

Julia Bohnengel

Dem italienischen Volk begegnen

Wilhelm Müllers *Rom, Römer und Römerinnen* und
Christian August Vulpius' *Scenen zu Rom*

Als sich der erst dreiundzwanzigjährige Wilhelm Müller im Spätherbst 1817 von Wien aus auf den Weg nach Italien machte, herrschte an Reiseliteratur über das Land, ‚wo die Zitronen blühn‘, kein Mangel. Eigentlich hätte Müller im Auftrag der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften den Kammerherrn Baron von Sack zur Sammlung von antiken Inschriften zuerst in den Orient begleiten sollen, doch eine Epidemie in Konstantinopel ließ die kleine Gesellschaft, zu der auch der Maler Julius Schnorr von Carolsfeld gehörte¹, kurzerhand die Route ändern und zunächst den Weg nach Italien einschlagen.² Im November 1817 war man in Florenz; im Januar erreichten die Reisenden Rom, wo sich Müller von seinem Vorgesetzten trennte und mit Zwischenaufenthalten in Neapel und in den Albaner Bergen bis zum November 1818 blieb.

Noch in Deutschland hatte der an der Berliner Universität studierende Schneidermeistersohn Müller mit seinem Verleger Gubitz den Druck von Reiseimpressionen vereinbart und darauf einen dringend benötigten Vorschuss erhalten. Waren Reisebeschreibungen aus dem Orient noch vergleichsweise selten, so gab es eine regelrechte Flut von Italienbüchern mit so einflussreichen Texten wie Goethes kurz zuvor, 1816/17, veröffentlichter *Italienischer Reise* und Seumes *Spaziergang nach Syrakus*, der 1811 in dritter vermehrter Auflage erschienen war und zu den populärsten Italienbüchern des 19. Jahrhunderts zählt.³

Müller musste daher, wollte er mit seinem zu schreibendem Buch über Italien erfolgreich sein, etwas Neues bieten.⁴ Von diesem Bemühen um Originali-

1 Nur kurze Bemerkungen zu der gemeinsamen Reise finden sich bei Heinz Hoffmann. „Schnorr von Carolsfeld – ein Reisegefährte Müllers auf der Italienreise 1818“. *Kunst kann die Zeit nicht formen. 1. Internationale Wilhelm-Müller-Konferenz Berlin 1994*. Hg. Ute Bredemeyer/Christiane Lange. Berlin: Internat. Wilhelm-Müller-Gesellschaft, 1996. S. 60-65.

2 Ursprünglich sollte erst der Rückweg über Italien verlaufen, unter den veränderten Umständen entschied man sich für die Reise in umgekehrter Richtung. Zu den biographischen Einzelheiten der Reise siehe z.B. Erika von Borries. *Wilhelm Müller. Der Dichter der „Winterreise“. Eine Biographie*. München: Beck, 2007. S. 69-75.

3 Vgl. die Kommentare in *Johann Gottfried Seume. Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. Hg. u. kommentiert v. Albert Meier. München: dtv, ²1991.

4 Vermutlich hat Müller eine ganze Zeitlang gebraucht, um etwas zu Papier zu bringen. Erst im Juli 1818 war er imstande, sein Italienbuch zu beginnen und seinem Verleger einige Arbeiten zum Abdruck im *Gesellschafter* (27. Juni und 4. Juli 1818) zu überlassen. Vgl. Bernd Leistner. „Wilhelm Müller. Leben und Werk“. *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters*. Hg. Norbert Michels. Weimar:

tät zeugt auch die *Einleitung* zu seinem Italienbuch *Rom, Römer und Römerinnen*, das er 1820 in zwei Bänden bei dem renommierten Verlag Duncker und Humblot in Berlin veröffentlichte.⁵ Nachdrücklich versichert er einem fiktiven Freund darin, „der viel gezeichneten und gemalten Stadt manche versteckte Seite abzugewinnen, oder doch den bekannten Gegenständen in neuer Verbindung und Beleuchtung den Reiz erster Überraschung zu leihen.“⁶

Die dem Publikum auf diese Weise versprochene neue Perspektive hatte Müller gewonnen, indem er auf Ideen zurückgriff, denen er in Berlin begegnet war. Während seiner Studienzeit in Deutschland hatte er Zugang zu den Salons der Varnhagens, Stägemanns und Kalkreuths erhalten. Er hatte Arnim kennengelernt, der eine Vorrede zu seiner *Faust*-Übersetzung Christopher Marlowes beisteuerte, und mit Brentano um Luise Hensel rivalisiert; er hatte sich altdeutsch gekleidet⁷ und war bereits 1815 Mitglied der patriotischen *Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache* geworden. Dort zeigte sich der ehemalige Gardejäger, der sich wie viele seiner Kommilitonen als Freiwilliger zum Kampf gegen Napoleon gemeldet hatte, von der „Beredsamkeit“⁸ des Turnvaters Jahn und den dort angeschlagenen deutschnationalen Tönen beeindruckt. Neben seinem Studium der Altphilologie und des modernen Englisch hatte er Untersuchungen zum *Nibelungenlied* betrieben, aus dem Mittelhochdeutschen übersetzt und einzelne Gedichte zusammen mit anderen ‚vaterländischen Sängern‘ publiziert.⁹ Im Salon der Stägemanns hatte Müller auch zu einem „gesellig-poetischen Liederspiel“ beigetragen, das den „Grundstock“ zu dem später von Schubert vertonten berühmten Zyklus *Die schöne Müllerin* legte: Mit den Strophen, die er für die Rolle eines in seiner Liebe zurückgewiesenen Müllerburschen schrieb, hatte er sich bemüht, die von den Mitspielern geforderte „spielerische volksliedhafte

Böhlau, 1994. S. 11-31, hier S. 18. Einen Großteil des Italienbuchs stellte Müller allerdings erst im Frühjahr 1819 fertig, nachdem er wieder nach Deutschland zurückgekehrt war (vgl. ebd. S. 20).

5 Dass Müller die Buchform seiner Reisebeschreibung bei Duncker und Humblot unterbringen konnte, bedeutete für ihn nicht nur einen finanziellen Erfolg, sondern durfte auch die Hoffnung auf weite Verbreitung des Textes wecken. An Helmina von Chezy schrieb er am 14. September 1819, die damit verbundenen Aussichten durch eine selbstironische Geste übertreibend: „Nächsten Sommer komm ich gewiß einmal nach Dresden – dann bin ich schon ein berühmter Mann, von wegen der Redaktion und der vortrefflichen römischen Reisebeschreibung, die zu Weihnachten in die Welt läuft. Duncker und Humblot haben gut honoriert und das Werk wird jetzt unter meinen Augen in Dessau gedruckt.“ Wilhelm Müller. *Werke*. Hg. Maria Verena-Leistner. Bd. 5: Tagebücher, Briefe. Berlin: Gatzka, 1994. S. 141f.

6 Wilhelm Müller. *Werke*. Hg. Maria-Verena Leistner. Bd. 3: Reisebeschreibungen, Novellen. Berlin: Gatzka, 1994. S. 13. Die Zitate aus *Rom, Römer und Römerinnen* werden im Folgenden mit der Sigle RRR und Seitenzahl im Haupttext nachgewiesen.

7 Vgl. den Tagebucheintrag vom 7. Dezember 1815. Müller. *Werke*. Bd. 5 (wie Anm. 5). S. 47.

8 Ebd. S. 43.

9 *Bundesblüthen*. Von Georg Grafen von Blankensee, Wilhelm Hensel, Friedrich Grafen von Kalkreuth, Wilhelm Müller, Wilhelm von Studnitz. Berlin: [Maurer], 1816.

Simplizität“ und „Musikalität“ umzusetzen.¹⁰ Spätestens seit dieser Zeit war er mit der von Herder entwickelten und von den Romantikern aufgenommenen Konzeption von Volkspoesie vertraut, die mit Arnim und Jacob Grimm eine nationalpolitische Ausrichtung erhalten hatte, so dass die „in der Berliner Zeit verinnerlichte nationalromantische Volkstumsideologie“¹¹ die Basis für Müllers Italienbuch bildet.¹²

Gegenstand von *Rom, Römer und Römerinnen* war daher keineswegs die herkömmliche Zeichnung des antiken Roms oder die Beschreibung der viel besuchten Kunststätten, sondern die „genaue Darstellung des italienischen Lebens und Webens“ (RRR, 12). Denn Müller war ähnlich wie Jacob und Wilhelm Grimm und die Herausgeber des *Knaben Wunderhorn* der Überzeugung, dass das Volk der eigentliche Kulturträger sei¹³ und sich in den unteren Bevölkerungsschichten – vorzugsweise auf dem Land abseits von Modernisierungsprozessen – der nationale Charakter eines Volks erhalten habe.¹⁴ Viel konsequenter als es etwa die beiden Grimms getan haben¹⁵, machte sich Müller jedoch daran, dem italienischen Volk, und das meint insbesondere „de[m] Bürger und Landmann“ (RRR, 138)¹⁶, wirklich zu begegnen und dabei zu sammeln und zu notieren, was

10 Leistner. Wilhelm Müller. Leben und Werk (wie Anm. 4). S. 16.

11 Ebd. S. 19.

12 Gelegentlich erwähnt Müller in seinem Italienbuch die in dieser Hinsicht wichtigen Vorbilder. So nennt er etwa Joseph Görres im Zusammenhang mit der Erforschung und Sammlung von Volksbüchern (RRR, 50). Er geht zudem auf die Studien zur italienischen Volkspoesie bei den Grimms, bei Friedrich von der Hagen, Johann Gustav Gottlieb Büsching sowie auf die italienischen Forscher zur Volkspoesie, insbesondere Domenico Maria Manni, ein (ebd. 50f.). Erwähnt werden auch Goethes Beobachtungen zum italienischen Volksgesang, die dieser bereits in den *Auszügen aus einem Reisejournal im Teutschen Merkur* (Oktober 1788 bis März 1789) und 1808 unter *Über Italien. Fragmente eines Reisejournals* veröffentlicht hatte (RRR, 49 u. 119).

13 Vgl. Dieter Borchmeyer. „Zauberin Roma. Wilhelm Müllers römische Briefe.“ *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780-1820*. Hg. Paolo Chiarini/Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 223-233, hier S. 229.

14 Vgl. Stefan Oswald. „Wilhelm Müller: Rom, Römer und Römerinnen – die Darstellung eines lebenden Volkes.“ *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840*. Hg. Stefan Oswald. Heidelberg: Winter, 1985. S. 107-115, hier S. 109.

15 Jacob und Wilhelm Grimm sind bekanntlich nicht durch hessische Bauerndörfer gezogen, um die Erzählungen und Märchen des einfachen Volks aufzuzeichnen. Vielmehr geht ein Großteil ihrer mündlichen Quellen auf Notate zurück, die sie in ihrem Kasseler Domizil nach den Erzählungen junger Mädchen aus dem gehobenen Bürgertum anfertigten. Diese waren z.T. durch ihre hugenottische Herkunft zudem mit der französischen Märchentradition des 17. und 18. Jahrhunderts bestens vertraut. Siehe dazu z.B. Heinz Rölleke. *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2004. S. 76-83.

16 Wie Eilert festgestellt hat, kennt Müllers Volksbegriff sowohl eine ethnisch-nationale Ausrichtung, insofern die Gesamtbevölkerung Italiens gemeint ist, als auch eine soziale Dimension, da er ebenso im Zusammenhang mit den unteren Schichten

sich an Dokumenten der Alltagskultur finden ließ. In der Einleitung zu *Rom, Römer und Römerinnen* unterstreicht er die Notwendigkeit, die „Vorurteile der Bequemlichkeit und Schicklichkeit“ beiseite zu legen, die andere Reisende zurückhielten, um in die „trasteverinischen Osterie“, zu den „Puppenspiele[n]“ und in die „barfüßigen Klatschkreise“ vorzudringen (RRR, 13). Dort waren Lieder, Sprichwörter, Witze und Volksbücher, Spiele und Tänze, Melodien und das Stegreiftheater, Bräuche, Rituale und Feste, Sitten und Gewohnheiten zu finden und zu beobachten. An ihnen ließ sich, zwar nur ausschnitthaft und notwendigerweise fragmentarisch (vgl. ebd.), aber eben doch am ehesten der ‚Geist eines Volks‘ ablesen. Bemerkenswert ist an Müllers Text nicht nur der neue, sympathisierende Blick auf das italienische Volk¹⁷, das traditionell und so auch von Seume als rückständig, arm, unaufgeklärt und politisch träge beurteilt wurde¹⁸, sondern auch die doppelte Ausrichtung des Textes, der im Folgenden nachgegangen werden soll. Während sich Müller auf der einen Seite von einem ethnologisch-wissenschaftlichen Interesse leiten ließ – sein Buch über Rom kann gar als „Modellbeispiel für die volkskundlichen Forschungen“¹⁹ des frühen 19. Jahrhunderts gelten – und als Volkskundler *avant la lettre* schrieb, war er auf der anderen Seite zugleich darum bemüht, den Bedürfnissen eines breiteren Publikums gerecht zu werden.²⁰

Nicht zuletzt aus dieser doppelten Ausrichtung resultiert die heterogene Form des Italienbuchs. Den umfassenderen Teil der beiden Bände nehmen 20 Briefe ein, die zur Hauptsache aus dem Sommerdomizil in Albano an jenen

verwendet wird. Vgl. Hildegard Eilert. „Ich denke doch, wir müssen die Römer mit ihrer eigenen Nase beurteilen“. Wilhelm Müllers Kritik des deutschen Italien-Bildes in ‚Rom, Römer und Römerinnen‘. *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 85-95.

17 Rita Unfer Lukoschik charakterisiert Müllers gesamtes Italienbuch als großangelegte Verteidigung des italienischen Volkes gegen die herkömmlichen Vorurteile des Geizes, der übersteigerten Sinnlichkeit, der Faulheit, Betrugerei etc.: „Punto per punto Müller cercherà di rispondere ai principali punti d'accusa di questi autori che consistono essenzialmente nel ritenere gli italiani tirchi, esageratamente sensuali, pigri, amorali e soprattutto imbroglioni nei riguardi degli stranieri con cui hanno a che fare.“ Rita Unfer Lukoschik. „Scritture di viaggio a confronto: il Grand Tour dei tedeschi a Roma da Wilhelm Müller (1794-1827) a Fanny Lewald (1811-1889)“. *Roma e la campagna romana nel Grand Tour. Atti del convegno interdisciplinare (Monte Porzio Catone, Roma, 17-18 maggio 2008)*. Hg. Marina Formica. Roma: Laterza, 2009. S. 221-239, hier S. 230.

18 Vgl. zum Bild des italienischen Volks vor Müller bes. Eilert. „Ich denke doch [...]“ (wie Anm. 16). S. 85. Seume wird von Eilert nicht erwähnt, obwohl Müller in seiner Beachtung des vierten Standes ganz zweifellos an Seume anknüpft; so auch Leistner. *Wilhelm Müller. Leben und Werk* (wie Anm. 4). S. 19.

19 Oswald. *Wilhelm Müller* (wie Anm. 14). S. 109.

20 Auf einen größeren, nicht spezialisierten Rezipientenkreis verweist der Umstand, dass Müller vor Veröffentlichung der beiden Bände im Frühsommer 1820 in kürzerer und sprachlich leicht anderer Form einige Briefe in Gubitzy' Berliner Zeitschrift *Der Gesellschafter* publizierte, die dort vom Februar 1819 bis zum Januar 1820 zu lesen waren; vgl. die Anmerkungen in Müller. *Werke*. Bd. 3 (wie Anm. 6). S. 481.

fiktiven Freund in Deutschland gerichtet sind, der bereits in der Einleitung angesprochen wird. Im Anschluss daran folgen einige Fragmente von Tagebucheinträgen.²¹ Sind diese beiden Textsorten in der Gattung Reiseliteratur beliebte Darstellungsmodi²², so ging Müller jedoch weit über die konventionelle Form hinaus, indem er im Anhang zu den einzelnen Briefen das gesammelte Material – vor allem Liedtexte und Sprichwortsammlungen²³ – im italienischen Original als ‚Zusätze und Belege‘ beigab und damit dem wissenschaftlichen Anspruch seiner Sammeltätigkeit Genüge tat.²⁴ Mit dieser doppelten Ausrichtung befand sich Müller in einer vergleichbaren Situation wie wenige Jahre zuvor Jacob und Wilhelm Grimm mit den *Kinder- und Hausmärchen* (1812/1815). Die in der Erstauflage des ersten Bandes noch integrierten Anmerkungen zu den Märchen verstanden sich als wissenschaftlicher Kommentar, während die Märchen selbst in erster Linie als (Vor-)Lesetexte der Unterhaltung und Erziehung im

-
- 21 Möglicherweise empfand Müller den wissenschaftlichen Charakter der Briefe „als Mangel“ und gab deshalb die Tagebuchfragmente bei, „in denen die persönlichen Erfahrungen des Reisenden weniger gefiltert durchscheinen“ (Hans-Georg Werner. „Wilhelm Müllers ‚Rom, Römer und Römerinnen‘ im Kontext zeitgenössischer Italiendarstellungen“. *Kunst kann die Zeit nicht formen* [wie Anm. 1]. S. 66-76, hier S. 70). Die fragmentarischen Tagebuchbeigaben könnten aber auch von dem zunehmendem Arbeitsdruck zeugen, dem Müller im Verlauf des Jahres 1819 als Hilfslehrer und Bibliothekar in Dessau ausgesetzt war, als er sein Buch für die Publikation vorbereitete; vgl. Leistner. Wilhelm Müller. Leben und Werk (wie Anm. 4). S. 20. So könnte ihm etwa schlicht die Zeit gefehlt haben, um Tagebuchaufzeichnungen in Briefe auszuarbeiten, so dass er es bei einer ‚Rohfassung‘ beließ, deren eigenen ästhetischen Reiz er sicherlich ebenfalls empfand.
- 22 Nicht nur in der Form der Briefe schließt Müller z.B. an Karl Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* an. Auch die lockere Darstellungsart verbinde beide Texte, so bes. Borchmeyer. *Zauberin Roma* (wie Anm. 13). S. 227.
- 23 Die Wertschätzung der sprachlichen Dokumente hängt damit zusammen, dass Müller darin den italienischen Volksgeist besonders deutlich ausgedrückt sieht: „Es gibt kein Volk, dessen Geist und Leben sich so deutlich in seiner Sprache abspiegelte als das italienische: man gehe nur ein paar hundert ihrer Wörter und stehenden Redensarten nach allen Abstufungen und Umbildungen der Bedeutung aufmerksam durch, [...] und selten wird man vergebens suchen nach einem geistigen Schätze, der in ihnen verborgen liegt: es sei eine lebendige Anschauung, ein keckes, aber treffendes Bild, ein poetischer Sprung oder eine naive Zweideutigkeit, eine feine Ironie, eine epigrammatische Spitze“ (RRR, 48).
- 24 Als in anderer Hinsicht heterogen charakterisiert Rita Unfer Lukoschik Müllers Italienbuch: „Ernst-objektive“ Betrachtungen wechseln in ihren Augen mit „subjektiv-lustigen“ ab und zeugen so von der doppelten Absicht des Überredens wie Überzeugens. Rita Unfer Lukoschik. „Die Welt der Commedia dell'arte in Müllers Reisebuch ‚Rom, Römer und Römerinnen‘“. *Kunst kann die Zeit nicht formen* (wie Anm. 1). S. 77-85, hier S. 79. Kurz geht Unfer Lukoschik auch auf den im Folgenden näher zu betrachtenden *Sechsten Brief* ein, ohne jedoch die Rolle der Kupferstiche Bartolomeo Pinellis zu beleuchten.

Familienkreis dienen sollten.²⁵ Auch Müller, der eine separate, annotierte Publikation mit italienischen Volksliedern plante²⁶, scheute sich nicht, vor allem in ‚Beilagen‘ und ‚Zusätzen‘ seines Reiseberichts ausführlich auf die Besonderheiten der Liedkultur einzugehen und entsprechendes Material mitzuteilen. Tatsächlich findet sich etwa im Brief vom 20. Juli 1818 „eines der frühesten Dokumente zum italienischen Volksgesang“ überhaupt, wobei Müller präzise die Schwierigkeiten beschrieb, die Melodie mit dem herrschenden Tonnotationssystem zu vereinbaren.²⁷

Während die im Anhang zu den Briefen mitgeteilten, unübersetzten und teilweise auch im Dialekt wiedergegebenen Texte eine Herausforderung für das deutschsprachige Publikum bedeuteten²⁸, bemühte sich Müller im gleichen Atemzug und umso intensiver, seine Leser ins Geschehen zu involvieren, sie mit auf den Weg zur Erkundung des ‚Volkscharakters‘ zu nehmen und auf diese Weise gleichsam selbst zu Forschern der Alltagskultur werden zu lassen. Indem er schon zu Beginn der Einleitung seinen Adressaten als „neugierige[n] Freund“ (RRR, 11) apostrophiert, weist er dem Leser eine wissbegierige, aber auch vorurteilsfreie Haltung zu. Müller zielte vor allem darauf ab, den Rezipienten direkt an Volksszenen teilhaben zu lassen, ihn mit der Mentalität, den Sitten und Gebräuchen der unteren Volksschichten auf positive Weise zu konfrontieren und die zeiträumliche Distanz zum Leser zu überbrücken. Auf diese Weise sollten die Begegnung mit dem Volk und die Erforschung seiner Sitten und Gebräuche zu einem interessanten, sinnlich erfahrbaren Erlebnis werden.

Die folgenden Ausführungen widmen sich der von Müller zur Steigerung der sinnlichen Erfahrbarkeit und zur Einübung in die ethnologische Perspektive genutzten ästhetisch-literarischen Verfahrensweisen. Neben die durch die Briefform vorgegebene, breit angewandte und von der Forschung bereits untersuchte

25 Entsprechend monierte die Kritik die wenig kindgerechte Eignung der Texte, vgl. Rölleke. *Die Märchen der Brüder Grimm* (wie Anm. 15). S. 85.

26 Siehe dazu die Anmerkung in RRR, 39. Die Sammlung ist allerdings erst nach Müllers Tod erschienen: *Egeria. Sammlung italienischer Volkslieder, aus mündlicher Ueberlieferung u. fliegenden Blättern. Raccolta di poesie italiane popolari*, begonnen von Wilhelm Müller, vollendet, nach dessen Tod herausgegeben und mit erläuternden Anmerkungen versehen von O.L.B. Wolff. Leipzig: Fleischer, 1829.

27 Silke Leopold. „Wilhelm Müller und das Volkslied in Italien“. *Von Volkston und Romantik. „Des Knaben Wunderhorn“ in der Musik*. Hg. Antje Tumat/Caren Benischek. Heidelberg: Winter 2008. S. 31-42, hier S. 40. Müller beschreibt das *Saltarello* folgendermaßen: „Dieser römische Volkstanz hat eine sehr einförmige Melodie, die, wie mir Musikverständige gesagt haben, gegen alle Gesetze unsres Ton-systems sündigt und daher mit unsren Noten nicht in seiner Eigentümlichkeit und Vollständigkeit gesetzt werden kann. Dennoch findet das Ohr keinen Anstoß daran. Dieselbe Bewandnis hat es mit der Melodie des Ritornello [...]“ (RRR, 34). Darauf weist allerdings schon Goethe in *Über Italien hin* (vgl. auch Anm. 11).

28 Obwohl die zeitgenössischen Rezensionen fast übereinstimmend positiv auf *Rom, Römer und Römerinnen* reagierten, monierte Adolf Müllner in seiner Kritik u.a. die Passagen im italienischen Original, die „ganz unverständlich“ blieben. *Morgenblatt für gebildete Stände*. 12. Januar 1821. Literaturblatt Nr. 4. S. 14.

Leseransprache, mit der er das Gesehene vergegenwärtigte²⁹, fügte Müller Originaldokumente ein, die Authentizität und Anschaulichkeit garantierten und den reizvollen Charakter des Fremden transportierten.³⁰ Den Charakter der Anschaulichkeit seiner Darstellung unterstützte Müller, indem er immer wieder auf die bekannten und in weiten Kreisen auch außerhalb Italiens kursierenden Darstellungen des römischen Alltagslebens durch den Kupferstecher und Maler Bartolomeo Pinelli (1781-1835) rekurrierte. Auf ihr spannungsvolles Verhältnis zu den beschriebenen Volksszenen und den gesammelten Originaldokumenten möchte ich zunächst das Augenmerk legen, bevor mit den 1825 erschienenen *Scenen aus Rom* des Spätaufklärers Christian August Vulpius ein gänzlich anderes Verfahren vorgestellt wird, das den Leser ebenfalls möglichst nah an das italienische Volksleben heranzuführen beabsichtigt.

Pinellis Sammlungen von je 50, seit 1809 veröffentlichten Folio-Blättern *Costumi pittoreschi* bzw. *Nuova* oder *Altra raccolta di Costumi pittoreschi* zeigen dem Betrachter kleine Volkslebenszenen, die besonders bei den Italienreisenden beliebt waren.³¹ Den aus dem Süden Heimkehrenden boten sie Erinnerungen nicht an die besuchten Kunststätten, sondern an die flüchtigen, gleichwohl zunehmend mit Interesse bedachten und als pittoresk empfundenen Alltagsszenen. So heißt es noch in einem Künstler-Lexicon aus dem Jahr 1841: „Desswegen verließ auch kein Fremder Rom, ohne eine seiner geistreichen Crayon- und Federzeichnungen, oder ein Aquarellbild von Pinelli mitzunehmen.“³² In

29 Siehe zu diesem Aspekt insbesondere Jost Eickmeyer. „Dreimal Italien und zurück. Auswertungen und Umwertungen des Rom-Erlebnisses von Johann Wolfgang Goethe zu Friedrich Rückert und Wilhelm Müller.“ *Zwischen Goethe und Gregorovius. Friedrich Rückert und die Romdichtung des 19. Jahrhunderts*. Hg. Ralf Georg Czapla. Würzburg: Ergon, 2009. S. 53-87, bes. S. 63f.

30 Dass mit der Verschriftlichung und dem Herauslösen des Volksgesangs aus dem ursprünglichen Kontext auch Probleme verbunden sind, insofern sie nicht nur ihrer Melodie, sondern auch ihrer Funktion beraubt werden, ist Müller durchaus bewusst: „Ein gedrucktes Volkslied ist ein Leichenstein des erstorbenen Gesanges. So wird auch nie ein Lied durch den Druck zu Leben und Liebe unter dem Volke gelangen, aber der Gesang ist der Seelenwecker, der göttliche Bote, der das gefesselte Wort aus dem Reiche des Todes heraufführt an das himmlische Licht“ (RRR, 138).

31 Die erste Sammlung erschien 1809 unter dem Titel *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acqua forte* (Roma: Lorenzo Lazzari), weitere folgten mit teilweise anderen oder motivisch veränderten Blättern 1810, 1815, 1816, 1817, 1819, 1822 etc. Vgl. den Werkkatalog *Bartolomeo Pinelli. Pubblicato col contributo dell'Ente Provinciale per il Turismo di Roma in occasione della Mostra di Bartolomeo Pinelli, Roma, Palazzo Braschi, 1956*. Hg. Giovanni Incisa della Rocchetta. Roma: Amici dei Musei di Roma, 1956. – Müller präzisiert daher nicht grundlos, dass er auf die Folio-Ausgabe von 1816 verweist (RRR, 50 u. 52). Diese Sammlung findet sich bei Incisa della Rocchetta unter Nr. 78 aufgeführt; ein Exemplar besitzt die ETH-Bibliothek Zürich (Sign. Rar 443 GF), Digitalisat unter <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-9874>.

32 Georg Kaspar Nagler. *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister [...]*. Bd. 11. München: Fleischmann, 1841. S. 319.

der Tat: „During the first half of the nineteenth century and the last gasps of the Grand Tour phenomenon, Pinelli’s name was on the lips of all conoscenti in Rome.“³³ Seine *Costumi*-Serien sind „frühe Beispiele der ‚Volkslebenbilder‘, in denen Trachten und Sitten des ‚niederer‘ bzw. des Land-Volks bildlich vorgeführt wurden.“³⁴ So gilt er nicht nur als der erste Illustrator des römischen Alltagslebens, sondern trug auch wesentlich „to the emergence of a nationalistic identity for Italy“³⁵ bei. Der 1781 als Sohn eines Andachtsfigurenmodellierers in Trastevere geborene Pinelli hatte seine Ausbildung zunächst in Bologna erhalten und war nach der Rückkehr 1799 in seine Heimatstadt in engen Kontakt zu dem in Rom residierenden Schweizer Vedutenmaler Franz Kaiserman (1765-1833) getreten. Kaiserman engagierte den jüngeren Kollegen erst als Verkäufer, dann als Zeichner von Figuren und kleineren Personengruppen für seine Landschaftsbilder – eine Form der Zusammenarbeit, die nicht unüblich war.³⁶ Von Kaiserman lernte Pinelli nicht nur die Vermarktung der Bilder für das touristische Publikum in der variierenden Wiederverwendung beliebter Motive; Pinelli dürfte im Zusammenhang mit seiner Auftragsarbeit auch auf die zunehmende Vorliebe für Volkslebenszenen insbesondere bei der ausländischen Kundschaft aufmerksam geworden sein³⁷, so dass sich aus den Kaisermans Veduten hinzugefügten Personengruppen die eigenständigen pittoresken Sittenbilder entwickelt haben dürften. Besonders erfolgreich wurde Pinelli mit den für den vorliegenden Zusammenhang interessierenden *Costumi* aus dem Jahr 1809, denen er regelmäßig weitere, teils stärker, teils weniger stark veränderte Sammlungen folgen ließ. „La destinazione dell’opera è senza dubbio di tipo commerciale, per gli stranieri affascianati dal pittoresco.“³⁸ Mit ihnen emanzipierte sich Pinelli zugleich von Kaiserman.³⁹ Spätestens seit 1807/08 arbeitete er autonom und versah seine Blätter mit dem eigenen Namen. Später wurde Pinelli auch als Illustrator, etwa von Dantes *Divina Commedia* oder Manzonis *Promessi sposi* bekannt.⁴⁰

Es ist nicht auszuschließen, dass Müller bei seinem Romaufenthalt den Weg in die Werkstatt Pinellis fand. Bemerkenswert ist immerhin, dass er zwar wiederholt auf dessen Radierungen zu sprechen kommt, sich über einen direkten Kontakt hingegen ausschweigt, obwohl Pinelli seine Werkstätte damals wohl noch zentral an der Piazza di Spagna, nahe beim Caffè degli Inglesi, besaß,

33 Roberta J. M. Olson. „An Album of Drawings by Bartolomeo Pinelli“. *Master Drawings* 39/1 (2001): S. 12-44, hier S. 12.

34 *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 174 (Katalogbeitrag von Gerd Brüne).

35 Olson. An Album of Drawings (wie Anm. 33). S. 12.

36 Vgl. Roberta J. M. Olson. „Are Two Really Better than One? The Collaboration of Franz Kaiserman and Bartolomeo Pinelli“. *Master Drawings* 48/2 (2010): S. 195-226, hier S. 196.

37 Das erste entsprechende Aquarell ist auf 1805 datiert (vgl. ebd. S. 216).

38 *Bartolomeo Pinelli (1781-1835) e il suo tempo. Catalogo a cura di Mario Apolloni*. Hg. Maurizio Fagiolo dell’Arco/Maurizio Marini. Roma: Ronandini, 1983. S. 69.

39 Vgl. Olson. Are Two Really Better (wie Anm. 36). S. 215.

40 Vgl. *Bartolomeo Pinelli* (wie Anm. 38). S. 69f.

wo sich die deutschen und englischen Touristen besonders zahlreich tummelten.⁴¹ Dieses Schweigen könnte auch damit zusammenhängen, dass Pinelli mit eigenen Kopien der *Scuola di Priapo* (1810 im Druck erschienen) von Giulio Romano einige Schwierigkeiten mit der Zensur bekam.⁴² Müller war über das entsprechende Angebot des Kunsthandels jedenfalls gut informiert, erwähnt er doch im Abschnitt über Bücherzensur die „geheimen Büchermäkler, meist arme Abbaten, die den Fremden, gegen einige Prozente für Gefahr und Mühe, verbannte Schriften verschaffen, bis zum Marino, und im Kunstfache: priapejische Gemmen und die erotischen Scherze des Giulio Romano und Annibale Carracci“ (RRR, 151).

Auch wenn Müllers Italienbuch letztlich ohne Illustrationen publiziert wurde⁴³, konnte er davon ausgehen, dass seinen Lesern die *Costumi* zugänglich und vertraut waren.⁴⁴ Wiederholt fordert er seinen Briefpartner auf, einzelne Blätter zu betrachten. So spricht er etwa im vierten Brief von der „schöne[n] Nationaltracht der Albanerinnen [gemeint sind die Bewohnerinnen Albanos], die Du in Pinellis ‚Römischen Gruppen‘ nachsehen magst“ (RRR, 29). Weitere von Müller erwähnte Blätter Pinellis sind das *Saltarello romano* (RRR, 50)⁴⁵, die *Serenata romana* (RRR, 52), das Spiel *La ruzzica* (RRR, 163)⁴⁶, die *Piferari* (RRR, 243)⁴⁷, der *Carnecciaro* (RRR, 257)⁴⁸, noch ein Spiel namens *La morra*

41 Vgl. Giovanni Colonna. „Introduzione“. *Bartolomeo Pinelli: Istoria romana incisa all'acqua forte*. Hg. Giovanni Colonna/Daniele Federico Maras. Roma: Lerma di Bretschneider, 2006. S. 7-52, hier S. 40f.

42 Vgl. *Bartolomeo Pinelli* (wie Anm. 38). S. 43-48 u. S. 69.

43 Möglicherweise war ursprünglich eine illustrierte Ausgabe geplant; vgl. den Gemeinschaftsbrief von Müller, Per Daniel Amadeus Atterbom und Wilhelm Hensel an Helmina von Chezy, darin die Passage von Per Daniel Atterbom (Müller. *Werke*. Bd. 5 [wie Anm. 5]. S. 137).

44 Vgl. etwa das Album mit 30 Aquarellen *Motivi Pittoreschi di Costumi di Roma e de' Suoi Paesi vicini fatti da Pinelli in Roma 1810*, das sich in der Ehemaligen Großherzoglichen und Staatlichen Sammlung in Weimar befindet, zum Bestand der Weimarer Bibliothek gehörte und ein solches „Reisesouvenir“ darstellt. Ursula Verena Fischer Pace. *Die italienischen Zeichnungen. Bd. 1: Bestandskatalog. Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlung*. Köln u.a.: Böhlau, 2008. S. 236, die Aquarelle S. 230-235.

45 Es handelt sich hierbei um eines der beliebtesten, von Pinelli besonders oft variierten Motive, das auch andere Künstler übernahmen. Vgl. z.B. Carl Ludwig Frommel. *Villa d'Este in Tivoli. Kupferstich und Radierung* (1821/22). Abgebildet in *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 175.

46 Das Spiel, bei dem ein Diskus geworfen wird, ist, wie Müller präzisiert, auch unter dem Namen *ruzzola* bekannt. Müller sieht darin eine Tradition, die „das römische Volk seiner klassischen Vorzeit verdankt“ (RRR, 163).

47 Die Beschreibung der ‚Piferari‘, der Hirten, die im Advent und in der Fastenzeit vor Ostern nach Rom kamen, um dort vor Andachtsbildern zu musizieren, nimmt den gesamten Eintrag des Tagebuchfragments vom 18. Februar 1818 ein.

48 Auch die Beschreibung des am Morgen durch Trastevere ziehenden Mannes, der mit Metzgerabfällen die Hunde und Katzen füttert und dafür von den Hausfrauen monatlich bezahlt wird, nimmt einen ganzen Tag ein (10. Juni 1818).

(RRR, 262-264)⁴⁹ sowie der Puppenspieler in seinem kleinen Theater *La casetta dei Burattini* (RRR, 274f.).⁵⁰

Obwohl Müller hin und wieder die ‚flüchtige‘ Ausführung der Kupferstiche tadelte, maß er ihnen doch besonderen „Wert für die Kenntnis des römischen Volkstums“ bei (RRR, 50). Er sah in ihnen brauchbare Zeugnisse, die vor allem dokumentarischen Charakter besaßen: „Die Szenen sind meist nach einzelnen Erscheinungen und Begebnissen des Lebens vollständig dargestellt, ohne Idealisierung und Theaterhülfe“, so Müller mit Blick auf das *Saltarello* (ebd.).⁵¹ Während es scheint, als habe sich Müller in seinen volkscundlichen Betrachtungen neben den aus Berlin vertrauten Überlegungen zum Volkscharakter auch durch Pinellis Radierungen leiten lassen, tritt er damit zugleich in ein rivalisierendes Verhältnis zu dem römischen Kupferstecher, das sich bemerkbar macht, indem er wiederholt dessen Zeichnungen pauschal als „liederlich gezeichnet“ (RRR, 53) qualifiziert.

49 Ebenso füllt die Beschreibung dieses Spiels einen ganzen Tag (17. Juli 1818). Wie im Fall der *ruzzica* interessiert Müller seine lange, bis in die Antike zurückreichende Tradition.

50 Wie bei den vorangegangenen Passagen liest sich auch diese Beschreibung als Kommentar zu Pinellis Darstellung. Beobachtung des römischen Alltagslebens und die Lenkung von Müllers Blick durch Pinellis Sammlungen dürften sich bei dem deutschen Italienreisenden stark durchdrungen haben. – Betrachtet man die Auswahl der von Müller erwähnten acht von insgesamt fünfzig Blättern der Sammlung Pinellis, so lässt sich eine leichte Tendenz zur Idealisierung ausmachen: Bei Pinelli durchaus vorhandene Darstellungen der Armut, des Elends und der Krankheit (z.B. die Blätter 5, 19, 20, 21, 27) sowie der Grausamkeit (Blatt 16) und des Streits (Blätter 17, 18) bleiben unerwähnt. Allerdings erinnern einige weitere Szenen des Italienbuchs an Pinelli, auch wenn Müller nicht auf ihn verweist. So spricht er etwa ganz allgemein davon, dass in Rom „jede Leibesübung sich auch unwillkürlich zu einem Kunstwerke gestaltet“, um als Beispiel eine „Balgerei von Trasteverinnern“ (RRR, 164) anzuführen. Vgl. dazu das Blatt 17 aus Pinellis *Costumi* von 1816 mit dem Titel *Lite di Trasteverini*. Bemerkenswert ist auch die Beschreibung eines Spiels, das auf dem Corso begangen wird und bei Müller „la secchia“ heißt (RRR, 105). Auch davon existiert eine Darstellung von Pinelli, die zwar erst 1822 als Nr. 14 in der Sammlung *Nuova Raccolta di Cinquanta Costume De' contorni di Roma [...] da Bartolomeo Pinelli Cominciati l'anno 1819 compiti 1822* (Roma: Fabri, 1822) mit dem Titel „Gioco dell'Anello, usato nei Paesi vicini a Roma“ erschien, deren Einzelblätter aber womöglich schon zuvor verkauft wurden und daher Müller bekannt waren. Andererseits berichtet Müller auch von Spielen und Bräuchen, die von Pinelli nicht dargestellt wurden, so z.B. vom „giuoco al porco“ (RRR, 161f.).

51 Dieser Eindruck mag aus heutiger Sicht erstaunen, denn die Menschengruppen erscheinen durchaus in klassischer Pose und idealisiert, vgl. *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 166 (Katalogeintrag von Gerd Brüne). Müllers Eindruck ist gleichwohl insofern richtig, als Pinelli mit seiner Darstellung traditionelle Bildtraditionen durchbricht und Genreszenen mit Trachtenbildern verknüpft. Neu ist daher zum einen der nicht-inventarisierende Blick auf die *Costumi* wie auch das Interesse an der Darstellung von Alltagskultur ohne moralische oder anderweitige Verweise.

Im vorliegenden Zusammenhang interessiert jedoch weder die Präformation seiner Wahrnehmung noch die implizite Bewertung der einzelnen Künste, sondern die Frage, wie Müller Referenzen an Pinellis Illustrationen in seinen Text verwob und für seine Zwecke – die Einübung in volkskundliche Studien und die positive Begegnung mit dem Volk – nutzte.

Besonders gut lässt sich dies am ersten Abschnitt des sechsten Briefs verdeutlichen, der auf den 25. Juli 1818 datiert ist. Behutsam stimmt Müller seinen Adressaten auf die Erforschung des ‚Volks‘ ein, indem er dem Balkon seines Zimmers in Albano die Funktion eines Logenplatzes im Theater zuweist, das Alltagsgeschehen zum Bühnenspiel ästhetisch aufwertet und zugleich dem Leser eine vertraute Situation bietet, indem er ihn als von oben Beobachtenden an das Geschehen heranführt:

Der Balkon, dessen weite Aussicht mich neulich in klassische Begeisterung versetzte, hat mich dieser Tage auch in meinem Studium des Volks, das mir bei einem italienischen Freunde den Ehrentitel eines Professore di Scienza plebea verschafft hat, weiter gefördert. Dazu genügte denn die beschränkte Aussicht auf ein Nachbarhaus, und die Meerebene diente nur zum modernen Hintergrunde. (RRR, 51)

Die damit gewonnene distanzierte Nähe ist programmatisch zu verstehen. Sie ermöglicht dem Betrachter, unauffälliger Zeuge einer Situation zu werden, die als wiederkehrendes Ereignis einige Aufmerksamkeit verdient: „Ein junges, hübsches Mädchen liegt aus einem Fenster des oberen Stockes weit herausgelehnt und unterhält sich sehr lebhaft mit einem jungen Manne, der unten auf der Straße steht. Es ist heute nicht das erste Mal, daß ich ihre Unterhaltung belausche“, gesteht der Schreiber, der sich mit zunehmender Beobachtung über den Umstand wundert, dass die langen Gespräche der beiden stets nur auf diese Weise erfolgen: „noch niemals sah ich den Mann in das Haus gehen oder das Mädchen zu ihm herabkommen.“ (RRR, 52)

Nachdem Müller seine Leser mit diesem im Grunde belanglosen Vorgang vertraut gemacht und zugleich das Ungewöhnliche im Gewöhnlichen benannt hat, folgt die nähere Erklärung des Phänomens. Statt dem Leser jedoch unmittelbar im Anschluss die Zusammenhänge des beobachteten Verhaltenskodex‘ zu erläutern, lässt er ihn am Prozess der Aufklärung selbst teilnehmen. Der Reisende inszeniert sich als tätiger Forscher, der sich nicht an einen wie auch immer gearteten Spezialisten wendet, um das Gesehene zu verstehen, sondern an eine Magd des Hauses. Von ihr möchte er wissen, warum sich dieses Liebespaar ausschließlich in aller Öffentlichkeit und niemals vertraulich miteinander unterhalte. Zunächst bekommt er die „lakonisch[e]“ (RRR, 52), nur auf Italienisch mitgeteilte Auskunft „È zitella e non ha madre“ (‚Sie ist eine Jungfer [unverheiratet] und hat keine Mutter‘, ebd.). Auch auf seine Nachfrage hin erhält er nur die auf den ersten Blick ebenso wenig erhellende Aussage „Non è costume“ (‚Das ist nicht üblich‘, ebd.). Allerdings, so der Reisende, beinhaltet diese Antwort bereits das Wesentliche, eine allgemeingültige Sitte, die zur Erhellung des Volkscharakters beiträgt. Auf induktive Weise hat Müller seinen Rezipienten am Gewinn einer ersten Einsicht teilnehmen lassen, die er im Folgenden näher ausführt: Es

sei in der Tat, und zwar in ganz Italien, nicht üblich, dass ein unverheiratetes Mädchen ohne Anwesenheit der Mutter mit einem jungen Mann spreche, und sei es auch der Verlobte. Da in diesem Fall das Mädchen keine Mutter mehr habe und der Vater den ganzen Tag auf dem Feld sei, könne sie ihren Freund nur vom Fenster aus sprechen. Erst abends, wenn der Vater heimkehre, dürfe sich der junge Mann seiner Geliebten auf schickliche Weise nähern.⁵² Bevor Müller jedoch dazu übergeht, eine mentalitätshistorische Theorie über dieses Verhalten zu entfalten, das in auffallendem Kontrast zur ansonsten beobachteten Freizügigkeit bei Eheleuten stehe, bietet er seinem Leser mit Verweis auf Pinellis *Serenata romana* ein weiteres, ein visuelles Zeugnis.



Das Blatt nämlich erinnere ihn an die abendliche Annäherung des Liebhabers, wie er es in Albano erlebt habe. Obwohl auch diese Radierung Pinellis nichts anderes als ein in der Öffentlichkeit stattfindendes Zusammentreffen von Verliebten zeigt (erweitert lediglich um die beiden Gitarrenspieler), scheint für Müller die Anschaulichkeit des Blatts wichtiger zu sein als die genaue Übereinstimmung des Sujets mit den beschriebenen Sitten. Wenn er im Folgenden

52 Zur Illustration dieses Zusammenhangs hätte Müller wiederum auf Pinelli verweisen können. Das 35. Blatt seiner *Nuova raccolta di costumi pittoreschi* (1816) mit dem Titel *L'Innamorati di Giorno - costumi di Tivoli* zeigt ein miteinander redendes Liebespaar an einer offenen Tür, die den Blick auf eine ältere Frau mit einem Spinnrocken in der Hand freigibt. Dieser Umstand verweist auf zweierlei: Zum einen dürfte Müller in seinen Ansichten über die Volkssitten und in ihrer Beschreibung stärker als zugestanden von Pinelli beeinflusst worden sein. Zum anderen zeigt dies aber auch die Ökonomie seines Textes, in dem er zur Verlebendigung des Gesehenen nur die Bilder Pinellis anführt, die seinem Zweck dienlich sind.

näher auf Pinellis Zeichnung eingeht, macht er sich zugleich die veränderte Kunstbeschreibung zunutze, wie sie im 18. Jahrhundert mit Winckelmann, Diderot und Heinse entwickelt worden war. Indem er das Blatt in einen narrativen Kontext des selbst Erlebten stellt, wird aus dem Bild eine Geschichte, aus dem „stillgestellten Moment visueller Darstellung“ „handlungsträchtiges Seelenleben“, so Helmut Pfotenhauer über die veränderte Beschreibungskunst.⁵³

Das Mädchen lehnt sich zum Fenster heraus, die Schürze um die nackten Arme geschlagen, um ihnen eine weiche und nicht allzu kalte Lage auf den Steinen des Gesimses zu geben. Unten steht der Geliebte, den einen Arm mit dem Ellenbogen gegen die Mauer gestützt, in dessen Hand er seine Stirne ruhen läßt, während er sehnsüchtig nach dem Mädchen emporblickt. Hinter ihm seine zwei Gitarrenspieler, und ganz im Vordergrund sieht man einen Gleichgültigen, der auf einem alten Säulenkapitälé sitzt, Hände und Füße übereinandergeschlagen, seinen zusammengelegten Mantel über die Schuler gehängt. Wenn er noch nicht schläft, wird er wohl einschlafen, wenn das Ständchen vorüber ist. (RRR, 52f.)

Müller verlebendigt die Szene nicht nur durch die Einbettung in einen erzählerischen Rahmen eigenen Erlebens, sondern auch, indem er die gezeichneten Figuren mit Gefühlen und Empfindungen ausstattet: Das Mädchen hat sich durch die Schürze seine Lage bequemer gemacht, der Liebhaber blickt sehnsüchtig zu ihm herauf, und beim im Vordergrund Sitzenden hebt Müller dessen Gleichgültigkeit und Müdigkeit hervor (was zum einen auf die Alltäglichkeit des Geschehens verweist und zum anderen auf die Selbstverständlichkeit und Präsenz des antiken Erbes). So schafft er die Voraussetzung, dass aus dem distanzierten Betrachter der Situation ein Leser wird, der sich dem einfachen Volk als Mitempfindender nähert. Die Überbrückung der Distanz mithilfe der ekphrasischen Technik ist Voraussetzung zunächst für eine warme Anteilnahme des Betrachters, der in einem nächsten Schritt jedoch die Reflexion folgt. Denn die dem Leser in den Mund gelegte Verwunderung über die Diskrepanz zwischen der strengen „Jungfrauenmoral“ (RRR, 55) und der Freizügigkeit von verheirateten Männern und Frauen lasse sich durchaus verstehen. Ausführlich beschreibt Müller die unterschiedliche Erziehung von Mädchen und Jungen in den höchsten Kreisen sowie die Übernahme dieser Gewohnheiten im Bürgertum und niederen Schichten. Durch das sinnliche Erlebnis der Sitten möchte Müller nicht nur die Aufmerksamkeit und das Interesse des Lesers gewinnen, der teilnehmende Blick birgt für ihn auch den Vorteil, den Leser vom vorschnellen Beurteilen und Bewerten des Gesehenen abzuhalten. „Nur nicht zu rasch im Lobe und im Tadel, mein Werter, und wir werden sehen, wie diese Strenge und dieser Leichtsin, diese Moral und diese Sinnlichkeit gar wohl zusammenhängen und

53 Helmut Pfotenhauer. „Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte“. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer. München: Fink, 1995. S. 313-330, hier S. 313.

sich gegenseitig bedingen“ (RRR, 53), hat er ihm zu Beginn seiner Erklärung entgegengehalten. Sitten und Gebräuche werden als Erzeugnis eines komplexen gesellschaftlichen Zusammenspiels begriffen, bilden jedoch nur grob und stets nur im Vergleich zu anderen Nationen den ‚Volkscharakter‘ ab: „Diese Behauptungen“, resümiert Müller am Ende seiner Ausführungen, „sind cum grano salis zu nehmen, und sie machen sich nur in der allgemeinen Vergleichung der Italiener mit den deutschen und andern germanischen Völkern des Nordens ganz geltend“ (RRR, 55).

Die neugierige, anteilnehmende Beobachtung aus nächster Nähe, das Erkennen bemerkenswerter Verhaltensweisen als Ausdruck allgemeiner Sitten und Gebräuche sowie die anschließende Reflexion bilden diejenige Methode, die zur Erkenntnis sowie – darüber hinaus – zur wertfreien Anerkennung der Differenzen im Nationalcharakter führt.⁵⁴ Zugleich bleibt Müller nicht bei der dann doch etwas trocken anmutenden Erörterung über das voreheliche Verhältnis der Geschlechter stehen. Am Ende seiner theoretischen Überlegungen schließt er mit dem Hinweis auf ein weiteres Dokument, eine in Albano oft gesungene Romanze, die dem Brief im Original beigegeben ist.⁵⁵ Sie passe „vortrefflich als Text zu dem Bilde von Pinelli“ und diene „als Beleg für meine oben aufgestellten Behauptungen“ (RRR, 55). Gleichsam den Kreis von der Anschauung zur Reflexion und wieder zurück schließend, gibt er zuletzt dem Leser ein authentisches Zeugnis der Alltagskultur an die Hand, dessen Fremdheit in seiner unübersetzten Form bewahrt wird, das nun aber doch zu einem beinahe vertrauten Gegenstand geworden ist.

Die von Müller genutzten ästhetischen Verfahren und der Einsatz von Pinellis *Costumi* zur Erzeugung des sinnlichen Eindrucks bei der Begegnung mit dem Volk erfüllen bei Müller didaktische Zwecke mit doppelter Stoßrichtung: Zum einen sollen sie beim Leser das Interesse an Alltagskultur wecken. Neben der Sensibilisierung für entsprechende Phänomene möchte Müller zum anderen in der nachvollziehenden Erforschung von Fremdheit deren vorurteilsfreie Bewertung einüben. Es handelt sich um ein höchst reflektiertes Verfahren, welches zugleich den bemerkenswerten Wandel dokumentiert, den

54 Für Müller meint die Sympathie für das fremde Land, so enthusiastisch sie vorgebracht ist, auch eine neue Sicht auf die Heimat: „Wenn Italien mich so ganz und so heiß in Anspruch nimmt, wenn ich hier so vieles, was mir in Deutschland wert und wichtig war, abzustreifen mich bestreben [...] werd ich darum mein Vaterland weniger lieben? Werd ich es nicht im Gegensatze desto tiefer erkennen und ergründen?“ (RRR, 47) Für Müller bedeutet Italien vor allem das „Modell einer Nationalkultur, die es in dem unter dem lähmenden Druck der Restaurationspolitik stehenden Deutschland erst wiederzubeleben galt.“ *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 166 (Katalogeintrag von Gerd Brüne).

55 RRR, 65f. In diesem Dialoglied bittet ein junger Mann seine Geliebte, zu ihm herunterzukommen, das Mädchen lehnt dies aber mit dem Verweis auf ihren Stand und ihre Ehre ab und spricht nur vom Fenster aus mit ihm. – An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Ausgabe von *Rom, Römer und Römerinnen*, die Wulf Kirsten 1978 bei Rütten & Loening in Berlin veranstaltet hat, zwar überaus schön, u.a. mit den Darstellungen Pinellis illustriert ist; allerdings fehlen hier die italienischen ‚Beilagen‘.

der ehemalige deutschnationale Vaterlandskämpfer innerhalb kurzer Zeit in Italien vollzogen hat.⁵⁶

* * *

Es dürfte kein Zufall sein, dass Müller zum Erreichen seines Ziels Verfahren der Leserlenkung nutzte, die auf die Verringerung der Distanz zwischen dem Dargestellten und dem Leser abzielen. Er antwortete damit auf ein Bedürfnis, das sich in der Unterhaltungsliteratur seit etwa der Jahrhundertwende bemerkbar macht. Nicht zuletzt einer solchen Erzeugung von Unmittelbarkeit verdankt sich der große Erfolg von Goethes Schwager Christian August Vulpius, der als der Schöpfer des zweifellos berühmtesten Italiens des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland gelten darf, des Räuberhauptmanns Rinaldo Rinaldini.⁵⁷ Obwohl eine Vielzahl seiner Werke in Italien spielt, hat Vulpius keine sonderlich weiten Reisen unternommen – und den Weg in den Süden schon gar nicht gefunden: Über Leipzig und Erlangen ist der 1762 in Weimar geborene Dramaturg und Bibliothekar nie hinausgekommen.⁵⁸

Bereits 1790 hatte Vulpius für seine fünfbändigen *Szenen in Paris, während und nach Zerstörung der Bastille* ein neuartiges Genre entwickelt. Es führt dem Leser durch die Präsentation von Dialogen ohne erzählerische Vermittlungsinstanz kleine montageartig aneinandergereihte Szenen mit Ortsangaben und Regieanweisungen vor Augen, die allerdings nicht für die Bühne gedacht sind. Während Vulpius auf diese Weise der Disparität der sich in Paris zutragenden, gut von ihm recherchierten Ereignisse Rechnung trug, nahm er zugleich die verbreitete Metapher vom ‚großen Schauspiel‘ der Revolution auf und ließ bei seinen Lesern die Vorstellung lebendig werden, unmittelbar an den Vorgängen um den 14. Juli 1789 teilzuhaben. Mehrere parallel verlaufende Handlungsstränge sollten in einer Perspektive ‚von unten‘ Einblick in unterschiedliche Facetten des Alltags- und Gefühlslebens der Menschen gewähren⁵⁹, so dass es beinahe scheint, „als habe Vulpius die Mikrohistorie

56 Vgl. Borchmeyer. *Zauberin Roma* (wie Anm. 13). S. 225.

57 Zum umstrittenen Ersterscheinungsdatum des Räuberromans siehe Andreas Meier. „Die ‚triviale Klassik‘. Unterhaltungsliteratur als kulturelles Komplement“. *Christian August Vulpius: Eine Korrespondenz zur Kulturgeschichte der Goethezeit*. Hg. Andreas Meier. 2 Bde. Berlin: de Gruyter, 2003. Bd. 1, S. XI-CLXXXVII, hier S. CXXXIII.

58 Ausführlich zu Biographie, Werk und Kontext siehe ebd. Einen ersten Überblick bietet Alexander Košenina. „Federfertiger Wundermann: Christian August Vulpius (1762-1827) zum 250. Geburtstag“. *Zeitschrift für Germanistik* 22/1 (2012): S. 164-169. Das Phänomen der Unterhaltungsliteratur bei Vulpius untersucht Roberto Simanowski. *Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.

59 Vgl. meinen Artikel: „Szenen in Paris, während und nach der Zerstörung der Bastille“. *Andere Klassik. Das Werk von Christian August Vulpius (1762-1827)*. Hg. Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn, 2012. S. 165f. sowie meinen Eintrag „Neue Szenen in Paris“. Ebd. S. 134f.

erfunden.⁶⁰ Es ging ihm darum, „die Begebenheiten, Meinungen, Aeusserungen, Sentiments etc. der Bewohner von Paris von mancherlei Stand und Würden“ vor Augen zu führen und eine „Uebersicht über das Ganze, eine Aussicht in das Innre der Stadt Paris“⁶¹ zu bieten. Wenn Vulpius auf eine einzige, sinngebende Haupthandlung verzichtet, reflektiert dies die „Auflösung gesellschaftlicher Ordnung“⁶², die Zersplitterung der Wirklichkeit in unübersichtbare Teilbereiche, ohne dass diese Fragmentierung freilich beklagt würde. Hervorgehoben wird vielmehr der Reiz der Vielfalt im voyeuristischen Blick und in der unterhaltenden Information.

Mit seinen „Dialogketten“⁶³ erinnert Vulpius' Verfahren zwar an den aufklärerischen Dialogroman⁶⁴, er schließt aber ebenso an Louis-Sébastien Merciers seit 1781 publizierte *Tableaux de Paris* an.⁶⁵ Denn es geht Vulpius nicht in erster Linie um die Bildung eines kritischen Urteils beim Leser, das durch die Vermeidung der erzählerischen Instanz ermöglicht werden soll. Ihn interessiert mehr die Fülle des städtischen Lebens und eine möglichst große Annäherung an das Alltagsgeschehen. Vulpius nutzt in der Folge die wie „filmische Kurzszenen“⁶⁶ scheinenden, reportageartigen Sequenzen nicht nur in seinen Romanen (auch im *Rinaldo Rinaldini* bilden rund 70% des Textes Dialoge⁶⁷), sondern bevorzugt in weiteren ‚Geschichtsdokumentationen‘ wie z.B. in *Johann von Leiden* (1793), *Bonaparte und seine Gefährten in Aegypten* (1799) oder *Suworow und die Kosaker in Italien* (1800).⁶⁸

60 Roberto Simanowski. „Nonnen, Lesben, untreue Witwen. Der Erfolgsautor Christian August Vulpius und wie er die Französische Revolution sah“. *via regia – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* 40/41 (1996), eingesehen unter http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft4041/simanowski_nonnen.pdf (letzter Zugriff 28.01.2014).

61 [Christian August Vulpius.] *Szenen in Paris, während und nach der Zerstörung der Bastille. Nach Französischen und Englischen Schriften und Kupferstichen*. Erste-Fünfte und letzte Sammlung. Leipzig: Gräff, 1790. Bd. 1. S. [3].

62 Meier. Die ‚triviale Klassik‘ (wie Anm. 57). S. CLXIV.

63 Ebd. S. CLIII.

64 Vgl. ebd. S. CLIV-CLVI.

65 Auf Louis-Sébastien Mercier verweist Vulpius selbst in den *Szenen in Paris* (Bd. 5. S. 198f.). Vgl. zu den von Mercier übernommenen Aspekten auch Dirk Göttsche. *Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 2001. S. 207.

66 Meier. Die ‚triviale Klassik‘ (wie Anm. 57). S. CLXIII.

67 Vgl. ebd. S. CLV.

68 Es ist daher fragwürdig, ob für die Herausbildung dieses eigenständigen Genres die von ihm unterstellte „prinzipielle ‚Theaterhaftigkeit‘“ der Franzosen ausschlaggebend gewesen ist. So Romana Weiershausen. „Paris als theatraler Schauplatz in deutschen Texten über die französische Revolution: Joachim H. Campe, Christian A. Vulpius und Ernst K. L. Ysenburg von Buri.“ *Lendemains* 36 (2011). Nr. 142/143: S. 164-178, hier S. 170.

Das Verfahren kommt noch in einer seiner letzten Publikationen zum Tragen, in den *Scenen zu Rom während der Jubelfeier im Jahr 1825*.⁶⁹ Vulpius interessierte sich zum einen als Numismatiker für das vom konservativen Papst Leo XII. ausgerufenen Heilige Jahr, das Rompilgern den Ablass aller Sünden gewährte und zu dessen Anlass Jubelmünzen geprägt wurden. In seiner Funktion als Bibliotheksregistrator hatte er auch die Münzsammlung in Weimar zu verwalten und war mit der Zeit zu einem gefragten Spezialisten geworden, der sich imstande fühlte, seinem Schwager Goethe eine „kleine Abhandlung über [...] Jubel Münzen“⁷⁰ zuzusenden. Zugleich sah sich Vulpius aber auch als Protestant und ‚Ketzer‘ mit dem päpstlichen Aufruf angegriffen.⁷¹ Daher fasste er, der außerdem auf gute Kenntnisse der italienischen Sprache und Literatur bauen konnte⁷², im April 1825 den Entschluss, etwas über „den jetzigen Spuk in Rom bei dem Jubeljahre“ zu schreiben, „wenn es nicht engbrüstig zu seyn braucht“.⁷³ Sein Leipziger Verleger Wilhelm Rein gewährte ihm offenbar so große Freiheiten, dass die Arbeit dem durch Krankheit ans Haus gefesselten Vul-

69 Vgl. Johannes Birgfeld. „Scenen zu Rom.“ *Andere Klassik*. Hg. Košenina (wie Anm. 59). S. 154f. – Angemerkt sei an dieser Stelle, dass Vulpius genuin dramatische Techniken nutzt, wie etwa eine Form von Mauerschau (z.B. in Szene IX), in der die Figuren erzählen, was sich dem ‚Blick‘ des Lesers entzieht, der kein Handlungsgeschehen vor Augen hat, sondern sich das ‚Bühnenspiel‘ lediglich aufgrund der Dialoge vorstellen muss. Eine genaue Charakterisierung des Genres steht noch aus.

70 Vulpius an Goethe, 27. Februar 1725, Vulpius. *Korrespondenz* (wie Anm. 57). Bd. 1. S. 385. Vulpius schloss daran die Hoffnung an, man möge auch die aktuelle Jubelmünze von 1825 erwerben. Vgl. auch den Brief an den Bibliothekar und Philosophen Georg Gottlieb Güldenapfel vom 17. April 1826: „Indeßen habe ich einen Aufsatz über die Jubiläums Münzen der Päpste ausgearbeitet, den ich irgendwohin werde abdrucken lassen. Die Arbeit war nicht leicht.“ Die Abhandlung ist, anders als von Meier angenommen (vgl. den Kommentar in Vulpius. *Korrespondenz*. Bd. 2. S. 427), nicht in die *Scenen zu Rom* integriert. Die Szene XI bietet allerdings insgesamt fundierte, z.T. statistische Angaben zur Geschichte der Jubeljahre.

71 An Karl Gottlieb Theodor Winkler schrieb Vulpius am 26. Januar 1825: „Das in Ihrem [...] Briefe erwähnte in der kathol. Kirche zu Dresden angeschlagene Plakat ist vielleicht die Bekanntmachung des in Roms gefeierten Jubeljahrs, zu welchem schon so viele Fremde dort hingereist u gekommen sind. In dieser Bekanntmachung bekommen die Ketzer ihren Theil u viele Androhungen u Aufrufungen an die kathol. Christenheit dieselben zu vertilgen von der Erde. Das geschieht allemal gewöhnlich bei dieser christlichen Feierlichkeit, voll Christenliebe u päpstlicher Sanftmuth“ (Vulpius. *Korrespondenz* [wie Anm. 57]. Bd. 1. S. 383).

72 Vulpius war vermutlich über den Nachbarn seines Elternhauses in Weimar, den Bibliothekar und Italianisten Christian Joseph Jagemann, mit der italienischen Sprache und Literatur in Kontakt gekommen. Die „aus seinen italienischen Studien mit Jagemann hervorgegangene biographische Skizze *Leben des Dichters Johann Baptist Guarini* [1785]“ (Meier. Die ‚triviale Klassik‘ [wie Anm. 57]. S. XCVI) findet ihren Nachhall noch in den *Scenen zu Rom*, insofern eine große Anzahl darin zitierter italienischsprachiger Verszeilen von Guarini stammt.

73 Vulpius an Winkler, 9. April 1825, ebd. S. 390.

pius (der sich in seinen Nächten nach Neapel träumte⁷⁴) schnell von der Hand ging. Bereits Anfang Juli warb eine Verlagsanzeige in der *Zeitung für die elegante Welt* für die *Scenen zu Rom*, die von einem Mann stammten, welcher „in Zeichnung italienischer Volksscenen Meister“ sei, und versprach: „Jedermann wird in den Tavernen, an den Ufern der Tiber, in den Kirchen, auf den Kaffeehäusern, mit den Fischern, Sängern, Spielern, Gläubigern, Ketzern, Mönchen u.s.w. in der unterhaltendsten Gesellschaft zu seyn wähnen.“⁷⁵ Dass die anonym, mit einem Kupferstich der Peterskirche erschienenen *Scenen zu Rom* als authentischer Reisebericht gelesen wurden oder zumindest gelesen werden sollten, zeigt eine Rezension im renommierten *Morgenblatt für gebildete Stände*, in der es heißt, es sei „wahrscheinlich das Werk eines unserer jungen Landsleute, wie sie jezt so zahlreich nach der ‚ew’gen Roma‘ eilen.“⁷⁶ Die – im Ganzen übrigens keineswegs positive Kritik – stammte von einem guten Bekannten Vulpius, von dem vielseitigen Schriftsteller Karl Gottlieb Theodor Winkler, dem Vulpius für die Anzeige des Büchleins bereits im Voraus gedankt hatte.⁷⁷ Zwar musste Winkler über den fiktiven Charakter des Reiseberichts unterrichtet sein, er sah aber offenbar keine Schwierigkeiten, ihn aufrecht zu erhalten bzw. der Mystifizierung weiter Nahrung zu geben. Etwas anders hingegen beurteilte das *Allgemeine Repertorium der in- und ausländischen Literatur* die Frage nach der Authentizität:

Wenn auch die 15 Scenen, die hier geschildert werden, nicht wirklich vorgefallen sind – denn nicht einmal eine Vorrede bürgt dafür, dass der Verf. Augenzeuge gewesen oder von glaubwürdigen Personen ist berichtet worden – unwahrscheinlich sind sie nicht und sehr unterhaltend.⁷⁸

In fünfzehn, größtenteils in öffentlichen Räumen angesiedelten Szenen breitet Vulpius ein Panorama des gegenwärtigen Roms aus, wobei er wie in einem „Bilderbogen“⁷⁹ oder einem „Guckkasten“⁸⁰ einen Querschnitt durch alle Bevölkerungsschichten bietet. Die „bunte Jubiläumswelt“⁸¹ manifestiert sich im Auftreten von Handwerkern, Tanzlehrern, Kaffeehauswirten, Blumenmädchen, kirchlichen Würdenträgern, Beamten und Künstlern, wobei die höchsten Stände fast vollkommen ausgespart sind. Der Text enthält jedoch nicht nur

74 Vgl. ebd. S. 389.

75 *Zeitung für die elegante Welt*. Intelligenzblatt vom 5. Juli 1825.

76 *Morgenblatt für gebildete Stände*. Litteratur-Blatt Nr. 96 v. 2. Dezember 1825. S. 381-383, hier S. 381.

77 Vulpius an Winkler, 13. Mai 1825. Vulpius. *Korrespondenz* (wie Anm. 57). Bd. 1. S. 392.

78 *Allgemeines Repertorium der in- und ausländischen Literatur für 1825*. Bd. 3 [1825]. S. 332. – Ganz anders qualifizierte Christian Jakob Wagenseil in der *JALZ* das Bändchen, der das „alberne[] Durcheinander“ der „nichts sagenden Unterhaltungen zwischen mehreren Personen“ nur als „etwas Leeres“ und „durchgehends Uninteressantes“ charakterisierte (Nr. 165. September 1827. Sp. 359f.).

79 Birgfeld. *Scenen zu Rom* (wie Anm. 69). S. 154.

80 So Winkler in seiner Rezension im *Morgenblatt* (wie Anm. 76). S. 381.

81 *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen*. Nr. 187 vom 13.7.1825. Sp. 2304.

Dialoge mit Regieanweisungen, sondern wird durch Tanzeinlagen und Lieder, Erzählungen und italienische Originalzitate weiter verlebendigt.

Gleich der Beginn der ersten Szene bildet in dieser Hinsicht ein gutes Beispiel: Die Regieanweisung skizziert zunächst die Kulisse einer kleinstädtisch anmutenden Örtlichkeit innerhalb Roms mit Häusern und Lauben um eine Piazza und bezeichnet das Personal, das insgesamt den Eindruck einer unübersichtlichen Volkmasse hervorruft. In seinen Angaben zum Personal mischt Vulpius munter ethnische, religiöse, geschlechts- und generationenspezifische sowie soziale Gruppen. Sowohl visuell als auch akustisch durch Musikanten und den Auftritt eines Mädchens, das in Vaudeville-Art, nämlich auf eine bekannte Volksliedmelodie ein Lied über die aktuelle Lage anstimmt, vergegenwärtigt Vulpius eine fiktive Szene, deren Präsentation beim Leser jedoch den Anschein von Augenzeugenschaft erweckt.

Am linken Ufer der Tiber.

Lauben und einige kleine Häuser auf einem freien Platze.

(Fischer, Zigeuner, Juden, Männer, Weiber, Mädchen und Knaben treiben sich um und durch einander umher, kosend, scherzend und lachend. Musikanten ziehen herbei, versehen mit Mandolinen, Gitarren, Triangeln, Cymbeln etc. setzen sich und spielen. Nach der Melodie eines Volkslieds, singt, dazu tanzend, ein Mädchen.)

Mädchen.

Freude an der gelben Tiber,
Scherz und Lächeln hier im Kreis,
Ist mir doch noch zehnmal lieber
Als der Münzen Silberpreiß*
Lustig sprech' ich wie mein Staar:
Preiß sey unserm Jubeljahr.

[...]

*) Kleine Jubiläums-Münzen, welche in den Tagen der Jubiläums-Feier ertheilt, verschenkt und ausgeworfen werden. Nach dem Sprichworte dankt man: *Al danáro obbedisce ogni cosa.*⁸²

Ähnlich wie Müller spielt auch Vulpius mit dem Element des zu erkundenden Fremden. So erklärt zwar eine Fußnote das Phänomen der Jubelmünzen, um im gleichen Atemzug jedoch eine italienische Redensart im Original und unkommentiert hinzuzufügen. Diese Technik des erläuternden Annotierens und unvermittelten Präsentierens von Originalzitate setzt sich im gesamten Text fort.⁸³

82 [Vulpius.] *Scenen zu Rom* (wie Anm. 61). S. [7].

83 Winkler monierte in seiner Kritik im *Morgenblatt* (wie Anm. 76) insbesondere diesen Punkt: „Ich glaube nicht, daß die Wirkung derselben vermindert worden wäre, wenn der Verfasser die lateinischen und italienischen Floskeln aus dem Dialog entfernt hätte. Daß die Italiener in ihrem Lande unter solchen Umständen italienisch

Anders als Müller verfolgt Vulpius mit der Inszenierung alltäglicher Szenen aber keine didaktischen Ziele. Ihm geht es nicht um die Einübung in den ethnologischen Blick oder ein interkulturelles Verständnis. Er erlaubt dem Leser zwar die Betrachtung des gezeigten Gegenstandes aus direkter Nähe, dies impliziert jedoch kein einführendes Verstehen. Der unvermittelte Blick eines gut informierten Voyeurs auf das Geschehen schafft vielmehr wiederum Distanz, die sich bei Vulpius in einem satirischen Ton bemerkbar macht.⁸⁴ Schon der weitere Fortgang des Lieds aus der ersten Szene stimmt darauf ein. Das Jubeljahr gibt nicht Anlass zu tiefer Frömmigkeit, sondern lässt Römer wie Romreisenden vor allem eines suchen: Fröhlichkeit, Feste und erotische Abenteuer (was allenfalls durch kirchliche und staatliche Würdenträger bedroht wird).

Aerger, Kummer, Trübsinnslaune,
Fort, hin in den Tiberschlamm!
Jede gute Römerlaune
Freue sich hier tugendsam.
Hüpfend singe, offenbar:
Preiß sey unserm Jubeljahr!

Kömmt mein Deutscher, soll er trinken
Mit mir, bis wir ganz beglückt,
Froh uns in die Arme sinken,
Durch die Festlichkeit entzückt;
Wie es längst zu wünschen war.
Preiß sey unserm Jubeljahr:

Dir will ich dies Herzchen schenken,
's ist von goldnem Marzipan:
Magst du immer mein gedenken,
Wenn's zermalmt dein weißer Zahn.
Es sey dein, auf die Gefahr.
Preiß sey unserm Jubeljahr.⁸⁵

So steht im Mittelpunkt des einzigen, im Ansatz vorhandenen Plots in dem rund 150 Seiten umfassenden Büchlein auch kein Angehöriger aus dem italienischen Volk, sondern der deutsche Dichter August, der weder sonderlich beeindruckt von den Kunstschätzen noch von der Jubelfeier ist. Sein Interesse gilt neben dem Wein und seiner eigenen literarischen Produktion allein den

sprechen werden, kann doch jeder Leser sich denken, ohne daß es ihm von Zeit zu Zeit mit einigen Worten bewiesen wird; der Verf. bedurfte nicht uns solches durch diese Sprüchelchen zu bedeuten. Versteht sie der Leser nicht und es lohnt doch der Mühe, so ist es Unrecht ihm deren Sinn zu entziehen; sind sie unwichtig, so sind sie eine lästige Pedanterey“ (S. 382).

84 Zwar konstatiert Meier bei Vulpius einen „Verlust des satirischen Tons“ mit zunehmender Produktion während der 1790er Jahre (Meier. Die ‚triviale Klassik‘ [wie Anm. 57]. S. CIX), doch ist er zumindest in den *Scenen zu Rom* kaum zu überhören.

85 [Vulpius.] *Scenen zu Rom* (wie Anm. 61). S. 8.

italienischen und ausländischen Mädchen und Damen. Der Wirt eines Kaffeehauses kommentiert die vergeblichen Bemühungen eines Abbés und eines Antiquars, August und seinem Freund Otto antike Gegenstände zu verkaufen, entsprechend resigniert: „Nichts als Mädchengeschichten haben sie in den Köpfen. Dergleichen Herren denken an keine Antiquität; und die Jubeljahrsfeier wird ihnen auch nicht viel helfen. Solche Menschen schickt man nun uns nach Rom. Gott sey's geklagt“.⁸⁶ Unter imagologischen Gesichtspunkten ist dieser Ansatz nicht weniger interessant als Müllers Versuch einer wechselseitigen Erhellung von Nationalcharakteren. Hier werden Stereotype sowohl des Italienreisenden als auch der unterschiedlichen sozialen Gruppen des italienischen Volks zu satirischen Zwecken aufgerufen: ein sinnliches junges Mädchen, die alle Freude unterbindenden Vertreter der kirchlichen und staatlichen Gewalt, die erfolglose Sängerin Lukrezia, die überaus eifersüchtig reagiert, als sich August von ihr abwendet, der erfolglose Operndichter, der bekehrungswütige Mönch usw. – das alles sind eher Typen als Personen. Zum einen wird dem Leser hier aus unmittelbarer Nähe geboten, was er mutmaßlich erwartet. Zum anderen erhellt die Überzeichnung auch, dass sich die Begegnung zwischen Einheimischen und Fremden keineswegs als zweckfreies Aufeinandertreffen von Individuen gestaltet, sondern geprägt ist durch ökonomische oder andere Interessen. Während die jungen Deutschen auf der Suche nach amourösen Abenteuern sind, werden die Italiener vor allem als abhängig von den Konjunkturen des Tourismus gezeigt. Auf diese Weise lässt sich in Vulpius' Text auch der Konstruktcharakter von Fremd- und Eigenbildern erkennen – allerdings nur für den Leser, der bereit ist, über die Konsequenzen der satirischen Zuspitzung nachzudenken. Für alle anderen bleibt die spöttische Entfaltung des touristischen Alltags gute und leichte Unterhaltung.

* * *

In dem Bemühen, in echten bzw. fingierten Reisebeschreibungen den Leser möglichst nah an die Darstellung italienischen Alltagslebens heranzuführen, treffen sich in den 1820er Jahren ein Unterhaltungsschriftsteller der Spätaufklärung und ein Vertreter der jüngeren romantischen Bewegung. Beide entwickeln, obwohl sie nicht zur ‚Speerspitze‘ der ästhetischen Avantgarde gezählt werden und ganz aus dem Kanonisierungsprozess herausgefallen sind, bemerkenswerte Verfahren. Sie reagieren auf die im frühen 19. Jahrhundert „jäh sich verändernde und sich entziehende Außenwelt“⁸⁷ nicht mit Überhöhung und Ästhetisierung – in der romantischen Italienliteratur gilt Rom als Ort diabolischer Verführung und verbrecherischer Sinnlichkeit⁸⁸ –, sondern mit der Hinwendung zu Realität

86 [Vulpius.] *Scenen zu Rom* (wie Anm. 61). S. 32.

87 Norbert Miller. *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern*. München u.a.: Hanser, 2002. S. 203.

88 Vgl. Michael Neumann. „Die Hauptstadt des ‚alten romantischen Landes‘. Rom in den Romanen und Erzählungen der deutschen Romantik“. *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden*

und Alltagskultur. Beide leisten daher auf je eigene Weise einen bislang wenig bzw. gar nicht beachteten Beitrag zur Vielfalt der Italienliteratur im frühen 19. Jahrhundert, die zwischen der jeweils epochemachenden italienischen Reise Goethes und Heines angesiedelt sind.

Metropolen. Hg. Conrad Wiedemann. Stuttgart: Metzler, 1988. S. 274-288, bes. S. 284f.