

WALTER ERHART

Traumbilder, Glücksritter, Bildungslegenden

Europäische Italienreisen im 19. Jahrhundert

*We arrive at places now, but we travel no more*¹. William Makepeace Thackeray nutzt im Jahre 1853 seine Darstellung der *English Humourists* des 18. Jahrhunderts zu einem kulturkritischen Exkurs über das Reisen. Der Blick auf das vergangene Jahrhundert ist historisierend und sentimentalisch zugleich: Zu einer Zeit, in der das Reisen nahezu uneingeschränkt möglich und zum Normalprogramm bürgerlicher Existenz geworden ist, klagt Thackeray eine Erfahrung ein, die im Zeitalter der Aufklärung erst entstanden ist, deren Verschwinden jedoch schon bedauert wird. Nicht zufällig artikuliert sich gerade in der Reflexion auf die Erfahrung des Reisens das Bewußtsein des Epochenumbruchs. Das 18. Jahrhundert, eine Hoch-Zeit europäischer Reisetätigkeit und Reiseliteratur, ist wenig später schon zu einer fernen Vergangenheit geworden, deren Wahrnehmungsformen weitgehend zerstört scheinen. Die kulturelle Institution des ‚Reisens‘ gerät nämlich in besonderem Maße unter den Druck einer gesellschaftlichen Modernisierung, die im 19. Jahrhundert fast sämtliche Elemente bisheriger Mobilität aufzulösen beginnt: Die veränderte Raum- und Zeiterfahrung des Eisenbahnverkehrs² sowie die privatisierte und reduzierte Öffentlichkeit des industriellen Zeitalters³ brechen mit den nicht lange zuvor etablierten Gesetzen einer durch bürgerliche Reisewege ‚erfahrbaren‘ Welt⁴. Mit dem Verlust einer Reiseerfahrung, die das 19. Jahrhundert laut Thackeray nicht annähernd zu ersetzen weiß, verlieren auch die literarischen Reiseberichte ihre Funktion. Die im 18. Jahrhundert entstandenen Kategorien der Wahrnehmungsform ‚Reise‘, von der politischen und informativen Entdeckungsreise bis zu den ‚ästhetischen‘ Varianten bildungsphilosophischer und romantischer Reisen⁵, bestehen zwar unverändert fort,

¹ William Makepeace Thackeray: *Henry Esmond. The English Humourists. The Four Georges* [1853] (= The Oxford Thackeray 12), London/New York/Toronto o. J. [1908], 544.

² Wolfgang Schivelbusch: *Gesch. der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jb.*, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1979.

³ Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/M. 1983.

⁴ Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow: *Erfahrene Welt. Europ. Reiselit. im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1980.

⁵ Dazu Peter J. Brenner: *Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Gesch. des Reiseberichts*, in: *Der Reisebericht*, hg. v. P. J. Brenner, Frankfurt/M. 1989, 14–49.

verdeutlichen jedoch gerade in ihrer beliebigen Reproduzierbarkeit eine nur noch epigonale Wiederholung längst vertrauter Muster⁶. Zunehmend präsentieren die Reiseberichte des frühen 19. Jahrhunderts – etwa die jakobinische, romantische und jungdeutsche Reiseliteratur – bestenfalls Mischformen einer längst bestehenden Typologie⁷. Wie Thackeray ist jedoch fast das ganze 19. Jahrhundert – ebenso noch die neuere wissenschaftliche Forschung⁸ – gezwungen, nur noch Verfallsphänomene des Reisens und der Reiseliteratur wahrzunehmen. Die Subjektivierung und Fiktionalisierung der individuellen Reiseberichte, in denen das beschriebene Objekt eine fast zu vernachlässigende Größe wird⁹, läßt sich von daher als Flucht nach vorne interpretieren, der Thackerays Klage über den Zerfall des Reisens korrespondiert: Während die Reisebeschreibungen sich buchstäblich wiederholen, ist es fast immer das 18. Jahrhundert, auf dessen Horizont die Reisen des darauffolgenden Jahrhunderts – in Epigonalität oder Negation – bezogen bleiben.

Dies gilt in besonderem Maße für die Reise nach Italien. Obwohl die Italienreise zum festen Inventar europäischer Kulturgeschichte seit der frühen Neuzeit zählt¹⁰, ist sie doch schon für die Zeitgenossen weitgehend ein Produkt des 18. Jahrhunderts: bürgerliche Bildungsreise par excellence, Entdeckungsreise historisch interessierter Antike-Forscher, ästhetische und romantische Reise spätaufklärerischer Intellektueller¹¹. Wie der Reiseliteratur insgesamt droht auch der Italienreise und ihrer Beschreibung im

⁶ Von den „Standardisierungen der Landschaftsbeschreibungen“ schon im 18. Jahrhundert spricht – anhand englischer Beispiele – Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten. Zu Gesch. und Phänomenologie der lit. Beschreibung*, Stuttgart 1981, 99.

⁷ Vgl. dazu jetzt die entsprechenden Kap. in dem voluminösen Forschungsbericht von Peter J. Brenner: *Der Reisebericht in der dt. Lit. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgesch.* (2. Sonderheft: Internationales Archiv für Sozialgesch. der dt. Lit.), Tübingen 1990.

⁸ So weist Conrad Wiedemann auf die „Schlüsselstellung einer relativ kurzen historischen Zeitspanne“ hin, in der sich das Thema des literarischen Reiseberichts entfaltet: „*Supplement seines Daseins*“? *Zu den kultur- und identitätsgesch. Voraussetzungen dt. Schriftstellerreisen nach Rom – Paris – London seit Winckelmann*, in: *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung dt. Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*, hg. v. C. Wiedemann, Stuttgart 1988, 1–20, 3. Vgl. ferner die einzelnen Beiträge desselben Sammelbandes, in dem das 19. Jahrhundert deutlich unterrepräsentiert ist, sowie den Überblick bei Peter J. Brenner: *Der Reisebericht* [Anm. 7], 491 ff.

⁹ Dazu ausführlich: Friedrich Wolfzettel: „*Ce désir de vagabondage cosmopolite*“. *Wege und Entwicklung des franz. Reiseberichts im 19. Jb.*, Tübingen 1986.

¹⁰ Vgl. bereits Wilhelm Waetzoldt: *Die Kulturgesch. der Italienreisen*, in: *Preußische Jb.* 230 (1932), 13–24. Neuerdings: Attilio Brilli: *Reisen in Italien. Die Kulturgesch. der klass. Italienreise*, Köln 1989.

¹¹ Vgl. dazu – mit Blick vor allem auf Deutschland: Albert Meier: *Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise. Italienreisen im 18. Jb.*, in: *Der Reisebericht* [Anm. 5], 284–305.

19. Jahrhundert das Schicksal der Epigonalität: Das überdimensional oft beschriebene Land bietet längst keine Fremde mehr, die es – auch ästhetisch – zu vermitteln gäbe. Die Kontinuität und ein sogar sprunghafter Anstieg der nun meist touristischen Italienreisen führt lediglich zu einer Inflation der bereits erprobten und überkommenen Kategorien der Wahrnehmungsform ‚Italien‘. Das Ende der klassischen Italienreise fällt demnach mit dem Ende des 18. Jahrhunderts – im weiteren Sinne – zusammen. Nicht von ungefähr schließt eine neuere Studie über die deutsche Italienreise mit dem von Heinrich Heine diagnostizierten *Ende der Kunstperiode*¹². Zu ebendieser Zeit läßt sich auch das nachlassende Interesse der Dichter und Intellektuellen am Paradigma ‚Italien‘¹³ sowie die bald einsetzende Historisierung des Phänomens beobachten¹⁴. Der als ‚Verfall‘ zumindest einseitig beschriebene Vorgang wirft ein ebenso bezeichnendes Licht auf den Umgang des 19. Jahrhunderts mit der vorausgegangenen Epoche: Jede um 1850 unternommene Italienreise sieht sich nämlich mit den Diskursen und Bildern des 18. Jahrhunderts konfrontiert, die das Ereignis ‚Italien‘ längst präformiert haben und seitdem überlagern. Ebenso erhält ‚Italien‘ in zahlreichen Romanen des 19. Jahrhunderts den Status eines Zitats, mit dem eine Tradition des 18. Jahrhunderts – ein Relikt oder eine nostalgische Größe – wachgerufen wird. Balzac, Flaubert, Dickens und Fontane, fast alle selbst Italienfahrer, verwenden die Italienreise in ihren Romanen immer auch als Chiffre einer schon fast überlebten, wenn auch immer noch gepflegten Gewohnheit des frühen Bürgertums. Zwischen dem romanesken Zitat ‚Italien‘ und dem realen Gegenstand einer Reisebeschreibung gibt es dabei kaum Unterschiede: Beide Male kommt ein längst verbreiteter Italien-Diskurs zum Vorschein, in dem das 19. Jahrhundert immer auch ein Bild über das vorangegangene Aufklärungszeitalter entwirft. Nicht von ungefähr schreiben sich dort auch die im 18. Jahrhundert vieldiskutierten Unterschiede englischer, französischer und deutscher Reisender¹⁵ fort: So wie jede Nation sich ihre eigene Vorzeit imaginär zurechtlegt, erhält auch ihre Italien-Tradition eine je eigene Wahrnehmungsperspektive, der auch die vorgeblich unvoreingenommenen Italienreisenden des 19. Jahrhunderts nicht entfliehen können.

Die europäischen Romanciers des 19. Jahrhunderts entwerfen in ihren Romanen nicht nur eine ganze Reihe von Landschaftsbildern, in denen die ‚realistisch‘ ausgemalte Welt immer schon – von Romanfiguren wie

¹² Stefan Oswald: *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der dt. Italienauffassung 1770–1840*, Heidelberg 1985, 159 ff.

¹³ Ebd. 161.

¹⁴ Ebd. 148 ff.

¹⁵ Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow: *Reisende Engländer, Deutsche und Franzosen*, in: *Rom – Paris – London* [Anm. 13], 90–106.

Lesern — symbolisch gedeutet wird¹⁶; die handelnden Figuren sind selbst umgeben von einer Ordnung artifizieller Räume und Interieurs¹⁷, die ihre noch vorhandenen Freiräume zunehmend einengen und begrenzen. Eine oft entscheidende Rolle — besonders in Frankreich — spielen in diesen Tableaus jene Figuren, die ihre Ideale und Normvorgaben noch aus dem 18. Jahrhundert beziehen. Die junge Julie d'Aiglemont und die Marquise von Listomère-Landon in Balzacs *Femme de trente ans*, der junge Charles Grandet in Balzacs *Eugénie Grandet*, Frédéric Moreau und Charles Deslauriers in Flauberts *Éducation sentimentale*, Silvère Macquard in Zolas *La fortune des Rougon*: Die Helden und Heldinnen, deren Existenz nach dem Muster des ‚dixhuitième‘ modelliert ist, enthüllen oft nur noch die idées fixes ihrer eigenen scheiternden Lebensentwürfe. Ihnen allen fehlt ein Raum, der für die Verwirklichung ihrer Existenzentwürfe ein reales Terrain böte. Das Inventar der Bürgerhäuser, die Intrigen der Nebenfiguren, die Psychologie der Gesellschaftsbeziehungen — überall zeigen sich die aristokratischen und ‚romantischen‘ Phantasmen umgrenzt von ‚modernen‘ Zwängen, die das Schicksal der ‚illusions perdues‘ besiegeln.

Bereits hier tritt das Motiv ‚Italien‘ auf den Plan: Es ist dem Bereich des Ancien Régime zugeordnet und vermag gleichzeitig jene symbolisch enge Raumerfahrung des 19. Jahrhunderts aufzusprengen. Charles von Vandenesse in Balzacs *Femme de trente ans* verabscheut das Liebes-, Karriere- und Familienideal seines Zeitalters — *ces plates intrigues qui finiront par des mariages, des sous-préfectures, des recettes générales* — und stellt ihm ein vorrevolutionäres Ideal entgegen: *Ce charme de l'amour s'est évanoui en 1789!* Der selbsternannte Lebenskünstler weiß jedoch einen Ausweg, der seinen Wünschen entspricht — die Reise nach Italien¹⁸: *Au moins, en Italie, tout y est tranché, les femmes y sont encore des animaux malfaisants, des sirènes dangereuses, sans raison, sans logique autre que celle de leurs goûts, de leurs appétits, et des quelles il faut se défier comme on se défie des tigres [...]*. Ein Klischee-Bild schon damals: Vision eines vorzivilisatorischen freien Italiens einerseits, Kopfgeburt eines aristokratischen Nostalgikers andererseits.

In Flauberts *Éducation sentimentale* dagegen rückt sogleich die längst entzauberte, zum Bildungsgut abgesunkene Größe des einstigen Ideals ‚Italien‘ in den Vordergrund. Auf einer der gesellschaftlichen Festivitäten wird Frédéric von dem Künstler Pellerin begrüßt¹⁹: *Tiens, il y a longtemps qu'on ne vous a vu! Où diable étiez-vous donc? parti en voyage en Italie? Poncif, hein, Italie? pas si raide qu'on dit?* Das Reisemotiv gleicht einem ironischen Zitat: überkommene Kunstreise, der kaum eine Funktion mehr zugetraut

¹⁶ Vgl. Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten* [Anm. 6], 15.

¹⁷ Erhellend dazu immer noch Dolf Sternberger: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jh.* [1938], Frankfurt 1974, 142 ff.

¹⁸ *La Comédie humaine* II, Paris 1976, 1123.

¹⁹ *Éducation sentimentale*, Paris 1964, 117 f.

wird. Als der Romanheld wenig später mit dem Ehepaar Arnoux tatsächlich nach Italien fährt, wird die Unternehmung mit nicht weniger Distanz erzählt²⁰: *Ils avaient, les premiers mois, voyagé en Italie. Arnoux malgré son enthousiasme devant les paysages et les chefs-d'œuvre, n'avait fait que gémir sur le vin, et organisait des pique-niques avec les Anglais, pour se distraire.*

Biedermeierliche und satirisch enthüllte Verfügbarkeit des Italienerlebnisses, spießbürgerliche Entlarvung italienischen Lebens und touristische Überfremdung des südlichen Landes sind im 19. Jahrhundert – etwa bei Heinrich Heine – bald Gemeinplätze des kritisch reflektierten Italienmotivs. Auch bei Flaubert jedoch kommen Verfall und Phantasma gleichermaßen zu ihrem Recht. Sein Held Frédéric nämlich gewinnt am Ende seinem Heiratsplan mit Mademoiselle Roque erst dann positive Seiten ab, als er sich eine dazugehörige Italienreise imaginiert²¹: *Ils voyageraient, ils iraient en Italie, en Orient! Et il l'apercevait debout sur un monticule, contemplant un paysage, ou bien appuyée à son bras dans une galerie florentine, s'arrêtant devant les tableaux. Quelle joie ce serait que de voir ce bon petit être s'épanouir aux splendeurs de l'Art et de la Nature! Sortie de son milieu, en peu de temps, elle ferait une compagne charmante.* Das Phantasma ‚Italien‘, als bildungsbürgerliches Zitat bereits deklassiert, ersteht in den ausgemalten Freiräumen der Romanfigur aufs neue. Später wird auch diese Illusion noch einmal als bürgerliche Fehlprojektion enthüllt. Frédéric, längst der fehlgeschlagenen Ehe überdrüssig, findet in den abschätzigen Bemerkungen einer am Abend versammelten Gesellschaft ein Spiegelbild des eigenen Italientraums²²: *Mais l'Italie ne répondait pas à l'idée qu'on s'en faissait. Après cela, ils étaient dans l'âge des illusions! et puis la lune de miel embellissait tout!*

Auch in Flauberts Roman sind die Ideale – und Illusionen – des 18. Jahrhunderts mit dem Italienmotiv auf eigenartige Weise verbunden: Satirische Entlarvung eines verlorenen Ideals und fortbestehendes Faszinosum eines noch verfügbaren Fluchtraumes bürgerlicher Existenz halten sich die Waage. Ebenso jedoch sehen sich die französischen Italienreisenden des 19. Jahrhunderts allesamt mit der Diskrepanz zwischen Ideal und Realität konfrontiert – und dies schon vor jedem Reisebeginn, birgt doch jede Italienfahrt den Versuch, die Aura der bereits in Frage gestellten Italienbilder aufs neue zu suchen. Théophile Gautier, der 1850 Italien bereist, stellt schon in den Alpen die imaginär konstruierte Erwartung von Italien einer möglichen Enttäuschungsgefahr gegenüber²³: *L'Italie se présentait à nous sous un aspect inattendu. Au lieu du ciel d'azur, des tons orangés et chauds que nous rêvions, [...] nous trouvions un ciel nuageux, des montagnes vaporeuses, des perspectives baignées de brumes bleuâtres, un site d'Écosse lavé par*

²⁰ Ebd. 170 f.

²¹ Ebd. 255.

²² Ebd. 371.

²³ Théophile Gautier: *Voyage en Italie* [1850], in: *Œuvres Compl.*, t. 1, Genève 1978, 29.

un aquarelliste anglais, un paysage humide, verdoyant, velouté, digne d'être chanté par un poète lackiste. Bevor die Reise nach Italien führt, hat ein Traumbild bereits die Phantasien und Erwartungen der Reisenden bestimmt. In Wirklichkeit tut sich jedoch ein gänzlich anderes Bild auf, das mit einer anderen, ebenfalls bereits bildhaft gewordenen Imagination assoziiert wird: mit schottischen Hochebenen auf englischen Aquarellen. Dem imaginären Italienbild antworten ihrerseits kopierte ‚Realien‘. Als Gautier sich schließlich dem ‚eigentlichen‘ Italien nähert, Verona und Venedig, gerät er in eine wahre Detailbesessenheit, mit der er die Wirklichkeit Italiens gleichsam unter die Lupe nimmt – nicht unähnlich den enzyklopädischen Reiseführern, die alle Einzelheiten der Reiseroute auflisten. Dem übergroßen Idealbild Italien scheint Gautier – vielleicht kompensierend – nur zu entkommen, indem er sich geradezu gewaltsam der Details italienischer Wirklichkeit annimmt²⁴. Andere Italienreisende dagegen selektieren ihre Wahrnehmung, um sich von dem ausgemalten Idealbild nicht allzusehr zu entfernen, eine erste Reaktion auf die übermächtige Tradition des von Gautier zitierten Topos eines erträumten Arkadien. Alexandre Dumas beschreibt 1835 und 1840 Florenz und Neapel als Genregemälde pittoresker Vitalität²⁵, Louise Colet, Zeitgenossin und Gefährtin von Flaubert und Musset, transformiert 1860 Italien und sein Volk gar zu einem Gleichnis unveränderbarer Natur, wie es das topische Arsenal der Zuschreibungen vorsieht²⁶: *Les enfants heureux du Midi, vivant sans cesse au dehors et en contact avec l'atmosphère, en subissent toutes les variations. Ils sont comme une émanation même de la terre qu'ils habitent. [...] Les villes et les villages que nous traversons se réjouissaient dans la lumière, comme si la liberté leur était venue.*

Reisen wird im 19. Jahrhundert für viele ohnehin eine Bewegung der Flucht, die der zerfallenden Ich-Erfahrung der Moderne noch die Vision einer subjektiv erfahrbaren Einheit und Ganzheit gegenüberzustellen sucht. Das Italien-Motiv des 18. Jahrhunderts behält hier seine wichtige Funktion, vermag es doch jene von der Moderne bedrohte Ganzheitserfahrung noch einmal widerzuspiegeln. Die Enttäuschungsgefahr scheint jedoch ebenso vorprogrammiert, wenn es nicht gelingt, die Fremde im Bild des Pittoresken zu bannen²⁷. So sehr also die romantische und

²⁴ „Gautier befreit die Reise von allem philosophischen und ideellen, aber [...] auch historischen Ballast und macht die witzig-respektlose, unbefangene, ganz auf das Visuelle und auf äußere Eindrücke abgestellte Reiseskizze des ‚voyageur pittoresque‘ für mehr als zwei Jahrzehnte zur charakteristischen Kunstform der Julimonarchie und des Zweiten Kaiserreichs“. Friedrich Wolfzettel: „*Ce désir de vagabondage cosmopolite*“ [Anm. 9], 257.

²⁵ Alexandre Dumas: *Impressions de voyage* [1834], in: *Œuvres compl.*, Paris 1850–1857, t. 8., t. 9.

²⁶ Louise Colet: *L'Italie des Italiens* [1860], Paris 1862–1964, zit. in: *Italiens. Anthologie des voyageurs Franc. aux XVIII^e et XIX^e siècles*, hg. v. Yves Hersant, Paris 1988, 730.

²⁷ Zur Funktion der Pittoreske im Reisebericht des 19. Jahrhunderts vgl. Friedrich Wolfzettel: „*Ce désir de vagabondage cosmopolite*“ [Anm. 9], 17 ff.

postromantische Reise nach Italien im Zeichen der Ich-Suche stand, so begierig hielt man an den überlieferten Italien-Bildern fest, gerade um die bürgerliche Fluchtbewegung durch die Realität der italienischen Moderne nicht zu beeinträchtigen.

Ein Italienbild entlang der vorab entworfenen Kategorien – mit dieser Reaktion ist ein sich schnell verbreitendes Muster etabliert, auf das Paul de Musset im Jahre 1842 bereits ironisch reagieren kann²⁸: *Pour user du droit imprescriptible des voyageurs de décréter que les choses sont toujours telles qu'ils ont cru les voir, je déclare que toutes les Florentines ont dix-huit ans, les yeux fort doux, les coins de la bouche relevés, les dents belles, la taille mince et élégante. Leurs grands chapeaux de paille ronds, [...], leurs bras nus, l'éventail dans leur main droite [...] composent un ensemble piquant, dont les esprits romanesque sont frappés et que les hommes les plus positifs savent apprécier.* Es sind die isolierten Bestandteile eines epigonal konservierten Ideals, geformt aus den Italien-Bildern vornehmlich des 18. Jahrhunderts, mit dem das reale Italien des 19. Jahrhunderts bis zur Unkenntlichkeit überlagert wird.

Zugleich setzt eine Gegenbewegung ein, die aus dieser Realitätsverweigerung einen neuen – kritischen – Diskurs weniger über Italien als über die Italien-Imagination bildet. Stendhal, selbst ein exzessiver und begeisterter Italienfahrer, eröffnet diese Reflexion auf einer seiner in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts unternommenen Italienreisen mit dem Hinweis auf das romantisch geschönte Italienbild einer Madame de Staël, dem es Ironie entgegenzusetzen gelte²⁹: *Je ne parle pas du vulgaire, né pour admirer le pathos de Corinne; les gens un peu délicats ont ce malheur bien grand au XIX^e siècle: quand ils aperçoivent de l'exagération, leur âme n'est plus disposée qu'à inventer de l'ironie.* Stendhals Beobachtung läßt sich auch als Umschreibung seiner eigenen Italienerfahrung lesen: Der Annäherung an das erträumte Italien entspricht die Ernüchterung der daran gemessenen Wahrnehmung, die Ironie zerstört die Bewunderung gleichsam blinder Italienschwärmer. Dieser Kontrast prägt zugleich ein Wahrnehmungsmuster, das die Italien-Texte des 19. Jahrhunderts in vielen Variationen wiederholen: eine unterschiedliche Perspektive von Ferne und Nähe, aus der sich eine untergründige Dynamik zahlreicher zeitgenössischer Italienreisen zu formen beginnt. Der malerische Anblick ist schön, der genaue Blick enttäuscht. Guy de Maupassant, der vielleicht nicht ohne Grund hauptsächlich über die Seefahrt entlang der „Côte italienne“ ins Schwärmen gerät, bringt den Unterschied beim Einlaufen in den Hafen Genuas auf einen bündigen Nenner³⁰: *Si rien n'est plus joli que l'entrée de ce port, rien n'est plus*

²⁸ Paul Edme de Musset: *En voiturin, courses en Italie et en Sicile* [1842], Paris 1885, zit. in: *Italies* [Anm. 26], 443.

²⁹ Stendhal: *Voyages en Italie* [1826]. Textes établis, présentés et annotés par V. de Litto, Paris 1973, 611.

³⁰ Guy de Maupassant: *La Vie Errante* [1890], in: *Œuvres compl. Au Soleil. Sur l'Eau. La Vie Errante*, Paris o. J., 311–485, dort 341.

sale que l'entrée de cette ville. Le boulevard du quai est un marais d'ordures, et les rues étroites, originales, enfermées comme des corridors entre deux lignes tortueuses de maisons démesurément hautes, soulèvent incessamment le cœur par leurs pestilentielles émanations. Solange die Wahrnehmung Italiens in das von Gautier beschriebene Traumbild gleichsam einrückt, bleibt die Erfahrung des 18. Jahrhunderts intakt. Bereits die Nähe zum Detail jedoch zerstört zumeist den von Stendhal als ‚romantisch‘ klassifizierten Diskurs der ‚admiration‘.

Schon dem Reisebericht der Spätaufklärung gelingt die Erfassung der Reisewirklichkeit immer weniger, erweist sich doch die Fülle der quantifizierbaren Gegenstände als destruktiv – bestenfalls ermüdend – für Autoren und Leser³¹. Vor allem der Typus der italienischen Kunstreise stiftet daraufhin eine neue Ordnung des Mannigfaltigen, indem sich Harmonie und Einheit im ästhetischen Blick wieder herstellen lassen³². Diese Ordnung der Wahrnehmungsformen, die Partikulares und Allgemeines in einer ästhetisch prästabilierten Harmonie zusammenschließt, lebt im 19. Jahrhundert als überliefertes Italien-Tableau fort, dessen Bild- und Diskurscharakter jedoch zunehmend entlarvt und ironisiert werden kann. Das Panorama erstarrt zur beliebigen Konvention³³, abrufbar wie der in ihm enthaltene Bildervorrat. Italien verliert dabei sogar den Charakter einer Fremderfahrung, sichert vielmehr die Vertrautheit einer kulturellen Raum-Ordnung, die in der modernen Welt nicht mehr verfügbar ist – und sich in der Reproduktion der Panorama-Szenen erschöpft. Während die schöne Fernsicht die traditionelle Funktion erfüllt, gibt sich gleichsam dahinter ein ‚anderes‘ Italien zu erkennen, das mit den Vorgaben der Tradition bricht. Im Schatten der traditionellen Italienreise werden Klagen über die häßlichen Alltagsaspekte laut, die politische Situation, die trostlosen Ruinen oder die entvölkerten Städte. Geradezu demonstrativ kann Italien mit Schreckbildern des Nordens gleichgesetzt werden, etwa bei den Gebrüdern Goncourt, deren Faszination für das 18. Jahrhundert im realen Italien kaum – schon gar nicht in Florenz – zu überdauern vermag³⁴: *Ville toute anglaise, où les palais sont presque du triste noir de la ville de Londres [...]. Ville, où les trois quarts des rues sentent mauvais, où les femmes ont sur la tête des paillassons pour chapeaux, où l'Arno, quand il a de l'eau, a de l'eau couleur café au lait [...].* Die Entgegensetzung von Ideal und Realität ist

³¹ Vgl. Andreas Bürgi: *Weltvermesser. Die Wandlungen des Reiseberichts in der Spätaufklärung*, Bonn 1989.

³² Zum erkenntnistheoretischen Hintergrund der sich wandelnden Reiseerfahrung vgl. Peter J. Brenner: *Die Erfahrung der Fremde* [Anm. 5], 35 ff.

³³ Stephan Oettermann hat den engen Zusammenhang zwischen dem am Ende des 18. Jahrhunderts entstehenden Phänomen ‚Panorama‘ und der bürgerlichen Vereinnahmung der Natur beschrieben: *Das Panorama. Die Gesch. eines Massenmediums*, Frankfurt/M. 1980.

³⁴ Edmond et Jules de Goncourt: *L'Italie d'hier, notes de voyages, 1855–1856*, Paris 1894, 73.

bereits im 18. Jahrhundert eine vertraute Strategie der Italiengegner, die – wie Johann Wilhelm von Archenholz³⁵ – nicht selten das positive Bild eines gründlich zivilisierten England hervorheben. Erst im 19. Jahrhundert allerdings gewinnt die Diskrepanz zwischen Italienbild und Italienerfahrung mitunter jenen krassen und scharfen Ausdruck, der sich der während des 18. Jahrhunderts etablierten Illusionsbildung erst verdankt.

Die Absage an Italien erreicht deshalb in Frankreich einen gewissen symbolträchtigen Höhepunkt mit Émile Zola, der – wie in seinen Romanen – auch im Falle Italiens mit den Idolen des vorangegangenen Jahrhunderts abrechnet. Im Jahre 1894, zu einer Zeit, als die Wiedergeburt Venedigs als Symbol eines in ganz Europa stilisierten Fin de siècle bevorsteht³⁶, demonstriert Zola den Tod seiner geschichtlichen Größe³⁷: *Ce qui a fait sa force, son isolement au milieu du flot, fait aujourd'hui sa faiblesse et sa mort. Aucune résurrection possible. C'est une ville bibelot, une ville curiosité qu'il faudrait mettre sous verre. Elle sent elle-même sa fin, et elle ne veut pas qu'on la modernise, car ce serait la tuer plus vite.* In Florenz konstatiert Zola die Stille einer Stadt, deren politische Bewegung untergegangen ist³⁸, in Rom fügt sich die antike Trümmerwelt – *une indigestion de ruines*³⁹ – zu einem von Touristen bevölkerten Ruinenfeld trostlosester Art, selbst in der noch ‚lebenden‘ Kathedrale des Katholizismus⁴⁰. Wie immer ist es lediglich der bereits seit der europäischen Romantik bewährte „euphorische Panoramablick“⁴¹, der den Blick auf die italienische Gegenwart – auf dem Pincio etwa – rettet⁴²: *Tout cela assez mesquin et étroit. Mais un admirable panorama.* Wie in Venedig verbindet sich für Zola dagegen auch das Bild des römischen Volkes mit der desolaten Ruinenlandschaft seiner Umgebung⁴³:

³⁵ Johann Wilhelm von Archenholz: *Italien und England*, 5 Bde., Leipzig 1787.

³⁶ Dazu: Christiane Schenk: *Venedig im Spiegel der Décadence-Lit. des Fin de siècle*, Frankfurt/M./New York 1987.

³⁷ Émile Zola: *Mes voyages. Lourdes, Rome* [1894], Journaux inéd. présentés et annotés par René Ternois, Paris 1958, 290.

³⁸ Ebd. 289 f.

³⁹ Ebd. 151.

⁴⁰ *Cela signifiera que les grandes pompes sont mortes depuis Rome capitale. Il faut 80 mille personnes pour emplir l'église. Aujourd'hui, jour de la Toussaint, les cinq cent personnes qui se trouvaient là avaient l'air de fourmis noires perdues.* Ebd. 147.

⁴¹ Friedrich Wolfzettel: „Ce désir de vagabondage cosmopolite“ [Anm. 9], 173.

⁴² Émile Zola: *Mes voyages. Lourdes, Rome* [Anm. 37], 163. Ebenso beschreibt Zola den Fernblick auf die römische Hauptstadt: *Une terrasse, et de là l'admirable vue de Rome, par cette splendide matinée d'octobre.* Ebd. 145.

⁴³ Ebd. 274. Nur Mailand findet die generöse Anerkennung Zolas – mit einer Begründung, die den italienischen Charakter der Stadt fast gänzlich reduziert: *La grande ville pareille à Paris. Une ville d'industrie et de travail beaucoup plus près de nous.* Ebd. 291. Fast dreißig Jahre zuvor hatte bereits Hippolyte Taine der übrigen oberitalienischen Region ihre kaum beschreibenswerte Realität vorgehalten: *Cette grande ville [Bologna] est triste et mal tenue. Plusieurs quartiers semblent déserts; des polissons*

Les Romains ne font rien, ne veulent pas travailler: ruine d'un peuple comme ruine d'une ville.

Die Zerstörung der Traumbilder durch den Blick auf die Details erschöpft sich jedoch ebenfalls, gelingt diesem doch lediglich die Abwandlung der sich wiederholenden, gleichsam nur in der Negation formulierten Motive. Ähnlich wie in den französischen Romanen des 19. Jahrhunderts demontiert der realistische Blick die während des ‚dixhuitième‘ wachgewordenen und wachgehaltenen Ideale, betrauert zugleich jedoch den Verlust der einst hoffnungsvollen Visionen. Nicht selten verwandelt sich die Trümmerlandschaft Italiens deshalb in die Szenerie einer kollektiven Trauerarbeit⁴⁴. Der sich von den häßlichen Einzelheiten gewissermaßen wieder aufrichtende Blick gerät zum Ursprung einer neuen melancholischen Italienerfahrung, die den Gegensatz zwischen den kollidierenden, einst positiven, nun negativen Italienbildern transzendiert. *L'Italie a la mélancolie d'une terre du passé.* Mit diesem Bonmot Paul Bourgets⁴⁵ ist ein Modell benannt, das nach der Kritik am nicht vorgefundenen Ideal die Verarbeitung dieses Verlustes ermöglicht: Bourgets Reise im Jahre 1890 kümmert sich kaum um die italienische Gegenwart; seine *Sensations d'Italie* lassen fast ausschließlich die Vergangenheit Italiens – von den Etruskern bis zur Renaissance – Revue passieren. Die *sensation de l'histoire*⁴⁶ – ein großes Thema des 19. Jahrhunderts – rettet den desillusionierten Blick vor der Enttäuschung. In Rom, vor der Villa der Medici, verwandelt auch Zola die Attacke auf das Italien der Träumer in eine ihrerseits träumerische Reflexion postromantischer Italienerfahrer⁴⁷: *Une grande mélancolie. La vérité est que la villa est délicieuse sous ce beau ciel, avec ce splendide horizon de Rome. Mais il y faut apporter une âme de rêve et de contemplation. Tout homme de lutte et de fièvre y doit périr d'ennui.* Der Ausgangspunkt dieses neuen Traums markiert zugleich eine wiedergewonnene Distanz und eine neu konstruierte Ferne, in der das Bild Italiens fortan erscheint: als Silhouette, als Atmosphäre, als verschwimmender Horizont. Die verlorene Aura Italiens wird nicht mehr eingeklagt und nicht mehr demonstrativ zerstört. Statt dessen rückt eine Imaginationstätigkeit in den Vordergrund, die sich ihre eigenen Italienbilder kreierte. Hippolyte Taine greift diesen neuen Diskurs in Venedig auf, das nach den Häßlichkeiten oberitalienischer Details – *les sales*

jouent et se houspillent sur les places vides. Hippolyte Taine: *Voyage en Italie* [1865], 2 t., Paris 1889, t. II, 194. *On revient vers Ravenne, et le spectacle est encore plus triste. On n'imagine pas une ville plus abandonnée, plus misérablement provinciale, plus déçue. Les rues sont désertes [...]. La ville est morte depuis je ne sait combien de siècles [...].* Ebd. 208 f.

⁴⁴ Ein frühes – romantisches – Beispiel in Frankreich ist die Italienreise Chateaubriands im Jahre 1804. Vgl. Friedrich Wolfzettel: „*Ce désir de vagabondage cosmopolite*“ [Anm. 9], 93 ff.

⁴⁵ Zit. in: *Italies* [Anm. 26], 1016.

⁴⁶ Paul Bourget: *Sensations d'Italie* [1890], Paris o. J., 217.

⁴⁷ Émile Zola: *Mes voyages* [Anm. 37], 167.

*rues de Rome et de Naples, [les] rues sèches, étroites de Florence et de Sienne*⁴⁸ — zum neuen Traumbild gleichsam erstarrt⁴⁹: *On voudrait habiter ici; quel songe on ferait pendant six mois! quelle promenade de plaisir dans les arts et dans l'histoire!* Der neue Traum gewinnt Plastizität nur noch aus seiner Verbindung mit den von den Italienfahrern herbeizitierten Künsten und der nur noch erinnerten — von Taine breit dargestellten — Geschichte⁵⁰. So wie sich die Erfahrung Taines weiterhin gegen das prosaisch-häßliche Alltagsgesicht Italiens sperrt, wird auch der eben geäußerte Wunsch nach einem sechsmonatigen Venedig-Aufenthalt nicht in die Tat umgesetzt, verwandelt sich vielmehr in einen unbestimmt in die Ferne schweifenden Blick⁵¹: *On pousserait jusqu'aux jardins publics, pour voir les îles lointaines, les bancs de sable indistincts, la mer qui s'ouvre. Tout y est plaine jusqu'à l'horizon, plaine lustrée et fourmillante d'étincelles, d'un bleu verdâtre de turquoise sombre.*

War der Italienreisende im 19. Jahrhundert mit einem bereits fertig konstruierten Italienbild konfrontiert, das sich oft genug enttäuschen ließ, so scheint gegen Ende des Jahrhunderts Italien in einer neuen Imagination wieder zu entstehen. Guy de Maupassant, der an einer Stelle ebenfalls das zunächst verlockende Italien mit dem Schock der Detailbetrachtung kontrastiert hatte, beschreibt Techniken und Regeln dieser neuen Wahrnehmungsform der französischen Italienfahrer. Ein Tizian-Gemälde in den Uffizien übertrumpft beinahe die Anschauung des realen Lebens⁵²: *Florence [...] m'attire encore presque sensuellement par cette image de femme couchée, rêve prodigieux d'attrait charnel.* Maupassant, der diesen italienischen Traum zu einem kulturkritischen Protest gegen die ‚modernité‘, *la vulgarité du bourgeois moderne*⁵³, hochstilisiert, lehnt folgerichtig die hergebrachten Techniken der Reisebeschreibung ab. Geleitet von den an den italienischen Kunstwerken gewonnenen Eindrücken ersteht Italien als Bündel von Sinneseindrücken, die sich den oszillierenden Farb- und Fernimpressionen der nicht mehr gegenständlich orientierten Wahrnehmung verdanken. Bei der Beschreibung Pisas gerät das Lob Italiens zu einem Hymnus auf einen kaum bestimmbar atmosphärischen Eindruck⁵⁴: *Rien ne sert de décrire ces choses, il faut les voir, et les voir sur leur ciel, ce ciel classique, d'un bleu spécial, où les nuages lents et roulés à l'horizon en masses argentées semblent copiés par la nature sur les tableaux des peintres toscans. Car ces vieux artistes étaient des réalistes,*

⁴⁸ Hippolyte Taine: *Voyage en Italie* [Anm. 43], t. II, 252.

⁴⁹ Ebd. 298.

⁵⁰ Einige Hinweise dazu bei Theodor W. Elwert: *Das Italienbild der Franzosen im 19. Jh.* [1941], in: *St. zu den romanischen Sprachen und Lit.*, Bd. II, Wiesbaden 1969, 21–40, 31 ff.

⁵¹ Hippolyte Taine: *Voyage en Italie* [Anm. 43], t. II, 299 f.

⁵² Guy de Maupassant: *La Vie Errante* [Anm. 30], 349 f.

⁵³ Ebd. 343.

⁵⁴ Ebd. 353 f.

tout imprégnés de l'atmosphère italienne [...]. Maupassant beschreibt ein neu entstandenes Phantasma ‚Italien‘, aus dem sich die Italien-Bilder des 18. Jahrhunderts zurückgezogen haben. Fast folgerichtig erscheint die *atmosphère italienne* auf wenige Merkmale reduziert, die sich von den Phantasmagorien eines unbestimmten Südens kaum zu unterscheiden wissen.

Die Brüder Goncourt hatten – wie sie im späteren Vorwort zu Protokoll geben – nur die literarische Idee eines ‚Traumes, als sie ihre Italienreise planten⁵⁵: [...] *un livre de rêve, donné comme le produit d'une suite de nuits hallucinatoires*. Ihrer im Buch selbst dokumentierten Enttäuschung – vermittelt über Bahnhofsbeschreibungen, Touristen-Karikaturen, eher tristen Alltags-Erfahrungen – setzt Hippolyte Taine schon zehn Jahre später ein neues – venezianisches – Traumbild entgegen. Statt auf Italien ist es ganz auf die seismographische Sensibilität des Reisenden für die Stimmungswerte einer gleichsam entgrenzten Wahrnehmung bezogen⁵⁶: *Si on rêve à Venise, c'est avec des sensations, non avec des idées*.

In Deutschland hat Friedrich Nietzsche, ebenfalls in kritischer Reaktion auf das eigene Jahrhundert, dieses Italienbild – mit großer Resonanz – geprägt⁵⁷. Die neu erstandene Aura Italiens – exotischer Fluchtraum der bürgerlichen Intellektuellen⁵⁸ – knüpft dabei jedoch nicht an die Tradition des 18. Jahrhunderts an. Vielmehr muß sich das von Taine und Maupassant gefeierte Italien-Bild erst gegen einen Erwartungshorizont durchsetzen, der auch in Epigonalität und Verweigerung den Kategorien des 18. Jahrhunderts verpflichtet blieb. Maurice Barrès hat 1893 diesen doppelten Bezug im Blick, wenn er ‚sein‘ Italien gegen die Detail-Erfahrungen des 19. Jahrhunderts rehabilitiert⁵⁹: *En Italie, les vins sont mauvais, les femmes peu jolies, la musique bien grêle, et pourtant tout cela, on se le rappelle avec ivresse*. Gegenüber den Alltagssorgen zahlreicher bildungsbürgerlicher Italiens-touristen restauriert Barrès allerdings nicht das Italien-Bild der Tradition, sondern entzieht dem Phänomen sein traditionelles Bildmaterial⁶⁰. Beim Betrachten des Comer Sees bevölkert sich seine Imagination statt dessen mit Figuren aus Richard Wagners *Thannhäuser*, Parma erscheint ihm *tout imprégnée de Stendhal*⁶¹, Italien wird zum bloßen Körper einer vom Italien-

⁵⁵ Edmond et Jules de Goncourt: *L'Italie d'hier* [Anm. 34], III.

⁵⁶ Hippolyte Taine: *Voyage en Italie* [Anm. 43], t. II, 308.

⁵⁷ Vgl. Vf.: „Gott ist tot“ – „Es lebe der Gott Italiens“. Friedrich Nietzsches *Metaphysik des Südens*, in: Gunter E. Grimm, Ursula Breymayer, Walter Erhart: „Ein Gefühl von freierem Leben“. *Dt. Dichter in Italien*, Stuttgart 1990, 189–206.

⁵⁸ Vgl. dazu Peter J. Brenner: *Der Reisebericht* [Anm. 7], 549 ff.

⁵⁹ Maurice Barrès: *Du sang, de la volupté et de la mort* [1893], in: *L'Œuvre*, annoté par Philippe Barrès, t. II, Paris 1965, 123.

⁶⁰ Statt dessen wird die Reise zur ‚Seelenfahrt‘, die sich – auf der Spur des ‚état de l'âme‘ – mythologischer und quasi-psychoanalytischer Motive bedient. Vgl. Friedrich Wolfzettel: „*Ce désir de vagabondage cosmopolite*“ [Anm. 9], 422 ff.

⁶¹ Maurice Barrès: *Du sang, de la volupté et de la mort* [Anm. 59], 138.

fahrer selbst inaugurierten Poesie⁶²: *Mais, dans les jardins d'Italie, je m'enivre d'une poésie à l'état flottant, essentielle, dégagée de tout remaniement humain. Émotion indéfinie, par là inférieure aux choses d'art, mais qui donne une impression d'autant plus féconde. Sensation und impression*: Mit diesen Stichworten ist das Neue und der ‚Choc‘ einer Wahrnehmungsform benannt, in der sich die ästhetische Moderne längst angekündigt hat – und Italien seine Faszination nur noch zufällig auszuüben vermag. Die vertrauten Muster der Italienreise sind nicht mehr gültig; Orient und Großstadt – auch ein gleichsam orientalisiertes Venedig – lösen das poetische Versprechen sehr viel wirkungsvoller ein⁶³.

Fällt der Blick der im 19. Jahrhundert durch Italien reisenden Europäer dagegen wieder auf die traditionellen Kunstwerke und Landschaften des Landes, sind es nicht selten englische Touristen, die sich überaus störend um die Sehenswürdigkeiten gruppieren. Schon Heinrich Heine benutzt dieses zeitgemäße Italienmotiv, um es gegen die Italien-Mythen der ‚Kunstperiode‘ aufzurechnen⁶⁴: [...] *man kann sich keinen italienischen Zitronenbaum mehr denken, ohne eine Engländerin, die daran riecht, und keine Galerie ohne einen Schock Engländer, die, mit ihrem Guide in der Hand, darin umherrennen, und nachsehen, ob noch alles vorhanden, was in dem Buch als merkwürdig erwähnt ist.* Der französische Journalist Jules Janin schließlich wendet die Heinesche Ironie in einen Sarkasmus, der die seit dem 18. Jahrhundert grassierende Reisefreudigkeit englischer Bürger zu einem kulturellen Topos der Italienerfahrung stilisiert⁶⁵: *L'Anglais est le mauvais génie de l'Italie; on le retrouve partout, dans les villes, dans les villages, dans les solitudes les plus profondes et jusque sur les dernières laves du Vésuve et de l'Etna.* Nicht nur der Tourist des 19. Jahrhunderts verkörpert die Italientradition der Engländer; die Italienreise ist bereits fester Bestandteil des englischen 18. Jahrhunderts⁶⁶. Den Nachgeborenen bleibt jedoch auch hier nur die Erfahrung eines Verlustes, der das 18. Jahrhundert – das goldene Zeitalter der Grand Tour – vom Zeitalter der fortgeschrittenen Industrialisierung trennt. Thackeray entwirft sein Panorama des 18. Jahrhunderts – *the history of a past age* – nicht als statische Kulisse, sondern – im Gegenteil – als eine Reise durch die Romane der Zeit, deren Wert Thackeray gerade deshalb – Aristoteles redivivus – über die Werke der Geschichtsschreiber stellt⁶⁷: *Out of the fictitious book I get the expression of the life of the time; of the manners,*

⁶² Ebd. 123.

⁶³ Dazu auch Andreas Bürgi: *Weltvermesser* [Anm. 31], 155 ff.

⁶⁴ Heinrich Heine: *Sämtl. Schr.*, hg. v. Klaus Briegleb, 6 Bde., II: *Die Reisebilder*, München 1969, 371.

⁶⁵ Jules Janin: *Voyage en Italie*, Paris 1839, zit. in: *Italies* [Anm. 26], 1012.

⁶⁶ Vgl. dazu den Überblick bei William Edward Mead: *The Grand Tour in the Eighteenth Century*, Boston/New York 1914.

⁶⁷ William Makepeace Thackeray: *The English Humourists* [Anm. 1], 543.

of the movement, the dress, the pleasures, the laughter, the ridicules of society – the old times live again, and I travel in the old country of England.

So wie Thackeray sich selbst zum imaginären Reisegegnossen eines fiktiven Schurken stilisieren kann⁶⁸, so präsentieren die *old times* auch im englischen Roman des 19. Jahrhunderts ein Zeitalter der Reisekultur. Thackerays *Barry Lyndon* (1844) schildert die unstete und mobile Lebensform des Hasardeurs und Glücksritters Redmund Barry, Charles Dickens entwirft in seinem Roman über die Französische Revolution und die parallel stattfindenden Ereignisse in Paris und London – *A Tale of Two Cities* (1859) – ein ganzes Szenario fiktiver Postkutschenreisen, in deren Verlauf auch die charakteristischen Unterschiede zwischen England und Frankreich zum Ausdruck kommen sollen⁶⁹. Ungeachtet der Unterschiede zwischen Thackeray und Dickens⁷⁰ projizieren beide doch ein ähnliches Bild über die englische Reisekunst des 18. Jahrhunderts: Gilt den französischen Intellektuellen das Paris der ‚honnêtes gens‘ als Inbegriff des Ancien Régime, so blicken die Engländer Thackeray und Dickens auf die von pikarischen ‚rogues‘ bevölkerte ‚countryside‘ des vorindustriellen England⁷¹.

Auch hier jedoch – bei Thackeray und Dickens gleichermaßen – spiegeln Elegie und Lobpreis des Reisens die prekäre Situation der eigenen Zeit, in der sich das Reisen zur allenfalls epigonalen Reprise einer vergangenen Blütezeit wandelt. Gerade deshalb distanziert sich Dickens zu Beginn seiner *Pictures of Italy* (1844/45) ausdrücklich von den Kategorien und Paradigmen einer Tradition, die sich dem 18. Jahrhundert verdankt⁷²: *Many books have been written upon Italy, affording many means of studying the history of that interesting country, and the innumerable associations entwined about it. I make but little reference to that stock of information [...]*. Auch der Italienfahrer Dickens sieht sich mit der Not der zeitgenössischen Italienreisenden konfrontiert, ein überkommenes Erbe anzutreten. Er schreitet

⁶⁸ *I would have liked to travel in those days [...] and have seen my friend with the grey mare and the black vizard. Alas! there always came a day in the life of that warrior when it was the fashion to accompany him as he passed [...]*. Ebd. 544 f.

⁶⁹ Vgl. Raimund Borgmeier: *Gegenbilder der Gesch.: Dickens' „A Tale of Two Cities“*, in: *Anglistik & Englischunterricht* 22 (1984), 109–127, 110 ff.

⁷⁰ Vgl. dazu Elliot L. Gilbert: *„To Awake From History“: Carlyle, Thackeray, and „A Tale of Two Cities“*, in: *Dickens Studies Annual* 12 (1983), 247–265, 258 ff.

⁷¹ Nicht nur besitzt *Barry Lyndon* den Charakter eines unzeitgemäßen Pikaro-Romans, Thackeray selbst beschreibt in den *English Humourists* das England der Goldsmiths und Fieldings als Aktionsfeld pikaresker ‚rogues‘, deren damals noch mögliche Existenz den wesentlichen Unterschied zwischen beiden Jahrhunderten konstituiert. Zu *Barry Lyndon* vgl. Robert Bernard Alter: *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge 1964, 113 ff. Ebenso: Dominique Jean: *Avatars du picaresque à l'époque victorienne*, in: *Caliban* 20 (1983), 41–49.

⁷² *Pictures of Italy* (The New Oxford Illustrated Dickens), 259.

gewissermaßen die bestehende Italien-Literatur ab, um einen Neuanfang für sich selbst zu finden. Die enzyklopädische Wissensvermittlung ist hinfällig geworden, ebenso jedoch – Dickens nimmt eine weitere Sparte aufklärerischer Italienreisen beim Wort – die politisch inspirierte Reise ins südliche Land⁷³: *Neither will there be found, in these pages, any grave examination into the government or misgovernment of any portion of the country.* Nicht fehlen darf sodann eine Bemerkung über die traditionelle Kunstreise nach Italien, die ihre Funktion ebenfalls verloren hat und nur mehr ihre eigene Überflüssigkeit dokumentiert⁷⁴: *There is, probably, not a famous Picture or Statue in all Italy, but could be easily buried under a mountain of printed paper devoted to dissertations on it. I do not, therefore, though an earnest admirer of Painting and Sculpture, expatiate at any length on famous Pictures and Statues.* Auch der romantischen Variante der Italienreisen steht Dickens demnach einigermaßen skeptisch gegenüber. Wohl um den Verdacht des Lesers zu entkräften, der eigene Reisebericht könnte sich in die allzu bekannte Tradition sentimentaler *Pictures of Italy* einreihen, entschuldigt sich Dickens schon im voraus mit der zufälligen Situation der Stunde, etwa *the shade of a Sunny Day*, falls sich hier und da in seinem Bericht doch *a fanciful and idle air*⁷⁵ finden sollte.

Dieses massive Aufgebot an Abgrenzungen wirft auch für Dickens die Frage auf, was in einem Reisebericht über Italien noch übrig bleiben könnte, wenn sein Autor in seiner *series of faint reflections*⁷⁶ fast alle traditionellen Attribute dieser Gattung auszusparen plant. Die ‚realistischen‘ Schilderungen des italienischen Alltagslebens, die sich vereinzelt finden, Beschreibungen von Karneval und Osterfest, einer öffentlichen Hinrichtung und einer Lotterie, helfen den Reiseschilderungen allenfalls in einer Dickensschen Art und Weise auf, und Interpretieren haben denn auch darauf hingewiesen, die *Pictures of Italy* – im Gesamtwerk meist nicht beachtet – trügen durchaus jene Dickensschen Züge, die man bereits an den Romanen schätze gelernt hatte⁷⁷.

Charakteristisch sind Dickens' Aufzeichnungen in unserem Zusammenhang aus einem anderen Grund: Auch Dickens vermag sich nämlich von den Traditionen der Italienreise nicht zu befreien. Je mehr er sich von allen Einflüssen abgrenzen will, desto stärker wirken gleichsam untergründig die Mechanismen einer kulturellen Codierung, in die sich sein zunächst dezidiert unvoreingenommener Italienblick gleichsam verfängt. Er preist die Lage Genuas und den Blick von seiner Villa Bagnerello in enthusiastischen

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd. 260.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Karl Brunner: *Dickens und Mark Twain in Italien*, in: *FS für Walther Fischer*, Heidelberg 1959, 112–116.

Tönen⁷⁸: *The noble bay of Genoa, with the deep blue Mediterranean, lies stretched out near at hand; monstrous old desolate houses and palaces are dotted all about; lofty hills, with their tops often hidden in the clouds, and with strong forts perched high up on their craggy sides, are close upon the left; and in front, stretching from the walls of the house, down to a ruined chapel which stands upon the bold and picturesque rocks on the sea-shore, are green vineyards, where you may wander all day long in partial shade, through interminable vistas of grapes, trained on a rough trellis-work across the narrow paths.* Dickens beschreibt die Totalansicht einer Landschaft, die zu einem Genrebild erstarrt. Vom Meer und Gebirge bis zu den pittoresk verstreuten Details des Vordergrundes – Paläste, Kapelle, Weinberge – gibt es den gleichsam klassischen Blick der Italientradition wieder. In dem Moment jedoch, in dem Dickens selbst zu einer beweglichen Figur in diesem Tableau wird, also den Part des Reisenden übernimmt, verändert sich die Perspektive: Die wahren Details rücken in das Blickfeld, und der Autor wird nicht müde, ihre Häßlichkeiten zu beschreiben. Die im ersten Bild erwähnte Verfallenheit der Paläste etwa, dort noch in pittoresker Ferne, gewinnt dann plötzlich plastische Qualität. Dies beginnt bei Dickens' Gang zur Villa⁷⁹: *a rusty old gate, der alte verrostete Klopfer, a seedy little garden, zersprungene Marmorstufen* – bis hin zur unerträglichen Sonne und den *mosquitos*, die dazu zwingen, alle Fenster geschlossen zu halten und sich die bezaubernde (*charming*) Aussicht zu versagen⁸⁰. Italien gibt sich als *ruinous*⁸¹ zu erkennen: Die Bilder des Zerfalls und der Zerstörung bilden den dunklen Untergrund der italienischen Reise von Charles Dickens. Gleichzeitig jedoch wird der Wechsel zwischen Fernsicht und Detail zum Strukturprinzip seines Reiseberichts, dieselbe Spannung also, die auch den vielen französischen Italienreisen der Zeit zugrundeliegt⁸²: *Much of the romance of the beautiful towns and villages on this beautiful road, disappears when they are entered, for many of them are very miserable.* Aus diesem Gegensatz erschließt sich auch bei Dickens eine ganze Reihe von Gegenüberstellungen, in denen jeweils die Nahperspektive mit dem Genrebild konkurriert. Immer kommt der Überblick in der reizenden Aussicht gleichsam zum Stillstand, stets wird dann jedoch die ‚Romantik‘ durch die ernüchternde Beschreibung von Details und Menschen desavouiert⁸³: *The streets are narrow, dark und dirty; the inhabitants lean and squalid; and the withered old women, with their wiry grey hair twisted up into a knot on the top of the head, like a pad to carry loads on, are so intensely ugly, both along the Riviera, and in Genoa, too, that, seen straggling about in dim*

⁷⁸ *Pictures of Italy*, 284.

⁷⁹ Ebd. 285.

⁸⁰ Ebd. 286.

⁸¹ Ebd. 289.

⁸² Ebd. 312.

⁸³ Ebd. 312f.

doorways with their spindles, or crooning together in bycorners, they are like a population of Witches [...]. These towns, as they are seen in the approach, however: nestling, with their clustering roofs and towers, among trees on steep hill-sides, or built upon the brink of noble bays: are charming.

Dieser Kontrast ist nicht zufällig, hält sich durch bei fast allen Städtebeschreibungen und wird in Rom, das ohnehin fast nur Ruinen einer gewaltigen und – wie Dickens betont – gewalttätigen Geschichte zu bieten hat, sogar in eine neue Sentenz gefaßt⁸⁴: *The Italian face changes as the visitor approaches the city; its beauty becomes devilish [...].* Das „Gesicht Italiens“ ist jedoch zweifellos ein kulturelles Produkt, das in Dickens' Panoramablick das Schema pittoresker Italienerwartung nur allzu deutlich erfüllt. Je mehr Dickens die Fernsicht und damit das vertraute Italienbild verläßt, löst sich das Phänomen ‚Italien‘ selbst bis zur Unkenntlichkeit auf. Freilich tauchen zuweilen detailgesättigte Bilder realistischer Alltagsszenen auf, allerdings um den Preis ihrer spezifisch italienischen Inhalte. Nähert sich der englische Reisende Rom, erscheint es ihm als zweites London, wie Dickens ironisch bekennt⁸⁵. Was den überlieferten Erwartungen der Italienreise nicht entspricht, aus dem Rahmen der Genrebilder gleichsam herausfällt, streift alsbald das Italienische ab und verwandelt sich in die gesellschaftliche Szenerie der Großstadt oder in das durchaus helllichtig beschriebene Bild sozialer Armut. Nicht zufällig in Neapel erreicht dieser Mechanismus der *Pictures of Italy* einen neuen Höhepunkt. In der Imagination malt sich Dickens am Vortag – mit Blick aus seinem Domizil – die Reise aus der Stadt in die weltberühmte Bucht aus⁸⁶: *How blue and bright the sea, rolling below the windows of the inn so famous in robber stories! How picturesque the great crags and points of rock overhanging to-morrow's narrow road, where galley-slaves are working in the quarries above, and the sentinels who guard them lounge on the sea-shore!* Selbst das menschliche Personal verwandelt sich in die Kulisse eines ausdrücklich imaginierten Bildes: eine Kopie der zahlreichen Italiengemälde, in denen sich südliche Landschaft mit pittoresk angeordneten Statisten – Räubern, Galeerensklaven, Soldaten – belebt. Einige Zeilen später nur beschreibt Dickens schließlich den darauffolgenden Tag in seiner Realität, *the first Neapolitan town*⁸⁷: *A filthy channel of mud and refuse meanders down the centre of the miserable streets, fed by obscene rivulets that trickle from the abject houses. There is not a door, a window, or a shutter; not a roof, a wall, a post, or a pillar, in all Fondi, but is decayed, and crazy, and rotting away.* Die Ortschaft Fondi jedoch fügt sich ein in das unspezifisch italienische Bild, das Dickens entlang der von ihm nüchtern protokollierten Häßlichkeiten des realen Italiens entwirft. Nur die Fernsicht auf Meer, Küste und

⁸⁴ Ebd. 367.

⁸⁵ Ebd. 364.

⁸⁶ Ebd. 410.

⁸⁷ Ebd.

Landschaft bewahrt die Italien-Tradition des 18. Jahrhunderts – und mit ihr wiederholt Dickens auch das pikarische Panorama eines Thackeray, in dem die alteuropäische Gemächlichkeit des Reisens mit dem Entwurf einer vorindustriellen Gesellschaft zusammenfließt. Die damit verbundene Sicht auf das traditionelle Italien wird von dem Reisechronisten Dickens gleichsam eingefroren in die pittoresken Standbilder, die mit den neuen Italienerfahrungen nicht mehr Schritt halten.

Der Kontrast, auf beinahe jeder Seite der *Pictures of Italy* nachzulesen, führt jedoch zum Zerfall jener Italien-Imagination, die noch im 18. Jahrhundert produziert worden ist. Die Italienreise als Entgrenzung der bürgerlichen Wahrnehmung – die topisch gewordene Sehnsucht nach dem Süden – kollidiert mit der im 19. Jahrhundert fortschreitenden „Schließung des Horizonts“⁸⁸, durch die sich die Auflösung des bürgerlichen Zugriffs auf die Welt anzeigt. Kompromißhaft verwandelt sich die Italiensicht in eine museale Bilderwelt – Erinnerung an die Schönheit verheißungsvoller Fremde einerseits, umgrenzte Topographie einer distanziert wahrgenommenen, vertrauten Landschaftsszene andererseits. Im Roman *Little Dorrit* (1855/57) erscheint das Italien-Motiv deshalb zunächst als Traumlandschaft, die – wie in Balzacs *Femme de trente ans* – einen Fluchtraum für die Welt des 19. Jahrhunderts repräsentiert. Als Little Dorrit, noch ganz in die Erinnerung an das Marschall-Gefängnis versunken, Italien bereist, breitet sich die fremde Welt vor ihr aus⁸⁹: *Among the day's unrealities would be, roads where the bright red vines were looped and garlanded together on trees for many miles; woods of olives; white villages and towns on hill-sides, lovely without, but frightful in their dirt and poverty within; crosses by the way; deep blue lakes with fairy islands, and clustering boats with awnings of bright colours and sails of beautiful forms; vast piles of building mouldering to dust; hanging-gardens where the weeds had grown so strong that their stems, like wedges driven home, had split the arch and rent the wall; stone-terraced lanes, with the lizards running into and out of every chink; beggars of all sorts everywhere: pitiful, picturesque, hungry, merry: children beggars and aged beggars.* Der Romanschriftsteller Dickens skizziert mit der schönen Phantasielandschaft jedoch auch hier seine eigenen Italien-Erfahrungen. Die vertraute Fernsicht auf das Panorama bricht sich später an einer desillusionierenden Nahperspektive, in der dieselben pittoresken Szenen mit umgekehrten Vorzeichen Revue passieren⁹⁰: *The period of the family's stay at Venice came, in its course, to an end, and they moved, with their retinue, to Rome. Through a repetition of the former Italian scenes, growing more dirty and more haggard as they went on, and bringing them at length to where the very air was diseased, they passed to their destination.*

⁸⁸ Albrecht Koschorke: *Die Gesch. des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in lit. Landschaftsbildern*, Frankfurt 1990, 218 ff.

⁸⁹ *Little Dorrit* (The New Oxford Illustrated Dickens), 465.

⁹⁰ Ebd. 511.

Die Entzauberung Italiens beruht keineswegs auf dem realistischen Blick des Romanciers und Sozialkritikers, sie verdankt sich vielmehr der Fixierung auf ein vorgängiges Italienbild, welches nur noch als Vision des 18. Jahrhunderts – als Genreszene oder als Terrain pikarischer Glücksritter – überlebt.

Nicht viel anders scheint es Thackeray auf seiner Italienreise – dem Abschluß einer großen Mittelmeerreise – ergangen zu sein. Als er im November 1844 die neapolitanische Küste ansteuert, protokolliert er das abendliche Panorama in sein Tagebuch⁹¹: *Sunday evening at 6 – seeing the most magnificent sea landscape in the world lighted up by a sunset such as we dont see in England in August*. Die italienischen Eindrücke sind danach jedoch – wie auf der ganzen Reise – kaum der Erwähnung wert: *Left Naples glad to quit it and made an uncomfortable journey of 34 hours [...] to Rome*. Das verheißungsvolle Italien der Vergangenheit verliert sich in den Plackereien des alltäglichen Tourismus. Die Welt der ‚rogues‘ bei Thackeray und die pittoresken Italienbilder eines Dickens geraten – wie bei den französischen Zeitgenossen – in die gemeinsame Perspektive eines brüchigen Traumbildes, das den Verlust jener dem 18. Jahrhundert entliehenen Bilderwelt nur zeitweilig kompensiert.

In Deutschland war es Gustav Freytag, der in seinen *Bildern aus der deutschen Vergangenheit* (1859–1867) die deutsche *Wanderlust* in das 18. Jahrhundert zurückprojizierte⁹²: *Später als den gebildeten Engländer ergriff den Deutschen die Wanderlust in die blaue Ferne. Aber sie war seit kurzem lebendig geworden. Schon wird es Mode, auf der Alm die aufgehende Sonne, das Wogen des Nebels in den Schluchten zu bewundern [...]. Schon hat die Sprache sehr reichen Ausdruck in Schilderungen der Naturschönheiten, der Bergformen, Wasserfälle usw., schon ziehen müßige Reisende nicht nur durch die Alpen, auch auf die Apenninen und den Ätna [...].* Allerdings sollte dieser Lesart zufolge die deutsche Kunst des Reisens – wie der Ursprung des deutschen Naturgefühls und der deutschen Dichtersprache – erst mit der Goethe-Zeit seinen Höhepunkt erleben. Schon Freytag sieht Deutschland, die „verspätete Nation“ (Hellmuth Plessner), auf einem Sonderweg: Während sich in Europa die nationalen Blütezeiten gleichsam verabschieden, ‚reift‘ in Deutschland der ‚Nationalgeist‘ erst heran. So wie die deutsche Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts dabei auf die fast mythische Größe der Weimarer Klassik fixiert blieb⁹³, so stand auch die von Gustav Freytag nicht zufällig erwähnte Italienreise fortan im Schatten von Goethes *Italieni-*

⁹¹ William Makepeace Thackeray: *The Letters and Private Papers*, coll. and ed. by Gordon N. Ray, 4 vol., London 1945/46, II 157.

⁹² Gustav Freytag: *Bilder aus der dt. Vergangenheit*, 3 Bde., Leipzig o. J., III 495.

⁹³ Vgl. Wilhelm Voßkamp: *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*, in: *Lit. Klassik*, hg. v. Hans-Joachim Simm, Frankfurt/M. 1988, 248–277, 259 ff.

scher Reise⁹⁴. Goethe selbst hatte seine Fahrt nach Italien zum exemplarischen Bildungserlebnis erklärt – und diese Tendenz in seiner Jahrzehnte später edierten Buchausgabe konsequent verstärkt. Dadurch war auch in Deutschland die Kultur der Italienreise auf ein Modell verpflichtet, das sein Paradigma dem ausgehenden 18. Jahrhundert verdankt. Mit der Idee des großen bildungsfähigen Individuums war damit auch die Institution der deutschen Italienreise als eines grandiosen Selbstbildungsprojektes geboren: eine Hypothek vor allem für das 19. Jahrhundert, das mit der Erhebung der *Italienischen Reise* zum Kultbuch zugleich die Polemik eines Heinrich Heine provozierte – ohne freilich dem Bann der Goetheschen Vorlage zu entkommen.

Auch die deutschen Italienreisenden des 19. Jahrhunderts kennen die schmerzlich empfundene Diskrepanz zwischen Erwartung und desillusionierender Realität. *22 Jahre auf einem Fleck in Dithmarschen und jetzt doch im Begriff, nach Rom zu gehen*⁹⁵, vertraut Hebbel 1844 stolz seinem Tagebuch an. *Eviva Rom*⁹⁶ begrüßt der junge Joseph Viktor von Scheffel die Stadt Rom beim ersten Anblick der Peterskuppel. Während sich bei beiden die ernüchternden Erfahrungen des modernen Italien bald geltend machen, bereist später Theodor Fontane das südliche Land à la Charles Dickens⁹⁷. Neben ein paar hübschen Aussichten auf viel gepriesene Landschaften überwiegt – auch im Rückblick – die skeptische Infragestellung der gesamten Tradition⁹⁸: *So schön und herrlich Italien ist, so ist es mir doch ganz unzweifelhaft, daß es durch jugendliche Menschen, namentlich durch die unglückselige Klasse der Maler, noch zu etwas herrlicherem hinaufgeschraubt worden ist, als nöthig war*. In Fontanes Romanen – ähnlich wie in Flauberts *Éducation sentimentale* – fungiert das Italien-Motiv nur noch als Replik auf eine längst automatisierte bürgerliche Einrichtung, in *Effi Briest* noch dazu in der dabei bevorzugten Form der Hochzeitsreise. Baron von Innstetten führt Effi nach Italien, sein *Kunstenthusiasmus* jedoch wird vom alten Briest sarkastisch kommentiert⁹⁹: *Und wenn ihr Mann, unser Herr Schwiegersohn, eine*

⁹⁴ Zu Goethes Italienreise als Inkarnation der Weimarer Bildungsideologie – auch in ihren Folgen für die Nachwelt – vgl. Ferdinand van Ingen: *Goethes „Ital. Reise“: Ein fragwürdiges Modell*, in: *Ital. Reise. Reisen nach Italien*, hg. v. Italo Michele Battafarano, Gardolo di Trento 1988, 177–229.

⁹⁵ Friedrich Hebbel: *W.*, 5 Bde., München 1963–67, IV 690.

⁹⁶ *Scheffel in Italien. Briefe ins Elternhaus 1852–1853*, hg. v. Wilhelm Zentner, Karlsruhe 1928, 31.

⁹⁷ Vgl. dazu Vf.: „Stellt euch Hamburg in Trümmern vor und ihr habt Pompeji“ – Hebbel, Scheffel, Fontane: *die distanzierenden Beobachter*, in: Grimm/Brey Mayer/Erhart: *Dt. Dichter in Italien* [Anm. 57], 172–187.

⁹⁸ Theodor Fontane: Brief an Mathilde Rohr v. 24. November 1874, in: *W., Schr. und Briefe*, hg. v. W. Keitel und H. Nürnberger, Abt. IV, Bd. 2, München 1979, 491.

⁹⁹ Theodor Fontane: *Effi Briest*, in: *W., Schr. und Briefe* [Anm. 98], Abt. I, Bd. 4, München ²1974, 42.

Hochzeitsreise machen und bei der Gelegenheit jede Galerie neu katalogisieren will, so kann ich ihn daran nicht hindern. Das ist eben das, was man sich verheiratet nennt. Während für den Ehemann die Italienreise ein Aufguß von bereits angelesenen Bildungsgütern ist, bleibt sie für Effi Briest ein Erlebnis, das die Sinnlosigkeit des Bildungsdiskurses für die weibliche bürgerliche ‚Identität‘ dokumentiert. Effi, in Kessin später von Innstetten aufgefordert, ihre Vorstellung von einem *Ministerium* zu schildern, erinnert sich an Italien¹⁰⁰: [...] *und es kann auch bloß ein Haus sein, ein Palazzo, ein Palazzo Strozzi oder Pitti oder, wenn die nicht passen, irgendein anderer. Du siehst, ich habe meine italienische Reise nicht umsonst gemacht.*

Fontanes reale und fiktive Entlarvungsstrategien nehmen auf ein Italienbild Bezug, wie es sich in der Bildungsreise des 19. Jahrhunderts erst herausgebildet hatte, jedoch kaum in die Zeit vor der Weimarer Klassik zurückreicht. Die deutsche Italien-Tradition ist derart von Goethe geprägt, daß – im Gegensatz zu Frankreich und England – die anderen Italienbilder darüber verblässen: Goethe-Epigonen und Italien-Kritiker erliegen gleichermaßen der Wirkungsgeschichte der *Italienischen Reise*¹⁰¹. In ihr wird Italien nicht zum Phantasma einer Vorzeit und nicht zum Genregemälde pittoresker Szenerien, sondern zur Allegorie der eigenen Bildungsfähigkeit. Robert Prutz hat denn auch im Jahr 1847 – mit Blick auf Goethe – die deutschen Italienreisen in bereits verklärender Absicht von denen anderer Nationen abgegrenzt¹⁰²: *Nämlich wir Deutsche sind gründlicher und inniger Natur; eine Reise nach Italien ist (oder war doch bis vor kurzem) der Mehrzahl von uns nicht, wie etwa den professionierten travellers anderer Nationen, die ihre season in Rom oder Neapel machen, weil es eben zu Hause keine komfortablen*

¹⁰⁰ Ebd. 181. Auch bei Fontane jedoch gibt es ein Italienbild, das noch die Flucht aus preußischer Enge signalisiert – als Phantasma, dessen Gegenbild-Funktion nichts Reales mehr in sich birgt. Als der Titelheld in Fontanes *Schach von Wuthenow* (1882) die ihm aufgedrängten Ehepläne bereits mit seinem Selbstmord zu beantworten beschlossen hat, *hing [er] mit einer ihm sonst völlig fremden Phantastik allen erdenklichen Reiseplänen und Reisebildern nach: Denn Venedig [...] hatte doch schließlich über Wuthenow gesiegt [...]. Er wollte nach Sizilien hinüber und die Sireneninseln passieren [...]. W., Schr. und Briefe* [Anm. 98], Abt. I, Bd. 1., München ²1970, 672. Wie in Balzacs *Femme de trente ans* verwandelt sich Italien in einen unbestimmten vorzivilisatorischen Fluchtraum, mythologisch und exotisch, von ‚Orient‘ und ‚Afrika‘ kaum zu unterscheiden: in *Schach von Wuthenow* bereits mit den Todesphantasien des *Fin de siècle* verwandt. Vgl. dazu auch Christian Grawe: *Wuthenow oder Venedig. Analyse von Schachs Reisefantasie im Fontaneschen Kontext*, in: *Wirkendes Wort* 30 (1980), 258–267.

¹⁰¹ Bis heute fehlt jedoch eine dringend benötigte Studie über die Wirkungsgeschichte der *Ital. Reise* im 19. Jahrhundert. Vereinzelt bei Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgesch. eines Klassikers*, Bd. I: 1773–1918, München 1980. Dazu auch Wilfried Barner: *Altertum, Überlieferung, Natur. Über Klassizität und autobiogr. Konstruktion in Goethes „Ital. Reise“*, in: *Goethe Jb.* 105 (1988), 64–92, 67 ff.

¹⁰² Robert Prutz: *Über Reisen und Reiselit. der Deutschen*, in: *Schr. zur Lit. und Politik*, hg. v. Bernd Hüppauf, Tübingen 1973, 34–47, 40.

Vergnügungen gibt, nur ein veränderter Aufenthalt, ein bloßer Zeitvertreib, eine Ergänzungsreise: sondern den meisten ist oder war es eine Herzensangelegenheit, ein lange und sehnlich gehegter Wunsch, ein Traum der Kindheit, den sie endlich nach jahrelanger Ungeduld nur spät und mühsam auszuführen imstande sind.

Die real Reisenden versuchten diesem nationalen Auftrag zumeist nachzueifern. Was dabei *Herzensangelegenheit* und was mühsame Kopie war, blieb nicht selten verborgen. Auf der Spitze des Vesuv erblickt der Maler Carl Rottmann – so beschrieben in seinen *Reisebriefen aus Italien und Griechenland* (1882) – in der Aussicht auf die italienische Landschaft auch die Symbolik der eigenen Existenz¹⁰³: *Mein ganzes Leben lag schön wie die Stadt, die jetzt unter mir war, ausgebreitet da, manches grau und schwarz wie der Krater hinter mir, hinaus aber über grüne und freundliche Fernen das weite Meer mit segelnden Schiffen und auch wieder Berge, über die ich nicht hinaussehen konnte.* Italien verliert dabei den Bezug zu jeder Tradition, die sich abseits der Goetheschen Bildungslegende vielleicht gebildet haben könnte. Geradezu zwanghaft wendet sich der Blick deutscher Italienreisender im 19. Jahrhundert auf das eigene Ich, in dem nach Bildungserlebnissen und Wiedergeburten regelrecht gefahndet wird¹⁰⁴. Anselm Feuerbach etwa verwandelt Rom in die bloße Folie einer Selbstreflexion über das eigene Schicksal¹⁰⁵: *Bei diesem Namen hört alles Träumen auf, da fängt die Selbsterkenntnis an, und Rom weist einem jeglichen Menschenkind seinen Platz an. Meine italienische Fahrt ist ein Stück Entwicklungsgeschichte im echten Sinn des Wortes und voll, voll Poesie.* Feuerbach befindet sich dabei jedoch nur auf den Spuren eines Bildungsdiskurses, der die Italienfahrten seiner deutschen Zeitgenossen dominiert – auch hier ein Phantasma, das seinen Ort allerdings nicht in den bereits vertrauten italienischen Bildern besitzt, sondern in dem Bildungserlebnis einer kultivierten Innerlichkeit. *Hältst Du nicht dafür, daß das eigentliche Interesse, das wir an der Welt nehmen, darin besteht, daß wir das „Außer uns“ zu einem „In uns“ zu machen suchen?*¹⁰⁶ Der Historiker Leopold von Ranke bringt diesen Bildungsauftrag angesichts der römischen Antike ebenso auf den Punkt wie Friedrich Theodor Vischer, der in seinem Roman *Auch Einer* mit den ironisch verdrehten Bildungstraditionen seiner Zeit auch das Italienbild seines Helden zur Sprache bringt und dessen Entschluß zur

¹⁰³ Zit. in: *Dt. Briefe aus Italien von Winckelmann bis Gregorovius*, hg. v. Eberhard Haufe, Leipzig 21971, 259 f.

¹⁰⁴ Selbst deutschen Unternehmern scheint das Goethesche Modell den Weg gewiesen zu haben: Martin Schumacher: *Auslandsreisen dt. Unternehmer 1750–1851. Unter besonderer Berücksichtigung von Rheinland und Westfalen*, Köln 1968, 101 ff. Den Hinweis verdanke ich dem Forschungsbericht von Peter J. Brenner: *Der Reisebericht* [Anm. 7], 510 f.

¹⁰⁵ Anselm Feuerbach: *Brief an Henriette Feuerbach vom 12. Februar 1857*, zit. in: *Dt. Briefe aus Italien* [Anm. 103], 390.

¹⁰⁶ Leopold von Ranke: *Brief an Heinrich Ritter vom 27. März 1829*, zit. in: *Dt. Briefe aus Italien* [Anm. 103], 294.

Reise als Tagebuchnotiz zitiert¹⁰⁷: *Es ist hohe Zeit, hereinzubolen, Italien zu sehen. Wenn ich hin könnte! — da sollte manches in mir sich setzen.* In beiden Äußerungen — einmal ‚offiziell‘, einmal in ironischer Fiktion — bleibt die zwanghafte Orientierung der Italienerfahrung auf das eigene Bildungserlebnis sichtbar: Der deutsche Italien-Diskurs im 19. Jahrhundert ordnet das Ereignis ‚Italien‘ in ein Netz von Bezügen ein, die allesamt in der Erweiterung und Bereicherung einer individuellen Bildungssubstanz ihr Ziel finden sollen.

Vischers eigene Italienreise (1839/40) mag als sprechendes Beispiel dienen. Schon in Trient beschwört er ein Reiseprogramm, das die Goethesche Mythisierung der ‚Wiedergeburt‘ möglichst getreu imitieren soll¹⁰⁸: *Goethe feierte hier seine volle Durchgeburt zum klassischen Geiste. Er ist mir immer auf den Fersen. Ich darf dem Grossen die Schubriemen nicht lösen, aber ‚es lebt etwas in mir von seinem Geist‘, u. dieses Etwas, der südliche Mensch in mir, wird vielleicht, ja ich hoffe es, endlich mit meinem nordischen, skeptischen Menschen einen Frieden schliessen. Es ist eine gute Ahnung in mir. Es wird mir leicht. Es geht. Va bene.* Auch Vischer stößt in Italien auf Widrigkeiten en masse — der gebildete Leser kennt sie vom hypochondrischen Helden seines Romans. Das betrügerische Volk, Diebstahl, Schnakenstiche, Katarrh und unangenehme deutsche Touristen machen dem schwäbischen Dichter den Reisealltag schwer — und doch erinnert er sich fast autosuggestiv an seine italienische Mission¹⁰⁹: *Vorgestern badete ich im Meere. Das ist etwas! [...] Ich denke im ganzen 3 Wochen hier zu bleibe, denn so lange will ich meine Lehrstunden fortsetzen, also bis zum 1. September.* Deshalb auch muß er der Fremde jene Erfahrungen abgewinnen, die sich an Goethes lichtvoller Bildungsreise orientieren. Zwar scheint das Objekt dieser imitierenden ‚Lehrjahre‘ Vischers schon entschwinden, deshalb jedoch wird es überall neu konstruiert¹¹⁰: *So verdorben es [das Volk — W. E.] aber hier u. überall in Italien sein mag, man sieht doch selbst dem gemeinen Menschen an, dass die edle und klassische Natur unter dem Schutte nicht verloren ist.* Vischers Spurensuche nach dem vertrauten Bildungserlebnis in der kaum oder nur negativ wahrgenommenen Fremde wiederholt auch jenen Gegensatz, der sich bei seinen französischen und englischen Zeitgenossen gezeigt hatte. Florenz präsentiert sich jeweils unterschiedlich von nah und fern¹¹¹: *Florenz liegt himmlisch. [...] die Hügel meist, was die niedrigere Vegetation betrifft, verbrannt von der Sonne, die vielen Oliven haben ein grauliches, mattes Grün, aber diese weichen Linien, diese Pinien, Cypressen, die tausend weissen Villen, die flachen*

¹⁰⁷ Friedrich Theodor Vischer: *Auch einer* [1879], Frankfurt/M. 1987, 444.

¹⁰⁸ Friedrich Theodor Vischer: *Briefe aus Italien I*, in: *Süddt. Mh.* V (1904), 380–397, 384.

¹⁰⁹ Ebd. 386.

¹¹⁰ Ebd. 388.

¹¹¹ Ebd. 397.

*Dächer, die dir sogleich sagen, dass hier kein Schnee liegen bleibt, der ewig klare Himmel, der silberne Duft über der Ferne, dieser noble classische Anflug des Ganzen, die Rebenguirlanden, die blühenden Rosenbecken! [...] Das Innere von Florenz ist gar nicht, wie man sich's vorstellt, enge schmutzige Strassen, finstere castellartige alte Palläste, u. die Nase wird an ganz andere Dinge als Blumen erinnert. Der classische Anflug und die enttäuschte ‚Vorstellung‘: Was aus der Ferne noch möglich seint, verliert in der Konkretion seine Zugehörigkeit zum Goetheschen Italien-Diskurs. Ebenso ergeht es dem eigenen Bildungserlebnis. Unfähig, die an Goethe gewonnenen eigenen ‚Lehrjahre‘ in den Triumph klassischer Bildung und Selbstvollendung zu verwandeln, verkehrt sich dem nachklassischen Vischer der Wunsch nach Wiedergeburt in das fast psychotische Trauma einer Fehlgeburt¹¹²: *Es arbeitet mächtig in mir, es ist etwas in mir, was sich zur Geburt befreien will u. nicht kann, oder wenigstens nicht vollständig kann.**

Speziell Vischers Italienreise, das Unternehmen eines der Selbstdistanz nicht gerade unfähigen Humoristen, spiegelt die Gewalt einer Tradition, die dem Reisenden eine präformierte Wahrnehmungsform nahezu aufzwingt. Auch hier erstarrt Italien zu einem Traumbild und einem nur in der Distanz verfügbaren Phantasma, dessen konkrete Details – und vor allem diese – nicht mehr recht zu dem vorgeprägten Standbild passen wollen. Allerdings ist in Deutschland die Kulturinstitution der Italienreise derart eng mit der Motivation und den Zielen eines Bildungsideals verbunden, daß dem gewaltsam geforderten Ich-Erlebnis nicht selten die Erfahrung der Fremde störend in die Quere kommt, fast immer jedoch die Italienreise mit den Insignien eines individuellen Erziehungsprogramms versehen werden muß: eine Form der permanenten kulturellen Überforderung des Reisenden, die der ebenfalls den Motiven des 18. Jahrhunderts verhafteten Italien-Erfahrung der Franzosen und Engländer kaum vergleichbar ist. Das Schema der perspektivischen Nähe und Ferne, deren Wechsel das Italien-Bild mit jeweils negativen und positiven Folgen unterworfen bleibt, wiederholt sich. Auch der Kontrast zwischen dem Versprechen traditioneller Idealreisen und der drohenden Desillusionierung durch die italienische Realität etabliert ein festes Muster europäischer Italienreisen im 19. Jahrhundert. Freilich sind es die unterschiedlichen Bilder – Gegenstände einer komparatistisch verfahrenen Imagologie¹¹³ – aus denen die nationalen Italien-Erfahrungen ihre Eigenart beziehen: Bilder, die allesamt aus dem Reservoir einer im 18. Jahrhundert entstandenen kulturellen Codierung des Reiseziels Italien geschöpft sind. Innovationen für die Gattung des Reiseberichts oder die Wahrnehmung der italienischen Fremde haben die Italienreisen des 19. Jahrhunderts in der Regel nicht hervorge-

¹¹² *Briefe aus Italien III*, in: *Süddt. Mb.* IX (1904), 721–733, 722.

¹¹³ Vgl. Thomas Bleicher: *Elemente einer komparatistischen Imagologie*, in: *Komparatistische Hefte* 2 (1980), 12–24.

bracht — darin durchaus typisch für die Entwicklungsgeschichte der konventionellen Reiseliteratur¹¹⁴. Gerade deshalb bieten sie ein Beispiel für die Langlebigkeit und Wirksamkeit kultureller Bilder und Wahrnehmungsformen, die sich im Erfahrungsraum einer Kultur — vor allem hinsichtlich der in ihr entwickelten Fremdbilder — ansammeln. Den Reisenden selbst mögen diese Motive — auch in der Negation — weitgehend verborgen bleiben. Gerade die Mächtigkeit eines solchen Einflusses dokumentiert sich nicht selten in der angestregten Weise der Reisenden, ihm gerecht zu werden — exemplarisch wiederum in Deutschland, wo alle vorhandenen Italienmotive einer Goetheschen Bildungskonstruktion einverwoben werden, in der das imaginäre Italien in Deutschland fortan existiert. Gerade diese Fixierung unterscheidet die deutsche Tradition von den europäischen Italienbildern des 19. Jahrhunderts — ein Sonderweg auch hier, der später nicht zufällig seine eigenen destruktiven Italienbilder bis hin zu Rolf Dieter Brinkmann¹¹⁵ hervorgetrieben hat.

Es war wiederum Friedrich Theodor Vischer, der im Jahre 1839 die nationalen Besonderheiten der europäischen Italienfahrer auf seiner eigenen Reise — ironisch — benannt hat. Und er sorgt zwischen den Zeilen auch wieder für den engen Zusammenhang der Italienreise mit der Tradition des europäischen 18. Jahrhunderts, wenn er die Engländer und Franzosen mit den topischen Attributen des selbstbewußten angelsächsischen Bürgertums einerseits, dem französischen Rokoko-Flair andererseits belegt. Die deutsche Tradition jedoch findet bei der — karikierten — Idee der Bildung ihren Rückhalt, die Vischer selbst auf die Nachbarvölker überträgt, wenn er deren Italienerlebnis als die nach außen tretende Selbstbildung ihres nationalen Charakters beschreibt¹¹⁶: *Nun ich war also in dem Land, wo auch der gemeine Mann nobel und interessant aussieht, wo die deutsche Kartoffelnase verschwindet. Der Deutsche genießt sich in seiner Substantialität bei unglücklicher Form, der Engländer ist stolz in seiner Stärke, der Franzose eitel in seiner Eleganz u. seinem Point d'honneur, der Italiener genießt in legèrem Behagen das Bewußtsein, ein klassisches Volk zu sein.*

¹¹⁴ Dazu — übereinstimmend — Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Dt. Lit. im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. II, Stuttgart 1972, 275 f. Andreas Bürgi: *Weltvermesser* [Anm. 31], 155 ff.

¹¹⁵ Vgl. dazu Wolfgang Adam: *Arkadien als Vorbölle. Die Destruktion des traditionellen Italien-Bildes in Rolf Dieter Brinkmanns „Rom, Blicke“*, in: *Euphorion* 83 (1989), 226–245.

¹¹⁶ Friedrich Theodor Vischer: *Briefe aus Italien I* [Anm. 108], 83.