

# V. Lust und Last des Erbes Deutsch-italienische Begegnungen im 20. Jahrhundert

»Laterna-  
Magica-Bilder«

Italien als Ort der deutschen  
»Inneren Emigration«

Der Gedichtband *Revolution* des anarchistischen Schriftstellers Erich Mühsam, erschienen im Jahr 1925, enthielt das Italien-Gedicht *Mignon 1925*, Goethe-Parodie und politisches Gedicht zugleich: »Kennst du das Land, wo die Faschisten blühen, / im dunklen Laub die Diebslaternen glühen, / ein Moderduft von hundert Leichen weht, / die Freiheit still und hoch der Duce steht? / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin / möchte ich mit dir, mein Adolf Hitler, ziehn!«<sup>1</sup> Die zeitgeschichtlichen Anspielungen sind deutlich: 1923 mißlingt der sogenannte Hitler-Putsch in München, 1925 – Hitler ist vorzeitig aus der Haft entlassen worden – wird die nationalsozialistische Partei Deutschlands unter der Führung Adolf Hitlers neu gegründet. Ein Jahr zuvor feierten die italienischen Faschisten unter dem »Duce« Benito Mussolini einen triumphalen Wahlsieg, dem schon 1925 die gewaltsame Ausschaltung der Opposition und die Errichtung einer faschistischen Diktatur folgten. Erich Mühsam karikiert in seinem Gedicht nicht nur die »sehnsüchtigen« Blicke der deutschen faschistischen Bewegung auf das vorangegangene südliche Nachbarland, er kontrastiert zugleich den längst in den Volksmund eingewanderten Zitatenschatz der bildungsbürgerlichen Italiendichtung mit einer politischen Realität, in der Italien kaum noch den Titel eines sehnsuchtsvoll bereisten »Arkadien« zu beanspruchen vermag. Erich Mühsam jedoch, 1934 in einem Konzentrationslager der Nationalsozialisten ermordet, war schon zur Zeit der Weimarer Republik eine Ausnahmefigur; um so singulärer auch sein Versuch, dem Phänomen »Italien« politisch beizukommen.

Ein anderer Fall: Im selben Jahr 1925 unternahm der wie Mühsam 1878 geborene Hans Carossa eine Italienreise, die ihn nach Verona, Pisa, Padua und Ravenna führte – auch er ein deutscher Dichter, der kurz vor der Reise zudem seinen bürgerlichen

Arztberuf aufgeben konnte, da ihn – den fast schon berühmten Autor – der Insel-Verlag finanziell zu unterstützen begann. Schon in Verona zeigen Carossas Tagebuchaufzeichnungen auch den hervorstechendsten Unterschied zur politischen Italiensicht Mühsams. Statt politischer Gegenwart sind es die Zeichen der Kultur und der Geschichte, denen sich der Italienfahrer Carossa verpflichtet weiß: »Wie Wegweiser grüßen Strophen Dantes, die da und dort an einem Eckhause in eingelassene Marmortafeln gemeißelt sind. Mitten im Straßengewühl bespricht uns der herbe, kühne Sehergeist, und gleich wissen wir uns Kinder jenes Abendlandes, das nicht untergeht.« (CA S. 796)

Carossas »Wegweiser« sind die Kulturdenkmäler Italiens, Zeugnisse einer abendländischen Tradition, der sich der deutsche Italienreisende enthusiastisch zuwendet. Vorbild der Italienfahrt Carossas ist denn auch Goethe, zu dessen Angedenken allein der Anblick der Bäume im botanischen Garten zu Padua genügt: »Schon Goethe hat sie gesehen, und wir denken daran, daß in seiner Phantasie, während er durch diese Anlagen ging, die Ahnung der Urpflanze gegenwärtig war.« (CA S. 810) Weit entfernt, den zeitgeschichtlichen Abstand zu Goethe gar mit den Mitteln der Parodie zu markieren, schlägt Carossa bereitwillig die Brücke zu Goethes *Italienischer Reise*, um sich die Fähigkeit zum eigenen Italienerlebnis zuallererst anzueignen und vor Augen zu führen. Der klassische Dichter instruiert gewissermaßen seinen späten deutschen Nachfolger, das klassische Italien auch angemessen wahrzunehmen: »Sobald uns Goethes Geist anrührt, erquickt uns ein Gefühl des In-der-Mitte-Seins, ein Vertrauen zu unseren Sinnesorganen, ein Vorsatz, sie uns unverkümmert zu bewahren.« (CA S. 810)

Anders als Mühsams politische Kritik ist Carossas Italienbild zu jener Zeit durchaus repräsentativ für einen Großteil der deutschen Schriftsteller. Im Gegensatz zum Fall Mühsams erstreckt sich deren Berühmtheit jedoch keineswegs nur auf die Epoche der Weimarer Republik: Hätte man nämlich in der Nachkriegszeit und in den fünfziger Jahren nach den bedeutendsten deutschen Dichtern der Gegenwart gefragt, so wären dabei kaum die heute so geläufigen Namen eines Alfred Döblin, Bert Brecht, Wolfgang Borchert, Heinrich Böll oder Alfred Andersch genannt worden, wohl aber die Namen derer, die damals die Lesebücher und Anthologien zu füllen begannen: Hans Carossa, Werner Bergengruen, Rudolf Alexander Schröder, Reinhold Schneider. Es handelt sich dabei überwiegend um Dichter der sogenannten Inneren Emigration, jenen Schriftstellern, die während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland geblieben sind, in den Jahren von 1933 bis 1945 teilweise noch publiziert haben, sich jedoch in zumeist passiver Gegnerschaft zum politischen Regime befunden haben. Diese stille Opposition aus dem Geiste eines überwiegend christlich getönten Humanismus war es dann auch, was diesen Autoren Popularität und Anerkennung in den frühen Jahren der Bundesrepublik Deutschland verschafft hat, vertraten sie doch jenes »andere Deutschland«, das Kontinuität und Neubeginn deutscher Kultur zugleich repräsentieren konnte.<sup>2</sup>

Nicht zufällig waren alle die genannten Schriftsteller auch außerordentlich rege Italienreisende, ja für die meisten Schriftsteller der Inneren Emigration wurde die Fahrt nach Italien geradezu ein festes Ritual ihrer dichterischen Existenz. Carossa etwa, der als junger Arzt 1913 zum ersten Mal Italien besuchte, war in den Jahren

von 1925 bis 1941 insgesamt acht Mal in Italien, Reinhold Schneider unternahm zwischen 1931 und 1941 ebenfalls mehrere Italienreisen, auch Bergengruen und Schröder – letzterer sogar schon seit 1898 – wählten bis in die dreißiger Jahre hinein Italien immer wieder zu ihrem bevorzugten Reiseziel.

Der erste Grund dafür ist schon bei Carossa genannt: Nicht zuletzt das Vorbild Goethe blieb für diese bildungsbürgerlichen Literaten immerwährender Anlaß, die traditionelle Italienreise zu beleben; längst bot das Industriezeitalter sämtliche Vorzüge, den klassischen Bildungsgang nach Süden beliebig oft und in schöner Regelmäßigkeit zu erneuern. Darüber hinaus gewinnen diese Reisen jedoch eine zeit-symptomatische Bedeutung, nach der gerade im Hinblick auf ihre offensichtlich rituelle Funktion zu fragen ist: Welche Bedürfnisse liegen diesen kollektiven Italienerfahrungen zugrunde? Welche Bedeutung gewinnt das Erlebnis ›Italien‹ gerade vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und politischen Ereignisse in den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts? So wenig die Italienreisen der hier in Frage kommenden Schriftsteller bloße epigonale Neuauflagen klassischer Arkadiensehnsucht sind, so wenig sind sie auch private Urlaubsreisen, die dem Vergnügen und der Regeneration deutscher Dichter in dürftiger Zeit zu dienen hatten. In der typischen Form dieser Italienerfahrung wird vielmehr ein Modell der Zeit- und Gegenwartsbewältigung sichtbar, dessen literarische Verarbeitungen gerade in den frühen Nachkriegsjahren den Status öffentlicher Bekenntnisse erhalten konnten: Carossas *Aufzeichnungen aus Italien* erschienen 1946 und 1948, Bergengruen veröffentlichte ein *Römisches Erinnerungsbuch* im Jahre 1949. Noch deutlicher ist der Bezug zwischen Zeitgeschichte und literarischer Italienerfahrung bei den Schriftstellern Rudolf Hagelstange und Kasimir Edschmid: Hagelstanges *Venezianisches Credo*, verfaßt im Kriegsjahr 1944, erlangte sofort nach dem Erscheinen 1945 den dokumentarischen Rang literarischer Vergangenheitsbewältigung; Edschmid, während der dreißiger und vierziger Jahre schon als Verfasser vielgelesener Italien-Reisebücher hervorgetreten, publizierte seine ebenfalls im Krieg entstandenen *Italienischen Gesänge* im Jahre 1947. Rudolf Alexander Schröder, als ›großer alter Mann‹ der deutschen Nachkriegsliteratur vielfach geehrt, veröffentlichte schon 1940 im Band seiner *Weltlichen Gedichte* die später immer wieder aufgelegten Italien-Elegien, Reinhold Schneiders Sonette und Italien-Gedichte, im Krieg als ›Schmuggelware‹ vervielfältigt und verbreitet, fanden ebenfalls erst in den Nachkriegsjahren ihre dann jedenfalls große Öffentlichkeit.

Italien als literarischer Ort deutscher Gegenwarts-, Kriegs- und Vergangenheitsbewältigung, als epochale Erfahrung, mit der die berühmten Dichter der Zeit zweihundert Jahre deutsche Italientradition bis über die Jahre des zweiten Weltkriegs hinaus fortzusetzen wußten: An einigen Beispielen soll dieses wichtige Kapitel deutscher Italienerfahrung aufgeschlagen werden – gerade auch weil Erich Mühsams ›Politisierung‹ des Phänomens Italien erst sehr viel später, in den sechziger Jahren der Bundesrepublik Deutschlands, wieder zu Ehren kam.

Carossas Italienreise während der Weimarer Republik indes war schon zwanzig Jahre später repräsentativ genug, um 1946 sein Italienbuch für die Leser der Nachkriegszeiten programmatisch einzuleiten: ›Der Krieg und seine Folgen haben es unmöglich gemacht, diese Aufzeichnungen so zu ergänzen, daß ein rundes Italien-

buch daraus geworden wäre. So bleibe denn die kleine Sammlung einzelner Tagebuchblätter ein Gruß an die Glücklichen, die einst wieder frei in dem schönen Lande werden reisen dürfen.« (CA S. 794)

Die Tagebuchnotizen Carossas über seine Reisen nach Oberitalien, Florenz, Rom, Neapel und Ischia in den Jahren zwischen 1925 und 1942 verdeutlichen in besonderem Maße die Stationen und Veränderungen der epochal zu nennenden Italienerfahrung der deutschen »inneren Emigranten«. 1925 ist Carossa nicht nur auf den Spuren Dantes und Goethes, sondern erfährt Italiens Gegenwart insgesamt als ein einziges Konglomerat ästhetischer und historischer Reminiszenzen: An erster Stelle der Aufzeichnungen stehen die Beschreibungen architektonischer Kunstdenkmäler und historischer Gemälde in Verona, Padua und Ravenna; daneben erinnert Oberitalien auch an die vergangene Größe des historisch gewordenen Abendlandes, an den sagenhaften Dietrich von Bern, den Gotenherrscher Theoderich, dessen Grabmal Carossa in Ravenna besucht (CA S. 815 ff.).

Carossa reist jedoch auch als unbeschwerter Spaziergänger, der keineswegs die touristischen »Sehenswürdigkeiten« abzuhaken beginnt, sondern sich in die Details des fremden Lebens vertieft, die vielfältigen Eindrücke Italiens ungeordnet auf sich wirken läßt – in diesem Sinn den wandernden Bohemiens und den Nachfahren Eichendorffscher Romantiker, etwa einem Hermann Hesse, verwandt: »Der Nachmittag war dunstig mild; ich genoß meine Freiheit und ließ mir Zeit.« (CA S. 813) Italienische »Stiefelputzer« (CA S. 810) gewinnen dieselbe Aufmerksamkeit wie eine »halb verfallene Mauer« mit kleinen Feigenbäumen (CA S. 813 f.); die malerische Versammlung italienischer Kirchenbesucher wird ebenso beschrieben wie die sich in der Kathedrale befindenden Skulpturen eines Donatello (CA S. 807 f.).

So wie jedoch die Kunstbetrachtungen in Carossas Aufzeichnungen eine dominante Stelle einnehmen, so rücken auch die Geschehnisse des italienischen Alltags zunehmend in die Nähe einer ästhetisch wahrgenommenen Kunstlandschaft. Die von Carossa beobachtete »stämmige Bäuerin« etwa erinnert »an ein vor Jahren vielverbreitetes Bild: *Das Weib des Briganten*« (CA S. 807); in der an der Tür des Hotels postierten »Cameriera« in Ravenna scheint dem Deutschen sogar »Anselm Feuerbachs Römerin wiedergeboren« (CA S. 812). Carossa, der in Verona zuerst das Ereignis »Dante«, in Padua die nachempfundene Größe eines Goethe beschwört, verwandelt Italien in ein »musée imaginaire« zeitenthobener Kunstwerke: Die Gegenwartsfülle des italienischen Lebens erstarrt zu Duplikaten unbewegter Kunstsammlungen. Zugleich erhält die Kunst den höheren Realitätswert zugesprochen: Die reale »hübsche Schaffnerin«, die an eine »marmorne Hand vom Albergo Commercio« erinnert, wird »nach und nach immer alltäglicher«, während die »Steinhand von Tag zu Tag an Leben und Ausdruck zu gewinnen« beginnt (CA S. 833). Das noch kurios anmutende Beispiel bringt gleichwohl eine wichtige Dimension der Italienerfahrung des Schriftstellers Carossa zum Vorschein. So wie nämlich die Kunst die lebendige Gegenwart Italiens zu überlagern beginnt, steigert sich das ästhetische Erlebnis zu einer Erfahrung von beinahe heilsgeschichtlicher Qualität. In einer Kapelle belauscht Carossa das Gespräch junger Touristen, die sich in kulturkritischer Manier über die »Fülle« einer Zeit beklagen, in der die »ausgezeichneten Nachbildungen« berühmter Kunstwerke wie Zigarettensmarken gehandelt und kon-



Nachdem für viele deutsche Dichter in Italien die römische katholische Kirche nur eine Zielscheibe der Kritik und des Spottes gewesen war, fanden im 20. Jahrhundert nicht wenige wieder zu ihr zurück. Mit den politischen Wirren zwischen den beiden Weltkriegen, der faschistischen Gewaltherrschaft in Deutschland und Italien sowie der Katastrophe des »Dritten Deutschen Reiches« erschien vor allem den deutschen »inneren Emigranten« die zweitausendjährige Tradition des Katholizismus als Garant für Stabilität und wiedererlangten Seelenfrieden. Wie in keinem anderen Land blieb sie in Italien – sowohl im Volk als auch in den Institutionen – lebendig. Die Anlage des Petersdoms mit ihrer geglückten Synthese antiker und christlicher Elemente versinnbildlicht dabei die Kontinuität einer abendländischen Kultur, die gerade im 20. Jahrhundert bedroht zu sein schien.

sumiert werden – vorwegnehmende Stichworte der späteren Thesen Walter Benjamins über den »Aura«-Verlust des *Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1934). Das Unbehagen Hans Carossas bei der Rede dieses »jungen Verneiners« in Ravenna jedenfalls provoziert ein dem Tagebuch anvertrautes Bekenntnis zur Kunst, das die vormals religiösen Heilshoffnungen direkt an die Künstler zu delegieren scheint: »Entscheiden werden die Künstler. Gewiß geht irgendwo schon ein stilles oder wildes Sonntagkind umher, das berufen ist, im dunkelglühenden Zeitgewühl die feinen Lichtbänder zu entdecken und aufzuzeichnen, aus denen sich das Wesen einer neuen Welt erschließen läßt.« (CA S. 828 f.) Die Kunstwerke als Symbole einer über dem »Zeitgewühl« sich erhebenden anderen Welt: Hier enthüllt zugleich die Ästhetisierung Italiens durch den Poeten Carossa ihren heimlichen Sinn. »Was willst du hier?« hatte sich ja der Reisende auf einem Spaziergang zur Basilika Sant'Apollinare in Ravenna gefragt und damit das alte Thema der Italiensehnsucht neu angeschlagen: »Was drängt uns, in überfüllten Zügen an tausendfach blühendem Leben vorüberzufahren, um die Reste einer versunkenen Welt zu besuchen?« (CA S. 818 f.) Wenig später scheint die Antwort gefunden, die Antwort auch darauf, warum das »blühende Leben« der Gegenwart weit weniger wichtig zu werden beginnt als die Zeugnisse »versunkener Welten«. Im Rückblick auf die »Schönheit« und »Formgewalt« der Kunstwerke von »Leonardo, Michelangelo, Raffael, Mantegna« glaubt Carossa jetzt nämlich jene »Sphäre« einer Kunstreligion entdeckt zu haben, »wo sich die Bilder mehr und mehr der Wirklichkeit entrücken«: So wie »unzählige Geschichten und Legenden der Völker« sind auch die Kunstwerke »Zeichen und Winke« göttlicher Mächte, die von der Unvergänglichkeit transzendenter Sinnerfahrung »künden« und »das Göttliche aufnehmbar« werden lassen (CA S. 834). Das Italien Carossas wird dementsprechend zu einem Ort, an dem diese Verbindung religiöser und ästhetischer Erfahrung zu ihrer vollen Entfaltung kommt und sich zugleich zu einer Gesamtschau abendländischer Kulturtradition versammelt.

Zehn Jahre später – die Weimarer Republik war in den Machtergreifungsstrategien der Nationalsozialisten untergegangen, ein Jahr zuvor hatten sich die Faschistenführer Hitler und Mussolini in Venedig getroffen – brach Carossa erneut nach Italien auf: Der inzwischen noch berühmtere und auch im nationalsozialistischen Deutschland öffentlich geehrte Dichter folgte einer Einladung des »Instituts für germanische Studien« in Rom. Mittlerweile hat sich mit dem politischen Geschehen auch die Atmosphäre der Italienfahrt verändert; die Verwandlung der italienischen Gegenwart in eine zu bewahrende Kunstwelt hat sich zu einem schmerzhaften Gegensatz von Innen und Außen, einem Rückzug in die Innerlichkeit verschärft, von dem schon die Eingangspassagen aus dem Tagebuch *Winterliches Rom* Zeugnis geben: »Ist uns einmal innerlich ein gewisses Maß von Unabhängigkeit zugewachsen, so kann uns das Draußen, das ein Herrschaftsrecht über uns beansprucht, nicht mehr gar so viel anhaben.« (CA S. 836) Die Italienerfahrung Carossas konzentriert sich infolgedessen noch mehr auf ein Abwehrverhalten, mit dem das Reich der Kunstschatze gegen die zeitgeschichtlichen Verwirrungen aufgeboten wird. Verstärkt auch rückt das religiöse Erlebnis in den Vordergrund; nicht zuletzt ist es fast ausschließlich das christliche Mittelalter, zu dem sich Carossa hingezogen fühlt.

Gedanken über das Christentum leiten über zu Versen Hölderlins (CA S. 844), selbst die Gestalt einer jungen Römerin oder die Erinnerung an den »Anblick des ersten Ölbaums« gerinnen nur mehr zur Beschwörung eines Italiens, das zum religiös stilisierten Bollwerk gegen die Zeitlichkeit der Welt wird: »hier ist Italien, das unverletzliche, dem alle göttlichen Genien beistehen.« (CA S. 862) Je mehr sich die Zeiterfahrungen aufdrängen, desto mehr wird gerade Italien zu einem Refugium, das kraft seiner Kultur Schutz bietet vor dem »Draußen« eines unerquicklichen »Zeitgewühls«: Carossas Italienfahrten werden so zum wichtigen Indikator einer Grunderfahrung der Inneren Emigration.

Selbst die Natur wird zu diesem Zweck auf ihre unvergängliche Substanz hin befragt. Erneut auf Goethes Spuren ist Carossa bei der Vesuv-Besichtigung ohnehin, wenn er die Goethesche Vorliebe für Geologisches bei der Beschreibung erstarrter Lava selbst liebevoll zelebriert. (CA S. 877f.) Gleichzeitig feiert er auch das Naturspektakel als »Zeugnis einer großen, tiefbegründeten Ordnung«, die – wie zuvor die Kunst – ihr gleichsam ewiges Recht vom »Urzustand der Erde« bis zum Erlöschen des letzten Vulkans behauptet, auch wenn »das Menschengeschlecht älter und müder« geworden sein wird. (CA S. 878)

Während »Italien« verstärkt zur Chiffre des Übergeschichtlichen wird, findet jedoch auch die offizielle Existenz des Schriftstellers Carossa Eingang in die Tagebuchnotizen des Romaufenthalts. Dies ist kein Widerspruch: Will Carossa die allem Zeitgeschichtlichen entgegengesetzte Substanz des Kulturereignisses »Italien« zum Leben erwecken, so nimmt er zugleich die damit zusammenhängende dichterische Mission gebührend ernst. Vorbereitung und Durchführung des römischen Vortrags werden anschaulich geschildert (CA S. 845 ff.): Carossa galt auch während des Dritten Reiches – nolens volens – als Repräsentationsfigur Deutschlands, der die deutsche Kultur im Ausland zu vertreten hatte. Meist sind es deshalb auch offizielle Einladungen, Vorträge und Besuche, die in den Jahren 1937 und 1938 weitere Italienreisen Carossas anregen.

Die *Italienischen Aufzeichnungen* indes setzen erst wieder mit der Reise nach Ischia, Neapel und Florenz ein, die bereits mitten im zweiten Weltkrieg, im Jahre 1942, stattfindet. Die »Schatten des Krieges« (CA S. 883) haben sich zu dieser Zeit auch auf Italien gelegt: Auf Ischia bemerkt Carossa den Mangel an Bedienungspersonal in den Gasthöfen sowie sorgenvolle Gesichter (CA S. 883), über Neapel kreisen »feindliche Flieger« (CA S. 900), beginnender Nahrungsmangel macht sich bemerkbar (CA S. 901f.). In Florenz gewinnt Carossa sogar den Eindruck wachsender »Verelendung« (CA S. 908). Weit entfernt jedoch, diesen momentanen Impressionen politisch nachzuspüren – nie fällt auch nur ein Wort über die Ursachen oder die deutschen Urheber des Krieges – , bleibt das Italienerlebnis selbst allerdings immer noch im Banne der Überzeitlichkeit: ein imaginärer Fluchtort vor dem »Riesennetz des Völkerschicksals« (CA S. 891).

Im italienischen Süden ist es wieder einmal die Natur, der die ganze Aufmerksamkeit des Goethe-Adepten Carossa gewidmet ist. Mit dem Leipziger Zoologen, dem »Professor Bucher«, und dessen Sohn, der dem »Studium der Altertumskunde« zugetan ist (CA S. 887), untersucht Carossa die geologische Beschaffenheit Ischias und meditiert über jene naturgeschichtlichen »Vorgänge«, »die sich in unübersehba-

ren Zeiträumen abgespielt haben« (CA S. 889). Zugleich komplementiert Carossa den Refugiumscharakter Süditaliens durch die Lektüre griechischer Autoren, läßt den »Zauber der griechischen Rhythmen« eines Aischylosdramas »ins Überirdische« (CA S. 891) steigen und wendet die Zeitklage in die »kranke Sehnsucht nach der geistigen Abendland Heimat, deren Gestirn jetzt an unserem Himmel hinabsinkt« (CA S. 892). Der Dichter im geistigen Exil: Fast sprichwörtlich gewinnt hier der Gestus der Inneren Emigration deutliche Kontur. Und gerade weil Italien noch einmal den Gedanken an die eigentliche »Heimat« wachzurufen versteht, findet hier auch die prekäre Situation des inneren Emigranten ihren sprechenden Ausdruck: Auf den Inselwanderungen des Poeten Carossa, der im 20. Jahrhundert die verlorene Heimat des Abendlandes mit der Seele sucht, kommt plötzlich »etwas Gewitterhaftes in die Luft«, läßt sich auf einmal ein Donnern vernehmen – was sich jedoch als Naturschauspiel ankündigt, entpuppt sich als der Lärm neapolitanischer Abwehrraketen (CA S. 900). Als Carossa ein andermal sich der Beobachtung fremdländischer Termiten und Nachtfalter widmet und den wie aus »Urzeiten« stammenden insularen »Pflanzenwuchs« bewundert, treten ihm aus einer Schlucht plötzlich »zwei deutsche Soldaten« (CA S. 899) entgegen: Dem Italienfahrer, den Blick auf das Ewige und Überzeitliche gerichtet, geraten die kriegerischen Zeitläufte immer wieder störend in den Blick – sinnfälliges Zeichen jener weit in die bildungsbürgerliche Tradition Deutschlands reichenden Trennung zwischen Kultur und Politik, die im Kontext der Inneren Emigration geradezu ein Bewältigungsmodell des Faschismus geworden war.<sup>3</sup>

Dennoch werden auch in Italien schon die »äußeren« Bedrohungen spürbar; in Florenz machen sich »deutsche Offiziere und Soldaten« breit, Carossa muß beim Stadtrundgang schon die großen öffentlichen Plätze meiden, um nicht mit den faschistischen Massenversammlungen, wo »Tausende den Lautsprecher umstanden«, konfrontiert zu werden (CA S. 906). Die Trauer über diese von »draußen« kommende Überfremdung der einstmaligen Kulturlandschaft wird zu einer letzten Replik auf die in Italien immerhin noch mögliche Gesamtschau der abendländischen Kulturwelt: »Ach, jede Reise im Abendland ist heute ein großes Abschiednehmen; nie wieder wird es uns das Antlitz zeigen, das uns vertraut war.« (CA S. 906) Nur noch Italien allerdings gewährt diese beinahe verschwundene Vertrautheit. Zurück in München, verliert sich der Zauber des »Unvergänglichen« nahezu schlagartig: »Als ich aber nun in München eintraf, drängten sich wieder die Kriegerscheinungen vor.« (CA S. 913) Mit ihnen erneuern sich rückblickend auch Reiz und Wert des Italienerlebnisses. Im Angesicht des europäischen Kriegsschauplatzes wird Italien zur Gegenwelt, in der sich auch die Zerstörungskräfte der Geschichte letztlich relativieren: »[...] wo die alten Ruinen so herrlich sind, hätte man sich am Ende damit abgefunden, wenn ein paar neue hinzugekommen wären.« (CA S. 913) Die Epigonalität einer Kunstreligion im 20. Jahrhundert wandelt sich hier unverhohlen zum Zynismus: Der Glaube an eine durch Dichtung und Kunst repräsentierte Sphäre soll der katastrophreichen Geschichte die bleibende Domäne einer geistigen Welt abtrotzen, verharmlost dabei jedoch alle Ereignisse der nach Ansicht dieser Epigonen immer gleich belanglosen Zeitläufte. Deshalb kann Rom zum Sinnbild der Unzerstörbarkeit werden, da es sogar aus seinen Verfallsepochen das Gesamtkunstwerk



eines »ewigen Roms« zu erschaffen vermag: »Rom, das große, verwandelbare, fühlt sich als ewiges Wachstum, ewige Gegenwart [...].« (CA S. 913) Noch in der Erinnerung verklärt sich somit das Italienbild zu einem Zeichen, das der Inneren Emigration in Deutschland die geistige Heimat Italiens an die Seite stellt. In seiner Autobiographie beschreibt Carossa später, in welcher Stimmung während des Krieges die italienischen Reminiszenzen Anlaß zur vollständigen Niederschrift der »Aufzeichnungen« wurden: »[...] und im verdunkelten Abendzimmer zogen leuchtend wie Laterna-magica-Bilder die Erinnerungen an kurze Aufenthalte in Verona, Padua, Ravenna vorüber.«<sup>4</sup>

Hans Carossas Italienreisen illustrieren die immer dringender werdende Funktion des Italienerlebnisses, der Inneren Emigration als einer spezifischen »Lebensform« im Dritten Reich<sup>5</sup> auch einen geographischen Ort zuzuweisen, der den ohnehin von Goethe beeinflussten, konservativ-bürgerlichen Dichtern eine temporäre Zuflucht in der Welt der Kulturtradition gewährte. Gerade in der vorherrschenden Manier dieser Schriftsteller, jenseits der oft als Naturgewalten dämonisierten faschistischen Machtstrategien ein unzerstörbares Reich des »Geistes« zu kultivieren<sup>6</sup>, gelangt Italien zu der Ehre, jene Aura des Kulturerlebnisses auch realiter zu verkörpern. Als Entlastung und Sinnbild zugleich wurde die Italienreise deshalb zur »Institution« vieler innerer Emigranten, zumal das »heimliche« Exil des Italienaufenthalts aufgrund der faschistischen »Brüderschaft« der beiden Staaten ein politisch bequemes Reiseziel blieb.

Freilich war Italien auch das Land einiger »echter« deutscher Emigranten: Der jüdische Dichter Karl Wolfskehl emigrierte 1934 zunächst nach Italien, bevor er 1938 nach Neuseeland auswanderte, Armin T. Wegner und Stefan Andres wählten 1937 Italien zum freiwilligen Exil – ersterer war von 1941 bis 1943 sogar als Deutschlehrer in Padua tätig –, Hans Leifhelm schließlich unterrichtete von 1935 bis 1939 an der Universität Palermo und fand später ebenfalls an der Universität Padua ein berufliches Unterkommen. Wurde hier Italien zum wirklichen Exilland, so behielt es für die inneren Emigranten dagegen seine klassisch gewordene Bedeutung als Reiseland, das sich noch immer mit der Tradition deutscher Dichterreisen in Italien verband.

»So vielleicht empfing Deutschland die Kaiser, wenn sie zurückeilten aus Italien, um die Last der erworbenen Krone nach Hause zu tragen.« (ST S. 319) Sehr weit zurück eilten denn auch die Erinnerungen an die deutsche Italien-Tradition, als der achtundzwanzigjährige Schriftsteller Reinhold Schneider die Alpen auf einer Paßstraße überquert. Wir schreiben das Jahr 1931. Obwohl Schneider mit der Historie bereits *das* große Thema seiner Italienreise anzuschlagen beginnt, holt auch ihn schon in Bozen die italienische Gegenwart ein – »kriegerische Musik in den Straßen«, faschistische Massenkundgebungen und nächtliche Umzüge mit den Symbolen der neuen Machthaber: »Das Beil, aus dem Faschistenbündel ragend, leuchtet bei Nacht von den Bergen [...].« (ST S. 320) Auch Reinhold Schneider, fünfundzwanzig Jahre jünger als Carossa, sucht allerdings nicht diese Spuren eines gegenwärtigen Italiens, sondern die Insignien einer überzeitlichen und unzerstörbaren geistigen Kultur. Schneider findet 1938 in einem hymnischen Glückwunsch zu Carossas sechzigstem Geburtstag im Werk des älteren Kollegen genau jene Sphäre vor, die beide Dichter nicht zuletzt in Italien unermüdlich aufspüren: die »Klang- und Gei-

stesgestalt des Ewigen im Menschen«<sup>7</sup>. Schon in Florenz – »in meiner Stadt« – eröffnet sich für Schneider die gesuchte Erfahrung: »Denn hier ist das Ewige näher als irgendwo sonst; [...] und so baut sich über der Stadt eine Verheißung auf, eine Brücke hinüber, auf die wir nur den Fuß zu setzen brauchen, um die Erde zu verlassen«. (ST S. 321) Kunst und Geschichte sind auch hier die Wegweiser, die aus der Gegenwart hinausführen. Fast noch stärker als bei Carossa macht sich bei dem jungen Reinhold Schneider ein Affekt gegen die moderne Zivilisation geltend, die Klage über eine langsam versinkende abendländische Kultur – schon vor der Inthronisation des Dritten Reiches die konservative Grundmelodie der späteren Inneren Emigration.<sup>8</sup> Und noch deutlicher ist für Schneider der Kontrast zwischen dem »Glück«, der »Dauer«, dem »Unaussprechlichen« (ST S. 323) der Ewigkeitserfahrung einerseits und dem Alltag der profanen Gegenwart Italiens andererseits. Nach dem Florenz der Renaissance wirkt deshalb das moderne Rom auf den Italiener wie ein niederschmetternder Kulturschock: »Höllischer Lärm in den Straßen; treibende Benzinwolken. Heller Himmel, kalte Abende. Tiefe Melancholie.« (ST S. 327)

Nicht nur das moderne, sondern auch das historische Rom bietet jedoch Anlaß zur Trauer. Antike und Christentum werden dort zu Zeugnissen einer Endzeit, aus denen die Lebendigkeit längst entschwunden ist; wie der Petersdom erstarrt das ganze Rom unter den Augen Reinhold Schneiders zu einer monumentalen Ruinenstadt, zum »Grabmonument einer machtvollen Vergangenheit« (ST S. 328). Anders als Carossa ist der junge Schneider zutiefst geprägt von der *Décadence*- und *Fin de siècle*-Stimmung seiner Zeit; Schopenhauer und Nietzsche sind seine Ahnherren, mit denen er das Ende der müden, untergangreifen abendländischen Kultur diagnostiziert.<sup>9</sup> Unermüdlich reflektiert Schneider über die in Rom dokumentierten Untergänge der wichtigsten Kulturepochen: die Rudimente heidnischer Mythen im römischen Katholizismus (ST S. 332f.), die Transformationen antiker Kultur auf dem Weg vom Süden in den Norden (ST S. 326, S. 333), das Ende der christlichen Welt in der Neuzeit (ST S. 334f.), die faschistische »Renaissance« als ein spätes Erbe römischer »Machtform« (ST S. 329). Auch für ihn kennzeichnet es gerade die der Gegenwart abgerungene Qualität Roms, daß es die welthistorischen Evolutionen des Abendlandes wie in einem Museum zu konservieren vermag: »Neue Werte bringt Rom nach seinem ersten Sturz nicht mehr hervor: es wiederholt, oder es sammelt.« (ST S. 334) Am Ende dieser Untergänge findet Reinhold Schneider nur noch die »Tragik« als beherrschendes Lebensgefühl.<sup>10</sup> Freilich ist auch das Tragische in der Gegenwart Italiens kaum mehr aufzufinden: »in Italien wurde alles zum Spiel, und die Tragik des Michelangelo kommt nicht zum zweiten Mal.« (ST S. 324) Nur noch dem kulturkritischen »Nordländer« scheint es dagegen gegeben zu sein, die Idee des Tragischen zur Darstellung zu bringen, »die Tragik in ständiger Wiederholung auf die Ewigkeit zu projizieren« (ST S. 326).

Reinhold Schneider, der in Italien an einem historischen Roman über Innozenz III. arbeitet, projiziert seinerseits den konservativen Kulturpessimismus auf die Kulturwelt Italiens: In Rom schrumpfen die Gegenwart und alle »europäischen Hauptstädte«, selbst der neoimperatorische Stil eines Mussolini, zu Formen eines bloßen Epigontums herab, Variationen eines sinnfälligen »Schutthaufens« der Geschichte (ST S. 340). Die Kehrseite dieses kulturpessimistischen Gestus ist der von Nietzsche

übernommene geistesaristokratische Stil desjenigen, der als einsam Wissender über dem Abgrund thront. Die daraus resultierende Verachtung der Menschenmasse setzt die Tourismuskritik in wesentlich schärferen Tönen fort: In den Kirchen und Galerien »wälzt sich eine tote Menschenmasse hin« (ST S. 328). Die Vertreter vatikanischer Geistlichkeit geben auf der anderen Seite kein besseres Bild ab: »alles verkrüppelte, verbogene, verwachsene Naturen, Bäumen gleich, die verknorpelt sind [...]« (ST S. 341).

Zunehmend zieht sich Schneider in die Welt einer Vergangenheit zurück, die er sich in Italien auch intensiv anzueignen beginnt. Das Bekenntnis zum »Ewigen« entrückt den Dichter selbst in eine jenseitig anmutende Sphäre des Geistes: »Ich lebe hier wie im Jenseits: ohne allen Konnex; nur das weit Zurückliegende, das 12. und 13. Jahrhundert und die römische Zeit fesseln mich [...]. Ich grübele Stunden lang über dieses Schicksal, das in eine solche Distanz zur ganzen Umgebung setzt.« (ST S. 341) Eine tragisch empfundene Endzeitstimmung und Zivilisationskritik prädestiniert zu einer einsam-tragischen Existenzform, die der junge Reinhold Schneider ausgiebig kultiviert. Zugleich bietet auch Italien noch einmal jenes Erlebnis, in dem sich Trauer über die vergehenden Kulturwelten mit ihrer für wenige noch möglichen Erfahrbarkeit verbindet: »Es ist ein tiefes, von Gefahren gesättigtes Glück in diesen europäischen Reisen. Alle diese Städte, die herrlichsten und reichsten, stehen ja nicht mehr lang. [...] ich fand sie, ich besuchte sie wieder: immer als ein Abschiednehmender, als einer, der von ihrem baldigen Ende weiß.« (ST S. 377)

Nicht zufällig nimmt auch Schneider das Stichwort Carossas vom »Abschiednehmen« auf, um die Italienerfahrung in jenen Jahren rückblickend zusammenzufassen. So wie diesen bürgerlichen Kulturkritikern später der Nationalsozialismus nur als Bestätigung und Einlösung ihrer geschichtspessimistischen und zivilisationskritischen Diagnosen erschien<sup>11</sup>, wird auch Italien zur Symbolgestalt eines Abendlandes, das auf der Reise – kurz vor seiner Zerstörung – noch einmal im Innern der deutschen Dichter aufbewahrt wird: »Ich ward beschenkt wie man nur in Rom beschenkt werden kann; das Wesentliche wird mir nun bleiben; es ist von der Stadt gelöst, und ich muß nicht zurückkehren, wenn ich es erleben soll.« (ST S. 406) Ein ebensolches »Geschenk« wird später in Sizilien die Antike: Während sich in Salerno nur mehr »kleines, elendes Leben« – italienischer Alltag nämlich – bemerkbar macht (ST S. 410), gemahnt Sizilien an den Schicksalsgedanken und die Tragödien der alten Griechen (ST S. 408f.).

Relativieren sich Gegenwart und Geschichte jedoch vor den Lebensmächten des »Schicksals« und des »Tragischen«, so droht zugleich die leer gewordene »tragische« Existenzform sich um so schneller zu öffnen für reale Anzeichen eines neuen Heroismus der »Form«, mit dem Schneider schon vorher den sich von der verachteten »Masse« absetzenden »aristokratischen Stil« ausgezeichnet hatte (ST S. 376). Von hier aus läßt sich auch Schneiders Sympathisieren mit jenen politischen Bewegungen begreifen, die mit ihm vor allem den Protest gegen die vermeintliche Oberflächlichkeit des Zivilisationszeitalter teilen. Verbergen schon Schneiders vereinzelte Bemerkungen über den italienischen Faschismus nicht eine gewisse Faszination, so werden die Formen der griechischen und römischen Antike zu Einfallstoren einer unverhehlten Bewunderung des »Nationalismus« italienischer Kriegsfeiern: Der na-

tionale Gedanke erneuere in der seelenlosen Gegenwart zumindest die »Möglichkeit Schicksal zu haben« (ST S. 415). Schneiders Italienfahrt zeigt besonders deutlich das intellektuelle Klima auf, dem nicht wenige der späteren »inneren Emigranten« angehörten: Der gerade in Italien verarbeiteten Trauer über den Verlust der geistigen Heimat korrespondiert auf der anderen Seite immer wieder die Suche nach einer Rettung der »ewigen« Kulturwerte. Eine kurze Zeit sogar glaubt Reinhold Schneider in den Aktionen der deutschen »nationalen Revolution« von 1933 das verlorene Erbe einer schicksalsreichen und »tragischen« Epoche wiederzuerkennen. In Potsdam, der früheren preußischen Militärlauptstadt, erinnert sich Schneider an eben jenes Sizilien, das er ein paar Jahre zuvor besucht hat: Wie im »Halbrund von Syrakus« erlebe Deutschland 1933 die »Einswerdung mit der Gesamtheit«, die endlich auch Deutschland wieder ein »allumfassendes Schicksal« (ST S. 666) in die Hände gibt.

Reinhold Schneiders Arrangement mit der nationalen »Schicksalsgemeinschaft« (ST S. 667) währte indes nicht lange: Wie andere Intellektuelle ging auch er in den folgenden Jahren den Weg der Inneren Emigration<sup>12</sup>, nachdem er sich schon 1930 von den als »viehmäßig dumm und roh« (ST S. 148) bezeichneten Nationalsozialisten distanziert hatte. Zugleich wandte sich Schneider der Religion zu, die zur letzten Zuflucht vor dem Nihilismus des jungen Kulturkritikers werden sollte. Wie bei Carossa bleibt Italien ein Refugium, das Schneider in der Folge häufig besucht; in Italien entstand auch das berühmte Gedicht *Allein den Betern*, mit dem Schneider zu einer Hauptfigur des christlichen Widerstands gegen das Dritte Reich zu werden beginnt<sup>13</sup>: »Allein den Betern kann es noch gelingen, / Das Schwert ob unsern Häuptern aufzuhalten / Und diese Welt den richtenden Gewalten / Durch ein geheiligt Leben abzurufen. / Denn Täter werden nie den Himmel zwingen: / [...]« (SL S. 54) In der Konfrontation von »Betern« und »Tätern« enthüllt sich ein Grundmuster der christlich-humanistischen Schriftsteller während des Dritten Reiches: So wie der Kunst ist es auch der Religion vorbehalten, jenseits aktiven Handelns eine geistige Welt aufzubauen, die vor den Mächten der Geschichte und der Politik abzuschirmen versteht. Gerade für Reinhold Schneider, der sich 1933 – wie seinerzeit auch der Philosoph Martin Heidegger und der Schriftsteller Gottfried Benn – der geschichtlichen Entscheidung nahe fühlte, ersteht nun in der katholischen Religion ein aller Geschichte entrückter Sinnbezirk, der zur neuen Heimat des heimatlosen Abendländers zu werden vermag. Und so wie Italien zum Paradigma der Kunstlandschaft wird, verkörpert es auch die Stätte des europäischen Katholizismus: Der Höhepunkt der weiteren Italienreisen Schneiders ist zweifellos am 23. März 1941 die Privataudienz bei Papst Pius XII., in dessen kultischer Machtfülle der Dichter nun offensichtlich die neue Inkarnation des »Ewigen« repräsentiert findet: »Ich bin noch nie einem Menschen begegnet, der in solchem Maße, bis zur völligen Transparenz Seele war.«<sup>14</sup> Vom nihilistischen Kulturkritiker à la Nietzsche<sup>15</sup> zum Vatikanpilger – nicht zuletzt auch das katholische Italien wird zur Zufluchtsstätte deutscher Dichter im Dritten Reich. Wie die gläubigen Katholiken Hans Carossa und Reinhold Schneider vollzog auch der Protestant Werner Bergengruen jene religiöse Wende, als er 1936 zum Katholizismus übertrat.

Was von diesen Konversionen übrig blieb, stifteten auch hier die Dichter: Schon

damals berühmt waren die Sonette Reinhold Schneiders, mit denen er den christlichen Widerstand gegen den Nationalsozialismus mit den Mitteln der Kunst bestritt.<sup>16</sup> Mit dem Sonett war auch die strenge Form eines Gedichtes gefunden, in der sich abendländisches Traditionserbe mit dem Anspruch überzeitlicher ästhetischer Formkultur verband.<sup>17</sup> In den Italien-Sonetten des inneren Emigranten Reinhold Schneiders vereinen sich deshalb ästhetische und religiöse Erfahrung Italiens zu Dokumenten einer geistigen Haltung, die das zuvor in die Geschichte investierte Ausmaß an Kulturkritik, Trauer und Schicksalserwartung nunmehr in die Transzendenz des Glaubens verlagert: »Der mag in Stille von dem Treiben scheiden, / An Bildern reich, um dankbar zu verehren, / Was ihm gewährt ward nach des Schöpfers Willen, / Vor dem in Licht sich alle Formen kleiden. / Die letzten Sorgen, die sein Herz beschweren, / Und letzte Wehmut wird der Himmel stillen.« (SL S. 27) So wie im Gedicht *Montecassino* das »Treiben« der Weltgeschichte sich gerade in Italien augenfällig zu den »dankbar« verehrten Bildern verdichtet, gewinnen auch diese Sonette ihren Reiz durch die »Laterna-magica-Bilder« eines in ästhetische Form verwandelten Italien.

Die Kontinuität einer Poetik, die das unversehrte Reich des Geistes und der Kunst auch nach 1945 gegen die dämonischen »Schicksale« der Geschichte und der jüngsten deutschen Vergangenheit aufzurichten versuchte<sup>18</sup>, setzte auch die Italienbilder nach 1945 wieder an ihren angestammten Platz. Der 1892 in Riga geborene Werner Bergengruen, der schon 1935 mit dem Roman *Der Großtyrann und das Gericht* ein umstrittenes Stück christlicher Widerstandsliteratur publiziert hatte, veröffentlichte 1949 ein *Römisches Erinnerungsbuch*, in dem die italienische Hauptstadt noch einmal als Sinnbild eherner Kontinuität gefeiert wird. Die Kulturwelt Roms, während des vermeintlich Tausendjährigen Reiches ein Zufluchtsort innerer Emigration, behauptet sich nun auch als historische Bewältigungsstrategie der frühen Nachkriegsjahre; das historische Geschehen der vergangenen Jahre, zu deren »Bewältigung« und Schuldabtragung die Deutschen damals aufgerufen waren, relativiert sich vor dem Denkmal des Dauernden ohnehin: »Wer einmal, und sei es für eine noch so sparsam bemessene Zeit, in Rom war, der hat in Jahrhunderten und in Jahrtausenden gelebt.« (BR S. 138) Die Ruinenstadt Rom soll den in den Ruinen der Nachkriegszeit lebenden Deutschen Zeugnis abgeben von der Geringfügigkeit historischer Zerstörungskraft – so sind die römischen Reflexionen Bergengruens, der freilich jegliche Gegenwartsanspielungen vermeidet, offensichtlich zu verstehen: »Das Leben geht weiter, es kann geschehen sein, was da will. Und hat es einmal den Anschein, als solle es zum Erliegen kommen, meint man siebzig, hundert, zweihundert Jahre nichts als Zerfall, Verödung, Absterben zu gewahren, es behauptet sich dennoch; es überdauert.« (BR S. 9) Während die anderen Deutschen sich im Tausendjährigen Reich deutscher Nationen wähten, wurden die Rompilger gegenüber den zerbrechlichen Versprechen weltlicher Machthaber eines Besseren belehrt: »Dich überkam das große Gefühl des Bleibenden, des natürlich-ruhigen Fortbestandes, [...] der zeitlichen Ewigkeit.« (BR S. 138)

Bergengruens Rückblick auf römische Erfahrungen beruht, unbeschadet ihres Signalwerts für die deutsche Nachkriegssituation, auf den zahlreichen früheren, schon im Jahre 1913 beginnenden Italienfahrten des inneren Emigranten Bergen-

gruen.<sup>19</sup> Im Jahre 1939, dem Beginn des zweiten Weltkriegs, entstand Bergengruens Gedichtzyklus *Capri*: Statt der »ewigen Gegenwart« römischer Ruinen ist es hier die Naturlandschaft der italienischen Insel, die von der Relativität des historischen Geschehens zeugen soll. In immer neuen Naturbildern »Oleandergeruch, Flug und Pfauengeschrei« – offenbart die Natur ein magisches Wissen um die Zeitlosigkeit der italienischen Gegenwart: »Silbernes Ölbaumlaub zittert unter dir lind. / Über Cäsarengestein trägt dich gnädiger Flug / Glanzvoll ins Unbegrenzte: / Göttlich-salziges Blau, das Odysseus befuhr.« (BF S. 96) Die beschworene Heilkraft der Natur mischt sich mit der Umdeutung der Geschichte zu organisch-naturhaften Prozessen<sup>20</sup>: Ein »Uralt phönikisches Volk«, die »Normannen und Hohenstaufen«, einst die »Schwellende Jugend der Welt«, verwandeln sich zu »Ölbaum« und »Weinstock« (BF S. 101), mit denen Bergengruen die Hoffnung auf künftige Zeiten zu beschwören versucht. Wie hier im Gedicht *Castiglione* versteckt sich die Zeiterfahrung zugleich in mythisch getönte Bilder; kakteenartige »Opuntien« werden zu Schreckenspflanzen, die das Schicksal des geistigen Exils symbolisieren: »Aufgesprungen, Entsetzter, Flüchtling / nach wohnlicher Welt! – / Aber sie sperren den Weg dir, / halten dich schaurig umstellt.« (BF S. 106) In dem 1944 verfaßten Gedicht *Teutones in Pace* verschärft sich der Gestus des Flüchtlings zur Elegie des exilierten Romfahrers, dem das Schicksal die Rückkehr nach Deutschland verwehrt hat: »Wo aber ist das Grab mir zugemessen? / Nicht in dem Land, da ich so viel gelitten! / Dürft ich denn wählen, wollt ich mir erbitten / als Totenwächter römische Zypressen.« Wo die »Teutonen« endlich – »nach Schuld und Streit« (BH S. 262) – ihre letzte Ruhestätte finden, ist auch für die Dichter der Inneren Emigration der letzte Ort des geistig ausgemalten Exils. Schon 1936 griff auch Reinhold Schneider nach dem Topos der »Teutones in Pace«, um in einem gleichnamigen Italien-Sonett die Topographie dieser elegisch beklagten Emigrationserfahrung aufzuzeigen: »Dem Deutschen bleibt nur eine Statt hienieden, / Die Fremde wählen, um ihn zu bestatten.« (SL S. 17)

Von Carossas Italienreise von 1925 bis zu Bergengruens römischen Erinnerungen von 1947: Die Botschaft bleibt nahezu gleich. Trotz allem Zivilisationspessimismus verkünden Carossa, Schneider und Bergengruen eine geistige Hoffnung, die den Irrwegen der Politik und der Geschichte ein entrücktes Reich der »Ewigkeit« gegenüberstellt. Italien erheben sie nicht selten zum realen Fluchtort dieser geistigen Erfahrungen. Was Carossas und Schneiders italienische Tagebücher vorgeben, bleibt bestimmend auch für andere Italienfahrer dieser Zeit. Und noch weit mehr für die Spiegelung dieser Erfahrungen in der Poesie: Die »Flüchtigkeit« der Moderne, durch die selbst Italien von den Ereignissen der Zeit zerstört zu werden droht, ist erst in der Kunst gebannt. Nicht zuletzt deshalb wollten die besagten Emigranten mit ihrer Italiendichtung die jeweils persönliche Arkadien-Erfahrung dem versinkenden Abendland noch einmal öffentlich vor Augen führen. Über Italien gedichtet haben sie schließlich alle: Einige wenige Beispiele – von Edschmidt, Hagelstange und Schröder – seien zum Schluß vorgestellt.

Wie im Falle Werner Bergengruens behält das Italienerlebnis für viele seine Heilkraft auch über die Jahre der Inneren Emigration hinaus: Ein Beispiel sind die 1947 erschienenen Hymnen Kasimir Edschmids an das Land des Exils, die *Italienischen*

*Gesänge*. Edschmid, geboren 1890, der als expressionistischer Lyriker begonnen hatte, verkörpert eine Kontinuität der Italienerfahrung von eigenem Gepräge: In den Jahren des Dritten Reiches fast ständig im Süden unterwegs, verfaßte er italienische Reisebücher, deren erstes – *Italien. Lorbeer, Leid und Ruhm* – 1935 erschien, deren letztes dagegen – *Italien. Seefahrt, Palmen und Unsterblichkeit* – erst im Jahre 1948 veröffentlicht wurde. Dazwischen publizierte er in den Jahren 1937, 1939 und 1941 weitere drei Italienbücher, die allesamt noch in den fünfziger Jahren in zahlreichen Editionen neu aufgelegt wurden: Zu einem wesentlichen Anteil bezog das deutsche Bürgertum jener Zeit seine Italieneindrücke aus den Reisedarstellungen des Kasimir Edschmid.

Edschmids persönliche Italienerfahrung jedoch findet sich in den *Gesängen* aus dem Nachkriegsjahr 1947, dessen einleitende Verse schon das vertraute Programm der Inneren Emigration formulieren: »Im schlechten Leben, das von Not umgittert, / vom Krieg zerfetzt, das Auge kaum erhebt, / ist kostbar, was nicht vor dem Leben zittert, / wie dieser Park, der nur sich selbst erlebt.« (EI S. 7) So wie der hier besungene italienische Garten verwandelt sich ganz Italien in einen einzigen Kontrast zur Weltkriegserfahrung: »Geschrieben 1942«, verzeichnet das Vorblatt lakonisch. In dem hymnischen Ton dieser »Gesänge« erreicht das lyrische Ich zugleich dieselbe von allem Schrecken der Historie befreite Ruhe, die es an Italien beschreibt: »Es ruht der Park, das Herz im Gleichgewicht / [...] Nun spürst du, Herz, einmal die höchste Wonne, / erlöst und doch beglückt von dieser Welt / vom Schicksal frei zu sein, so wie die Sonne [...].« (EI S. 9f.) Es sind die »kleinen Dinge« – so der Titel eines Zyklus – , die in Italien gegen das »Imperatorenwerk« (EI S. 19) der Weltgeschichte aufgeboten werden: Ein Wald bei Pisa und die Pinien der Campagna, die »Trümmerwüsten von Girgent und Selinunt« (EI S. 14), die Netze auswerfenden Fischer, die Zigarettenkippen aufsammelnden Alten, die spielenden »Bambini« (EI S. 17). Die Italienerfahrungen versammeln sich auch in den *Italienischen Gesängen* zu einer Gegenwelt, die zumindest die Ahnung eines besseren Lebens wachhalten soll. Edschmid nämlich wäre nicht der ehemalige expressionistische Kritiker, würde er sich mit der Beschwörung einer heilen italienischen Welt begnügen: Mitten zwischen den Gesängen erinnert das Gedicht *Sono ebrei* an das Schicksal kasernierter jüdischer »Fremdkinder«, deren Andenken sich vor das Bild einer singenden italienischen Kinderschar schiebt (EI S. 30). Hier ist der Ansatz einer politischen Lyrik der Inneren Emigration zu sehen: Im nächsten Italienhymnus *Lob des Marmors und der Fruchtbarkeit* (EI S. 32 ff.) sind es gerade die Kinder, in denen eine Utopie der »Unschuld« (EI S. 36) aufzuleuchten scheint. Die Italienfahrt wird zum Symbol einer kindlich stilisierten Anschauungsform, in der sich naive Natur- und Gotteserfahrung vereinen: »O Landschaft tief gemischt aus Bergen, Mensch und Tieren, / Legenden, Meer und Wald, Gott selbst hat sich bemüht / für immer hier die gute Ordnung durchzuführen, / nach der die Herde läuft, der Oleander blüht [...].« (EI S. 38) Naturhafte Ordnung als Refugium und als Utopie: Edschmids Gesänge verdeutlichen wie keine andere Italiendichtung jener Zeit die Ambivalenz einer naturlyrisch ausgemalten Italienerfahrung, die im Exil des Südens die Utopie eines besseren Lebens beschwört, jedoch immer in die Gefahr gerät, den Anlaß der »Emigration« darüber vergessen zu machen.

Fast unmöglich wäre es wohl für den Schriftsteller Rudolf Hagelstange gewesen, im Italien des Jahres 1944 die Ereignisse des zweiten Weltkrieges zu vergessen: Der 1912 geborene Schriftsteller war in den Jahren von 1940 bis 1945 Soldat in Frankreich und Italien; im vorletzten Kriegsjahr entstand der Sonett-Zyklus *Venezianisches Credo*. Mit dem Schreckensszenario des Krieges beginnt denn auch das erste Sonett: »Denn noch ist Krieg, und Blut wird ausgegossen. / Wie aus der Wolke stürzt es aus den Leibern [...].« Am Ende des Sonetts stellt Hagelstange sogar jene Frage, die noch in Adornos berühmtem späteren Diktum, nach Auschwitz könne man keine Gedichte mehr schreiben, nachwirkt: »Wie kann man singen, wenn aus allen Kehlen / der Angstschrei und die Klage bricht?« (HV S. 12) Anders als Adornos Antwort jedoch entpuppt sich Hagelstanges Frage alsbald als bloß rhetorisch. Wie es das überladene Pathos der Eingangsverse schon andeutet, weiß der Soldat und Dichter Hagelstange sehr wohl zu »singen«, allerdings weniger vom Schlachtfeld als von der Welt des Geistes, vor der das profane Kriegsgeschehen sich blamiert: »Denn dunkel ist die Stimme unseres Blutes. / Und unseres Trachtens, unseres Mutes / hoher Gebieter ist der Geist allein.« (HV S. 16) Das *Venezianische Credo* ist ein Aufruf zur geistesaristokratischen Einkehr in diese Welt der Auserwählten, der »Edelsten« (HV S. 17), in deren Abwehrverhalten sich der Krieg als Folge der Massenzivilisation entlarvt: »Der Markt war Euer Platz, das Glück die Menge. / Die Freiheit aber darbt in der Enge.« (HV S. 16) Mit diesem verzweifelten »Credo« an die Freiheit der Geistesmenschen, die Hagelstange in seinen formstrengen Sonetten und einer hymnisch-pathetischen Sprache feiert, wird der Zyklus 1946 zu einem wirkungsvollen Dokument der Inneren Emigration.<sup>21</sup> Von Italien selbst ist in den Sonetten kaum die Rede; der programmatische Titel allerdings verbindet die Italienerfahrung auch hier mit einer Bilderwelt, in der sich das ahistorische und gesellschaftslose Bekenntnis der inneren Emigranten noch einmal kristallisiert: »[...] Denn müßig ist der Streit / um Wechselvolles. Und wir bauen / Unsterbliches und Bleibendes hienieden / nur aus dem geisterzeugten Stoff, dem nicht / an Dauer, nicht an Herrlichkeit gebricht. / Von ihm ist der vergängliche geschieden / wie Ton von Marmor. [...]« (HV S. 20)

Die Bedeutung Italiens als heimlicher Ort der inneren Emigration in den Jahren des nationalsozialistischen Deutschlands ist die zeitgeschichtlich aufgeladene Variante einer weit zurückreichenden Tradition: »Und wo viele Gefahr und viel Zerstörung uns heimsucht, / steht auch des Heilenden viel, uns zu getrösten, bereit.« (SG S. 99) Diese Verse über die »Königin Rom«, der trotz und wegen ihrer Ruinen unzerstörbaren und ewigen Stadt, stammen aus dem Jahre 1910; sie sind entnommen dem Gedicht *Trioli* von Rudolf Alexander Schröder, dem letzten der an dieser Stelle zu beschreibenden Vertreter der inneren Emigranten. Schröder veranschaulicht zugleich die Kontinuität der hier in Frage stehenden Italienpoesie am eindringlichsten. Seine Jugend führt zurück in die Zeit der Jahrhundertwende, als der zwanzigjährige Bremer Kaufmannssohn 1898 auch seine erste Italienreise unternahm. Schröder war nicht nur befreundet mit Hugo von Hofmannsthal, den er 1901 zum ersten Mal besuchte, sondern auch mit Rudolf Borchardt, dem gleichaltrigen neoklassizistischen Schriftsteller, der von 1907 bis 1945 fast ständig in Italien lebte. Von 1907 an datieren die Besuche Schröders, zuerst in der Villa dell' Orologio bei Lucca,



später dann an den verschiedensten italienischen Aufenthaltsorten Borchardts. Seit dieser Zeit sind auch die Italiengedichte Schröders überliefert, Elegien und Oden im antik-klassizistischem Stil, mit denen Schröder schon das Generalthema der späteren »Emigration« anschlägt: Allein die formstrenge Dichtung, welche Kunst, Religion und Mythos vereint, bannt das Vergängliche in ein dauerndes Bild.

Rudolf Borchardt selbst hat nicht von ungefähr seine italienische Wahlheimat in einigen Essays auf ähnliche Weise festgehalten. Im schicksalsträchtigen Jahr 1933 schildert er in der Skizze *Pisa und seine Landschaft* die oberitalienische Stadt als ein in allen Stürmen der Geschichte siegreich gebliebenes Monument, in dem sich die »Katastrophe des Zeitlichen verklärt«<sup>22</sup>: Wie die Poesie verwandelt auch die Anschauung der italienischen Natur das Weltgeschehen in die Statik einer Landschaft, deren Beschreibung durch den Dichter die Ewigkeitswerte des Abendlandes gleichsam konserviert.<sup>23</sup> Unter diesen Auspizien kann es schließlich sogar zur welthistorischen Mission der deutschen Poeten und Kulturreisenden werden, das übergeschichtliche und weltbürgerliche »ewige« Reich des Geistes zur Anschauung zu bringen: ein Gedanke, der vor allem in den dreißiger Jahren von Borchardt und Schröder immer wieder variiert worden ist.<sup>24</sup>

Wie seine Italienfahrten geht auch Schröders Italienbild nahezu unverändert ein in die Widerstandshaltung des protestantischen Dichters während des Dritten Reiches. 1935, als Schröder seinen Freund Rudolf Borchardt in der Toskana besucht, wetteifern beide Klassizisten mit Schmähdichten auf die deutschen Machthaber.<sup>25</sup> Wie für andere bildungsbürgerliche Ästhetiker jener Zeit ist ihnen der Nationalsozialismus eine kleinbürgerlich-plebeische Bewegung, der gerade der große Atem der Geschichte fehlt: Nicht »Aufstand, Tyrannei«, nicht »Bürgerkrieg« oder »Wahnbegeisterung wild berauschter Leidenschaft« sei in Deutschland zu spüren, kein Cromwell, Danton oder Spartacus diene mehr als Vorbild; »schlechterdings Dreck« – so lautet das abschließende Urteil über den deutschen Faschismus in Borchardts »Nomina odiosa«.<sup>26</sup>

Bei Ausbruch des ersten Weltkriegs war das Denken an Deutschland noch anders gewesen. Damals veröffentlichte der junge Rudolf Alexander Schröder hymnische Kriegsgesänge auf den deutschnationalen Patriotismus: *Heilig Vaterland* (1914). Ein Jahr zuvor schon begann Schröder die Arbeit an den *Römischen Elegien*, deren Endfassung allerdings erst 1940 – als Bestandteil der *Weltlichen Gedichte* – erschien: In diesem Jahr des zweiten Weltkriegs hat sich das »heilige Vaterland« in eine Stätte der Fremde, der deutsche Patriot in einen Italien-Emigranten verwandelt: »Wieder der gleiche Gesang? Entführt sirenisches Flüstern / Ferne vom Vätergild immer den Flüchtigen noch?« (SG S. 118) In den *Römischen Elegien*, einer Hommage an Goethe und an das geistige Exilland Italien gleichermaßen, bündelt sich die jahrzehntelange Italiensehnsucht Schröders in dem Versuch, die geistige Landschaft Italiens in der Schönheit des Gedichts noch einmal festzuhalten. In mythischen Bildern wird dem »Sohn des Winters« die Reise nach Süden zu einer nur im Lied erinnerten Heilserfahrung, zum letzten Surrogat einer verlorenen Heimat: »Dort liegt Italien! Gehe denn eilend, / Daß du die Deinigen dort findest und herzest. – Das Glück / steht auf der Schwelle, bereit sich abzuwenden [...] / [...] Keiner der Götter verbeut's und keiner der Menschen, / Daß du der Stätte gedenkst, die dir vor

allen gelacht, / Rom andenkest im Lied und dankest ihren Geschenken [...].« (SG S. 119)

Die »Geschenke« Roms und die »Laterna-Magica-Bilder« Italiens: Über allen Differenzen der hier behandelten Schriftstellern zeigt gerade ihre Italienerfahrung ein einheitliches Profil, das während des sogenannten Dritten Deutschen Reiches Züge einer kollektiven Strategie anzunehmen begann. Italien war allen diesen »inneren Emigranten« eine in zahlreichen Reisen angesammelte Ressource unzerstörbarer Naturlandschaften und geistiger Symbole, mit denen die »Lebensform« der Inneren Emigration ihre Bilderwelt gewissermaßen empirisch ausstaffieren konnte. Ob in den Kunstwerken der Renaissance, den Denkmälern einer immer noch präsenten Antike, der sagen- und mythenumwobenen Naturwelt der Toskana, des Vesuvs und Siziliens oder den Insignien eines katholischen Rom: Auf je verschiedene Weise ordnen sich die Italienerfahrungen der »Emigranten« Carossa, Schneider, Bergengruen, Edschmid, Hagelstange und Schröder zu Instrumenten der Flucht und des Widerstandes gleichermaßen. Je schrecklicher allerdings die Ursachen der Flucht sind, je mehr die Italienbilder zu unpolitischen und ungeschichtlichen Gegenwelten erstarren, desto mehr lenken die Zeichen einer ja nur illusorischen »heilen Welt« – so der Titel eines Nachkriegsbandes Werner Bergengruens – vom Ausmaß der politischen und historischen Katastrophen ab, denen sich die arkadischen Gegenbilder gerade verdanken. Italien als Refugium einer noch heilen Welt, die dem eben erst durch Weltkrieg, Schuldfrage und angemahnter Vergangenheitsbewältigung geplagten Deutschen immer wieder Schutz vor der Unbill der Gesellschaft zu geben hat – als solche zum Klischee gewordene »Emigration« erlebt jene Erfahrung – zusammen mit der Dichtung innerer Emigranten – in den fünfziger Jahren eine gefeierte Wiedergeburt. Wenn nämlich die italienische Urlaubsreise nicht nur den erfolgreichen Dichtern und den wohlhabenden Bildungsbürgern möglich ist, sondern Tausenden von Mitgliedern einer sich formierenden Wohlstandsgesellschaft, dann findet sich das Pathos der Italiengesänge als »abgesunkenes Kulturgut« noch im Schlaraffenland der Nachkriegszeit: »Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt«. Nicht anders als die inneren Emigranten sucht auch der Wohlstandsbürger der Adenauer-Republik in Italien die Flucht vor Vergangenheitsbewältigung und moderner Zivilisation, vor Geschichte und Arbeitswelt zugleich; die mythischen Laterna-Magica-Phantasmen haben sich dabei nur in die Wochenschaubilder von Sonne, Mond und Sternen verwandelt. Und noch immer ist auch der Italiens Tourist nach dem »ganz Anderen« unterwegs, wenn er sich statt der »Ewigkeit« auch mit der Romanze am Urlaubsstrand begnügt. So findet sich in den Italienprojektionen der deutschen Inneren Emigration nicht nur das Ende einer bildungsbürgerlichen Tradition deutscher Italiensehnsucht, sondern auch die Bilderwelt derjenigen Fluchtträume, die das massentouristische »Bella Italia«-Erlebnis zu begleiten beginnen.