

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2013

Geld und Ökonomie
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Claude Conter (Luxemburg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Gustav Frank (München), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2013
19. Jahrgang

Geld und Ökonomie im Vormärz

herausgegeben
von
Jutta Nickel

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

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.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1026-9
www.aisthesis.de

Ann-Christin Bolay/Julia Ilgner (Freiburg i. Br.)

Epigonales Erzählen und dialogische Intertextualität

Fanny Lewalds literarisches Spiel mit der Tradition

im *Italienischen Bilderbuch* (1847)¹

Als die preußisch-jüdische Schriftstellerin und Kaufmannstochter Fanny Lewald (1811-1889) im Juni 1845 zu ihrer ersten Italienreise aufbrach, war das Italienbild der deutschen Intellektuellen hochgradig präfiguriert.² Im Verlauf der vergangenen Jahrzehnte hatten namhafte Autoren zur Festschreibung eines kanonischen Arsenal an Schauplätzen und Kunstwerken ebenso beigetragen wie zur Ausbildung eines topischen Vokabulars – neben Wilhelm Heinse, Karl Philipp Moritz, Johann Gottfried Herder auch Johann Gottfried Seume, Wilhelm Müller und allen voran Johann Wolfgang von

-
- 1 Der vorliegende Beitrag basiert auf einem Lehrprojekt und einer Magisterarbeit, die im WS 2010/11 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg u. d. T.: „Italienreise im Vormärz. Epigonalität und Originalität bei Fanny Lewald“ entstand. Herr Prof. Dr. Achim Aurnhammer (Freiburg) hat die Studie kritisch begleitet, zwei Vortragseinladungen in Wuppertal diese um wertvolle Anregungen ergänzt. Anm. der Redaktion: Der Aufsatz ist die mit Julia Ilgner bearbeitete Fassung des Vortrags, den Ann-Christin Bolay am 4. Mai 2013 im „Forum Junge Vormärz Forschung“ gehalten hat.
 - 2 Einen souveränen Überblick über den Wandel der deutschen Italienwahrnehmung von der Klassik hin zur Romantik bietet nach wie vor die Studie Stefan Oswalds: Ders. *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840*. Heidelberg: Carl Winter, 1985 (Germanisch-romanische Monatsschrift, Beihefte, 6). Ergänzend sei auf die Sammelbände der Villa Vigoni verwiesen: *Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*. Hg. Klaus Heitmann/Teodoro Scamardi. Tübingen: Niemeyer, 1993 (Reihe der Villa Vigoni, 9); *Italien in Aneignung und Widerspruch*. Hg. Günter Oesterle/Bernd Roeck/Christine Tauber. Tübingen: Niemeyer, 1996 (Reihe der Villa Vigoni, 10); *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*. Hg. Klaus Manger. Tübingen: Niemeyer, 1997 (Reihe der Villa Vigoni, 11). Vgl. ebenso „*Italien in Germanien*“ *Deutsche Italienrezeption von 1750-1850*. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik. Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Schiller Museum. 24.-26. März 1994. Hg. Frank-Rutger Hausmann, Tübingen: Narr, 1996.

Goethe in der *Italienischen Reise* (1768): „Wer nach Goethe Italien besucht, kommt nicht um die Auseinandersetzung mit seinem Italienbild herum.“³

Auf die Folgen, die sich aus dieser Serialisierung und Schematisierung der Reiseroute und der diskursiven Verbindlichkeit einer „systematische[n] Italien-Panegyrik“⁴ für die Literarisierung der eigenen Reiseerlebnisse ergaben, nahm Lewald an späterer Stelle Bezug:

Von Norden nach Süden, von Osten nach Westen, über den ganzen Erdball hin sind alle Länder und ihre bedeutenden und unbedeutenden Städte von kundigen Reisenden so vielfach beschrieben worden, daß Derjenige, welcher es jetzt noch unternimmt, von einem Orte zu sprechen, den er in flüchtigem Besuche kennen lernte, eben nur von den Eindrücken zu berichten hat, die er von demselben empfangen.⁵

Die prominente Verfasserschaft darf mithin nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Gattung in ihrer Geschichte konjunkturellen Schwankungen unterworfen war. Aufgrund als mangelhaft begriffener ästhetischer Innovation verlor der literarische Reisebericht als Tradition wie Empirie gleichermaßen verbundene *narratio vera*⁶ gerade in der nachromantischen Periode an Bedeutung. Vor diesem Hintergrund begann Fanny Lewald mit der Niederschrift ihrer Reiseerlebnisse der Jahre 1845/46 und legte im Bewusstsein

3 Gunter Grimm. „Bäume, Himmel, Wasser – ist nicht alles wie gemalt? Italien, das Land deutscher Sehnsucht.“ *Goetheportal*. http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/italien/grimm_italien_sehnsucht.pdf [30.9.2013]. S. 3.

4 Ebd. S. 1.

5 Vorwort zit. nach Fanny Lewald. *Vom Sund zum Posilip! Briefe aus den Jahren 1879-1881*. Berlin: Janke 1881.

6 Zur Gattungsproblematik des Reiseberichts und der Variantenabgrenzung innerhalb der Reiseliteratur vgl. exemplarisch Anne Fuchs. „Reiseliteratur.“ *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. Dieter Lamping in Zsarb. mit Sandra Poppe u.a. Stuttgart: Kröner, 2009. S. 593-600; Wolfgang Neuber. „Zur Gattungspoetik des Reiseberichts. Skizze einer historischen Grundlegung im Horizont von Rhetorik und Topik.“ *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Hg. Peter J. Brenner. Frankfurt/M.: Suhrkamp, ²1992. S. 50-67 sowie für die nachromantische Epoche Manfred Link. *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*. Köln: o.A., 1963, der ein Klassifikationsmodell unter dem Aspekt der „epischen Integration“ vorschlägt.

einer stagnierenden Gattung, die sich manierterter Beschreibungstopoi und Darstellungsverfahren bedient, einen Text vor, der die Prägekraft textueller Vorbilder produktiv aufnimmt und dennoch dem originären Blick der Erlebnisdichtung verpflichtet bleibt.

Der vorliegende Beitrag fokussiert die produktive Rezeption und die kreativ-ästhetische Remodulation literarischen und kulturellen Materials in Lewalds *Italienischem Bilderbuch*⁷. Dem Vorhaben liegt die Annahme zugrunde, dass die Reiseschilderung zwar wesentlich durch ein tradierten Vorbildern verhaftetes *epigonales Erzählen* geprägt ist, dieses jedoch wiederholt an einzelnen Stellen im Bewusstsein literarischer Autonomie zu konterkarieren sucht. Im Rückgriff auf Manfred Pfisters *Systematik zur Intertextualität im Reisebericht* (1993) lässt sich Lewalds Reiseprosa zum einen als Ausdruck einer *huldigenden Intertextualität* beschreiben⁸, der folgendes erzählerische Programm zugrunde liegt: Lewald bereist die Stationen der etablierten Bildungsreise (Mailand, Genua, Florenz, Rom, Neapel, Capri, Ischia, Palermo, Bologna, Venedig) und ordnet ihren Text gemäß dieser chronologischen Strukturprinzipien. Durch die Aktualisierung tradierter Topoi der Italiendichtung sowie durch das Anzitiern von gattungsprägenden Texten und Diskurselementen exponiert der Text seinen Status als epigonales Werk. Zum anderen lassen ausgewählte Einzelstellen Ansätze einer *dialogischen Intertextualität* erkennen.⁹ Die rezipierten Textzeugen werden hier am selbst Wahrgenommenen gemessen, hinterfragt und gegebenenfalls auch korrigiert.¹⁰ Ein solches „literarische[s] Verfügenkönnen“¹¹ über die Tradition setzt im Mindesten den Bildungs- und Lektürehorizont einer bürgerlichen

7 Fanny Lewald. *Italienisches Bilderbuch*. Hg. Ulrike Helmer. Ungekürzte Neuausg. der Originalfassung aus dem Jahre 1847. Frankfurt/M.: Helmer, 1992 (Edition Klassikerinnen). Im Folgenden zitieren wir nach dieser Ausgabe unter Angabe des Initialkürzels „IB“ und der Seitenzahl im Fließtext.

8 Manfred Pfister. „Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext“. *Tales and „their telling difference“*. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel. Hg. Herbert Foltinek/Wolfgang Riehle/Waldemar Zacharasiewicz. Heidelberg: Winter, 1993 (Anglistische Forschungen, 221). S. 109-132.

9 Ebd. S. 125.

10 Ebd.

11 Wolfgang Harms. „Epigone“. *RLW*. Hg. Klaus Weimar u.a. 3 Bde. Bd. 1. 3., neu bearb. Aufl. Berlin u.a.: de Gruyter, 2007. S. 457-549. Hier S. 457.

Erziehung voraus, über die Lewald dank der Ausbildung und Förderung durch ein fortschrittlich gesinntes Elternhaus verfügte. Schon zeitgenössische Biographen wie Ferdinand Zehender (1829-1885) attestierten ihr eine beachtliche Wissbegier und umfassende Lektürebildung: „Im 11. Jahre las sie, ein richtiger „Lesewolf“, schon Götz, Egmont, Iphigenie, Tasso; [...] Im 16. Jahr habe sie schon das philosophische Werk Kants, seine „Anthropologie“ gelesen, daneben in einem Tagebuch viel unwahre Reflexionen niedergelegt, das sie nachher wieder verbrannte.“¹² Dementsprechend waren ihr die kanonischen Texte der Antike, der Klassik und Romantik ebenso vertraut wie diejenigen zeitgenössischer Autoren. Im *Italienischen Bilderbuch* finden sich Referenzen auf Goethes *Faust* (IB, 23-27) und *Wilhelm Meister* (IB, 5), Schillers *Fiesco zu Genua* (IB, 33), Jean Pauls *Titan* (IB, 11), August von Platen (IB, 319), Wilhelm Heinse (IB, 260) und Elisabeth von Arnim (IB, 91), auf Shakespeare (IB, 163), Lord Byron (IB, 61) oder Giovanni Boccaccios Erzählzyklus *Decamerone* (IB, 83)¹³, um nur einige Referenzen innerhalb des intertextuellen Beziehungsgeflechts zu nennen. Die Reise nach Italien – dies wird bereits im Eingangskapitel deutlich – ist ein durch Lektüre vermitteltes und initiiertes Ereignis. Damit erweist sich der Reisebericht Lewalds von Beginn an als literarisch konditioniert. Zwar reflektiert die Autorin ihr künstlerisches Ahnentum, stellt aber zugleich ihre subjektive Wahrnehmung in kritische Distanz zu Vorgängertexten. Die dadurch entstehende

12 Ferdinand Zehender. „Fanny Lewald“. *Literarische Abende für den Familienkreis. Biographische Vorträge über Dichter und Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts*. Begleitet von Proben aus ihren Werken, gehalten in der Großmünsterschule in Zürich 1884/85 durch F. Z., Zürich: Schultheß, 1886. S. 108-127. Hier S. 110.

13 Die Zitate und Markierungen im *Italienischen Bilderbuch* sowie im *Römischen Tagebuch 1845/46* (1865) erlauben es, ihren Lesehorizont annäherungsweise zu rekonstruieren. Vgl. Fanny Lewald. *Römisches Tagebuch 1845/46*. Hg. Heinrich Spiero. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1927 (im Folgenden RTb). Hier finden sich Referenzen auf Goethes *Faust* (RTb, 114f.), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (RTb, 13 und 179) und *Essex* (RTb, 12f., 144, 210 und 227), auf Schillers *Fiesco* (RTb, 16), auf Karl Immermann (RTb, 253), August von Platen (RTb, 54, 108 und 213), Wilhelm Waiblinger (RTb, 53), Lord Byron (RTb, 53), Johann Joachim Winckelmann (RTb, 105, 152, 175, 196 und 247), Friedrich Theodor Vischer (RTb, 196), Homer (RTb, 196) und Hegel (RTb, 196).

Epigonalität im Sinne eines ästhetischen Vermögens lässt Raum für Innovation¹⁴: Dort, wo der Bericht für fiktive Erzählformen aufgebrochen und mit der Hybridität der Gattung experimentiert wird, ist Originalität möglich, wird der Bericht vielschichtig und erzählerisch polyphon.

Anhand von fünf paradigmatischen Textstellen sollen formale Gestaltung und Funktion dieses intertextuellen Rekursspiels ästhetisch bestimmt und kontextuell plausibilisiert werden. Referenzen auf einzelne Autoren (Goethe, von Platen, Byron) sollen dabei ebenso untersucht werden wie Stoff- und Gattungsbezüge (Mythos, Märchen und Legende).¹⁵

Da die Forschungsgeschichte zu Leben und Werk Fanny Lewalds bereits andernorts ausführlich nachgezeichnet wurde¹⁶, sei sie an dieser Stelle auf wenige Punkte beschränkt: Das 1847 im Berliner Duncker Verlag erschienene *Italienische Bilderbuch*¹⁷ ist ein aufschlussreiches Beispiel für die Unbeständigkeit literarischer Werturteile. Hochgelobt in der zeitgenössischen Kritik, geriet der Bericht ebenso rasch in Vergessenheit wie die Verfasserin

14 Die literaturwissenschaftliche Forschung hat wiederholt auf das innovative und produktive Potential von epigonalen Literatur hingewiesen. Vgl. nur eine Auswahl zentraler Studien zu diesem Thema: Matthias Kamann, *Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters*, Stuttgart: M & P, 1994; *Epigonentum und Originalität. Immermann und seine Zeit – Immermann und die Folgen*. Hg. Peter Hasubeck, Frankfurt/M./Berlin/Bern u.a.: Lang, 1997; Markus Fauser, *Intertextualität als Poetik des Epigonalen*. München: Fink, 1999 (Immermann-Studien); Burkhard Meyer-Sickendiek, *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert. Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*. Tübingen/Basel: Francke, 2001.

15 An dieser Stelle sei eine Vorbemerkung hinsichtlich des erzählenden Ichs im Reisebericht gestattet, das analog zur Autobiographie den ‚autobiographischen Pakt‘ mit dem Leser voraussetzt.

16 Vgl. Christina Ujma, „200 Jahre Fanny Lewald – Leben, Werk und Forschung“. *Fanny Lewald (1811-1889). Studien zu einer großen europäischen Schriftstellerin und Intellektuellen*. Hg. Christina Ujma, Bielefeld: Aisthesis, 2011 (Vormärz-Studien XX). S. 7-36. Insbes. S. 18-24. Der anlässlich des 200. Geburtstags Lewalds erschienene Jubiläumsband führt die unterschiedlichen Forschungsansätze der vergangenen Jahre in einer repräsentativen Gesamtschau zusammen.

17 Fanny Lewald, *Italienisches Bilderbuch*. Berlin: Duncker, 1847.

und ihr umfangreiches Werk.¹⁸ Ihre Wiederentdeckung in den 1980er Jahren dominierte eine sozialhistorische und genderorientierte Perspektive im Zuge des Postkolonialismus: Diese sah in den Reiseschilderungen primär das Zeugnis einer prämodernen Frau, die durch den Ausbruch aus den beengenden Verhältnissen des preußischen Konservativismus im entrückten Süden ihr individuelles Erweckungserlebnis erfährt.¹⁹ Auf den progressiven Charakter des Werks verwies ebenfalls eine Richtung, die den politisch-sozialkritischen Impetus vieler Schriften vor dem Hintergrund der 1848er Revolution akzentuierte.²⁰ Seit den 1990er Jahren erschienen zunehmend

-
- 18 Stellvertretend sei auf den knappen Eintrag im *Neuen Kindler* verwiesen, in dem die Autorin lediglich mit ihrer Autobiographie *Meine Lebensgeschichte* (1861/62) Erwähnung findet. Vgl. *Kindlers neues Literatur-Lexikon*. Hg. Walter Jens. 22 Bde. Bd. 10. München: Kindler, 1988-1992. S. 359f.
- 19 Vgl. Lia Secci. „Die italienische Reise der Fanny Lewald“. *Die Liebesreise oder Der Mythos des süßen Wassers. Ausländerinnen im Italien des 19. Jahrhunderts*. Hg. Uta Treder. Bremen: Zeichen u. Spuren, 1988 (Schreiben, 33). S. 105-114; Konstanze Bäumer. „Reisen als Moment der Erinnerung: Fanny Lewalds (1811-1889) ‚Lehr- und Wanderjahre‘“. *Out of Line/Ausgefallen. The Paradox of Marginality in the Writings of 19th Century German Women*. Hg. Ruth-Ellen Boetcher Joeres/Marianne Burkhard. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1989 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 28). S. 137-157; Brigitta van Rheinberg. *Fanny Lewald. Geschichte einer Emanzipation*. Frankfurt/M. u.a.: Campus, 1990; Cettina Rapisarda. „Wenn mir einer einen versöhnenden Schluss zeigen wollte...: Romberichte von Fanny Lewald“. *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*. Hg. Michaela Holdenried. Berlin: Schmidt, 1995. S. 211-225; Christina Ujma. „Life as a Journey. Fanny Lewald's Autobiographical Travel Writing“. *Autobiography by women in Germany*. Hg. Mererid Puw Davies/Beth Linklater/Gisela Shaw. Oxford/Bern/Berlin u.a.: Peter Lang, 2000. S. 131-147; Krimhild Stöver. *Leben und Wirken der Fanny Lewald. Grenzen und Möglichkeiten einer Schriftstellerin im gesellschaftlichen Kontext des 19. Jahrhunderts*. Oldenburg: Igel, 2004 (Literatur- und Medienwissenschaft, 97); Ursula Stamm. „Fanny Lewald. Autorschaft im Zeichen der Vernunft“. *Zeitschrift für Germanistik* 22 (2012). S. 129-141.
- 20 Vgl. Hanna B. Lewis. „Fanny Lewald and the Revolution of 1848“. *Horizonte*. Festschrift für Herbert Lehnert zum 65. Geburtstag. Hg. Hannelore Mundt u.a. Tübingen: Niemeyer, 1990. S. 80-91; Margarita Pazi. „Fanny Lewald – das Echo der Revolution von 1848 in ihren Schriften“. *Juden im Vormärz und in der Revolution von 1848*. Hg. Walter Grab/Julius Schoeps. Stuttgart: Burg, 1983 (Studien zur Geistesgeschichte, 3). S. 233-271 sowie im Vergleich mit

biographische, werkgenetische sowie gattungsgeschichtliche Studien.²¹ Dass sich Lewald mit der Literarisierung der eigenen Reiseerlebnisse, neben dem *Bilderbuch* namentlich mit *Erinnerungen aus dem Jahre 1848* (1850) und *England und Schottland* (1852)²² in eine lebendige Tradition einreicht, ist inzwischen weitgehend anerkannt. Auf Lewalds Bewunderung für Heinrich Heine, ihre Begegnung im Pariser Exil sowie Analogien zu den *Reisebildern* (1826) wurde mehrfach hingewiesen²³, ebenso auf das ambivalente Verhält-

Zeitgenossinnen Lia Secci. „German Women Writers and the Revolution of 1848“. *German Women in the Nineteenth Century. A social history*. Hg. John C. Fout, New York: Holmes & Meier, 1984. S. 151-171; Gabriele Schneider. „Fanny Lewald und Heine. Sein Einfluß und seine Bedeutung im Spiegel ihrer Schriften“. *Heine Jahrbuch* 33 (1994). S. 202-216; Dies. „Die Emanzipation des Individuums. Fanny Lewald und der Junghegelianismus“. *Philosophie, Literatur und Politik vor den Revolutionen von 1848. Zur Herausbildung der demokratischen Bewegungen in Europa*. Hg. Lars Lambrecht. Frankfurt/M./Berlin/Bern u.a.: Peter Lang, 1996 (Forschungen zum Junghegelianismus, 1). S. 525-540; Margaret E. Ward. „The Personal is Political – The Political becomes Personal: Fanny Lewald’s Early Travel Literature“. *Politics in German Literature. Essays in Memory of Frank G. Ryder*. Hg. Beth Bjorklund/Mark E. Cory. Columbia: Camden House, 1998 (Studies in German Literature, Linguistics and Culture). S. 60-82; Gudrun Loster-Schneider (Hg.). *Revolution 1848-49*. St. Ingbert: Röhrig, 1999 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, 21). S. 237-265; Christina Ujma. *Fanny Lewalds urbanes Arkadien. Studien zu Stadt, Kunst und Politik in ihren italienischen Reiseberichten aus Vormärz, Nachmärz und Gründerzeit*. Bielefeld: Aisthesis, 2007 (Vormärz-Studien, 20).

- 21 Vgl. u.a. Gudrun-Marci Boehncke. *Fanny Lewald. Jüdin, Preußin, Schriftstellerin. Studien zu autobiographischem Werk und Kontext*. Stuttgart: Heinz, 1998 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 337); Roswitha Hoffmann. *Das Mädchen mit dem Jungenkopf. Kindheit und Jugend der Schriftstellerin Fanny Lewald*. Sulzbach/Taunus: Helmer, 2001; Margaret E. Ward. *Fanny Lewald. Between Rebellion and Renunciation*. New York/Washington/Baltimore u.a.: Lang, 2006 (Studies on Themes and Motifs in Literature, 85).
- 22 Daneben weitere Italienreiseberichte: Bereits 1865 entstanden, aber erst 1927 posthum erschienen ist Lewalds *Römisches Tagebuch 1845/46* (wie Anm. 13); gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten Adolf Stahr zudem *Ein Winter in Rom* (1869); ferner *Reisebriefe aus Deutschland, Italien und Frankreich (1877/78)* (1880) und *Vom Sund zum Posilip. Briefe aus den Jahren 1878 bis 1881* (1883). Vgl. zu diesen Reiseberichten die Monographie von Ujma. *Fanny Lewalds urbanes Arkadien* (wie Anm. 20).
- 23 Vgl. zuletzt Gabriele Schneider. *Fanny Lewald und Heine* (wie Anm. 20).

nis zu Johann Wolfgang von Goethe, eine zwischen verehrender Distanz und konstruktiver Aneignung changierende Haltung.²⁴ Die formalästhetische Würdigung hat vor allem die jüngere Forschung, namentlich Gabriele Schneider (1996) und Christina Ujma (2007), unternommen, wenngleich systematische Analysen aus intertextueller oder erzähltheoretischer Perspektive bislang noch ausstehen.²⁵ Um die umfassende Korrespondenz Fanny Lewalds hat sich Jana Kittelmann verdient gemacht.²⁶

I.

Bereits im Eingangskapitel des *Italienischen Bilderbuchs*, das die Fahrt der Protagonistin nach Italien schildert, exponiert die Erzählerin ihr literarisches Epigontentum. Zugleich zeugt der Erzählanfang des *Bilderbuchs* aber auch von einer Verdichtung metaphorischen Erzählens, bei dem die Erzählerin

-
- 24 Vgl. neben verstreuten Einzelhinweisen insbes. Margaret E. Ward. „Ehe und Entsagung. Fanny Lewald's Early Novels and Goethe's Literary Paternity“. *Women in German Yearbook. Feminist Studies and German Culture* 2 (1986). S. 57-77 sowie Christina Ujma. „Auf Goethes und den eignen Spuren. Fanny Lewalds *Italienisches Bilderbuch*“. *Women writers of the age of Goethe*. Hg. Margaret Ives. Lancaster: Lancaster University, 1996 (Occasional Papers in German Studies, 8). S. 57-95.
- 25 Den Arbeiten von Gabriele Schneider. *Vom Zeitroman zum „stylisierten“ Roman: Die Erzählerin Fanny Lewald*. Frankfurt/M./Berlin/Bern u.a.: Peter Lang, 1993 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 1372). Insbes. S. 212-227, Dies. Fanny Lewald und Heine (wie Anm. 20) sowie Ujma. Auf Goethes und den eignen Spuren (wie Anm. 24), *Life as a Journey* (wie Anm. 19) und Fanny Lewalds urbanes Arkadien (wie Anm. 20) verdankt die vorliegende Untersuchung wertvolle Anregungen. Die dort angedeuteten ästhetischen Innovationen Lewalds sollen hier an paradigmatischen Einzelstellen aufgezeigt werden.
- 26 Vgl. Jana Kittelmann. *Von der Reisetiz zum Buch. Zur Literarisierung und Publikation privater Reisebriefe Hermann von Pückler-Muskau und Fanny Lewalds*. Mit unveröffentlichten Nachlassdokumenten. Dresden: Thelem, 2010. Dies. „Der Briefwechsel zwischen Berthold Auerbach und Fanny Lewald“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 55 (2011). S. 49-77. Über das Editionsprojekt des Briefwechsels Fanny Lewalds mit dem Kulturhistoriker und Italienkenner Victor Hehn informiert die Homepage der Autorin: <http://www.janakittelmann.de> [30.9.2013].

auf den Stoff- und Bildbereich des Märchens zurückgreift und mithilfe intertextueller Rekurse den Topos der Italiensehnsucht²⁷ aktualisiert. Im Zentrum des Erzähleingangs steht die Tradierung dieser topischen Sehnsucht, die durch Märchenmetaphorik und den Verweis auf kanonisierte fiktionale Texte neu kontextualisiert wird.

Wenn die goldenen Tore der Märchenwelt sich vor der wunderdürstenden Phantasie des Kindes schließen, wenn die Feenkönigin mit ihrem Zauberstabe sich für immer in das Reich der Träume zurückzieht und der Glaube an ihre Macht verschwindet, so tritt die Wirklichkeit urplötzlich in ihre Rechte ein, und die Jugend sehnt sich nach der Schönheit der Welt, die sie noch nicht kennt, wie das Kind sich geseht hat nach den Wundern der Märchenwelt, von denen man ihm erzählte.

Alles nimmt nun eine festere Gestalt an, die Nebelbilder konzentrieren sich, man möchte das geträumte Eldorado auf einen bestimmten Punkt der Erde versetzen, und für all die farbigen Blüten, für die goldenen Früchte jenes Fabellandes bietet der kalte, farblose Norden keinen Raum. (IB, 5)

Die Italienreise dient als Surrogat für den Verlust einer kindlichen Phantasiewelt; die Märchenrequisiten („goldenen Tore“ sowie „Feenkönigin mit ihrem Zauberstabe“) werden durch neue Imaginationen ersetzt. Das imaginäre Land der Sehnsucht stellt sich der Erzählerin vor dem Zeitpunkt der Reise noch als ein Traumprodukt dar, das geographisch nicht fixiert ist und dadurch unbestimmt bleibt. Die einzige Gewissheit – so suggeriert es die Erzählung – ist, dass sich „jenes Fabelland[...]“ nicht in der nördlichen Heimat befindet.

Initiation für den Reisewunsch in den Süden ist nicht mehr das nur unkonkrete Orte aufrufende Kindheitsmärchen, sondern ein kanonisiertes literarisches Zeugnis, das auf ein ganz bestimmtes Land verweist: Italien. Die wörtlich zitierten Verse Mignons aus Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) verraten, woher sich Lewalds Reisesehnsucht speist. Mignons Lied *Kenntst du das Land* gilt als „Leitmotiv der Italienreisenden“²⁸

27 Vgl. Grimm. Bäume, Himmel, Wasser (wie Anm. 3) sowie aus kunsthistorischer Perspektive Werner Busch. „Zur Topik der Italienverehrung“. *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*. Hg. Hildegard Wiegel. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2004 (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, 3). S. 203-210.

28 Barbara Wolbring. „„Auch ich in Arkadien!“ Die bürgerliche Kunst- und Bildungsreise im 19. Jahrhundert“. *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung,*

und transportiert die auf Italien gerichteten Sehnsuchtsphantasien Lewalds. Im Eingangskapitel des *Italienischen Bilderbuchs* verweist Lewald qua intertextueller Markierung auf das Gedicht als Chiffre ihrer eigenen Italienimaginationen: „Da wendet das Auge sich sehnsuchtsvoll nach Süden! Nach dem Süden, wo im dunkeln Laub die Goldorange glüht, wo ein lauer Wind vom blauen Himmel weht, die Myrte schlank und hoch der Lorbeer steht!“ (IB, 5).²⁹ Die Anschaulichkeit der Passage verdankt sich der Akzentuierung des Blicks („Da wendet das Auge sich“) ebenso wie dem aus *Wilhelm Meister* übernommenen extensiven Gebrauch der Farbmotivik („Gold[...]“ und „blau“) und wird durch die vorangegangene Desavouierung Deutschlands als „kalte[r], farblose[r] Norden“ (IB, 5) intensiviert. Die Blässe des Nordens kontrastiert mit der farblichen Intensität der Italieneindrücke, die dem Mignon-Lied entnommen und auf die italienischen Eindrücke projiziert sind. Die literarisch vorgeprägten „farbigen Blüten“ und „goldenen Früchte jenes Fabellandes“ (IB, 5) werden im Reisebericht adaptiert und aktualisiert. Der Rekurs auf Mignon, deren kindliche Sehnsucht nach der Heimat im Lied zum Ausdruck gebracht wird, steht in Analogie zur Märchenmetaphorik des Kapitels: Mignons Wunsch, nach Italien zurückzukehren, bleibt unerfüllt; sie stirbt, ohne je wieder Italien gesehen zu haben.³⁰ Ihr Lied bleibt reine Wunschprojektion. Im Wissen um den tragischen Ausgang dieser Sehnsucht formuliert die Erzählerin des *Bilderbuchs* einen Wunsch, der in Erfüllung geht: Für das reisende und erzählende ‚Ich‘ wird das „Fabelland“ Italien Wirklichkeit und die eingangs beschworenen Traum- und Phantasiebilder vitalisieren sich vor den Augen der Erzählerin zu sinnlich erlebbaren Eindrücken: „Laubengänge von Orangen- und Zitronenbäumen, deren Früchte in reicher Fülle herabhing, ließen uns fühlen, daß wir in Italien waren.“ (IB, 11)

Kunst und Lebenswelt. Festschrift für Lothar Gall. Hg. Dieter Hein/Andreas Schulz, München: Beck, 1996. S. 82-101. Hier S. 96.

- 29 Auf die Zitations-Markierung des Mignon-Verses sowie Lewalds Schreiben im Nachruhm Goethes wurde verschiedentlich hingewiesen. Vgl. dazu Schneider. Die Erzählerin Fanny Lewald (wie Anm. 25). S. 215; Bäumer: Reisen als Moment der Erinnerung (wie Anm. 19). S. 143.
- 30 Das Mädchen Mignon stirbt im Beisein von Wilhelm, Nathalie und Therese, als sie von Wilhelms Verlobung mit Therese erfährt. Vgl. Johann Wolfgang Goethe. *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*. Hg. Hans-Jürgen Schings. München/Wien: Hanser, 1988 (Münchener Ausgabe, 5). S. 545.

Die plakative Positionierung gleich zu Beginn des Berichts und der Verzicht auf verschleiende Verfahren machen das Goethe-Zitat als einen der prominentesten Italiertexte überhaupt damals wie heute leicht lesbar. Dabei exponiert die offene Darbietung der Textzeugenschaft nicht nur die Verbundenheit mit der Tradition, sondern auch den eigenen Status literarischer Abhängigkeit. Allerdings kommt dem epigonalen Erzählen an dieser Stelle mehr als eine rein affirmative bzw. authentisierende Funktion zu. Eine entscheidende inhaltliche Divergenz gegenüber dem Intertext lässt vielmehr den Versuch einer diskreten Distanznahme erkennen: Während die Italiensehnsucht Mignons unerfüllt bleibt, realisiert sich die Reise für das erzählende Ich des *Bilderbuchs*. Der Prätext bzw. das jugendliche Lektüreerlebnis motiviert zwar damit den Aufbruch, verstellt jedoch nicht den Blick der Reisenden: Trotz *Klassiker-Invocatio* bleibt der Anspruch auf unverstellte subjektive Wahrnehmung gewahrt.

II.

Während das präfigurierte Italienbild in der Exordialtopik des Erzähleingangs bestätigt wird, lässt das Schlusskapitel *Venedig* (IB, 319-334) deutliche Tendenzen der Rücknahme erkennen. So konterkariert in der finalen Episode ein erneuter intertextueller Verweis auf den Mignon-Vers („Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach“)³¹ das eingangs proklamierte Begehren. Auf der Fahrt durch die nächtliche Lagunenstadt, seit jeher Symbol der Schönheit wie der Todessehnsucht, stellt die Erzählerin ernüchtert fest: „Nur hie und da erglänzt aus hohem Gemach der Schimmer von Lichten“ (IB, 320). Das elegisch-schwärmerische Italienbild Mignons hält der Konfrontation mit der prosaischen Erscheinung der Stadt bei Tageslicht nicht stand. An seine Stelle tritt, vermittelt über August von Platens *Venezianische Sonette*, ein Bild, das die morbide melancholische Atmosphäre der untergehenden Stadt beschwört und dem düsteren Venedig-Bild nachklassischer Autoren (v.a. Byrons *Childe Harold's Pilgrimage*) verpflichtet ist. Das auf das Oktett verkürzte Sonett Platens ist dem Kapitel als Motto vorangestellt und antizipiert dessen Erzählinhalt:

31 Ebd. S. 142.

Es scheint ein langes, ew'ges Ach zu wohnen
 In diesen Lüften, die sich leise regen,
 Aus jenen Hallen weht es mir entgegen,
 Wo Scherz und Jubel sonst gepflegt zu thronen.

Venedig fiel, wiewohl's getrotzt Äonen,
 Das Rad des Glücks kann nichts zurückbewegen:
 Öd' ist der Hafen, wen'ge Schiffe legen
 Sich an die schöne Riva der Sklavonen.

Platen (IB, 319)³²

Hinter der intertextuellen Referenz auf den desillusionierten Heine-Antipoden und Byron-Jünger Platen verbirgt sich ein anderer Anspruch als im Falle des Mignon-Zitats. Während im Eröffnungskapitel die Traumbilder des Mädchens als kontrastive Projektionsfläche des erzählenden Ichs fungierten, um einen alternativen Lebensentwurf zu konstruieren, so erfährt die Lyrik Platens am Erzählausgang inhaltliche Bestätigung: Das risorgimentale Venedig wird nach der napoleonischen Besetzung und der Annexion durch Österreich von der Erzählerin als insuffizient wahrgenommen – eine Deutung, die Platens Sonett affirmativ bestärkt: „Die alten Institutionen, die alten Geschlechter sind untergegangen, die Mehrzahl der Paläste steht da in traurigem Verfall, unbewohnt, verödet“ (IB, 324). Der Niedergang der einst prosperierenden Serenissima bestimmt als dominierendes Interpretament die gesamte Sequenz und stellt der banalen Geschäftigkeit der Stadt bei Tag ein Korrektiv gegenüber: „Venedig liegt nur noch im Land der Träume“ (IB, 320). Wiederum verbürgt ein wörtliches Zitat aus den *Venezianischen Sonetten* von Platen³³ die Erfahrungen der Erzählerin in Venedig. Der Anblick der dekadenten Stadt muss zwangsläufig enttäuschen, denn sie erscheint in ihrer lähmenden Artifizialität nur mehr als „Produkt der Kunst“ (IB, 325) und des Traumes. Märchenhafte Phantasiebilder müssen als Ersatz für die Schilderung dieser Morbidität herhalten. Dabei ist die Zweiteilung des Kapitels zu beachten: Während sich hinter dem Titel *Der Markusplatz* die Beschreibung einer „poetische[n] Zauberwelt“ (IB, 324), Venedigs bei Nacht, verbirgt, zeugt das Kapitel *Tageslicht* vom ambivalenten Charakter

32 August Graf von Platen. *Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Zweiter Band: Gedichte, Zweiter Teil: Ghaselen, Sonette*. Hg. Max Koch. Leipzig: Max Hesse, 1909. S. 181f.

33 Ebd. S. 179.

der Stadt, der bei Tage die „schmerzliche[n] Bilder des Verfalles in rauher Wirklichkeit“ (IB, 324) hervortreten lässt. Tagsüber bieten die städtischen Kunstschatze Zuflucht vor der ernüchternden Realität, nachts wird die Phantasie des Besuchers zu Träumen angeregt:

Zu der großen Kunst, zu der großen Vergangenheit Venedigs flüchtet man sich; in ihr lebt der Fremde den Tag hindurch, bis abends sich die Gasflammen auf dem Markusplatze und der Piazzetta entzünden und die süßen gaukelnden Märchen uns wieder einspinnen in bunte, phantastische Bilder. (IB, 326)

Die „süßen, gaukelnden Märchen“ und „bunte[n], phantastische[n] Bilder“ verdichten sich in der Schilderung der nächtlichen Lagunenstadt. Bei einer Gondelfahrt durch die Kanäle und einem Spaziergang über den Markusplatz evoziert die Erzählerin „poetische[...] Bilder einer fernen Zeit“ (IB, 319), die dem Bildbereich des Märchens entnommen sind und den „Zauber des Orientes“ (IB, 321) beschwören. Die Gondelfahrt wird zu einer fiktiven Liebeszene ausgestaltet, bei der ein „verschwiegene[r] Gondoliere“ (IB, 320) die Liebenden zueinander bringt:

Stolze Ritter haben das Schwert von ihren Hüften gegürtet, das Haupt von der eisernen Wucht des Helmes befreit. Unter dem Federbarett erglänzen dunkle Locken, ein schwarzer Domino umhüllt die männliche Gestalt, welche die Prachttreppen hernieder zur Gondel schreitet. [...] Rasch fliegt das Fahrzeug die Kanäle entlang, fort unter den dunkeln Schauern der Seufzerbrücke, vorüber an dem Lichtglimmer der Piazzetta; weiter, immer weiter vorwärts! [...] leise und schnell an der Prachttreppe vorüber huscht die Gondel im Schatten der Pilaster zur kleinen Hinterpforte des Palastes am Traghetto (Landeplatz). Die Gitarre erklingt, ein Fenster wird behutsam geöffnet; die Gitarre verstummt. Unhörbar schlüpft ein zarter Frauenfuß über die Quadern, noch ein Moment – und die Liebenden sind vereint, vereint unter der treuen Obhut des schweigenden Gondoliers. (IB, 319f.)

Das an die *Commedia dell'Arte* gemahnende konventionelle Muster der Liebesgeschichte, das die Liebenden nur heimlich durch die Hilfe eines Dritten zueinander kommen lässt, wird durch die geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibungen verstärkt. Der „männliche[n] Gestalt“ mit „dunkle[n] Locken“, eingehüllt in den „schwarze[n] Domino“, steht der „zarte[...] Frauenfuß“ gegenüber, der metonymisch für die Geliebte steht. Die Ungeduld der Liebenden kommt in der „rasch“ und „schnell“ eilenden Gondelfahrt

zum Ausdruck. Unmittelbar danach wird die imaginierte Passage mit der realen Gegenwart Venedigs konfrontiert: „Keine Siegesfanfaren erklingen jetzt in den Hallen der alten Dogengeschlechter, kaum ein Zitherklang unter den Fenstern schöner Frauen“ (IB, 320). Platens Stimmungsbild der Stadt wird hier erneut bestätigt. Dennoch verleitet gerade die Stille die Erzählerin sogleich zu neuen Traumbildern:

Wenn uns nun hier mitten in einer großen Stadt, mitten auf den Kanälen Venedigs vollkommene Stille umgibt, so glauben wir zu träumen, und alte Märchen von der schweigenden Königsburg, von dem schönen, im Meere versunkenen Vineta tauchen vor unserm Geiste auf, bis die Gondel uns an die Stufen der Piazzetta führt und neue Zauberbilder uns zu umgaukeln scheinen. (IB, 321)

Deutlicher noch als im Erzähleingang markiert der zitative Aufruf literarischer Vorgänger in der Schlussepisode die Absage an eine kompilatorisch-affirmative Intertextualität. An die Stelle der vorromantischen *laus urbis* Venedigs als autonome weltoffene Handelsstadt tritt der melancholische Abgesang auf die einstige Größe der Serenissima. Obschon sich Lewalds Blick auch an dieser Stelle als in hohem Grad vermittelt offenbart und den nachromantischen Venedig-Mythos fortschreibt, erlaubt die onomastisch markierte Referenz nicht zuletzt auch Auskunft über die literarische Selbstverortung der Autorin. Der explizite Verweis auf den unglücklichen Exildichter Platen ließe sich so in identifikatorischer Weise ebenso als gewollte Stilisierung eines geteilten poetischen Außenseitertums wie als Apologie seiner von der zeitgenössischen Kritik wenig geschätzten sprachartistischen Wortkunst lesen. Darüber hinaus besitzt die Markierung vor allem aber auch eine narrative Initialfunktion. Über die bloße Rezeptionsanweisung hinaus, die den Leser auf das nun Folgende affektiv einstimmt, gerät das Motto selbst zum Erzählanlass und motiviert eine assoziationsreiche Phantasmagorie über den *Markusplatz*, die die außertextuelle Wirklichkeit weit hinter sich lässt.

III.

Der Verzicht der Erzählerin, die jeweiligen bildungstouristischen Sehenswürdigkeiten einer Stadt im Einzelnen mit deskriptiver Akribie darzustellen, stellt eine Strategie dar, die den gesamten Reisebericht durchzieht. So bleibt auch die Schilderung Venedigs augenscheinlich abstrakt und schemenhaft.

Gesteigert wird dieses Verfahren des camouffierenden Nicht-Erzählens anlässlich der Beschreibung des Dogenpalastes, Regierungssitz und weltliches Symbol der Republik. Auf der Piazzetta angelangt, fällt der Blick der Erzählerin auf „ein orientalisches Gebäude“ (IB, 321), das sie in vertikaler Blickachse vom Fundament an aufwärts kunsthistorisch konzis beschreibt. Den Charakter des Fremden evozieren die „byzantinisch gezierten, niedrigen Säulen“, die das obere Stockwerk „in ganz befremdlicher Form“ tragen ebenso wie die rötlich gebrannten Ziegeln, die sich „zu geheimnisvollen Arabesken, wunderbare[n] Gebilde[n]“ (ebd.) verjüngen.

Mag der gebildete Leser in der Schilderung der Fassade auch den Palazzo Ducale erkennen, bleiben weitere Konkretisationen doch aus. Weder der repräsentativ gehaltene Innenhof, der Blick auf die Privaträume des Dogen gewährt, noch die *Sala del Collegio*, dem Sitzungs- und Empfangsraum des Staatsrats mit Tintoretts Kolossalfresco *Il paradiso*, finden Erwähnung. Hingegen begegnet die Erzählerin im Anblick der hohen Fenster den Leserwartungen mit exotisch-phantastischen Allegorien, die vernehmlich die Erzähltradition des Orients evozieren:

Schlummert darin die arabische Fürstin, die Abencerragen-Geliebte, welche ein neidischer Zauberer entführte? Wachen Genien darin und flüstern ihr süße Träume ins Ohr vom fernen Geliebten, der sie ersehnt in den Fontänen-säulen der Alhambra? – Oder ist es ein Tempel geheimnisvoller Brüderschaft, welche dem strebsamen Neophyten die Offenbarung eines unsichtbaren Gottes in mystischen Zeichen enthüllt? (IB, 321)

Dass die Sequenz auf den Untergang der Abencerragen, eines maurischen Adelsgeschlechts im spätmittelalterlichen Granada, verweist, haben bereits frühere Editoren erkannt.³⁴ Der Legende nach trug die verbotene, da nicht standesgemäße Liebe zwischen einem Angehörigen der Abencerragen und der Schwester des Königs Abul Schuld an dem Niedergang des Geschlechts. 1485 ließ man die Familie in die Alhambra rufen und kaltblütig ermorden. Bedeutsamer für die Anspielung im *Bilderbuch* ist jedoch die Rezeption des historischen Sujets. Dieses wurde neben einer Adaption in Novellenform durch François-René Chateaubriand (*Les aventures du dernier Abencérage*,

34 Vgl. die Anmerkung der Herausgeberin einer früheren Ausgabe des *Italienischen Bilderbuchs*: Fanny Lewald. *Italienisches Bilderbuch*. Hg. Therese Erler. Berlin: Rütten & Loening, ²1983. S. 481. Anm. 433.

1826)³⁵ vor allem durch musikalische Bearbeitungen popularisiert. Sowohl Luigi Cherubini als auch Gaetano Donizetti greifen auf den Stoff zurück, ohne ihn allerdings mit dem Gewicht der historischen Tragik zu belasten. Cherubinis *Les Abencérages ou L'étendard de Grenade* (dt. *Die Abencerragen oder Die Standarte von Granada*, 1813) endet ebenso wie Donizettis *Zoraida di Granata* (dt. *Soraya von Granada*, 1822) versöhnlich, ja sie inszenieren das amouröse Verwirrspiel mit einer gewissen Leichtigkeit in der Tradition der *opera buffa*. In dieser Genreform wirkt der Stoff weiter bis in die Wiener Klassik. Das Moment der Entführung lässt Reminiszenzen an Mozarts *Serail-Oper* anklingen, die nächtlichen Genien, die der Einsamen „süße Träume [...] vom fernen Geliebten“ zuflüstern, finden sich in der *Zauberflöte* wieder, wenn die drei Grazien Tamino und Pamina hilfreich zur Seite stehen. Am Letzte lässt auch die zweite Assoziation denken, die die Erzählerin in Frageform aufwirft. Der ominöse kultische Bereich, in den der „Neophyt“ zu dringen begehrt, legt die Anspielung auf das Freimaurertum nahe, das sich gedanklich in der *Zauberflöte* widerspiegelt.³⁶ Obschon die eröffneten Referenzen vielschichtig und mitunter ambivalent anmuten, sind sie hinsichtlich ihrer Funktion für die Szene vergleichbar. So indiziert der „Tempel geheimnisvoller Bruderschaft“ nicht allein den Bund der Illuminaten, sondern besitzt lokaldeiktische Relevanz. Die spirituelle Verehrung des biblischen Tempel Salomons auf dem Zion, der die Bundeslade barg, berührt den Bereich der großen christlichen Mythen, der sich motivisch auch in der Architektur des Palazzo wiederfindet.³⁷

35 Die Novelle entstand auf der letzten Etappe der Reise von Paris nach Jerusalem, die Chateaubriand in den Jahren 1806/7 unternahm, konnte jedoch mit Rücksichtnahme auf die politische Situation erst 1826 publiziert werden: François-René de Chateaubriand. „Les aventures du dernier Abencérage“. Œuvres complètes, Bd. 14: Atala, René et Les Abencérages. Paris: o.A., 1826. Die erste deutsche Übersetzung besorgte H. Elsner: François-René de Chateaubriand. *Die Abenteurer des letzten Abencerragen. Atala*. Übers. von H. Elsner. St. Gallen: o.A., 1843.

36 Die Einflüsse des Freimaurertums im musikalischen Schaffen Mozarts, der selbst dem Wiener Illuminatenorden um Ignaz von Borne nahestand, sind hinlänglich bekannt und auch am Beispiel der *Zauberflöte* untersucht. Vgl. aus historischer Perspektive den Beitrag von Gunilla Friederike Budde: „denn unsere bruderliebe soll ihn leiten: Zum Zusammenhang von Künstlerexistenz und Freimaurertum bei Wolfgang Amadeus Mozart“. *HZ* 275 (2002). S. 625-650.

37 So ist die *Porta della Carta*, die den Durchgang zum *cortile*, dem Innenhof, rahmt, im Tympanon mit einem Verweis auf den biblischen König versehen.

Poetologisch wie formal umgeht die Verfasserin damit eine herkömmliche Wiedergabe des architektonisch imposanten Dogenpalastes, wie er in historiographischen und literarischen Zeugnissen der Zeit vorliegt. Mit der spanischen Alhambra und dem Tempel Jerusalems stellt sie diesem, mittels expliziter Benennung und impliziter Anspielung, vielmehr zwei Machtsymbole entgegen, die im abendländischen Gedächtnis fest verankert sind. Die orientalisierende Semantisierung des Palastes erfährt jedoch eine jähe Zäsur. Die evozierten Bilder halten dem Vergleich mit Venedig nicht stand und der Palazzo triumphiert in seiner topischen Exklusivität: „Wir stehen davor in staunender Betrachtung, denn – Venedigs Dogenpalast hat nicht seinesgleichen im ganzen Abendlande.“ (IB, 321). Die onomastische Enthüllung verselbstständigt sich zu einer atmosphärisch verdichteten und intimen Szene aus dem Palastinnern. Die auf Polstern gebettete Sultanin, deren „schwarzes, flutendes Haar [...] herniedersinkt über die juwelengeschmückte Brust, über die feine Hand bis hinab zu den nackten, spangenumgebenen Füßen“ (IB, 321f.), entspricht dem Ideal einer morgenländischen *femme fatale*.³⁸ Indem die Erzählerin die drei Anspielungen jeweils bei kurzen assoziativen Momenten belässt und vorschnell abbricht, indiziert sie die Brüchigkeit Venedigs und verwahrt sich einer ungebrochenen Mythisierung im Sinne der Glorifizierung. Der aufgerufene Bereich der (komischen) Oper („die lachenden Bilder des Orients“, IB, 322) wird durch die historische Wirklichkeit, die freilich selbst zum Mythos geworden ist, eingeholt. Ein letzter Blick der Erzählerin fällt auf die „prachtvolle Treppe“, die „Riesentreppe des Dogenpalastes“ (ebd.): Auf der *Scala dei Giganti* wurde rituell die Inthronisierung des neu gewählten Dogen vorgenommen. Hier jedoch werden Erinnerungen an die Schattenseiten der Republik wachgerufen und an jenen historischen Tag im Jahre 1355 gemahnt, an dem Marino Faliero gegen die Nobili operierte und als Verräter den Tod fand. Auch diese Figur ist freilich längst zum Mythos und zum Gegenstand der Künste geworden, in einem Drama des von Lewald hochverehrten Byron, das Donizetti später als Oper adaptierte.³⁹

Eine Darstellung des Urteils des Salomon flankiert außerdem das Kapitell einer nahegelegenen Säule.

- 38 Die Figur weckt in ihrer Typisierung sowohl Assoziationen an Scheherazade als auch an Mozarts Königin der Nacht. Die symbolische Funktion, die der Nacht in den *Geschichten von Tausendundeiner Nacht* sowie in der *Zauberflöte* zukommt, klingt auch in der nächtlichen Kulisse Venedigs im *Bilderbuch* an.
- 39 Auf Lewalds Bewunderung für den englischen Dichter wurde verschiedentlich hingewiesen. Bereits als Jugendliche übersetzte sie Teile seines lyrischen Werks.

Die Künstlichkeit Venedigs ist allen Ebenen eingeschrieben und bestimmt noch das Bild bei der Rückkehr in die Erzählwirklichkeit:

Der Markusplatz gleicht einem riesigen Opersaale, und auch das Geräusch der wogenden Menge, von keinem Wagengerassel, von keinem Pferdetritt untermischt, bringt den Laut hervor, der bei einem großen, fröhlichen Feste uns aus den Sälen entgegönt. (IB, 322)

IV.

Eine weitere Abkehr vom sachlich berichtenden Erzählen, das die Erfahrungen der Reise memoriert, stellt die knappe Episode über Capri dar, die den Auftakt des Kapitels über die süditalienischen Inseln im Golf von Neapel sowie Sizilien bildet. Obschon von Goethe gemieden, zählte die Caprioteninsel mit ihren Sehenswürdigkeiten wie den Ruinen der Tiberiusvilla, den skurrillen Felsformationen der *faraglioni*, und, allen voran, der Blauen Grotte, zu den meistbesuchten Stationen Italienreisender im 19. Jahrhundert. Auslöser dieser enormen Popularität war die Wiederentdeckung der *grotta azzura* durch den deutschen Maler August Kopisch (1799-1853), der die Insel gemeinsam mit seinem Freund Ernst Fries 1826 besuchte und die Eindrücke in einem viel beachteten Bericht festgehalten hatte.⁴⁰ Bis zur Jahrhundertmitte wurde die Insel häufig besucht und hatte ihre damit einhergehende Literarisierung erfahren. Auf Kopisch folgten andere Reisende wie Franz von Gaudy (1800-1840), die die topographische Beschaffenheit ebenso penibel dokumentierten wie das alltägliche Leben in den Fischerdörfern.⁴¹

Angesichts der bestehenden Schilderungen über die Insel, verzichtet Lewald auf eine primär deskriptive Wiedergabe des Vorhandenen und tritt dadurch in eine dialogische Auseinandersetzung mit den Vorgängertexten.

Darüber hinaus finden sich Byron-Referenzen in fast allen ihren Prosawerken. Vgl. dazu auch Ujma. Fanny Lewalds urbanes Arkadien (wie Anm. 20). S. 28.

40 August Kopisch. „Entdeckung der Blauen Grotte auf der Insel Capri“. *Italia*. Hg. Alfred von Reumont, Berlin: Duncker, 1838 [ED]. S. 155-201. Neu hg. von Dieter Richter. Berlin: Wagenbach, 2009.

41 Franz von Gaudy besuchte Capri im Jahr 1839. Seinen Bericht über die Insel veröffentlichte er in der Sammlung „Portogalli. Reise- und Lebensbilder aus Italien“. *Franz Freiherrn Gaudy's poetische und prosaische Werke*. Neue Ausgabe, Siebenter Band. Hg. Arthur Mueller. Berlin: Hofmann, 1854. S. 62-70.

Das Kapitel startet mit einer ätiologischen Legende, die das Naturphänomen der Blauen Grotte mythisch legitimiert.⁴² Statt einen sachlichen Bericht über die Naturschönheiten der Insel zu liefern, präsentiert sich Lewald als emphatische Legenden-Erzählerin. Ihre fälschliche Annahme, die Insel wäre vulkanischen Ursprungs, mag die Stilisierung zusätzlich motiviert haben⁴³: Die personifizierten sieben Farben, Kinder des Regenbogenkönigs und seiner Gattin, des Lichts, können an den Himmel gefesselt ihre Sehnsucht nach einem Dasein auf der Erde nicht befriedigen. Nach inständigem Bitten erhalten sie vom Vater die Erlaubnis, alle sieben Jahre zur Erde hinabzusteigen. Nachdem der erste Sohn, das „brennende, heftige Orangegebl“ (IB, 273) dort jedoch nur Krieg und Unheil angerichtet hat, bleibt ihnen der Zugang zur Erde auf immer verwehrt. Der Götterjüngling der Farbe Blau, der sich aus Liebe zu einer capresischen Jungfrau über das Verbot hinwegsetzt und das Mädchen durch seinen unerlaubten Besuch tötet, hinterlässt sein blaues Licht in der Grotte:

Seit jener Todesbrautnacht des Götterjünglings und der Erdenjungfrau blieb aber der blaue Strahlenschimmer des Gottes ausgegossen über die Höhle; Fels und Meer erglänzen davon, ein unirdisches, hellblaues Licht durchbebt sie, jede andre Farbe durchdringend und vernichtend. (IB, 275)

Wenngleich sich die Provenienz der Legende nicht mit Sicherheit bestimmen lässt⁴⁴, weist sie doch intertextuelle Bezugnahmen zu Sagen aus der

42 Auf den Fiktionscharakter der Episode hat bereits Gabriele Schneider. Die Erzählerin Fanny Lewald (wie Anm. 25). S. 218 verwiesen, die jedoch der formalen Gestaltung der Einlage mit der Bezeichnung als „phantastische[s] Märchen“ nicht gerecht wird.

43 Im Folgekapitel *Ischia* (IB, 373-384) nimmt die Erzählerin auf die vermeintliche gemeinsame Entstehung der Inseln im Golf von Neapel Bezug, die sie in ähnlicher Manier mythologisch auflädt: „Nisida, das Kap Miseno, Procida, die blaue Capri und das schöne Ischia, Kinder jenes Moments, in dem Erde und Meer sich im glühenden Feuer der Jugend begegneten und die Erde die Flammenströme ihres innersten Lebens in die bewegten Wellen des Meeres ergoß, das sie festhielt und erkalten machte. Und dies Feuerleben ist noch in den Inseln wirksam, es glüht noch in den heißen Quellen, es taucht noch auf in dem rauchenden Erdreich; es reißt die feurige Traube, es funkelt in den Augen des eingebornen Volkes und brennt in der Flammenblüte des Kaktus und des Granatbaumes.“ (IB, 374).

44 Dass die Grotte unter den Reisenden verschiedentlich Anregung zur Legenden- und Fabelbildung gegeben hat, legt ein Kommentar August Kopischs nahe, der ihr attestiert, dass sie „manchem erzählenden Dichter [...] die Szenerie zu

antiken Mythologie auf. So ist die topische Liebe eines Gottes zu einer Sterblichen mehrfach vorgebildet.⁴⁵ Analoges gilt für das Unheil als Folge der Überschreitung eines ausgesprochenen Verbots: Der Götterjüngling wagt wie Orpheus den Abstieg in die andere Welt, um die Geliebte wiederzusehen. Die Übertretung führt in beiden Fällen, bei Ovid durch Orpheus' Blick auf Eurydike, bei Lewald durch den Liebeskuss zum Tod der Gefährtin (*mors osculi*). An die *Metamorphosen* erinnert ferner, dass die Zusammenkunft nicht ohne Folgen ist; d.h. aus der Vereinigung der göttlichen und menschlichen Sphäre im Todeskuss geht die *grotta azzura* als Mysterium der Insel schöpferisch hervor. Der Übergang von der Herkunftslegende in den Erzählerbericht des *Bilderbuchs* erfolgt unvermittelt und ist lediglich durch den Tempuswechsel ins Präsens markiert:

Riesige Felsen verbergen das liebliche Heiligtum, scharfe Riffe, an denen rotes Korallengras emporwuchert aus der Meerestiefe, umgeben den Eingang. Das Meer hält liebende Wacht, wie in jenen Stunden tötenden Glückes, und nur in einzelnen Momenten verläßt es die kleine Pforte des Eingangs.

Dann eilen von Nord und Süd, von Ost und West die Menschen herbei. Auf leichtem Nachen durchschiffen sie die salzige Flut, den unbewachten Augenblick erspähend, einzudringen in die Mysterien jenes wunderbaren Heiligtumes. (IB, 275)

Mittels Verwendung emphatischer Adjektive, der personifizierenden Schilderung des Meeres als Wächtergestalt und der Sakralisierung der Grotte zum „lieblichen Heiligtum“ wird der Gattungswechsel geschickt überspielt, sodass Sprachbilder und Stillage über die Legende hinaus beibehalten werden. Die unterdessen zur touristischen Attraktion gewordene Grotte, die in der Gegenwart jegliche Romantik eingebüßt hat, wird auf diese Weise dennoch zum exklusiven Naturwunder stilisiert. Durch göttliches Pneuma beseelt, wandelt sich der Ort zur Idylle, zum paradiesischen Elysium, das sich mit seinen Implikationen der Naturverbundenheit, Weltferne und Einsamkeit in die Tradition des Pantheismus stellt.

Episoden und Märchen geliehen“ habe. Zit. n. Die Entdeckung der Blauen Grotte. Hg. Richter (wie Anm. 40). S. 59. Schon Wilhelm Waiblinger inspirierte die Grotte 1828 zu seinem *Märchen von der blauen Grotte* (1830), erschienen in: *Werke und Briefe*. Bd. II: *Erzählende Prosa*. Stuttgart: Cotta, 1981 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, 35). S. 673-728.

45 Sei es beispielsweise im Fall von Zeus und Semele, Dionysos und Ariadne, Amor und Psyche oder Artemis und Endymion.

In Analogie zum Erzähleingang bis hin zu sprachlichen Konkordanz⁴⁶ bietet die Pforte als Eintrittstor motivisch Anlass, die Welt in zwei Sphären zerfallen zu lassen. Die Dichotomie der Wirklichkeit spiegelt sich im Bild der Grotte wieder. „Die Erdenwelt versinkt mit ihren Farben und Tönen“, berichtet Lewald über die Einfahrt in die Grotte am Ende des Kapitels.

Eine [Hvhbg. im Original] Farbe allein, das mildeste Blau erfüllt den Raum, und stille, weiche Träume legen sich über die Seele des Menschen; Himmelsträume von Liebe, Friede und Ruhe, auf den blauen Wellen, unter dem zitternden Silberlicht in den hohen Gewölben der Blauen Grotte. (IB, 275)

Mit der Einfahrt des Nachens in die Felsenhöhle eröffnet sich dem Besucher eine Parallelwelt, die elegisch den Bereich der Phantasie und des Traumhaften hervorruft. Die Sprachbilder changieren zwischen Anthropomorphisierung⁴⁷ und sakraler Überformung und stehen dabei im Dienst der Auratisierung des Ortes.⁴⁸ Diese ist zwar bereits bei Kopisch topisch präformiert⁴⁹, formt sich jedoch bei Lewald zur Manier aus, der sie sich wiederholt bedient.

Paradigmatisch sei auf eine Stelle verwiesen, den Besuch der *Grotte der Egeria* (IB, 149-152), die diesbezüglich nahezu poetologischen Charakter

46 So nimmt die Passage in intratextuellem Rekurs die Märchen- und Traummetaphorik des Eingangs- und Ausgangskapitels wieder auf und aktualisiert diese in verändertem Kontext. Die eskapistische Semantisierung Capris ist damit Ausdruck eines ursprünglichen Begehrens, jener kindlichen „Sehnsucht des Lebens“ (IB, 5) nach dem Süden als paradiesischem Elysium, das sich leitmotivisch durch das *Bilderbuch* zieht.

47 Eine generelle Tendenz zur Personifizierung der Natur attestiert Gabriele Schneider der Verfasserin, eine sprachliche Eigenheit, die sie mit Heine teilt. Vgl. Schneider. Die Erzählerin Fanny Lewald (wie Anm. 25). S. 215.

48 Laut Dieter Richter reiht sich Lewald in den von Waiblinger initiierten Prozess der erneuten Verzauberung des durch die Entdeckung Kopischs „entmythologisierte[n] und von den populären Traditionen gereinigte[n]“ Ortes ein. Vgl. Richter. „Das blaue Feuer der Romantik. Geschichte und Mythos der Blauen Grotte“. Ders. *Entdeckung der Blauen Grotte* (wie Anm. 40). S. 63-102. Hier S. 92.

49 Vgl. Kopisch. Die Entdeckung der Blauen Grotte (wie Anm. 40). So trägt Kopisch mit seiner Beschreibung Capris als „besondere Welt [...], erfüllt von Wundern und umschwebt von grauenvollen und lieblichen Sagen“ (S. 11) entscheidend zur enthusiastischen Rezeption und Stilisierung der Insel durch die Spät- und Nachromantiker bei.

besitzt: Angesichts des rationalisierenden Weltdeutungsmonopols der sich rasant entwickelnden Wissenschaften plädiert Lewald für „die innere, notwendige Wahrheit“ als „ein heiliges Recht“ (IB, 150). Auf die Belehrung eines Archäologen hin, der ihr zu beweisen suchte, dass die heutige Grotte aufgrund der Datierung des baulichen Fundaments nicht mit jener sagenumwobenen Grotte der römischen Wassernymphe identisch sein könne, reagiert sie reserviert: „Solche Erläuterungen muß man bald wieder zu vergessen suchen, um sich den Zauber nicht zu zerstören, der in unserer Phantasie gewisse Gestalten und Orte umschwebt und der oft mehr Belebendes und Anregendes besitzt als die trockne, kalte Wahrheit des eigentlichen Wissens“ (IB, 150). Und jenem „Wissen“ über die wundersame Blaufärbung, die bereits ein gebrauchstübliches Konversationslexikon zu Lebzeiten der Autorin als Zusammenspiel der stalaktitenbedeckten Wände, der ruhigen Wasseroberfläche sowie des durch die niedrige Öffnung bedingten Einfallswinkels des Sonnenlichts zurückzuführen weiß⁵⁰, begegnet die Erzählerin mit einem Rückgriff auf den Mythos und stilisiert die Grotte zum geweihten Ort.

Zwar lässt Lewald die Caprioteninsel auf ihrer Reise nicht außen vor (auch der Verzicht auf Besuch und Beschreibung wäre ja möglich gewesen), doch verweigert sie sich der konventionellen Berichterstattung, wie sie die überbordende nachromantische Literatur über die Insel bot. Die programmatische Absage sowohl an schwärmerische Huldigung einerseits sowie an eine szientistisch-nüchterne Darbietung andererseits birgt jedoch zugleich narratives Potential: An die Stelle der Dokumentation individueller Erfahrung, die in diesem hochvertexteten Feld kaum mehr möglich ist, tritt der emphatisch vermittelte Mythos. Wenngleich Lewald auch in Stillage und Vokabular dem konventionellen Erzählgestus der Legende verhaftet bleibt, so zeichnet sich doch eine kritische Distanznahme gegenüber den vorherrschenden Diskursformen ab: Die implementierte und erzählerisch ganz unvermittelt dargebotene Mirakelgeschichte dient der Re-Auratisierung des Ortes und gibt sich als Strategie eines gezielten Anschreibens gegen die diskursive Entmystifizierung Capris.

50 Vgl. *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*. Hg. Heinrich August Pierer. Bd. 2. Altenburg: Pierer ⁴1857. S. 864.

V.

Weniger die Sphäre spiritueller Eremitage als vielmehr irdisches Freud und Leid bestimmen thematisch das letzte Fallbeispiel, die novellistische Episode *Aus dem Karneval* (IB, 162-193). Dabei dominieren in der formalen Gestaltung analoge erzähltechnische Verfahren. Die narrative Wiedergabe des autobiographischen Karnevalerlebnis' erfolgt in Form der Novelle⁵¹ als konstruktive Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition. Programatisch rekurriert das Kapitel auf Goethes Bericht *Das Römische Carneval*, in dem er Zweifel an der literarischen Darstellbarkeit der Feierlichkeiten erhebt:

Indem wir eine Beschreibung des Römischen Carnevals unternehmen, müssen wir den Einwurf befürchten: daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne. Eine so große lebendige Masse sinnlicher Gegenstände sollte sich unmittelbar vor dem Auge bewegen, und von einem jeden nach seiner Art angeschaut und gefaßt werden.⁵²

Die Erzählperspektive, die das Geschehen von außen beobachtet, betont eine Objektivität, die dem subjektiven Umgang Lewalds mit den Karnevalsereignissen diametral entgegensteht. So negiert die *Italienische Reise* Goethes die Darstellbarkeit des Carnevals *in toto*. Insofern es sich um ein vorrangig sinnliches Erlebnis handle, das zudem von einem nur zuschauenden und nicht selbst erlebenden Teilnehmer kaum als erfreuliches Ereignis wahrgenommen werden könne, entziehe es sich der Literarisierung. Der Anspruch, eine allgemeingültige Beschreibung des Carnevals zu liefern, wird in Lewalds *Bilderbuch* nicht erhoben. Stattdessen avanciert das Vorhaben Goethes „Wir werden uns bemühen, die Freuden und den Taumel dieser

51 Während sich die Forschung hinsichtlich der Novellenform des Karnevalkapitels weithin einig ist, differieren die Positionen in der Bewertung derselben. Vgl. stellvertretend dazu Therese Erler. Nachwort (wie Anm. 34), die von der „etwas kitschigen Novelleneinlage in der Mitte spricht“ (S. 462); Schneider. Die Erzählerin Fanny Lewald (wie Anm. 25) stellt sachlich objektiv lediglich den „Fiktionscharakter der „geschilderte[n] novellistischen[n] Einlage“ (S. 218) fest, verzichtet jedoch auf eine weitere Ausdeutung.

52 Johann Wolfgang Goethe. *Italienische Reise*. Hg. Andreas Beyer/Norbert Miller. München/Wien: Hanser, 1992 (Münchener Ausgabe, 15). S. 572.

Tage vor die Einbildungskraft unserer Leser zu bringen“⁵³ zum poetologischen Programm. Das *Bilderbuch* löst diesen Anspruch ein, indem es mittels einer novellistischen Binnengeschichte einen völlig autonomen Handlungsstrang narrativ implementiert: Dabei hebt sich die Liebesgeschichte um das deutsch-römische Paar Hermann und Giuditta hinsichtlich seines Fiktionsgrads und der geschlossenen Komposition deutlich vom erzählerischen Rahmen des Romkapitels ab. Hier rekurriert es auf das topische Diktum Goethes, indem einer deskriptiv-objektivierenden Wiedergabe des Volksfestes die freiere Version der Narrativierung gegenübergestellt wird. So verzichtet Lewald auf die programmatische Titulierung Goethes (*Das Römische Carneval*), die Anspruch auf universelle Gültigkeit der Darstellung formuliert. Der szenische, selektive Charakter ihres Kapitels (*Aus dem Carneval*) weist vielmehr darauf hin, dass es ihr nicht darum geht, eine erschöpfende Wiedergabe im Sinne einer vollständigen Nacherzählung der realen Gegebenheiten zu liefern. Stattdessen reduziert sie die Auswahl auf ein exklusives Moment, das als autonome Binnengeschichte paradigmatisch eine „unerhörte Begebenheit“ aus dem Spektrum der Karnevalsereignisse präsentiert. Die handlungsreiche und im Verhältnis zum Gesamttext raumgreifende Novelle, der mit einem Umfang von 30 Seiten und ihrer zentralen Positionierung in der Mitte des Reiseberichts (IB, 162-193) eine Schlüsselstellung zukommt, erzählt von einem deutsch-römischen Paar, das sich während der Feierlichkeiten ineinander verliebt und gegen alle äußeren Widerstände seine Liebe zu behaupten weiß. Im Zentrum der Handlung steht somit die scheinbar unmögliche Liebe des durch Geburt ungleichen Paares. In linearer Handlungsführung wird der Konflikt zwischen absolut gesetzter Leidenschaft und ihrer Unterdrückung durch antagonistische Kräfte bis zum glücklichen Ende, der Vereinigung des Paares, stark raffend gestaltet. Die geschlossene äußere Form und die dramaturgische Ausgestaltung des zentralen Konflikts legen die Gattungszuschreibung zur Erzähltradition der Novelle nahe.

Auch hier wird der Übergang von auktorialem Erzähler der Liebesgeschichte zur homodiegetischen Erzählerin des *Bilderbuchs* durch einen Tempuswechsel markiert.

Von der Heiterkeit des Festes am Abend kehrt der Römer morgens wieder fleißig zur Arbeit zurück. Die Läden sind geöffnet, die Kirchen werden besucht, und in der Kirche del Gesù, welche nahe dem Venezianischen Palaste die

53 Ebd. S. 573.

Jesuiten innehaben, hoffte Hermann die Geliebte zu sehen, da der Ruhetag keine andere Gelegenheit des Findens darbot. (IB, 185)

Im Präsens beginnend, erfolgt der Übergang in die auktoriale Erzählperspektive der Novelle nur durch den Wechsel ins Präteritum, auf einen syntagmatischen Bruch wird verzichtet. Die Trennung zwischen Reisebericht und fiktionalem Einschub ist auf diese Weise verschleiert. In Analogie zum Karnevalerlebnis lässt sich dies als Verweis auf die Aufhebung der sozialen Grenzen im Karneval verstehen, die hierdurch auf Erzählebene veranschaulicht werden. Realität und Fiktion sind sowohl im realen Erlebnis als auch in seiner Literarisierung kaum voneinander zu trennen. Die Fokussierung auf den Schauplatz des Geschehens, die *Chiesa del Gesù*, konzentriert die Vielfalt der Ereignisse auf einen Ort und eine Handlungslinie. Die Liebesgeschichte, die alle Karnevalsmotive wie Maskerade, Rollenspiel und die vorübergehende Aufhebung der durch Konvention gegebenen Grenzen vereint und das bunte Treiben auf den Straßen von Rom schildert, bildet den römischen Karneval *in effigie* ab. Dieser wird in Novellenform und entlang eines konkreten Handlungsstrangs als intimes, ja „poetisches Bild“ in Szene gesetzt, das sich damit programmatisch von der Darstellung Goethes abgrenzt:

Ach! der Karneval ist ein poetisches Bild von manchem Liebesleben, in dem zwei Herzen erwachen zu kurzem, freudeseeligem Finden und Leben, um dann getrennt und begraben zu werden in langem, ewigem Entbehren. Wie zählt man die Stunden bis zu der bevorstehenden Trennung, wie geizt man danach, die Augenblicke zu fesseln, wie möchte man in jede Sekunde eine große, eine unvergessliche Freude drängen, um sich daran zu erquicken in den Tagen der Trauer, welche dem Scheiden folgen! So geht es im Karneval! (IB, 189)

Die Souveränität des Rom-Kapitels im Umgang mit der Gattungsgeschichte und den dominanten Narrativen zeigt sich insbesondere im Rekurs auf den Erzähleingang: Während Lewald dort dem Vorbild Goethes affirmativ Reverenz erweist, nimmt sie hier die rhetorische Behauptung der ‚Nicht-Erzählbarkeit‘ des Karnevals zum Anlass, sich selbst als Erzählerin zu profilieren. Das *Bilderbuch* kontert auf den Unsagbarkeitstopos der *Italienischen Reise* mit einer *inventio*, der autobiographisch beglaubigten, gleichsam ihren Fiktionscharakter exponierenden Erzählung um Hermann und Giuditta. Dabei gelingt es dieser, sowohl einer behutsamen Aktualisierung der Gattung als auch den Lesererwartungen gerecht zu werden, bietet sie doch eine noch nie

gehörte Geschichte dar, die ein facettenreiches und volksnahes Tableau des Karnevals entwirft.

Schlussbetrachtung

Obschon Fanny Lewalds *Italienisches Bilderbuch* als ‚vertextete Reise‘ der vorangegangenen Reiseliteratur eingeschrieben ist, verbindet sich im epigonalen Erzählen intertextuelle Dialogizität mit dem Anspruch einer subjektbezogenen Unmittelbarkeitsästhetik. In ihrem poetischen Verfahren, Vorbilder weder plagiatorisch zu negieren noch sie einer kritischen Revision zu unterziehen, entspricht Lewald als Erzählerin damit einem durchaus verbreiteten Typus literarischen Epigontums der nachromantischen Epoche. Im Gegensatz zur zeitgenössischen Reiseliteratur Heines oder Börnes, deren formale Aneignungsmodi durchaus denen des *Bilderbuchs* entsprechen⁵⁴, verzichtet Lewald auf eine allzu radikale sozialrevolutionäre bzw. kulturkritische Diagnostik ebenso wie auf die Persiflage eines italienbegeisterten Bildungsphilistertums. Dass die Aktualisierung tradierten Materials im Falle des *Bilderbuchs* nicht schematisch nach immer gleichen Mustern erfolgt, sondern je nach erzählerischem Sujet und Bezugstext individuell verhandelt wird, ließ sich anhand der ausgewählten fünf Sequenzen exemplarisch aufzeigen: Während der Erzähleingang in seiner Sublimierung des Südens noch primär auf stilistisch-rhetorischer Ebene verbleibt und sich rhapsodisch einer einprägsamen Metaphorik sowie literarisch präfigurierter Bilder bedient, weist der Erzählausgang gezieltere kombinatorische Verfahren auf. Dem nächtlichen Erleben Venedigs werden schillernde Bilder der

54 Die *Reisebilder* Heines stellten ebenso wie Börnes an die Freundin Jeanette Wohl adressierten *Briefe aus Paris* in den 1820er und 30er Jahren eine Abkehr von traditionellen Reisebeschreibungen dar, insofern sie der Kunstphase der Klassik ein politisches Pamphlet entgegenstellten. Mit ihrem programmatischen Anspruch erhielten sie Leitbildfunktion für die Gattung. Vgl. Wulf Wülfing, „Reiseliteratur“. *Vormärz. Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848*. Hg. Bernd Witte. Reinbek: Rowohlt, 1980 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, 6). S. 180-194. Zu Lewalds Verhältnis zu Heine und Börne vgl. ferner Gabriele Schneider. „Zwischen Reflexion und Realismus: Fanny Lewald und der ‚Roman des Lebens‘“. *Literaturkonzepte im Vormärz*. Hg. Michael Vogt/Detlev Kopp. Bielefeld: Aisthesis, 2001 (Jahrbuch Forum Vormärz Forschung, 6). S. 209-229.

Bühnenwelt entgegengestellt. In impliziter intertextueller Referenz auf die komische Oper erhebt sich ein szenisch verdichtetes Panoptikum theatralischer Bilder, das mit der realen Gebrochenheit der Serenissima kontrastiert. Über das momenthafte Anzitiern hinaus weist die Gestaltung des Capri-Kapitels, das unvermittelt mit der heidnischen Schöpfungslegende einsetzt, die als geschlossene Binnengeschichte den Ursprung der Blauen Grotte mythisch erklärt. Der „Rutsch in die Fiktion“⁵⁵, die vollständige Lösung von der real erfahrenen Wirklichkeit der Reiseerlebnisse, radikalisiert sich noch in der Darstellung des römischen Karnevals. Zwar erfolgt die Einbindung der novellistischen Erzählung vermittelt, indem die handlungstragenden Figuren auch auf der ersten Erzählebene in Erscheinung treten, mithin als real ausgegeben werden. Jedoch überbietet die Einlage in ihrer Geschlossenheit und der markanten Positionierung innerhalb des Gesamttexts die episodisch motivierte Legende der Caprioteninsel. So unterschiedlich die intertextuellen Rekurse auf verschiedene Vorbilder im Detail gehalten sind, konvergieren sie doch hinsichtlich ihrer Funktionalität, insofern sie im Dienste einer Beschwörung des *genius loci* stehen. Indem die Verfasserin auf eine autobiographische, jedoch nicht weniger topisch-manierierte Schilderung der im Kontext der Bildungsreisen etablierten Schauplätze verzichtet und stattdessen reale Begebenheiten mit fiktionalen Elementen kombiniert, vermeidet sie eine inhaltlich kongruente Wiedergabe der Reiseerfahrung im Sinne einer mimetisch-reproduktiven Epigonalität. Dass Bezüge dabei nicht verwischt bzw. „verdrängt“⁵⁶, sondern, wenn nicht explizit oder graphisch markiert, so doch sinnstiftend integriert werden, ist dabei nicht zuletzt auch immer Ausdruck des literarischen Selbstverständnisses und immanenten Dichterbewusstseins der Autorin, der „Freiheit und Selbstbestimmung“⁵⁷ im Leben wie im Schreiben so unerlässlich waren.

55 In Anlehnung an Richard Littlejohns: „Der Rutsch in die Fiktion. Renaissancekunst und Renaissancekünstler in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*“. *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Hg. Silvio Vietta. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994. S. 163-175.

56 Zum Begriff der *verdrängten* bzw. *negierten Intertextualität* mit der Funktion, „intertextuelle Abhängigkeiten zu verschleiern“ (S. 112) vgl. Manfred Pfister. *Intertextuelles Reisen* (wie Anm. 8)

57 Fanny Lewald. *Meine Lebensgeschichte*. Bd. 2: *Leidensjahre*. Hg. Ulrike Helmer. Frankfurt/M.: Helmer, 1989. S. 280.