Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2021
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1659-9
Print ISBN 978-3-8498-1726-8
E-Book ISBN 978-3-8498-1727-5
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Claudia Gräßner (Hamburg)

Die Meerenge von Messina als panoramatischer Landschaftsraum in Reiseberichten deutschsprachiger Sizilienreisenden um 1800

Die europäischen Reisenden des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wählten oft die Überfahrt durch die Meerenge von Messina, um nach Sizilien zu gelangen.[1] So avancierte die Schiffsreise durch den so genannten *Faro di Messina* (auch: *Pharo* oder *Pharus*) zum Auftakt und ersten Höhepunkt vieler Sizilienreisen.[2] Neben der räumlichen Erschließung sowie zunehmend auch genießenden Wahrnehmung der beiden einander gegenüberliegenden Küstenlandschaften Kalabriens und Siziliens faszinierte viele Autoren der Reiseberichte bei der Passage der Meerenge insbesondere die Begegnung mit den Naturkräften des Meeres.

Seit jeher evozierte die Tiefsee durch ihre Unergründlichkeit und die mit ihr verbundenen Gefahren bei Seefahrern wie Reisenden Angst und Verwunderung. Bereits der antike Mythos belegte auffallende Lokalitäten wie hohe Berge und bedrohliche Meeresgegenden mit Tabus, deren Missachtung Bestrafungen durch die Götter nach sich zog. Ihre poetische Entsprechung fanden diese tabuisierten Gegenden in den Heldenepen von Odysseus und Aeneas sowie in ihren stofflichen Neubearbeitungen, bis schließlich die Aufklärung im 18. Jahrhundert eine sukzessive Säkularisierung des Mythos herbeiführte.[3]

Im Hinblick auf die stark zunehmende Ausdifferenzierung der naturwissenschaftlichen Erkenntnisbereiche in dieser Zeit erfolgte außerdem eine Kritik an den überlieferten Wahrnehmungsmustern, da die Reisenden um 1800 die klassischen Vorstellungsbilder nicht nur reaktivieren, sondern mit Hilfe ‚neuer' naturkundlich-fundierter Argumente ebenso relativieren oder sogar negieren

1 Die deutschen Sizilienreisenden zwischen 1767 und 1830 konnten für ihre Überfahrt mit einem Schiff zumeist von Neapel oder einer Hafenstadt Kalabriens aus zwischen Palermo oder Messina als Zielhafen wählen, um nach Sizilien zu gelangen. Den Reiseberichten, die aus den Sizilienreisen innerhalb dieses Untersuchungszeitraumes hervorgegangen sind, lässt sich entnehmen, dass 9 von 20 Reisenden nach Messina überfuhren, 11 von 20 entschieden sich für die Einschiffung in Palermo.

2 Vgl. dazu auch meinen Beitrag „Die Meerenge von Messina. Charybdisches Meer, pittoreske Küstenlandschaft und homerischer Erinnerungsraum". *Comparatio* 12 (2020), S. 115-150.

3 Vgl. Fritz Emslander. *Unter klassischem Boden. Bilder von Italiens Grotten im späten 18. Jahrhundert*. Berlin 2007, S. 97-104. Emslander beschäftigt sich mit der Wahrnehmung von unterirdischen Räumen in Italien um 1800 wie Grotten, Höhlen und der Tiefsee hauptsächlich aus kunsthistorischer Sicht; darunter auch zur Meerenge von Messina. Zum Prozess der Entmythisierung im 18. Jahrhundert und seinen Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Meeres: Vgl. Alain Corbin. *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste*. Berlin 1990, S. 28-29, 63ff.

konnten. Reisende Geologen und Philologen begegneten der unheimlichen Natur nun zunehmend mit kritischer Überprüfung und Analyse.[4] Neben sich neu entwickelnden Erklärungsmodellen für Naturphänomene und -katastrophen, lebte die Erinnerung an die antiken Dichtungen zwar weiter, aber die eigene Erfahrung und Wahrnehmung des Meeres blieben nicht mehr auf die literarischen Vorlagen und den unmittelbaren Vergleich mit den antiken Textstellen beschränkt.[5] Vielmehr bewirkten neue wissenschaftliche Erkenntnisse in der zeitgenössischen Naturgeschichte und Geologie[6] sowie der im Zeitalter der klassizistischen Ästhetik und pittoresken Reisen zunehmende Wunsch, die Schauspiele der Natur zu genießen[7], ein gestiegenes Interesse an den Naturerscheinungen der Erdoberfläche und Ozeane. Vor diesem Hintergrund gehörte das eigenständige Erklimmen von Vulkanen und Berggipfeln, die Sammlung und Beobachtung von Sedimenten und Gesteinen sowie das Erkunden unterirdischer Höhlen und ozeanologischer Phänomene zum Pflichtprogramm gerade auch der Sizilienreisenden um 1800. Dabei schloss dieses eher naturwissenschaftlich orientierte Erfassen der bereisten Räume, welches bald über das reine Sammeln von Daten und Eindrücken hinausging, die Ästhetisierung, Poetisierung sowie Idealisierung der sizilianischen Küsten- und Berglandschaften als auch die altertumskundliche Erschließung *Trinakriens* als Raum der griechischen Antike keineswegs aus, sondern im Gegenteil: Die vielfältigen altertumswissenschaftlichen, geologischen, vulkanologischen, meereskundlichen, ethnologischen, philologischen und historischen Erkenntnisinteressen der reisenden Gelehrten, Amateure und Künstler standen nicht nur gleichberechtigt nebeneinander, sondern ergänzten sukzessive das Gesamtbild und das Gesamtwissen, das man über diesen Raum mittels der Reiseberichte zusammentrug.[8] Ein prägnantes Beispiel dafür, wie offen und nahezu ‚kulturwissenschaftlich' die gelehrten Diskurse in der damaligen Zeit geführt wurden, zeigt z. B. das reichhaltige Programm des *Teutschen Merkurs* (1773-1810), dessen Fächerspektrum das einer literarischen Zeitschrift weit übertraf.[9]

Neben diesen wissenschaftshistorischen Entwicklungen seit der zweiten Jahrhunderthälfte, die hier nur kurz skizziert werden können, rückte die Meerenge von Messina mit den neuerlichen Sizilienerkundungen seit Riedesel auch gerade deswegen ins Blickfeld der Reisenden, da sie mit der Mythosrezeption und

4 Emslander. *Unter klassischem Boden*, S. 97.

5 Ebd., S. 97.

6 Zur wissenschaftshistorischen Entwicklung der Geologie und Naturwissenschaften im 18. Jahrhundert siehe auch: Wolfhart Langer. „Verzeitlichungs- und Historisierungstendenzen in der frühen Geologie und Paläontologie". *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 8 (1985), S. 87-97; sowie Corbin. *Meereslust*, S. 149-150.

7 Corbin. *Meereslust*, S. 69.

8 Vgl. Corbin. *Meereslust*, S. 133ff. Zu bedenken gilt hierbei außerdem, dass sich die verschiedenen wissenschaftlichen Bereiche am Ende des 18. Jahrhunderts zwar bereits zu eigenständigen Disziplinen formten, aber die Fachgelehrten zumeist noch keine organisierten Gemeinschaften gebildet hatten.

9 Zum *Teutschen Merkur* als Kulturzeitschrift vgl. Andrea Heinz (Hg.). *»Der Teutsche Merkur« – die erste deutsche Kulturzeitschrift?*. Heidelberg 2003.

der aufkommenden bevorzugten Homerlektüre der klassizistischen Ästhetik korrelierte. Seit der Erstveröffentlichung von Johann Joachim Winckelmanns *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* – dem „Weckruf des deutschen Klassizismus"[10] – im Jahre 1755 (die zweite Auflage erschien bereits 1756) orientierten sich deutsche Schriftsteller und Künstler maßgeblich an dem Postulat der Nachahmung der als ‚ursprünglich' und ‚naturnah' geltenden Kunst und Literatur der Blütezeit der griechischen Polis sowie generell an der Bevorzugung der griechischen gegenüber der römischen Antike, welches durch den so bezeichneten ‚Begründer der Kunstgeschichte und Archäologie' europaweit bekannt wurde.

Über Winckelmanns Einfluss auf die zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskussionen hinaus entwickelten sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert in Literatur und Kunst weitere, neue ästhetische Kategorien und Bewertungsmaßstäbe wie insbesondere das *Pittoreske* und *Erhabene*, welche die Wahrnehmungsdispositionen der Reisenden grundlegend verändern und die traditionellen, durch klassische und moderne literarische Autoritäten genormten Vorstellungsbilder erweitern sollten.[11] Der Topos des Naturerhabenen war seit der Mitte des 18. Jahrhunderts generell gebräuchlich; zwar reicht der Erhabenheitsdiskurs bis in die Antike zurück, aber ausgehend von den zeitgenössischen ästhetischen Theorien Edmund Burkes, Immanuel Kants und Friedrich Schillers wurde die Vorstellung von der Erhabenheit der Natur gerade auch von den Reisenden um 1800 aufgegriffen: Neben Vulkanen (wie der „Höllenschlund" des Ätna bereits in Brydones *Reise durch Sicilien und Malta*, dt. erste Ausgabe 1774), Bergen und Wasserfällen (wie der Rheinfall bei Schaffhausen oder die Wasserfälle von Tivoli) wurden auch unterirdische Höhlen, Schluchten, Grotten und nicht zuletzt das Meer und seine Naturgewalten als erhabene *loci* gedeutet. Die mit den englischen *picturesque travels* und den französischen *voyages pittoresques* aufkommende Kunstform des *Malerischen*, *Pittoresken* wirkte sich ebenfalls auf die Ästhetik-Diskurse und Reiseschriftsteller in Deutschland aus; insbesondere die Reisenden am Übergang von Klassik zur Romantik begaben sich auf die Suche nach malerischen Landschaftsszenerien und -ausblicken, die einer Kombination aus visuell erfahrener Landschaftsrealität und idealem Landschaftsbild entsprachen.[12] Dabei galt es, die Natur nach den Regeln *malerischen* Schönheit abzusuchen, mittels malerischer Mittel zu beschreiben sowie mit

10 Norbert Miller. „Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron". In: *Propyläen. Geschichte der Literatur*. 4. Bd.: *Aufklärung und Romantik. 1700-1830*. Frankfurt a. M. u. Berlin 1988, S. 333 (S. 315-366). Seit diesem grundlegenden Aufsatz von Norbert Miller hat sich nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch in den Philologien und insbesondere in der Germanistik für den Klassizismus des 18. Jahrhunderts der Begriff ‚Neoklassizismus' durchgesetzt. Vgl. diesbezüglich Martin Dönike. *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*. Berlin 2005, S. 1.

11 Emslander. *Unter klassischem Boden*, S. 95.

12 Vgl. Fritz Emslander. „Italia sotterranea – Höhlenbilder um 1800". In: Ders. (Hg.). *Reise ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit*. Karlsruhe 2002, S. 23.

Landschaftsgemälden verehrter Künstler, wie insbesondere der im 17. Jahrhundert in Italien wirkenden Landschaftsmaler Claude Lorrain, Nicolaus Poussin, Salvator Rosa u. a., zu vergleichen. Unter diesem Wahrnehmungs- und Beschreibungsmuster wurde in den Reiseaufzeichnungen letztlich Landschaft zum Bild verwandelt; vormals rein empirische Deskriptionen der Natur erlebten eine künstlerische Aufwertung, die das ästhetische Vergnügen am Landschaftsbild im Reisebericht explizit beabsichtigte.[13]

Alle diese Aspekte vervielfältigten im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf inhaltlicher wie formaler Ebene die Raumwahrnehmung der Sizilienreisenden und regten letztlich auch zu neuen Wahrnehmungs- und Beschreibungsmustern der Meerenge von Messina als ein *Erinnerungsraum* des homerischen Mythos einerseits an, dem andererseits – im angebrochenen Zeitalter des Rationalismus – naturwissenschaftliche Erklärungsmodelle aus nüchterner Beobachtung heraus, aber auch der ästhetische Genuss einer pittoresken Meer- und Küstenlandschaft gegenübergestellt wurden.

Neben der Besichtigung der Meerenge mit Skilla-Felsen und Charybdis-Wirbel im Rahmen der Überfahrt von einer Küste zur anderen oder während eines Ausflugs von einem Schiff aus, die jeweils eine fast unmittelbare Anschauung bzw. Aufsuchung der natürlichen ‚Sehenswürdigkeiten' erlaubte, wurde der *Faro* von den Sizilienreisenden auch bevorzugt von einem erhöhten Standpunkt – zumeist von einer topographischen Erhebung in der direkten Umgebung Messinas – in Augenschein genommen. Wie weiter oben bereits ausgeführt, befriedigte diese Form des Überschauens die so genannte „Seh-Sucht"[14] der Reisenden um 1800; sie entsprach, wie Erdmut Jost es treffend formuliert hat, einem „allgemeinen kulturellen Paradigmenwandel" des 18. Jahrhunderts, bei dem sich „das Unbegrenzte, das Unendliche [...] mehr und mehr Raum verschafft, sozusagen ins Blickfeld drängt", was sich in der Reiseliteratur um 1800 „in der neuen panoramatischen Sichtweise, in der Philosophie in der Ästhetik des Erhabenen und in der Landschaftsmalerei [...] in der Entwicklung des Panoramagemäldes und der Bevorzugung der Vedute" äußert.[15] Dabei interessierte nicht das geographische, landschaftliche Detail – wie bei der empirischen Detailbeobachtung und dem autopsierenden Verfahren der frühen Sizilienreisenden –, sondern der Gesamteindruck eines größtmöglichen Raumausschnitts bzw. die möglichst

13 Zu den Auswirkungen der *voyages pittoresques* auf die Landschaftsbetrachtung in der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts vgl. auch: Emslander. *Unter klassischem Boden*, S. 56-59. Speziell zur Entwicklung des Pittoresken in der englischen Kunsttheorie immer noch grundlegend: Malcolm Andrews. *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800*. Aldershot 1989.

14 Stephan Oettermann. *Das Panorama*. Frankfurt a. M. 1980, S. 10. Albrecht Koschorke. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern.* München 1990, S. 162. Grundsätzlich zur ästhetischen Landschaftswahrnehmung in der Reiseliteratur um 1800 siehe bereits den Grundlagenteil dieser Arbeit (S. X) sowie u. a.: Erdmut Jost. *Landschaftsblick und Landschaftsbild*.

15 Jost. *Landschaftsblick und Landschaftsbild*, S. 74-75.

vollständige räumliche Erfassung eines spezifischen Landschaftsraumes in der Totalen. Anders ausgedrückt resultierte aus der so genannten panoramatischen Sichtweise eine visuelle Perzeption, die möglichst alles erfasst und übersieht: „von oben nach allen Seiten und Richtungen bis an die Horizontlinie“[16]. Mit dieser Wahrnehmungspraxis ging allerdings nicht nur eine räumliche Erschließung und quasi ein ‚Betreten‘ der Landschaft von einem fixierten Standort bzw. Raum-Punkt einher, auch der ästhetische Genuss, der durch das überblickende Schauen einer Landschaft von einer Erhöhung aus entstand, war für die Reisenden am Übergang der Klassik zur Romantik hierbei bedeutsam. Folglich ermöglichte dieser Standpunkt des Betrachters im Raum, sowohl das Malerische einer gesamten landschaftlichen Region wahrzunehmen als auch ein Erhabenheitsgefühl entstehen zu lassen – eine Wahrnehmungsdisposition also, welche die beiden wichtigsten Kategorien der Landschaftsästhetik um 1800 unmittelbar einlösen konnte.

Einer der Sizilienreisenden, der gleich zu Beginn seines Reiseberichtes *Neuester Zustand der Insel Sicilien* (1807)[17] besonders eindrücklich von einer solchen Wahrnehmungspraxis berichtet, kaum dass sie die Überfahrt von Neapel nach Messina glücklich überstanden hatten, ist der aus Tübingen stammende Roman- und Reiseschriftsteller Philipp Joseph von Rehfues (1779-1843).[18]

---

16 Götz Großklaus. „Der Naturraum des Kulturbürgers“. In: Ders. und Ernst Oldemeyer (Hg.). *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur.* Karlsruhe 1983, S. 187.

17 Philipp Joseph von Rehfues. *Neuester Zustand der Insel Sicilien*. Erster Theil. Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1807. Ein von Rehfues angekündigter zweiter Band dieser Reisebeschreibung ist nicht erschienen. Vgl. Gerd van de Moetter. *Historisch-Bibliographischer Abriß der Deutschen Sizilienreisenden.* Messina 1991, S. 118.

18 Mehr noch als Carl Graß, neben den beiden Architekten Schinkel und Steinmeyer sein dritter Reisebegleiter in Sizilien, ist Rehfues' schriftstellerisches Werk heute fast in Vergessenheit geraten. Zwar finden seine zahlreichen Reisebriefe und -beschreibungen in den einschlägigen Bibliographien und Anthologien der Italien- und Sizilienreisen Erwähnung, allerdings konnten – bis auf Ilse Eva Heiligs eingehendere Untersuchung über Refuehs' Reisewerke, historischen Romane und seine vielfältigen Beziehungen zu den italienischen Intellektuellen- und Adelskreisen – in neuerer Zeit keine Arbeiten über Rehfues' reiseliterarisches Werk ausfindig gemacht werden: Heilig, Ilse-Eva: Philipp Joseph von Rehfues. Ein Beitrag zur deutschen Romangeschichte und zur Entwicklung der geistigen Beziehungen Deutschlands zu Italien Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, Breslau 1941. Unter den Bibliographien/Anthologien z. B.: Moetter, Gerd van de: Historisch-Bibliographischer Abriß der Deutschen Sizilienreisenden, Messina 1991, S. 118; Ernst Osterkamp,. *Sizilien*, 1986, S. 332; Stefan Oswald. *Italienbilder*. Heidelberg 1985, S. 199; Stefanie Krämer; Peter Gendolla, Nadine Buderath (Hg.). *Italien*. Frankfurt a. M. u. a. 2003, S. 25. Mit Rehfues' lyrischem Werk, insbesondere seinem Stanzengedicht „Groß-Griechenland“ (1815) beschäftigt sich in neuester Zeit: Ulrich Ott. „Literarische Panoramen. Die Stanzen des Philipp Joseph Rehfues“. In: Jutta Eckle, Dietrich von Engelhardt (Hg.). *Durch Lebensereignisse verbunden. Festgabe für Dorothea Kuhn zum 90. Geburtstag*. Halle (Saale) 2013, S. 75-85.

Der junge Rehfues kam im Jahre 1801 im Zuge einer Hauslehreranstellung in Livorno nach Italien. Neben einigen Übersetzungsarbeiten wurde Rehfues hier gemeinsam mit dem befreundeten Schweizer Johann Friedrich von Tscharner (1780-1844) erfolgreich journalistisch tätig[19] und siedelte schließlich im Winter 1803 nach Rom über.[20] Bald darauf beschloss Rehfues auch das südliche Italien und insbesondere die Insel Sizilien kennenlernen zu wollen; bereits im Mai 1804 setzte die vierköpfige Reisegesellschaft bestehend aus Rehfues, Graß, Schinkel und Steinmeyer von Neapel aus nach Messina über.

Sogleich kommt Rehfues in seinem „Ersten Brief" vom 12. Mai 1804 wie selbstverständlich auf die Perzeptions- und Raumerschließungspraktiken von sich und seinen Reisebegleitern in Messina zu sprechen:

> Troz der sehr beträchtlichen Hize, streifen wir den ganzen Tag in der Gegend dieser Stadt herum, und suchen alle möglichen Punkte auf, von denen aus sich die Ansicht der schönen Meerenge am gefälligsten darstellt, die sicilianische Natur sich am charakteristischsten ausspricht. Unsere kleine Reisegesellschaft ist in dieser und jeder andern Rüksicht so glücklich gewählt, daß wir uns auch immer sogleich vereinigen, wenn davon die Frage ist, wo Halt gemacht werden soll. Oft zwar ist es geschehen, daß wir uns trennten, jeder sein Pläzchen fand, und den andern zurief, sich bei ihm einzufinden; daß keiner das seinige verlassen wollte, und daß man sich am Ende entschließen musste, Jeglichs Wahl Ehre widerfahren zu lassen, indem wir auf jedem Punkte eine Zeitlang ausruhten. Solcher freundliche Streit endet sich dann gewöhnlich in dem allgemeinen Bekenntniß, der schönen Punkte seyen so viele, daß man unmöglich den schönsten herausfinden könne.[21]

An dieser Passage werden gleich mehrere Aspekte deutlich, was die Vorgehensweise der Reisenden um Rehfues beim Erschließen und Wahrnehmen der Meerenge von einem erhöhten Standpunkt aus betrifft: Zum Einen handelt es sich bei ihnen bereits um ein verinnerlichtes, automatisiertes touristisches Ritual, von einer topographischen Erhebung aus nach den besten Ausblicken auf die Meerenge zu suchen. Dennoch unterstreicht die Ausführlichkeit der Darstellung dieser Wahrnehmungspraxis sowie die Erwähnung derselben gleich zu Beginn von Rehfues' Reisebericht, dass sie von hoher Wichtigkeit und zudem eine tagesfüllende Beschäftigung für die Sizilienreisenden war. Zum Anderen erhält diese Art der Raumerschließung hier gleichzeitig spielerischen, amüsanten Charakter, indem sie Rehfues als freundschaftlichen Wettstreit zwischen den Reisenden schildert, bei dem es um das Suchen und Finden desjenigen Standpunktes mit

19 Aus dieser Zusammenarbeit sind die beiden Kulturzeitschriften „Italien" (Berlin: Unger, 1803-1804) und „Italienische Miscellen" (Tübingen: Cotta, 1804-1806) hervorgegangen, deren Anliegen es war, in Deutschland u. a. über Handel, Kunst und Literatur des bereisten Landes zu berichten.

20 Vgl. den ADB-Artikel von 1888: Kaufmann, A.: „Rehfues, Philipp Joseph von". In: *Allgemeine Deutsche Biographie* (1888), S. 590-595. [Digitale Volltext-Ausgabe]. Weiterführend zur Biographie Rehfues' in neuerer Zeit lediglich: Rolf Vollmann. *Philipp Joseph Rehfues in Tübingen*: *„Rasch flogen die Stunden dahin ...*", Marbach a. N. 1998 (Spuren 41).

21 Rehfues. *Neuester Zustand der Insel Sicilien*, Erster Theil, S. 1-2.

der schönsten Aussicht auf die Meerenge von Messina geht. Schon bald darauf scheint ein solcher Platz entdeckt zu sein:

> Diesen Abend aber hatten wir ein Pläzchen gefunden, dem die allgemeine Stimme den Preis zuerkannte. Es war einer der vielen Hügel, hinter der Stadt, auf dessen Spize ein Hain von Mandelbäumen stand, unter welchen wir uns ins Gras lagerten. Jeglicher hatte sich nach seiner Meinung beschäftigt, und während einer zeichnete, schrieb der andere, oder sah still ins Freie hinab, oder war auf einen Mandelbaum geklettert, um reife Früchte zu pflücken. Aber alle fanden sich im Kreise zusammen, als die Sonne nach und nach hinter die Berge niedersank, und mit immer höherem Roth sie vergoldete. Messina's weiße Mauren glänzten im Purpurlicht, über die gegenüberliegenden kalabrischen Gebirge legte sich ein Rosenflor hin, unterbrochen durch die Schatten der Klüfte. In hoher Ruhe wiegte sich die blaue See zwischen dem freundlichen Lande, und Scyllas ferne Felsen spiegelten sich mit feurigem Roth in den Gewässern, welche friedlich zu ihren Füssen anplätscherten.[22]

Wie bei weiteren Sizilienreisenden um 1800 dient auch Rehfues und seinen Reisebegleitern eine Erhebung der *Monti Peloritani*, eines Gebirges, dessen Ausläufer sich im äußersten Nordosten der Insel bis nach Messina erstrecken, für einen panoramatischen Ausblick auf die Stadt und die Meerenge.[23] Doch erst als der Sonnenuntergang anbricht, setzt auch die Beschreibung der landschaftlichen Szenerie ein, die sich vor den Augen der Reisenden auftut. Dabei parallelisiert der Autor die räumlichen Wahrnehmungen („Messina's weiße Mauren", „kalabrischen Gebirge", „die blaue See", „Scyllas ferne Felsen") mit dem zeitlichen Verlauf eines Sonnenuntergangs, der sich in den Beschreibungen des sich wandelnden Lichts manifestiert: „Mit immer höherem Roth" steigert sich das „Purpurlicht" über einen „Rosenflor" bis hin zu einem „feurige[n] Roth". Zu dem bevorzugten „*Raum*-Punkt" – ein Hügel der Monti Peloritani – tritt bei Rehfues als auch bei vielen anderen Reisenden dieser Zeit ein bevorzugter „*Zeit*-Punkt", wie es Götz Großklaus in einem seiner wahrnehmungsästhetischen Aufsätze treffend bezeichnet hat.[24] Der Zeit-Punkt ist in diesem Fall ein Sonnenuntergang, ein ‚romantisch'-anmutender Augenblick, dessen Lichtspiel die Lust der Reisenden an der großen Aussicht von oben nach unten, über „Messina's weiße Mauren" hinweg bis zu „Scyllas ferne Felsen" am Horizont soweit steigert, dass sie ihre bisherigen Beschäftigungen umgehend unterbrechen und die sich ihn nun darbietende Aussicht bewusst und mit schweifenden Blick

22 Rehfues. *Neuester Zustand der Insel Sicilien*. Erster Theil, S. 2.

23 Auch Carl Graß erwähnt in seinem Reisebericht gleich nach der Ankunft in Messina: „Messina liegt an Hügeln, und mittelst derselben an ein höheres Bergjoch gelehnt, in der Mitte der ganzen Länge des Faro. – In der Entfernung von drey oder vier Miglien gewährt die Stadt eine vortreffliche Ansicht. Je näher man kommt, desto weniger sieht man von ihr, […]. Man muß Messina von Skilla kommend oder von seinen Hügeln sehen." Graß. *Sizilische Reise*, Erster Theil, S. 39.

24 Großklaus. „Ästhetische Kartographie: Neue Landschaftswahrnehmung im Übergang zur ‚bürgerlichen Moderne' (1775-1825)". In: Ders. (Hg.): *Natur – Raum. Von der Utopie zur Simulation*. München 1993, S. 66.

wahrnehmen. Der ästhetische Genuss dieses Ausblicks auf die Meerenge resultiert somit aus dem landschaftlichen Reiz, der durch das zeitlich begrenzte, sich sukzessiv steigernde Licht-Schauspiel des Sonnenuntergangs intensiviert wird. Intensiv und nicht zuletzt kontrastreich sind auch die Beschreibungen Rehfues' visueller Wahrnehmungen gestaltet: Neben dem sich stetig steigernden Rottönen fällt ein deskriptiver Kontrast zwischen „hoher Ruhe" der blauen See, dem „feurigem Roth" von „Scyllas' fernen Felsen" und „den Gewässern, welche friedlich zu ihren Füßen anplätscherten" auf. Dies lässt sich als Anspielung, wenn auch nur implizit, auf die Gefährlichkeit der mythischen Skylla verstehen. Wie bei den Reisenden vor ihm ist bei Rehfues der Anblick der kalabrischen Felsen – selbst aus der Distanz der weiten Aussicht – automatisch mit der Erinnerung an den homerischen Mythos verbunden: So sind die feurigen Skilla-Felsen zwar ein fester, integraler Bestandteil der realen Raumwahrnehmung des Betrachters, doch auf die friedlichen Gewässer haben sie keinen Einfluss mehr. In Rehfues' Perzeption fungiert der *Faro* grundsätzlich zwar immer noch als ein antiker Raum mythischer Geographie im Sinne Ernst Cassirers, aber vordergründig ist er nun, am Übergang der Klassik zur Romantik, in den ästhetischen Genuss eines Ausblicks auf einen Naturraum während eines naturzeitlichen Geschehens eingebunden. Grundsätzlich erkennt Großklaus in diesen bis auf die heutige Zeit oftmals beschriebenen Aussichten zum Zeitpunkt eines Sonnenauf- oder -untergangs einen natur-räumlichen sowie natur-zeitlichen Zusammenhang „von ‚kosmischer' Dimension", insofern für die Betrachter in jenen Momenten das „Umschließende des weiten Naturraums und der zyklischen Naturzeit" wahrnehmbar wird.[25] Doch Rehfues und seine Reisebegleiter stellen in diesem Augenblick nicht jene generelle Relation von Naturraum und Naturzeit fest, als vielmehr einen fundamentalen Zusammenhang zwischen der Schönheit dieser Natur und dem antiken Mythos:

> Wir hatten stille hinausgesehen, da erhob sich einer von der Gesellschaft, und fieng an: Freunde! auf welchem herrlichen Boden wir stehen! Welch eine schöne Natur liegt zu unsern Füßen! Habt ihr Euch das jemals in Träumen gedacht, was wir hier sehen? Wenn wir Odysseus auf seiner Irrfahrt oft folgten, haben wir uns je so die Hügel gemahlt, auf welchen Polyphemos seine Schaafe weidete, so die Thäler, in welchen die Sonnenrinder graßten? [...] Bedeutungsvoll hat die griechische Sage auf diese Insel Ceres Wohnsitz verlegt, hier Proserpina durch Pluto entführen lassen, um zu zeigen, wie allmächtiggestaltend die Liebe ist, das sie den Orkus selbst gegen Trinakriens Eiland vertauschen konnte.[26]

Letztlich lässt die herrliche Aussicht über die Meerenge die Reisenden gewahr werden, dass nicht nur die Schönheit dieses Naturraumes all ihre Vorstellungen übertrifft, die sie beim Lesen der Odyssee entwickeln konnten, sondern dass eben diese Schönheit der Grund für die Verortung so vieler griechischer Sagen auf der Insel Sizilien gewesen sein muss. Die wahrgenommene *schöne* Landschaft

25 Großklaus. „Ästhetische Kartographie: Neue Landschaftswahrnehmung im Übergang zur ‚bürgerlichen Moderne' (1775-1825)", S. 66-67.

26 Rehfues. *Neuester Zustand der Insel Sicilien*. Erster Theil, S. 3.

der Meerenge mit ihren Bezügen zur homerischen *Odyssee* steht damit exemplarisch für ganz Sizilien als ein bedeutender Handlungsraum der griechischen Sagenwelt. Über diese Verschränkung von Schönheit des Naturraums einerseits und Schauplatz so vieler griechisch-antiker Mythen andererseits avanciert Sizilien zum klassischen Ideal und Wunschbild *Griechenland*, wie es für viele Reisende um 1800 typisch war. In den Augen Rehfues' und seiner Begleiter wird die Meerenge respektive Sizilien auf diese Weise zu „Trinakiens Eiland", d. h. zum homerischen *Trinakia*, dem Weideland der Rinder des Sonnengottes Helios (Od. 12, 260-425) und der Wohnstätte des Schafe hütenden Polyphems (Od. 9, 187-545).

Auch Rehfues' Reisebegleiter Carl Graß hat in seinen Reiseaufzeichnungen gleich mehrfach den Ausblick auf die Meerenge während eines Sonnenuntergangs oder -aufgangs festgehalten, sowohl in Worten als auch im Medium des Reisebildes, d. h. in Form von auf der Reise entstandener Zeichnungen und Skizzen. Dieser glückliche Umstand erlaubt, textliche Beschreibung und bildnerische Darstellung bei Graß unmittelbar gegenüberzustellen, zumal seine schriftlich fixierten Eindrücke beinahe als Bildkommentare der beiden panoramatischen ‚Messina-Zeichnungen' fungieren könnten. Während in Rehfues' Beschreibungen seiner Raumwahrnehmungen eindeutig der Schriftsteller zu erkennen ist, so deutlich manifestiert sich in Graß' Ausführungen dahingegen der Maler:

> Auf dem Rückwege bestieg ich einen Hügel, der rings von Reben eingefaßt war. Welch' reizende Aussicht!
> Küstenland zu beyden Seiten des Faro. Hier großer Schatten, dort großes Licht. Hier Messina mit seinem Hafen und seinen Schiffen, dort Reggio nicht unbedeutend. Das Kapuzinerkloster mit seinen Cypressen und einigen alten Mauern, die ehemals wohl zu einem Kastell dienten, giebt den Mittelgrund. Die Horizontlinie ist über den Faro hinaus und wird vom Meere gezogen.
> Meine Gefährten und ich riefen wie mit einem Munde: ‚Schöneres sahen wir noch nie!'[27]

Die Beschreibung des Ausblicks von einem Hügel aus entspricht in ihrer Aufteilung der Komposition einer Zeichnung oder eines Gemäldes: Die räumlichen Angaben „hier" und „dort" separieren das Gesehene in Bildvorder- und Bildhintergrund, in Schatten und Licht, den Bildmittelgrund und den Horizontverlauf benennt Graß direkt; den wahrgenommen bzw. beschriebenen Objekten und ihrer Anordnung im ‚Bild'-Raum nach gleicht diese Beschreibung seiner Zeichnung *Messina gegen Reggio gesehen* (vgl. Abbildung 5) fast vollständig. Wie bei Rehfues handelt es sich auch hier um die Momentaufnahme eines landschaftlichen Panoramas von einem spezifischen Raum-Punkt (Hügel) aus zu einem bestimmten Zeit-Punkt (Sonnenuntergang), nur dass der Naturraum beim Übersehen unmittelbar in einen ‚Bild-Raum' übertragen wird. Gleich am nächsten Morgen kehrt Graß zu diesem Raum-Punkt zum Zeit-Punkt des Sonnen*auf*gangs zurück, um den Ausblick auf die Meerenge um eine wesentliche Komponente des Geschauten zu ergänzen:

27 Graß. *Sizilische Reise.* Erster Theil, S. 44.

> Am folgenden Morgen setzte ich meine Streiferey im Umkreise des Gebietes der Stadt weiter fort. Ich eilte zu dem Hügel zurück, wo ich die erste Sonne in Sizilien hatte sinken gesehen, und sah von einem etwas entfernter gelegenen Punkte über die Küste von Skilla und dem in Duft sich verlierenden calabrischen Ufer das glühende Frühroth emporglänzen, das im Augenblick in die zarteste Goldfarbe sich auflöste. Dieser Anblick war der schönsten Claudischen Ferne werth, und in den Silberdufttönen der Berge herrschte eine unbeschreibliche Zartheit, Reine und Weichheit. Wie gern hätt' ich von diesem Bilde ein Studium mit mir nach Hause getragen. Bloße Linien sagen so wenig; aber wer mahlt solche Töne in einem Augenblick?[28]

Während sich Graß in der ersten Ausblick-Beschreibung noch ganz auf die Anordnung und Verteilung der Objekte und Linien im Raum konzentrierte, erlangt nun durch die Erwähnung der Farb- und Lichtspiele der aufgehenden Sonne („das glühende Frühroth emporglänzen", „zarteste Goldfarbe" usw.) seine Wahrnehmung der Meerenge auch atmosphärischen, gleichsam malerischen Charakter; zudem betont er mehrfach die Momenthaftigkeit und kurze Dauer dieser besonderen raumzeitlichen Situation, innerhalb derer er „solche Töne" nicht malen, aber mittels einer bloßen Zeichnung oder Skizze auch nicht einfangen kann („Bloße Linien sagen so wenig [...]"). Hier geht seine Beschreibung des Ausblicks, in der die sich stetig verändernden, nur einen Augenblick währenden Farben des Landschaftsraums im Vordergrund stehen, folglich über seine Messina-Zeichnungen hinaus. Zudem muss auf eine weitere Besonderheit von Graß' Landschafts- und Naturraumwahrnehmung an dieser Stelle hingewiesen werden, da letztere hier einem spezifischen Wahrnehmungsmuster folgt, das die Forschung bisher vor allem den englischen *Grand Tour*-Touristen und unter den deutschen Reisenden fast ausschließlich erst Goethes Perzeption italienischer Landschaft[29] zugeordnet hat: So finden sich in der Art und Weise von Graß' Beschreibung des Ausblicks auf die Meerenge und die Küstenlandschaft bei Sonnenaufgang einige typische Charakteristika der Landschaftsmalerei Claude Lorrains (auch Claude Gellé, ca. 1600 oder 1604/1605-1682), d. h. die Deskription des wahrgenommenen Landschaftsraumes erfolgt hier in der Manier eines Lorrain'schen Gemäldes. Die Ästhetik Claude Lorrains, einer der bedeutendsten Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, der mittels zahlreicher Naturstudien in der römischen Campagna viele klassisch-ideale Landschaftsgemälde mit harmonischen, in golden-weiches Licht getauchten Szenerien einer Küsten- oder Hafenlandschaft bei Sonnenauf- oder -untergang geschaffen hat, verbindet einerseits Natürlichkeit und andererseits künstlerische Komposition in größtmöglicher Perfektion und war bei den englischen und etwas zeitversetzt

28 Ebd., S. 46.

29 Zu Goethes Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei Claude Lorrains vgl. insbesondere: Christian Lenz. „Claude Lorrain im Urteil Goethes". In: Marcel Roethlisberger u. a. (Hg.). *Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*. München 1983, S. 49-53. Auch Goethe nahm auf seiner Italienreise Landschaftsräume immer wieder im Sinne der Landschaftsästhetik Lorrains wahr, von dessen Gemälden er einige zuvor in Rom kennengelernt hatte.

bei den deutschen Italien- und Sizilienreisenden des späteren 18. und frühen 19. Jahrhunderts so beliebt, dass sie nicht nur maßgeblich die Landschaftswahrnehmung der Reisenden prägte[30], sondern auch breiten Eingang in die Gestaltung vieler englischer und deutscher Landschaftsgärten fand.[31] Wie in Lorrains Bildern liegt auch bei Graß' Beschreibung seiner Raumwahrnehmung eine lichtdurchflutete Landschaftsansicht zum Zeitpunkt eines Sonnenaufgangs vor: Das den Naturraum („die Küste von Skilla", „[das] calabrische[n] Ufer") in die verschiedensten Farben tauchende, sich wandelnde Licht dominiert den Gesamteindruck und changiert zwischen „glühende[m] Frühroth", „zarteste[r] Goldfarbe" und „Silberdufttönen". Außerdem verweisen die Formulierungen wie „dem in Duft sich verlierenden calabrischen Ufer" und „in den Silberdufttönen der Berge herrschte eine unbeschreibliche Zartheit, Reine und Weichheit" auf die weichen Übergänge der Farben sowie die sich im Lichtspiel auflösenden Konturen und Umrisse ‚Lorrain'scher Landschaft' im Hintergrund, in der keine Details mehr zu erkennen sind. Schließlich rekurriert Graß selbst auf jenes künstlerische Vorbild, das hier ganz offensichtlich seine Raumwahrnehmung bestimmt: „Dieser Anblick war der schönsten Claudischen Ferne werth [...]".[32] Es zeigt sich, dass sich bereits vor Goethe[33] die Landschaftsästhetik Lorrains – Graß spricht auch wiederholt von „Duftmalerey"[34] – als Vorbild und Muster für die Raumwahrnehmung italienischer bzw. sizilianischer Landschaft etabliert hatte, und so wie Lorrain die Natürlichkeit seiner Landschaften mit

30 Die Vorliebe für das Nachempfinden Lorrain'scher Landschaftsästhetik ging bei einigen englischen Reisenden und Künstlern so weit, dass es zum Einsatz sogenannter *Claude-Gläser* kam: Dabei handelte es sich um spezielle, dunkel- bis schwarzgetönte, tragbare Handspiegel, die bei der genießenden Landschaftsbetrachtung helfen sollten, an Lorrain'sche Gemälde erinnernde Ansichten aufzuspüren. Vgl. z. B. Martin Sonnabend. „Claude Lorrain. Die verzauberte Landschaft", in: Martin Sonnabend, Jon Whiteley, u. a. (Hg.). *Claude Lorrain. Die verzauberte Landschaft.* Ostfildern 2011, S. 18-19.

31 Zur Beeinflussung der englischen Landschaftsgartengestaltung des 18. Jahrhunderts durch die Bevorzugung der Landschaftsästhetik Lorrains, Poussins und Rosas sowie durch die zeitgenössische Italien-Reiseliteratur als auch zum Kulturtransfer zwischen englischer und ‚kontinentaler' Gestaltung von Landschaftsgärten siehe bereits: Elizabeth Wheeler Manwaring. *Italian Landscape in Eighteenth Century England*. Nachdruck der Erstausgabe von 1925. London u. Liverpool 1965, S. 57ff. u. S. 121ff. sowie Gert Gröning. „Einleitung. Über deutsch-britischen Kulturtransfer in der Landschaftsarchitektur des 18. und 19. Jahrhunderts". In: Franz Bosbach, Gert Gröning (Hg.): *Landschaftsgärten des 18. und 19. Jahrhunderts. Beispiele deutsch-britischen Kulturtransfers / Landscape Gardens in the 18th and 19th Centuries. Examples of British-German cultural transfer,* München 2008, S. 17.

32 Graß. *Sizilische Reise*. Erster Theil, S. 46.

33 Graß' Reisebericht in zwei Teilen erschien bei Cotta 1815; wie sich der Zueignung entnehmen lässt, verfasste Graß seinen Text um das Jahr 1808. Goethes Reisebeschreibung lag im Erstdruck dahingegen erst 1816 und 1817 unter dem Titel „Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung Erster und Zweiter Teil" vor.

34 Vgl. Graß. *Sizilische Reise*. Erster Theil, S. 47: „Die unten liegende Stadt, der Hafen mit seinen Schiffen, die Festung u. s. w. waren ganz Duftmalerey."

antik-mythologischen Szenen zu einem klassisch-idealen Raumbild verband, so fügt sich die in ‚Lorrain'sches Licht' getauchte Meerenge mit ihrer landschaftlichen Umgebung bei Graß passend in den mythologisch-besetzten Erinnerungsraum der Antike ein: pittoreske Landschaft und die vielfachen Bezüge zum antiken Mythos erschaffen – epochengeschichtlich am Übergang der Klassik zur Romantik – von der Meerenge Messinas das *Bild* und die Vorstellung eines *idealen* Raumes der Antike.

Doch Carl Graß hat den reizvollen Ausblick auf die Meerenge Messinas von einem erhöhten Standpunkt aus nicht nur schriftlich festgehalten. Unter den 26 Kupfern, die seinem Reisebericht „Sizilische Reise, oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers" (1815) beigegeben wurden, finden sich gleich zwei Abbildungen der von einer Anhöhe aus gesehenen Meerenge. Es handelt sich dabei um die ersten beiden Blätter des zum zweibändigen Reisebericht gehörenden Tafelbandes, die nach originalen Bleistiftzeichnungen von Graß von dem in Stuttgart wirkenden Maler und Stecher Christian Friedrich Traugott Duttenhofer (1778-1846)[35] in Kupfer übertragen wurden.[36] Das erste Blatt mit dem Titel *Messina gegen Scilla* (Abbildung 4) ist eine Zeichnung, die einen weiten Ausblick von Südwesten her über die Stadt, das sichelförmige Hafenbecken und die sich verengende Meerenge bis hin zur kalabrischen Küste in Form eines Panoramas wiedergibt. Letzteres wird auf der linken Bildseite noch von ein paar Bäumen begrenzt, doch ab der Bildmitte kann der Blick des Betrachters von der Anhöhe (im Vordergrund) aus offen über die zu seinen Füßen liegende Stadt bis zu den kalabrischen Bergen mit den Skillafelsen im Hintergrund schweifen. Die insgesamt skizzenhafte Ausführung lässt im Bildvordergrund noch Details des mit verschiedener Vegetation bestandenen erhöhten Standpunktes erkennen; mit zunehmender Distanz wird die Zeichnung umrisshafter und die Strichführung mit immer weniger Druck bzw. stetig duftiger vollzogen, wodurch der perspektivische Eindruck räumlicher Tiefe – zusätzlich zur oberhalb der Bildmitte verlaufenden Horizontlinie – gesteigert wird. Auch die zweite Tafel unter dem Titel *Messina gegen Reggio gesehen* (Abbildung 5) wurde von dem Künstler in gleicher Weise gestaltet, nur dass dieses Mal der Ausblick auf Messina und die Meerenge mehr aus nordwestlicher Richtung erfolgt und der Blick des Betrachters über das Hafenbecken weg auf die sich zum Ionischen Meer hin öffnende Meerenge gelenkt wird. Räumliche Tiefe erhält die Abbildung auch hier durch eine erhöhte Horizontlinie sowie durch die sich im Hintergrund zunehmend auflösenden Linien und Umrisse. Beide Zeichnungen sind zwar nicht vollständig ausgeführt und besitzen weder den intensiven bildnerischen Ausdruck noch den malerischen Licht-und-Schatten-Effekt der Sizilienzeichnungen Friedrich

35 Biografische Informationen zu Duttenhofer siehe: Weech, Friedrich von, „Duttenhofer, Christian Friedrich Traugott", in: Allgemeine Deutsche Biographie (1877), S. 498-499. [Digitale Volltext-Ausgabe].

36 Dies geht aus dem „Duttenh. fec."-Vermerk am unteren rechten Rand des Kupferdruckes hervor. Zugleich nimmt auch Bēms Duttenhofer als Stecher der Graß'schen Zeichnungen an: Romis Bēms. „Von Serben bis Sizilien". In: Jörg Drews (Hg.). *In Polen, Palermo und St. Petersburg*, S. 92.

Schinkels, aber sie demonstrieren in Form des Reisebildes bzw. der Reiseskizze parallel zu Rehfues' und Graß' eigenen Beschreibungen im Reisebericht, wie die Reisenden sich den Raum der Meerenge auch erschlossen haben: Indem sie gleich mehrere erhöhte Standorte aufsuchten, um Messina und die Meerenge von oben zu überschauen, wobei der ästhetische Genuss des Landschaft- und Naturraumes hierbei eine bedeutende Rolle spielte. Dennoch befriedigte diese Form der visuellen Raumaneignung nicht nur die Seh-Sucht der Reisenden um 1800, sondern sie ergänzte und komplettierte – neben dem Durchmessen des *Faro* via Schiff oder Boot in der Horizontalen – die Perzeption und Deskription der Meerenge aus einer vertikalen Perspektive. Auf diese Weise entsteht am Übergang von der Klassik zur Romantik über die literarischen und gezeichneten panoramatischen Darstellungen der Meerenge ein mehrdimensionales Bild dieses Raumes, dessen Bezug zur Antike als Handlungs- und Erinnerungsraum griechisch-antiker Mythen einerseits und dessen Naturschönheit andererseits in der Ideal-Vorstellung der Reisenden von „Trinakiens Eiland"[37] kulminiert, d. h. in dem „Ideal der griechischen Schönheit"[38] selbst, was letztlich auch in jenen Worten anklingt, die Rehfues in seinem Bericht einem seiner Reisebegleiter in den Mund gelegt hat:

> Wenn ich je Versuchung zum Dichten gefühlt habe, so ist es hier, und wenn es mir je irgendwo weniger gelungen ist, so ist es auch hier. [...] Darum will ich die hohe Ruhe dieses Landes, welche ich dem Ideal der griechischen Schönheit vergleichen möchte, nicht durch unnüzen Schwulst stören. Ich will mir das Gemüth mit diesen freundlichen Bildern füllen, sie mir als Schaz für mein Leben bewahren, und in Zukunft, wenn ich mir recht wohl thun will, sie herausnehmen, und an ihrem Anblick mich weiden.[39]

2.3. „[...] auf der Bühne der unsterblichen Homerischen und Virgilischen Gesänge"

Im Laufe des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert haben die Sizilienreisenden diverse Wahrnehmungs- und Beschreibungsmuster für die Meerenge als einen Raum des antiken Mythos um Skylla und Charybdis entwickelt: Während die frühen Reisenden wie Riedesel und Münter hauptsächlich nach mythischen und geographischen Kontinuitäten zwischen den fiktiven Handlungsräumen des antiken Mythos und der zeitgenössischen Topographie der Meerenge suchen[40] – zumeist mit der Vergil-, später insbesondere mit der Homerlektüre

37 Rehfues. *Neuester Zustand der Insel Sicilien,* Erster Theil, S. 3.

38 Ebd., S. 3-4.

39 Ebd., S. 3-4.

40 Auch Bartels orientiert sich noch an dieser Form der Raumerschließung: „Aber dennoch fand ich bei weiten nicht das was ich suchte. Ich fuhr lange auf dem vermeinten Flek umher und sah nichts, als die spiegelhelle sich kräuselnde Fläche eines ruhigen nicht sehr tiefen Meeres.", aus: Johann Heinrich Bartels. *Briefe über Kalabrien und Sizilien*. Zweiter Theil, S. 67. Im 15. Brief des zweiten Bandes seines Reiseberichts

in der Hand – und nicht müde werden, in ihren Reiseberichten den jeweiligen Handlungsraum in Form des Verweises auf die antike Textstelle der gegenwärtigen Meerenge in Form ihrer eigenen Raumbeschreibung gegenüberzustellen, so interessieren sich die darauffolgenden Reisenden zunehmend auch für die landschaftlichen Reize und perzipieren den *Faro di Messina* unter ästhetischen Gesichtspunkten, insbesondere nach malerischen, atmosphärischen Landschaftsszenerien suchend. Auf diese Weise konstruieren Reisende wie in Ansätzen bereits Bartels und etwas später dann Graß, Rehfues und Schinkel den Natur- und Landschaftsraum der Meerenge zu einem idealen Raum*bild*, das die pittoreske Schönheit der Landschaft und die mythische Geographie der *Odyssee* in sich vereint.

Dementsprechend transformieren sich innerhalb des gewählten Untersuchungszeitraumes die Arten der Raumerschließung und Raumwahrnehmung erheblich: Während zunächst das konkrete Aufspüren und Betrachten *in situ* von Schiff oder Boot aus dominiert, erfolgt durch die Sizilienreisenden mit der Zeit immer weniger eine explizite räumliche Verortung der homerischen Seeungeheuer, d. h., das konkrete Aufsuchen der spezifischen Raumpunkte, an denen Charybdis-Strudel und Skylla-Fels in der Meerenge vermutet werden, entfällt. Dafür steht die Meerenge zunehmend im Ganzen sinnbildlich und automatisiert für den antiken Charybdis- und Skylla-Mythos. Darüber hinaus etabliert sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Wahrnehmungsperspektive der räumlichen Überschau, sodass der *Faro* nun auch bevorzugt von einem erhöhten Standpunkt aus wahrgenommen und dieser panoramatische Ausblick textlich sowie bildlich in den Reiseberichten festgehalten wird.

Das Imaginationspotential der Meerenge als mythischen Erinnerungsraum der Antike allerdings erreicht in Schinkels Beschreibung seines Überfahrterlebnisses einen literarischen Höhepunkt, der bis 1830 nicht wieder erreicht wird. Zwar setzt spätestens mit Samuel Brunner (1826) auch eine wissenschaftlich, d. h. naturkundlich-orientierte Erschließung der Meerenge ein, doch verhindern auch die Ambitionen eines Naturforschers nicht, seine poetischen Erinnerungen an den antiken Mythos wachzurufen und zugleich das kollektive literarische Gedächtnis hinsichtlich der ‚charybdischen' bzw. ungeheuerlichen Meerenge über die antiken Werke Homers und Vergils hinaus um einen neuzeitlichen Text zu erweitern. Davon abgesehen ändert sich ein Themenfeld im Zusammenhang mit dem Erschließen der Meerenge durch die Sizilienreisenden nicht: Alle verweisen mittels des direkten oder indirekten homerischen oder vergilischen Zitats auf die Gefährlichkeit der Meerenge seit der Antike und können sich oftmals nicht enthalten, zugleich die zeitgenössische Ungefährlichkeit (angesichts der großen, modernen Schiffe, der fortgeschrittenen Navigationskenntnisse

---

stellt er seine eigenen Beobachtungen der zeitgenössischen Erscheinungen von Skylla und Charybdis den Beschreibungen der antiken Quellen kritisch gegenüber; das erfolgt bei ihm nicht nur in Form von Verweisen auf Homers *Odyssee,* Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen*, sondern auch in Form von wörtlichen Zitaten aus den genannten antiken Referenzwerken. Bartels. *Briefe über Kalabrien und Sizilien*. Zweiter Theil, S. 66-69.

etc.) zu beteuern. Auf diese Weise tradieren sie einerseits den antiken Gefährlichkeitstopos und generieren andererseits zugleich einen neuen Topos, den der zeitgenössischen Ungefährlichkeit. Zwar werden beide Topoi immer wieder repetiert, oftmals in den Reiseberichten unmittelbar gegeneinander gesetzt, aber letztlich kann das bei den hier vorgestellten Reisenden nicht darüber hinweg täuschen, dass die Meerenge von Messina auch noch am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert einen Raum von antiker mythischer Geographie (im Sinne Ernst Cassirers) darstellt: Die Tendenz am beginnenden 19. Jahrhundert, die Strömungsgeschwindigkeit und damit die ‚Gefährlichkeit' der Meerenge nun mittels moderner wissenschaftlicher Instrumente zu messen sowie auf diese Weise durch rational erhobene Daten zu (ver-)bannen, kann letztlich den antiken Mythos nicht entzaubern – der *Faro* bleibt auch als wissenschaftlicher Erkundungsraum „[...] mitten auf der Bühne der unsterblichen Homerischen und Virgilischen Gesänge"[41].[42]

Abbildungen

Abb. 1. Georg Braun and Frans Hogenberg. „Prospectus Freti Siculi vulgo Faro di Messina". In: *Civitates Orbis Terrarum / Théatre des Principales Villes de tout l'Univers. Liber Sextus.* Köln 1617, S. 490.

41 Samuel Brunner. *Streifzug durch das östliche Ligurien, Elba, die Ostküste Siciliens, und Malta, zunächst in Bezug auf Pflanzenkunde im Sommer 1826 unternommen*. Winterthur 1828, S. 104.

42 Der vorliegende Beitrag greift unter anderem auf Materialien zurück, die während der Förderung durch das Berliner Exzellenzcluster *Topoi* in den Jahren 2009 bis 2012 gesammelt wurden.

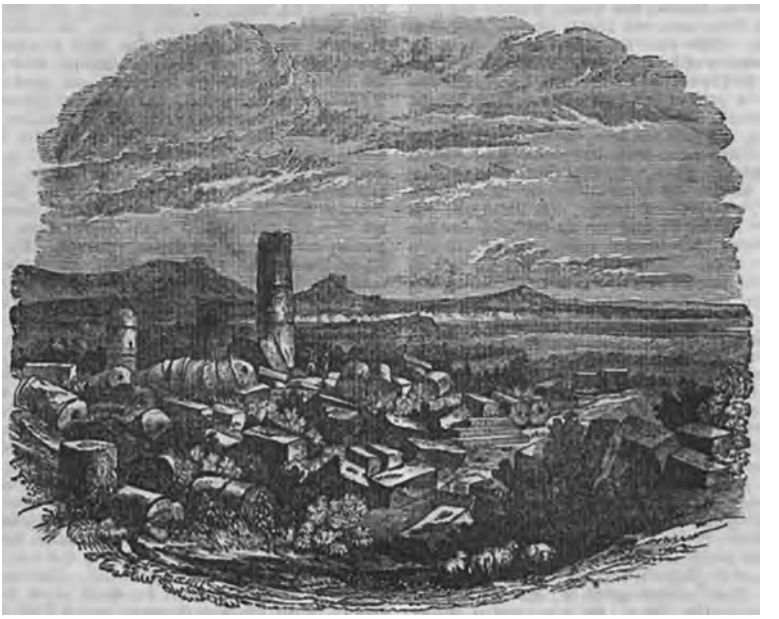

Abb. 2. *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon*. Band 4. Leipzig 1841, S. 180.