

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2021

Vormärz, Nachmärz /
Risorgimento, Postrisorgimento:
Deutsch-italienische Perspektiven

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Tania Eden (Bochum), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Wolfgang Lukas (Wuppertal), Sandra Markewitz (Bielefeld), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2021
27. Jahrgang

Vormärz, Nachmärz /
Risorgimento, Postrisorgimento:
Deutsch-italienische Perspektiven

herausgegeben
von
Anne-Rose Meyer

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

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1698-8
Print ISBN 978-3-8498-1819-7
E-Book ISBN 978-3-8498-1820-3
www.aisthesis.de



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

Christina Ujma gewidmet

Inhalt

I. Schwerpunktthema: Vormärz, Nachmärz / Risorgimento, Postrisorgimento: Deutsch-italienische Perspektiven

Anne-Rose Meyer (Wuppertal)

Vormärz, Nachmärz/Risorgimento, Postrisorgimento:
Deutsch-italienische Perspektiven.

Zur Einführung 13

*Das (post-)risorgimentale Italien – literarisch, publizistisch,
philosophisch*

*Eva-Tabea Meineke (Mannheim) und Stephanie Neu-Wendel
(Mannheim)*

Visionen nationaler Einheit aus weiblicher Perspektive.
Europäische Italienbilder von Cristina Trivulzio di Belgiojoso
und Fanny Lewald

21

Arne Karsten (Wuppertal)

„Danach wird es anders sein, aber schlechter.“
Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo*

als historische Quelle 45

François Melis (Berlin)

Die Italien-Artikel von Friedrich Engels im Revolutionsjahr
1848/49 in der *Neuen Rheinischen Zeitung*

67

Mattia Luigi Pozzi (Mailand)

Die Rezeption Stirners in Italien (1850-1920) 85

Deutsche Künstler und Italien – zwischen politisch-ästhetischer Revolution und Traditionsbewahrung

Golo Maurer (Rom)

Die wiedergefundene Zeit.

Italien als deutsches Chronotop 1815-1900 105

Dieter Richter (Bremen)

Schwarz-Rot-Gold am Tiber.

Die deutsche „Künstlerrepublik“ in Rom als Experimentierfeld nationaler Einigung 125

Laurenz Lütteken (Zürich)

Revolution in Palermo.

Zur Ästhetik von Wagners *Liebesverbot* 145

Karin Füllner (Düsseldorf)

Utopie und Melancholie in Heinrich Heines

italienischen *Reisebildern* 159

Anne-Rose Meyer (Wuppertal)

Goethe-Rezeptionen im Vormärz.

Heine – August von Goethe – Laube – Lewald schreiben über Italien 177

II. Weitere Beiträge

Philipp Weber (Bochum)

Das Arsenal der Stimmen in Georg Büchners *Woyzeck* 195

Margaret A. Rose (Cambridge, GB)

Karl Rosenkranz, die Kunst und die Karikatur.

Eine Miscelle 221

III. Rezensionen

Rotraut Fischer: Fluchtpunkt Florenz. Deutsch-Florentiner in Risorgimento und Gründerzeit (von <i>Anne-Rose Meyer</i>)	235
Patricia Czeziior: Die Figur des Philisters. Projektionsfläche bürgerlicher Ängste und Sehnsüchte in der Romantik und im Vormärz (von <i>Sandra Markewitz</i>)	239
Helmut Reinalter: Arnold Ruge (1802-1880). Junghegelianer, politischer Philosoph und bürgerlicher Demokrat (von <i>Hermann-Peter Eberlein</i>)	243
Marie-Ange Maillet / Simone Neuhäuser (Hrsg.): Fürst Pücklers Orient zwischen Realität und Fiktion (von <i>Norbert Waszek</i>)	246
Franz von Gaudy: Ausgewählte Werke Band 1: Venetianische Novellen und italienische Erzählungen (von <i>Hermann-Peter Eberlein</i>)	250
Otto Dresel: Oscar Welden (von <i>Patricia Czeziior</i>)	253
Georg Weerth & Miko: Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben (von <i>Frank Stückemann</i>)	256

IV. Mitteilungen

Nachruf auf Rainer Rosenberg (von <i>Ingrid Pepperle</i>)	261
Personalia	264
Call for Papers für das FVF-Jahrbuch 2023: Deutsch-britischer Kulturtransfer im Vormärz	265

I.

Schwerpunktthema:

Vormärz, Nachmärz /
Risorgimento, Postrisorgimento:
Deutsch-italienische Perspektiven

Anne-Rose Meyer (Wuppertal)

Vormärz, Nachmärz/Risorgimento, Postrisorgimento: Deutsch-italienische Perspektiven

Zur Einführung

Wie kein anderes Land ist Italien im deutschsprachigen Raum seit mehr als 600 Jahren Gegenstand einer nahezu unüberschaubaren Auseinandersetzung in Kunst, Kultur, Philosophie und Politik. Als Kernland des römischen Imperiums, mit Rom als Zentrum der Christenheit und wichtiger Etappe auf dem Pilgerweg ins Heilige Land, durch jahrhundertlang politisch und wirtschaftlich mächtige Republiken wie beispielsweise Venedig, Genua und Florenz war Italien in vielerlei Hinsicht von besonderem Interesse.¹ Dies gilt auch für die Zeit nach 1796, für die Zeit nach dem Einmarsch der französischen Truppen und die damit verbundene Umgestaltung der politischen Landkarte Italiens.

Vergleichbar mit den deutschen Ländern war der Weg Italiens hin zur Unabhängigkeit und zu einer geeinigten Ländergemeinschaft durch eine langwierige Entwicklung geprägt. Bereits vom Wiener Kongress an formierten sich auf der Apenninen-Halbinsel Einigungsbewegungen, informelle Gruppen, deren Mitglieder im Verlauf der Jahrzehnte an Einfluss gewannen. Sowohl in den deutschen wie in den italienischen Ländern gab die fehlgeschlagene Pariser Julirevolution einen wichtigen Impuls für weitere, dringlichere Forderungen nach nationalstaatlicher Einheit, liberaleren Verfassungen und Demokratisierung. Doch diesseits wie jenseits der Alpen wurde der Politisierungsschub unterdrückt, scheiterten wie in Frankreich die Aufstände gegen die Obrigkeit. Der sog. Risorgimento² ist darin und in anderen Punkten dem Vormärz vergleichbar. Auch die in beiden Ländern letztlich

1 Vgl. Wolfgang Altgeld/Thomas Frenz. Geschichte Italiens. Aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 2021; Volker Reinhardt. Geschichte Italiens. 4., aktual. Aufl. München: Beck 2011.

2 Vgl. hierzu Alberto Mario Banti. Il Risorgimento italiano. 3. Aufl. Rom/Bari: Laterza 2005; Alfonso Scirocco. L'Italia del Risorgimento 1800-1871. Bologna: Ed. Il Mulino 2004; Francesco Traniello/Gianni Sofri. Der lange Weg zur Nation. Das italienische Risorgimento. Stuttgart: Kohlhammer 2012.

gescheiterte Revolution von 1848 brachte Herrscher in den italienischen wie den deutschen Ländern dazu, kleinere Zugeständnisse zu machen, und stärkte Ideen von nationaler Einigung und Demokratisierung.³ Und ähnlich wie in Deutschland mündete dieser Prozess auch in Italien erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Gründung eines Nationalstaates.

Beide Länder gelten als „verspätete Nation“, der Vergleich Bismarcks mit Cavour hat eine lange Tradition in der deutschen Geschichtsschreibung.⁴ Die Kritik an der Konstruktion solcher historischer Parallelitäten allerdings auch.⁵ Dies berücksichtigend, zielt das vorliegende Jahrbuch sowohl darauf, an Einzelbeispielen das komplexe Geflecht von Netzwerken, kulturellem Transfer und deutsch-italienischen Einflüssen und Abhängigkeiten zu verdeutlichen, als auch darauf, einige Besonderheiten innerhalb der deutschen bzw. italienischen Gesellschaften und Kulturen auf deren Weg zu mehr Liberalität und Demokratie zu beleuchten. Damit stellt das vorliegende Jahrbuch auch eine Reaktion auf eine Forschungstendenz v. a. innerhalb der Literaturwissenschaften dar, Italien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts v. a. perspektiviert durch die Reiseeindrücke Johann Wolfgang von Goethes und beispielsweise Darstellungen Joseph von Eichendorffs, Ludwig Tiecks und Heinrich Wackenroders zu erforschen⁶, stärker politisch oder kultur- und

3 Vgl. Marco Meriggi. Die Konstruktion von Staat und Nation: Der Fall Italien. In: 150 Jahre Risorgimento – geeintes Italien? Hg. Gabriele B. Clemens/Jens Späth. Trier: Kliomedia 2014. S. 19-34.

4 Vgl. Christof Dipper. Revolution und Risorgimento. In: ders. Ferne Nachbarn. Vergleichende Studien zwischen Deutschland und Italien in der Moderne. Köln: Böhlau 2017. S. 87-102. Dipper bezieht sich auf Wilhelm Lang. Deutsche und italienische Einheit. In: Preußische Jahrbücher 27 (1871). S. 208-223; vgl. Jens Petersen. Risorgimento und italienischer Einheitsstaat im Urteil Deutschlands nach 1860. In: ders. Italienbilder – Deutschlandbilder. Gesammelte Aufsätze. Köln: SH 1999. S. 90-119; ders. Das deutsche Italienbild in der Zeit der nationalen Einigung. Ebd. S. 60-89.

5 Vgl. etwa als frühen Beitrag zur Diskussion Renato Mori. Italien und die deutsche Einigungsgeschichte. In: Die deutsch-italienischen Beziehungen im Zeitalter des Risorgimento. Referate und Diskussionen der 8. deutsch-italienischen Historikertagung. Hg. Georg Eckert. Braunschweig: Limbach 1970. S. 24-43; vgl. auch Ferdinand Siebert. Die Verbundenheit des deutschen und italienischen Schicksals in der Einigungszeit. In: ebd. S. 83-94. Kritik an historischen Parallelen wird v. a. in den dokumentierten Diskussionsbeiträgen laut, vgl. ebd. S. 95-138, v. a. S. 121.

6 Vgl. hierzu Anne-Rose Meyer. Italienbilder in der deutschsprachigen Literatur und im Film. In: Handbuch Italienisch. Sprache – Literatur – Kultur. Für

literaturvergleichende Aspekte aber auszusparen. Eine Ausnahme bilden Studien der zu früh verstorbenen Philologin Christina Ujma, deren letztes Buch *Stadt, Kultur, Revolution. Italienansichten deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts* posthum erschien.⁷ Das vorliegende, ihr gewidmete Jahrbuch zielt deswegen darauf, die Erforschung deutsch-italienischer Beziehungen mit Blick v. a. auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts fortzuführen und zu ergänzen. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf historisch-politischen Analysen zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Vor- bzw. Nachmärz und Risorgimento bzw. Postrisorgimento. In komparatistischer Perspektive sind gleichfalls deutsche und italienische Reaktionen auf die Restauration sowie auf die Niederschlagung von Revolten in Europa und in den genannten Zeiträumen interessant. Das Jahrbuch dient vor diesem Hintergrund der Fortführung und Ergänzung einer interdisziplinären wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit deutsch-italienischen Beziehungen, diesmal vornehmlich aus der Perspektive der Publizistikforschung, der Literatur-, Geschichts- und Musikwissenschaft, der Kunstgeschichte und der Philosophie, und soll dazu beitragen, wichtige übergeordnete Fragen zu präzisieren – beispielsweise nach wechselseitigen Einflüssen auf die Unabhängigkeitsbestrebungen in Italien und den deutschen Ländern, nach Wegen der Kultur- und Wissensvermittlung, transnational vergleichbaren Formen politischen Engagements und nach kulturreflexiven Ausdrucksformen, in denen Erfahrungen von Alterität und Identifikation gestaltet sind.

Im Fokus stehen mit Blick auf das (post-)risorgimentale Italien zunächst exemplarische Untersuchungen in Literatur, Publizistik und Philosophie. Die Literaturwissenschaftlerinnen **Eva-Tabea Meineke** und **Stephanie Neu-Wendel** greifen Impulse der Forschungen Ujmas auf und erkunden in komparatistischer Perspektive „**Visionen nationaler Einheit aus weiblicher Perspektive. Europäische Italienbilder von Cristina Trivulzio di Belgiojoso und Fanny Lewald**“. Meineke und Neu-Wendel widmen sich einem wichtigen Desiderat der Forschung, denn sowohl Trivulzio di Belgiojoso als auch Lewald waren zu Lebzeiten einflussreich, sind aber kaum kanonisiert und ihr Beitrag zur risorgimentalen bzw. vormärzlichen Literatur und zu Italiendarstellungen in dieser Zeit wurde für jede einzeln bislang nur selten und in vergleichender Gegenüberstellung noch gar nicht

Studium, Lehre, Praxis. Hg. Antje Lobin/Eva-Tabea Meineke. Berlin: ESV 2021. S. 650-655, bes. S. 651.

7 Bielefeld: Aisthesis 2017 (Vormärz-Studien XL).

gewürdigt. Während Trivulzio di Belgiojoso aufgrund ihrer Zeitungsartikel 1846-47 gleichsam einen Blick von innen auf Italien gewährt, liefert Fanny Lewald in ihren Reisebeschreibungen aus annähernd derselben Zeit einen Blick von außen auf das Land. Dass und wie sich beide Frauen über gender-spezifische Normen und Konventionen hinwegsetzen und die politischen und sozialen Umwälzungen rund um das für die europäischen Nationalbewegungen zentrale Jahr 1848 genau beobachten und begleiten, ist Thema dieses Aufsatzes.

Einen innovativen Ansatz wählt auch der Historiker Arne Karsten für seinen Beitrag zum Thema „**Danach wird es anders sein, aber schlechter: Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Il Gattopardo* aus der Sicht des Historikers**“. Karsten fügt der umfangreichen Lampedusa-Forschung einen wichtigen Aspekt hinzu, indem er die bislang weitgehend unbeachtete geschichtsphilosophische Dimension des Romans beleuchtet. Er zeigt, dass und wie sich Lampedusa der Zeit um 1860/61 sowohl zu erzählerischen Zwecken, zur Handlungsmotivation, Figurengestaltung und -kontextualisierung, bedient als auch dazu, geschichtliche Ereignisse dieser Zeit zu kommentieren und einzuordnen.

Gleichfalls geschichtswissenschaftlich, aber mit Blick auf eine ganz andere Textsorte widmet sich François Melis den politischen Entwicklungen in Italien: „**Die Italien-Artikel von Friedrich Engels im Revolutionsjahr 1848/49 in der *Neuen Rheinischen Zeitung***“ sind das Thema seines Beitrages, der sowohl die Veröffentlichungs- und Rezeptionsgeschichte von Engels' Italienberichten als auch den Stellenwert der italienischen Revolution von 1848/49 in Marx' und Engels' Denken skizziert. Diese Revolution wird auch in die Geschichte europäischer Demokratiebewegungen einbezogen. Zudem zeichnet Melis Parallelen zwischen Italien und den deutschen Ländern aus der Perspektive v. a. Engels' nach und analysiert dessen Darstellungsschwerpunkte. Aufschlussreich sind Engels' Italien-Artikel auch noch aus einem weiteren Grund: Sie lassen Engels' Arbeitsweise, seinen Umgang mit Quellen, Informationen und journalistischen Genres, erkennbar werden.

Mattia Luigi Pozzi liefert aus philosophiegeschichtlicher Perspektive einen Überblick über „**Die Rezeption Stirners in Italien (1850-1920)**“. Pozzi kann zeigen, dass die Auseinandersetzung mit dem deutschen Denker eng verbunden ist mit der Ablehnung der Hegelschen Philosophie und eine starke Selbstreflexion der italienischen Zeitgenossen bewirkt. Kritik an Stirner und gleichzeitig eine starke Faszination durch dessen Theorien entwickeln sich im postrisorgimentalen Italien durch die Schlagworte

Anarchismus und Individualismus. Diese werden immer wieder in Diskussionen von Schriften Stirners diskutiert. Pozzi kann zeigen, dass und wie sich die Stirner-Rezeption bis ins 20. Jahrhundert ununterbrochen fortsetzt. Sie wird auch für das Denken Benito Musselinis einflussreich.

Der zweite Teil des Jahrbuchs ist dem Thema „Deutsche Künstler in Italien – zwischen politisch-ästhetischer Revolution und Traditionsbewahrung“ gewidmet. Italien als Sehnsuchtsziel von Malern und Schriftstellerinnen sowie als Gegenstand von Reiseberichten, Gedichten und als Opernschauplatz bietet einerseits Inspiration und Freiraum zum künstlerischen Schaffen. Andererseits ist Italien aber auch ein kulturell seit Jahrhunderten beschriebenes Gebiet, das zu einer Auseinandersetzung mit den Kulturgeschichten beider Länder und bislang vorliegenden künstlerischen Gestaltungen herausfordert.

Golo Maurer thematisiert in seinem Beitrag „Wir kennen das Land! Italienerfahrung und deutsche Identität im langen 19. Jahrhundert“ als einflussreiche Vorbilder der Italienbeschreibung Goethes *Italienische Reise* und Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* und setzt diese in Beziehung zu unbekannteren Autoren. So greifen der Kulturhistoriker Viktor Hehn, der Jurist Friedrich Johann Meyer und die Maler Joseph Führich und Ludwig Richter in ihren Italiendarstellungen auf Topoi der Italiendarstellung zurück, lassen aber auch individuelle Akzente in der Auseinandersetzung mit dem Land erkennen. Ausgehend von der These, dass die Hinwendung nach Italien immer mit der Abwendung vom Politischen, v. a. von der Situation in der Heimat, einherging, deutet Maurer die Auseinandersetzung mit der südlichen Wahlheimat als Form eines auf einen neuen Gegenstand verschobenen Patriotismus.

Auch Dieter Richter sieht in seinem Beitrag „Schwarz-Rot-Gold am Tiber: Die deutsche ‚Künstlerrepublik‘ in Rom als Experimentierfeld nationaler Einigung“ Italienbegeisterung und Politik als eng verwoben. Die Flucht in den Süden vor Verfolgung durch deutsche Behörden oder vor dem bedrückenden restaurativen Klima in den deutschen Ländern mündet nicht selten in eine dauerhafte Emigration oder doch wenigstens in einen mehrjährigen Aufenthalt. Vor allem das Leben in der deutsch-römischen Diaspora begreift Richter als Gegenentwurf der Verhältnisse in der Heimat und im Vormärz. Es wird zum virtuellen Experimentierfeld der vermissten nationalen Einheit der Deutschen. Diese wird vor Ort durch Trachten, die Gründung einer Bibliothek und einiger Vereine sowie durch Festspiele symbolisch beschworen und befestigt.

Laurenz Lütteken zeigt demgegenüber in seinem Beitrag „**Revolution in Palermo. Zur Ästhetik von Wagners *Liebesverbot***“, wie wichtig und symbolträchtig Italien – genauer: Sizilien – als Schauplatz ist. Lütteken arbeitet die vormärzlichen Wurzeln des Stücks heraus und bezieht die im Libretto thematisierte und ins 16. Jahrhundert transponierte Revolution auf die Entstehungszeit der Oper.

Karin Füllner unterzieht in ihrem Beitrag zu „**Utopie und Melancholie in Heinrich Heines italienischen *Reisebildern***“ die Auto- und Heteroimages darin einer genauen Untersuchung. Diese werden in dem autobiographisch grundierten Schreibprojekt Heines an Musik, Kunst und Speisen ebenso deutlich wie in der Auseinandersetzung mit tradierten literarischen Italienbildern, etwa denen Goethes. Das dialektische Spannungsverhältnis zwischen Utopie und rückwärtswandter Melancholie vergleicht Füllner mit Heines Frankreichbildern und kann so die Besonderheit seiner Italienrezeption aufzeigen.

Heine ist auch ein Thema in dem Beitrag von Anne-Rose Meyer zu „**Goethe-Rezeptionen im Vormärz: Heine – August von Goethe – Laube – Lewald schreiben über Italien**“. Anhand der vier Autoren zeigt Meyer, wie die Auseinandersetzung mit Goethes *Italienischer Reise* für jede Reisebeschreibung grundlegend wird, aber auch, welche Strategien Heine, Goethes Sohn August, Heinrich Laube und Fanny Lewald entwickeln, um ihr eigenes Schreiben von dem des unhintergehbaren Vorbildes abzugrenzen. Innovative Schreibverfahren gewinnen in Auseinandersetzung mit Überliefertem an Kontur. Intertextuell orientierte Schreibverfahren lassen Brüche und Kontinuitäten in ästhetischer wie inhaltlicher Hinsicht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennen.

Ein großer Dank gebührt wie immer den Beiträgerinnen und Beiträgern sowie Detlev Kopp vom Aisthesis Verlag, der auch das Entstehen dieser Publikation aufmerksam, konstruktiv und wohlwollend begleitet hat.

Wuppertal, im März 2022
Anne-Rose Meyer

Das (post-)risorgimentale Italien –
literarisch, publizistisch, philosophisch

Eva-Tabea Meineke (Mannheim) und Stephanie Neu-Wendel
(Mannheim)

Visionen nationaler Einheit aus weiblicher Perspektive

Europäische Italienbilder von Cristina Trivulzio di Belgiojoso
und Fanny Lewald

Das gegenwärtige Ringen um die „zunehmend gefährdeten Italianistiken im deutschen Sprachraum“¹, d. h. um die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Italien und seiner Sprache, Literatur und Kultur, manifestiert sich als Mikrokosmos innerhalb des größeren Ringens um die kulturelle Einheit Europas, die unsere Zeit vor große Herausforderungen stellt. Der politisch brisante Zusammenhang fortschreitender europäischer Spaltung drängt die Frage nach einem angemessenen Verhältnis zu Italien nicht nur als einem der wichtigsten Wirtschaftspartner der Bundesrepublik, sondern auch als verbindende Kulturnation förmlich auf. Insbesondere die „fragile Freundschaft“ von Italien und Deutschland kann bezeichnenderweise, Christiane Liermann zufolge, als „Europas Seismograph“ betrachtet werden.² Welche Italienbilder sind jenseits der noch immer (medial) verbreiteten stereotypisierten Vorstellungen – sowohl in der Fremd- als auch in der Selbstperspektive – zukunftsfähig?³ Vornationale, prärisorgimentale⁴ Blicke auf Italien jenseits der ausgetretenen Pfade, aus weiblicher Optik, bieten womöglich

1 Antje Lobin/Eva-Tabea Meineke. Vorwort. In: Handbuch Italienisch. Sprache, Literatur, Kultur. Hg. dies. Berlin: ESV 2021. S. VII-X, hier S. X.

2 „Italien und Deutschland. Europas Seismograph von Dante bis Kant. Zu Gast bei L.I.S.A. mit Christiane Liermann und Angelo Bolaffi“, https://lisa.gerda-henkelstiftung.de/zugastbeilisa_liermannbolaffi_italien (letzter Abruf: 12.01.2022).

3 Diese Frage stellten sich Vertreter/innen der deutschsprachigen Italianistik, der italienischen Germanistik und Kolleg/innen weiterer Geistes- und Sozialwissenschaften, die italienbezogen forschen, auf dem Kolloquium „Baustein für Europa. Italien im Fokus deutschsprachiger Bildung“, das vom 29.11.-02.12.2021 in der Villa Vigoni stattfand.

4 Insbesondere Alberto Mario Bantis *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Turin 2000, hat zu einer neuen Ausrichtung der Risorgimento-Forschung beigetragen, die „die Konzentration auf die post-unitäre Phase“ aufbricht. Vgl. Robert Lukenda. Die Erinnerungsorte des

Anhaltspunkte und Inspirationen für neue Bilder auch in der Gegenwart. Die aktive Beteiligung der Frauen am nationalen Einigungsprozess Italiens wurde lange Zeit kaum wahrgenommen – ein traditionelles Frauenbild diente vielmehr der Konsolidierung der Nation, *in nuce* repräsentiert durch die Familie⁵ –, wird aber in der aktuellen Forschung zunehmend fokussiert und führt zu erhellenden Erkenntnissen.⁶ Der vorliegende Beitrag widmet sich vor diesem Hintergrund kaum kanonisierter, weiblicher Risorgimento- bzw. Vormärz-Literatur anhand einer Auswahl von Cristina

Risorgimento. Genese und Entfaltung patriotischer Symbolik im Zeitalter der italienischen Nationalstaatsbildung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. S. 16.

- 5 Vgl. Derek Beales/Eugenio Biagini. *The Risorgimento and the Unification of Italy*. Oxfordshire/New York: Routledge 2013. Kapitel 8 „Women and the Risorgimento“. S. 134-149, hier S. 138.
- 6 Wie Beales/Biagini zu Beginn ihres oben zitierten Kapitels hervorheben, stellt die Rolle von Frauen im Kontext des Risorgimento „perhaps [...] the single most neglected aspect of nineteenth-century Italian history“ dar (ebd. S. 134). Obwohl – u. a. im Kontext der Feierlichkeiten und Publikationen anlässlich des 150. Jahrestages der italienischen Einheit – mittlerweile eine wachsende Anzahl von Monographien und Aufsatzsammlungen zu verzeichnen ist, die dazu beitragen, Autorinnen des Risorgimento den ihnen gebührenden Platz im Kanon zu verschaffen, besteht entsprechend noch Handlungsbedarf, um das Bild eines vor allem von männlichen Akteuren bestimmten Risorgimento zu korrigieren: „Le donne sembrano non lasciare tracce negli archivi. Si tratta di un vero e proprio processo di rimozione che crea vuoti e silenzi nella storia del contributo femminile al Risorgimento.“ („Frauen scheinen in den Archiven keine Spuren zu hinterlassen. Es handelt sich um einen wirklichen und wahrhaftigen Prozess der Verdrängung, der innerhalb der Geschichte des weiblichen Beitrags zum Risorgimento Leerstellen und Schweigen erzeugt.“ Übers. d. Verf.) Maurizio Binaghi. *Cristina Trivulzio di Belgiojoso e la Svizzera*. In: Cristina Trivulzio di Belgiojoso. „La prima donna d’Italia“. Nel 150° della morte 1871-2021. Atti del Corso. Università della Svizzera Italiana. Lugano, 6, 13 e 20 ottobre 2021. Hg. Marino Viganò/Associazione Carlo Cattaneo. Castagnola: Associazione Carlo Cattaneo 2021. S. 161-192, hier S. 161. Vgl. allgemein zum Themenkomplex „Frauen im Risorgimento“ u. a. weiterführend Elena Doni. *Donne del Risorgimento*. Bologna: Il Mulino 2011; Maria Teresa Mori. *Figlie d’Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*. Roma: Carocci 2011; Sharon Worley. *Revolutionary Feminist Narratives and Perspectives on the Italian Risorgimento*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2022 (zum Zeitpunkt des Verfassens des Artikels noch nicht erschienen).

Trivulzio di Belgiojoso (1808-1871) Artikeln aus der von ihr im Zeitraum von März 1846 bis August 1847 herausgegebenen Zeitschrift *L'Ausonio*, die Blicke auf Italien aus dem französischen Exil der Autorin bereithält⁷, sowie anhand von Fanny Lewalds (1811-1889) *Italienischem Bilderbuch* (1847)⁸ zu ihrer einjährigen Italienreise 1845-46. Die komparatistische, italienisch-deutsche Perspektive auf Italienbilder leistet an dieser Stelle weitreichende Erkenntnisse aufgrund gewisser historischer Parallelitäten in der Nationenbildung beider Länder, die im Abstand eines Jahrzehnts erfolgte, aber auch wegen der grundlegenden Unterschiede, die diese kennzeichnen.⁹ Die Texte Cristina Trivulzios und Fanny Lewalds ermöglichen eine Gegenüberstellung von Perspektiven auf Italien von „innen“ und „außen“, bei Trivulzio zusätzlich gefiltert durch ihre Exil-Erfahrung. Trotz aller Unterschiede

7 Der Titel der Zeitschrift bezieht sich auf die antike griechische Bezeichnung „Ausonia“ für einen Teil Italiens, die in der Folge von römischen Autoren auf ganz Italien ausgeweitet wurde (vgl. dazu Pier Luigi Vercesi. *La principessa di Belgiojoso giornalista, direttore ed editore di giornali*. In: „La prima donna d’Italia“. Cristina Trivulzio di Belgiojoso tra politica e giornalismo. Hg. Mariachiara Fugazza/Karolin Rörig. Milano: Franco Angeli 2010. S. 83-106, hier S. 96, Anmerkung 35). Ergänzt wird diese Auswahl um Trivulzios 1848 in Mailand verfassten Traktat *Ai suoi concittadini. Parole* sowie durch einen Exkurs zu Trivulzios in französischer Sprache verfasstem Roman *Rachel. Histoire lombarde du 1848*, der 1859 in mehreren Folgen in der prestigeträchtigen und kulturell über die Grenzen Frankreichs hinaus orientierten Zeitschrift *Revue des Deux Mondes* erschien. Im Folgenden wird die 2012 erschienene italienische Übersetzung herangezogen, da es sich hierbei um eine kritische, kommentierte Ausgabe handelt, wie sie für das französische Original bisher nicht vorliegt: Cristina Trivulzio di Belgiojoso. *Rachele. Storia lombarda del 1848*. Übers. Tiziana Orlando. Roma: Viella 2012.

8 Im weiteren Verlauf wird aus folgender Ausgabe zitiert: Fanny Lewald. *Italienisches Bilderbuch*. Hg. u. mit e. Nachw. vers. v. Ulrike Helmer. Ungek. Neuaus. d. Orig.-Fassung aus dem Jahre 1847. Frankfurt a. M.: Helmer 1992. Die Angaben werden mit der Abkürzung „IB“ innerhalb des Textes in Klammern angeführt.

9 Vgl. Christof Dipper (Hg.). *Deutschland und Italien, 1860-1960. Politische und kulturelle Aspekte im Vergleich*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2005. Die historisch vergleichende Herangehensweise schließt an den folgenden Band an: *Aufgeschlossene Beziehungen. Italien und Deutschland im transkulturellen Dialog. Literatur, Film, Medien*. Hg. Eva-Tabea Meineke/Anne-Rose Meyer/Stephanie Neu-Wendel/Eugenio Spedicato. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (= *Rezeptionskulturen in Literatur und Mediengeschichte*, Bd. 9), der sich jedoch auf das 20. Jahrhundert und die Gegenwart bezieht.

ihrer Biographien – Cristina Trivulzio entstammt einer katholischen, italienischen Adelsfamilie, Fanny Lewald einer jüdischen, bürgerlichen Königsberger Familie, die zum Protestantismus konvertiert –, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird, lassen sich Parallelen zwischen den beiden Autorinnen feststellen, die einen Vergleich motivieren: Beide setzen sich sowohl privat als auch in ihren Schriften über gender-spezifische Normen und Konventionen hinweg und erweisen sich als kritische, engagierte Beobachterinnen und Aktivistinnen der politischen und sozialen Umwälzungen rund um das für die europäischen Nationalbewegungen zentrale Jahr 1848.

Die kanonisierten italienischen Autoren, die das Risorgimento gemeinhin vorbereiteten – Foscolo, Manzoni, Berchet und Leopardi –, aber auch Künstler und Komponisten wie Hayez und Verdi, setzten sich mit ihrem Schaffen „für das freie Vaterland und die Unabhängigkeit“ ein, indem sie an „gemeinsame Emotionen“ appellierten.¹⁰ Der revoltierende Impetus speist sich, der neuen Monographie zur Geschichte des Risorgimento von Gabriele B. Clemens zufolge, bei diesen Autoren insbesondere aus „profunderen Werten, die es zu verteidigen gilt“¹¹. Gedeutet wird das Risorgimento dadurch als Reaktion eines verletzten¹², in seiner Ehre getroffenen Volkes:

Das freie Vaterland und die Unabhängigkeit, das sind die fundamentalen Ziele für jeden Patrioten des Risorgimento, aber neben diesen Zielen gibt es noch

10 Gabriele B. Clemens. *Geschichte des Risorgimento. Italiens Weg in die Moderne (1770-1870)*. Wien/Köln: Böhlau 2021. S. 145.

11 Ebd.

12 Der Grad der Verletzung und „Schändung“ und damit die Subalternität des italienischen Volkes geht besonders eindrücklich aus Manzonis Darstellung der „Vigna di Renzo“, Renzos Weinberg, im 33. Kapitel der *Promessi Sposi* sowie aus Leopardis Schilderung des „giardino ospedale“ – des Gartens als Krankenhaus, als Ort andauernden Leidens und Sterbens – aus dem *Zibaldone di pensieri, lettere da Bologna del 19 e 22 aprile 1826* hervor. Beide Autoren bedienen mit dem Weinberg, aber durchaus auch mit dem Garten ein religiöses Motiv, um die Opferrolle zu unterstreichen. Bei Manzoni geht es jedoch auch um die Verteidigung der Frau, Lucia, vor fremden Männern (!). Anknüpfend daran lässt sich ergänzend auf Ugo Foscolos Briefroman *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) verweisen, der als Frühwerk der Risorgimento-Literatur angesehen werden kann und in dem der homodiegetische Erzähler Italien drastisch als „terra prostituta premio sempre della vittoria“ [„prostituierte Erde, stets Preis des Sieges“ (Übers. d. Verf.)] vergleicht (Ugo Foscolo. *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Hg. Giovanna Ioli. Torino: Einaudi 2004. S. 11).

profundere Werte, die es zu verteidigen gilt: die durch die Gewaltherrschaft auf italienischem Boden verletzte Ehre, die verletzte persönliche Ehre und schließlich die verletzte Ehre aufgrund von Angriffen auf die sexuelle Reinheit der italienischen Frauen. Typische, gegenderte Kategorien rahmen diese Melodramen mit Helden und Heldinnen, die Hindernisse auf dem Weg zu ihrem Glück überwinden mussten. Die romantische Liebe wurde mit der Liebe zum Vaterland verknüpft. Männliche Heroen forderten alte Konventionen heraus und verteidigten ihre Frauen vor äußerer, bewaffneter Bedrohung. Private Emotionen und öffentliche Leidenschaften, Familienbande und patriotische Loyalitäten wurden unentwirrbar miteinander verknüpft. Hinzu traten die Nationalisierung der Ehre und eine religiöse Aufladung des Vaterlandes. Alle diese Elemente finden sich vermischt im historischen Roman von Alessandro Manzoni, den Gedichten Leopardis, in den Opern Verdis und in den Historienbildern eines Francesco Hayez.¹³

Bei dieser ausdrücklichen Betonung der Ehre und einer zutiefst patriarchalen Haltung liegt eine Parallele zu den *uomini d'onore* und damit der bis heute als Kollateraleffekt einer unausgeglichene, hierarchisierenden Nationenbildung gedeuteten *questione meridionale*¹⁴ unausweichlich auf der Hand. Die Wunde der Fremdherrschaft und die Beschwörung der Opferrolle des italienischen Volkes konnten im Zuge der Ereignisse um das Risorgimento und darüber hinaus (vgl. z. B. neben der Mafia auch Italiens Weg in die Kolonialkriege) neben dem Ruf nach Gerechtigkeit durchaus auch zu übersteigter Gewaltbereitschaft drängen.¹⁵ Das Inferioritätsgefühl der Nation – und dies gilt für Italien wie Deutschland – ist definitiv gefährlich¹⁶, wie weiterhin u. a.

13 Clemens. Geschichte des Risorgimento (wie Anm. 10). S. 145-146.

14 Vgl. zum „inneritalienischen Kolonialismus“ u. a. Theresa Vögle. Mediale Inszenierungen des ‚Mezzogiorno‘. Die „Südfrage“ als Prüfstein der Einheit Italiens und der Idee Europas. Heidelberg: Winter 2012 und Sandra Ponzanesi. Does Italy Need Postcolonial Theory? Intersections in Italian Postcolonial Studies. In: English Literature 3 (2016). S. 145-161.

15 Vergleichbar ist die historische Ambivalenz der Französischen Revolution zwischen Menschenrechten und Terreur, z. B. in: Eva-Tabea Meineke. „Réveillez-vous sous le couteau, condamnés à mort, mes frères“: Die Französische Revolution in der Narrativik des Surrealismus. In: Die erinnerte Revolution / Mémoire(s) de la Révolution. Hg. Anna Isabell Wörsdörfer/Kirsten von Hagen. München: AVM 2021 (= Romanische Studien: Beihefte 11). S. 171-190.

16 Vgl. Aleida Assmann. Die Wiedererfindung der Nation. Warum wir sie fürchten und warum wir sie brauchen. München: C. H. Beck 2020.

die Herausbildung des Faschismus und Nationalsozialismus¹⁷ – der Marsch auf Rom jährt sich in diesem Jahr zum hundertsten Mal – aber auch die euro-pafeindliche Gesinnung populistischer Parteien in der Gegenwart belegen.

Andere Italienbilder scheinen in den Darstellungen der hier zu untersuchenden weiblichen Autorinnen der prärisorgimentalen Zeit auf, die ausgehend von einer realistischen Darstellung der Verhältnisse ein neues, trotz aller Einschränkungen durchaus selbstbewusstes, offenes und auch transnational ausgerichtetes Verständnis der italienischen Nationalkultur zeichnen. Diese „Jubelsymphonie Italien“ (IB, 6), wie Fanny Lewald es nennt, nährt sich aus einer jahrhundertealten, gewachsenen Tradition, einer „großen Vergangenheit, die das Volk noch im Bewusstsein trägt“ (IB, 43). Anhand ihrer Gegenüberstellung des kämpferischen Protestantismus und des sich seiner Macht bewussten Katholizismus positioniert sich Lewald explizit auf der Seite der gemäßigeren Haltung, indem sie beteuert, dass sie ein aus innerer Gewissheit und Stärke abgeleitetes „ruhiges, behagliches, zutrauliches“ Sprechen der „Posaunenstimme“ und dem Kampf vorziehe, der „den Menschen immer unruhig, heftig und unschön“ (IB, 144-145) mache. Cristina Trivulzio wiederum setzt ebenfalls auf Reformen und – zumindest übergangsweise – auf die Staatsform der konstitutionellen Monarchie, die als einzige zum gegebenen Zeitpunkt Stabilität garantieren könne, da ein von Fanny Lewald wahrgenommenes Bewusstsein einer kollektiven Vergangenheit und somit eine „geistige“ Einheit noch nicht gegeben seien.¹⁸

Unsere Untersuchung der beiden bereits genannten Primärtexte verfolgt Aspekte, die in der aktuellen Risorgimento-Forschung besonders thematisiert werden, mit dem Ziel einer neuen, dezentralisierenden, enthierarchisierenden und aus einer subalternen Haltung auf Selbstbewusstsein zielenden Perspektive: so z. B. den „Prozess der Nationalstaatsbildung als Erfindung

17 Vgl. Wolfgang Schieder. Die Geburt des Faschismus aus der Krise der Moderne. In: Deutschland und Italien, 1860-1960. Politische und kulturelle Aspekte im Vergleich. Dipper. Deutschland und Italien, 1860-1960 (wie Anm. 9). S. 159-180.

18 Vgl. dazu u. a. ihre Ausführungen im zweiten Teil des Traktats *Parole*. 1848 unterstützt Trivulzio jedoch auch – enttäuscht durch den Rückzug Carlo Emanuele und das darauffolgende Scheitern der Revolution in der Lombardei – die republikanischen Kräfte um Giuseppe Mazzini konkret durch das Sammeln von Spendengeldern für den Kauf von Waffen. Vgl. Nadia Verdile. Cristina Trivulzio. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore 2016. S. 54-55.

von intellektuellen Eliten¹⁹ als Einladung zu einer neuen Beleuchtung der randständigen, nicht-kanonisierten Stimmen im literarischen und kulturellen Feld; die wiederentdeckte Bedeutung von regionaler Vielfalt innerhalb der italienischen Nation und das damit einhergehende fruchtbare Zusammenspiel von Peripherien und Zentren²⁰; der Umgang mit Armut und „Bildungs-Armut“ des Volkes²¹ und die „transnationalen, europäischen Transferprozesse“²², die das Risorgimento begleiten, z. B. durch Positionierungen aus dem Exil oder als bürgerlich Reisende.

Cristina Trivulzio di Belgiojoso: Realpolitische Reformvorstellungen für ein politisch geeintes Italien

Cristina Trivulzio zählt als Journalistin, Historiographin sowie aufgrund ihres konkreten politischen Engagements zu den einflussreichsten Aktivistinnen des Risorgimento.²³ Aufgrund zunehmender Repressalien durch die österreichischen Behörden lebt Cristina Trivulzio seit 1829 zunächst in der Schweiz und ab 1831 in Frankreich, hauptsächlich in Paris. Die folgenden Jahre sind von einem stetigen Pendeln zwischen Italien und Frankreich gekennzeichnet. 1848 und 1849 nimmt sie an den revolutionären Aktivitäten in Mailand und Rom teil: sowohl durch die Publikation von Artikeln

-
- 19 Clemens. Geschichte des Risorgimento (wie Anm. 10). S. 7. Sie bezieht sich auf Alberto M. Banti, der in seinem Referenzwerk *La nazione del Risorgimento* (wie Anm. 4) einen Kanon der künstlerischen Risorgimento-Produktion erstellt, der als Leitlinie angesehen wird.
- 20 Vgl. zum Regionalismus insbesondere Marco Meriggi. Regionalismus: Relikt der Vormoderne oder Vorbote der Postmoderne? In: Deutschland und Italien, 1860-1960. Politische und kulturelle Aspekte im Vergleich. Dipper. Deutschland und Italien, 1860-1960 (wie Anm. 9). S. 29-38.
- 21 Clemens. Geschichte des Risorgimento (wie Anm. 10). S. 9.
- 22 Ebd. S. 8.
- 23 Patriotisches Gedankengut wird ihr bereits in Kindheit und Jugend vermittelt, u. a. durch die politischen Aktivitäten ihres Stiefvaters Alessandro Visconti d'Aragona, der 1821 an Aufständen in Mailand gegen die Österreicher beteiligt ist, und den Einfluss ihrer Zeichenlehrerin Ernesta Bisi, die der patriotischen Geheimgesellschaft der *Giardinieri* – dem Pendant zur von Männern dominierten *Carboneria* – angehört. Vgl. hierzu Verdile. Cristina Trivulzio (wie Anm. 18). S. 6.

und Traktaten wie den bereits zitierten *Parole* als auch konkret durch die Koordination der Versorgung von Verwundeten im Rahmen der neugegründeten *Repubblica romana*.²⁴

Sowohl in Italien als auch im Exil verfügt Cristina Trivulzio über ein weit gefächertes Netzwerk: Sie steht im Austausch mit für das Risorgimento zentralen Politikern wie Cavour und Mazzini und versammelt in ihrem 1835 begründeten Salon einen Zirkel um sich, dem „die Elite der Exil-Italiener, liberale französische Politiker und Historiker, unter anderem Adolphe Thiers, François Mignet, Terenzio Mamiani und Niccolò Tommaseo“²⁵ angehören. Als Journalistin schreibt Trivulzio nicht nur u. a. für die *Revue des Deux Mondes*, sondern begründet – neben *L'Ausonio* – 1848 in Italien die Zeitschriften *Il Nazionale* und *Il Crociato*.²⁶

Kennzeichnend für Trivulzios journalistische Texte ist eine systematische, die Geschehnisse der italienischen Gegenwart durch eine fundierte, faktenbezogene Betrachtung der politischen Geschichte Italiens erklärende Herangehensweise.²⁷ Insbesondere in ihren Beiträgen in *L'Ausonio*, dessen redaktionelle Linie sie als Begründerin und Herausgeberin nachhaltig prägt, tritt dieser Ansatz zutage, im Zusammenhang mit ausführlichen, auf

24 Vgl. hierzu Flavia Caporuscio. Nota biografica. In: Trivulzio. Rachele (wie Anm. 7). S. 22-37, hier S. 30-33. Nach dem Einmarsch der Franzosen und einer Anklage wegen Beteiligung an der Plünderung der päpstlichen Residenzen verlässt Cristina Trivulzio Rom und verbringt die folgenden Jahre in der Türkei und auf Reisen u. a. durch Syrien. Aus dieser Zeit stammen diverse Reiseberichte, und auch nach ihrer Rückkehr veröffentlicht sie mehrere Erzählungen und Artikel u. a. über die Konditionen von Frauen im Harem. Vgl. u. a. Verdile. Cristina Trivulzio (wie Anm. 18). S. 81-82.

25 Clemens. Geschichte des Risorgimento (wie Anm. 10). S. 86. Vgl. zu Trivulzios Salon als Treffpunkt u. a. von Exil-Italiener/innen auch Caporuscio. Nota biografica (wie Anm. 24). S. 25.

26 Vgl. dazu ausführlich Vercesi. La principessa di Belgiojoso giornalista (wie Anm. 7).

27 Wie Karoline Rörig hervorhebt, profitierte Trivulzio bei der Herausbildung ihrer historiographischen Kenntnisse vom Austausch mit Historikern wie Augustin Thierry, François Mignet und Claude Fauriel, deren Methoden – u. a. in Bezug auf die akkurate Rekonstruktion von Ereignissen und Fakten – auch ihre Arbeiten kennzeichnen (vgl. Karoline Rörig. Gli scritti di Cristina di Belgiojoso tra storiografia e politica. In: Fugazza/Rörig. La prima donna d'Italia [wie Anm. 7]. S. 27-59, hier S. 35).

die Geschichte rekurrierenden Erläuterungen, mit denen Trivulzio sich für nachhaltig wirkende Reformen ausspricht, statt nur auf kurzfristige revolutionäre Aktionen zu setzen:

[...] l'Italia doveva essere libera, ma ciò si sarebbe potuto realizzare soltanto quando i suoi figli l'avessero realmente voluta tale. La Belgiojoso rovesciava [...] il teorema secondo cui prima si doveva fare l'Italia e poi gli italiani. Con il suo giornale si proponeva il contrario: fare prima gli italiani e poi l'Italia, con un lavoro lento, paziente e fiducioso di preparazione morale.²⁸

Konkretes Zeugnis der Absicht, einen Beitrag zur Ausbildung eines nationalen Bewusstseins leisten zu wollen, lassen sich beispielhaft aus dem Leitartikel zur ersten, im März 1946 erschienenen Ausgabe von *L'Ausonio* herauslesen. Im ersten Teil einer Rubrik mit dem Titel „Stato attuale dell'Italia“ legt Trivulzio ihr Ziel dar, Italiens aktuelle politische Institutionen sowie den italienischen „Nationalcharakter“ anhand einer eingehenden Analyse u. a. der Geschichte, der Bildung und der ökonomischen Bedingungen sowohl nicht-italienischen Leser/innen als auch den Italiener/innen darzulegen:

[...] per far ben nota una contrada a coloro che in quella non nacquero (e sgraziatamente gli Italiani sono gli uni verso gli altri nella situazione dello straniero verso lo straniero), conviene riandare più addietro nelle cose, e discorrere [...] di tutte quelle materie insomma che compongono la nazione in qualità di individuo, che vuol dire ne delineano il carattere e ne spiegano i destini.²⁹

28 „Italien sollte frei sein, aber das würde sich nur umsetzen lassen, wenn ihre Kinder sie auch wirklich so haben wollten. Belgiojoso verkehrte [...] den Lehrsatz, demzufolge man zuerst Italien und danach die Italiener machen sollte. Mit ihrer Zeitschrift nahm sie sich das Gegenteil vor: erst die Italiener und dann Italien zu machen, mit einer langsam voranschreitenden, geduldigen und zuversichtlichen Arbeit an den moralischen Voraussetzungen.“ (Übers. d. Verf.) Vercesi. La principessa di Belgiojoso giornalista (wie Anm. 7). S. 98.

29 „[...] um einen Landstich jenen näherzubringen, die nicht dort geboren sind (und unglücklicherweise sind die Italiener einer gegenüber dem anderen in der Situation des Fremden gegenüber dem Fremden), empfiehlt es sich, weiter zurück in den Dingen zu gehen und über all jene Themen zu sprechen, die die Nation individuell ausmachen, die mit anderen Worten deren Charakter umreißen und deren Schicksale erläutern.“ (Übers. d. Verf.) Cristina Trivulzio di Belgiojoso. Stato attuale dell'Italia I. In: *L'Ausonio* I / 1 (1846). S. 5-20, hier S. 5. Zitiert wird hier und im Folgenden eine Kompilation aller Jahrgänge der

Trivulzio spricht mit der Formulierung des „Fremden gegenüber dem Fremden“ deutlich die Zersplitterung Italiens an, die in ihren Augen eines der grundlegenden Hindernisse für die Ausbildung eines Einheitsgefühls darstellt.³⁰ Obwohl sie durch negative Formulierungen wie „tristi, anzi tristissime saranno molte confessioni ch'io dovrò fare“³¹ den in ihren Augen desolaten Zustand Italiens beschreibt, sieht sie von pathetischen Inszenierungen einer Opferrolle der italienischen Nation ab und hebt statt dessen positive Eigenschaften hervor:

[...] dirò come il popolo italiano sia onesto, pio, benevolo e mansueto. Dirò come prontamente aprirsi l'intelletto di lui ai semi fecondanti del sapere, come sia bello di persona, come abbia la voce sonora ed il parlare somigliante al canto.³²

Doch Trivulzio rekurriert auch auf negative Stereotype, die ebenfalls mit Vorstellungen von „italianità“ verbunden sind, so u. a. die Tendenz, sich nur für das persönliche und nicht für das Gemeinwohl einzusetzen.³³ Deutliche Worte findet sie beispielsweise gegenüber der italienischen Aristokratie, der sie einen Zustand der „apata inoperosità“³⁴ attestiert. Die daraus resultierenden Missstände führt sie jedoch nicht auf einen abstrakten „Nationalcharakter“, sondern auf konkrete, sich im Laufe der Jahrhunderte herausgebildete starre gesellschaftliche und politische Strukturen zurück, die

Zeitschrift aus dem Jahr 1846, die unter <http://www.giornalismoestoria.it/wp-content/uploads/2015/02/200831115580aausonio.pdf> als digitale Ressource zugänglich ist (letzter Abruf 12.01.2022).

- 30 Es handelt sich hierbei um einen seit dem 13. Jahrhundert fest etablierten Topos; vgl. dazu u. a. Gualtiero Boaglio. *Italianità. Eine Begriffsgeschichte*. Wien. Praesens Verlag 2008.
- 31 „[...] traurig, um nicht zu sagen sehr traurig werden viele Geständnisse sein, die ich werde machen müssen“ (Übers. d. Verf.) Trivulzio: *Stato attuale dell'Italia I* (wie Anm. 29). S. 6.
- 32 „[...] werde ich sagen, wie das italienische Volk ehrlich, fromm, wohlwollend und sanftmütig ist. Ich werde sagen, wie sich sein Intellekt begierig den befruchtenden Samen des Wissens öffnet, wie es persönlich schön ist, welch wohlklingende Stimme und Gesang gleichende Sprache es hat.“ (Übers. d. Verf.) Ebd.
- 33 Vgl. dazu auch Rörig. *Gli scritti di Cristina di Belgiojoso* (wie Anm. 27). S. 43.
- 34 „[...] teilnahmslose Untätigkeit“ (Übers. d. Verf.). Trivulzio: *Stato attuale dell'Italia I* (wie Anm. 29). S. 14.

den Handlungsspielraum der Italiener/innen beschneiden.³⁵ Geprägt ist Trivulzios Beschreibung des aktuellen Zustands Italiens zusätzlich durch den Topos der Sehnsucht nach dem „Heimatland“, die ihrem Exil geschuldet ist: In einer direkten Leser/innenansprache verteidigt sich Trivulzio entsprechend präventiv gegen eventuelle Kritik an ihren Vorschlägen und Visionen, da durch die Verbannung „[i]l cuore [...] si commove [sic] al solo udire il nome d'Italia, ed anche al biasimo mesce l'affetto.“³⁶

Das Italienbild, das Trivulzio gemäß ihrer programmatischen Leitlinie in den Artikeln der Reihe „Stato attuale dell'Italia“ skizziert, steht trotz der Betonung einer emotionalen Verbundenheit ganz im Zeichen ihrer realpolitischen Haltung. Davon zeugen auch konkrete Forderungen und die deutlichen Worte, die Trivulzio vor allem im Fazit ihrer Artikel findet, um ihren eigenen Idealen Ausdruck zu verleihen. So formuliert sie u. a. am Beispiel der von Österreich abhängigen Regionen Lombardei und Piemont Vorschläge für Reformen als Alternative zu einem radikalen Umsturz und verortet sich selbst in der Reihe derjenigen, die sich als „disposti a contentarci di progressive, anche lente, riforme“³⁷ verstehen.

35 Vgl. dazu auch Rörig. *Gli scritti di Cristina di Belgiojoso* (wie Anm. 27). S. 49: „Un'analisi critica della situazione e delle sue radici storiche avrebbe dovuto risvegliare nei sovrani e nella popolazione la consapevolezza dei problemi esistenti e la disponibilità ad attuare le riforme necessarie.“ („Eine kritische Analyse der Situation und ihrer historischen Wurzeln hätte bei den Machthabern und in der Bevölkerung das Bewusstsein für die bestehenden Probleme und die Bereitschaft für die Umsetzung der notwendigen Reformen wiedererwecken sollen.“ Übers. d. Verf.)

36 „[...] das Herz [...] regt sich, wenn es nur den Namen Italiens hört, und auch dem Tadel ist Zuneigung zugesetzt“ (Übers. d. Verf.); Trivulzio: *Stato attuale dell'Italia I* (wie Anm. 29). S. 6.

37 „[...] bereit, uns auch mit voranschreitenden, auch langsamen, Reformen zufriedenzugeben“ (Übers. d. Verf.) Cristina Trivulzio di Belgiojoso. *Stato attuale dell'Italia III*. In: *L'Ausonio I / 3* (1846). S. 161-180, hier S. 179. Im Schlussabsatz deutet Trivulzio jedoch an, dass es sich hierbei nur um erste Schritte handeln sollte: „Nè voglio dire che gli Italiani s'avessero a tenere soddisfatti delle concessioni ora accennate, e ad astenersi dal chieder altro; ma bensì, che tali concessioni sarebbero un primo passo verso il bene, e che ad un primo passo deve far plauso il saggio, quando si muova sulla buona via.“ („Auch möchte ich nicht sagen, dass sich die Italiener mit den hier angedeuteten Zugeständnissen zufriedengeben und davon Abstand nehmen sollen, mehr zu erbeten; sondern, dass solche Zugeständnisse ein erster Schritt in Richtung des Guten wären und

Der Fokus auf Reformen, insbesondere im Hinblick auf die Bildungsarmut der nichtadligen Bevölkerung³⁸, stellt generell einen roten Faden in Trivulzios Auflistung der Voraussetzungen dar, die sie für eine Einheit Italiens als unabdingbar ansieht. Beeinflusst durch die progressiven Ideen des Saint-Simonismus, mit dem sie im Pariser Exil in Berührung kam, legt auch sie sowohl in der Theorie als auch in der Praxis seit Beginn der 1840er Jahre den Fokus auf die arbeitende Bevölkerung, vor allem in der Landwirtschaft.³⁹

dass der Weise einen ersten Schritt begrüßen muss, wenn er sich auf dem guten Weg befindet.“ (Übers. d. Verf.) Ebd. S. 180.

Ganz ähnlich argumentiert Trivulzio auch zwei Jahre später in ihrem Traktat *Parole*; allerdings wendet sie sich hier nicht aus einer Exilsituation an ein heterogenes Publikum, sondern spricht als an den revolutionären Ereignissen in Mailand direkt Beteiligte konkret die Einwohner/innen der Stadt an und greift – anders als in *L'Ausonio* – aus rhetorischen Gründen auf Pathos-Elemente zurück, indem sie die Mailänder Bevölkerung als „degni figli di quei Lombardi che un dì cacciarono il primo Federico“ („würdige Söhne jener Lombarden, die einst den ersten Friedrich in die Flucht schlugen“; Übers. d. Verf.) lobt. (Cristina Trivulzio di Belgiojoso. *Ai suoi concittadini. Parole. Parte I* [Mailand, 1848]. In: Fugazza/Rörig. *La prima donna d'Italia* [wie Anm. 7]. S. 224-230, hier S. 224.) Trivulzio spielt auf die so genannte *Lega lombarda* an, die sich 1167 erfolgreich gegen Versuche der politischen Einflussnahme Friedrichs I. zur Wehr setzte und die, zum Mythos stilisiert, in den vergangenen Jahren von Bewegungen wie der *Lega Nord* zur Rechtfertigung separatistischer Bestrebungen herangezogen wurde. Ganz anders setzt Trivulzio diese historische Referenz ein: Sie sieht die Lombardei in einer Vorreiterrolle auf dem Weg zu einer Einheit Italiens „in un corpo solo“ (ebd. S. 230, „in einem einzigen Körper“. Übers. d. Verf.) und warnt vor einer weiteren Zersplitterung Italiens.

38 Vgl. dazu Clemens. *Geschichte des Risorgimento* (wie Anm. 10). S. 9.

39 „Dalla conoscenza di queste teorie la Belgiojoso maturò il rispetto dei lavoratori e del loro lavoro e l'idea di un giusto profitto che si poteva trarre solo assumendosi responsabilità sociali.“ („Durch die Kenntnis dieser Theorien erwuchs bei Belgiojoso die Hochachtung vor den Arbeitern und ihrer Arbeit und die Idee eines gerechten Profits, den man nur durch die Übernahme sozialer Verantwortung erhalten konnte.“ Übers. d. Verf.) Gianna Proia. *Les paysans de la Lombardia e il pensiero sociale di Cristina di Belgiojoso*. In: Fugazza/Rörig. *La prima donna d'Italia* (wie Anm. 7). S. 117-133, hier S. 120. Proias Aufsatz vermittelt einen fundierten und umfassenden Überblick zum konkreten Einfluss der Schriften des Begründers dieser Bewegung, Henri de Saint-Simon (1760-1825), auf Trivulzios Schriften.

Nicht nur in ihren historiographisch-politischen Schriften⁴⁰ setzt sich Trivulzio mit dem Bedarf an entsprechenden Reformen als Grundbedingung für eine von allen mitgetragene Einheit Italiens auseinander, sondern auch in fiktionaler Form in ihrem Roman *Rachele*. Obwohl dieser Roman zu ihren späteren Werken zählt, verhandelt sie darin am Beispiel der lombardischen bäuerlichen Familie Stella die Ereignisse des Jahres 1848. Protagonist/innen sind neben dem Familienvater, der sich unkritisch Autoritäten wie den österreichischen Machthabern beugt, u. a. seine Söhne Pietro und Paolo, der sich aktiv an der Mailänder Revolution beteiligt und nach deren Scheitern flüchten muss, sowie seine Nichte Rachele, die am Ende des Romans zusammen mit Pietro das Erbe des Familienvaters antritt.⁴¹ Der Roman spiegelt ebenfalls Trivulzios „realistische“ Herangehensweise: Sie zeichnet kein idealisiertes, pathetisch überhöhtes Bild der Ereignisse, sondern führt u. a. die Konsequenzen eines fehlenden (nationalen) Bewusstseins durch einen Mangel an Bildung vor Augen⁴², nicht ohne jedoch – gefiltert durch einen Kommentar der heterodiegetischen Erzählinstanz des Romans – der Hoffnung auf Veränderung Ausdruck zu verleihen:

40 Cristina Trivulzio befasst sich u. a. in einer Reihe von Artikeln, die 1845 in der zeitweise von ihr herausgegebenen *Gazzetta italiana* erschienen, mit den Lebensbedingungen der LandarbeiterInnen sowie mit Möglichkeiten einer gerechteren Verteilung der Kosten und Güter durch die Gründung von Genossenschaften. Vgl. dazu Proia. Les paysans de la Lombardie (wie Anm. 40). S. 128. Zu den Reformen, die sie auf ihrem Gut in der Lombardei, in Locate, selbst seit 1840 umsetzte, zählen die Gründung diverser Schulen, in denen u. a. handwerkliches Wissen vermittelt wurde, sowie Initiativen für eine umfassende medizinische und alimentäre Versorgung (vgl. dazu Verdile. Cristina Trivulzio [wie Anm. 18]. S. 34-38).

41 Vielversprechend im Hinblick auf ein mögliches progressives Potential dieser genealogischen Kontinuität erscheint ein Vergleich mit Alessandro Manzonis historischem Roman *I promessi sposi* (1827; 1840-1842) und Giovanni Vergas veristischem Roman *I Malavoglia* (1881), die jeweils mit einem vergleichbaren „happy couple“ enden. Vgl. zu einer Gegenüberstellung mit Manzonis Roman auch Novella Bellucci. L'ultimo racconto di Cristina. In: Trivulzio. Rachele (wie Anm. 7). S. 7-20, hier S. 17.

42 Vgl. Barbara Dell'Abate-Çelebi. Scrittrici Italiane del Risorgimento: Una Presenza Rimossa. In: Journal of Foreign Languages, Cultures and Civilizations 3 / 1 (2015). S. 21-27, hier S. 25.

Abbiamo visto come gli avvenimenti del 1848 avevano sconvolto la famiglia di un fattore lombardo. È in momenti di crisi come questi che i popoli veramente degni d'indipendenza si rafforzano. Le stesse ragioni che avevano condannato inutilmente uno dei figli del fattore Stella a una vita irrequieta, avrebbero provocato, grazie a circostanze più favorevoli, una trasformazione benefica nei fratelli di Paolo, in Pietro in particolare, e Rachele, la nipote del fattore, ancora una volta, sarebbe stata la protagonista degli ultimi avvenimenti di questo racconto.⁴³

43 „Wir haben gesehen, wie die Ereignisse von 1848 die Familie eines lombardischen Bauern erschüttert haben. Es ist in Krisenmomenten wie diesen, dass die Völker, die wirklich der Unabhängigkeit würdig sind, an Kraft gewinnen. Dieselben Gründe, die unnötigerweise einen der Söhne des Bauern Stella zu einem rastlosen Leben verurteilt hatten, würden, dank günstigerer Umstände, eine wohltuende Veränderung bei Paolos Brüdern, besonders bei Pietro, bewirken, und Rachele, die Nichte des Bauern, würde erneut die Protagonistin der letzten Ereignisse dieser Erzählung sein.“ (Übers. d. Verf.) Trivulzio. Rachele (wie Anm. 7). S. 85. Wie Barbara Dell'Abate-Çelebi in einem der wenigen Aufsätze zu *Rachele* feststellt, gilt die realistische Figurenzeichnung auch für die hier explizit als Protagonistin genannte Rachele, die gerade nicht als „[...] simbolo della patria perduta, della terra prostituta“ („Symbol des verlorenen Vaterlandes, der prostituierten Erde“; Übers. d. Verf.) erscheint. Vgl. Dell'Abate-Çelebi. *Scrittrici Italiane del Risorgimento* (wie Anm. 42). S. 25; vgl. zur symbolischen Funktion von Frauen in Texten des Risorgimento auch Anm. 12 des vorliegenden Beitrags. Durch die Wahl einer figuralen Perspektive, die sich mit der einer kommentierenden Erzählinstanz abwechselt, schafft Trivulzio Raum für eine Inszenierung der ambivalenten Gefühle und Überlegungen Racheles, die weder einer risorgimentalen Ikone entspricht noch widerstandslos die ihr bestimmte traditionelle Rolle als Pietros Ehefrau übernimmt. Sowohl Dell'Abate-Çelebi (ebd. S. 25-26) als auch Novella Bellucci in *L'ultimo racconto di Cristina* (wie Anm. 41). S. 19 verweisen auf Parallelen zwischen dem Roman und Trivulzios programmatischer Schrift *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire* aus dem Jahr 1866, in der sie die Position vertritt, dass es keine unmittelbare Lösung für eine Emanzipation aus klassischen Rollenbildern geben kann, sondern nur stetige Reformen Hoffnung für kommende Generationen versprechen. Vgl. dazu vor allem Rörig. *Gli scritti di Cristina di Belgiojoso* (wie Anm. 27). S. 55-56.

Das *Italienische Bilderbuch* (1847): Fanny Lewalds subaltern-revolutionäre Visionen eines freiheitlichen, gerechten und selbstbewussten Italien

Fanny Lewald gilt als die „berühmteste [deutsche] Romanschriftstellerin des 19. Jahrhunderts“⁴⁴; sie hat neben ihren 17 Romanen Reisebücher und -briefe über Italien, Frankreich, England und Schottland, Briefliteratur in Wochenzeitschriften und eine Autobiographie verfasst.⁴⁵ In ihrem *Italienischen Bilderbuch* (1847), das sich auf ihre Italienreise 1845-46 bezieht, reflektiert Lewald, so betont Christina Ujma, „die Wandlungen ihres Lebens, wie die Wandlungen Italiens und des deutschen Italienbildes“⁴⁶ in ihrer von tiefgreifenden Veränderungen durchzogenen Zeit, dem Vormärz. Dies geschieht unter den Vorzeichen einer mehrere Ebenen erfassenden Emanzipation: als Deutschjüdin und als Frau, aber auch als an der Öffentlichkeit beteiligte Schriftstellerin.⁴⁷ Anders als Cristina Trivulzio beteiligt sich Lewald nicht aktiv am politischen Kampf um die nationale Einigung, jedoch betont sie in ihrer Autobiographie *Meine Lebensgeschichte* (drei Teile, 1861-63), dass sie seit dem Beginn ihrer literarischen Tätigkeit „es als [ihre] größte Aufgabe betrachtet [habe], in [ihren] Arbeiten dichtend den Zwecken und Tendenzen zu dienen, welche [ihr] Ideal und Religion sind, seit [sie] zu denen gelernt habe.“⁴⁸ Fanny Lewald offenbart in ihrer Reiseliteratur⁴⁹ zum

44 Christina Ujma. Stadt, Kultur, Revolution. Italienansichten deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts. Aus dem Nachlass hg. v. Rotraud Fischer/Ruth Ujma. Bielefeld: Aisthesis 2017 (Vormärz-Studien XL). S. 16.

45 Vgl. Krimhild Stöver. Leben und Wirken der Fanny Lewald. Grenzen und Möglichkeiten einer Schriftstellerin im gesellschaftlichen Kontext des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Hamburg: Igel-Verlag 2013, S. 33.

46 Ujma. Stadt, Kultur, Revolution (wie Anm. 44). S. 16.

47 Vgl. Stöver. Leben und Wirken der Fanny Lewald (wie Anm. 45).

48 Fanny Lewald. *Meine Lebensgeschichte*. Teil III zit. nach Stöver. Leben und Wirken der Fanny Lewald (wie Anm. 45). S. 46.

49 Sandra Vlasta (Writing the Nation, Writing the Self: Discourses of Identity in Fanny Lewald's *Italienisches Bilderbuch* and George Sand's *Un hiver à Majorque*. In: Taking Stock – Twenty-five Years of Comparative Literary Research. Hg. Norbert Bachleitner/Achim Hölter/John A. McCarthy. Leiden/Boston: Brill/Rodopi 2020. S. 270) betont die Bedeutung der Reiseliteratur „in the processes of political and social change in Europe from the late 18th to the middle of the 19th century“; diese spielte nämlich „a key-role in the formation of collective

Sehnsuchtsland und besonders im *Italienischen Bilderbuch* Italienbilder, die von ihrem Selbstbewusstsein geprägt sind und sich, trotz ihrer Anbindung an die europäische literarische⁵⁰ und kulturelle⁵¹ Tradition, doch im Hinblick auf ihre Kernaussagen *außerhalb* der ausgetretenen Pfade ansiedeln und sich, durch die Vergangenheit gestärkt, auf die Zukunft ausrichten.⁵²

national identities and cultures, as well as in the formation of the middle class and individual identities“ und trug zur Herausbildung grundlegender identifikationsstiftender „imagined communities“ bei (hier bezieht sich Vlasta auf den Begriff von Anderson 2006). Christina Ujma in ihrer Schrift Fanny Lewald (1811-1889). Studien zu einer großen europäischen Schriftstellerin und Intellektuellen. Bielefeld: Aisthesis 2011. S. 204, weist auf die Freiheiten hin, die die Reiseschriftstellerinnen den Autorinnen wie Lewald bot, sich über aktuelle Themen zu äußern, ohne „sich auf das schlüpfrige Parkett des Politischen zu begeben, das damals als männliche Domäne galt“.

- 50 Explizit und z. T. mehrfach erwähnt werden allen voran Goethe und Schiller, Platen, aber auch der „Titan“ von Jean Paul (vgl. dazu auch den Beitrag von Anne-Rose Meyer im vorliegenden Band). Christina Ujma hat in ihrer Studie Fanny Lewald (wie Anm. 49). S. 212, zusätzlich das europäische Literaturgut herausgearbeitet, auf das Lewald ebenso aufbaut, allen voran Mme de Staël und Byron. Parallelitäten finden sich auch zu George Sand, Lewald wird als „deutsche George Sand“ bezeichnet. Vgl. zur Gegenüberstellung mit George Sand Vlasta. *Writing the Nation* (wie Anm. 49). Außerdem bezieht sich Lewald auch immer wieder auf die italienische Literaturtradition: Dante, Petrarca, Boccaccio, Alfieri.
- 51 Lewald nimmt das kanonisierte Kulturgut wahr, aber sie bevorzugt eigentlich Kunstwerke, die sie persönlich, im Hinblick auf ihre (politischen) Ideale ansprechen und beteuert anhand der Kunstbetrachtung ihre Freiheit (IB, 73); z. B. zieht sie in den Uffizien (IB, 70-76, Kapitel „Die Tribuna“) der Mediceischen Venus, deren Schönheit sie etwas „Weichliches, Schwächliches“ (IB, 71) entnimmt, den zur Gerechtigkeit mahnenden Sichelschleifer, „den arbeitenden, im Sonnenbrand erliegenden Sklaven“ vor, „der die muskelstarke, schöne Gestalt dem harten Drucke der Notwendigkeit“ beugt, aber „klagend zum Himmel empor[blickt], und sein Geist sucht dort die Lösung für das ‚Weshalb?‘, das er nicht begreifen kann.“ (IB, 75). Der „ernsten Kirche von Santa Croce“ und den „Gräbern jener Riesegeister“ zollt sie Ehrfurcht, aber sie genießt besonders „die kleine, lichte Kapelle“ der pittori in der Kirche Santissima Annunziata, „eine schöne Ruhestätte für die Asche von Künstlern, deren Leben der heitern Ausübung des Schönen geweiht war.“ (Kapitel „Kirchen“, IB, 87)
- 52 Vgl. Christina Ujma. *Wege in die Moderne. Reiseliteratur von Schriftstellerinnen und Schriftstellern des Vormärz*. Bielefeld: Aisthesis 2009. S. 16 sowie S. 21:

Im *Italienischen Bilderbuch* beschreibt sie sich selbst in ihrer Sehnsucht nach zukunftsfähigen Visionen für Italien, Deutschland und ganz Europa (die „Menschheit“ im Allgemeinen), als sie sich mitten in der berühmten Campagna, kurz vor ihrer Ankunft in Rom in die lange Geschichte der die Völker versammelnden Pilgerschaft nach der Heiligen Stadt einreihet und gleichzeitig aus dieser gemeinschaftlichen Perspektive nach vorne blickt:

Unaufhörlich musste ich der Scharen von Gläubigen gedenken, welche als Pilger diesen Boden betreten hatten, und der Ereignisse, der Kämpfe, deren Zeuge dieser Erdstrich gewesen war. Die Vergangenheit entwickelte sich majestätisch vor meinem Geiste, und das innere Auge sehnte sich, einen Blick in die Zukunft zu werfen und zu erspähen, wo sich die historische Krisis entscheiden wird, in der die Menschheit jetzt angstvoll und mit ernstem Eifer ringt. (IB, 103)

Den visionären Charakter ihrer Italienbilder und ihre subalterne, von Demut bestimmte Haltung⁵³ prägen von Beginn an die Wahrnehmungsweisen, die sie aus dem romantischen Norden mitbringt und die zusätzlich durch ihre Byron-Rezeption genährt sind.⁵⁴ Diese begleiten den „Übergang“ in das Sehnsuchtsland: Träume, Märchen und die „Weihnachtsseligkeit“ ihrer Kindheit. Doch ist diese Optik alles andere als unrealistisch und weltfremd einzuordnen.⁵⁵ Vielmehr soll die Weitsicht der Autorin unterstrichen werden, die sich

Ujma weist auf das „Selbstbewusstsein vieler Autorinnen und Autoren“ hin, „aus dem das Bewusstsein spricht, dass sie die Stimme der Zukunft sind, dass mit ihnen die neue Zeit zieht, um ein traditionelles Lied zu variieren.“

53 Christina Ujma hebt in ihrer Studie Fanny Lewald (wie Anm. 49). S. 208, deren Kritik (vgl. IB, 106) an den antiken römischen Triumphbögen als „ideologische Zeichen des römischen Imperialismus“ und historischer Demütigungen hervor; „sie büstet hier die Geschichte gegen den Strich der Überlieferung, verweist darauf, wie sehr die Monumente, die von der gesamten gebildeten Welt als Ausdruck höchster Kultur bewundert werden, Gewalt, Unterdrückung und Zerstörung anderer Kulturen verherrlichen“. Dementgegen hebt Ujma Lewalds Vorliebe für die abgelegene Grotte der Egeria hervor, ebd., S. 210: „Ein unpräzises Monument, weitab vom Zentrum der großen Denkmäler, wird für Fanny Lewald zum Inbegriff einer anderen antiken Kunst, die nicht Krieg, Männlichkeit und Eroberung verherrlicht, sondern Liebe und Weiblichkeit.“

54 Vgl. Ujma: Fanny Lewald (wie Anm. 49). S. 209.

55 Christina Ujma betont in ihrer Einleitung zum Band Stadt, Kultur, Revolution. (wie Anm. 44), S. 11-12, dass Peter Gendolla 2014 und Golo Maurer 2015 in

gerade durch diese ihre offene Haltung für „Wunderbares“ einstellt. Ujma betont Lewalds „unkonventionelle Sichtweise Italiens“, denn „sie begegnet dem Land auf Augenhöhe und sieht es explizit mit den Augen einer Frau“⁵⁶, durchaus auch z. T. mit einer gewissen Selbstironie und im Bewusstsein der eigenen einschränkenden (protestantischen) Gewohnheiten. Dadurch verliert ihr Blick die negative Fokussierung des Anderen, Fremden, der zur Selbsterhöhung dient⁵⁷, und richtet sich stattdessen in seiner Aufgeschlossenheit auf horizontale Unterscheidungen, Parallelitäten zur Heimat⁵⁸ und sogar transkulturelle Vernetzungen. Sie bleibt „in der Mitte“ und hält das Gleichgewicht zwischen Überhöhung und Abwertung. An der Beschreibung des Mailänder Doms⁵⁹ wird dies z. B. deutlich:

Aber wie sehr überstieg dessen [des Mailänder Doms] Größe und Schönheit alles, was ich mir davon vorgestellt hatte. Soll ich einmal ein Bild brauchen, das einer Frau naheliegt, so möchte ich sagen der Mailänder Dom sieht aus wie ein Spitzengewebe, das die Hand eines Zauberers plötzlich zu Stein verwandelt hätte. [...] Filigranartig leicht, in schlanken, zierlichsten Arabesken steigt der schöne Bau empor, an dem jede Statue, jedes Blättchen mit der Sauberkeit gearbeitet ist, mit der man die zierlichsten Vasen von Alabaster gemacht sieht. [...] War der Eindruck dieser Pracht für mein an protestantische Einfachheit

ihren Studien zur deutschsprachigen Italienwahrnehmung die „Abgehobenheit und Irrealität des Italienbildes“ der männlichen Autoren hervorheben. Ujma zufolge suchten hingegen Schriftstellerinnen die „Begegnung mit dem Italien der Italiener“.

56 Ujma. Fanny Lewald (wie Anm. 49). S. 204.

57 Vgl. Vlasta. *Writing the Nation* (wie Anm. 49). S. 274.

58 Vgl. z. B. IB, 96. „So malerisch dies aussah, so wenig entsprach das Kostüm der Männer und Frauen [bei der Weinlese] den Bildern, welche wir von Italienern zu sehen gewohnt sind. Die Tracht glich ganz der unserer Landleute [...]“ Auch das Studentenleben in Pavia gleicht „vollkommen dem deutschen, wie es sich in kleinen Universitätsstädten entwickelt“, IB, 34.

59 Der Mailänder Dom war auch für Stendhals Reisetagebuch *Rome, Naples et Florence* (1817/1826) zentral, insofern als dieser zum Symbol seiner Kristallisationstheorie wurde. Auch Lewalds Florenz-wahrnehmung, z. B. die Schilderungen von Santa Croce, erinnert an Stendhal, der wie Lewald europäisches Grenz-gängertum lebt. Vgl. zu Lewald und Stendhal auch Rotraut Fischer/Christina Ujma. Florenz lebt!: Adele Schopenhauer, Fanny Lewald und die Florenz-beschreibungen in Vor und Nachmärz. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 2 (2008). S. 85-104, hier S. 85-86.

gewöhntes Auge groß und imponierend, so war der Anblick des Treibens in der Kirche mir befremdlich.⁶⁰

Lewald bestätigt mit ihrem Eintritt in das Land, beziehungsweise schon mit ihrer Vorfreude, Italien als bereits geeinte Kulturnation, *vor* der politischen Einigung, und nimmt es in seiner Vielfalt, als urbanes und modern geprägtes Land wahr.⁶¹ Damit und durch das lobend hervorgehobene Beispiel Frankreichs, des „Volksverbands“, der „großen, selbständigen Nation“, das im Gegensatz zu „den zweiunddreißig Monarchen Deutschlands“ die Förderung der Kultur begünstigt, verrät sie indirekt auch ihre eigene Sehnsucht nach einer deutschen Einheit.⁶² Den krisenhaften und krankhaften⁶³ Zustand der Fremdherrschaft, den Manzoni und Leopardi in ihren Werken zentral platzieren und der auch bei Trivulzio im Fokus steht, nimmt sie nur am Rande wahr – z. B. in Form der (wohl österreichischen) „Bier- und Bratwürstelverkäufer zwischen den Trauben und Pfirsich ausrufenden Leuten“ (IB, 30) in Mailand oder durch den Anblick der „österreichischen Offiziere, den Stock und die Prügelwaffe von der eingeschnürten Taille herabhängend, ein schmachvolles Ehrenzeichen“ (IB, 323) in Venedig – und verfolgt die Revolten in der Romagna, in Rimini und Bologna (vgl. IB, 98, 102) nur aus dem Augenwinkel. Auch wenn sie im Gespräch mit einem Italiener von dessen Traurigkeit und Schmerz bezüglich der „langen Unterdrückung“, der „politischen und religiösen Knechtschaft“ und der Überwachung durch die „schärfste Zensur“ Österreichs und die katholische Geistlichkeit erfährt, hält sie an ihrer fordernden Frage nach „jenem bessern Sinn“, dem „großartigen Gemeingeiste“ (IB, 83) des Volkes fest, und es besteht für sie kein Zweifel an der *eigentlichen* Freiheit der Italiener/innen und an ihrer ganz besonders ausgeprägten Individualität (die Trivulzio in der Selbstperspektive dann kritisiert, wenn sie dazu führt, dass jede/r nur noch auf den eigenen Vorteil bedacht ist); diese Bestätigung bietet ihr z. B. Genua – eine für die

60 Lewald, IB, 16-17.

61 Vgl. Ujma Fanny Lewald (wie Anm. 49). S. 206. Ujma bezeichnet das *Italienische Bilderbuch* als „eine[n] der urbansten Italienreiseberichte“.

62 Lewald, IB, 121. Vgl. Vlasta. Writing the Nation (wie Anm. 49). S. 270-287 (insb. S. 277-278).

63 Krankheit wird immer wieder am Rande und als Schein erwähnt, z. B. IB, 16: „Die Leute bewegten sich so leise und schweigend, als ob sie in einem Krankenzimmer wären.“; IB, 33: „die Fieber“; IB, 34: „kränklich aussehender Jüngling“ etc.

Italienreisen weniger prominente italienische Stadt, die Lewald ganz besonders schätzt.

Wie hat das Bewußtsein der Freiheit, der Herrschaft sich ausgeprägt zu männlicher Individualität in diesen meerbeherrschenden Genuesern! Männer, die in dem größten Volksgewühle als hervorragende Persönlichkeiten sichtbar werden würden. [...] Aber nicht allein in den Männern spricht sich die Hoheit des Wesens aus, auch die Frauen haben sie. (IB, 40-41)⁶⁴

Sie betont immer wieder ihre Erfahrung der edlen Stärke der Italiener, z. B. fällt ihr der wohlwollende Umgang mit den „niedern Ständen“ auf, deren Verhältnis zu den „höhern“ Ständen „durchaus nichts Knechtisches“ beinhaltet, sondern vielmehr „die edle Ausdrucksweise des Volkes“ und „achtungsvolle Behandlung“ die Standesunterschiede ausgleiche⁶⁵; sie nimmt auch die Überraschung auf, dass die „Dienerschaft“ zur Familie gezählt wird – „La mia famiglia nennen die Italiener ihre Dienerschaft“ (IB, 41). Aus diesen Beobachtungen leitet sie ihr Fazit ab: „Der Italiener ist innerlich frei und vornehm, wenn der Druck der äußern Verhältnisse auch schwer auf ihm lastet.“ (IB, 117)

Die Italienbilder des Südens, Neapels und Palermos, tendieren bei all ihrer Andersartigkeit, z. B. im Umgang mit dem Tod und den Bestattungen sowie ihrem Volksglauben (z. B. um das unglückbringende „malocchio“ – der „böse Blick“ – und den „gettatore“, – der den „bösen Blick besitzt“ – IB 245-249), auch hin zu universellen Gedanken der Autorin, der tiefen Verbindung von Heimat und Fremde, und politisch ausdeutbaren Überlegungen zu Gleichheit und Gerechtigkeit.⁶⁶

64 Hier verkehrt Lewald den männlichen Blick, der traditionell von der Schönheit der Frauen schwärmt.

65 Ihre „Parteinahme für die unteren Schichten“ formuliert Lewald insbesondere auch in ihrer Erzählung „Der dritte Stand“ von 1845, der bei der Kritik großen Anstoß erregte. Vgl. dazu Stöver. *Leben und Wirken der Fanny Lewald* (wie Anm. 45). S. 48.

66 Vgl. IB, 244. Vom Friedhof bei Palermo – „[I]auter fremde Namen, aus Nord und Süd, aus Ost und West, hier nebeneinandergebettet zu ewigem Schlaf“ – „schweifte [ihre] Seele fort [...] bis hin zum Gestade der Ostsee, wo unter Fliederbüschen und Linden ein Hügel, mit Veilchen und Reseda bepflanzt, die Asche [ihrer] geliebten Toten bedeckte“.

Zuletzt sollen die wertvollen, „durch ihre Seltenheit fesselnden“⁶⁷ transkulturell und auf Komplementarität angelegten, künstlerisch gestalteten Italienbilder und die gelungenen „Übertragungen“ von einer Kultur in die andere, die wohl das Herzstück des *Italienischen Bilderbuchs* bilden, beispielhaft und leider nur in äußerster Kürze angerissen werden, um jedoch nicht minder ihre Zukunftsfähigkeit zu betonen.

So ist Lewald vom „Goetheschen Faust als Ballett auf der Scala“ (IB, 23-27) begeistert, in dem Faust zum Bildhauer Cardenuto wird, der auf seiner Suche nach Schönheit und Leidenschaft statt nach Erkenntnis von Mephisto – „hier Mugraby“ – verführt wird, und das eine gelungene „Umwandlung“, eine Synthese deutschen und mediterranen Kulturguts darstellt: „Es wäre zu wünschen“, so Lewald, „daß dies Ballett seinen Weg auch auf unsere Bühnen fände, wenn es so ausgezeichnete Darsteller dafür gäbe als in Mailand. Mich dünkt, die eifrigsten Verehrer Goethes würden sich davon angezogen und in ihrer Verehrung für dies Meisterwerk unseres größten Dichters nicht verletzt fühlen.“ (IB, 26) Als Ballett ist dieses Werk für das Volk zugänglich, das vollkommen gebannt, zum Teil in Ekstase zuschaut und profitiert.

Neben der theatrale Kunst, wie auch der Oper, als italienisches, volksnahes Gut und Alltagslebens *par excellence* – „Der Markusplatz gleicht einem riesigen Opernsaal“ (IB, 322) –⁶⁸, die zudem für das Risorgimento bedeutend waren, sollen schließlich die deutsch-italienischen Salons als Orte der Vermittlung auf europäischem Niveau erwähnt werden. Als letzte Station in Florenz besucht Lewald den Salon des Saint-Simonistischen französisch-deutschen Ehepaars Unger-Sabatier und beschreibt ihre Begegnung mit der um die Künstler und Armen bemühten Salonnière Karoline Unger-Sabatier⁶⁹, die im italienischen Ambiente ihre Interpretation der Schubert-Lieder darbietet, als ganz besonders tiefgreifendes, im Hinblick auf die universal begriffene Freiheit transkulturell illuminierendes Ereignis:

67 Vgl. folgende Landschaftsbeschreibung am Trasimenischen See, IB, 97: „Es war eine Mischung nördlicher und südlicher Elemente, die uns durch ihre Seltenheit fesselte, bis ein leiser Regen niederzutropfen begann.“

68 Vgl. zum Verhältnis von *italianità* und Oper Immacolata Amodeo. Das Opernhafte. Eine Studie zum „gusto melodrammatico“ in Italien und Europa. Bielefeld: Transcript 2007.

69 Vgl. zu Caroline Unger-Sabatier Ujma. Stadt, Kultur, Revolution. (wie Anm. 44). S. 13, und den „Exkurs: Der Florentiner Salon der Caroline Unger-Sabatier“ ebd. S.126-132.

Hier mitten in Italien, die schwermütigen deutschen Liebes- und Sehnsuchtslieder von Schubert zu hören [sic!] hatte für mich einen wehmütigen Reiz. Neben einer Natur, die so mächtig zum Lebensgenusse auffordert, in der die Luft vor Sonnenschein funkelt, klang das verzweifelnde Wort des Schubertschen Wanderers: „Da, wo du nicht bist, ist das Glück“ doppelt traurig. Die ruhige Entsaugung, zu der unser Klima, unsere Erziehung, die ganzen bisherigen Lebenstheorien uns verdammten, erschien hier umso härter, als diese düstern Worte von einer Frau gesungen wurden, die rings um sich her Glück zu verbreiten strebte, die jeder Blume das nötige Licht, jedem Erschaffenen die nötige Freiheit und das beste Gedeihen zuzuwenden bemüht war. (IB, 89)

Fazit: realistische Vorstellungen des „Sehnsuchtslands Italien“ bei Trivulzio und Lewald

Unter Rückbezug auf die eingangs festgestellten biographischen Unterschiede zwischen Cristina Trivulzio und Fanny Lewald lassen sich die dennoch vorhandenen Parallelen vor dem Hintergrund der Ausführungen zu ihren Italienbildern weiter konkretisieren: Beide bewegen sich in von Männern geprägten literarischen Genres bzw. Strukturen – als Autorinnen und, im Falle von Cristina Trivulzio, auch als Herausgeberin – und zeigen neue Wege in ihren Reflexionen über Italiens Vergangenheit und Gegenwart sowie in ihren Visionen für die nachrisorgimentale Zukunft der Nation auf. So ist beiden Frauen ein Blick auf Italien als „Sehnsuchtsland“ eigen: bei Cristina Trivulzio bedingt durch die Situation des Exils, bei Fanny Lewald durch Italien als Projektionsfläche, in dem sich ihr eigener Wandel, ihre eigene Entwicklung und diejenige ihrer deutschen Heimatnation widerspiegeln. Auffällig ist, dass es sich um Darstellungen handelt, die nicht als pathetisch oder als bloße Reproduktion von Stereotypen zu verstehen sind, sondern von einem realistischen, ausgewogenen und klug reflektierten Bild zeugen. So leitet Trivulzio den italienischen Ist-Zustand konsequent aus der Geschichte her und verbindet die Lehren, die sie daraus zieht, mit konkreten Reformvorschlägen u. a. zur Bildung der arbeitenden (Land-)Bevölkerung, die ihren Glauben an die positive Zukunft eines geeinten Italiens mit mündigen, verantwortungsbewussten Bürger/innen verdeutlichen. Fanny Lewald wiederum legt den Fokus zwar weniger auf die politische Realität Italiens, dafür aber umso mehr auf Italien als einigende Kulturnation; zudem ergibt sich aus ihren Beobachtungen eine transkulturelle Öffnung hin zur Frage der Freiheit aller Nationen Europas und – im Kontext des Vormärz – in diesem

Zusammenhang auch für Deutschland. Lewald antizipiert somit transkulturelle Ansätze, wie sie beispielsweise in Jacob Burckardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* aus dem Jahr 1860 anzutreffen sind, in dem am Beispiel der Renaissance als einer „europäischen Kulturerscheinung“⁷⁰ sowie als „treffliche Identifikations- und Identitätsfolie“ nicht nur Italien, „sondern für das aufstrebende europäische Bürgertum und seine Staats- und Kulturi-
deale überhaupt“⁷¹ ebenfalls eine grenzüberschreitende, europäische Perspektive eingenommen wird.

70 Fischer/Ujma. Florenz lebt! (wie Anm. 59). S. 98.

71 Ebd.

Arne Karsten (Wuppertal)

„Danach wird es anders sein, aber schlechter.“

Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Il Gattopardo* aus der Sicht
des Historikers

Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Il Gattopardo* zählt zu den nicht eben zahlreichen italienischen Büchern, die es im 20. Jahrhundert zu dauerhafter Weltgeltung gebracht haben. Nicht nur die Übersetzung in über 30 Sprachen und die Millionenaufgaben lassen das Buch zu den Klassikern der Weltliteratur gehören, sondern auch die Vielzahl wissenschaftlicher Studien, die dem Werk gewidmet sind. Die Geschichte vom Niedergang der sizilianischen Adelsfamilie Corbera, nach dem prominentesten ihrer vielen Feudaltitel „Fürsten von Salina“ genannt, und besonders ihres Oberhauptes, des geistvoll-skeptischen Don Fabrizio, spielt in Italien zwischen 1860 und 1910. Im Zentrum der Handlung stehen jedoch die Ereignisse der Jahre 1860/61, die Landung Giuseppe Garibaldis und seiner „Tausend“ auf Sizilien, die anschließende Eroberung der Insel und der Untergang des Königreich Neapels durch die Ausrufung des Königreich Italiens unter der Führung der Dynastie Savoyen.

Diese gemeinhin als „Einigungsprozess“ bezeichneten Ereignisse bilden den historischen Hintergrund von mehr als drei Vierteln der Romanhandlung. Aber sind sie lediglich Hintergrund? In seiner wichtigen Studie über Lampedusas ersten und einzigen Roman hat der italienische Gelehrte Francesco Orlando, in seiner Jugend mit dem Autor eng befreundet, konstatiert, dass die Auswahl der historischen Ereignisse, die in dem Werk Erwähnung finden, eine Untersuchung aus der Perspektive des Historikers verdiente.¹ Genau das soll im Folgenden geschehen. Es geht mithin um eine ganz schlichte Frage: Was kann ein Leser des Buches über die Geschichte Siziliens und Italiens in den Jahren der italienischen Einigung lernen? Zunächst auf der Ebene des Faktischen: Welche Ereignisse und historischen Persönlichkeiten finden im Roman Erwähnung? Sodann: Welche Deutung gibt der Autor, meist, aber nicht immer, aus dem Munde des Protagonisten Don

1 Francesco Orlando. *L'intimità e la storia. Lettura del „Gattopardo“*. Turin: Einaudi 1998. S. 151: Lampedusas „selezione degli eventi pubblici meriterebbe studio da parte di qualcuno storicamente competente.“

Fabrizio, der historischen Entwicklung? Schließlich: Welche geschichtsphilosophische Weltsicht liegt dem Roman zugrunde? Dass diese Fragen von zentraler Bedeutung für das Verständnis von Lampedusas Meisterwerk sind, liegt schon deswegen auf der Hand, weil der Roman, ganz ähnlich wie Thomas Manns *Buddenbrooks*, sehr eng an der Familiengeschichte des Autors modelliert ist (wie denn generell *Il Gattopardo* und *Buddenbrooks* eine Vielzahl auffälliger Parallelen aufweisen²). Doch auch eine briefliche Äußerung Lampedusas aus der Zeit, in der er an seinem Roman schrieb, verrät, dass dem historischen Rahmen der Handlung größere Bedeutung zukommt als nur diejenige eines Rahmens, wenn er nämlich schreibt:

Mich persönlich würde eigentlich mehr die Geschichte der Politik als die Geschichte der Literatur interessieren. Hätte ich auch nur die geringste Kompetenz und damit die Möglichkeit, mich mit der Geschichte der Politik zu beschäftigen, würde mich am meisten die Beschäftigung mit Krisen anziehen, oder besser gesagt, die Beschäftigung mit dem Beginn von Krisen, die Betrachtung des kaum merklichen Fallens des Barometers, des winzigen Wölkchens am Horizont, des schwachen und (scheinbar) nebensächlichen Windhauchs, der sich dann als das erste Vorzeichen des Orkans entpuppt, der ihm folgt. Augenblicke, die zu schildern bewegend wäre, weil alle Welt verkennt, was ihr bevorsteht, während ein aufmerksames Auge versteht, was ihnen unvermeidlich folgen wird, Augenblicke einer schreckensvollen Ergriffenheit, in denen der wissende Mensch sich wahrhaftig für einen Gott halten mag, der die Zukunft erkennt, nicht etwa durch den Flug seiner Phantasie, sondern durch genaue Kenntnis der Ursachen und der Beziehungen zwischen den Folgen, die aus ihnen resultieren.³

2 Vgl. hierzu Maria Pagliara Giacobazzo. Thomas Mann – Lampedusa: affinità elettive? In: *Il Gattopardo. Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovania*. Hg. Francesco Musara/Serge Vanvolsem. Löwen/Rom: Bulzoni 1991. S. 77-110.

3 Orlando. *L'intimità e la storia* (wie Anm. 1). S. 155: „[...] a me, personalmente, interesserebbe di più lo studio della storia politica di quelle della storia letteraria. E se avessi la minima competenza e quindi la possibilità di occuparmi di storia politica, quel che più mi attrarrebbe sarebbe lo studio delle crisi, anzi, ho detto male, lo studio dell'*inizio* delle crisi, la considerazione di quell'impercettibile abbassamento del barometro, di quella minuscola nuvoletta all'orizzonte, di quella bava di vento fiacca e (apparentemente) trascurabile che è poi la prima pattuglia di punta del ciclone che si scatenerà. Momenti appassionanti da rivivere, questi, nei quali tutto il mondo ignora ciò che lo aspetta mentre un occhio acuto conosce

Lassen wir uns nicht täuschen von der am Beginn der zitierten Briefpassage angeführten Bescheidenheitsfloskel Lampedusas, es fehle ihm jegliche Kompetenz zur Beschäftigung mit politischer Geschichte! Oder besser: Verstehen wir sie als Absage an die theoretisch-handwerkliche Beschäftigung mit einer historischen Abhandlung im engeren Sinne. Denn tatsächlich legt der *Gattopardo* glänzendes Zeugnis ab sowohl vom Interesse seines Verfassers an historischen Ereignissen als auch von seinem exorbitanten Sensorium für die intuitive Erfassung von Hintergründen und Zusammenhängen dieser Ereignisse.⁴ Lampedusas Roman, so meine These, erweist sich bei genauerem Hinsehen als Meisterwerk nicht nur in literarischer, sondern eben auch in historischer Hinsicht. An vielen Stellen verschwimmt die Grenze zwischen Roman in historischem Gewand, der sich des geschichtlichen Stoffes zu erzählerischen Zwecken bedient, und historischer Erzählung, die literarische Mittel zum Zwecke historischer Erkenntnis verwendet. Oder, noch stärker zugespitzt: Der aufmerksame Leser des *Gattopardo* weiß nach der Lektüre des Buches mehr über die Geschichte Siziliens (und Italiens) als nach dem Studium so mancher gelehrten Fachuntersuchung.

Nun gilt es sogleich festzuhalten, dass kein Aspekt von Lampedusas Roman unmittelbar nach seinem Erscheinen und dem völlig überraschenden, enormen Publikumserfolg so intensiv und kontrovers diskutiert worden ist wie just das in ihm entworfene Geschichtsbild.⁵ Wie jedes bedeutende Kunstwerk wirkte auch *Il Gattopardo* zunächst einmal polarisierend, und zwar in einem Maße, dass man die Vertreter der italienischen Literaturkritik schon bald geradezu in „Gattopardisti“ und „Antigattopardisti“ unterscheiden

di già ciò che infallibilmente succederà, momenti di crudele rapimento nei quali l'uomo che sa può davvero credersi uguale a un dio e sa di conoscere il futuro non mediante un volo della fantasia ma mediante una esatta cognizione delle cause e delle correlazioni di conseguenze che ne derivano.“

4 Wohl zutreffend kommentiert Orlando. *L'intimità e la storia* (wie Anm. 1). S. 159. Lampedusas selbstkritische Äußerung: „Lampedusa non sapeva probabilmente [...] di esser così vicino a occuparsi di storia politica, quando scriveva che avrebbe preferito farlo.“

5 Vgl. etwa David Forgacs. *The Prince and his Critics: The Reception of Il Gattopardo*. In: *Il Gattopardo at Fifty*. Hg. David Messina. Ravenna: Longo 2010. S. 17–42, hier S. 19: „*Il Gattopardo* was received, and debated, not just as a work of fiction but also as an intervention into discussions of Italian history – both the historiography of the Risorgimento and the political history of Italy after Unification.“

konnte. Die um 1960 herum so erbittert geführte Kontroverse ist in hohem Maße aufschlussreich für das geistige und politische Klima im Italien dieser Jahre; auch verrät sie viel über den politischen Standpunkt und die ideologische Gesinnung der jeweiligen Vertreter des Kulturestablishments, doch hat sie im Grunde genommen wenig oder nichts mit dem Roman zu tun, da es sich in der Debatte nicht um Sachfragen, sondern eben um solche der Gesinnung ging.⁶

Das Geschichtsbild Tomasi di Lampedusas

Mit der Zeit legte sich die Aufregung, und das Niveau der Diskussion gelangte über die Frage hinaus, ob die im Roman unübersehbar vertretene Skepsis gegenüber den Versprechungen des Fortschrittsparadigmas sympathisch oder unsympathisch wirke. In einem wenig rezipierten, aber höchst anregenden Aufsatz hat der Romanist Edward Reichel bereits 1981 den Verlauf der Debatte um Lampedusas Roman in knappen, klaren Zügen zusammengefasst und darauf hingewiesen, dass die ideologischen Scheuklappen, mit denen die Diskussion um den Roman geführt wurde, dafür gesorgt haben, dass ein eigentlich in die Augen springender Sachverhalt schlechterdings unbeachtet blieb:

Sieht man sich nämlich die Geschichtswissenschaft um 1955 an, was im Fall Lampedusas bisher versäumt wurde, so macht man die überraschende und höchst bedeutsame Entdeckung, daß die im *Gattopardo* formulierte Geschichtstheorie nahezu identisch ist mit jener, die sich nach dem

⁶ Darauf hat frühzeitig hingewiesen Edward Reichel. Geschichtsdenken und Gegenwartsdeutung in *Il Gattopardo: Tomasi di Lampedusa, die „nouvelle histoire“ und das Ende der Nachkriegsepoche in Italien*. In: *Italienische Studien* 4 (1981). S. 31-54, hier S. 34, wo er die Beurteilung des *Gattopardo* in der breit rezipierten *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)* von Giuliano Manacorda kritisiert: „Manacordas Äußerungen sind gleichsam die Resultate der zahllosen *Gattopardo*-Vurteilungen der ‚linken‘ Literaturkritik der frühen sechziger Jahre und bestimmen bis heute und wohl auch künftig das Urteil der literarischen und literaturwissenschaftlichen ‚Linken‘ in Italien und anderswo über Lampedusa und den ‚Gattopardo‘“. Eine exzellente Zusammenfassung der Diskussion um den Roman sowohl aus politischer wie historiographischer Perspektive bietet in jüngerer Zeit Forgacs. *The Prince* (wie Anm. 5).

II. Weltkrieg in Westeuropa als die am meisten neuartige und seither auch fruchtbarste erwiesen hat⁷,

nämlich die vor allem mit den Namen Marc Bloch, Lucien Febvre und Fernand Braudel verbundene „nouvelle histoire“. Deren theoretischer Ansatz wandte sich gegen die traditionelle Neigung der Geschichtswissenschaft, sich mit „Haupt- und Staatsaktionen“ zu beschäftigen und postulierte demgegenüber die Notwendigkeit, Geschichte als „totales Phänomen“ zu begreifen. Denn unter der Oberfläche der hektischen Handlungen des politischen Alltagsgeschäfts erstens sind andere, mächtigere Kräfte am Werk: zweitens die langfristigen Veränderungsprozesse innerhalb menschlicher Gesellschaften, soziale, auch wirtschaftliche Tendenzen oder „trends“, die sich bereits nur sehr bedingt und begrenzt durch politisches Handeln steuern lassen. Schließlich wirken drittens der landschaftliche und klimatische Urgrund der menschlichen Existenz, auch die historische Erfahrung über die Generationen hinweg, also das, was man heute als „kulturelles Gedächtnis“ der Gesellschaft bezeichnet, die sich der Beeinflussung durch den Menschen nahezu kategorisch entziehen.

Alle diese drei Ebenen geschichtsmächtiger Faktoren kommen, so Reichels hellsichtige Analyse, im *Gattopardo* zur Sprache, und zwar mit einer Anschaulichkeit und Suggestivität, die zu den großen Stärken des Romans gehören. Die prägende Wirkung der natürlichen Lebensumwelt auf die Mentalität der Sizilianer etwa beschreibt Fürst Fabrizio in einer berühmten Passage, in der er dem Chevalley de Monterzuolo als Abgesandtem des jungen italienischen Staates, der ihn zu politischer Mitarbeit bewegen soll, antwortet:

Die Umwelt, das Klima, die sizilianische Landschaft. Das sind die Kräfte, die zugleich – und vielleicht mehr als alle Fremdherrschaften und Schändungen – unseren Geist gebildet haben: diese Landschaft, die keine Mitte kennt zwischen üppiger Weiche und vermaleideter Härte; die niemals mäßig ist, nie nur einfache Erde, ohne Spannung, menschlich, wie Land sein müsste, das vernünftigen Wesen zum Aufenthalt dienen soll; dieses Land, das wenige Meilen voneinander entfernt die Hölle um Randazzo hat und die Schönheit der

⁷ Reichel. *Geschichtsdenken und Gegenwartsdeutung* (wie Anm. 6). S. 43. Im Folgenden entwickelt Reichel die Konzepte der „nouvelle histoire“ anhand der Auseinandersetzung mit dem Vorwort zu Fernand Braudel. *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin 1949.

Bucht von Taormina; dieses Klima, das uns sechs Fiebermonate von vierzig Grad auferlegt [...]. Sechsmal dreißig Tage Sonne senkrecht auf den Kopf; dieser unser Sommer, ebenso lang und schrecklich wie der russische Winter und man kämpft gegen ihn an mit geringerem Erfolg [...]. Wenn ein Sizilianer in nur einem jener Monate ernsthaft arbeiten wollte, würde er die Energie verbrauchen, die für drei ausreichen muß.⁸

Hinzu komme die jahrtausendelange Erfahrung von Fremdherrschaften, bei der schon in der Antike auf Griechen und Punier die Römer folgten, später dann Byzantiner, Sarazenen und Normannen, die deutschen Stauer und die französischen Anjou, das spanische Weltreich und schließlich die Bourbonen:

Diese Heftigkeit der Landschaft, diese Grausamkeit des Klimas, diese ständige Gespanntheit, wohin man auch blickt, auch diese Denkmäler der Vergangenheit, großartig, aber unbegreiflich, weil nicht von uns errichtet: sie stehen um uns her wie wunderschöne, stumme Gespenster. All diese Regierungen, Fremde in Waffen, gelandet von wer weiß wo, denen man sogleich diene, die man rasch verabscheute und nie begriff, die sich ausdrücken nur in Kunstwerken, die für uns rätselhaft blieben, und leibhaftig in den Eintreibern von Steuergeldern, die hernach anderswo ausgegeben wurden – all diese Dinge haben unseren Charakter gebildet, und darum bleibt er geprägt von äußeren Schicksalsfügungen, weit stärker noch als von der entsetzlichen Insularität des Geistes.⁹

Aus dieser Berücksichtigung so plastisch geschilderter, naturgegebener Lebensumstände für die Entwicklung von Gesellschaften und Mentalitäten ist dem Roman immer wieder der Vorwurf erwachsen, er vertrete eine letztlich reaktionäre Weltsicht des „immobilismo“, der Unveränderbarkeit der Dinge. Doch zeugt dieser Vorwurf von höchst oberflächlicher Lektüre, und ideologischer Voreingenommenheit zudem. Denn dass sich die Dinge ändern und wie sie sich ändern, wird von Lampedusa und seiner Hauptfigur Don Fabrizio auf einer zweiten Ebene historischen Geschehens mit größter Präzision beschrieben. Mehr noch: Die Verdrängung der alten grundbesitzenden Aristokratie durch bürgerliche Sozialaufsteiger ist ein, wenn nicht

⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Der Leopard*, 31. Aufl. München: Pieper 2017. S. 212f. Im Folgenden zitiere ich, von wenigen kleinen Abweichungen abgesehen, nach dieser Übersetzung von Charlotte Birnbaum.

⁹ Ebd.

das Hauptthema des Romans. Dieses Leitmotiv tritt denn auch, kompositorisch stimmig, gleich im ersten Kapitel auf, und zwar in einer Formulierung, die grundlegende Erkenntnisse späterer historischer Forschungen vorwegnimmt:

Der Reichtum [des alten Adels] hatte sich in den vielen Jahrhunderten seines Bestehens in Zierrat verwandelt, in Luxus, in Vergnügungen – in nichts als dies; die Abschaffung der Lehnrechte hatte mit den Privilegien zugleich die Verpflichtungen abgelöst; der Reichtum hatte, wie ein alter Wein, auf den Boden des Fasses seine Hefe sinken lassen, Gewinnsucht, Eifer, auch die Umsicht, um nur Feuer und Farbe zu bewahren. Und auf diese Art hob er schließlich sich selber auf: dieser Reichtum, der sein Ende selbst bewirkt hatte, bestand nur noch in Auszügen und Ölen, und so verflog er, wie solche Auszüge, sehr rasch.¹⁰

Was Lampedusa hier in ein so anschauliches Bild fasst, ist das Ende der alten Feudalordnung auf Sizilien im Zuge der ganz Europa ergreifenden Veränderungen durch die Französische Revolution. Der Adel verlor dabei die Gerichtshoheit über die Untertanen auf seinen Gütern zugunsten der staatlichen Gerichtsbarkeit. Zugleich wurden die juristischen Institutionen des Majorats und Fideikomiss abgeschafft, die den Verkauf von Grundbesitz der großen Adelshäuser verhinderten. Das bisher statische Vermögen wurde damit liquide, und sehr bald nach diesen grundstürzenden Veränderungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts begann denn auch die Liquidierung der großen Feudalgüter.¹¹ Wie er sich vollzog, beschreibt der Roman ebenfalls mit einer originellen Metapher, wenn er Don Fabrizio bei Betrachtung der bildlichen Darstellungen seines ererbten Landbesitzes sinnieren lässt:

Schon waren einige jener auf den Gemälden so festlichen Lehnsgüter davongeflogen und hatten Dauer nur noch auf der bunten Leinwand und im Namen. Andere waren wie Septemberschwalben, die noch da sind, aber sich schon laut

10 Lampedusa. Leopard (wie Anm. 8). S. 36.

11 Grundlegend zu dieser Entwicklung Francesco Renda. *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*. Bd. 1: I caratteri originari e gli anni della unificazione italiana, Palermo: Sellerio 1987. S. 75-77, bes. S. 77: „L'abolizione della feudalità liberò i grandi patrimoni nobiliari dai vincoli ed obblighi del vecchio regime ma tolse loro la protezione pubblica.“

zweitschernd auf den Bäumen versammelt haben, zum Abflug bereit. Aber es gab ja noch so viele Güter!¹²

Die sich auflösende Bindung des Adels an seinen Grundbesitz führte zum Aufstieg der bürgerlichen „mercanti di campagna“, welche die Lehnsgüter pachteten:

Das einzige, was der Adel von seinen Gütern noch sah und sehen wollte, war die jährliche Pachtsumme, die ihm ein Leben in Sorglosigkeit und Luxus ermöglichte, denn das Risiko der schlechten Ernten und Viehseuchen oder verfallener Preise traf nunmehr ausschließlich den Mercante [di Campagna], der sich über die Diskrepanz zwischen einer Mißernte und der feststehenden Pachtsumme wohl auch einmal ruinieren konnte, wenn in der Regel auch er es war, der den großen Gewinn machte.¹³

Und sobald entsprechendes Kapital beisammen war, konnte man natürlich auch daran gehen, die Feudalgüter nicht nur zu pachten, sondern zu erwerben; wie Don Fabrizio etwa wusste, dass sein Verwalter Pietro Russo „sich durch einen Mittelsmann aufs eifrigste darum bemühte, [das Gut] Argivocale zu kaufen.“¹⁴ Wenn der am häufigsten zitierte Satz aus Lampedusas Roman, die geistreiche Sentenz von Don Fabrizios Neffen und Mündel Tancredi, lautet: „Wenn wir wollen, dass alles bleibt, wie es ist, dann ist es nötig, dass sich alles ändert“¹⁵, immer wieder als Beweis für den angeblichen „immobilismo“ des Geschichtsbildes angeführt wird, das dem Werk zugrunde liege, so gilt es dagegen zu betonen, dass am Ende des Romans gar nichts mehr ist, wie es war. Und schon zuvor gesteht sich Don Fabrizio, im Angesicht des Todes auf sein Leben zurückblickend ein: „Er, Don Fabrizio hatte selber gesagt, die Salina blieben immer die Salina. Er hatte Unrecht gehabt. Der letzte war er. Dieser Garibaldi, dieser bärtige Vulkan, war demnach doch der Sieger.“¹⁶

12 Lampedusa: Leopard (wie Anm. 8). S. 36f.

13 Christoph Weber. Kardinäle und Prälaten in den letzten Jahrzehnten des Kirchenstaates. Elite-Rekrutierung, Karriere-Muster und Zusammensetzung der kurialen Führungsschicht zur Zeit Pius IX. (1846-1878), 2 Bde. Stuttgart: Hiersemann 1978, Bd. 1. S. 59f.

14 Lampedusa. Leopard (wie Anm. 8). S. 41.

15 Ebd. S. 33.

16 Ebd. S. 297.

Helden und Halunken

Doch nicht nur der Volksheld Garibaldi, auf dessen Rolle im Roman noch genauer einzugehen sein wird, hatte schließlich gesiegt. Der eigentliche Sieger im *Gattopardo* ist Don Calògero Sedara, der als idealtypische Verkörperung der liberalen Aufsteiger gezeichnet wird, gierig, geschickt und gnomenhaft, ein Mann, von dem Don Fabrizio ironisch meint: „Illusionen hat er wohl nicht mehr als ich, aber er ist gewandt genug, daß er sie sich, wenn nötig, zu verschaffen weiß“¹⁷, und der deswegen nicht nur ein überaus erfolgreicher Geschäftsmann sei, sondern auch das Zeug zu einem ebenso erfolgreichen Politiker habe.

Wenn der Niedergang der Feudalaristokratie und der Aufstieg des liberalen Bürgertums zur „mittleren“ Ebene historischer Entwicklung, derjenigen langfristiger Trends zählt, so spielen die politischen „Oberflächenereignisse“, die ereignisgeschichtliche *Form*, in der sich die großen Veränderungen im konkreten Erleben der Zeitgenossen vollziehen, wie eingangs erwähnt, im Italien des Risorgimento. Genauer gesagt in jenem kurzen geschichtlichen Augenblick, in dem in den Jahren 1860/61 die Forderung der bürgerlich-demokratischen Nationalisten nach der Einigung Italiens endlich in Erfüllung ging. Die der Ausrufung des Königreichs Italiens 1861 vorangehenden Ereignisse im Süden der Apenninenhalbinsel haben lange Zeit einen Grundpfeiler des „kulturellen Gedächtnisses“ in Italien gebildet und wurden in Zeitungsartikeln und Romanen, in Schulbüchern und Filmen immer wieder aufs Neue verkündet. Es ist die Geschichte vom Volkshelden Giuseppe Garibaldi, der an der Spitze von gerade einmal 1000 idealistischen Anhängern am 10. Mai 1860 nahe der sizilianischen Hafenstadt Marsala landete und in der Folgezeit auf geradezu wundersame Weise die auf der Insel stationierten rund 22.000 Mann des regulären neapolitanischen Heeres aus dem Feld schlug¹⁸, sodann auf kaum weniger wundersame Weise, nämlich trotz massiver Präsenz der feindlichen Marine in der Meerenge bei Messina, auf das Festland übersetzte, um dort binnen weniger Wochen die Herrschaft König Franz' II. zum Einsturz zu bringen; das alles unter einhelligem Jubel der süditalienischen Bevölkerung, die der korrupten und reformunfähigen Bourbonenherrschaft längst überdrüssig war. Im Hintergrund agierend gelang es

17 Ebd. S. 215.

18 Die Angaben zur Stärke des neapolitanischen Heeres auf Sizilien nach Tito Battaglini. *La fine d'un esercito*. Rom: Voghera 1919. S. 189.

dann der brillanten Diplomatie des piemontesischen Ministerpräsidenten Camillo Benso di Cavour, die revolutionär-radikaldemokratischen Energien Garibaldi und seiner Gefolgsleute zu zähmen und statt der Republik eine konstitutionelle Monarchie unter der Dynastie Savoyen aus dem Umsturz hervorgehen zu lassen.

Das Heldenepos, das diese historische „Meistererzählung“ präsentiert, ist von der historischen Forschung in den letzten Jahrzehnten in einer Weise dekonstruiert worden¹⁹, dass eigentlich kaum noch etwas von ihm übrig ist (auch wenn es, da staatslegitimierend unverzichtbar, natürlich weiterhin im öffentlichen Bewusstsein präsent bleibt). Doch zu dem Zeitpunkt, da der *Gattopardo* kurz nach dem Tod seines Autors 1957 erschien, besaß es noch seine ungebrochene Suggestivkraft. Es ist nun höchst bemerkenswert und dennoch bisher, soweit ich sehe, kaum bemerkt worden, mit welcher sensibler Hellsichtigkeit Lampedusa die weniger strahlenden, um nicht zu sagen: die rabenschwarzen Hintergründe des italienischen Einigungsprozesses erfasste; und nicht weniger, mit welcher Virtuosität er sie dem Leser präsentierte, oftmals in zart hingewischten Halbsätzen, ja einzelnen Attributen. In einem überaus geistreichen, in diesem Punkt jedoch meines Erachtens in die Irre gehenden Essay über den *Gattopardo* hat der Germanist Michael Maar vor nicht langer Zeit konstatiert, dass von den vielen Glanzlichtern des Romans wohl am ehesten die Schilderung der historischen Kontexte seiner Handlung an Strahlkraft verloren habe.²⁰ Ich möchte im Gegenteil behaupten, dass die illusionslose Präzision, mit welcher Lampedusa gerade die politischen Hintergründe des Einigungsprozesses schildert, bisher noch gar keine rechte Würdigung gefunden hat.

Nicht so sehr, was die Sicht auf die Endphase der Bourbonenherrschaft betrifft, einer Monarchie, „die die Zeichen des Todes auf dem Antlitz trug“²¹,

19 Der Stand der nach wie vor regen Forschungsdiskussion kann an dieser Stelle nicht einmal skizziert werden, ich verweise zu diesem Punkt auf die knappe Zusammenfassung in: Arne Karsten. Italiens Fahrt in die Moderne. Seekriegsführung und Staatsbildung im Kontext der Seeschlacht bei Lissa. Frankfurt a. M.: Campus 2020. S. 23-25.

20 Michael Maar. Der Leichnam im Garten der Lüste. In: ders.: Leoparden im Tempel. Nachrichten aus der Weltliteratur. Berlin: Berenberg 2007. S. 93-104, hier S. 94: „Aber wenn es etwas gibt, was an seinem Buch in allen Ehren gealtert ist, dann am ehesten die historisch-allegorische Überwölbung der Geschichte seiner Familie, die Tomasi ursprünglich hatte erzählen wollen.“

21 Lampedusa. Leopard (wie Anm. 8). S. 18.

wie der Leser gleich zu Beginn des Romans erfährt. Die Ansicht, dass der Untergang des Königreichs beider Sizilien gewissermaßen selbstverschuldet sei durch einen Herrscher wie Ferdinand II. (1830-1859), der sich liberal-konstitutionellen Reformen kategorisch verweigerte und stattdessen auf ein Polizeiregime mit Zensur und Spionagewesen setzte, war in ganz Europa verbreitet, zumal dort, wo man britische liberale Zeitungen las. Aber auch die Berliner *Vossische Zeitung* kommentierte sechs Wochen nach der Invasion Garibaldi's auf Sizilien am 23. Juni 1860 dessen Siegeszug mit den Worten: „Soviel ist sicher, die [neapolitanische] Regierung befindet sich gegenwärtig genau in jener Lage, die ihr seit Jahren unaufhörlich und in allen Sprachen der gebildeten Welt propheszeit wurde.“²²

Doch ist das nur die eine Seite der Medaille. Denn der Zusammenbruch der Bourbonenherrschaft vollzog sich ja keineswegs aufgrund von Volksaufstand und Revolution im Inneren, sondern war das Ergebnis eines Angriffs von außen. Wie die Hintergründe dieses Angriffs aussahen, welche politischen Akteure dabei eine Rolle spielten, welche Ziele sie verfolgten und welcher Methoden sie sich bedienten: Gerade darüber vertritt der Roman bzw. vertreten der Erzähler und die Hauptfigur in Gestalt des Fürsten Salina Ansichten, die an Illusionslosigkeit über die Mechanismen erfolgreicher „Realpolitik“ nichts zu wünschen übrig lassen, und zwar auch in diesem Fall von Anfang an. Schon im ersten Kapitel regt sich beim Klingeln der Glocke, welche die Bewohner der Villa Salina zum Abendessen zusammenruft, der Hund Bencicò, dem nach einer vielzitierten brieflichen Äußerung seines Schöpfers für das Verständnis des Romans geradezu zentrale Bedeutung zukommt²³: „Bencicò lief im Vorgeschmack der Mahlzeit das Wasser im Maul zusammen; er rannte los. ‚Ganz wie ein Piemontese!‘ dachte Salina.“²⁴

Die piemontesische Politik und ihre Protagonisten, denen bei der Aussicht auf die Annexion Süditaliens das Wasser im Munde zusammenlief, sie treten im Roman immer wieder auf; zwar nie als handelnde Figuren (mit

22 *Vossische Zeitung*, Nr. 145, 23. Juni 1860. S. 6. https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSDNP27112366-18600623-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=6&ccHash=28d88c911e8afd2ae755cc1418e9f9e8.

23 In einem Brief an Enrico Merlo vom 30. Mai 1957 heißt es: „Fai attenzione: il cane Bencicò è un personaggio importantissimo ed è quasi la chiave del romanzo“, zit. nach: Andrea Vitello. Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Il Gattopardo segreto*. 2. Aufl. Palermo: Sellerio 2008. S. 399.

24 Lampedusa. Leopard (wie Anm. 8). S. 20.

Ausnahme des, historisch gesehen, zweitrangigen Oberst Pallavicino), aber doch mit direkter Namensnennung. Auffällig dabei ist, dass Camillo Benso di Cavour als eigentlicher *spiritus rector* der Einigung im ganzen Roman nur ein einziges Mal und da ganz am Rande, fast verschämt, in einem indirekten Hinweis auftritt. Bei der Charakterisierung der schönen Angelica Sedara, Tochter des ebenso ungehobelten wie geschäftstüchtigen Don Calògero, heißt es: „Sie konnte sich nicht einmal vorstellen, daß eine Rede Cavour's – mit der Zeit, durch tausend winzige, ineinander greifende Räder – auf ihr Leben Einfluß zu nehmen und es zu ändern vermöge.“²⁵ Man kann die Rolle des piemontesischen Ministerpräsidenten im politischen Intrigenspiel, das zum Zusammenbruch der Bourbonen-Herrschaft führte, nicht brillanter (und natürlich auch nicht knapper) zeichnen: Hinter den Kulissen, indirekt, „durch Tausend winzige, ineinander greifende Räder“ wirkte Cavour mit diplomatischer und rhetorischer Virtuosität, während auf der lauten Bühne der Kriegsschauplätze ganz andere Personen die praktische Arbeit erledigten.²⁶

Etwa König Vittorio Emanuele von Sardinien-Piemont, der „Gentleman-König“, der im Roman kaum häufiger als sein Premierminister erwähnt, aber dabei geradezu wegwerfend apostrophiert wird. Als Don Fabrizio nach seiner Audienz bei König Ferdinand II. im Schloss von Caserta über die mögliche Nachfolge einer Monarchie, „die die Zeichen des Todes auf dem Antlitz trug“, sinniert, fällt ihm zu König Vittorio Emanuele und dessen Neigung zu pompösen Auftritten ein: „Der Piemontese, der sogenannte ‚Galantuomo‘, der dort in seiner abgelegenen kleinen Hauptstadt so viel Lärm machte? Turiner Dialekt statt des neapolitanischen. Das wäre alles.“²⁷ Und nur drei Zeilen weiter bekommt auch das andere Ende des seinerzeitigen politischen Spektrums seinen kurzen Auftritt auf der politischen Bühne des Romans zugewiesen: „Oder die Republik des Don Peppino Mazzini? ‚Danke. Dann würde ich der Herr Corbera sein.“²⁸ Und weil die sozialrevolutionären

25 Ebd. S. 170.

26 Grundlegend zu Cavour die monumentale Studie von Rosario Romeo. *Cavour e il suo tempo*. 3 Bde. Rom/Bari: Laterza 1969-1984. Bahnbrechend für die Rekonstruktion der politischen Hintergründe, die zum Zusammenbruch der Bourbonen-Herrschaft führten, Denis Mack Smith. *Cavour and Garibaldi. A Study in Political Conflict*. Cambridge: University Press 1985 (EA 1954).

27 Lampedusa. Leopard (wie Anm. 8). S. 19.

28 Ebd.

Ideale mit Abschaffung der Monarchie und Neuverteilung des Grundbesitzes zugunsten der kleinen Leute, wie sie am prominentesten Giuseppe Mazzini (1805-1872) vertrat, nicht nur beim alten Adel, sondern ebenso beim ambitionierten Bürgertum auf keinerlei Sympathie stießen, ist auch diese lakonische Erledigung, wie sie Lampedusa vornimmt, im historischen Rückblick vollkommen stimmig.

Die prominenteste Rolle unter den Protagonisten des Risorgimento spielt im *Gattopardo* Giuseppe Garibaldi, der als Einziger in einer konkreten historischen Episode geschildert wird. Zunächst aber tritt auch er lediglich blitzartig in den Gedanken Don Fabrizio auf; und einmal mehr lässt sich dieser Auftritt an Prägnanz des historischen Urteils kaum überbieten:

Der Name Garibaldi störte ihn ein wenig. Dieser Abenteurer, nichts als Haare und Bart, war ein reiner Mazzini-Anhänger. Er würde Unheil anstiften. „Aber wenn der „Galantuomo“ ihn hier hinunter hat lassen kommen, so heißt das, daß er seiner sicher ist. Man wird ihm den Zaum anlegen.“²⁹

Im sechsten Kapitel des Romans erfolgt dann eine eingehendere Vorstellung Garibaldis. Bezeichnenderweise handelt es sich um die Schilderung einer Niederlage, die er 1862 an der Spitze seiner Freischaren gegen reguläre piemontesische Truppen unter der Führung des Oberst Emilio Pallavicino am Fuße des kalabresischen Aspromonte erlitt. Lampedusa lässt den Oberst im Rahmen eines Balles in Palermo die Ereignisse gesprächsweise Don Fabrizio schildern; mit allen Anzeichen der Anerkennung für die Persönlichkeit Garibaldis – und der Geringschätzung seiner Gefolgsleute, „dieser Bande, die sich an ihn gehängt hat.“³⁰ Daneben äußert der Oberst seine Skepsis gegenüber der Stabilität des jungen Königreich Italiens und macht in diesem Zusammenhang eine dunkle Andeutung, die, weil abermals nur in einem Halbsatz enthalten, der Aufmerksamkeit des Lesers leicht entgeht: Dieses Königreich sei „ein Reich, das sich auf wundersame Weise, daß heißt, man begreift nicht wie, gebildet hat.“³¹ Und nur wenige Seiten zuvor berichtet der Erzähler vom Sieg der piemontesischen Truppen über Garibaldi beim Aspromonte, womit die Revolutionäre gestoppt wurden und Pallavicino „gegen

29 Das ist, in fünf kurzen Sätzen zusammengefasst, die Kernthese der bei ihrem Erscheinen aufsehenerregenden, inzwischen den historischen Forschungskonvens bildenden Studie von Mack Smith. *Cavour and Garibaldi* (wie Anm. 26).

30 Lampedusa. *Leopard* (wie Anm. 8). S. 279.

31 Ebd.

den gleichen Gegner das hatte ausführen können, was Landi bei Calatafimi so unverständlicherweise mißglückt war.“³²

Wieder ist es nur ein Wort in dieser Bemerkung, das aufhorchen lässt: „unverständlicher Weise“, „incomprendibile“. Bei Calatafimi hatte am 15. Mai 1860 zum ersten Mal das stattgefunden, was sich dann während des weiteren Siegeszug Garibaldi's noch staunenerregend oft ereignen sollte: Trotz dreifacher Überlegenheit zogen sich die neapolitanischen Truppen, in diesem Falle unter der Führung des General Francesco Landi, nach kurzem Gefecht zurück und überließen dem Gegner Schlachtfeld und Sieg. Wahrhaftig, die „unverständlichen“ Niederlagen der ihrem Gegner auf dem Papier zwanzigfach überlegenen bourbonischen Armee häuften sich 1860 in einem Maße, dass die von Lampedusa dem Oberst Pallavicino in den Mund gelegten Worte, Italien sei „auf wundersame Weise, daß heißt, man begreift nicht wie“ entstanden, vollkommen verständlich erscheinen – auch wenn es sich um blanke Ironie handelt. Denn tatsächlich wusste man in den piemontesischen Offizierskreisen genau so gut über die Hintergründe von Garibaldi's sizilianischen Triumpfen Bescheid wie etwa unter den deutschen Zeitungskorrespondenten, die von den aufregenden Ereignissen in Süditalien berichteten. Zum Beispiel der Korrespondent der *Preußischen Jahrbücher*, Otto Hartwig, der aus Messina am 2. Juni 1860 schrieb:

Man kann, ohne dem Verdienste Garibaldi's irgendwie zu nahe zu treten, getrost behaupten, daß er seine Siege bisher [...] mehr der gänzlichen Unfähigkeit der ihm gegenüberstehenden Generale und der directen oder indirecten Verrätherei der neapolitanischen Truppen zu verdanken hat, als der Tüchtigkeit des eigenen Heeres. Man mag die Annalen der Kriegsgeschichte durchblättern, so viel man will, und es wird sich kein Beispiel finden lassen, das mit der Kläglichkeit des Ausgangs dieses italienischen Krieges verglichen werden könnte.“³³

Als dann kaum ein halbes Jahr später Garibaldi nicht nur die Eroberung Siziliens, sondern auch das Übersetzen aufs Festland, die Eroberung des Südens, die Vertreibung König Franz' II. und die Besetzung der Hauptstadt Neapel

32 Ebd. S. 258.

33 Zit. nach Ronald Richter. Garibaldi's „Zug der Tausend“ in der Darstellung der deutschen Presse. Am Beispiel der *Preußischen Jahrbücher*, der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* und der *Neuen Preußischen Zeitung*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2011. S. 62.

gelingen war, da fasste der Korrespondent der alles andere als konservativen *Augsburgischen Allgemeinen Zeitung* die Hintergründe des sich überstürzenden Geschehens in seinem Bericht vom 19. Oktober wie folgt zusammen:

Wo die schmachvollsten Künste, die unwürdigste Aufwieglerei, die Bestechung, der allem Recht hohnsprechende Verrath der Regierung des Grafen Cavour in einem bis dahin ruhigen Nachbarstaat Unruhe anzettelt, wo bewaffnete Banden, auf piemontesischem Boden und mit piemontesischer Unterstützung organisirt, durch piemontesische Soldaten und Diplomaten unterstützt, den Kampf gegen rechtmäßige Behörden eröffnet haben, wird in diesen Zeiten der Nichtintervention die Intervention des Königs von Sardinien zum Recht, wird der Raub ein legitimes Mittel, gilt keine Revolution als die von Cavour's Emissären geleitete, machen die „Würde der Krone“ und das „Heil des Vaterlandes“ jeden Treuebruch und jede Rechtsverletzung zum erlaubten nicht bloß, sondern zum preiswürdigen Auskunftsmittel.³⁴

In der Tat spielten Bestechung und Verrat eine zentrale Rolle beim Zustandekommen des Königreichs Italien³⁵, und dieser Sachverhalt sollte die weitere Entwicklung des jungen Staates schwer belasten, was selbst solche zeitgenössischen Beobachter vorhersahen, die der Begeisterung für die nationale Einigung Italiens so nahe standen wie der deutsche Gelehrte Ferdinand Gregorovius, der das Geschehen im Süden von Rom aus beobachtete und am 16. Oktober 1860 in seinem Tagebuch notierte:

Die Art, mit welcher sich Piemont des Kirchenstaats bemächtigte und in Neapel eindrang, versetzt allerdings in die Zeit Ludwigs XIV. zurück. Erst wenn die italienische Revolution ein großes nationales Resultat erlangt hat, wird man nicht mehr auf die dazu gebrauchten Mittel sehen.³⁶

34 Zit. nach ebd., S. 100.

35 Vgl. hierzu Karsten. Italiens Fahrt in die Moderne (wie Anm. 19). S. 59-87. Auf die Möglichkeit, die im Roman beschriebene Verspeisung einer Festung aus Rum-Gelatine, in deren „bedrohliches Aussehen [...] sich der Löffel mit verblüffender Leichtigkeit senkte“ (S. 51), als Symbol für die durch Bestechung und Verrat unterminierten Bourbonen-Herrschaft zu deuten, hat hingewiesen Orlando. *L'intimità e la storia* (wie Anm. 1). S. 90f.

36 Ferdinand Gregorovius. *Römische Tagebücher 1852-1889*. Hg. Hanno-Walter Kruft/Markus Völkel. München: C. H. Beck 1991. S. 112.

Zukunftsvisionen

Die schwere Hypothek, mit der das Königreich Italien durch die Art und Weise, in der es zustande kam, belastet war, ist von der offiziösen Geschichtsschreibung über das Risorgimento naheliegender Weise nach Möglichkeit verschwiegen worden. Und zur großen Aufregung, die das Erscheinen von Lampedusas *Gattopardo* 1957 in den Kreisen italienischer Intellektueller auslöste, dürfte nicht unwesentlich beigetragen haben, dass der Roman genau diesen Aspekt der italienischen Einigung zur Sprache bringt, und zwar erneut in einer ebenso anschaulichen wie illusionslosen Sprache. Er tut dies, wie ja auch sonst, beim Blick auf die großen politischen Ereignisse, nur zurückhaltend und andeutungsweise, etwa, wenn Don Fabrizio in seinem großen Dialog mit dem Chevalley di Monterzuolo als Vertreter des neuen Staates bemerkt: „Ich will jetzt nicht darüber diskutieren, ob das, was man getan hat, übel oder gut war; ich von mir aus glaube, daß vieles übel gewesen ist.“³⁷ Oder wenn eben dieser persönlich integre Chevalley sich dann doch gleich zu Beginn seiner Bemühungen, den Fürsten für die politische Mitarbeit im Senat des Königreichs zu gewinnen, einen Freud'schen Versprecher leistet: „Nach der glücklichen Annexion, ich meine nach der heilbringenden Vereinigung Siziliens mit dem Königreich Sardinien [...].“³⁸ Literarisch ist die Stelle natürlich nicht ganz glücklich, da überdeutlich; und gerade deswegen ist sie für den Blick des Historikers von besonderem Interesse: Hier verliert der sonst so kontrolliert-distanzierte Autor für einen Augenblick die Gelassenheit, weil ihm die Aussage zu sehr am Herzen liegt.

Aber wie gesagt, die große Politik streift Lampedusas Schilderung nur mit zarten Andeutungen. Konkret und ausführlich hingegen erfährt der Leser von den kleinen, hässlichen Winkelzügen im Provinznest Donnafugata, der Sommerresidenz des Fürsten und seiner Familie. Hier hat der Autor freie Hand bei der Ausgestaltung einer fiktionalen Wirklichkeit, die der Belegbarkeit durch die großen historischen Fakten überhoben ist. Und so wird die Beschreibung der Volksabstimmung über die bevorstehende Einigung Italiens unter Führung Piemonts zum Symbol. Das positive Ergebnis dieser Abstimmung stand von vornherein fest. Insofern entbehrte es jeder Notwendigkeit, die „Nein“-Stimmen einiger Anhänger der alten Ordnung zu unterschlagen – was aber doch geschah. Mit grimmiger Wut berichtet Don Ciccio

37 Lampedusa. Leopard (wie Anm. 8). S. 210.

38 Ebd. S. 206.

Tumeo, Domorganist von Donnafugata bei einem gemeinsamen Jagdausflug dem Fürsten, er selbst (wie gewiss noch einige andere), der vom alten Regime so manche Unterstützung empfangen habe, sei der Pflicht zur Dankbarkeit nachgekommen und habe mit „Nein“ gestimmt. Doch wie habe das offizielle Abstimmungsergebnis gelaute? „Eingeschrieben 512; abgestimmt 512; ja 512; nein keines.“ Was der ehrenwerte Don Ciccio drastisch kommentiert:

Und diese Schweine im Gemeindeamt schlucken meine Meinung, kauen sie und kacken sie aus – verwandelt, wie sie wollen. Ich habe Schwarz gesagt, und sie lassen mich Weiß sagen! Das eine Mal, da ich sagen konnte, was ich dachte, macht mich dieser Blutsauger Sedara zur Null, als wäre ich nie vorhanden gewesen!“ Angesichts dieser Erkenntnis „senkte sich Ruhe in Don Fabrizio Seele; endlich hatte er das Rätsel gelöst; jetzt wußte er, wer in Donnafugata, in hundert anderen Orten im Laufe jener Nacht voll unsauberen Windes getötet worden war: ein Neugeborenes – die Redlichkeit, gerade das Wesen, das man am meisten hätte pflegen müssen, dessen wachsende Kraft andere unsinnige barbarische Verwüstungen, die begangen worden waren, gerechtfertigt hätte.³⁹

Das junge Italien würde es schwer haben im Süden, die Autorität staatlicher Institutionen und ihrer Vertreter alles andere als unangefochten sein, angesichts der Umstände, denen dieser Staat sein Entstehen verdankte. Und beim Blick auf den weiteren Verlauf der Geschichte, etwa den Volksaufstand in Palermo 1866, die jahrelangen Brigantenkriege, in denen zeitweise der Einsatz von über 100.000 Mann regulärer Truppen nötig wurde, um die widerspenstige Bevölkerung des Südens im Zaum zu halten, wenn man sich weiterhin die Existenz von Mafia und Camorra bis in die Gegenwart vor Augen hält, so zeigt sich erneut Lampedusas sozial- und mentalitätsgeschichtliche Sensibilität. Und nicht weniger seine literarische Virtuosität, wenn er in spielerischem Wechsel der Erzählebenen den Gedankengang des Fürsten weiterführt:

Don Fabrizio konnte es damals noch nicht erkennen – aber ein gut Teil der Trägheit, des all zu raschen Verzichts – Untugenden, die man während der folgenden Jahrzehnte den Menschen des Südens zum Vorwurf machte, hatte seinen Ursprung in dieser Torheit, mit der man den Ausdruck der Freiheit, als sie sich ihnen das erstmal bot, zunichte machte.⁴⁰

39 Ebd. S. 132.

40 Ebd. S. 135.

Ändern würde sich die *Form* der Herrschaft, aber wird sich das als eine Änderung zum Besseren erweisen?

Es war ein halbes Jahr her, da hatte man [unter der Bourbonen-Herrschaft] die harte, herrische Stimme [der Feudalherren] sagen hören: „Tu, wie ich dir sage – oder es setzt Schläge.“ Jetzt hatte man schon den Eindruck, daß die Drohung durch die geschmeidigen Worte des Wucherers ersetzt wurde: „Aber wenn du doch selber unterzeichnet hast! Siehst du es nicht? Es ist doch so klar! Du mußt handeln, wie wir sagen – sieh dir den Wechsel an: dein Wille ist doch dem unseren gleich.“⁴¹

Kein Wunder, dass dem Fürsten beim Anblick der elenden Gassen von Donnafugata trübe Gedanken durch den Kopf schießen:

All das hätte nicht dauern dürfen – und doch wird es dauern, immer; das menschliche „Immer“, wohlverstanden, ein Jahrhundert oder zwei...; danach wird es anders sein, aber schlechter; wir waren die Leoparden, die Löwen; unseren Platz werden die kleinen Schakale einnehmen, die Hyänen.⁴²

Auch deren Herrschaft würde nicht ewig dauern. Was ihnen dann wohl folgte? Und selbst der antike Götterhimmel, der im Anfangskapitel des Romans nach kurzem christlichen Rosenkranz-Intermezzo an der Oberfläche seine Herrschaft für dreiundzwanzigeinhalb Stunden des Tages antritt, ist dem Untergang geweiht:

Die Götter an der Decke, die sich auf goldenen Sitzen sanft niederneigten, blickten herab, lächelnd und unerbittlich wie der Sommerhimmel. Sie glaubten ewig zu dauern: eine in Pittsburgh/Pennsylvanien hergestellte Bombe sollte ihnen im Jahre 1943 das Gegenteil beweisen.⁴³

41 Ebd.

42 Ebd. S. 220.

43 Ebd. S. 267. Auf den Sachverhalt, dass mit dem antiken Götterhimmel zugleich auf die ebenfalls dem Untergang geweihte ständische Gesellschaft der Vormoderne angespielt wird, hat in einem exzellenten Aufsatz hingewiesen Birgit Tappert. Kunstwerke im *Gattopardo*. In: Vom Bestseller zum Klassiker der Moderne. Giuseppe Tomasi di Lampedusa's *Gattopardo*. Hg. dies. Tübingen: Stauffenburg 2001. S. 153-170, hier S. 160.

Wir sind damit unversehens von der historischen „Oberflächenebene“ des Romans auf dessen tiefgründigste Schicht gewechselt, diejenige der Geschichtsphilosophie. Es ist eine Geschichtsphilosophie, der ein Welt- und Menschenbild zugrunde liegt, das sich auf die Formel bringen ließe: „Die Menschen ändern sich – der Mensch: nie.“ Ganz gleich etwa, ob sich die Verhandlungen über eine Eheschließung im prächtigen Palast von Donnafugata abspielen oder in einem Bauernhäuschen am Rande eines schäbigen Vororts von Palermo, wo der Jesuitenpater und Beichtvater Don Fabrizio Pater Pirrone seine Nichte unter die Haube bringt – liegt ihnen nicht gleichermaßen das egoistisch-menschliche Streben nach Macht und Besitz zugrunde?⁴⁴ Oder, mit den Gedanken Pater Pirrones:

Dieser viehische Liebeshandel [...], dieses kümmerliche halbe Mandelgärtchen, das man mittels einer vorbedachten Poussage wieder geschnappt hatte, zeigten ihm das ländlich-elende Erscheinungsbild von Ereignissen, deren Zeuge er kürzlich [im Palast von Donnafugata] gewesen war. Die großen Herren waren zurückhaltend und schwer zu durchschauen, die Bauern deutlich und klar; doch der Teufel wickelte beide um den kleinen Finger.⁴⁵

Georg Büchners berühmte Forderung „Friede den Hütten, Krieg den Palästen“, gewissermaßen die Mutter aller populistischen Parolen, erfährt in Lampedusas *Gattopardo* eine höchst anschauliche Konkretisierung, indem der Autor in den Blick nimmt, worauf es ja einzig und allein ankommt: auf das menschliche, oder, um ein etwas antiquiertes, hier aber treffendes Wort zu benutzen, das sittliche Niveau der Bewohner der jeweiligen Behausung.

Und diese Konkretisierung fällt ernüchternd aus. Letztlich liegt dem menschlichen Handeln in der Regel ein zutiefst destruktiver Antrieb zugrunde, wie es das Treiben jener Romanfigur zeigt, die, in Gestalt des vielleicht berühmtesten Hundes der Weltliteratur, vollkommen ihren natürlichen Instinkten folgt, eben jenes Bencidò, dem sein Autor Schlüsselqualitäten für das Verständnis des Romans zugeschrieben hat. Mit dem Zerfall des Fells dieses Hundes, ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, schließt der *Gattopardo*,

44 Auf die Spiegelung der Eheverhandlungen im Palast von Donnafugata im bäuerlichen San Cono hat bereits hingewiesen Renata Palermo. *Il Gattopardo: una rivoluzione senza fine perchè tutto rimanga com'è*. In: *Carte Italiane* 5 (2009). S. 159-180, hier S. 164.

45 Lampedusa. Leopard (wie Anm. 8). S. 250.

es ist das „Ende von allem“⁴⁶. Doch schon am Anfang des Romans, gleich zu Beginn seines ersten Kapitels, werden Herr und Hund, Fürst Fabrizio und Bencicò in einer Gartenszene beschrieben, unter deren idyllischer Oberfläche die Abgründe der historischen Entwicklung wie auch, allgemeiner noch, des menschlichen Handelns mehr als nur hindurchschimmern:

Auf einer Bank sitzend, betrachtete [Don Fabrizio] untätig die Verwüstungen, die Bencicò in den Beeten anrichtete; hin und wieder wandte der Hund die unschuldigen Augen zu ihm hin, als wolle er für die vollbrachte Arbeit gelobt werden: vierzehn Nelken geknickt, eine halbe Hecke herausgerissen, eine Rinne verstopft. Er war doch ein richtiger Christenmensch. ‚Gut, Bencicò, hierher!‘ Und das Tier kam herbeigerannt und legte ihm die erdigen Nüstern auf die Hand, eifrig bemüht, ihm zu zeigen, daß ihm der dumme Abbruch der schönen Arbeit, die er gerade leistete, verziehen werde.⁴⁷

Stellt sich, abschließend, die Frage nach den Gründen für den langanhaltenden und weltweiten Erfolg eines Werkes, das mit seiner pessimistischen Grundstimmung quer zum fortschrittsfröhlichen Zukunftsoptimismus nicht nur seiner Entstehungszeit stand.⁴⁸ Natürlich spielen die Erzählkunst Lampedusas und die gedankliche Substanz seines Werkes, das ja unter anderem auch ein philosophischer Traktat über das Leben zum Tode ist⁴⁹, eine zentrale Rolle; aber es ist doch wohl auch die historische Akririe, die im Roman zutage tritt, in Rechnung zu stellen. Weit davon entfernt, ein historischer Roman zu sein⁵⁰, der sich des Vergangenheitskostüms nur bedient, um es als Projektionsfläche zu benutzen, zeugt die Souveränität, mit der es

46 Ebd. S. 333.

47 Ebd. S. 15f.

48 Auf den wichtigen Sachverhalt, dass die pessimistische Grundstimmung des Romans nichts mit Nihilismus oder gar Zynismus zu tun hat, es sich vielmehr um so etwas wie einen „pessimismo progressivo, antidoto all'ottimismo progressista semplificatore e bugiardo, coraggio di disperazione che guarda l'altra faccia della speranza“ handelt, hat hingewiesen Orlando, *L'intimità e la storia* (wie Anm. 1). S. 123.

49 Zu diesem Aspekt des Romans vgl. bes. ebd. S. 74-82.

50 Lampedusa hat sich gegen die Deutung des „Gattopardo“ als historischer Roman in einem Brief an seinen Freund Enrico Merli ausdrücklich verwahrt: „Non vorrei che tu credessi che è un romanzo storico!“, zit. nach: Jonathan Usher, *Time Versus History in Il Gattopardo*. In: *Il Gattopardo at Fifty*. Hg. David Messina, Ravenna: Longo 2010. S. 59-68, hier: S. 59.

Lampedusa gelingt, die Geschichte einer sizilianischen Adelsfamilie so zu erzählen, dass sie über Jahrzehnte hinweg für Leser in der ganzen Welt interessant geworden ist, nicht zuletzt von jenem Talent, das nach Wilhelm von Humboldt zu den wichtigsten Fähigkeiten des Historikers überhaupt zählt: der Fähigkeit zur intuitiven Erfassung geschichtlicher Zusammenhänge.

François Melis (Berlin)

Die Italien-Artikel von Friedrich Engels im Revolutionsjahr 1848/49 in der *Neuen Rheinischen Zeitung*

Prolog – Ein langer Weg der Erkenntnis

In seinem Brief an Justizrat Julius Weber in Berlin schrieb Karl Marx am 3. März 1860: „Wir sind für ein freies u. selbstständiges Italien, wie wir uns 1848 in der *Neuen Rh. Zeit.* von allen deutschen Blättern *am entschiedensten* dafür aussprachen, ganz wie für Ungarn und Polen.“¹ In diesen Worten lässt sich ein wichtiger Aspekt des außenpolitischen Programms der *Neuen Rheinischen Zeitung* (im Folgenden: *NRhZ*) zusammenfassen.²

Als radikal-demokratische Zeitung erschien sie unter Marx' Führung am 1. Juni 1848 in Köln und wurde am 19. Mai 1849 durch die preußischen Behörden unter fadenscheinigen juristischen Begründungen unterdrückt. Spätestens seit Herbst 1848 erlangte sie deutschlandweit Resonanz; ihre Beiträge wurden zudem vielfach in ausländischen Blättern übernommen. Die *NRhZ* trat vehement für die Unabhängigkeitsbestrebungen infolge der Pariser Februarrevolution nach nationaler Unabhängigkeit strebenden Nachbarvölker Europas ein. Deshalb verfolgten Marx und die Redaktion³ auch über den gesamten Zeitraum des Bestehens des Blattes die Revolutionen in den italienischen Einzelstaaten. Diese Orientierung schlug sich in 1388 Beiträgen, Korrespondenzen und Nachrichten nieder und nahm von der Anzahl her den ersten Platz in der Auslandsberichterstattung ein. Auch nach der Niederlage der Revolution von 1848/49 blieb die Bewegung des Risorgimento⁴

1 Marx an Julius Weber, 3.3.1860. In: Karl Marx/Friedrich Engels: Gesamtausgabe. Briefwechsel September 1859 bis Mai 1860 (im Folgenden: MEGA² III/10). Berlin: Akademie 2000. S. 347 (Karl Marx/Friedrich Engels: Werke. Bd. 30 (im Folgenden: MEW 30). Berlin: Dietz 1964. S. 511).

2 Vgl. Friedrich Engels. Marx und die „Neue Rheinische Zeitung“ 1848-49. In: MEGA (wie Anm. 1)² I/30. S. 20 (MEW 21. S. 22f.).

3 Vgl. Heinrich Bürgers, Ernst Dronke, Friedrich Engels, Georg Weerth, Ferdinand Wolff, Wilhelm Wolff, ab 21. Oktober 1848 Ferdinand Freiligrath.

4 Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels. Sul Risorgimento italiano, a curi di Ernesto Ragionieri. Roma: Editori riuniti 1959. Als Überblick zum Risorgimento s. u. a.

im Blickfeld von Marx und Engels, was in zahlreichen Artikeln und Schriften zum Ausdruck kam, darunter in den beiden Arbeiten von Engels *Po und Rhein* sowie *Savoyen, Nizza und der Rhein*.⁵

Die Edition der Italien-Artikel von Marx und Engels aus der *NRbZ* wurde durch den Marx-Engels-Forscher und Archivar David Rjasanov⁶ und seine Mitarbeiter am Moskauer Marx-Engels-Institut eingeleitet. Der XIII. Parteitag der Kommunistischen Allunions-Partei (Bolschewiki) und der V. Weltkongress der Kommunistischen Internationale beschloss 1925 die Herausgabe einer Marx-Engels-Werkausgabe in russischer Sprache sowie einer historisch-kritischen Gesamtausgabe ihrer Werke. Dank der Initiative von Rjasanov, mittels eines europaweiten Netzwerks Marx-Engels-Dokumente zu erwerben, konnten Voraussetzungen für beide Editionsprojekte geschaffen werden. Innerhalb der ersten Sočinenija (Werkausgabe), die bis 1949 28 Bände umfasste⁷, brachte das Moskauer Institut 1930 die beiden Bände VI und VII unter dem Titel *Revolution und Konterrevolution 1848-1849* heraus. In ihnen wurden 192 Artikel ediert – allerdings ohne

Franco Catalano u. a. *L'Italia nel Risorgimento dal 1789 al 1870* (Storia d'Italia illustrata, Vol. VIII). Milano: Mondadori 1964, Piero Pieri. *Storia militare del Risorgimento. Guerre e insurrezioni*. Torino: Einaudi 1962; zu Italien 1848/49: Simonetta Soldani. *Annäherung an Europa im Namen der Nation. Die italienische Revolution 1846-1849*. In: *Europa 1848. Revolution und Reform*. Hg. Dieter Dowe u. a. Bonn: Dietz Nachfolger 1998. S. 125-166.

5 Vgl. Friedrich Engels. *Po und Rhein*. In: MEW 13 (wie Anm. 1). S. 225-268; ders.: *Savoyen, Nizza und der Rhein*. In: MEGA (wie Anm. 1)² I/18. S. 347-385. (MEW 13 (wie Anm. 1). S. 571-612).

6 Vgl. David Rjasanov (1870-1938), der bereits vor dem I. Weltkrieg engen Kontakte zu Persönlichkeiten der europäischen Arbeiterbewegung hatte, war 1921 bis 1931 Begründer und Leiter des Marx-Engels-Instituts in Moskau. Mehrfach mit Stalin in Konflikt geraten, wurde er 1931 verhaftet und nach Saratow verbannt, wo er zunächst weiter wissenschaftlich arbeiten konnte. In der Periode des „Großen Terrors“ erneut verhaftet, wurde er Anfang 1838 zum Tode verurteilt und erschossen. S. Jakov Rokitjanskij. *Rjasanovs Eintreten für Gerechtigkeit und gegen staatliche Willkür*. In: David Borisovič Rjasanov und die erste MEGA. Hg. Carl-Erich Vollgraf/Richard Sperl/Rolf Hecker. Berlin/Hamburg: Argument 1997. S. 165-174.

7 Vgl. Rolf Hecker. *Fortsetzung und Ende der ersten MEGA zwischen Nationalsozialismus und Stalinismus*. In: *Stalinismus und das Ende der ersten Marx-Engels-Gesamtausgabe (1931-1941)*. Hg. Carl-Erich Vollgraf/Richard Sperl/Rolf Hecker. Berlin/Hamburg: Argument 2001. S. 206-209.

Autorschaftszuordnung –, darunter sieben Beiträge zur italienischen Revolution.⁸ Annähernd gleichzeitig begann die Arbeit an der ersten *MEGA*. Ihr erster Band erschien bereits 1927. Die *MEGA*¹ setzte zur damaligen Zeit neue Maßstäbe in der Edition des überlieferten Marx-Engels-Nachlasses.⁹ Das international anerkannte Projekt war aber zugleich mit tragischen Momenten in der Geschichte der Marx-Engels-Edition in den 1930er Jahren verbunden. Mit der Machtübergabe an die deutschen Faschisten musste die Marx-Engels-Verlagsgesellschaft in Berlin schließen, in der die *MEGA*-Bände erschienen. Ausschlaggebender war die in den 1930er Jahren einsetzende Stalinsche Willkürherrschaft, die dazu führte, dass zahlreiche qualifizierte Mitarbeiter des genannten Moskauer Instituts verhaftet wurden und in der Verbannung ihr Leben fristen mussten. Ende 1936 wurde die Arbeit an der *MEGA* eingestellt und blieb somit ein Torso. Im Band 7 der ersten *MEGA* von 1935 wurden 214 Artikel aus der *NRhZ* in Originalsprache veröffentlicht, davon zwei aus der Feder von Marx und fünf von Engels über die italienische Revolution.¹⁰ Der von Ernst Czóbel und Franz Petrovič Schiller¹¹

8 Vgl. K[arl] Markc/F[ridrič] Engel'c: Sočinenija. Tom VI und VII. Moskva/Leningrad: Partijnoe izdatel'stvo 1930. Die Italien-Artikel in Tom VI: Die Turiner „Concordia“ (S. 241), Die „Kölnische Zeitung“ über Italien (258) und Die englisch-französische Vermittlung (479f.); Tom II: Die revolutionäre Bewegung in Italien (102-104), Die Niederlage der Piemontesen (335-342).

9 Vgl. Rolf Hecker. Rjasanovs Editionsprinzipien der ersten *MEGA*. In: David Borisovič (wie Anm. 6). S. 7-27.

10 Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels: Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Bd. 7: Werke und Schrift von März bis Dezember 1848. Moskau/Leningrad: Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR [1935]. Von Marx: Die englisch-französische Vermittlung in Italien (S. 394f.), Die revolutionäre Bewegung in Italien (478-481); von Engels: Die neueste Heldentat des Hauses Bourbon (13-15), Auswärtige deutsche Politik (136-138), Die Turiner „Concordia“ (233), Der italienische Befreiungskampf und die Ursache seines jetzigen Mißlingens (576f. als *Dubiosa*), Die „Kölnische Zeitung“ über Italien (576f.).

11 Ernst Czóbel (1886-1953) ungarischer Kommunist und Botschafter der Räterepublik in Wien, seit 1922 am Moskauer Institut Direktionsmitglied und Leiter des Kabinetts für Deutschland; 1936 verhaftet, befand er sich bis 1946 in einem Arbeitslager in Sibirien, anschließend im Moskau im Verlag für fremdsprachige Literatur tätig. – Franz Schiller (1898-1955) Wolgadeutscher, Philologie-Professor, beherrschte 16 Fremdsprachen; seit Mitte der 1920er Jahre Mitarbeiter am Moskauer Institut, zunächst Leiter des Archivs, dann stellvertretender Leiter des Kabinetts Sozialismus; unter Stalin verbrachte er 17 Jahre in sibirischer

edierte Band für das Jahr 1848 wies einen wissenschaftlichen Apparat mit Einleitung, Namen-, Sach- und Literaturregister sowie ein Korrekturverzeichnis aus. In der Einleitung legten die Autoren auch Rechenschaft über die Autorschaft der einzelnen Artikel ab, da entsprechend den journalistischen Gepflogenheiten im 19. Jahrhundert, sie fast alle anonym erschienen sind – eine editorische Herausforderung hinsichtlich der Bestimmung der Autorschaft, die bis heute besteht. Der *MEGA*¹-Band I/8, der die Artikel von Marx und Engels aus dem Jahre 1849 aufnehmen sollte, darunter auch vier zu Italien¹², blieb aus den oben genannten Gründen unvollendet.¹³

Noch vor Abschluss der ersten Sočinenija gab es Überlegungen, eine zweite zu konzipieren, da in der ersten vielfach Unzulänglichkeiten gesehen wurden¹⁴ und zudem neue Forschungserkenntnisse vorlagen. Nach dem Erscheinen des ersten Bandes 1954 legten 1956 und 1957 die Editoren unter Leitung von Sof'ja Leviova¹⁵ die Marx-Engels-Arbeiten aus der Revolutionszeit 1848/49 vor. Gegenüber der ersten Werkausgabe konnten für beide Bände zehn Italien-Artikel von Engels und einen von Marx ediert werden.¹⁶

Verbannung, wo er die Schriftsprache der jukagierischen Minderheit entwickelte. Vgl. u. a. zu Czobel: Erklärung Rjzanovs zur Tätigkeit von Rubin. In Rokitjanskij. Rjzanovs Eintreten für Gerechtigkeit (wie Anm. 6). S. 242, Anm. 29. Vgl. zu Schiller u. a. Dieter Wolf. Der Zobeljäger ist tot. In: Neues Deutschland. Beilage. 22./23. September 1990. S. 9.

- 12 Die Engels zugeschriebenen Artikel sind: Der Krieg in Italien und Ungarn, Die Niederlage der Piemontesen, Ursache der Niederlage der Piemontesen und Übersicht der Kriegereignisse. Diese Beiträge wurden dann später in der zweiten Sočinenija aufgenommen.
- 13 Vgl. Hecker. Fortsetzung und Ende der ersten MEGA (wie Anm. 7).
- 14 Vgl. Larisa Miš'kevič. Die zweite russische Marx-Engel-Werkausgabe (Sočinenija). Ihre Prinzipien und Besonderheiten. In: Die Marx-Engels-Werkausgaben in der UdSSR und DDR (1945-1968). Hg. Carl-Erich Vollgraf/Richard Sperrl/Rolf Hecker (Hg.) Hamburg: Argument 2006. S. 141-158. Als unzulänglich wurden u. a. die Bände II und XI erachtet und als „vollkommener Ausschuss“ bezeichnet. Bemängelt wurden „unrichtige Auswahl des Materials“, „Verletzung der chronologischen Prinzipien“ und „Mängel in der Übersetzung“. Ebd. S. 141.
- 15 Sof'ja Zelikovna Leviova (1918-1981) war leitende Mitarbeiterin an der Sočinenija² und seit Ende der 1960er Jahre an der Vorbereitung der MEGA² beteiligt; als Mitglied der MEGA²-Gesamtredaktion hat sie für den Band III/I verantwortlich gezeichnet.
- 16 Vgl. Sočinenija² Tom 5: März bis November 1848, Tom 6: November 1848 bis Juni 1849. Moskva 1956, 1957.

Da jedoch in dieser Edition u. a. Frühschrift von Marx und Engels unberücksichtigt geblieben waren¹⁷, wurden ab 1975 Ergänzungsbände veröffentlicht, so im 43. Band von 1976 über hundert Artikeln aus der *NRbZ*. Die überwiegende Zahl betraf Engels-Beiträge über den ungarischen Unabhängigkeitskrieg 1849 und die Nationalitätenfrage im österreichischen Vielvölkerstaat. Darüber hinaus erschienen u. a. auch vier weitere Italien-Artikel von Engels.¹⁸ Ein gravierender Nachteil aller drei russischen Ausgaben zur *NRbZ* bestand jedoch darin, dass, im Gegensatz zum *MEGA*¹-Band I/7, keine Autorschaftsbegründungen vorgelegt wurden.

Auf der Grundlage der zweiten Sočinenija realisierte das Institut für Marxismus-Leninismus in Berlin 1956 die deutschsprachige Marx-Engels-Werke als Studienausgabe – die sogenannten „blauen Bände“ –, die bis 1968 40 Bände umfasste. Im Band 5 und 6 von 1959 wurden die bereits in der Sočinenija² edierten Engels-Artikel über Italien aufgenommen, jedoch auch ohne Autorenbeurteilung.¹⁹

Da bisher über die Italien-Berichterstattung in der *NRbZ* keine wissenschaftliche Übersichtsdarstellung vorlag und darüber hinaus kein annähernd vollständiges Exemplar der 301 Nummern der Zeitung als Forschungsgrundlage zur Verfügung stand²⁰, konnte durch Unterstützung des Historikers Wolfgang Schieder ein Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft initiiert werden. Die genannten Schwerpunkte fanden in zwei Publikationen Eingang.²¹ Es ermöglichte eine neue Sicht auf Engels' Berichterstattung über

17 Vgl. Richard Sperl. Die Marx-Engels-Werkausgabe in deutscher Sprache (MEW). Eine editorische Standortbestimmung. In: Die Marx-Engels-Werkausgaben in der UdSSR und DDR (1945-1968). Hg. Carl-Erich Vollgraf/Richard Sperl/Rolf Hecker. Hamburg: Argument 2006, S. 215-222.

18 Vgl. K. Markš i F. Engel's: Sočinenija². Tom 43. Moskva: izdatel'stvo političeskoj literatury 1976: Das Bulletin von Mailand (S. 9f.), Der Verrat von Karl Albert (14f.), zwei Artikel Vom Kriegsschauplatze (265f, 273f.).

19 Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels: Werke. Bd. 5 und 6. Berlin: Dietz 1959.

20 Der Verlag Detlev Auvermann KG brachte 1973 zwei Bände eines Neudrucks auf der Grundlage des im Internationalen Institut für Sozialgeschichte Amsterdam vorliegenden Original Exemplars – wie sich später herausstellte das ehemals im Besitz von Engels – mit ergänzenden Ausgaben aus anderen Bibliotheken: Neue Rheinische Zeitung. Organ der Demokratie. 2 Bde. Glashütten im Taunus: Detlef Auvermann 1973.

21 Vgl. François Melis. „La Revolution marche en Italie!“ Die italienische Bewegung 1848/49 in der „Neuen Rheinischen Zeitung“. In: Sozialgeschichte und

die italienische Revolution und seine Arbeitsweise, die im *MEGA*²-Band I/7²² ihren Niederschlag fand. So zeigte sich, dass er von Beginn der Herausgabe der *NRhZ* am 1. Juni an bis 24. September 1848 die Auslandsrubrik „Italien“ bestritt. 98 dieser Rubriken werden vollständig oder auszugsweise ediert, davon 91 Texte erstmals in einer Marx-Engels-Ausgabe. Da in ihnen unterschiedliche journalistische Genres, wie Artikel, Berichte und Nachrichten vereinigt sind, konnte Engels' Arbeitsweise bis ins Detail nachverfolgt werden. Zugleich brachte sie wichtige Belege für seine Autorschaft.²³

Stellenwert der italienischen Revolution von 1848/49 bei Marx und Engels²⁴

Der hohe Stellenwert, den die italienische Revolution bei Marx und Engels in der *NRhZ* einnahm, lässt sich in fünf Aspekten zusammenfassen.

Erstens: Bereits am Vorabend der Revolution verfolgten Marx und Engels im Brüsseler Exil aufmerksam die sich entwickelnde liberale Bewegung in Italien. In der *Deutschen-Brüsseler Zeitung* zog Engels ein Resümee der 1847er europäischen Bewegung, in der er u. a. die Ursachen für den allmählichen Verfall der „buntscheckige[n], zusammengerbte[n] und zusammengestohlenen österreichischen Monarchie“ konstatierte.²⁵ Als Indiz dafür sah er die

soziale Bewegungen in Italien 1848-1998. Forschungen und Forschungsberichte. (Mitteilungsblatt des Instituts zur Erforschung der europäischen Arbeiterbewegung). H. 21/98. Bochum: Klartext 1998. S. 27-45; ders. Neue Rheinische Zeitung. Organ der Demokratie. Edition unbekannter Nummern, Flugblätter, Druckvarianten und Separatdrucke. München: K G Sauer 2000. Durch Einsicht von Exemplaren der NRhZ in 36 Bibliotheken und Archiven in Europa konnten u. a. das Redaktionsexemplar von Marx mit eigenhändigen Korrekturen und Anstreichungen, die nicht ausgelieferte Nummer 88 vom 29.8.1848 und 174 Druckvarianten ermittelt werden.

22 Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels: Werke, Artikel, Entwürfe. Bd. 7: Februar bis Oktober 1848. Bearb. v. Jürgen Herres und François Melis. Berlin/Boston: 2016.

23 Vgl. Engels als Autor der Italien-Berichterstattung der NRhZ bis September 1848 ebenda. S. 934-938.

24 Die nachfolgenden Darlegungen sind ebenfalls das Ergebnis einer schöpferischen Zusammenarbeit mit Jürgen Herres.

25 Friedrich Engels. Der Anfang des Endes in Österreich. In: *MEGA* (wie Anm. 10)¹ I/6. S. 399 (*MEW* 4 (wie Anm. 1) S. 504).

Reformen in Sardinien und die Eröffnung der Staatsconsulta sowie die Reorganisation der Ministerien in Rom an. Er bemerkte, dass selbst der Papst Pius IX., der „die versteinerte Ideologie des Mittelalters repräsentiert“, an der Spitze der liberalen Bewegung stehe.²⁶ Diese Reformen würden dazu dienen, den Einfluss der Bourgeoisie zu vergrößern, da sie durch ihre zunehmende wirtschaftliche Macht berufen sei, das System der absolutistischen Herrschaft zu stürzen. Solche Einschätzung von Engels, sie wolle „die ganze Welt nach ihrem Maßstabe einrichten“ oder „Die Produkte der großen Industrie, der Maschinen dringen urplötzlich und fast ohne Transportkosten in die entferntesten Winkel der Monarchie, vernichten die alte Handarbeit, rütteln die feudale Barbarei auf“²⁷, entsprachen teilweise wörtlich den Aussagen im Abschnitt „Bourgeois und Proletarier“ des von Marx und Engels soeben ausgearbeiteten *Manifest der Kommunistischen Partei*.²⁸ In dem Eindringen der bürgerlichen Zivilisation sah Engels die Ursache dafür, dass dem Hause Habsburg der Boden unter den Füßen weggezogen würde. An die Adresse der in Lucca erschienenen liberalen Zeitung *La Riforma* legte Engels seine Grundposition zu Italien und Österreich dar: „Es begrüßt mit ungeteiltem Beifall jeden Fortschritt der Italiener, und es wird, so hoffen wir, zur rechten Zeit nicht auf dem Schlachtfelde fehlen, um der ganzen österreichischen Herrlichkeit ein für allemal ein Ende zu machen.“²⁹

Unmittelbar vor dem Erscheinen der *NRhZ* unterstrich Marx in einem Brief an den Direktor der italienischen Zeitung *L'Alba* in Florenz die zukünftige Position der Zeitung zu Italien: „Difenderemo la causa dell'indipendenza italiana, combatteremo a morte il dispotismo austriaco in Italia, come in Germania ed in Polonia.“³⁰ Die Zeitung würde alles tun, ein gutes Einvernehmen der beiden Nationen herbeizuführen. Er unterstrich, dass die „brutale österreichische Soldateska“ unverzüglich Italien verlasse und das italienische

26 Ders.: Die Bewegungen von 1847. Ebd. S. 391 (496).

27 Ebd. S. 397 (502); Engels: Anfang des Endes (wie Anm. 25). S. 403 (508).

28 Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels. Manifest der Kommunistischen Partei. In: MEGA (wie Anm. 10)¹ I/6. S. 529/530, (MEW (wie Anm. 1) 4. 466). Vor diesem Hintergrund ist verständlich, dass er, aufgrund seines Interesses für das Militärwesen, während der Italien-Berichterstattung in der *NRhZ* sich vor allem der militärischen Auseinandersetzung in Norditalien widmete.

29 Friedrich Engels. Ein Wort an die „Riforma“. In: MEGA (wie Anm. 10)¹ I/6. S. 416 (MEW (wie Anm. 1) 4. 527).

30 Karl Marx an die Redaktion der Zeitung „L'Alba“. Ende Mai 1848. In: MEGA (wie Anm. 1)² III/2. S. 157 (MEW (wie Anm. 1) 5. 8/9).

Volk ohne jede Bevormundung eine Regierungsform wählen könne, die seinem Willen entspreche. Deshalb werde das Blatt allem, was der Sache der Demokratie in beiden Ländern dienen könnte, stets die größte Aufmerksamkeit widmen. Um die Leser über die revolutionäre Bewegung in Italien authentisch zu unterrichten, schlug er deshalb der Redaktion der *Alba* vor, beide Blätter auszutauschen.

Zweitens: Marx' und Engels' Interesse an den Ereignissen in Italien wurde zugleich dadurch bestimmt, dass von dort die europäische Revolution ihren Anfang nahm. Marx wertete den Volksaufstand von Palermo und Neapel am Beginn des Jahres 1848 als „Vorspiel zur europäischen Erhebung von 1848“.³¹ Dieser wirkte als beschleunigender Faktor auf den revolutionären Prozess in Paris, der im Februar zum Sturz des Bürgerkönigs Louis Philippe und zur Proklamierung der Zweiten Französischen Republik führte. Der Pariser Sieg verlieh den nationalen Revolutionen auf dem europäischen Kontinent entscheidende Impulse und forcierte zugleich in ganz Italien die nationale Unabhängigkeitsbewegung gegen die österreichische Fremdherrschaft sowie den Kampf um die Durchsetzung bürgerlicher Freiheiten und insbesondere für einen einheitlichen Nationalstaat.

Drittens: Im Unterschied zur europäischen Revolution, die spätestens mit der Pariser Juniinsurrektion 1848 ihren Kulminationspunkt überschritt, konnte die Revolution in Italien in einem zweiten Aufschwung Ende 1848/Anfang 1849 ihren Zenit erreichen. In der Erhebung der toskanischen Hafenstadt Livorno (2.-4.9.1848) und der Bildung einer linksliberalen Regierung in Florenz (27.10.1848) sowie im Römischen Volksaufstand (16.11.1848), der in die Proklamierung der Republik (8.2.1849) mündete, sahen Marx und Engels Anhaltspunkte eines „neuen Aufschwungs der europäischen Demokratie“³², um damit der bereits erstarkten Konterrevolution Paroli zu bieten.

Viertens: Marx' und Engels' Aufmerksamkeit auf Italien resultiert auch daraus, dass der Kampf des italienischen Volkes für nationale Unabhängigkeit und einen einheitlichen Nationalstaat sich unmittelbar gegen die Habsburger Monarchie als einen der Eckpfeiler der „Heiligen Allianz“ richtete.³³

31 Ders.: Die revolutionäre Bewegung in Italien. In: MEGA (wie Anm. 1)² I/8. S. 159 (MEW (wie Anm. 1) 6. 77).

32 Ebd. S. 162 (80).

33 Die NRhZ benutzten diesen Ausdruck in der Revolution von 1848/49 im Zusammenhang mit dem Versuch der restaurativen Mächte, die „Heilige Allianz“

Zusammen mit dem zunächst erfolgreich geführten Unabhängigkeitskrieg der Ungarn im Frühjahr 1849 gegen die österreichischen Truppen bestanden nach Auffassung von Marx und Engels reale Chancen, die Wiener Hofkamarilla zu paralisieren. Ihre politische und militärische Schwächung hätte die Zurückdrängung der Gegenrevolution bewirken und somit starke Impulse für eine neue europäische Revolutionswelle geben können.

Fünftens: Angedeutet im genannten Brief, sahen Marx und Engels trotz vieler nationaler und wirtschaftlicher Unterschiede zwischen Deutschland und Italien politische, wirtschaftliche und soziale Berührungspunkte. Beide Länder wiesen eine Zurückgebliebenheit der industriellen Entwicklung gegenüber England und Frankreich sowie eine staatliche Zersplitterung auf. Daraus ergaben sich gemeinsame Grundziele in der Revolution, wie die Beseitigung der feudalabsolutistischen Herrschaft und die Errichtung der bürgerlichen Nationalstaates. Zudem prallten in Deutschland wie in Italien zwei politische Grundlinien aufeinander: das Streben der liberalen Bewegung, mit den „alten Mächten“ einen Ausgleich herbeizuführen – in Italien zusätzlich mit der österreichischen Fremdherrschaft. Am anderen Pol kämpften radikal gesinnte und demokratische Kräfte um die Durchsetzung und Sicherung der bürgerlichen Freiheiten und die Schaffung eines einheitlichen Staates ohne Zugeständnisse an das feudalbürokratische Herrschaftssystem.

Engels' Arbeitsweise³⁴

Weder in bisherigen Marx-Engels-Editionen noch in wissenschaftlichen Publikationen finden sich Anhaltspunkte zur Arbeitsweise der sieben Redakteure der *NRhZ*.³⁵ Die genannte Studie über die Rezeption der Engelsschen Italien-Artikel eröffnete einen differenzierteren Blick auf seine Arbeitsweise, auf die Art und Weise, wie er Quellen und Informationen verarbeitete und

wieder aufleben zu lassen. S. u. a. Die neue „Heilige Allianz“. In: *NRhZ*. Nr. 183, 31.12.1848. S. 2.

34 Vgl. dazu ausführlich Engels' Arbeitsweise in *MEGA* (wie Anm. 1)² I/7, S. 938-941.

35 Eine Ausnahme bildet die Dissertation von Siglinde von Treskow. Die Behandlung der Schleswig-Holstein-Frage in der „Neuen Rheinischen Zeitung“ 1848/49. Berlin 1989, in der im Abschnitt „Umfang, Formen und Etappen der Berichterstattung“, S. 153-172, die Arbeitsweise angedeutet wird.

unterschiedliche journalistische Genres nutzte. Diese Sichtweise konnte später generell auf die Arbeit innerhalb der Redaktion erweitert werden.³⁶

Für die Italien-Berichterstattung nutzte Engels zahlreiche in- und ausländische Blätter, da zu diesem Zeitpunkt die elektrische Telegrafie noch in den Anfängen steckte. Bis Mitte Juni konnte er allerdings nur auf deutsche oder französische Zeitungen zurückgreifen, vorrangig auf die *Augsburger Allgemeine Zeitung*, die zahlreiche Korrespondenten auch in Italien unterhielt. So beruhte schon Engels' erster Italienartikel *Die neueste Heldentat des Hauses Bourbon* auf Informationen dieses Blattes.³⁷ Zugleich warf er dem Blatt vor, wie sein Artikel „La Concordia“ über die Augsburger „Allgemeine Zeitung“ zeigt, von Österreich bezahlt zu sein und einseitig für Österreich Partei zu nehmen.³⁸ Das *Frankfurter Journal* gehörte ebenfalls zu Engels' meist genutzten Zeitungsquellen. In nicht wenigen Fällen gab er als Quelle die *Neue Zürcher Zeitung* an, obwohl er seine Informationen dem Frankfurter Blatt entnommen hatte. Weitere Berichte und Nachrichten bezog er aus der Heidelberger *Deutschen Zeitung*, des Weiteren aus der *Wiener Zeitung* und der *Allgemeinen Österreichischen Zeitung*.

Als seit dem 8. oder 9. Juni das Turiner Blatt *La Concordia* und dann zwölf beziehungsweise 14 Tage später *Il Contemporaneo* aus Rom und *L'Alba* aus Florenz in der Redaktion eintrafen, nutzte Engels, der die italienische Sprache beherrschte, sie vorrangig für seine Beiträge. Ihm kam es darauf an, Informationen unmittelbar aus den italienischen Staaten zu erhalten, in denen wichtige politische, parlamentarische und militärische Ereignisse veröffentlicht wurden. Wenn diese Blätter nicht in Köln eintrafen, was immer wieder vorkam, war er gezwungen, auf deutsche oder französische Zeitungen zurückzugreifen. Das trat vor allem dann ein, wenn in Oberitalien größere Kampfhandlungen stattfanden und dadurch die Kommunikationswege zeitweise unterbrochen waren.

Für die Berichterstattung über die Ereignisse im Königreich beider Sizilien nutzte Engels in der Regel die römische Zeitung *Il Contemporaneo*, die

36 Vgl. François Melis. Neue Rheinische Zeitung. Organ der Demokratie. Ein Redaktionsalltag – oder mehr? Köln, 14. November 1848. In: Jahrbuch für Forschung zur Geschichte der Arbeiterbewegung 2002/II. Berlin: NDZ-GmbH 2002. S. 85-107.

37 Vgl. Friedrich Engels. Die neueste Heldentat des Hauses Bourbon. In: MEGA (wie Anm. 1)² I/7. S. 40-42. (MEW (wie Anm. 1) 5. S. 19-21).

38 Vgl. Ders.: Italien. 13. Juli 1848. Ebd. S. 316.

detaillierte Korrespondenzen enthielten. Während der blutigen Kämpfe in Messina vom 3. bis 7. September 1848 bevorzugte Engels jedoch die Pariser Zeitungen *La Réforme*, *Journal des débats*, *Le National* und *Le Constitutionnel*. Die täglich zwischen Neapel und Marseille verkehrenden Postdampfboote sorgten dafür, dass die neuesten Nachrichten innerhalb von drei Tagen in Paris anlangen.

Obwohl die Redaktion der *NRbZ* den Ereignissen in Italien große Aufmerksamkeit schenkte, gelang es ihr nicht, Korrespondenten südlich der Alpen zu gewinnen. Engels behalf sich, indem er aus italienischen Zeitungen entnommene Informationen zu eigenen – fingierten – Korrespondenzen zusammenstellte. Auch andere Redaktionsmitglieder nutzten diese Praxis ausgiebig. Bernhard Dietz, der in Mülheim das demokratische Blatt *Freie Volksblätter* herausgab und Kontakt zur Redaktion der *NRbZ* hatte, kommentierte mit Blick auf Marx' Zeitung diese Praxis ironisch in einer Glosse:

Da ist z. B. ein Artikelchen, das enthält eine neue interessante Nachricht aus Paris; wenn man das aber so herausnähme und schriebe dabei die K. Z. (Kölnische Zeitung), das wäre nicht hübsch; da hängt man denn ein unschuldiges Schwänzlein dran, um das ein guter Redakteur nie verlegen sein darf, und macht ein □ davor und siehe da – Geschwindigkeit ist keine Hexerei! – der Originalartikel, direct aus Paris, ist fertig.³⁹

So versah Engels insbesondere seine Beiträge über das Königreich beider Sizilien mit dem Korrespondenzzeichen (||) und der Ortsangabe „Neapel“.

In Engels' Italien-Berichterstattung sind drei unterschiedliche redaktionelle Vorgehensweisen erkennbar:

Erstens verfasste Engels Artikel, in denen er wichtige politische Ereignisse in Italien zusammenfassend kommentierte. Darin traf er auch verallgemeinernde Aussagen. So wies er in seinem Beitrag *Vermittlung und Intervention* vom 1. September 1848 darauf hin, dass die Hoffnungen der Italiener, von Frankreich in ihrem Kampf um Unabhängigkeit militärische Unterstützung zu erhalten, angesichts der französischen Regierungspolitik des „Frieden[s] um jeden Preis“ ein Irrtum sei.⁴⁰

39 [Bernhard Dietz]: Die Correspondenzen-Fabrik. In: *Freie Volksblätter*. Köln/Mülheim. Nr. 38, 7.7.1848. S. 3.

40 Friedrich Engels. Italien. 1. September 1848. In: MEGA (wie Anm. 1)² I/7. S. 637f. (MEW (wie Anm. 1) 5. S. 376f.).

Zweitens übernahm bzw. übersetzte Engels auszugsweise Berichte und Nachrichten aus anderen Zeitungen. Vielfach kommentierte er sie einleitend oder abschließend bzw. fügte innerhalb des Textes – zumeist in Klammern – Kurzkommentare, Frage- oder Ausrufezeichen ein. In diesen Kurzkomentaren machte er häufig die Leser auf aktuelle politische Zusammenhänge in Deutschland aufmerksam. Ebenso bearbeitete Engels die von ihm vorgenommenen wörtlichen Übersetzungen aus dem Französischen, Italienischen und Englischen redaktionell. Dabei ging es ihm nicht allein um die Wiedergabe originärer Berichte und Nachrichten. Vielmehr wollte er die Leser der *NRbZ* mit den demokratischen und linksliberalen Auffassungen der jeweiligen Blätter bekannt machen und zugleich die in seinen früheren Beiträgen dargelegten Kommentare zu verschiedenen italienischen Ereignissen unterstreichen. So brachte er beispielsweise die wiederholte Kritik der Zeitung *L'Alba* an der defensiven Kriegsführung König Carlo Albertos⁴¹ oder ihre Einschätzung über Papst Pius IX.⁴² Engels veröffentlichte aber auch Stellungnahmen aus ihr zur aktuellen Politik in Deutschland. So brachte er einen Leitartikel aus ihr, in dem sie sich kritisch mit der Frankfurter Nationalversammlung auseinandergesetzt hat.⁴³

Drittens verarbeitete Engels die Informationen aus unterschiedlichen Quellen, insbesondere Beiträge und Nachrichten italienischer, französischer und englischer Zeitungen, zu eigenen Berichten, wobei er wichtige Aussagen zitierte und kommentierte. Besonders seine Berichte über die Parlamentsdebatten in Turin, Florenz und Rom zeichnen sich dadurch aus.⁴⁴

Im September vollzog sich ein Wandel in Engels' journalistischer Arbeit. Hatte er bis dahin in der Rubrik „Italien“ Nachrichten, Berichte und Artikel mit Orts- und Datumsangabe versehen, so verzichtete er nun zunehmend darauf. Verschiedene Ereignisse, die sich in den einzelnen italienischen Staaten und Regionen abspielten, schilderte er jetzt zusammenfassend in Nachrichtenüberblicken, die er durch einen vorweg gesetzten Stern (*) als redaktionelle Beiträge kennzeichnete. Einerseits hatte er in seiner Italien-Berichterstattung Routine erworben, andererseits stand ihm für die Abfassung der Italien-Artikel immer weniger Zeit zur Verfügung. So musste er,

41 Vgl. ders. Die „Alba“ gegen die Unthätigkeit Karl Alberts. Ebd. I/7. S. 307.

42 Vgl. ders. Der Papst bei übler Laune. Ebd. S. 261f.

43 Vgl. ders. Die „Alba“ über die verfehlte Völkerverbrüderung. Ebd. S. 642.

44 Vgl. u. a. ders.: Italien. 29. August 1848. Ebd. S. 628.

während Marx vom 23. August bis zum 12. September in Berlin und Wien weilte, auch die Gesamtverantwortung für die *NRbZ* wahrnehmen.

Schwerpunkte von Engels' Italien-Berichterstattung

Als Engels am 1. Juni 1848 seine Italien-Berichterstattung aufnahm, hatte die Revolution südlich der Alpen bereits erste Rückschläge erlitten. Die Nachricht über die Ereignisse in Neapel, wo König Ferdinando II am 15. Mai mit Militär und Schweizer Söldnern gegen Aufständische vorgegangen war und das Parlament aufgelöst hatte, erreichte Köln Ende Mai 1848. Engels knüpfte mit dem erwähnten Artikel *Die neueste Heldentat des Hauses Bourbon* an diese Ereignisse an. Er wertete den Staatsstreich als entscheidende Niederlage der Revolution, ohne schon die weitreichenden Folgen für das Königreich beider Sizilien und für ganz Italien voraussehen zu können: Der König beider Sizilien Ferdinando II rief seine Truppen aus dem Krieg in Oberitalien zurück und erhielt nach der militärischen Unterdrückung der Insurrektion in Kalabrien im Frühsommer 1848 freie Hand, um mit Strafexpeditionen gegen das aufständische Sizilien vorzugehen. In ihren späteren Artikeln bewerteten Marx und Engels diesen Tag als einen der Kulminationspunkte der Gegenrevolutionen im europäischen Maßstab.⁴⁵

Bei aller Themenvielfalt heben sich in seiner Italienberichterstattung drei Schwerpunkte heraus:

Erstens. Engels verfolgte bis Mitte August 1848 vor allem die militärische Auseinandersetzung in Oberitalien zwischen dem piemontesischen Heer unter Führung von König Carlo Alberto und der österreichischen Armee mit Feldmarschall Radetzky an der Spitze. Er stellte den Sieg der Italiener in der Schlacht von Goito am 30. Mai 1848 und die Einnahme der Festung Peschiera, dann im Juli den Erfolg, den die Italiener anfänglich bei Sommacampagna erzielt hatten, heraus. Gleichzeitig berichtete Engels über Radetzkys Bemühungen, die in den Märztagen in das Festungsviereck von Verona, Perschiera, Mantua und Legnago zurückgedrängte österreichische Armee zu sammeln. Mitte Juni gelang ihm ein erster Sieg und im Juli die militärische Wende: Bei Vicenza brachte er den größten Teil Venetien wieder unter seiner Kontrolle. Einen entscheidenden Rückschlag für die

45 Vgl. Karl Marx. Die Konturrevolution in Berlin. In: MEGA (wie Anm. 1)² I/8. S. 78 (MEW 6 (wie Anm. 1) S. 9f.).

Unabhängigkeitsbewegung bildete die Niederlage, die Radetzky's Truppen den piemontesischen in der Schlacht bei Custoza am 25. Juli beibrachten und am 6. August Mailand wieder in Besitz nahmen; drei Tage später musste Carlo Alberto einen Waffenstillstand schließen.⁴⁶

Für die Niederlage machte Engels in erster Linie König Carlo Alberto verantwortlich, den er als „Hauptfeind der italienischen Freiheit“ und „Verräther“ charakterisierte.⁴⁷ Ungeachtet der österreichischen Rückeroberung der Lombardei und Venetiens bekräftigte Engels das Plädoyer der *NRbZ* für Italiens nationale Selbstbestimmung. Als Levin Schücking in der *Kölnischen Zeitung* hervor hob, dass mit dem Sieg Radetzky's „kein glücklicherer Augenblick je für Deutschland dagewesen [ist] als der jetzige“, unterstrich Engels in einem Leitartikel, die *NRbZ* setze sich ohne Vorbehalte und Bedingungen für die italienische Unabhängigkeit ein.⁴⁸ Einen Tag später ergänzte er mit Blick auf die begeisterte Aufnahme des Sieges Radetzky's durch die Mehrheit der Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung⁴⁹, dass die Redaktion „weder für den vergangenen noch für den gegenwärtigen Ruhm Deutschlands, weder für die Freiheitskriege noch für die ‚glorreichen Siege der deutschen Waffen‘ in der Lombardei und in Schleswig“ schwärme.⁵⁰

Regelmäßig informierte Engels die Leser der *NRbZ* über die Debatten der italienischen Parlamente, vorrangig in Turin, Florenz und Rom. Als sich die Lombardei und die vier venezianischen Provinzen Padua, Vicenza, Treviso und Rovigo dem Königreich Sardinien-Piemont unter der Bedingung anschlossen, dass nach dem beendigten Krieg gegen Österreich ein allgemeines Wahlen hervorgegangenes Parlament die künftige Gesamtverfassung feststellen sollte, verfolgte Engels die Beratungen des lombardischen Unionsaktes. Am 15. Juni 1848 hob er besonders den Änderungsantrag des

46 Vgl. Wilhelm Rüstow. Der italienische Krieg von 1848 und 1849. Mit einer kurzen Kriegstheorie in kritischen Bemerkungen über die Ereignisse. Zürich: Friedrich Schulthes 1862, S. 248-279; Piero Pieri. Storia militare del Risorgimento. Guerre e insurrezioni. Torino: Einaudi 1962, S. 197-212.

47 Friedrich Engels. Italien. 12. August 1848; Bulletin Radetzky's. In: MEGA (wie Anm. 1)² I/7. S. 578, 585. (MEW (wie Anm. 1) 5. S. 366-368).

48 Ders.: Die „Kölnische Zeitung“ über Italien. In: MEGA (wie Anm. 1)² I/7. S. 619-621. (MEW 5 (wie Anm. 1). S. 369-372).

49 Vgl. Günter Wollstein. Das „Großdeutschland“ der Paulskirche. Nationale Ziele in der bürgerlichen Revolution 1848/49. Düsseldorf: Droste 1977. S. 231-242.

50 Friedrich Engels. Die „Zeitungs-Halle“ über die Rheinprovinz. In: MEGA (wie Anm. 1)² I/7. S. 623 (MEW 5 (wie Anm. 1). S. 374).

Rechtsanwalts Urbano Rattazzi hervor, der für „eine aus dem allgemeinen Stimmrecht hervorgehende konstituierende Versammlung“ plädierte. Die Authentizität dieses Antrags unterstreichend, zitierte Engels diesen Antrag auf Italienisch⁵¹, auch an die Adresse der Abgeordneten der Berliner Nationalversammlung, deren Mehrheit meinte, die Ausarbeitung der preußischen Verfassung müsse durch Vereinbarung mit der Krone erfolgen.

Allem Anschein nach war Engels' Blick besonders auf Rom gerichtet. Mit dem liberalen Schriftsteller und Politiker Graf Terenzio Mamiani, der am 2. Mai 1848 die Regierungsgeschäfte in Rom übernahm, trat ein Gegenspieler zum Papst auf die politische Bühne. Dieser forderte vehement den nationalen Krieg gegen Österreich. Dagegen wandte sich der Papst, der dessen Zustimmung zur Kriegsanzleihe ablehnte. Die *Alba* aus Florenz griff die Auseinandersetzung auf, die Engels in wörtlicher Übersetzung dann zitierte:

Die Ereignisse in Rom, die Widersprüche, in welche die beiden nicht hinlänglich unterschiedenen Gewalten verfallen, die Mißhelligkeiten zwischen Papst und Ministerium und die Intrigen der Jesuitenpartei, welche in Stadt und Land die Bildung der neuen Regimenter durchkreuzt und von den Selbstständigkeitsideen abräth: das Alles zeigt deutlich, wie unerfahren die Hand des Papstes ist, um einen italiänischen Staat auf einem wahrhaft italiänischen Wege zu leiten.⁵²

Die politischen und militärischen Entwicklungen im Königreich beider Sizilien verfolgte Engels auch nach der Auflösung von Parlament und Nationalgarde in Neapel. Eine Vielzahl seiner Beiträge über Süditalien verfasste Engels als fingierte Korrespondenzen, die er mit dem Korrespondenzzeichen „||“ versah. Ausführlich berichtete er über den Versuch König Ferdinands II. zur Rückeroberung Siziliens. Engels brachte am 12. September als Spitzenmeldung, dass das neapolitanische Expeditionskorps „gegen Sizilien hin aufgebrochen“ sei.⁵³ Nunmehr berichtete er in jeder Ausgabe, gestützt vor allem auf Angaben französischer Zeitungen über den fünfägigen erbitterten Kampf um die Festungs- und Hafenstadt Messina, den aber die Sizilianer am 7. September erlagen. Noch bevor sich Engels am 25. September seiner drohenden Verhaftung durch die Flucht aus Köln entzog, fertigte er für die Sonntagsausgabe der *NRhZ* vom 24. letztmalig die Italien-Rubrik an.

51 Vgl. ders.: Italien. 15. Juni 1848. Ebd. S. 126.

52 Ders. Italien. 16. Juli 1848. Ebd. S. 335.

53 Ders. Italien. 12. September 1848. Ebd. S. 693.

Sie stand vorwiegend im Zeichen der Ereignisse in Sizilien. Hierfür übersetzte er aus der Zeitung *L'Alba* vom 14. September einen Kommentar, der die Untätigkeit Frankreichs und Großbritanniens und ihrer vor Sizilien liegenden Kriegsschiffe angeklagte. Das Blatt resümierte: „[D]as Völkerrecht erscheint bei diesem Ereigniß als Verrath und die Civilisation als Lüge.“⁵⁴

Der Revolutionsdichter Ferdinand Freiligrath übernahm mit seinem Eintritt in die Redaktion am 21. Oktober 1848 die Italien-Rubrik⁵⁵; vom 9. März 1849 bis zur Unterdrückung der Zeitung folgte ihm Ernst Dronke. Da am 12. März 1849 König Carlo Alberto den Waffenstillstand mit Radetzky aufgekündigt und wenig später die Kampfhandlungen begonnen hatte, übernahm Engels erneut den militärischen Part. Vom 25. März bis 5. April berichtete er dann in dreizehn Artikeln und Nachrichten über die diese Auseinandersetzung. Bei Novara kam es am 23. März zur entscheidenden Schlacht, in der sich etwa 57 000 Piemontesen und annähernd 45 000 Mann Österreichern gegenüberstanden. Sie endete mit einer erneuten Niederlage für die Italiener. Noch am selben Abend dankte Carlo Alberto zu Gunsten seines Sohnes Vittorio Emanuele II. ab.

Zu Beginn brachte Engels einen Überblick über die Stärke beider Armeen, ihre Ausgangspositionen und die voraussichtlichen Bewegungen. Hierbei stützte er sich auf eine Korrespondenz des Pariser *Journal des débats*. Abschließend hob er hervor, dass, falls König Carlo Alberto wie im Sommer 1848 bei Custoza erneut Verrat übe, es ihm diesmal den Kopfkosten würde.⁵⁶ Da Engels zeitgleich auch den ungarischen Unabhängigkeitskrieg gegen die Österreicher kommentierte, war er der Überzeugung, dass die Habsburger Monarchie sich mit diesem Krieg eine Last aufgeladen hatte, der sie wahrscheinlich erliegen werde.⁵⁷ Deshalb verfolgte er täglich mit zwei Berichten bzw. Nachrichten über den Verlauf der Kämpfe. Als über Paris am 29. März die ersten widersprüchlichen Nachrichten in Köln über eine entscheidende Schlacht eintrafen, war Engels noch davon überzeugt, dass die Piemontesen

54 Ders. Italien 24. September 1848. Ebd. S. 740.

55 Vgl. Ferdinand Freiligrath an Ulrike Melos, nach 4.12.1848. In: Freiligraths Briefwechsel mit Marx und Engels. Barb. u. eingel. v. Manfred Häckel. Teil I. Berlin: Akademie 1968. S. L.

56 Vgl. [Friedrich Engels]. Kriegschancen. In: NRhZ. Nr. 255, 25.3.1849, S. 3; *Journal des Débats*, 22.3.1849, S. 1f.

57 Vgl. [Ders.]. Der Krieg in Italien und Ungarn. In: NRhZ (wie Anm. 56) Nr. 257, 28.3.1849, S. 1.

der österreichischen Armee standhalten würden.⁵⁸ In der folgenden Ausgabe musste er jedoch feststellen, dass die piemontesische Armee „vollständig geschlagen“ und sie bis an den Fuß der Alpen zurückgetrieben worden sei. In diesem und in einem weiteren Artikel ging Engels ausführlich auf die Ursache dieser Niederlage ein, um dann zu resümieren:

Wäre Piemont eine Republik, wäre die Turiner Regierung revolutionär und hätte sie den Muth zu revolutionären Mitteln zu greifen – es wäre Nichts verloren. Aber die italienische Unabhängigkeit geht verloren – nicht an der Unbesiegbarkeit der österreichischen Waffen, sondern an der Feigheit des piemontesischen Königsthum. [...] Wenn Italien nicht an der Monarchie zu Grunde gehen soll, so muß vor Allem die Monarchie in Italien zu Grunde gehen.⁵⁹

Ironie der Geschichte: Ein Monarch – der erwähnte Vittorio Emanuele II. – stellte sich an die Spitze der italienischen Einigungsbewegung, an deren Ende 1871 ein geeinter Nationalstaat nach konstitutionell-monarchischen Prinzipien stand.

58 Vgl. [Ders.]: Vom Kriegsschauplatze. In: NRhZ (wie Anm. 56). Nr. 259, 30.3.1849. Beilage, S. 1.

59 [Ders.]: Die Niederlage der Piemontesen; * Köln 1. April. Nach den letzten Berichten ... NRhZ (wie Anm. 56) Nr. 260 und 261, 31.3. und 1.4.1849. S. 1 und Zweite Ausgabe. S. 1.

Mattia Luigi Pozzi (Mailand)

Die Rezeption Stirners in Italien (1850-1920)

Leonardo Amoroso
in memoriam

Die Rezeption Max Stirners stellt ein wichtiges Kapitel der italienischen Kulturgeschichte dar, das jedoch, wie vieles, was den Einfluss der Hegelschen Linken (oder der Junghegelianer) betrifft, noch geschrieben werden muss. Dabei lassen sich die diesbezüglichen Schwierigkeiten auf verschiedene Gründe zurückführen:

Zunächst ist anzumerken, dass die relativ zahlreichen Beiträge zu Stirners Werk in der intellektuellen Landschaft Italiens aus einer Reihe sehr unterschiedlicher Schriften bestehen, die nur selten eine systematische und erschöpfende Untersuchung zum Gegenstand haben, zumindest was die hier behandelte Erstrezeption anbelangt. Dabei entspricht die Verschiedenartigkeit der Texte dem gleichermaßen vielfältigen Spektrum derjenigen, die Stirner erwähnen oder über ihn schreiben – Schriftsteller, Denker, Dichter, Journalisten, Publizisten, seltener „Philosophen“ im strengen Sinne – was eine echte Diskussion über dessen Denken erschwerte bzw. verhinderte.

Desweiteren wird der Name Stirner – auch aufgrund der Art und Weise seines Bekanntwerdens in Italien – meist mit anarchistischem Denken in seiner individualistischen Ausformung verbunden und daher politisch und so gut wie nie rein philosophisch bewertet. In diesem Sinne war die Auseinandersetzung mit seinem Gedankengut erheblichen Schwankungen unterworfen, entsprechend der momentanen politischen Ausrichtung der jeweiligen Verfasser. Dies wird, wie wir sehen werden, besonders deutlich im Falle von Autoren, die zunächst dem Sozialismus angehörten und dann in das faschistische Lager überwechselten.

Nicht zuletzt ist zu beachten, dass Stirner eine große Faszination ausübte, die „auffällige Auswirkungen auf die ‚Pose‘, auf die ‚Sitte‘, auf die sprachliche Geste“¹ seiner Anhänger hatte und nicht einfach vom wirklichen Einfluss seines Denkens zu trennen ist.

1 Roberto Calasso. *Accompagnamento alla lettura di Stirner*. In: Max Stirner. *L'unico e la sua proprietà*. Übersetzung von Leonardo Amoroso. Mailand: Adelphi 1979, ³2006. S. 388-427, hier S. 418.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist daher eine Kartierung der italienischen Rezeption, zeitlich begrenzt auf die nach Ansicht des Verfassers wichtigsten Jahrzehnte der Stirnerschen ersten Wirkungsgeschichte (1850-1920). Dabei sollen die einzelnen Denkbereiche, die jeweils anhand einiger Beispiele untersucht werden, in ihrer Gesamtschau die Reichweite des „Phänomen Stirner“ aufzeigen.

Erste Reaktionen auf Stirners Werk in Italien

Als wäre es sein Schicksal zu polarisieren, fallen schon die ersten Reaktionen zu Stirners Werk, die auf das Jahr 1851 zurückgehen, d. h. sechs Jahre nach Erscheinen des *Einzigsten und sein Eigentum*, äußerst kritisch aus. Es ist darauf hinzuweisen, dass sie dem allgemeinen Klima der Opposition gegen den Hegelianismus entsprachen, welches Italien in den Jahren nach 1848 charakterisierte und auf die im April 1850 gegründete jesuitische Zeitschrift *Civiltà Cattolica*² sowie auf Vincenzo Gioberti zurückging. Letzterer bezieht sich in seinem berühmten Werk *Del rinnovamento civile d'Italia* auf den jungen Hegelianismus und erkennt in Stirner – obwohl er nicht ausdrücklich genannt wird – das ultimative und schändliche Ergebnis von Hegels Schule:

Es ist jedoch notwendig, die Schlussfolgerungen des Gründers von denen einiger seiner Schüler zu unterscheiden [...]. Der neuen Hegelschen Schule mangelt es gewiss nicht an Verve und Doktrin, Elemente, die dem deutschen Einfallsreichtum so gut wie angeboren sind. Aber ihre Arbeiten sind kaum wissenschaftlicher Natur, und so haben sie in der Sache selbst wie in der Form eine leidenschaftliche und voreingenommene Prägung. [...] Da sie eher kritisch als dogmatisch sind, eher fähig zur Erneuerung und Zerstörung als etwas zu gründen, widersprechen sie lediglich, ohne das Wort der anderen abzuwägen, zielen weniger auf das Wahre, sondern auf das Unerhörte ab, das Seltsame, das Paradoxe und geraten dabei oft an das Triviale oder das Ranzige [...]. Ihre Lehren sind meist negativ und tendieren letztendlich dazu, mit Protagoras im Individuum das Maß aller Dinge zu verorten: was in der Politik dem Krieg jeder gegen jeden und damit der Umkehrung des Sozialstaates entspricht, da

2 Vgl. Sergio Landucci. L'hegelismo in Italia nell'età del Risorgimento. In: Studi Storici 6, 4 (1965). S. 597-628, hier S. 624. Alle Übersetzungen stammen vom Autor des vorliegenden Beitrags.

der exzessive Individualismus gleich zu setzen ist mit der tyrannischen Willkür eines Einzelnen oder einer Mehrheit.³

Die erste explizite Erwähnung des Namens Stirner erscheint in dem dreibändigen Kompendium mit dem Titel *Storia di cento anni (1750-1850)* von Cesare Cantù, Historiker, Literat, Anhänger von Giobertis Neoguelfismus und einsamer Redner der katholischen Partei im neugegründeten italienischen Parlament (1860 bis 1867), in welchem er die konservative Opposition gegen die neue Regierung vertrat.

Sicherlich einer der populärsten Geschichtsschreiber seiner Zeit, genannt sei z. B. seine *Storia universale* (1838-1846), ein Werk in 35 Bänden, übermäßig orthodox und laut Benedetto Croce philologisch ungenau, befand sich Cantù im unermüdlichen Kampf gegen Liberalismus, Freimaurerei und Sozialismus.

In diesem Zusammenhang taucht auch der Name Stirner auf: Der Sozialismus in Preußen könne demnach angesichts der mit Österreich bestehenden Spannungen immer mehr an Kraft gewinnen und manifestiere sich in Philosophen, die die Unabhängigkeit des Einzelnen proklamieren, Zeitungen, die die Gütergemeinschaft predigen, „Aposteln“, die jeden Glauben leugnen oder die, wie „Massimiliano Stirner“, die Freiheit mit dem Wein des „hegelianischen Atheismus“ besoffen machen.⁴

Die zweite, noch flüchtigere Erwähnung erscheint im *Saggio intorno al socialismo e alle dottrine e tendenze socialistiche*, dem berühmtesten Werk von Emiliano Avogadro della Motta, mit dem sich dieser eine führende Rolle im antiliberalen und antisozialistischen Kampf der konservativen italienischen Katholiken sichert. Avogadro steht (wie Cantù) der neoguelfischen Position Giobertis nahe, ist Mitglied der Katholischen Rechten im Parlament (1853-1860) und Mitverfasser philosophisch-theologischer Werke, die zur Definition des Dogmas der Unbefleckten Empfängnis (1854) und zur Veröffentlichung des Syllabus (1864) führen werden.

Laut Avogadro gipfeln die früheren Häresien (allen voran die protestantische Reformation) im Sozialismus, indem dieser zur Leugnung der Kirche und der Vergöttlichung des Menschen führt. Eine Vergöttlichung, die auf

3 Vincenzo Gioberti. *Del rinnovamento civile d'Italia*. Paris/Turin: Giuseppe Bocca 1851. Bd. I, S. 123-124.

4 Cesare Cantù. *Storia di cento anni (1750-1850)*. Florenz: Felice Le Monnier 1851. Bd. III, S. 586.

zwei unterschiedliche, aber konvergierende Strömungen zurückgehe: den deutschen Rationalismus, der im idealistischen Pantheismus kulminiert, sowie den französischen Unglauben in religiösen Fragen. Daher rühre der für die Neuzeit charakteristische Irrweg in Form einer antiautoritären „antichristlichen und satanischen Rebellion“: der „deutsch-gallische Sozialismus“.

Dabei sei Stirner ein Teil der „alemannischen Idee“, die „aus den Bereichen der Ultrametaphysik und des spirituellen Pantheismus herabsteigend“ bei Hegel anlangt, um sich schließlich „zur Herrschaft über Religion und praktische Moral“ aufzuschwingen und somit „über Politik, Rechtsprechung und öffentliches und privates Recht“. Ein „Fortschreiten des antiken Atheismus“, ein falsches „Evangelium der Freiheit“, das in einem „materialistischen und sinnliche Pantheismus“⁵ mündet und als Quelle der in Frankreich entwickelten „gottlosen Theorien“ wie denen von Pierre-Joseph Proudhon dient. Stirner wird in diesem Sinne in einem Zug mit Karl Grün, Hegel, David Friedrich Strauss und Ludwig Feuerbach genannt.⁶

Die Ablehnung Hegels eint die verschiedenen Strömungen der italienischen Philosophie in der Epoche des Risorgimento, wie ein Brief des Liberalen Luigi Dragonetti aus dem Jahr 1855 an Francesco De Sanctis belegt. Aus seinem Pariser Exil bedauert er, dass Angelo Camillo De Meis und Bertrando Spaventa an „der schrecklichen Krankheit der *tedescheria*“ leiden, und behauptet: „In diesem Tempo verlieren wir uns in den Torheiten von Strauss, Feuerbach, Schleiermacher, [...] Stirner, [...] *et caetera turba*, und adieu dem sittlichen Leben der Völker!“⁷

Daraufhin folgen etwa 40 Jahre des Schweigens, bevor Stirner in einem Brief von Antonio Labriola an Engels vom 18. Februar 1891 auftaucht. Dieses wichtige Schreiben bezeugt die Anwesenheit von John Henry Mackay, dem ersten Biographen Stirners, in Italien und seine Kenntnis von der Existenz der *Deutschen Ideologie*:

Hier in Rom wohnt der anarchistische Dichter *Mackay*, ein fanatischer Bewunderer Stirners, der alles sammelt, was über diesen eigenartigen Philosophen gesagt oder geschrieben wurde. Da er um Ihr und Marx' Werk weiß, das unveröffentlicht geblieben ist und das neben den anderen Junghegelianern

5 Emiliano Avogadro della Motta. Saggio intorno al socialismo e alle dottrine e tendenze socialistiche. Turin: Zecchi e Bona 1851. S. 263.

6 Ebd. S. 262.

7 Vgl. Francesco De Sanctis. Lettere dall'esilio (1853-1860). Hg. Benedetto Croce. Bari: Laterza 1938. S. 28.

auch Stirner behandelt, bittet er durch mich, ihm einige Hinweise oder Wege zu zeigen, unter welchen Garantien Sie ihm die Lektüre jenes Manuskriptes erlauben würden.⁸

In einem anderen Brief drängt Labriola Engels zur Veröffentlichung der *Deutschen Ideologie* und lässt bei dieser Gelegenheit ein negatives Urteil über Stirner (und Mackay) anklingen: „Ich erhalte ein Rundschreiben von John Mackay bezüglich der Stirner zu erweisenden Ehrbekundungen. Wäre es nicht abgebracht, jetzt in der ‚Neuen Zeit‘ die bemerkenswertesten Passagen aus Ihrer und Marx’ Schrift aus dem Jahre 1845 zu veröffentlichen, damit das halbgebildeten Volk versteht, dass es sich nicht lohnt, Tote aufzuerwecken?“⁹

Aus dem Jahr 1893 stammt eine Rezension von Erminio Juvalta, später Professor für Moralphilosophie an der Universität Turin, zum Buch von Robert Schellwien, *Max Stirner und Friedrich Nietzsche*.¹⁰ In dieser räumt Juvalta ein, Stirner sei damals ein „wenig bekannter Autor“ gewesen, und stellt eine „kurze Zusammenfassung“¹¹ seiner Lehre vor, die einige interessante Punkte enthält – vor allem die Qualifizierung des Ichs, d. h. „der einzelne, lebendige, individuelle Mensch“, der allein real ist, als „unaussprechlich“ und „vollkommen, da es in jedem Augenblick das ist, was es sein kann“. Desweiteren die Idee grenzenloser Freiheit „nur in Gedanken, weil ich der

8 Antonio Labriola an Friedrich Engels, Rom, 18. Feb. 1891. In: Karl Marx/Friedrich Engels. Werke (MEW). Bd. 38. Berlin: Dietz 1979. S. 588-589. Die Antwort von Engels ist als eine der ersten Anspielungen auf die *Deutsche Ideologie* bekannt: „Dem Herrn Mackay kann ich leider das alte Ms. über Stirner nicht zur Verfügung stellen. Wird es herausgegeben, dann durch mich oder meine Rechtsnachfolger. Aber ein ungedrucktes Ms., wobei Marx beteiligt ist, einem dritten zur beliebigen Benutzung zu überlassen, dazu habe ich kein Recht, und hätte ich es, so täte ich es nicht. Ich habe da zu eigentümliche Erfahrungen gemacht. Unica gebe ich unter keinen Umständen je wieder aus der Hand. Und obendrein ist das Ms. ein Band, so dick im Druck wie Stirners ‚*Einziger*‘ selbst – sehr zerissen und fragmentarisch – und bedarf noch des Wieder-Ordnen.“ (Friedrich Engels an Antonio Labriola in Rom, London, 27. Feb. 1891. Ebd. S. 42).

9 Antonio Labriola. *Scritti filosofici e politici*. 2 Bde. Hg. Franco Sbarberi. Turin: Einaudi 1973. Bd. I, S. 290.

10 Erminio Juvalta. [Rez.] R. Schellwien, Max Stirner und F. Nietzsche (Pfeffer, Leipzig 1892). In: *Rivista Italiana di Filosofia* I, 7 (1893). S. 251-259.

11 Ebd. S. 252.

Schöpfer meiner Gedanken [bin], welche ich sowohl formen als auch wieder auflösen kann.“¹²

Von hier aus gelangt Juvalta zur Identität von absolutem Individualismus und Nihilismus: „Die Konsequenzen dieser Theorie sind nur zu klar; auch Stirner verbirgt sie nicht. Der absolute Individualismus mündet im Nihilismus. [...] Stirner warnt davor, dass er nicht aus Liebe zu anderen oder zur Wahrheit heraus sagt, was er denkt, sondern gleich dem Vogel im Wald, der singt, weil er gerne singt.“¹³

Jedenfalls erkennt Juvalta in Stirners Lehre eine „lebendige und entschlossene Klarheit“ und eine „Kraft und [...] Wirksamkeit“¹⁴, weil er „seinen Individualismus aus dem Subjekt, aus dem Ich und aus der Kraft, die es hat, ableitet [...] und nicht vorgibt, eine objektive Anschauung der Welt zu geben.“¹⁵ Dagegen sei Nietzsches Theorie „fast abstoßender“, weil er „die Grundlage seiner Theorie in einem objektiven Weltprozess findet, dessen Ergebnis er selbst und sein Denken sind.“ Im Grunde handle es sich um eine „metaphysische Rechtfertigung“ der „absoluten und daher unbegrenzten Herrschaft der Starken über die Schwachen.“¹⁶

Schließlich stimmt Juvalta mit Schellwien darin überein, dass, „solange auf dem fundamentalen Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt, Individuum und Natur beharrt wird, der von ihnen [Stirner und Nietzsche] vertretene extreme Individualismus nicht nur gerechtfertigt, sondern das einzig wirklich Logische und Konsequente ist; was sich aber als irrig erweist, sobald das Wesen des Menschen so betrachtet wird, wie es wirklich ist, also nicht nur als Individuum, sondern als eins mit allem Sein, der Natur, mit Gott.“¹⁷

1894 erscheinen in der von Filippo Turati herausgegebenen Zeitschrift *Critica Sociale* Teile eines von Georgij Valentinovič Plechanov abgefassten Aufsatzes, bekannt unter dem Titel *Anarchismo e socialismo*¹⁸, welcher im Jahr darauf als Broschüre veröffentlicht wird. In diesem folgt Plechanov der

12 Ebd. S. 252.

13 Ebd. S. 253

14 Ebd. S. 254.

15 Ebd. S. 253-254.

16 Ebd. S. 254.

17 Ebd. S. 258.

18 Giorgio Plechanow. [Anarchismo e socialismo.] In: *Critica sociale* IV, 13 (1. Jul. 1894). S. 201-203; IV, 14 (16. Jul. 1894). S. 219-221; IV, 15 (1. Aug. 1894). S. 232-235; IV, 18 (16. Sept. 1894). S. 276-278; IV, 19 (1. Okt. 1894). S. 297-300.

Engelschen Linie, die in Stirner „den Prophet des heutigen Anarchismus“¹⁹ sieht und vertritt, dass nicht Proudhon, wie von Kropotkin behauptet, der eigentliche „Vater des Anarchie“²⁰ sei, sondern Max Stirner.

Plechanow widerspricht Friedrich Ueberwegs Urteil, laut welchem das Werk Stirners „eine Karikatur von [...] Feuerbachs Religionsphilosophie“ sei, und argumentiert, dass es vielmehr dessen Ziel war, „Feuerbach durch den radikalen Charakter seiner Folgerungen zu überbieten.“²¹ Dies sei ihm jedoch nicht geglückt, insofern sich der gewählte Ausgangspunkt, das Ich, „das Individuum im Allgemeinen“, nur als „eine neue Abstraktion, und die magerste dazu“ erweise. Stirners „System“ ist für Plechanow „egoistisch par excellence“, da es „nur in denjenigen Egoisten vernünftige Wesen [sieht], denen nichts über ihr eigenes ‚Ich‘ geht.“²² Der von Stirner proklamierte „Ver- ein der Egoisten“ sei hingegen nicht anderes als „eine soziale Utopie“, „eine Utopie eines empörten Kleinbürgers.“²³ Für Plechanow, der die Anarchie als „Tochter des Bürgertums“²⁴ begreift, ist Stirner folglich „der unerschrockenste, der konsequenteste der Anarchisten“²⁵.

Im Jahr 1896 erscheint der Artikel des katholischen Rechtsphilosophen Igino Petrone *La filosofia della anarchia*, dem Stirner als Metaphysiker der Anarchie bezeichnet wird.²⁶

Aus dem Jahr 1897 stammt die erste Erwähnung Stirnerianischen Denkens in einem Artikel aus der Feder eines Anarchisten, Pietro Raveggi, alias Evening. Dieser definiert Stirner als „den deutschen Philosophen, [der] mit seinem befreienden Buch gegen die Vorurteile und konventionellen

19 Friedrich Engels. Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie (1886). In: MEW. Bd. 21. Berlin: Dietz 1975. S. 265-273, hier S. 271. Bereits 1842, in dessen humoristischen Reimepos *Der Triumph des Glaubens*, schrieb Engels: „Seht Stirner, seht ihn, den bedächt'gen Schrankenhasser, / Für jetzt noch trinkt er Bier, bald trinkt er Blut wie Wasser. / So wie die Andern schrein ihr wild: *à bas les rois!* Ergänzet Stirner gleich: *à bas aussi les lois!*“.

20 Plechanow. *Anarchismo e socialismo* (wie Anm. 18). S. 232.

21 Ebd.

22 Ebd. S. 233.

23 Ebd. 235.

24 Ders. [*Anarchismo e socialismo.*] Mailand: Edizioni della Biblioteca della Critica sociale 1895. S. 98.

25 Ders. [*Anarchismo e socialismo*] (wie Anm. 18). S. 235.

26 Igino Petrone. *La filosofia dell'anarchia*. In: *Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie* 10, 40 (1896). S. 529-552.

Bindungen unserer Gesellschaft wetterte, [und] in einer ruhigen und kalten Sprache, aber voller Logik lehrte, wie man Mensch wird, das heißt frei.“²⁷

Bis zu diesem Zeitpunkt konnte Stirner nur in der Originalsprache oder auszugsweise in französischer Übersetzung gelesen werden. Erst 1899 erscheinen in der *Rivista di Roma*, unter dem Titel *La mia potenza* einige Fragmente aus *Der Einzige*²⁸ in italienischer Sprache mit Einleitung eines anonymen Verfassers.²⁹ Die vollständige Übersetzung von Ettore Zoccoli wurde samt dessen Einleitung im Jahre 1902 veröffentlicht.³⁰

Bereits im Vorjahr hatte Zoccoli Stirner ein Buch mit dem Titel *I gruppi anarchici degli Stati Uniti e l'opera di Max Stirner*³¹ gewidmet. Darin vertritt er die These, dass Stirner die Doktrin von Patersons Anarchisten inspiriert habe, darunter Gaetano Bresci, der Mörder von König Umberto I. (1900). In seiner Einleitung zu *Der Einzige* distanziert sich Zoccoli nochmals vom Autor und zeigt dessen Einfluss auf Bakunin, Kropotkin, Benjamin Tucker und Johannes Most³² auf, um „der halluzinatorischen Anziehungskraft“³³ Stirners auf die Leser entgegenzuwirken. Im Jahr 1907 erscheint seine abschließende Abhandlung zu diesem Thema, die auf den ersten 70 Seiten wiederum Stirner zum Gegenstand hat.³⁴

Aus diesen Jahren ging auch die Faszination Giovanni Papinis und teilweise Giuseppe Prezzolinis³⁵ für Stirner hervor. In *Un uomo finito*, seiner

27 Evening. L'anarchia e il suo sviluppo. In: L'Avvenire sociale. 25. Apr. 1897.

28 Max Stirner. La mia potenza. In: Rivista di Roma III, XLVII (12 Nov. 1899); XLVIII (26. Nov. 1899); III, LIII (31. Dez. 1899).

29 Romanus. Il padre dell'anarchia. In: Rivista di Roma III, XLV (5 Nov. 1899).

30 Max Stirner. L'Unico. Versione dal tedesco con una introduzione di Ettore Zoccoli. Turin: Bocca 1902, ²1909; ³1921. Vgl. Guido Chialvo. Ettore Zoccoli e Max Stirner (l'Unico ossia la teoria della distruzione). In: La nuova parola I, 11 (1902).

31 Vgl. Erminio Juvalta. [Rez.] E. Zoccoli, I gruppi anarchici degli Stati Uniti e l'opera di Max Stirner (Vincenzi, Modena 1901). In: Rivista Filosofica III (1901). S. 265-267.

32 Von Johannes Most, deutscher anarchistischer Auführer, dann in die USA emigriert, vgl. *La peste religiosa*, auf Italienisch übersetzt von Luigi Bertoni. Genf 1888, ²1901; Marsala 1892.

33 E. Zoccoli. Introduzione. In Max Stirner. L'Unico (wie Anm. 32). S. IX-XXXII: X.

34 E. Zoccoli. L'anarchia. Gli agitatori. Le idee. I fatti. Saggio di una revisione sistematica e critica e di una valutazione etica. Turin: Bocca 1907.

35 Über den oberflächlichen Stirnerismus Prezzolinis vgl. Eugenio Garin. Cro-nache di filosofia italiana 1900-1960. Rom/Bari: Laterza 1997. S. 308.

Autobiographie von 1913, erinnert sich Papini daran, dass „ich damals Max Stirner begegnete und es mir schien, als hätte ich endlich den einzigen Lehrer gefunden, auf den ich nicht verzichten konnte“³⁶, eine Entdeckung, die sodann zur Gründung der Zeitschriften *Il Leonardo* (1903-1907) und dann von *La Voce* (1908-1916) führen sollte.

Debatten um Stirners Individualismusbegriff

Von Oktober 1903 bis etwa 1904 fand eine hitzige Debatte über den Stirnerschen Individualismus in verschiedenen anarchistischen Blättern statt, so etwa in der von Pietro Gori und Luigi Fabbri gegründeten Zeitschrift *Il Pensiero* oder der *Il grido della folla*, einem Presseorgan des Mailänder individualistischen Anarchismus, das symbolisch für die Stirner betreffende Ambivalenz in den genannten Kreisen steht.

Der erste Artikel ist von Luigi Fabbri und trägt eben den Titel *L'individualismo stirneriano nel movimento anarchico*.³⁷ Ausgehend von der Annahme, dass „historisch gesehen die Anarchie eine Schule des Sozialismus ist“ zielt Fabbri auf die Kritik des Individualismus und dessen „Vater“ Max Stirner ab. Dieser wurde „aus verstaubten Bibliotheken ausgegraben [...] und erlangte nach etwa fünfzig Jahren die Ehre der größten Genies, vor allem dank Künstlern und Schriftstellern, die in ihm die Rebellion gegen die alten Dogmen und die Tyrannei der heutigen Gesellschaft verkörpert finden.“ Diese Rebellion hat jedoch nicht die Aufgabe, die Gesellschaft zu verändern, sondern sie aus der Höhe „literarischer und künstlerischer Phantasien“ zu verachten.³⁸

Die Stirnerschen Individualisten beschränkten sich demnach nihilistisch und destruktiv auf den „zerstörerischen Teil“, ohne sich um den Wiederaufbau zu kümmern. Die ins Auge stechende Unlogik besteht laut Fabbri darin, dass dabei nur an die eigene Befreiung gedacht werde, die jedoch ohne die Befreiung der gesamten Menschheit unmöglich sei, da man „unter einem

36 Giovanni Papini. Un uomo finito. Florenz: Pubblicazioni della „Libreria della Voce“ 1913. S. 82-83.

37 Luigi Fabbri. L'individualismo stirneriano nel movimento anarchico. In: *Il Pensiero* I, 7 (25. Okt. 1903). S. 100-102; I, 8 (10. Nov. 1903). S. 117-120; I, 10 (10. Dez. 1903). S. 152-154.

38 Ebd. S. 100.

Volk von Sklaven nicht frei sein kann, es sei denn, um sein Tyrann zu sein.“³⁹ In diesem Sinne vernachlässigten sie den grundlegenden „Koeffizienten des menschlichen Lebens“, bestehend in der Solidarität, und damit die soziale Frage.⁴⁰ Sie verträten sie eine Art Sozialdarwinismus, der auf dem Sieg des stärksten Individuums basiert, sowie eine „kapitalistische“ und konkurrierende Sichtweise, d.h. Hobbes' *homo homini lupus*.⁴¹ So schlussfolgert Fabbri: „Die Stirnersche Theorie ist im Grunde reaktionär: es gibt Rebellion darin, aber es ist mehr Rebellion gegen das Volk als gegen den Tyrannen, mehr gegen die Rechte der Menge als gegen das Privileg eines Einzelnen.“⁴² Abschließend hält er fest: „Max Stirner selbst hat nichts getan, als aus Prämissen anderer Denker in paradoxer Form die Konsequenzen zu ziehen, und bei ihm ist die Form ursprünglicher als der Gedanke.“⁴³

Die Antwort lässt nicht lange auf sich warten und kommt von dem blutjungen Anarchisten Attilio sowie von Ludovico Corbella. Letzterer wirft Fabbri in seinem Artikel *Max Stirner e l'anarchismo*⁴⁴ vor, Stirners Denken völlig zu verzerren: „es ist falsch, dass Stirner sich nicht die Mühe macht, aufzubauen; es ist falsch, dass es ihm nur um sich selbst geht und um andere nur insoweit, als diese sein Recht einschränken oder einschränken können“. Stirner, „der Abriss par excellence, ist auch im höchsten Maße der große anarchistische Rekonstrukteur“, indem er „einen neuen Wertekatalog“ aufstelle.⁴⁵

Corbella begreift den zweiten Teil von *Der Einzige* „als ein Werk der Rekonstruktion (und Rekonstruktion *ab imis*)“, das jedoch von den Anarchisten aus dem „heiligem Schrecken“ missverstanden werde, den das Wort „Ich“ in ihnen auslöse. Somit hätten sie Stirners „Grundidee“ nicht verstanden,

die Idee, die kraftvoll, robust und leuchtend seinem Gehirn entsprang – eine Idee, die andererseits so natürlich war, wie nur etwas sein kann, so einfach und logisch, wie nur etwas sein kann: die Idee, dass es für eine neue Gesellschaft unabdingbar ist, dass die sie konstituierenden Mitglieder sich vollständig gewandelt haben; dass es für eine anarchistische Menschheit wesentlich ist,

39 Ebd. S. 118.

40 Ebd.

41 Ebd. S. 119.

42 Ebd. S. 153.

43 Ebd. S. 152, Fn. 2.

44 Ludovico Corbella. Max Stirner e l'anarchismo. In: *Il Pensiero* II, 3 (16. Feb. 1904). S. 40-44.

45 Ebd. S. 40.

anarchistische Individuen zu haben, das heißt Individuen im eigentlichen, reinen und vollständigen Sinne des Wortes.⁴⁶

Im Jahre 1903 erscheinen auch ein Artikel von Sem Benelli, Dramaturg und Anarcho-Futurist, mit dem Titel *Un apostolo dell'anarchia (Max Stirner)*⁴⁷, und der Beitrag des damaligen Journalisten Paolo Orano, *Max Stirner in Italia. L'unicismo*.⁴⁸

Laut Orano kann „das Denken von Max Stirner nicht ohne den Präzedenzfall des Kantismus verstanden werden“⁴⁹ und ist „eine der vielen unterschiedlichen Erhebungen des Individuums, die sich aus der Kantschen Kritik ergeben.“⁵⁰ Dabei wird eine Linie der individualistischen Tradition in Deutschland gezogen, die ausgehend vom Philosophen aus Königsberg über Fichte, Schelling und Hegel zu Stirner führt.⁵¹ Sodann stellt er sich gegen die „sektiererischen Interpretationen, die ihm eine dunkle Berühmtheit und einen sauren Geschmack des Verbrechens verliehen haben.“ Stirner sei vielmehr ein „Ausnahmephilosoph“: „kein Verrückter und [...] keine perverse Seele“⁵² und in seinem Buch sei „nichts absurd und nichts, was berechtigt,

46 Die Kontroverse setzt sich fort. Vgl. Attilio Corbella. Per una pseudocritica dell'individualismo stirneriano (a Luigi Fabbri). In: Il Grido della folla. 18. Febr. 1904; Ders., Atei o religiosi. Ebd. 18. Febr. 1904; Freigeist [Ludovico Corbella]. Sincerità. Ebd. 17. März 1904; Palin [Attilio Corbella], Cattivo equivoco. Ebd., 28. Mai 1904 usw. Hiervon abweichende, aber immer individualistische Stirnerianische Positionen finden sich in Oberdan Gigli und Massimo Rocca (alias Libero Tancredi). Vgl. Oberdan Gigli. Anarchismo. Il mio anarchismo (agli amici Corbella). In: Il Grido della folla. 16. Okt. 1904; Libero Tancredi. Liberismo rivoluzionario o individualismo democratico. In: Il Novatore. 16. Febr. 1911.

47 Sem Benelli. Un apostolo dell'anarchia (Max Stirner). In: Rassegna Internazionale. 15. Juni 1902.

Auf das „Stirnersche Denken“ Benellis verweist Luigi Fabbri in einer Rezension zu dem sozialen Drama *La Terra*, aufgeführt am Nationalen Dramatheater in Rom (Il Pensiero. 1. März 1904). Zu den von Stirner beeinflussten Anarcho-Futuristen gehört auch der Dichter und Journalist Vitaliano Ponti.

48 Paolo Orano. Max Stirner in Italia. L'unicismo. In: Rivista di filosofia e scienze affini V, 2 (IX), 5-6 (1903). S. 348-373. Dann in Ders. I Moderni. Medagliani. Bd. I. Mailand: Fratelli Treves 1908. S. 90-132.

49 Ebd. S. 93.

50 Ebd. S. 94.

51 Ebd. S. 99.

52 Ebd. S. 94.

an die Halluzinationskünste eines erfahrenen individualistischen Denkers zu denken.⁵³ So sei *Der Einzige* „ein berühmtes und berüchtigtes Buch“⁵⁴, „eines der wahrhaft großen Bücher der deutschen und menschlichen Geistesgeschichte“⁵⁵, „ein schwieriges Buch, ein wirklich philosophisches Buch“⁵⁶ und Stirner „ein Denker von großem Mut [...], eine Demonstration von Stärke und von außergewöhnlichem Bewusstsein.“⁵⁷ Weiter heißt es: „Die Logik Stirners erweist sich als exakt, da sie extrem ist“⁵⁸, und begründet den revolutionären Charakter seiner „negativen Ethik“, die sich gegen die „Sozialisierung des Lebens und des Denkens“ verwehrt⁵⁹: „*Der Einzige* [...] ist der äußerste Punkt der Krise, in der sich das physische und wahrnehmende Individuum inmitten der Bedürfnisse der Gemeinschaft befindet.“⁶⁰ Dieses sucht seine „wahre Freiheit“ im „eigenmächtigen Handeln und indem es sich alles zum Leben erforderliche aneignet.“⁶¹

Stirner ist für Orano ein Denker mit einem dionysischen Bedürfnis nach Freude, wie es in der Moderne keinen Zweiten gibt⁶²: „Stirners lebendige Persönlichkeit springt aus dem Buch und rührt sich vor uns. Im Leben – sagt er – suche ich Freude [...], ob das menschliche Tun auf irdische oder auf himmlische Dinge abzielt, das Streben gilt dem Leben.“⁶³ Genau hier liegt die Verbindung zwischen dem Einzigen und seinem Eigentum: „Erst wenn ich meiner selbst sicher bin und mich nicht mehr suche, bin ich mein Eigentum. In diesem Fall besitze ich mich selbst, gerade weil ich mich benutze und genieße“⁶⁴; „Ich zittere nicht mehr um mein Leben; ich verzehre es.“⁶⁵

Als Grenze der Stirnerschen Theorie sieht Orano, dass es bei diesem nicht „um den Konflikt der Millionen und Milliarden von unbestimmten Einigen“ geht, also „ein gigantischer Fall der Isolation, der mit der vibrierenden

53 Ebd. S. 98.

54 Ebd. S. 90.

55 Ebd. S. 95.

56 Ebd. S. 124.

57 Ebd. S. 115.

58 Ebd. S. 111.

59 Ebd. S. 98-99.

60 Ebd. S. 114-115.

61 Ebd. S. 116.

62 Ebd. S. 117.

63 Ebd. S. 118.

64 Ebd. S. 117.

65 Ebd.

Hand des Beobachters die Begrenzungsmauern der individuellen Existenz berührt.“ Daher sei seine Theorie unvollständig: „Er sieht gut in sich selbst; sieht schlecht, das heißt sieht nicht, in der vertikalen und horizontalen Stammesgeschichte der Menschen.“⁶⁶ Trotzdem stelle der „Unicismo“ das Gegen-gift dar, um den Sozialismus von den „letzten Überresten der schmerzhaftesten aller Infektionen, der sentimentalischen Utopie“⁶⁷ zu befreien.

Diese überaus positive Betrachtung der Stirnerschen Philosophie steht im Gegensatz zu der Neuwertung, die Orano Jahre später als offizieller Philosoph des Faschismus vornimmt. Indem er den Faschismus als neue Synthese propagiert, die sich kraftvoll gegen das Wort „eines Rousseaus, Marx, Stirners, Lenins, Bakunins, Kropotkins, Tuckers“ zu stellen hat⁶⁸, wird Stirner jetzt – ebenso wie Marx – als „ein Apostel der philosophischen Linken“⁶⁹ angesehen, seine Doktrin als „authentische Lehre des Anarchismus“⁷⁰, die es als Feindin des (faschistischen) Staates zu bekämpfen gilt. Dieser ist laut Orano „Quelle der objektiven Wahrheit“, die nur dort möglich ist, wo es keine Gedankenfreiheit gibt.⁷¹

Aus dem Jahr 1904 stammt eine interessante Gegenüberstellung von *Giacomo Leopardi e Max Stirner* von Francesco Cantella.⁷² Wenn auch in ihren nihilistischen Prämissen identisch, erfolge demnach seitens Leopardi „eine vorweggenommene Kritik des *Einzigigen*“, dem er die Kraft der Poesie und Imagination entgegensetze.

Zwischen 1906 und 1909 erscheinen verschiedene Bücher über Stirner. Zwei davon behandeln das Problem des Lebens⁷³ und zwei weitere den Individualismus.

66 Ebd. S. 123.

67 Ebd. S. 131-132.

68 Paolo Orano. *Il fascismo*. 2 Bde. Rom: Editrice Pinciana 1939-1940. Bd. II, S. 87.

69 Ebd. S. 258.

70 Ebd. S. 255.

71 Ebd. S. 268.

72 Francesco Cantella. *Giacomo Leopardi e Max Stirner*. In: *Rivista Filosofica*. VI, 5 (1904). S. 642-677. Dann Pavia: Bizzoni 1904. Auch Romualdo Giani nennt sie zusammen in seinem Buch *L'Estetica nei „Pensieri“ di Giacomo Leopardi*. Turin: Bocca 1904, ²1929.

73 Francesco Pietropaolo. *Max Stirner e il problema della vita*. Nicastro 1907; Georges Calogero. *Max Stirner et le problème de la vie*. Mailand: Trevisini 1909.

Giorgio Calogero, Vater des bekannten italienischen Philosophen Guido Calogero, hält in seinem direkt auf Französisch verfassten Text *Max Stirner et le problème de la vie* Stirners Buch für „die umfassendste und schändlichste Anwendung“ der protagoreischen Maxime, die Gioberti bereits mehr als fünfzig Jahre zuvor angeführt hatte. Er verortet dann die historischen Wurzeln des Stirnerschen Denkens in Kants individualistischer Moral und in dem von der Romantik entwickelten Lebenskonzept und sieht als dessen Nachfolger Tolstoi und seinen revolutionären Pietismus sowie den Übermenschen Nietzsches.

In Giovanni Calòs *L'individualismo etico nel secolo XIX*⁷⁴ leitet sich der Individualismus des Autors des *Einzigsten* direkt von Fichtes „Ichheit“ ab, das mit dem „Ich“ Stirners gleichzusetzen ist. Dahingegen vertritt Giovanni Vidari in *L'individualismo nelle dottrine morali del sec. XIX* die These, dass es möglich ist, innerhalb der individualistischen Lehre einen theoretischen Egoismus, der mit dem Solipsismus zusammenfällt und für den reinen Idealismus typisch ist, und einen praktischen Egoismus zu unterscheiden, der den Zweck jeder Handlung im Interesse des Einzelnen sieht. Die Synthese der beiden sei schließlich der Stirnersche Egoismus, welcher die Quelle der zeitgenössischen anarchistischen Lehren darstellen würde.⁷⁵

Desweiteren wird das Buch von Calò zum Gegenstand einer Rezension von Giovanni Gentile, der sich in diesem Kontext das einzige Mal zu Stirner äußert.⁷⁶ Für Gentile, „ist das Individuum nicht das von Stirner, es ist offenbar nicht das von Nietzsche: Es ist vielmehr Gesetz, Sitte, Autorität, das heißt Gesellschaft, Staat“⁷⁷, denn „das Individuum, das der absolute Wert ist, ist nicht ein besonderes Individuum, wie alle Individualisten glauben, sondern allgemeine Aktivität, rationaler und moralischer Wille (und daher

74 Giovanni Calò. *L'individualismo etico nel secolo XIX*. Neapel: Tessitore 1906.

75 Giovanni Vidari: *L'individualismo nelle dottrine morali del sec. XIX*. Mailand: Ulrico Hoepli 1909. Diese Thesen werden dann in den beiden enzyklopädischen Einträgen wiederholt, die von Vidari für die italienische Enzyklopädie der Wissenschaften, Schriften und Künste verfasst wurden (*Anarchia*. Bd. 3, Rom: Treccani 1929; *Individualismus*. Bd. 19. Rom: Treccani 1933).

76 Giovanni Gentile. *Intorno all'individualismo etico nel secolo XIX*. In: *La Critica*. V (1907). S. 384-391. Jetzt in Ders., *Frammenti di storia della filosofia*. Hg. Hervé A. Cavallera. *Opere complete di Giovanni Gentile*. Bd. LIV-LV. Florenz: Le Lettere 1996. S. 600-612.

77 Ebd. S. 609.

auch der Staat, sicher, wenn der Staat selbst eine Rationalität hat).⁷⁸ Tatsächlich „ist jene Gesellschaft, gegen die wir protestieren können, weil sie uns mit ihrer gegen die spontanen Bestrebungen unserer Individualität gerichteten Kraft unterdrückt, eine Gesellschaft, die in unserem Geist lebt, sie ist eine Gesellschaft *für uns*.“⁷⁹ Schließlich „kann das Individuum nur ein anderes Individuum gegen sich haben, nicht den Staat, der nichts anderes sein kann als es selbst, wie despotisch und undemokratisch er auch sein mag.“⁸⁰

Im Jahr 1910 widmet der Literaturkritiker Luigi Valli, der laut Eugenio Garin zusammen mit dem Nationalisten Enrico Corradini⁸¹ und Stirner ein Dreigestirn bildet⁸², dem Letztgenannten ein Gedicht mit dem Titel *L'angelo buono*. Stirner wird darin als „trauriger Prophet des Hasses“ bezeichnet, der trotzdem aufgrund des „Gesetzes der Liebe“ den Menschen seine „kleine Wahrheit“ darbot, ohne etwas dafür zu verlangen.⁸³

Im Jahr 1911 veröffentlicht Italo Tavalato aus Triest, erster Übersetzer von Karl Kraus, Mitglied der Gruppe „La Voce“, im *Bollettino della Biblioteca filosofica* einen kurzen Artikel des Titels *Max Stirner*.

Im selben Jahr erscheint eine neue Komplettübersetzung von *Der Einzige* in dem Verlag Casa Editrice Sociale, geführt von Leda Rafanelli und Giuseppe Monanni, beide wichtige Vertreter des Mailänder individualistischen Anarchismus. Deren zweite Auflage aus dem Jahr 1920 enthält als Vorwort den Text von Victor Roudine *Max Stirner: un refrattario* in der Übersetzung von Luigi Galleani (alias Mentana). Die dritte Auflage erscheint dann 1922. Ein Jahr später, 1923, wird derselbe Gesellschaftsverlag auch die *Scritti minori* herausgeben, in Übersetzung von Angelo Treves.

Benito Mussolinis Stirner-Rezeption

Auch Benito Mussolini nimmt im Laufe dieser Jahre mehrmals auf Stirner Bezug. Dabei ist bemerkenswert, dass dies sowohl zu den Zeiten seiner

78 Ebd. S. 608.

79 Ebd.

80 Ebd. S. 606.

81 Gründer der Zeitschrift *Il Regno* (1903-1906), an der u. a. Papini und Prezzolini mitarbeiteten.

82 Garin. *Cronache di filosofia italiana* (wie Anm. 35). S. 151.

83 Luigi Valli. *Dionysoplaton: apologhi, illustrati da Luigi Rossetti*. Modena: Formiggini 1910. S. 105-110.

Angehörigkeit zur sozialistischen Partei der Fall ist als auch nach der radikalen Wende als Begründer des Faschismus. Die erste kurze Erwähnung erfolgt in einem Artikel von 1908, in dem er ihn zusammen mit Nietzsche nennt und postuliert, dass für beide „der Staat organisierte Unterdrückung zum Schaden des Einzelnen“⁸⁴ sei. Wobei er jedoch im Namen des Solidaritätsprinzips die Idee Stirners eines isolierten Einzigen kritisiert. In einem weiteren Artikel aus dem Jahr 1910 werden Stirners Einziger und Nietzsches Übermensch als die Bezugspunkte der individualistischen Anarchisten bezeichnet.⁸⁵

Stirner taucht auch in einem Brief vom 3. November 1911 aus dem Gefängnis in Forlì an den revolutionären Gewerkschafter Cesare Berti auf. Darin bezeichnet Mussolini Stirner zusammen mit Nietzsche, Goethe, Schiller, Montaigne und Cervantes als „die Dolomiten des Denkens“.⁸⁶ An verschiedenen Stellen wird der Einfluss Stirners auf die Gedankenwelt Mussolinis deutlich, so schreibt er z. B. im Jahr 1912:

Die Erde dürstet nicht nach Tränen und Blut, sondern nach einer Idee: der Idee einer Heimat. Solange es Heimatländer gibt, wird es Militarismus geben. Die Heimat ist ein Gespenst, sagt Stirner, ein Gespenst wie Gott, und wie Gott rachsüchtig, grausam, tyrannisch. [...] Das Böse muss an der Wurzel niedergeschlagen werden. Um Religionen zu zerstören, ist es notwendig, alle Götter aus dem Gewissen zu tilgen, um den Militarismus zu stürzen, ist es notwendig, die Idee eines Heimatlandes abzuwerten, zu zeigen, dass das Heimatland „nicht existiert“, genauso wie es keinen Gott gibt.⁸⁷

Einige Jahre später, nach Kriegsende und der traumatischen Wahlniederlage im November 1919 in Mailand, kommt Mussolini auf Stirner zurück:

84 Benito Mussolini. La filosofia della forza (Postille alla conferenza dell'on. Treves). In: *Il Pensiero Romagnolo*, 48-49-50 (29. Nov., 6. u. 13. Dez. 1908). In: Ders. *Opera omnia*. Hg. Edoardo Susmel/Duilio Susmel. Florenz: La Fenice 1951-1980. Bd. I, S. 175-184, hier S. 176.

85 Ders. L'attuale momento politico e i partiti politici in Italia. Konferenz in Cesena. 10. Dez. 1910. In: *Opera omnia*. Bd. III (wie Anm. 84). S. 283-288, hier S. 286.

86 In: *Opera omnia*. Bd. IV (wie Anm. 84). S. 257-258.

87 Ders. Disastri del militarismo. In: *La lotta di classe* III, 125 (5. Juni 1912), S. 303-304. In *Opera omnia*. Bd. XXXV (wie Anm. 84). S. 15-17, hier S. 16.

Genug, ihr roten und schwarzen Theologen, mit dem listigen und falschen Versprechen eines Paradieses, das niemals kommen wird! Genug, Politiker aller Schulen, mit euren quengelnden „Akademien“! [...] Überlasst den elementaren Kräften des Individuums den Weg, denn es gibt keine andere menschliche Wirklichkeit außer dem Individuum! Warum sollte Stirner nicht wieder aktuell werden?⁸⁸

Der Lobgesang auf das Individuum erklingt zusammen mit der Ablehnung des Staates noch bis April 1920 und ist – auch wenn dieser nicht ausdrücklich genannt wird – klar auf Stirner zurückzuführen. Im Januar 1920 schreibt Mussolini:

Wir glauben nicht an eine einzige Lösung – wirtschaftlicher, politischer oder moralischer Art – an eine lineare Lösung der Probleme des Lebens, denn [...] das Leben ist nicht linear [...]. *Kommen wir zurück zum Individuum.* Wir werden alles unterstützen, was das Individuum verbessert, verstärkt, ihm mehr Freiheit, mehr Wohlbefinden, mehr Lebensspielraum gibt; wir werden alles bekämpfen, was den Einzelnen deprimiert, kränkt.⁸⁹

Und noch deutlicher im April 1920:

Ich mache daraus keine Frage der Politik, des Nationalismus oder der Nützlichkeit: Ich gehe vom Einzelnen aus und ziele gegen den Staat. [...] Der Sozialismus ist nichts anderes als die Erweiterung, Multiplizierung, Perfektionierung des Staates [...]: *Wir bewegen uns auf die totale Vernichtung der menschlichen Individualität zu.* Der Staat ist eine schreckliche Maschinerie, die Menschen lebendig verschlingt und sie als tote Zahlen wieder ausspeit. [...] Nieder mit dem Staat jeglicher Art und Inkarnation. Der Staat von gestern, heute, morgen. Der bürgerliche und der sozialistische Staat. Für uns, die Totgeweihten des Individualismus, für die gegenwärtige Dunkelheit und das düstere Morgen, bleibt jetzt nur die absurde, aber immer tröstliche Religion der Anarchie!⁹⁰

88 Ders. Vecchie usanze. In: Il Popolo d'Italia VI, 341 (12. Dez. 1919). In: Opera omnia. Bd. XIV (wie Anm. 84). S. 192-194, hier S. 193-194.

89 Ders. Tra il vecchio e il nuovo. „Navigare necesse“. In: Il Popolo d'Italia VII, 1 (1. Jan. 1920). In: Opera omnia. Bd. XIV (wie Anm. 84). S. 230-232, hier S. 231.

90 Ders. Divagazione. L'ora e gli orologi In: Il Popolo d'Italia VII, 83 (6. Apr. 1920). In: Opera omnia. Bd. XIV (wie Anm. 84). S. 396-398, hier S. 397f.

Danach existiert kein weiteres öffentliches Zeugnis Mussolinis in Bezug auf Stirner. Mit Übernahme des Faschismus und dem Niedergang des Anarchismus in Italien scheint auch die öffentliche Stimme des letzteren für lange Zeit zu schweigen.⁹¹

Aber seine Philosophie – „die wahre Philosophie des Hammers“⁹² – hat nie aufgehört und hört nicht auf, uns in Frage zu stellen. Und Stirner provoziert noch immer den Gedanken an die Herausforderung der Einzigkeit, „mit dem leichten Lächeln des Hauslehrers, der die Tür seiner Klasse öffnet, wo uns die Mädchen von Madame Gropius erwarten“⁹³.

91 Bis auf einige wichtige Ausnahmen, darunter die philosophische Auseinandersetzung Julius Evolas mit Stirner (vgl. Julius Evola. *Saggi sull'idealismo magico*. Rom: Atanòr 1925; Ders. *Teoria dell'individuo assoluto*. Turin: Bocca 1927; Ders. *Fenomenologia dell'individuo assoluto*. Turin: Bocca 1930) und die Übersetzung des Buches von Karl Löwith *Von Hegel zu Nietzsche* (Da Hegel a Nietzsche. Übersetzung von Giorgio Colli. Turin: Einaudi 1949). Die Wiederbelebung des Interesses an Stirner in Italien wird in den 1970er Jahren vor allem durch Antimo Negri, Giorgio Penzo, Claudio Cesa, Alfredo Maria Bonanno und Roberto Calasso erfolgen.

92 Roberto Calasso. *La rovina di Kasch*. Mailand: Adelphi 1983, ²1994. S. 337.

93 Ebd., S. 335.

Deutsche Künstler und Italien –
zwischen politisch-ästhetischer Revolution
und Traditionsbewahrung

Golo Maurer (Rom)

Die wiedergefundene Zeit

Italien als deutsches Chronotop 1815-1900¹

Die Beziehung der Deutschen zu Italien wird in der langen Phase zwischen dem Wiener Kongress und der Einigung beider Länder von zwei Motiven beherrscht, die miteinander verkettet sind: dem der *Flucht* aus der deutschen Gegenwart und dem der verloren geglaubten und in Italien *wiedergefundenen Zeit*.

Flucht aus der deutschen Gegenwart

Das Motiv der Flucht reicht auf Goethe zurück, das der wiedergefundenen Zeit auf die ersten Jahre nach 1800.

Goethes Reise nach Italien, das ist allgemein bekannt, war vor allem auch eine Flucht aus Weimar und Deutschland, aus dem Norden ganz generell. Seitdem ist das Reisen nach Italien immer auch Weglaufen von zu Hause, so groß die genuine Anziehung Italiens auch immer gewesen sein mag. Denn Anziehung beruht ja zunächst auf Imagination, und diese Imagination arbeitet umso lebhafter und farbenreicher, je dringender die eigene Gegenwart komplementärer Wunschbilder bedarf. Dass die deutsche Realität speziell in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in vielfacher Hinsicht zum Davonlaufen war, geht aus so zahllosen persönlichen Zeugnissen hervor, dass man sie hier als Beispiele gar nicht anführen muss.

¹ Die Ausführungen sind eine weitergeführte und thematisch zugespitzte Synthese meiner Forschungen der letzten Jahre, insbesondere von *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1780-1870*. Regensburg: Schnell und Steiner 2015 sowie *Arkadien? Italiensehnsucht – Facetten einer deutschen Fixierung*. Frankfurt a. M.: Edition Fichter 2019. Verwiesen sei auch auf die Monographien *Preußen am Tarpejischen Felsen – Chronik eines absehbaren Sturzes. Das Deutsche Kapitol in Rom 1870-1918*. Regensburg: Schnell und Steiner 2005 sowie *Heimreisen. Goethe, Italien und die Suche der Deutschen nach sich selbst*. Hamburg: Rowohlt 2021.

Nun führte diese Flucht keineswegs immer nach Italien. Vor allem „politische“ Flüchtlinge des Vormärz wie Heinrich Heine und Ludwig Börne verschlug es eher nach Frankreich und Paris. Entscheidend hierfür war das politische und intellektuelle Klima der französischen Hauptstadt mit ihren verbrieften bürgerlichen Freiheiten.

Wer diese juristischen Freiheiten zum Leben und Arbeiten weniger benötigte – und hierzu zählten in erster Linie die bildenden Künstler – bevorzugte meist Italien und hier überwiegend Rom. Die Freiheiten, die man sich hier erhoffte, waren andere. Sie betrafen mehr den Lebensstil als das, was man politisch dachte. Zwar gab es im Kirchenstaat eine päpstliche Polizei, die es mit jener Metternichs durchaus hätte aufnehmen können, die sich jedoch für Fremde nicht interessierte, zumindest solange sie nicht störend in Erscheinung traten. Das taten Maler in der Regel nicht. War die Sehnsucht nach Frankreich nach 1815 eine eminent politische – nämlich jene nach politisch-gesellschaftlicher Freiheit – so war die nach Italien alles Mögliche, aber keinesfalls politisch, im Gegenteil. Die Hinwendung nach Italien war immer auch eine Abwendung vom Politischen, zumindest dort, wo das Politische daheim zu Verdruss und Unmut Anlass gegeben hatte. Das betraf nicht zuletzt die Generation derer, die in den sogenannten Befreiungskriegen gegen die französischen Besatzer gekämpft oder mit diesem Kampf sympathisiert hatten. Das war natürlich ein zweiseitiger Kampf gewesen. Denn einerseits ging es selbstverständlich gegen den „Franzmann“, der das eigene, vor noch gar nicht so langer Zeit als solches überhaupt erst entdeckte deutsche Vaterland besetzt hielt. Andererseits freilich hatte diese Besatzung vielen, die zuvor unter der territorial unterschiedlich ausgeprägten Willkür des Ancien Regime gelitten haben mochten, spürbare Vorteile verschafft, welche die persönlichen Freiheiten, die geregelte Verwaltung, ja allgemein die Rechtssicherheit betrafen. Gegen diese Verbesserungen werden die meisten eher nicht ins Feld gezogen sein. Nach dem Wiener Kongress von 1815 musste man dann verdrutzt feststellen, dass der „Franzmann“ zwar aus dem deutschen Vaterland hinausgeworfen wurde, zusammen mit ihm aber auch viele seiner inzwischen geschätzten seiner Errungenschaften. Vor allem aber dachten die wieder in ihre alte Herrlichkeit eingesetzten Fürsten gar nicht daran, zugunsten des zuvor in Aussicht gestellten („versprochenen“ wäre zu viel gesagt) deutschen Nationalstaats auf ihre souveränen Privilegien zu verzichten. Man machte einfach da weiter, wo man vor Napoleon aufgehört hatte, bereichert durch die durchaus zentral aus Wien gesteuerte polizeiliche Unterdrückungs- und

Zensurmaschine, welche die Karlsbader Beschlüsse von 1819 in Gang gesetzt hatten.

Flucht- und Rückzugsbewegungen waren – neben seltenen Manifestationen aktiven Widerstands – die Antwort auf diese massive Restauration. War der Rückzug aus dem Politischen meist gleichbedeutend mit einer Hinwendung auf Privates und Berufliches als den zentralen Aktionsräumen des Biedermeier, so äußerten sich Fluchten meist als Reisen. Im Grunde begann das bürgerliche Reisen, so wie wir es bis heute in stark sich wandelnden Formen kennen, erst damals in den 1820er Jahren. Um zu reisen, musste man nicht unbedingt den eigenen Körper in Bewegung setzen, es reichte der Geist. So ist das frühe 19. Jahrhundert die Hochzeit einer massenhaft aufgelegten Reiseliteratur, die man auch als Kompendien von bis zu hundert einheitlich gestalteter Bände erwerben konnte. Was dabei Italien als Fluchtziel angeht, so ist schon das Erscheinen von Goethes *Italienischer Reise* 1816 kein Zufall, waren es doch die Wirren der napoleonischen Kriege gewesen, die den gar nicht so patriotisch gesinnten Goethe zu Rückzug und Arbeit (am Manuskript der Reise) bewogen hatten. Als die Frucht dieses stillen Arbeitens schließlich erschien, waren es die zuvor noch so begeisterten Patrioten, die in ihrer Ernüchterung der Flucht und des Rückzugs bedurften. Das Reisen, sei es als imaginäre oder tatsächliche Handlung, versprach Abhilfe. Italien bot sich an, war das vorprogrammierte Fluchtziel der Deutschen. Der Kulturhistoriker Viktor Hehn schrieb dazu 1839:

Der romanische Volkscharakter imponiert dem deutschen, von dem er so verschieden ist. [...] Frankreich, das uns näher ist, und wo uns selbst deutsche Bestandteile, von denen es frühzeitig durchdrungen war, entgegen kommen: Frankreich war von unsern Gewaltigen mit dem Bann belegt und jeder Anziehung wurde auf alle Weise entgegen gearbeitet. Zudem war Frankreich mächtig, ein kriegerischer Staat, den zu lieben der Volksehre nachteilig schien: vor Italien dagegen konnte man sich beugen, ohne von den Großen der Erde geniert, vor sich selbst gedemütigt zu werden. [...] Das *Leben* war in Deutschland ganz siech geworden: einerseits konnte es bei der Zerstückelung des Landes nirgends großartig sich ansammeln, sondern blieb immer kleinlich und erbärmlich; andererseits verzehre die tote Gelehrsamkeit alle Säfte. So wurde die Sehnsucht natürlich, aus diesem Nebelwetter, geistig und eigentlich, in eine klare Außenwelt zu treten: sie wurde die stille Begleiterin des Schulfuchses, wie die Fee des Dichters und Künstlers. Frankreich war verboten, Spanien zu fern (obgleich die Provence und Valencia nicht ohne Einfluß blieben), das

Morgenland, die Urwälder Amerikas waren noch nicht an die Reihe gekommen, so sammelte sich denn aller sehnsüchtiger Stoff auf Italien.²

Eine Rolle spielte bestimmt die Faszination, in relativer räumlicher Nähe eine in so vieler Hinsicht konträre Welt vorzufinden, eine durch die Alpen sinnbildlich getrennte Gegenwelt, deren Überwindung als Passageritus erlebt und beschrieben wurde:

Von diesem schnellen Übergang aus einem rauhen in ein mildes Klima – dem Werk von zwei Tagen und Nächten – und von dem Eindruck dieses plötzlichen Wechsels der Jahreszeiten auf die Seele, entwirft die blühendste Dichterphantasie keine treffende Darstellung. Es war das herzerbebende Bild des Übergangs vom Tod zum Leben.³

Was der Hamburger Jurist Friedrich Johann Lorenz Meyer hier über seine 1783 unternommene Reise schreibt, wurde bald schon zum stehenden Leitmotiv der deutschen Literatur, etwa in der 1826 erschienenen Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* des Joseph von Eichendorff, die schon damals als Sinnbild einer ganzen Epoche verstanden wurde. Eichendorff, der wie so viele den von ihm erzählten Gang durch den Wald und über den Berg nie unternommen und Italien nie gesehen hatte, beschreibt im *Taugenichts* eine doppelte Italien- und Romvorstellung, nämlich einmal als kindlich provinzielle Phantasie der Hauptfigur und ein weiteres Mal als deren (vorgestelltes) Erlebnis:

Von dem prächtigen Rom hatte ich schon zu Hause als Kind viele wunderbare Geschichten gehört, und wenn ich dann an Sonntags-Nachmittagen vor der Mühle im Grase lag und alles ringsum so stille war, da dachte ich mir Rom wie die ziehenden Wolken über mir, mit wundersamen Bergen und Abgründen am blauen Meer, und goldnen Thoren und hohen, glänzenden Thürmen, von denen Engel in goldenen Gewändern sangen.⁴

2 Victor Hehn. *Italien – Ansichten und Streiflichter*. Mit Lebensnachrichten über den Verfasser. Hg. Georg Dehio. 9. Aufl. Berlin: Borntraeger 1905. S. IX.

3 Friedrich Johann Lorenz Meyer. *Darstellungen aus Italien*. Berlin: Voss 1792. S. 2.

4 Joseph von Eichendorff. *Aus dem Leben eines Taugenichts*. In: ders. *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. V/1. Erzählungen. Erster Teil. Text. Hg. Karl Konrad Polheim. Tübingen: Niemeyer 1998. S. 83-197, hier S. 150.

Rom als das himmlische Jerusalem der deutschen Italiensehnsucht. In der Novelle kann das Erlebnis mit der Vorstellung einigermaßen mithalten, als dann die Stadt tatsächlich auftaucht, „von der man nur einen langen Nebelstreif erkennen konnte, wie ein eingeschlafner Löwe auf der stillen Erde, und Berge standen daneben, wie dunkle Riesen, die ihn bewachten.“⁵ Man sieht, wie das Gerede von der „Stadt auf den Sieben Hügeln“ die Vorstellung vom bergigen Rom begründet, und so mancher vor Ort pikiert feststellt, dass die Stadt keineswegs „siebenhügelig ist, sondern flach wie Breslau, ohne so hohe Thürme zu haben“⁶.

In Eichendorffs Novelle ist dagegen alles, wie es sein soll, „und die hohen Burgen und Thore und goldenen Kuppeln glänzten so herrlich im hellen Mondschein, als ständen wirklich die Engel in goldenen Gewändern auf den Zinnen und sängen durch die stille Nacht herüber.“⁷ In der Stadt angekommen trifft der Taugenichts bald auf deutsche Künstler (statistisch sehr wahrscheinlich), die fröhlich in den Tag hineinleben, ihm ein kräftiges Frühstück servieren und, unter Alkoholeinfluss, auf die Vorzüge der fernen Heimat anstoßen: „Vivat unser kühlgrünes Deutschland da hinter den Bergen!“ rief der Maler aus und trank dazu aus der Weinflasche, die er mir dann hinreichte. Ich that ihm höflich Bescheid, und grüßte in meinem Herzen die schöne Heimath in der Ferne noch viel tausendmal.“⁸ So ist sie, die deutsche Romantik mit ihren Sehnsuchtsrückkopplungen: Man sitzt in Deutschlands Provinzen, sehnt sich nach Italien und stellt sich vor, wie man sich in Italien nach Deutschland sehnt. In diesen Umwegen, sich die Heimat über den Spiegel einer vorgestellten Ferne neu zu vergegenwärtigen, und zwar als ein wiederum fernes Ideal, liegt die poetisch-schöpferischen Kraft dieser Jahre.

Und nun passiert etwas Seltsames, ja Einmaliges: Der deutsche Patriotismus, der in den napoleonischen Kriegen so hoffnungsvoll begonnen und nach 1815 in der eisernen Restauration eine ernüchternde Niederlage erlitten hatte, wurde stillschweigend ausgelagert, suchte sich einen anderen Gegenstand, richtete sich vom verbotenen Deutschland auf Italien, ein Land, für das man ungestört von Metternichs Geheimpolizei in vollen

5 Ebd. S. 150f.

6 Otto Friedrich Wehrhan. Rom, 28. Oktober 1819. In: ders. Fußreise zweyer Schlesier durch Italien und ihre Begebenheiten in Neapel. Breslau: Kupfer 1821. S. 94.

7 Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts (wie Anm. 4). S. 151.

8 Ebd. S. 156.

Tönen schwärmen konnte. Wo man sich in die „inneren Angelegenheiten“ der eigenen Heimat nicht einmischen durfte, tat man dies umso intensiver bei jener neuen Wahlheimat, die Goethe gewiesen hatte.

Mochten andere Nationen ihre Entdecker und Eroberer um die Welt schicken, um Inseln und Kontinente zu erwerben, die Deutschen hatten ihren Goethe, der ganz allein und ganz ohne Schiffe aufgebrochen war, um das Land, wo die Zitronen blühen, für seine Landsleute als Exklave zu erwerben. Seine Entdeckungsreise dorthin wurde ex post zur Ur-Reise des bürgerlichen Deutschlands, Goethe selbst zum deutschen Kolumbus. Und natürlich war diese neugewonnene Kolonie umso herrlicher, je düsterer man das Bild vom Mutterland gestaltete. Deutschland war das Land des Verzichts, Italien jenes der unbegrenzten Möglichkeiten. Die breite Abwendung vom Politischen, die das geistige Deutschland in fataler Weise bis in die entscheidenden Momente des 20. Jahrhunderts prägen sollte, hat hier ihre Wurzeln.

Die wiedergefundene Zeit

Magische Anziehung übte aber nicht nur der Kontrast zwischen Klima und Landschaft, sondern auch zwischen dem, was man – leicht missverständlich – als zivilisatorischer Modernisierungsstand bezeichnen könnte. Denn auch wenn das Deutschland der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts kein Weltzentrum des technischen Fortschritts gewesen mag, „moderner“ als Italien war es allemal, und zwar deutlich. Das gefiel nicht allen. Die Skepsis gegenüber Technik und Fortschritt, die mindestens so deutsch ist wie der Stolz auf die deutschen Leistungen auf diesem Gebiet, haben in diesen Jahren bereits tiefe Wurzeln im nationalen Gemüt geschlagen, Wurzeln, aus denen im 20. Jahrhundert die unterschiedlichsten Triebe sich entwickeln sollten, von der Reformbewegung bis zum völkischen Naturmythos, von Stefan George und Rudolf Steiner bis zu den Grünen der 1980er Jahre und den esoterischen Impf-„Skeptikern“ von heute.

Fortschritt und Technik, Zivilisation und städtisches Leben galten vielen schon damals als lebensfeindlich, als einengend und bedrückend. Umso größer die Euphorie, in Italien eine von diesen verderblichen Entwicklungen weitgehend unberührte Welt vorzufinden, in der es zugeht wie im Paradies oder doch zumindest wie kurz nach der Vertreibung aus demselben. In Rom freilich war derlei kaum noch zu bestaunen, man musste schon hinausfahren

aufs Land in die Berge, und genau das tat man, zunächst mit dem Wagen und dann dort, wo die Straßen zu Pfaden wurden, zu Fuß.

Ziel dieser Wanderungen waren meist die Sabiner Berge mit ihrer märchenhaften Natur und den urtümlichen Lebensformen der dort lebenden Bevölkerung, die „Eingeborene“ zu nennen der Wahrnehmung dieser nordischen Wanderer durchaus entsprochen haben dürfte. Anders jedoch als die ethnographische Neugierde vieler Grand-Touristen des 18. Jahrhunderts (und anders auch als die der meisten ‚normalen‘ Reisenden danach) steht hinter dem Interesse für die „patriarchalischen“, also mit dem Alten Testament assoziierten Zuständen keine oberflächlich-belustigte Neugierde am vermeintlich ‚Primitiven‘, sondern eine tiefsitzende Sehnsucht nach ‚ursprünglicheren‘ – und daher auch ‚besseren‘ – Formen menschlichen Zusammenlebens. Wurden die Zivilisationsunterschiede zwischen Norden und Süden bislang fast unausweichlich als Gefälle zu Lasten des Reiselands interpretiert, so beginnt diese Bewertung sich ab etwa 1800 vereinzelt zu drehen und gegen die Lebensumstände im Norden zu wenden, die nun auch als Verlust an Humanität empfunden werden. So schildert der aus Prag stammende Maler Joseph Führich in seinen *Briefen aus Italien an seine Eltern* (1827-1829) die Sabiner Berge als eine im biblischen Zustand glücklich verharnte, eben patriarchalische Welt:

Man hat in Deutschland nur in der Idee eine Anschauung von den Zeiten und dem Leben der Patriarchen. [...] Mir ist oft auf solchen Streifzügen (wenig Störendes abgerechnet), als wenn ich in den Zeiten Abrahams und Josephs lebte. Ich sehe die Menschen so handeln und sich bewegen, wie ich sie dort geschildert finde, bis auf kleine Züge; selbst die bürgerliche und politische Verfassung trägt das Gepräge jener Zeiten, und die Überfeinerung unserer Tage ist unter das Dach des hiesigen Volkes noch nicht gedrungen.⁹

Die Landschaft und ihre Bewohner werden als zusammengehörig wahrgenommen, verschmelzen zu einer bewusst selektiv in Kategorien des Alten Testaments wahrgenommene Einheit. Die vielleicht prägnantesten Bildformeln hierfür entwickelte Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), der zwischen 1813 und 1827 in Rom lebte. Auf den Wanderungen in der

⁹ Joseph von Führich. An die Eltern, 9. Oktober 1828. In: ders. *Joseph von Führich's Briefe aus Italien an seine Eltern* (1827-1829). Freiburg i. Br.: Herder 1883. S. 114f. Vgl. zu Führichs Italienerlebnissen auch den Beitrag von Dieter Richter im vorliegenden Band.



Abb. 1

näheren und fernerer Umgebung entstand das sogenannte *Landschaftsbuch*, ein Konvolut aus mehr als hundert sorgfältig lavierten Federzeichnungen, die in seinem Umfeld rasch bekannt und vielfach kopiert wurden.¹⁰ Diese Vorbildfunktion der Zeichnungen ist schon deshalb von Bedeutung, als die Vorstellung vom symbiotischen Leben des Menschen in der Landschaft damit Eingang in die visuelle Kultur breiterer Kreise finden konnte. In ihrer „gesuchten Einfachheit“¹¹ sind diese Idyllen von Schnorr bewußt als Utopien gestaltet worden. Das Blatt mit der *Vigna des Arciprete* bei Olevano von

10 Petra Kuhlmann-Hodick. Das Landschaftsbuch von Julius Schnorr von Carolsfeld. In: „... ein Land der Verheissung“: Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien. Hg. Petra Böttcher. Köln: Wienand 2000. S. 11-41, hier S. 15-25; Petra Kuhlmann-Hodick. „Geschichte und Rezeption des Landschaftsbuches“. In: ebd. S. 43-64, hier S. 43-49.

11 Frank Büttner. Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunstanaschauung seiner Zeit. In: ebd. (wie Anm. 10). S. 53-62, hier S. 54.

1821 etwa zeigt einen leicht verwilderten Garten am Rande des Ortes, wo kultivierte Flächen und Gestrüpp sich malerisch vermischen (Abb. 1).¹² Unter einem Feigenbaum lagert eine Mutter in ihrer Volkstracht am Boden umgeben von drei Kindern, von denen sich das jüngste nackt in den Kräutern reckt und in paradiesischer Geste nach den Früchten in einem Korb greift. Einen Spinnrocken samt Spindel hat die Frau auch dabei, nur dass sie gerade nicht zum Spinnen kommt, da sie das zweite Kind im Arm hält und ihrem ältesten Knaben zuhört, der gerade etwas zu erklären scheint. Weiter hinten biegt ein freundliches Hausschwein um den Pfosten einer halb verfallenen und teils überwucherten Laube, die Kuben der einfachen Häuser stehen still in der Sonne.

Das Phänomen Olevano ist überhaupt paradigmatisch für das Verhältnis der dort malenden und lebenden deutschen Künstler zur jener sorgsam konstruierten Realität, die sie in Italien suchten. Das Dorf in den Sabiner Bergen wurde um 1800 von Joseph Anton Koch ‚entdeckt‘, worauf deutsche Künstler in Scharen dort ihre Sommer verbrachten. Die schon in Rom auffällige Abkapselung von der nicht-deutschen Umwelt fand in Olevano eine konsequente Steigerung, wo man ein ganzes Dorf, ja eine ganze Bergregion für sich als deutsche Enklave in Anspruch nehmen konnte. War man in Rom vor der Welt draußen sicher – vor allem vor der modernen – so fühlte man sich in Olevano sicher vor Rom. Die Verlagerung von Rom nach Olevano ist wie die Flucht aus dem lärmenden Mittelalter der Papststadt in die alttestamentliche Stille der Hirten und Köhler, eine Welt hinter den Sieben Bergen, wie sie gleichzeitig in den Märchen der Gebrüder Grimm als deutscher Sehnsuchtsort beschrieben wird. Und tatsächlich transportierten die in den 1820er und 1830er Jahren in Olevano arbeitenden Künstlern das Bild vom idyllischen Hinterwäldler-Italien in die visuelle Vorstellungswelt ihrer deutschen Landsleute, und zwar genau dort, wo sie zuverlässig Wurzeln schlugen, nämlich in der Illustration der Bibel und von Kinderbüchern.

Das betrifft etwa Schnorr von Carolsfelds berühmte Holzstiche für das Alte und Neue Testament, die in Abertausenden bürgerlichen Haushalten der zweiten Jahrhunderthälfte zur Basis visueller Bibelvorstellungen wurden. Interessant hier die Landschaft des *Barmherzigen Samariter* (Abb. 2) mit ihren leicht felsigen, olivenbewachsenen Hügeln, die sich aus der Ebene

12 Feder und Pinsel in Braun über Bleistift; 22,9 x 30,5 cm, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 1908-777; abgedruckt in „...ein Land der Verheissung“ (wie Anm. 10). S. 233, Nr. 64.



Abb. 2

erheben und mit kastellartigen Bergdörfern besetzt sind. Ihren orientalischen Einschlag erhält die Komposition alleine durch den Austausch der ‚italienischen‘ Staffage durch eine ‚orientalische‘, was sich im wesentlichen auf Details wie der turbanartigen Kopfbedeckung des Samariters beschränkt. Es sind also die Wandererlandschaften Italiens, welche als das ‚Heilige Land‘ deutscher Künstler die deutschen Palästina-vorstellungen ganzer Generationen prägen sollten – ein gutes Beispiel, auf welchen Wegen die Bildformeln der Wandererlandschaft sich verbreiten und gleichzeitig ihre ikonographischen Vorzeichen ändern können.

Oder aber die Stiche Ludwig Richters, der die experimentellen Wandererlandschaften seiner römischen Zeit in plakative, einfach rezipierbare Bildschemata umwandelte, die sich zu nichts so gut eigneten wie zur Illustration von Märchen und Erzählungen. Richters *Rübezahl* von 1847 lebt

als echt deutscher Wanderer ganz offensichtlich in den Bergen um Olevano, deren Landschaftsstrukturen sich als Bildformel einprägt (Abb. 3).¹³ Ganze Generationen von Bürgerkindern sind damit groß geworden, die später, nun



Abb. 3

13 41 x 25 cm, Museum Behnhaus/Drägerhaus, 1847-1848.

gestützt auf die ‚Märchen‘ eines Goethe, Gregorovius oder Victor Hehn, selbst wandernd durch Italien zogen, auf der Suche nach den Bildern – und den Landschaften – ihrer Kindheit.

Es versteht sich von selbst, dass ein Italienbild, das auf Rückprojektionen errichtet ist, die Jahrhunderte (wenn nicht Jahrtausende) zurückreichen, in ständiger Gefahr war, durch die allfälligen Realitäten unsanft in Frage gestellt zu werden. Schon Joseph Führich deutet ja an, dass man selbst in der Abgeschlossenheit der Sabinerberge einiges „Störende“ abrechnen müsse, womit wohl Einrichtungen und speziell Neuerungen gemeint waren, die sich in ein als biblische Gegenwart erträumtes Italien auch bei besten Willen nicht einfügen wollten.

Waren nach 1815 noch überwiegend politisch Enttäuschte nach Rom gekommen, um hier in der Fiktion von „Künstlerrepubliken“¹⁴ zu überdauern, so suchten die nachfolgenden Generationen vor allem jenes „Chronotop“¹⁵, in dem die Zeit – also vor allem die „gute alte“ – stehen geblieben zu sein schien. „O Rom, Rom!“ schrieb Führich, „wer auch nur einige Wochen in deinem Schooße verweilte und aus deinem ernsten Mutterauge, aus den Monumenten deiner Geschichte nicht heiligen, unverilgbaren Ernst getrunken, der gehe nach London, und Paris, bewundere Maschinen und Fabriken, besuche Theater, Bälle und Assembleen und gehe, getragen von dem lecken Nachen moderner Cultur, gänzlich unter im Pfuhe seelenloser Gemeinheit. Ich und wir alle aber wollen auch noch in der Erinnerung [...] in Rom den letzten Ring der Kette erblicken, welche die Erde mit dem Himmel verbindet.“¹⁶

Der Verlust der wiedergefundenen Zeit

Nach jenem „letzten Ring“ der in die Vergangenheit reichenden Kette griffen all jene, denen der Norden zu modern, zu prosaisch geworden war. Einem Goethe, der zwar fast wörtlich am Vorabend der Französischen Revolution,

14 Vgl. hierzu den Beitrag von Dieter Richter im vorliegend Band.

15 Pia Müller-Tamm. ‚Chronotop‘ Italien. In: *Viaggio in Italia – Künstler auf Reisen 1770-1880*. Werke aus der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Ausstellungskatalog Karlsruhe). Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2010. S. 6-13, hier S. 7.

16 Führich. An die Eltern, 17. Januar 1829. In: ders. *Joseph von Führich's Briefe aus Italien an seine Eltern* (wie Anm. 9). S. 133.

aber eben noch tief in der statischen Ruhe der „alten Zeit“ gereist war, wäre ein solcher Gedanke ebenso unverständlich gewesen wie die Vorstellung, dass sich in Italien überhaupt je etwas Grundlegend ändern könnte: „Der Staat des Papstes scheint sich zu erhalten, weil er nicht untergehen kann“, notierte er 1786 in sein Reisetagebuch.¹⁷ Schon Wilhelm von Humboldt war sich da nicht mehr so sicher. Zwar erlebte er in seiner Amtszeit als preußischer Gesandter am Heiligen Stuhl zwischen 1802 und 1808 ein Rom, das sich von jenem Goethes kaum unterschieden haben dürfte¹⁸, doch schlich sich in die Freude, die Humboldt an diesen Zuständen hatte, hier und da bereits die gar nicht so leise Furcht, daß sich diese bald ändern könnten – eine Furcht, die er gegenüber Goethe in einem Brief vom August 1804 aussprach. Ausgehend von seinem Verdruss über die beginnenden archäologischen Ausgrabungen, welche nach seiner Überzeugung „höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie seyn“ konnten, entwirft er die Schreckensvision eines reformierten, modernisierten Kirchenstaats, wo genau das Wahrheit werden könnte, was er später selbst als Minister, Reform, Gutsherr und Patriot für sein Preußen tatkräftig mitbefördern sollte:

Ich kenne für mich nur noch zwei gleich schreckliche Dinge, wenn man die *campagna di Roma* anbauen und Rom zu einer policirten Stadt machen wollte, in der kein Mensch mehr Messer trüge. Kommt je ein so ordentlicher Papst, was aber die 72 Cardinäle verhüten mögen! so ziehe ich aus. Nur wenn in Rom eine so göttliche Anarchie und um Rom eine so himmlische Wüstenei ist, bleibt für die Schatten Platz, deren einer mehr werth ist, als dies ganze Geschlecht.¹⁹

17 Johann Wolfgang von Goethe. Perugia, 25. Oktober 1786. In: ders. Reise-Tagebuch 1786 (Italienische Reise). Faks.-Ausg. Hg. Konrad Scheurmann/Jochen Golz. Mainz: Philipp von Zabern 1997, S. 139; Golo Maurer. Rom wie es war – und wie es wirklich ist. Rombilder von Wilhelm von Humboldt bis Gustav Nicolai. In: Rombilder im deutschsprachigen Protestantismus. Begegnungen mit der Stadt im ‚langen 19. Jahrhundert‘ (Tagungsakten Rom). Hg. Martin Wallraff/Michael Mathes/Jörg Lauster. Tübingen: Mohr Siebeck 2011. S. 203-222, hier S. 209.

18 Maurer. Preußen am Tarpejischen Felsen (wie Anm. 1). S. 20-23.

19 Wilhelm von Humboldt an Goethe. Marino, 23. August 1805. In: Wilhelm von Humboldt. Werke in fünf Bänden. Hg. Andreas Flitner/Klaus Giel. 5 Bde. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1981. Bd. 5, S. 216f.

Ein solcher Papst kam nicht; es kamen – schlimmer – die modernen Franzosen, die ab 1808 in kurzer Zeit wohl mehr veränderten und reformierten, als es sich Humboldt in seinen ärgsten Befürchtungen hätte vorstellen können; in Rom wurde sogar eine nächtliche Straßenbeleuchtung eingeführt, die über die ewigen Lichter vor den zahlreichen Heiligenbildern hinausreichte. Doch auch wenn die meisten dieser neuzeitlichen Fortschritte, die vor allem Verwaltung, Gesetzgebung und Hygiene betrafen, während des Pontifikats Leos XII. (1823-1829) wieder zurückgenommen wurden, so schön wie früher wurde es nie mehr wieder.²⁰ Unter den deutschen Italienreisenden hebt nun ein im Grunde bis heute nicht verstummtes Wehklagen über den Untergang des Alten und Schönen an. Schon gegenüber Veränderungen im Kleinen und Kleinsten reagierte man empfindlich. So „tobte“ Joseph Anton Koch während eines Besuchs in einer Weinschenke am Testaccio im Herbst 1824 „beim Anblick eines neuen, etwas eleganten Vorbaus an einem der Keller und stampfte im Zorn mit seinem Stock, der mehr einer Keule ähnlich sah, über solche ungebührliche Modernisierung. Denn alles, was die alten, naturwüchsigen Zustände Roms im geringsten antasteten, war ihm ein Greuel.“²¹ Wohlgemerkt, wir sprechen hier von 1824, nicht von 1964. Dass Ludwig Richter, der diese Episode in seinen Lebenserinnerungen erzählt, direkt im Anschluss aus eben jenem Brief Humboldts an Goethe zitiert (den er fälschlicherweise Winkelmann zuschreibt), zeigt, wie dieses Initiationsdokument der Klage über das Ende der ‚Alten Zeit‘ bereits im 19. Jahrhundert als Referenz angesehen wurde.²² Abgesehen von einigen Ausnahmen, die Italien eine moderne Entwicklung zugestehen – zu nennen wären Italienfreunde wie der Jurist Anton Mittermeier, der die Verbesserung von Verwaltung, Handel und Rechtsprechung in Italien leidenschaftlich verfolgte und publizistisch unterstützte²³ – finden

20 Hierzu ausführlicher Maurer. *Rom wie es war – und wie es wirklich ist* (wie Anm. 17). S. 205-211.

21 Ludwig Richter. *Rom, Herbst 1824. Tagebuchaufzeichnungen Rom 1824/25*. In: ders. *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*. Hg. Erich Marx. Wiesbaden: Dieterich 1949. S. 203.

22 Richter. *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (wie Anm. 21). S. 203: „In dieser Beziehung dachte er [Koch] wie Winkelmann und wie alle, die nicht unbedingt der Nützlichkeitslehre huldigen: ‚Ich kenne für mich nur zwei schreckliche Dinge: wenn man die Campagna anbauen und Rom zu einer polizierten Stadt machen wolle [etc. etc.]“

23 Carl Joseph Anton Mittermeier. *Italienische Zustände, geschildert von C. J. A. Mittermaier*. Heidelberg: Mohr 1844; bes. hingewiesen sei auf die von Erik Jayme eingeleitete Neuausgabe von 1988.

sich Künstler und Schriftsteller, Wissenschaftler und Journalisten, Katholiken, Protestanten, Agnostiker und Atheisten, Progressive und Reaktionäre in der Überzeugung vereint, dass das, was anderswo ‚Fortschritt‘ genannt oder zumindest klaglos in Kauf genommen wird, für den Genuss Italiens ein Unglück sei.

So musste Schinkel bei seiner zweiten Italienreise von 1824 feststellen, dass der Architekt Giuseppe Valadier die Piazza del Popolo in Fortführung eines napoleonischen Projekts regularisiert und erweitert, und damit ausgerechnet jenen geheiligten Ort empfindlich verändert hatte, wo der von Norden Kommende Rom erstmals erblickt: „Die Piazza del Popolo fand ich sehr verändert, indeß viel zu modern für Rom, und die neue Architektur vom Architekten Valadier sehr ordinair.“²⁴ Auch Friedrich Förster war „nicht wenig überrascht, [sich] gleich bei der Einfahrt in die geistliche Stadt auf einem so eleganten Platze, wie die Piazza del Popolo ist, zu befinden, der in dem weltlichen Berlin oder Paris noch eher an seinem Platze sein würde.“²⁵ Oder Carl Friedrich von Rumohr, der bei seiner ersten Romreise von 1805 die Porta del Popolo noch so gesehen hatte, „als der holländische Architect Wouters vor nun einhundert und dreißig Jahren diesen Eingang [...] der Stadt radirt hat“, erkannte bei der Rückkehr den Ort nicht wieder: „Seither hat man die alten Häuser, sogar das Kloster mit seinen schönen Gärtchen und den artigen in die Mauer eingeschlossenen Fragmenten, ganz abgetragen, um gegen die Villa Medici hin eine Auffahrt herzustellen.“²⁶ Auch missfiel ihm der „im erbärmlichen neitalienischen Geschmacke“ neugestaltete Ponte Molle, und zwar vor allem deswegen, weil er keine Ruine mehr war: „Es sieht in der verödeten Umgebung aus zum Erbarmen das reinliche neue Ding, und auch an sich selbst ist es ganz und gar nichts werth. Doch, wäre es nun auch keine Decoration, wäre es ein rechtes Bauwerk, so paßte doch zu dieser Umgebung nimmer etwas anderes, als eine halbe Ruine.“²⁷

24 Georg Friedrich Koch. Karl Friedrich Schinkel. Rom, 27. August 1824. In: Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk. Bd. 19. Karl Friedrich Schinkel – Die Reisen nach Italien 1803-1805 und 1824. Überarb. u. erg. v. Helmut Börsch-Supan/Gottfried Riemann, München/Berlin. Deutscher Kunstverlag 2006. S. 257.

25 F.F. [Friedrich Christoph Förster]. Rom, im Oktober 1829. In: ders.: Briefe eines Lebenden herausgegeben von F.F. 2 Bde. Berlin: Duncker und Humblot 1831. Bd. 2. S. 48.

26 Carl Friedrich von Rumohr. Drey Reisen nach Italien. Leipzig: Brockhaus 1832. S. 113.

27 Ebd. S. 112f.

Kurz: mit Italien im Allgemeinen und Rom im Besonderen schien es in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts unaufhaltsam dahin zu gehen: „In keiner Lebensfunction“, schrieb der württembergische Diplomat und Dichter Friedrich Kölle 1834, „geht die Verähnlichung Roms mit andern europäischen Städten schneller vor sich, als in Hinsicht auf die Häuser, und nirgends ist die Modernisierung bedauerlicher, als in dieser, da das Neue in jeder Beziehung schlechter zu seyn pflegt, als das Alte. Alte Kupferstiche und Gemälde beweisen zur Genüge, wie malerisch Rom noch im 16. Jahrhundert war.“²⁸

Auch das Papsttum war nicht mehr das, was es einst gewesen war – und zwar gerade in den Augen vieler Protestanten. In mancher Hinsicht schien es ihnen – ästhetisch, nicht dogmatisch – vom rechten Wege abgekommen zu sein: Anstelle die alte Zeit grimmig zu verteidigen wie sie selbst, suchte es den Anschluss an die neue. So wirft Wolfgang Menzel, der 1833 Rom besucht hatte, den Päpsten vor, „undankbar“ zu sein „gegen die Schönheit, der sie doch sehr viel verdanken [...]. Zu dem ehrwürdigen Heiligenschein, der sie noch umgibt, trägt die Kunst und das Alterthum, ja ich möchte sagen, trägt selbst die Naturschönheit in Italien bei; es schmilzt dort alles in einem Zauber des Schönen zusammen, und der Papst sitzt im Widerschein von Gold und Abendröthe der untergegangenen und doch noch glänzenden Schönheitssonne. Aber die Sucht, mit der Zeit zu gehen [...] und die lächerlichen Versuche, mitten in der Faulheit Roms die bureaukratische Thätigkeit des Nordens nachzuahmen, sind im Begriff, jene alte Poesie, die das Papsttum umgibt, ganz zu zerstören. Da wollen die Weltüberwinder, die Herz und Augen und Hände nur zum Himmel zu richten so eifrig waren, plötzlich Physiokraten, industrielle, Nützlichkeitsmenschen werden, und ganz am unrechten Orte.“²⁹

War für Humboldt ein rückständiges Papsttum noch die Garantiemacht der Gelehrtenrepublik, ja fast ein Handlanger seiner antiquarischen Interessen, so sieht Menzel darin einen Gegenstand von eigener geschichtlich-ästhetischer Berechtigung, nämlich den letzten sichtbaren Abglanz dessen, was ansonsten nur noch in Erinnerung und Vorstellung, in Büchern und Bildern existierte, den „letzten Ring der Kette“.

28 Christoph Friedrich Carl von Kölle. Rom im Jahre 1833. Stuttgart/Tübingen: Cotta 1834. S. 47.

29 Wolfgang Menzel. Reise nach Italien im Frühjahr 1835. Stuttgart/Tübingen: Cotta 1835. S. 239f.

Von nun an wird dieses bröckelnde Rieseln einer unaufhaltsam erodierenden Vergangenheit zum unmerklich anschwellenden Grundrauschen, aus dem aufmerksame Beobachter das nahende Ende des Kirchenstaates – und damit des römischen Chronotops – heraushören konnten. Der preußische Diplomat Kurd von Schlötzer (in Rom zwischen 1864 und 1869), ein Kenner und besonderer Liebhaber altrömischer Zustände, meinte im Herbst 1866 nach einem Besuch in der Villa des Kardinals Prinz Gustav Hohenlohe-Schillingsfürst nachdenklich:

Wenn man in die Hofhaltung eines solchen Kirchenfürsten sieht und die Verehrung betrachtet, die ihm von allen Gläubigen entgegengebracht wird – dann fragt man sich unwillkürlich, ob all diese Herrlichkeit auch gesichert ist gegen die Stürme, welche über den Kirchenstaat hereinzubrechen drohen.³⁰

Und trotz der wehmütigen Ahnung, daß „all diese Herrlichkeit“ im Fall des Falles wohl eher nicht gesichert sein werde, ist Schlötzer auch wieder gespannt zu sehen, wie sich ein solcher Weltuntergang am Ende gestalten werde: „Rom wird jetzt mit jedem Tag interessanter. Jeder Mensch hat das dunkle Gefühl, daß wir dicht vor einer Weltkatastrophe stehen.“³¹

Als diese absehbare „Weltkatastrophe“ am 20. September 1870 mit der handstreichartigen Einnahme der Stadt durch die Truppen des 1860 gegründeten Königreichs Italien sich doch recht unspektakulär gestaltet (Schlötzer wurde zu seinem unendlichen Bedauern kurz vorher nach Mexiko versetzt), ist das Erstaunen vieler dennoch groß. Ferdinand Gregorovius konnte es gar nicht fassen, daß jenes Mittelalter, dem er Jahrzehnte seiner wissenschaftlichen Arbeit gewidmet, ja in dem er mit Freude und Heiterkeit *gelebt* hatte, nun von einem Tag zum anderen tatsächlich der Vergangenheit angehören sollte:

Die gewaltige Umwälzung der Stadt erscheint mir wie die Metamorphose eines Taschenspiels. Italiener haben die Päpstlichen abgelöst. Statt der Zuaven durchziehen Bersaglieri die Straßen mit einer Art Reiterbande-Musik. Hunderte schlechte Zeitungen sind wie Pilze aufgeschossen und werden in allen Straßen ausgeschrien. Eine Invasion von Verkäufern und Charlatanen

30 Kurd von Schlötzer. Rom, 10. November 1866. In: ders. Römische Briefe: 1864-1869. Hg. Karl von Schlötzer. 13./14. Aufl. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst. 1924. S. 251.

31 Ebd. Vgl. auch Maurer. Preußen am Tarpejischen Felsen (wie Anm. 1). S. 94-96.

füllt die Plätze. [...] Der Papst hat sich zum Gefangenen erklärt, Protest erlassen, durch Bulle das Concil suspendiert. Am Vatikan stehen italienische Wachen; in der halbgeöffneten Thüre des Säulenganges sah ich verschüchterte Schweizer. [...] Die Cardinäle zeigen sich nie, oder wenn sie ausfahren, so sind ihre Wagen ohne Abzeichen. All ihr Pomp und all ihre Magnificenz sind in Rauch aufgegangen. Nur einzelne Priester durchschleichen die Straßen, furchtsam und Schatten gleich. [...] Das Mittelalter ist wie von einer Tramontana hinweggeweht, mit allem geschichtlichen Geist der Vergangenheit. Ja, dies Rom ist ganz entzaubert worden.³²

Nur wenige Beobachter des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts haben es vermocht, in dieses Voranschreiten der Zeit nicht pauschal als Entzauberung zu lesen, sondern als den natürlichen Gang der Dinge. Zu ihnen gehört der Jurist Carl Joseph Anton Mittermaier mit seiner 1844 erschienenen Studie *Italienische Zustände*, die den folkloristischen Italienvorstellungen seiner Zeit ein Gebäude aus Statistiken und Fakten entgegensetzt. Was gegen Ende der ersten Jahrhunderthälfte wie ein Aufflackern der späten Aufklärung wirkte, wurde erst um die Wende zum 20. Jahrhundert ein etabliertes Deutungsmodell, prominent vertreten durch einflussreiche Werke wie Paul David Fischers *Italien und Italiener am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts – Betrachtungen und Studien über die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Zustände Italiens* von 1899. Darin entwirft Fischer das Panoptikum eines entweder bereits modernisierten oder voller Modernisierungspotential steckenden Italien, das nicht mehr als Landschaft griechischer Mythen und deutscher Märchen, als Refugium melancholischer Vergangenheitsschau wahrgenommen wird, sondern als in die Zukunft gewandter europäischer Staat und Verbündeter des Deutschen Reiches. Den damit einhergehenden Abbau der romantischen Kulissen einer gestrigen Welt wird von Fischer beinahe genussvoll als längst fällige Entrümpelungsaktion auch der visuellen Kultur geschildert. Es muss Platz gemacht werden für die Bilderwelt des

32 Ferdinand Gregorovius. Rom, 30. Oktober 1870. In: ders. Römische Tagebücher 1852-1889. Hg. u. kom. v. Hanno-Walter Kruft/Markus Völkel. München: Beck 1991. S. 289; Andreas Beyer. Leben in Gegenwart des Vergangenen. Carl Justi, Jacob Burckhardt und Ferdinand Gregorovius in Rom vor dem Hintergrund der italienischen Einigung. In: Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen. Ein Symposium. Hg. Conrad Wiedemann. Stuttgart: Metzler 1988, S. 289-300; Maurer. Preußen am Tarpejischen Felsen (wie Anm. 1). S. 113f.

modernen Europa. Die von vielen als urbanistisches Massaker verurteilte Einfassung des Tiberufers in Rom begrüßte er als funktional wie auch ikonographisch der Gegenwart angemessen:

Früher boten die Ufer des Flusses einen Anblick dar, der malerisch ebenso reizvoll als vom Standpunkte der Gesundheitspflege und der Baupolizei unerhört war. Ohne genügende Einfassung und Abgrenzung, naturwüchsig wild, von ephuumspannenen Trümmern und den Hinterhäusern der benachbarten Straßen umgeben, zeigten sie ein tolles Durcheinander, worin Gemäuer, Gitter- und Bollwerke, Verzäunungen aller Art mit Durchlässen, Ställen, Thürmen, Kirchen und Palästen abwechselten. Jetzt ist der Tiber von seinem Eintritte in die Stadt bis zu seinem Ausgange auf beiden Seiten fast durchgehend von Steinmauern eingefasst, die sich bis zur Höhe von dreizehn Metern über dem Nullpunkt des Pegels [...] erheben. Aus soliden hellgelben Travertinquadern erbaut, von einer breiten, mit Granitplatten abgedeckten Brustwehr gekrönt, gewähren diese mächtigen Mauerzüge, die sich den Krümmungen des Flußlaufs in weiten Parallelen anschließen, einen grandiosen Anblick, der durch die breiten stattlichen Brücken noch erhöht wird. Wenn man die Doppellinie der Gasflammen, von denen die Uferstraßen erhellt werden, Abends von der Höhe des Kapitols verfolgt, so hat man einen großstädtischen Anblick vor Augen, wie ihn wenige Städte darzubieten vermögen, und der von der Finsternis, in die das Rom der Päpste sich Nachts einzuhüllen gewohnt war, sehr vortheilhaft abweicht.³³

Mehr Licht auch in Rom. Ob nun vortheilhaft oder nicht – die Wahrnehmung eines dergestalt veränderten Italiens kann nur unter erheblichem Mehraufwand an Selbsttäuschung an vergangene Konstruktionen anknüpfen. Wenn im 20. Jahrhundert dennoch italienische Motive aus den visuellen Kulturen Deutschlands nicht wegzudenken sind, so stammen diese bezeichnenderweise vor allem aus politisch-gesellschaftlichen und dazu meist urbanen Kontexten, angefangen bei Faschismus und Futurismus, über die *Dolce Vita* des modernen Rom im Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit bis hin zum Neorealismus und der Utopie einer Toskana als sozialistischem Paradies.³⁴ Vor allem aber waren die Deutschen nach der Reichsgründung zunächst einmal mit sich selbst, ihrer eigenen Geschichte und den daraus abgeleiteten

33 Paul David Fischer. *Italien und Italiener am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts – Betrachtungen und Studien über die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Zustände Italiens*. 2. Aufl. Berlin: Springer 1901. S. 422f.

34 Vgl. Maurer. *Heimreisen* (wie Anm. 1). S. 314-465.

Vorstellungen, Ansprüchen und Bilderwelten beschäftigt – und beschäftigten ihrerseits Maler wie Anton von Werner. Das mußte auf Kosten ‚Italiens‘ gehen. „Ich habe die Empfindung“, schreibt im Jahr 1900 Siegmund Münz, „daß im neuen Jahrhundert die deutsche Kolonie in Rom nicht mehr jene Bedeutung haben werde wie im alten. Der große Zug, der durch Deutschlands Gegenwart geht, wird zur Folge haben, dass die Deutschen nicht mehr Muße finden, in den Trümmern Roms zu träumen. Und die Italiener selbst werden diese Trümmer zum Teil fortschaffen, zum Teil mit grausam modernem Leben umspinnen. [...] So werden nach und nach die meisten Deutschen, die noch in Rom sinnend und schwärmend, nach Hause geholt werden, um sich in politischer, militärischer, seemännischer, kommerzieller Mission der Größe Deutschlands zu verdingen. Diese hat noch lange nicht ihren Höhepunkt erreicht und will darum keinen deutschen Arm mehr müßig lassen, keinen deutschen Kopf mehr mit römischen Allotria beschäftigt sehen. Also ade, alte deutsche Kolonie in Rom.“³⁵

35 Siegmund Münz. *Römische Reminiscenzen und Profile*. 2. Aufl. Berlin: Allg. Verein f. Deutsche Litteratur 1900. S. If.

Dieter Richter (Bremen)

Schwarz-Rot-Gold am Tiber

Die deutsche „Künstlerrepublik“ in Rom als Experimentierfeld nationaler Einigung

Wenn von Italien-Reisen deutscher Künstler, Schriftsteller und Intellektueller die Rede ist, fällt schnell der Begriff der „Bildungsreise“, der die jeweiligen Reiseanlässe und -erfahrungen zu vorzugsweise inneren Ereignissen stilisiert. Man sollte darüber nicht vergessen, dass dieser Bildung, die sich dann glücklich unter italienischem Himmel vollzog, häufig ein Konflikt vorausgegangen war, der direkt oder indirekt mit den politischen oder gesellschaftlichen Verhältnissen in den Heimatländern zu tun hatte. Und der auch die Italienreise zu dem machte, was Sigmund Freud *Reisen* und *Ausreißen* in Verbindung bringen ließ, mit der „Sehnsucht zu reisen“ nämlich den Wunsch, bedrückenden Zuständen durch die Flucht zu entgehen.¹

Die Italienreise als Flucht

Joseph Anton Koch, in revolutionäre Umtriebe verwickelt, flieht aus der Hohen Carlsschule in Stuttgart; Wilhelm Waiblinger wird wegen liederlichen Lebenswandels aus dem Tübinger Stift relegiert; August von Platen nimmt unerlaubten Urlaub vom demütigenden bayrischen Militärdienst. Andere Fälle waren weniger dramatisch, dennoch ging es fast immer um die – wenigstens zeitweise – Lösung aus lästigen oder unerträglich gewordenen Abhängigkeiten. Dazu konnten fürstliche Dienstverpflichtungen zählen, berufsständisch-akademische Reglements, aber auch die gesellschaftlichen und moralischen Schranken in den klein- und kleinststaatlichen Territorien, in denen es (anders als in Frankreich oder England) nicht eine einzige wirkliche Großstadt gab. Die deutschen Italienreisen waren kleinere oder größere Fluchten in die Freiheit. Und manchmal konnten sie zu Fluchten auf

¹ Sigmund Freud: Brief an Romain Rolland. Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis. In: ders. Gesammelte Werke, Bd. 16, 4. Aufl. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1972. S. 256.

Lebenszeit werden, die Emigration zu nennen wir uns nicht scheuen sollten. In jedem Fall wurzelt die besondere Beziehung der Deutschen zu Italien in einer historischen Situation, deren gesellschaftliche Verhältnisse den Süden als die Himmelsrichtung der Freiheit erscheinen ließen, Rom als das irdische Paradies. Die deutsch-römische Diaspora – so die leitende These meines Beitrags – wird damit zum Gegenentwurf der Verhältnisse in der Heimat und im Vormärz zum virtuellen Experimentierfeld der vermissten nationalen Einheit der Deutschen.

Deutsche sind nicht Deutsche

Wer in der Goethezeit aus einem der deutschen Länder nach Rom kam, wurde dort keineswegs wie selbstverständlich als „Deutscher“ registriert. Die *Stati delle anime*, also die von den Ortspriestern Haus für Haus zu führenden Einwohnermelderegister, kennen bei den Herkunftsangaben von Ausländern zwar auch den Begriff *tedesco*, spiegeln aber in vielen Fällen die tatsächliche Situation der territorialen Zersplitterung. So erscheint dort etwa *Filippo Miller*, also Goethe 1788 in der via del Corso 18 zwar als *tedesco*, sein Diener Karl Pieck hingegen als *palatino*, also Pfälzer.² Johann Christian Reinhart wird 1812 in der Via Porta Pia 49 als *prussiano* registriert, Joseph Anton Koch, im gleichen Haus lebend, als *tirolese*, Johann Christian Eberlein als *bavarese*.³ Für den Maler Friedrich Müller lautete in der via Quattro Fontane 53 die Herkunftsangabe 1825 *Assia Cassel*, für Heinrich Schilbach 1826 *Assia Darmstadt*, neben ihm wohnte eine Dame namens Karoline Schuster aus *Sassonia*.⁴

Dass sich auch die „Deutschen“ selber oft mit ihrer territorialstaatlichen Herkunft präsentierten, zeigt nicht nur ein Blick in historische Gästebücher.⁵ Als *Signori prussiani* stellte sich und seine Begleiter auch Hermann von

2 Rom, Archivio Storico del Vicariato, S. Maria del Popolo, 1788/1, fol. 88r.

3 Rom, Archivio Storico del Vicariato, SS. Vincenzo ed Anastasio a Trevi, 1812, fol. 52v und 53r.

4 Rom, Archivio Storico del Vicariato, S. Bernardo alle Terme, 1825-1827, fol. 30v und 73v.

5 So firmiert etwa im Oktober 1827 in der Locanda Pagano auf Capri Theodor Rehbenitz *di Holstein*, sein Begleiter Wilhelm Levinau als *bavarese* (p. 22).

Pückler-Muskau im Jahr 1829 dem Bergführer auf dem Vesuv vor.⁶ Und als Johann Christian Reinhart 1802 bei einer internationalen Abendgesellschaft in Rom nach seinem Vaterland (*patria*) gefragt wird, antwortet er *Sono prussiano* – die Markgrafschaft Ansbach-Bayreuth, aus der er stammte, war 1791 unter preußische Verwaltung gekommen.⁷ Nichts veranschaulicht besser die prekäre Situation der nationalstaatlichen Idee als solche Rückspiegelungen aus der Fremde.

Zugleich erwies sich diese Fremde als der Ort, an dem sich in Reaktion auf diese Situation Gefühle und Rituale einer neuen Identität der Zusammengehörigkeit entwickelten. Als der Maler Ludwig Richter am Morgen nach seiner Ankunft in Rom 1823 die Trattoria Lepre in der Via Condotti aufsucht, einen beliebten Treffpunkt der „Deutschen“, erneuert sich ihm ein biblisches Wunder:

Es war hier, wie beim ersten Pfingstfeste, ein Gemisch aller Zungen; man hörte da die Bayern und Schwaben, Österreicher und Rheinländer, die Norddeutschen, Dänen und Livländer in ihren Sprachen und Dialekten reden, und meine Landsleute, zahlreich vertreten, glänzten in einigen Prachtexemplaren im pikantesten Sächsisch.⁸

Es ist die gemeinsame „deutsche Zunge“, an dem in der Fremde das Pfingstwunder der Zusammengehörigkeit der Deutschen erfahrbar wird (hier in einer gleichsam „großdeutschen“ Lösung, die auch Dänen und Livländer mit einschließt). Die Sprache wird, mehr noch als in der Heimat, zum einigenden Band, vermittelt das Gefühl von Zusammengehörigkeit jenseits enger kleinstaatlicher Grenzen. „In einem fremden Lande, wo man nichts als eine fremde Sprache hört, sehnt man sich nach seiner Nation“, heißt es bei dem aus Schlesien gebürtigen Reisenden Carl Friedrich Benkowitz.⁹

6 Hermann von Pückler-Muskau. *Mémoires et voyages du Prince Puckler Muskau*, vol. V, Paris: H. Fournier 1833, S. 350.

7 Dieter Richter. *Von Hof nach Rom*. Johann Christian Reinhart, ein deutscher Maler in Italien. Berlin: Transit 2010, S. 91f.

8 Ludwig Richter. *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*. Hg. Heinrich Richter. Leipzig: Hesse & Becker 1909. S. 150. Vgl. zu Richter auch den Beitrag von Golo Maurer im vorliegenden Band.

9 Carl Friedrich Benkowitz. *Reise von Glogau nach Sorrent*, Bd. III, Berlin: Maurer 1804, S. 14.

Rituale einer Diaspora

Der Begriff der „Nation“ war dabei, ähnlich wie an den mittelalterlichen Universitäten, ein eher korporativer und definierte sich neben der sprachlichen Gemeinschaft am ehesten durch Abgrenzung. Die „Deutschen“ in Rom verstanden sich als diasporische Gemeinschaft mit eigenen Regeln und Gewohnheiten, als „deutscher Mikrokosmos“¹⁰ in einer kosmopolitischen Stadt. Die Mitglieder dieser „deutschen Künstlercolonie“¹¹ lebten in enger räumlicher Nachbarschaft in der Gegend rings um Trinità dei Monti, oft in Wohngemeinschaften, die sich immer wieder durch nachkommende Landsleute ergänzten. Man pflegte regen geselligen Verkehr untereinander, feierte patriotische Feste (etwa die Erinnerung an die Völkerschlacht bei Leipzig)¹² und traf sich in vertrauten Cafés und Speisehäusern mit vorzugsweise „deutscher“ Küche (oder dem, was dafür gelten mochte)¹³. Die Kontakte zur lokalen Bevölkerung waren in der Regel begrenzt – der durch seine *Römischen Studien* (1806/08) bekannt gewordene Carl Ludwig Fernow drückt das nach anderthalbjährigem Aufenthalt in der Stadt in drastischen Worten aus: „Mit Italienern habe ich kaum Umgang. Der Zeitaufwand würde sich nicht lohnen, und in Rom hat man keine Ursache, ja, es wäre Sünde, seine Zeit zu verschwenden.“¹⁴ Auch gegenüber Angehörigen anderer Nationen blieb man, von Ausnahmen abgesehen, meist distanziert – wobei sich der Eindruck aufdrängt, dass sich hinter der oft artikulierten Aversion speziell gegen die Briten ein mit Neid gemischtes Gefühl der Unterlegenheit der

-
- 10 So mit bereits kritischem Unterton Adolf Stahr. *Ein Jahr in Italien*, Bd. I, 3. Aufl. Oldenburg: Schulztesche Buchhandlung 1863. S.166 [Aufenthalt 1845/46]. Zu den Realien dieses Lebens sind noch immer unverzichtbar die Arbeiten von Friedrich Noack, bes. *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*. Stuttgart: Cotta 1907.
- 11 Friedrich Rückert. *Gedichte von Rom*. Hg. Claudia Wiener. Göttingen: Wallstein 2000. S. 224.
- 12 Eine schwärmnerische Eloge darüber dichtete Friedrich Rückert. Diese trägt den Titel *Künstlerlied. Zum 18. Oktober in Rom*. Vgl. Rückert. *Gedichte* (wie Anm. 11). S. 282-287.
- 13 Vgl. Dieter Richter. *Con gusto. Die kulinarische Geschichte der Italiensehnsucht*. Berlin: Wagenbach 2021. S. 46-50.
- 14 Carl Ludwig Fernow. Brief an Carl Leonhard Reinhold, Rom 18.7.1796. In: Lidia Gerhardt. *Carl Ludwig Fernow*. Leipzig: Haessel 1908. S. 89; vgl. auch Joseph von Führich. *Joseph von Führich's Briefe aus Italien an seine Eltern (1827-1829)*. Freiburg i. Br.: Herder 1883, S. 18, 28.5.1887.

Deutschen gegenüber der selbstverständlichen Präsenz zahlreicher, gut-situierter Angehöriger einer gefestigten, reiseerfahrenen Nation verbirgt.¹⁵

Alles in allem konnte auf diese Weise ein Eindruck entstehen, wie ihn der schwärmerische junge Dichter Friedrich Rückert aus Schweinfurt nach seiner Ankunft in Rom 1817 in die Verse goss:

Aber wie ist mir geschehen?
Bin ich noch im Vaterland?
Oder will hier neu erstehen
Deutsches Reich am Tiberstrand?
Solch ein Deutschland vorgefunden
Hab'ich hier zu dieser Frist,
Daß mir jenes nicht entschwunden,
Sondern recht gewonnen ist.¹⁶

Prosaischer formuliert es Johann Nepomuk Ringseis (der Oberpfälzer war als ärztlicher Begleiter von Kronprinz Ludwig I. von Bayern in die römischen Künstlerkreise gekommen): „Man wird dem Vaterland nicht fremd, weil der Deutsche fast nur unter Deutschen lebt [...]. Ja man kann wohl sagen, man geht deutscher von Rom weg als man gekommen.“¹⁷

Zu den Versuchen der Deutschen, sich auch äußerlich durch identitätsstiftende Merkmale zu definieren, gehörte das Experimentieren mit einem gemeinsamen Erscheinungsbild, das sich im Wesentlichen an der sogenannten „Altdeutschen Tracht“ orientierte.¹⁸ „Die Deutschen“ – erinnert sich Henriette Herz, die 1817-1819 in Rom lebte –

15 Vgl. z. B. Wilhelm Waiblinger. Die Briten in Rom. In: ders. Werke und Briefe. Hg. Hans Königer, Bd. II, Stuttgart: Cotta 1891. S. 411-518 (dort bes. S. 473f.); ders. Engländer und Deutsche in Rom. In: ebd., Bd. IV, 1988. S. 19-28; Fanny Mendelssohn. Italienisches Tagebuch. Hg. Eva Weissweiler. 2., verb. Aufl. Frankfurt a. M.: Societäts-Verlag 1983. S. 101 (Reisetagebuch April/Mai 1840). Die Polemik gegen „reisende Briten“ bleibt auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Leitmotiv der Reiseliteratur.

16 Rückert: Gedichte von Rom (wie Anm. 11). S. 283 („Künstlerlied. Zum 18. Oktober in Rom“).

17 Johann Nepomuk von Ringseis. Erinnerungen. Hg. Emilie Ringseis, Bd. I, Regensburg: Habel 1886. S. 497 (Brief Rom, 4.3.1818).

18 Zur „altdeutschen Tracht“ in Rom (die nicht identisch war mit dem von den Nazarenern bereits vor 1815 gepflegten Kleiderstil) vgl. Eva Maria Schneider. Herkunft und Verbreitungsformen der „deutschen Nationaltracht der Befreiungskriege“

sowohl Künstler als Literaten, erregten damals bei den Römern, in höherem Grade aber noch [...] bei den Fremden, einiges Aufsehen durch ihre sogenannte deutsche Tracht, und mehr noch als durch diese durch das lang herabhängende, oft sehr verwilderte Haar, welchen Schmuck keiner entbehren zu können glaubte, er mochte ihm nun gut oder schlecht stehn.¹⁹

Der Maler Carl Philipp Fohr, der in Heidelberg Mitglied der Burschenschaft Teutonia gewesen war, soll die „Altdeutsche Tracht“ 1816 in Rom eingeführt haben. In den deutschen Ländern selber war sie durch die Karlsbader Beschlüsse seit 1819 verboten, im obrigkeitsfernen Freiraum der deutsch-römischen „Colonie“ konnte das patriotische Symbol der deutschen Nationalbewegung noch einige Jahre überdauern. Selbst Kronprinz Ludwig I. von Bayern trat bei seinen Rom-Besuchen in der zuhause verbotenen Tracht auf und förderte sie bei den Künstlern. Im kosmopolitischen Rom konnte man sie nicht nur als Ausweis freiheitlicher Gesinnung tragen, sondern auch als eine Art nationale Tracht, nicht zuletzt in Konkurrenz zu den Franzosen, die ja seit der Revolution über eine eigene nationale „Reformkleidung“ verfügten. In diesem Sinne versteht sie der Maler Julius Schnorr von Carolsfeld 1818:

Hier, wo wir Künstler in denkbarster Freiheit leben, uns um keine Verhältnisse zu scheren brauchen, ist auch ganz der Ort dazu, so etwas durchzusetzen. Die französischen Künstler, die gern die ersten Schneider bleiben möchten, haben freilich viel dagegen, so wie überhaupt wider uns und unsere Kunst einzuwenden.²⁰

Eher spöttisch kommentiert der Schriftsteller Ernst Raupach 1822 die nationale Attitüde der Tracht, benennt dabei zugleich die Crux des betont Deutsch-Sein-Wollens: „Wäre es denn nicht gut, wenn wir allzumal diese

als Ausdruck politischer Gesinnung. Diss. Univ. Bonn 2002. S. 141-160 [<https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/1854>; letzter Abruf 16.11.2021]; ferner Golo Maurer. Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Regensburg: Schnell und Steiner 2005. S. 87f.

19 Henriette Herz. Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen. Neu ediert von Rainer Schmitz. Berlin: Die Andere Bibliothek 2013. S. 121.

20 Julius Schnorr von Carolsfeld. Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Gotha: Perthes 1886. S. 80 (Brief an Schwester Ottilie, 11.6.1818).

seltsame Kleidung anlegen? dann hätten wir Deutschen doch etwas Eigenthümliches.“²¹

Künstlerrepublik

Die neuen Möglichkeiten eines anderen, alternativen Lebens, wie sie sich den aus den deutschen Ländern für kürzere oder längere Zeit in Rom versammelten Künstlern (und Lebenskünstlern) eröffneten, konzentrieren sich in einem Begriff, der sich wie ein Leitmotiv durch die Reiseliteratur zieht: der Begriff der deutsch-römischen „Künstlerrepublik“.²² Er taucht bereits im Vormärz auf und bezeichnet, auch wenn er nicht verfassungsrechtlicher Natur war, dennoch die Utopie eines freieren, besseren Lebens, wie sie auch die politischen Ideale in der Heimat von den Befreiungskriegen bis zur Revolution von 1848 kennzeichnete. „Bleiben Sie Ihrem Entschlusse treu, unter Italiens schönem Himmel zu leben und zu sterben“, schreibt Fernow in der Widmung seiner *Römischen Studien*, als er 1803 nach neunjährigem Aufenthalt die Ewige Stadt verlassen muss, um als herzoglicher Bibliothekar in einem deutschen Nest namens Weimar sein Brot zu verdienen. Denn „das hohe Glück der Unabhängigkeit, das so ohne Einschränkung und Zwang nur in der römischen Künstlerrepublik genossen wird [...], würden Sie im theuern Vaterlande vergebens suchen“.²³

21 [Ernst Raupach]. Lebrecht Hirsemenzels, eines deutschen Schulmeisters Briefe aus und über Italien. Leipzig: Cnobloch 1823. S. 324. Die Reise fand 1822 statt.

22 Zum Begriff vgl. Karl Philipp Moritz. Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. Mit einem Nachw. vers. v. Jan Volker Röhnert u. mit Fotografien anger. v. Alexander Paul Englert. Berlin: Die Andere Bibliothek 2013, S. 123 („Der Spanische Platz“); Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der Bildenden Kunst. Hg. Friedrich Sickler/Johann Christian Reinhart, 1. Jg., Leipzig: Göschen 1810. S. 265 (hier als quasi offizielle Sammelbezeichnung für die derzeit in Rom lebenden Künstler); Friedrich Rückert: Gedichte von Rom (wie Anm. 11) S. 317. Vgl. ferner Stefan Oswald. Deutsche Künstler in Rom. Künstlerrepublik und christlicher Kunstverein. In: Rom, Paris, London, Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Hg. Conrad Wiedemann. Stuttgart: Metzler 1988, S. 260-73.

23 Carl Ludwig Fernow. Römische Studien, 2. Th. Zürich: Gessner 1806, Einleitung („An Reinhart in Rom“).

Fernow hatte selber mit der von den Franzosen ins Leben gerufenen „Römischen Republik“ (1799/1800) sympathisiert, das schwingt in seinen Worten sicher mit, dennoch war auch ihm klar, dass die enthusiastisch gefeierte „Unabhängigkeit“ des Lebens in Rom „ohne Einschränkung und Zwang“ sich nicht der republikanischen Staatsform verdanke. Es war vielmehr die Ungezwungenheit des Umgangs innerhalb der „Colonie“ von Gleich- oder Ähnlichgesinnten, wobei Schranken nicht nur der landsmannschaftlichen, sondern auch der sozialen Herkunft eine geringere Rolle spielten als in der Heimat. „Das Ansehn und der Ton war ganz derselbe wie unter den Studierenden auf kleinern deutschen Universitäten“, erinnert sich der Theologe Karl von Hase an die Umgangsformen in einer „deutschen“ Künstlerkneipe 1829.²⁴ Selbst ein leibhaftiger künftiger Fürst konnte sich dabei unter eine bezechte Runde mischen und sich mit ihr sogar noch ablichten lassen (wie Kronprinz Ludwig I. von Bayern auf Franz Ludwig Catels Ölbild von 1824 aus der Spanischen Weinschenke in Rom²⁵). Oder einen schüchternen, jungen Maler, dessen Bilder ihm gerade gefallen hatten, zu einem privaten Mittagessen in seine Villa einladen.²⁶ Da mochte leicht der Eindruck entstehen, als würde „das republikanische Leben der hiesigen Künstlerwelt“ (Ringseis)²⁷ bereits das erträumte Ideal von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sein. Wenn Julius Schnorr von Carolsfeld aus Rom berichtet, die Künstler lebten hier „in denkbarster Freiheit“, dann dürfen wir dies gegen den Strich auch doppeldeutig lesen: Für viele mag ein Mehr an Freiheit damals gar nicht denkbar gewesen sein. Als der erwähnte Karl von Hase, der vor seiner Italienreise zehn Monate wegen burschenschaftlicher Aktivitäten auf der Festung Hohenasperg eingekerkert gewesen war, Rom verlassen musste, schreibt er an seine Braut: „Könnte ich leben losgerissen von meinem Volke [...], so blieb ich in Rom.“²⁸ Rom war das bessere, das freiere Deutschland.

Zu den „Freiheiten“, die die Deutschen – meist junge, unverheiratete Männer – in der Anonymität der großen Stadt genießen konnten, gehörte

24 Karl von Hase. Erinnerungen an Italien in Briefen an die künftige Geliebte. 3. Abdr. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1896, S. 116. Hase hielt sich 1829/30 in Italien auf.

25 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.

26 Führich. Joseph von Führich's Briefe aus Italien an seine Eltern (wie Anm. 14). S.140 (26.3.1829).

27 Ringseis. Erinnerungen (wie Anm. 17). S. 497.

28 Hase. Erinnerungen (wie Anm. 24). S. 164.

auch die Befreiung von den engen moralischen Schranken, die das Leben in den Klein- und Kleinststädten nicht zuletzt protestantischer Prägung bestimmte, aus denen sie kamen. Johann Christian Reinhart und Bertel Thorvaldsen waren stadtbekannt für ihre erotischen Affären, andere lebten in „wilder Ehe“ mit italienischen Frauen²⁹ – in Weimar hatte Goethe wegen seines „Concubinats“ mit Christiane Vulpius einstmals seine Stadtwohnung verlassen müssen! Auch Menschen mit homosexueller Orientierung konnten sich im Süden ungezwungener bewegen.³⁰

Die Frauen

Nicht zuletzt reisende Frauen, ohnehin sehr viel stärker sozialen und moralischen Einschränkungen unterworfen, profitierten von den größeren Freiheiten der Lebensführung im Süden. „Die deutsche Prüderie müßte ich mir abgewöhnen, wenn ich in Rom und unter Künstlern leben wolle!“, erfährt Fanny Lewald bei ihrer Ankunft 1845. Sie hatte sich in Königsberg einer Versorgungsehe entzogen und war gegen den Willen des Vaters nach Rom gegangen, um sich zusammen mit anderen, wie sie schreibt, „auf einem Grund und Boden zu befinden, auf welchen man sich frei von den Schranken gesellschaftlichen Übereinkommens bewegen könne“.³¹ Rom wird ihr zum Ort, an dem sie nicht nur ihre schriftstellerischen Fähigkeiten entdeckt, sondern sich auch zur Vorkämpferin für die Emanzipation der Frauen entwickelt:

Alle Menschen, die man hier kennenlernte, waren über sich hinausgehoben, weil sie, fern von ihren gewohnten Lebensverhältnissen, sich die Freiheit zuerkannnten und nahmen, nach ihrem eigenen Ermessen und Belieben zu leben [...] Otilie von Goethe sagte einmal scherzend und doch mit großer innerer Wahrheit zu mir: „Wie wird's uns nur in Deutschland wieder gehen? Man wird uns ganz unanständig geworden finden“.³²

29 So Wilhelm Waiblinger oder Carl Ludwig Fernow (bei Letzterem legalisiert durch französisches Recht während der „Römischen Republik“).

30 Robert Aldrich. *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*. London u. a.: Routledge 1993. S. 63-68.

31 Fanny Lewald. *Römisches Tagebuch 1845/46*. Hg. Heinrich Spiero. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1927, S. 62 u.65.

32 Lewald. *Römisches Tagebuch* (wie Anm. 31). 89. Zu ihrer Emanzipation in Rom vgl. ebd. S.241-46.

Zu den „alleinstehenden“ Frauen, die fern von Deutschland in Rom nach ihrem eigenen Gusto leben wollten, gehörte neben der erwähnten Ottilie von Goethe³³ auch Sibylle Mertens³⁴. Sie hatte sich einer ungeliebten Ehe mit einem rheinischen Bankier entzogen, um in Rom eine freie Liebesbeziehung mit Adele Schopenhauer zu führen. Im Kreis der deutschen Künstler bewegte sich zur gleichen Zeit ungewollt auch die deutsch-polnische Malerin Elisabeth Baumann.³⁵ Bereits Ende der 1820er Jahre war die Berliner Künstlerin Caroline Lauska³⁶ nach Rom gekommen, in den 1830er Jahren folgte die Schriftstellerin Marie Espérance von Schwartz³⁷, die unter dem Namen Elpis Melena publizierte und später durch ihre Freundschaft mit Garibaldi für Skandal sorgen sollte. Kein Zweifel, Rom war im Vormärz auch ein Sammelpunkt freiheitlich denkender Frauen, die sich den eingeschränkten deutschen Verhältnissen für eine gewisse Zeit entziehen wollten.

Zwischen Selbstorganisation und diplomatischem Beistand

Spiegel der zersplitterten staatlichen Verhältnisse in der Heimat war das Leben für die deutsch-römische Künstlerkolonie auch noch aus einem anderen Grund: Es fehlte ein organisatorischer Mittelpunkt, wie ihn etwa die Franzosen mit der bereits unter Ludwig XIV. 1666 gegründeten *Académie de France à Rome* in der Villa Medici hatten, wo staatliche Stipendiaten und Gäste aus den Sparten Architektur, Malerei, Bildhauerei und Musik lebten und arbeiteten.³⁸ Stattdessen spielten bei den Deutschen lockere

33 Sie lebte 1845-47 in Rom. Vgl. Christina Ujma. Stadt, Kultur, Revolution. Italienansichten deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: Aisthesis 2017, S. 90-95.

34 Vgl. Angela Steidele. Geschichte einer Liebe. Adele Schopenhauer und Sibylle Mertens. Berlin: Insel 2010. S. 208-21.

35 Vgl. Lewald. Römisches Tagebuch (wie Anm. 31). 61f.

36 Caroline Lauska (Berlin 1787 – ebd. 1871) kam nach dem Tod ihres Mannes 1825 nach Rom, wo sie sich den Malern anschloss. Über sie Hase. Erinnerungen (wie Anm. 24). S. 160f.

37 Sie war im Alter von 15 Jahren einem Bankier verheiratet worden, nach dessen Tod 1834 sie nach Rom ging.

38 „Wie glücklich sind überhaupt die französischen Künstler“ schreibt Fanny Mendelssohn-Hensel, die während ihres Rom-Aufenthalts 1839/40 intensive Kontakte zur *Académie* unterhielt. S. Fanny Mendelssohn. Italienisches Tagebuch.

Gruppenbildungen eine größere Rolle, bestimmt durch freundschaftliche Beziehungen, künstlerische Neigungen, Salons, Wohngemeinschaften oder mäzenatische Verbindungen.

Einer der ersten, selbstorganisierten institutionellen Zusammenschlüsse war die Gründung einer „Bibliothek der Deutschen“³⁹ – der politisch beziehungsreiche Name läßt an Hoffmann von Fallerslebens *Lied der Deutschen* (1841) denken. Sie war durch einen Aufruf des Malers Johann David Passavant 1820 inspiriert worden und konstituierte sich am 5.2.1821 nach privatem Vereinsrecht durch ein, wie es in der Präambel der „Statuten“ heißt, „gemeinschaftliches Zusammentreten“ von 58 Personen.⁴⁰ Dem offenen, korporativen Sinn in der Definition des „Deutschen“ entsprach es, dass dazu auch die Dänen Bertel Thorvaldsen und Hermann Ernst Freund sowie der Kurländer Eduard Schmidt von der Launitz gehörten. Dass es sich dabei nur bedingt um eine berufsständische Einrichtung der Künstler im engeren Sinn handeln sollte, zeigen die Statuten. Dort heißt es (Artikel 1): „Die Sammlung von Büchern und Kupferstichen ist für die Deutschen zu Rom, ansässige sowohl als durchreisende Künstler und Nichtkünstler bestimmt, so jedoch daß die Anschaffungen nach dem Bedürfnis der Künstler gemacht werden.“⁴¹ Auch wenn sie in erster Linie „für den wissenschaftlichen Theil der Studien eines Künstlers“ (so die Präambel) gedacht sein mochte, hatte die Bibliothek natürlich auch einen politischen Hintergrund: Im Kirchenstaat herrschten die Vorgaben einer strengen Zensur, es galt der *Index librorum prohibitorum*, in der „Bibliothek“ hingegen konnten auch die Werke etwa von Lessing, Lichtenberg, Molière, Milton oder Shakespeare Platz

Hg. u. eingel. v. Eva Weissweiler. Frankfurt a. M.: Societäts-Verlag, S.60. Vgl. ferner Angela Windholz. Et in Academia ego. Ausländische Akademien in Rom zwischen künstlerischer Standortbestimmung und nationaler Repräsentation. Regensburg: Schnell und Steiner 2008.

39 Vgl. *Fonti d'ispirazione.: Biblioteche degli artisti tedeschi a Roma 1795-1915/ Quellen der Inspiration. Deutsche Künstlerbibliotheken in Rom 1795-1915.* Hg. Ulf Dingerdissen/Maria Gazzetti/Michel Thimann. Con due saggi di Ulf Dingerdissen e Michel Thimann. Trad. Monica Lumachi/Paolo Scotini. Rom: Casa di Goethe/Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute e.V. 2020, S. 23-26.

40 Statuten der Bibliothek der Deutschen zu Rom, S. 1, Rom, Bibliotheca Hertziana, Nachlass Friedrich Noack 16/8).

41 Statuten (wie Anm. 40). S. 1.

finden.⁴² Der Sitz der Bibliothek, die von einem gewählten „Ausschuß von vier Mitgliedern“ und einem „Quaestor“ geleitet wurde⁴³, war zunächst die Dienstwohnung des preußischen Legationssekretärs Carl Josias von Bunsen, später die des hannoverschen Geschäftsträgers August Kestner. Über ihre rege Benutzung geben die erhaltenen Ausleihregister Auskunft, zu den „durchreisenden Nichtkünstlern“, die dort ihre Namen hinterlassen haben, gehören etwa August Kopisch, Wilhelm Waiblinger, August von Platen oder Friedrich Hebbel.⁴⁴ Vermehrt durch Hinterlassenschaften oder Verleger wie Cotta und Brockhaus umfasste sie im Jahr 1849 bereits 1015 Bände.⁴⁵

Eher informellen Charakter beim „gemeinschaftlichen Zusammentreten“ der Deutschen hatte ein zu Beginn der 1820er Jahre gegründeter Gesangverein (er soll 1828 rund „dreißig Stimmen“ gehabt haben⁴⁶), vor allem aber die sogenannte „Ponte-Molle-Gesellschaft“.⁴⁷ Mit ihren feuchtfröhlichen Festen in den Cervara-Grotten vor den Toren der Stadt oder in bestimmten römischen Lokalen sollte, nicht zuletzt durch bizarre männerbündische Rituale, das Gefühl einer Zusammengehörigkeit beschworen werden, die es als politische ja keineswegs gab. Und auch bei diesen Festen konnte der Eindruck entstehen, dass die sozialen Schranken gefallen seien, nahmen doch selbst Personen aus dem Hochadel daran teil.

1845 ging dann aus der Ponte-Molle-Gesellschaft der Deutsche Künstler-Verein als feste Organisation hervor und bezog ein Jahr später im Palazzo Simonetti am Corso 307 ein eigenes Quartier.⁴⁸ Ende 1845 hatten sich

42 Alphabetisches Bücherverzeichnis, Bibliothek der Deutschen in Rom, 1858, Rom, Casa di Goethe, Archiv des Deutschen Künstlervereins, 43.

43 Statuten (wie Anm. 40). S. 3, Art. 16 u. 17.

44 Empfangs- und Ablieferungsbuch für die Bibliothek der Deutschen zu Rom [1821-1830], Rom, Casa di Goethe, Archiv des Deutschen Künstlervereins, 51, und Ausleihe-Register [1838-1846] (dito Archiv des Deutschen Künstlervereins 53).

45 Bericht an die Generalversammlung, Rom 6.3.1849, Rom, Casa di Goethe, Archiv des Deutschen Künstlervereins, 14,1.

46 Noack. Deutsches Leben (wie Anm. 10). S. 215f.; Führich. Joseph von Führich's Briefe aus Italien an seine Eltern (wie Anm. 14). S. 5, 12, 136.

47 Vgl. Beate Schroedter. Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik. Ruppolding/Mainz: Rutzen 2008, S. 23-54; Richter. Von Hof nach Rom (wie Anm. 7). S. 63-65; Noack. Deutsches Leben (wie Anm. 10). S. 238-262.

48 Ebd. S. 272ff.; Schroedter. Porträts (wie Anm. 47). S. 163ff.

ihm 210 Mitglieder angeschlossen.⁴⁹ Das Emblem der Mitgliederausweise zierte die Parole „Einig“, die Vereinsfahne trug das Motto „Concordia parvares crescunt“⁵⁰ – mit der „Einigkeit“ griff man ein Stichwort der nationalen Bewegung auf. Beginnende Auseinandersetzungen um den Begriff des Deutschen wurden pragmatisch im Sinne einer Zugehörigkeit zur deutschen Sprachgemeinschaft gelöst.

Entscheidenden Anteil an der Förderung der organisatorischen Aktivitäten der deutschen „Colonie“ und dem Zusammenhalt ihrer Mitglieder hatte die diplomatische Vertretung Preußens beim Heiligen Stuhl.⁵¹ Bereits während der Amtszeit Wilhelm von Humboldts als preußischer Geschäftsträger (1802-1808) war der Salon der Humboldts im Palazzo Tomati in der Via Gregoriana ein gesellschaftlicher Mittelpunkt der Landsleute aus dem Norden gewesen. Auch wer sich in Deutschland ein Bild über die „Szene“ in Rom machen wollte, fand dort am ehesten Auskunft. „Zuvörderst wollte ich Sie bitten mir von den lebenden Künstlern einige Nachricht zu geben, und zwar vor allen Dingen von den deutschen“, schreibt Goethe 1803 an Caroline von Humboldt: „Wer daselbst übrig geblieben, oder neuerlich hinzugekommen? wie es mit ihrer Persönlichkeit steht und ihren Arbeiten, was sie am besten machen, was sie fertig haben, was sie sich für ihre Arbeiten, wenn man sie bestellte, bezahlen lassen?“⁵² Nach 1815 war es dann vor allem der erwähnte Bunsen, Gesandtschaftssekretär unter Barthold Georg Niebuhr, der zunächst in seiner Wohnung im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitöl, ab 1823 dem offiziellen Sitz der diplomatischen Vertretung Preußens, sich die Förderung der Künstler und Gelehrten angelegen sein ließ, zudem durch regelmäßige Abendgesellschaften und Feste den Zusammenhalt unter den deutschen und anderen auswärtigen Gästen förderte. Auch für erste Kunstausstellungen, so 1819 und 1828, war hier Platz.

Eine wichtige Rolle bei der Förderung einer patriotischen Identität spielte ferner das protestantische Bekenntnis, das die Minderheit, die ihm

49 Jahresbericht des Vorstands 1845/46, Rom, Casa di Goethe, Archiv des Deutschen Künstlervereins, 12,1.

50 Chronik der Ponte Molle und Cervaro, S.11, Rom, Bibliotheca Hertziana, Nachlass Friedrich Noach, 16/4).

51 Zum Folgenden umfassend Maurer. Preußen am Tarpejischen Felsen (wie Anm. 18). S. 51-99.

52 Goethe an Caroline von Humboldt, Brief vom 29.1.1803. In: Goethes Werke. Bd. 109, Abt. 4. Goethes Briefe. Bd. 16: 1802, 1803 [Weimarer Ausgabe 1894]. Hg. Paul Raabe. München: dtv 1987. S. 176.

im katholischen Rom – offiziell illegal und strafbewehrt! – anhing, desto fester zusammenschloss. Und dessen Repräsentanz durch das preußische Königshaus kräftig gefördert wurde. 1824 wurde, auf Kosten des preußischen Staates, eine evangelische Kapelle im Palazzo Caffarelli eingerichtet, ein eigener Gesandtschaftsprediger bestellt. 1836 folgte, ebenfalls konfessionell motiviert, die Gründung eines eigenen Krankenhauses in der der Botschaft benachbarten Casa Tarpea. Die gelehrte Welt schließlich fand im deutschen Archäologischen Institut, auch Istituto Prussiano genannt, ihren Mittelpunkt.⁵³

Natürlich hatten auch andere Staaten des Deutschen Bundes diplomatische Vertretungen im Kirchenstaat, dies mit zum Teil hoch angesehenen Persönlichkeiten. Dass schließlich „Preußen am Tarpejischen Felsen“ (Golo Maurer), dem symbolträchtigen kapitolinischen Hügel, zunehmend eine führende Rolle übernahm und die Idee des „Deutschen“ (politisch im Sinne einer „kleindeutschen“ Lösung) forcierte, zeigt, wie sehr die deutsch-römische Diaspora „viele Aspekte des zusammenwachsenden Deutschland spiegelte und bereits vorwegnahm“.⁵⁴ Österreich blieb dabei auf der Strecke, ebenso wie in der Politik der nationalen Einigung auch in Rom, wo es als katholische Macht (und als Besatzerregime in der Lombardei und im Veneto) primär mit dem Papst sympathisierte, der den nationalen Initiativen der Deutschen in seiner Stadt meist skeptisch bis ablehnend gegenüberstand.⁵⁵

Die Deutschen in Rom und die Revolution in Deutschland 1848

Es wundert nicht, dass die gegen 1848 hin in den Ländern des Deutschen Bundes sich zuspitzenden freiheitlichen Bestrebungen auch in der „vaterländischen Exklave“ der römischen Diaspora ihr Echo zeitigten. Der liberale, mit den Ideen der Republik sympathisierende Oldenburger Gymnasialprofessor Adolf Stahr, der 1845/46 in Rom lebte, berichtet, dass die ansonsten politisch apathische deutsche Künstlerschaft „in dieser kleinen,

53 Zu den Hintergründen und Konflikten der Gründung von Kapelle, Krankenhaus und Institut vgl. Maurer. Preußen am Tarpejischen Felsen (wie Anm. 18). S. 55-63 und 70-74.

54 Ebd. S. 89.

55 Zum preußisch-österreichischen Konflikt um die erste „deutsche“ Kunstausstellung in Rom vgl. Noack. Deutsches Leben (wie Anm. 10). S. 179-182.

aüßerweltlichen Welt“ im Mai 1845 in Bewegung gekommen sei: „Preußen, Baden, Deutschland, deutsche Einheit, Constitution, Volksvertreter, Beleidigung der Nationalität, Polizeiwillkür, Schmach vor Europa, das und anderes Aehnliche waren die Stichworte, welche man von allen Seiten erschallen hörte“ – nie hätte die im Café Greco ausliegende *Augsburger Allgemeine Zeitung* eine aufregendere Wirkung gehabt.⁵⁶ Anlass war die Ausweisung der badischen Parlamentarier und populären Demokraten Friedrich Hecker und Adam von Itzstein aus Berlin.

Hinzu kam, dass auch in Rom selber die politischen Verhältnisse in Bewegung gekommen waren. Mit der Wahl von Papst Pius IX. im Juni 1846, der seine Amtszeit mit aufsehenerregenden Reformen begonnen hatte (er galt Metternich als „das größte Unglück unseres Zeitalters“⁵⁷) wuchsen auch in Italien die Hoffnungen auf eine liberale Politik und die Aussichten einer nationalen Einheit.⁵⁸ Sogar der für seinen Freisinn und seinen Antiklerikalismus bekannte Johann Christian Reinhart, damals mit 85 Jahren eines der angesehensten Mitglieder der deutsch-römischen Kolonie, huldigte dem Papst in einem panegyrischen Gedicht.⁵⁹ Eine Parallelität in den freiheitlichen Bestrebungen zwischen *Germania* und *Italia* schien sich anzukündigen.

Auch auf dem Künstlerfest in den Cervara-Grotten, wegen seiner verschrobenen Maskeraden und seiner paramilitärischen Rituale inzwischen längst in die Kritik geraten, spürte man im folgenden Jahr den neuen Geist. Das Fest fand am 29. April 1847 statt, und das Präsidium des Deutschen Künstlervereins unter dem Maler Karl Werner (Weimar 1808 – Leipzig 1894) hatte mit dem üblichen Festspiel diesmal den jungen Dichter und Philologen Heinrich Stieglitz (Arolsen 1801 – Venedig 1849) und den Komponisten Karl Eckert (Potsdam 1820 – Berlin 1879) beauftragt⁶⁰, beide Anhänger der demokratischen Bewegung: Stieglitz, Burschenschaftsmitglied und wegen eines Zensurvergehens bestraft, sollte sich ein Jahr später

56 Stahr. Ein Jahr in Italien (wie Anm. 10). S. 166.

57 Christopher Hibbert. Rom, Biographie einer Stadt. Aus dem Engl. übers. v. Karl Heinz Siber. München: Beck 1987, S. 274.

58 Vgl. Gustav Seibt. Rom oder Tod. Der Kampf um die italienische Hauptstadt. Berlin: Siedler 2001. S. 122-124; Hibbert. Rom (wie Anm. 57). S. 274-276.

59 Zu den näheren Umständen und der Wirkung vgl. Richter. Von Hof nach Rom (wie Anm. 7). S. 111f.

60 Dazu Chronik der Ponte Molle und Cervaro, S. 8, Rom, Bibliotheca Hertziana, Nachlass Friedrich Noack 16/4.

an der Erhebung gegen die Österreicher in Venedig beteiligen⁶¹, Eckert während der Märzrevolution 1848 aus Berlin emigrieren.

Das gereimte Festspiel *Die Sibylle in Cervaro* inszenierte wie alljährlich eine „Beschwörung“ der Sibylle und setzte diesmal mit einem Blick nach Deutschland ein:

Schau, drüben hebt mit regem Flügelschlage
 Ein mächtger Aar entgegen sich dem Tage;
 Es rauscht sein Flug vom Niemen bis zum Rheine:
 „Auf, deutsches Volk, auf! Im Gesamtvereine
 Thu kund der froh erstaunten Welt,
 Dass Hermanns Geist dich hebt und schwellt!“⁶²

Vom Niemen, der polnischen Bezeichnung der Memel, *bis zum Rheine*: das greift die ideale Absteckung der deutschen Grenzen durch Flüsse aus Hoffmann von Fallerslebens *Lied der Deutschen* auf und beschwört die in Bewegung gekommene patriotische Bewegung.

Es folgt ein poetischer Rückblick auf Gründung und Geschichte der deutsch-römischen Künstlerkolonie und ihre Feste, der diese (ziemlich willkürlich) im Frühling nach der Befreiung Deutschlands vom französischen Joch beginnen lässt und die Verbrüderung der „Söhne Deutschlands [...] aus den verschiedenen Gauen deutscher Zunge“ in Rom zu einer „Versammlung / Des freien Volks“⁶³ idealisiert, also – mit einer Art von Rütli-Legende – in der deutschen Diaspora am Tiber die Urform eines einheitlichen demokratischen Deutschlands erblickt.

Die Erscheinung der Sibylle schließlich weissagt einen „Stern des Heils“, der im Juni des vergangenen Jahres seinen Aufgang genommen habe – eine Anspielung auf die Wahl Pius IX., der in den Worten des Festspiels als Vorbote einer Harmonie zwischen Fürst und Volk erscheint:

61 Bernd-Ingo Friedrich. Heinrich Stieglitz, ein Denkmal. Bd. I. Neustadt/Orla: Arnshaugk 2018. S. 517-519. Vgl. ferner Heinrich Stieglitz. Erinnerungen an Rom und den Kirchenstaat im ersten Jahre seiner Verjüngung. Leipzig u. a.: Saur 1848.

62 Heinrich Stieglitz. *Die Sibylle in Cervaro*. Rom 1847, S. 8, Rom, Bibliotheca Hertziana, Zp-Sti 1841-4470.

63 Ebd. S. 8 u. 10.

Er hat die Zeit und ihren Sinn erkannt,
 Daß Licht und Liebe nur ein dauernd Band
 Vermag mit Kraft um Volk und Thron zu schlingen.⁶⁴

Mit einem Toast auf den neuen Papst als Prototyp des guten Fürsten endete das Fest.⁶⁵

Die allgemeine Stimmung, die in diesem Jahr unter den Deutschen in Rom herrschte, fasst Theodor Weller im Vorstandsbericht des Künstlervereins in einem Satz zusammen, der erneut die Geschicke der „Colonie“ mit denen des Vaterlands in Parallele setzt: „So wie unser deutsches Vaterland mit langsamen aber sicheren Schritten allmählich seine Zustände bessert, so wird auch unsere Vereinigung nicht im Sturmschritt aber um so sicherer zum gewünschten Ziele gelangen. Edle Früchte brauchen Zeit zur Reife.“⁶⁶

Die Gelegenheit, dem im Sibyllen-Festspiel prophezeiten „Stern des Heils“ auch persönlich zu huldigen, sollte sich für die Deutschen in Rom schon bald ergeben – und mit ihr ein Anlass, nationale Einheit mit einem zukunftssträchtigen Symbol zu demonstrieren. Zum Staatsakt der Eröffnung der „Staatsconsulta“, der römischen Ständevertretung am 16. November 1847, wollten die Angehörigen der einzelnen italienischen und ausländischen Staaten mit ihren jeweiligen Flaggen in einem Festzug zum Quirinal ziehen. Für die Deutschen war das ein Problem, sie hatten kein gemeinsames nationales Symbol. Nach längeren Diskussionen (zur Debatte stand zunächst das Schwarz-Weiß Preußens) traf man eine spektakuläre Entscheidung: „Die schönen Hände einer deutschen Dichterin bemächtigten sich des nötigen Seiden- und Goldstoffes, und durch rastlosen Fleiß bis in die tiefe Nacht gelang es, ein prachtvolles schwarz-roth-goldenes Banner herzustellen“. So der Bericht des beteiligten Korrespondenten der *Kölnischen Zeitung*.⁶⁷ Auf dem Quirinal gab es zwar diplomatische Irritationen, aber die Deutschen zogen unbekümmert weiter durch die Stadt, sangen Ernst Moritz Arndts

64 Ebd. S. 21. Der Stern sei aufgegangen „als ihr zuletzt zu der Cervaro zoget, / zwei Monden kaum bevor sein Licht erschien“. Ebd. S. 20. Das Cervara-Fest 1846 fand am 30.4. statt, die Wahl Pius' IX. am 16.6.

65 Die Allgemeine Zeitung vom 15.5.1847. Nr. 135 (1075) berichtet von weiteren lebhaften „Evviva Pio IX“-Rufen.

66 Bericht des Ausschusses des Deutschen Künstler-Vereins, 1.11.1847. Rom, Casa di Goethe, Archiv des Deutschen Künstlervereins, 12, 2.

67 Kölnische Zeitung vom 28.11.1847. Nr. 332. [S. 3]. Vgl. auch Noack. Deutsches Leben (wie Anm. 10). S. 286.

Was ist des Deutschen Vaterland? und trugen die schwarz-rot-goldene Fahne auf das Kapitol.⁶⁸ Rom war die erste Stadt, in der die im Vormärz verbotene, republikanische Flagge wieder öffentlich wehte, auf den Straßen Berlins wird sie erst vier Monate später zu sehen sein – bei den Barrikadenkämpfen im März 1848, die schließlich zu ihrer (vorübergehenden) Anerkennung in der Proklamation Friedrich Wilhelms IV. vom 21. März führte.⁶⁹

In diesem, ebenso wie im folgenden Jahr (1848 und 1849) fiel das Frühlingfest der deutschen Kolonie in den Cervara-Grotten aus.⁷⁰ Dafür veranstalteten die Deutschen, jetzt angesteckt von der nationalen Begeisterung in der Heimat, eine Sammelaktion „für die am 18. und 19. März in Berlin Verwundeten sowie für die Wittwen und Waisen der in diesen Kämpfen gebliebenen“, also für die Opfer der Berliner Barrikadenkämpfe. Die Mitteilung an den Berliner Magistrat, dass es sich dabei um eine „innige und aufrichtige wenn auch unpartheiische Theilnahme“ handele, scheint von Vorsicht diktiert gewesen zu sein, immerhin war der Brief vom Vorstand des Deutschen Künstlervereins „im Namen aller hier lebenden Landsleute“ unterzeichnet.⁷¹

Jetzt begannen sich auch in Rom die revolutionären Ereignisse zu überstürzen. Ende November flieht der Papst nach Gaeta, am 9. Februar 1849 wird im Kirchenstaat die Römische Republik proklamiert. Sie erklärt die grün-weiß-rote Trikolore zur Flagge und fordert die politische Einheit ganz Italiens.

68 Vgl. ebd. u. Kölnische Zeitung vom 29.11.1847. Nr. 333 [S. 4].

69 Nach dem Bundesbeschluss der „Zehn Artikel“ vom 5.7.1832 zählte die Trikolore zu den verbotenen „Aufruhrzeichen“, deren Gebrauch „unnachsichtlich zu bestrafen“ sei. In: Quellen zur Geschichte des Deutschen Bundes II/1. Hg. Lothar Gall. München: Oldenbourg 2003. S. 278. Zur Geschichte der Flagge im Vormärz vgl. Enrico Brissa. Flagge zeigen! Warum wir gerade jetzt Schwarz-Rot-Gold brauchen. München: Siedler 2021. S. 131-133; Hans Hattenhauer. Deutsche Nationalsymbole. 4., vollst. überarb. Aufl. München: Olzog 2006. S. 36-41; Veit Valentin. Geschichte der deutschen Revolution von 1848-49. Aalen: Scientia 1968, S. 450-452.

70 Chronik der Ponte Molle und Cervaro. S. 8. Rom, Bibliotheca Hertziana, Nachlass Friedrich Noack 16/4.

71 Schreiben (Kopie) An den hochlöblichen Magistrat der Haupt- und Residenzstadt Berlin, 3.5.1848. Rom, Casa di Goethe, Archiv des Deutschen Künstlervereins, 1/1, XII. Die Sammlung ergab „etwa 300 Reichsthaler Preußisch“.

In Deutschland indessen hatten sich die Verhältnisse bereits wieder gewendet. Mit der Ablehnung der Kaiserkrone durch Friedrich Wilhelm IV. am 3. April 1849 war das Projekt der deutschen Einheit mit der von der Nationalversammlung beschlossenen Reichsverfassung gescheitert. Die Deutschen in Rom wollten freilich so schnell nicht aufgeben. Ende April oder Anfang Mai wandten sie sich an die Regierung der Römischen Republik mit der Bitte, die schwarz-rot-goldene Fahne an ihrem Vereinshaus hissen zu dürfen. Die Antwort der Direzione di Sicurezza Pubblica der Repubblica Romana vom 4. Mai 1849 lautete: „Per parte di questa Direzione nulla trovasi in contrario a che i Membri del Circolo Artistico Alemanno espongano fuori del loro balcone la loro bandiera nazionale come simbolo dell'Unità Alemanna“⁷² – „Seitens hiesiger Direktion spricht nichts dagegen, dass die Mitglieder des Deutschen Künstlervereins vor ihrem Balkon ihre nationale Fahne als Symbol der deutschen Einheit hissen.“⁷³

In Deutschland selber hatte es Schwarz-Rot-Gold zu diesem Zeitpunkt bereits schwer. Die Trikolore wehte zwar noch bis Anfang September 1850 auf der Paulskirche, aber die Frankfurter Reichsverfassung enthielt keinerlei Bestimmung über die nationalen Symbole. Lediglich für die geplante „Reichskriegsflotte“ wurde später Schwarz-Rot-Gold als Hoheitszeichen fixiert.⁷⁴

Soweit bekannt hat kein einziger auswärtiger Staat die schwarz-rot-goldene Flagge als Hoheitszeichen des Deutschen Reichs 1848/49 und Symbol der deutschen Einheit anerkannt – mit Ausnahme der Römischen Republik auf Ersuchen der Deutschen in der Ewigen Stadt. Die lange Geschichte der deutschen Einheit spielt mit einigen denkwürdigen Episoden auch in Rom.

72 Vgl. Abb.

73 Rom, Casa di Goethe, Archiv des Deutschen Künstlervereins, 1,1, XVIII (Korrespondenz 1845-50).

74 Walther Hubatsch u.a.: Die erste deutsche Flotte 1848-1853. Hg. Deutsche Marine-Akademie/Deutsches Marine-Institut. Herford/Bonn: Mittler 1981, S. 33-35.

Laurenz Lütteken (Zürich)

Revolution in Palermo

Zur Ästhetik von Wagners *Liebesverbot*

Die komplizierte, vielschichtige und am Ende undurchdringliche Selbstinszenierung Richard Wagners hat ihren äußerlichsten Spiegel in einer fortgesetzten Reihe von autobiographischen Mitteilungen und Verlautbarungen, die dennoch stets bestimmt sind vom Willen zur Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit. So lässt sich nicht einmal sicher sagen, wie viele verschiedene autobiographische Versuche und Dokumente es von ihm eigentlich gibt.¹ In jedem Fall setzt mit ihnen eine Überschreibung ein, die vor allem die eigenen frühen Jahre betrifft und dann bis zum Tod anhielt. Kurz vor den Revolutionen 1848/49 und nach dem großen Erfolg des *Rienzi* veröffentlichte der Komponist einen ersten autobiographischen Text, verfasst auf Bitten des Herausgebers und gedruckt im Februar 1843 in Heinrich Laubes *Zeitung für die elegante Welt*.² Wagner hat sich zu diesem Aufsatz stets bekannt und ausgerechnet mit ihm seine zehnbändige Schriftenausgabe eröffnet.³ Diese Lebensbeschreibung, verfasst von einem noch nicht einmal Dreißigjährigen und veröffentlicht unter dem rhapsodischen Titel *Autobiographische Skizze*, hat jedoch bereits eine Vorgeschichte. Kurz nach seinem

1 Vgl. hier den Überblick bei John Deathridge. *Wagner Lives. Issues in Autobiography*. In: *The Cambridge Companion to Wagner*. Hg. Thomas S. Grey. Cambridge: Cambridge University Press 2008. S. 3-17; zum Kontext auch Laurenz Lütteken. In den Wucherungen der „schmucklosen Wahrhaftigkeit“. *Richard Wagner und seine Autobiographien*. In: *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*. Hg. Dietrich Erben u. Tobias Zervosen. Bielefeld: Transcript 2018. S. 259-270.

2 Zu Laube vgl. nach wie vor Ellen von Itter. *Heinrich Laube. Ein jungdeutscher Journalist und Kritiker*. Frankfurt a.M.: Lang 1989 (Europäische Hochschulschriften 1, 1143); sowie Jakob Karg: *Poesie und Prosa: Studien zum Literaturverständnis des Jungdeutschen Heinrich Laube*. Bielefeld: Aisthesis 1993. Der Text erschien mit Vorrede von Laube als *Richard Wagner* in: *Zeitung für die elegante Welt* 5, 1. Februar 1843. S. 114-119, sowie 6, 8. Februar 1843. S. 135-139.

3 *Richard Wagner: Autobiographische Skizze*. In: *ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Zweite Auflage. Erster Band. Leipzig: Fritsch 1887. S. 4-19.

zwanzigsten Geburtstag begann Wagner offenbar mit autobiographischen Aufzeichnungen, die er, wiederum einer eigenen Aussage folgend, in einer roten Brieftasche aufbewahrte; es muss sich dabei folglich um eine Zettelsammlung gehandelt haben. Wir wissen davon allerdings nur durch Wagners eigene Aussage, es lässt sich also kaum sagen, ob die *Autobiographische Skizze* wirklich darauf zurückreicht. Und dennoch enthält diese *Skizze* wichtige Informationen zum jungen Wagner, kulminierend in der frühen Stilisierung zum 48er-Revolutionär: „Mit einem Schläge wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfe sich ausschließlich mit Politik beschäftigen.“⁴ Es heißt dort aber über diese frühe Zeit auch, das ‚Plötzliche‘ der revolutionären Gesinnung relativierend:

Damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; ‚Ardinghello‘ und ‚das junge Europa‘ spukten mir durch alle Glieder: Deutschland schien mir nur ein sehr kleiner Theil der Welt. Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. [...] Alles um mich herum kam mir wie in Gährung begriffen vor: der Gährung sich zu überlassen, dünkte mich das Natürlichste. Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf ich den Plan zu einer neuen Oper: ‚Das Liebesverbot‘, wozu ich den Stoff aus Shakespeare’s ‚Maaß für Maaß‘ entnahm, nur mit dem Unterschied, daß ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei.⁵

Wagner hat sich später in eine widersprüchliche Distanz zu diesem *Liebesverbot* begeben, wie überhaupt sein Leben, seine Ausbildung, sein Habitus in den 1830er Jahren einer seltsamen Abwertung unterlagen; aus seiner Schriftenausgabe klammerte er den Text zum Werk zwar aus, zog dieses aber doch wieder ein mit einer autobiographischen Erinnerung an die Entstehungsumstände, die sich überdies seltsam mit der unmittelbar davor gedruckten *Autobiographischen Skizze* überschneidet. In dieser Erinnerung ist vom Scheitern der Magdeburger Aufführung ausführlich die Rede. Neben einer anonymen Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 3. Mai 1836, in

4 Wagner: *Autobiographische Skizze* (wie Anm. 3). S. 7.

5 Wagner: *Autobiographische Skizze* (wie Anm. 3). S. 10.

der Wagners Selbsteinschätzung der Aufführung wenigstens nicht widerlegt wird, gibt es jedoch keine weiteren Zeugnisse zu dieser Produktion; immerhin war in der Zeitschriftenrezension aber die Prognose zu lesen, daß diese Oper, „wenn es dem Componisten glückt, sie an guten Orten aufführen lassen zu können, durchdringen wird“⁶.

Die spätere, mehrdeutige Distanz erschwert zweifellos den Blick auf seine frühe Zeit und seine frühen Werke. *Das Liebesverbot* ist davon auf besondere Weise betroffen, und dieser Prozess zeichnet sich eben bereits 1843 ab, scheint aber der dokumentierten Selbstwahrnehmung der 1830er Jahre keineswegs zu entsprechen. Immerhin, die Wahl der Shakespeare-Vorlage, insbesondere von *Measure for Measure*, ist dabei ebenso ungewöhnlich und ambitioniert wie die Entscheidung für das Genre der komischen Oper.⁷ Dass Wagner von Shakespeares Vorlage immer weiter abwich, ist oftmals bestätigt worden. Doch das ‚Modell‘, das der Komponist 1843 selbst feststellte, hatte einen bemerkenswerten äußerlichen Bezugspunkt: Spielte nämlich Shakespeares Komödie noch in Wien, so verlegte Wagner den Handlungsort kurzerhand nach Palermo. Verbunden ist damit eine seltsame zeitliche Unschärfe: Heißt es im ersten Entwurf noch „im 14ten Jahrhundert“, so wurde dies vor der Vertonung durch „im 16ten Jahrhundert“ ersetzt. Beiläufig ist dies insofern nicht, als Shakespeares Stück gar keine zeitliche Bestimmung enthält.⁸

6 Anon.: Aus Magdeburg. In: Neue Zeitschrift für Musik 4/36, 3. Mai 1836. S. 151f., hier S. 152; zum Werk auch den Überblick bei Inga Mai Grootte. *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo*. Große komische Oper in zwei Akten. WWV 38. In: Wagner-Handbuch. Hg. Laurenz Lütteken. Kassel: Bärenreiter/Berlin: Metzler. 2. Aufl. 2021. S. 291-296. – Zur Quellenlage Egon Voss/Peter Jost (Hg.). Richard Wagner. Dokumente und Texte zu ‚Die Feen‘. Dokumente und Texte zu ‚Das Liebesverbot oder: Die Novize von Palermo‘. Mainz: Schott 2019 (Richard Wagner. Sämtliche Werke 22). S. 167-204, hier S. 183f.

7 Dazu Klaus Pietschmann. Die deutsche komische Oper um 1830 im Spannungsfeld zwischen Tradition, nationalen Opernschulen und bürgerlichem Musiktheaterkonsum. In: *Das ungeliebte Frühwerk*. Richard Wagners Oper ‚Das Liebesverbot‘. Symposium München, Bayerischer Rundfunk, 2013. Hg. Laurenz Lütteken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (Wagner in der Diskussion 12). S. 8-25; Norbert Otto Eke: „Besser als die Engländer haben die Deutschen den Shakspear begriffen“. Shakespeare im Vormärz und Richard Wagners Oper ‚Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo‘ (1836). In: ebd. S. 45-72.

8 Alle Angaben und Zitate folgen der kritischen Edition des Textes in Voss/Jost (wie Anm. 6), S. 212ff.

Zum Zusammenhang von Raum und Handlung

So oder so konnte Wagner durch jedes Lexikon darüber belehrt werden, dass die Aragonesen, in deren Besitz sich die Insel seit der Sizilianischen Vesper befand, zwar als legitime Nachfolger der Hohenstaufen galten, aber sicher keines deutschen Statthalters auf der Insel bedurften. Doch genau dieser Statthalter Friedrich ist der Auslöser der Opernhandlung, denn er will alle Laster endgültig verbieten und somit auch den Karneval abschaffen. Seine Handlanger unter ihrem Anführer Brighella stürmen anfangs die Tavernen und Bordelle einer Vorstadt, reißen dabei sogar Häuser ein und verhaften im Tumult den jungen Edelmann Claudio sowie Dorella, das frühere Kammermädchen von Claudios Schwester Isabella, die nun als Novizin im Kloster lebt. In der Idylle des klösterlichen Gartens enthüllt Isabellas Freundin Mariana, ebenfalls Novizin, ihrer Vertrauten, dass sie eigentlich die Ehefrau von Friedrich sei, dass dieser sie jedoch verlassen habe, nachdem er die Gunst des Königs erlangt und seinem politischen Aufstieg den Weg bereitet hatte. Während Isabella die falsche Welt beklagt, erscheint in der Klausur zum Entsetzen der Frauen Claudios Freund Luzio. Er bittet Isabella, bei Friedrich für Claudio, dem die Todesstrafe drohe, Gnade zu erwirken – und erklärt Isabella schließlich seine eigene Liebe, was sie empört zurückweist. Die letzte Szene des ersten Aktes spielt in einem Gerichtssaal in Palermo. Brighella will selbst Gericht halten und verurteilt zunächst den Bordellbesitzer Pontio Pilato zur Verbannung. Als Dorella an der Reihe ist, erliegt Brighella ihrem Charme, doch wird die Szene unterbrochen durch das den Gerichtssaal erstürmende Volk und den Auftritt von Friedrich. Antonio als Sprecher der Revolutionäre erbittet die Zulassung des Karnevals. Friedrich lehnt empört ab – und besteht auf der ordnungsgemäßen Durchführung der Gerichtsverhandlung. Als Friedrich Claudio wie befürchtet zum Tod verurteilt, verschafft sich Isabella, die eigens für den Prozess ihre Klausur verlassen hat, Gehör und fleht um Gnade. Friedrich ist überwältigt von ihrer Schönheit – und will Claudio freilassen, wenn sie sich mit ihm einläßt. Isabella akzeptiert den Handel zum Schein, will aber Mariana zur Verabredung schicken.

Der zweite Akt beginnt zunächst im „Kerkergarten“ hinter dem Gefängnis, dessen Wächter nun der offenbar begnadigte Pontio Pilato ist. Isabella erscheint und erzählt Claudio von Friedrichs Ansinnen. Dieser, nur anfangs standhaft, bittet sie schließlich, ihre Ehre für sein Leben zu opfern. Empört läßt Isabella ihren Bruder in die Zelle zurückführen – und beschließt, sowohl ihm als auch Friedrich eine Lektion zu erteilen, und zwar mit dem

beginnenden Karneval. Sie trifft sich mit ihrer früheren Zofe Dorella, die begnadigt wurde, um das Spiel vorzubereiten. Dazu wird der unstete Luzio hinzugezogen. Isabella berichtet von Friedrichs Ansinnen, und Luzio ist aufgebracht, was wiederum Isabella als Zeichen seiner Liebe deutet. Jedenfalls wird Friedrich maskiert auf den nächtlichen Corso bestellt, während Pontio Pilato den Freilassungsbrief Friedrichs für Claudio zunächst abfangen soll.

Friedrich wartet unterdessen in seinem Palast auf eine Nachricht Isabellas: „Ja, glühend wie des Süden's Hauch / Brennt mir die Flamme in der Brust; / Und mag sie mich verzehren auch, / Genieß' ich doch die heisse Lust!“ Dorella wird von Brighella hereingeführt und überbringt Isabellas Einladung zum maskierten nächtlichen Stelldichein auf dem Corso. Friedrich ist berauscht – und stellt für Claudio dennoch keine Begnadigung, sondern das Todesurteil aus, das Pontio Pilato verabredungsgemäß zurückhält. Nach dem Abgang Friedrichs erklärt Brighella, der vom Statthalter abrückt („der Teufel hole seine Liebesverbote“), der schönen Dorella seine rasende Liebe zu ihr. Dorella geht zum Schein darauf ein und bestellt auch ihn maskiert auf den nächtlichen Corso.

Die letzte Szene der Oper spielt „am Ausgang des Korso“, inmitten des nächtlichen Palermo: Es sind „alle halb oder ganz maskirt. Alles wogt bunt durcheinander“. Im Tumult der Szene erscheint Luzio und kündigt ein Lied an: „So treff' ich Euch! Macht euch bereit, / So toll u. wild den Karneval / zu enden, wie's noch nie geschah! – / Ihr schönen Frauen, seid willkommen! – / Ich sing' euch jetzt ein Karnevalslied, / Es ist das tollste aller Lieder!“ In einer Zuspitzung der diegetischen Situation wird Luzio von allen aufgefordert, tatsächlich mit dem Gesang zu beginnen: „Das Vorspiel wird durch einen feurigen Sizilianischen Charaktertanz begleitet“. In einem dreistrophigen Lied mit Choreinwurf an jedem Strophenende erklärt Luzio den Karneval zum Fest der bedingungslosen Lust, jenseits aller geltenden Normen. Dieser grenzenlos hedonistische Karneval duldet weder Korrektur noch Zweifel: „Wer stören will den Karneval, / Dem stoßt das Messer in die Brust!“⁹

9 Zwischen der Partiturfassung und der Librettoversion existieren leichte Unterschiede (vgl. die Edition von Klaus Döge und Egon Voss. Richard Wagner. Das Liebesverbot oder: Die Novize von Palermo. Große komische Oper in zwei Akten. WWV 38. 2 Bde. Mainz: Schott 2015 (Richard Wagner. Sämtliche Werke 2). Da die Quellenlage für den Text deutlich besser ist, wird hier die Librettoversion zitiert, die Varianten finden sich dort auch im Apparat.

Im allgemeinen Tumult erscheint Brighella mit seinen Truppen, um Ordnung zu schaffen. Während das Volk sich revolutionär zur Wehr setzen will, mahnt Luzio noch zur Ruhe und zur vorläufigen Auflösung der Versammlung. Brighella bleibt daraufhin allein zurück, nimmt seinen Mantel ab – und legt die Maske des Pierrot an, um Dorella zu empfangen. Unterdessen erscheinen Isabella und Mariana, beide mit identischen Masken verkleidet. Als auch Friedrich kommt, folgt ihm Luzio, der ihn längst erkannt hat und zum Schein auffordert, den Karnevalszug anzuführen. Unterdessen fängt Isabella Pontio Pilato ab – und entdeckt entsetzt, dass Friedrich nicht Claudios Begnadigung, sondern seine Hinrichtung angeordnet hat. Sie begreift schlagartig, dass Claudio allein dank ihrer vermeintlichen List noch am Leben ist. Nun ruft sie in höchster Erregung zur wirklichen Revolution auf: „Herbei, herbei ihr Leute! – Volk / Palermo’s! Tief gekränktes Volk! / Eilt her! Zur Rache! Zur Empörung! / Hört meinen Schrei! Herbei! Herbei!“. Unterdessen hat Pontio Pilato den maskierten Friedrich ergriffen und herbeigebracht. Luzio befiehlt, ihm die Maske abzureißen – und alle, insbesondere seine Frau Mariana, erkennen den Statthalter. Isabella erklärt dem aufgebrachten Volk die furchtbare Intrige.

Friedrich gibt sich geschlagen: „So schweigt! ich will / gerichtet sein durch mein Gesetz!“ Doch genau das soll nicht geschehen, das aufgebrachte Volk antwortet: „Nein, das Gesetz ist aufgehoben! / Wir wollen gnädiger sein als du.“ Die Gefangenen werden befreit, Claudio wird im Triumphzug auf den Corso geleitet. Isabella und Luzio bekennen ihre Liebe, die Botschaft von der nächtlichen Ankunft des Königs trifft ein: „Herbei, herbei, ihr Masken all! / Gejubelt sey aus voller Brust! / Wir halten dreifach Karneval, / Und niemals ende seine Lust!“ Ein großer Festzug setzt sich unter Trompetensignalen, Kanonenschüssen, Glockenläuten und Gewehrsalven zum Hafen in Bewegung.

Palermo als Handlungsort

Die Verlegung der Handlung nach Palermo ist offenbar ambivalent. Einerseits galt die Stadt im frühen 19. Jahrhundert noch immer als prachtvoll, andererseits gab es durchaus Vorbehalte, so in einem anonymen Reisebericht, der 1833 im *Morgenblatt für gebildete Stände* erschien. Dort wird beklagt, daß man in Palermo „auf nichts als auf schmale, schmutzige Strassen und noch schlechtere Häuser“ stoße, dass es in der Stadt selbst keinen „erfrischenden

Luftzug“ gebe und überhaupt „der Geruch von faulen Fischen dort unerträglich“ sei.¹⁰ Eine besondere Bedeutung als Ort einer spektakulären, dunklen Opernhandlung kommt Palermo zudem in Giacomo Meyerbeers *Robert le diable* zu, 1831 in Paris uraufgeführt und sofort eines der ganz großen Erfolgsstücke des Komponisten. Der fünfte Akt mit Bertrams spektakulärer Höllenfahrt spielt in der Eingangshalle der Kathedrale von Palermo.¹¹

Das Palermo-Bild, das Wagner im *Liebesverbot* entfaltet und das sich in den Regieanweisungen auch manifestiert¹², ist also von Gegensätzen durchzogen. Der glühende Hauch des Südens, den Friedrich beschwört, ist durchaus verzehrend, also durchzogen von Unehrllichkeit, Intrige und Verfall. So mündet die heuchlerische Moral des Statthalters schließlich in einen Karnevals-Aufstand, der, so Luzios Lied, gewalttätig werden kann, und zwar für diejenigen, die sich ihm verweigern. Für alle, die sich ihm fügen, bedeutet die Lösung von jeglichen Rechtsnormen jedoch Befreiung, selbst für den deutschen Übeltäter Friedrich. Der Karneval im glühenden Hauch des Südens hebt folglich alle bestehenden Gefüge auf, die Stände, die Identitäten, die kirchliche Bindung – und im Apell für die freie Liebe am Ende sogar die Bindung der Paare, die Isabella und Luzio gewissermaßen nur noch als Komödienkonvention beschwören. Die nach Palermo projizierte Revolution ereignet sich daher nicht, wie in Isabellas Aufruf erkennbar, als politischer, sondern als moralischer Aufstand – und ausgerechnet der entfesselte, schrankenlose, hedonistische Karneval (der im tatsächlichen Festkalender Palermos eher eine untergeordnete Rolle spielt) führt dabei, in der völligen ethischen Entgrenzung, zur Aufhebung der Doppelmoral.

10 Anon: Sizilianische Skizzen [1. Teil]. In: Morgenblatt für gebildete Stände 12, 14. Januar 1833. S. 46-48, hier S. 47. Der Text wurde in mehreren Zeitschriften nachgedruckt.

11 Zu den Meyerbeer-Bezügen schon Hans Engel. Über Richard Wagners Oper ‚Das Liebesverbot‘. In: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Hg. Anna Amalie Abert/Wilhelm Pfannkuch. Kassel: Bärenreiter 1963. S. 80-91.

12 So fordert Wagner in den Regie-Anweisungen, die Männer seien „wie Sicilianische Bürger“ auszustaffieren, die „Chor-Damen als Sicilianerinnen“ (Regieanweisung ediert bei Voss/Jost (wie Anm. 6). S. 181f.)

Luzios Lied – „das tollste aller Lieder“

Im Mittelpunkt des revolutionären Geschehens steht zweifellos Luzios Lied, das als diegetische Situation buchstäblich ‚vorgeführt‘ wird und zugleich, obwohl ein reguläres Strophengebilde, den entfesselten Karneval eröffnet. Wie wichtig Wagner dieses Lied war, zeigt sich an einer ganzen Reihe erstaunlicher Tatsachen: Der Komponist hat es 1837 gesondert veröffentlicht, als Strophenlied mit weitgehend einstimmigen Chorpässagen im Refrain, und zwar ausgerechnet als Musikbeilage zu August Lewalds *Europa*.¹³ Dort wurde die Tempoangabe (*Allegro molto*) sogar nochmals forciert, zu *Allegro molto vivace*. Zudem existieren noch eine französische Version sowie zwei verschiedene Klavierfassungen (zu zwei und zu vier Händen). Es kann also kein Zweifel daran bestehen, daß der Komponist dieses Lied, „das tollste aller Lieder“, als Herzstück der Oper ansah. Der feurige ‚Sizilianische Charaktertanz‘, der den Gesang einleitet, ist dabei zweifellos als Kennzeichnung der Orchestereinleitung gemeint. Diese Einleitung jedoch ist, nun von C-Dur nach D-Dur transponiert, nichts anderes als der Beginn der Ouvertüre, der auch in deren furioser Stretta nochmals erscheint.

Damit erweist sich das Lied jedoch nicht einfach nur als Verbindung von Lied und Tanz, in einem gänzlich unerwarteten Sinne, sondern als thematischer Schlüssel zum Werk selbst. Denn das Charakterische und ‚Sizilianische‘ zeigt sich überdeutlich in der reichen Schlagzeugbesetzung, vor allem mit Castagnetten, die bereits den Beginn der Ouvertüre auszeichnet. Schon in Kochs *Musikalischem Lexikon* von 1802 gilt die Castagnette als typisch für „die südlichen Gegenden Europas“, mit einer besonderen Eigenschaft: Sie könnten „den Rhythmus des Gesanges oder Tanzes, wozu sie gebraucht werden, sehr fühlbar“ machen. Zugleich weist Koch aber darauf hin, dass das Instrument „wahrscheinlich schon den Griechen bekannt“ gewesen sei.¹⁴

13 Das Lied erschien 1837 im zweiten Band, nach S. 240, Edition dieser Fassung bei Döge/Voss (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 398-403. Zum Kontext v. a. Ulrich Tadday. Wagners Lieder für Lewalds Europa. In: Musik und musikalische Öffentlichkeit. Musikbeilagen von Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Hg. ders. Bremen: edition lumière 2013. S. 207-254.

14 Art. Castagnetten. In: Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon [...]. Frankfurt a. M.: Hermann 1802. Sp. 308.

Dass in der Verwendung des Instruments die Grenzen zwischen ‚Süden‘ und ‚Antike‘ also vorsätzlich, ‚fühlbar‘ verschwimmen, dürfte ebenso absichtsvoll sein wie der ungewöhnliche Beginn nur mit dem Schlagzeug allein.

Der demonstrative Einzug eines Strophenliedes mit Chorrefrain in die Bühnenhandlung ist ebenso auffällig wie dessen direkte Verknüpfung mit dem Tanz. Luzios Selbstbekenntnis, es sei „das tollste aller Lieder“, erweist sich dabei durchaus als doppeldeutig, hebt es das Lied einerseits heraus, führt es andererseits aber an die Grenzen der ‚Tollheit‘.¹⁵ Es ergibt sich damit eine absichtsvolle Spannung zur ‚rationalen‘ Struktur des Strophenliedes, die sich von den ambitionierten Vokalformen der Oper auffällig unterscheidet. Das Karnevalslied markiert aber noch eine andere Form der Grenzüberschreitung. Es wird als diegetische Musik zunächst bewusst vorgeführt wird („ich sing’ euch jetzt ein Karnevalslied“), doch die damit gesetzte Grenze wird durch den Einfall aller am Ende jeder Strophe zugleich wieder aufgehoben (und im Gegensatz zur bei Lewald veröffentlichten Liedfassung ist der Chorsatz in der Bühnenversion nicht nur repetitiv).

Durch die instrumentale Einleitung des Liedes erhält aber zugleich die Ouvertüre ihre eigentliche Bedeutung, auch deswegen, weil das große, aufwendige Instrumentalstück damit ausdrücklich in die Nähe von Tanz und Lied gerückt wird – also in Begründungszusammenhänge nicht nur weitab von der Instrumentalmusik, sondern auch von der ‚traditionellen‘ Opernouvertüre. Von hier aus ergibt sich zugleich ein Bogen zur höchst eigenwilligen Finallösung des Werkes.¹⁶ Denn nach dem letzten Chor formiert sich ein Festzug, mit dem der Karneval nicht nur eröffnet werden, sondern zugleich der König, also der Herrscher in Empfang genommen werden soll: ein Festzug, mit dem Rechts- und Herrschaftsformen nicht veranschaulicht oder bekräftigt, sondern im Gegenteil geradezu dramatisch aufgehoben werden sollen. Wagner hat sich dabei zu einem außergewöhnlichen Schritt entschieden: die Oper endet nicht etwa, wie es doch nahegelegen hätte, mit einem Tanz, sondern mit einer riesenhaften Marcia, die als vorgeführter Marsch dem vorgeführten Lied durchaus entspricht (und nicht nur, weil beide in D-Dur stehen). Es handelt sich dabei um sechs Teile, die jeweils wiederholt

15 In der französischen Übersetzung wird diese Doppeldeutigkeit durchaus beibehalten: „C’est le plus extravagant de tous les chants!“ Edition Voss/Jost (wie Anm. 6), S. 351.

16 Deren Besonderheit liegt auch darin, dass keine vollständige Produktion dieses Finales existiert (Stand 2021).

werden, danach folgen die ersten beiden Teile nochmals. Nimmt man an, dass die beiden ersten Teile beim zweiten Mal nur einfach erklingen sollen, so handelt es sich dabei doch um einen Marsch aus insgesamt 14 Abschnitten, gerahmt zudem von einer Einleitung und einer Coda. Diese riesenhafte ‚Architektur‘ eines reinen Instrumentalfinales entspricht dabei in der Reihungsform nur begrenzt einer traditionellen Marschanlage mit Marsch und Trio. Allerdings der Teil, der in gewisser Hinsicht die Triofunktion übernimmt, enthält nichts anderes als die Einleitung zu Luzios Karnevalslied – und damit zugleich den Brückenschlag zur Ouvertüre. Überschrieben wird das Geschehen auf der Bühne zunehmend durch Klänge anderer Art: Glocken, Kanonen, Gewehrsalven.

Eine moralische Revolution

Zweifellos, und hierin ist Wagners Selbstaussage zutreffend, ist *Das Liebesverbot* nicht nur ein Stück des Vormärz, sondern wartet mit einer erstaunlichen Kapriole auf. Die Revolution, zu der es kommt, ist nicht wirklich politisch motiviert, sondern moralisch, und sie ist unweigerlich an die Musik gebunden, an das Lied, an den Tanz und an den aller militärischen Konnotationen beraubten Marsch. Zum Wesen des Marsches aber gehört, auch hier, nicht die Diversifizierung, sondern die Vereinheitlichung. Nur Friedrich und Brighella werden die Masken heruntergerissen, alle andern marschieren maskiert zum Hafen. Die von Luzio und Isabella ausgerufene Revolution führt, sinnbildlich im verfremdeten Militärmarsch, nicht zur Hervorhebung, sondern zur Auflösung alles Individuellen. Gerade deswegen erhält die Wendung nach Palermo, in den glühend-verzehrenden Hauch des Südens, eine eigenartige und besondere Bedeutung, eben in jenem paneuropäischen Sinn, den zugleich Lewalds *Europa* veranschaulicht.¹⁷ Denn die *couleur locale* Siziliens wird ergänzt durch andere Kontexte: den englischen Dichter der Vorlage, den deutschen Dichter und Komponisten, die Verweise auf die französische Grand opéra (schon in der Ouvertüre unmißverständlich Rossinis *Guillaume Tell*), die komplexe Situation der Protagonisten mit einem deutschen Statthalter, sizilianischen Akteuren – und einer Nebenfigur, die ausgerechnet Pontio Pilato heißt.

17 Zum Kontext hier Veronica Butler. *The Analyst of Manners, Money and Manks. August Lewald in the ‚Vormärz‘*. Bielefeld: Aisthesis 2017 (Vormärz-Studien 41).

Zur Entstehungszeit stand Wagner in keinerlei erkennbarer Distanz zu dieser erstaunlichen Mischung. Im Oktober 1834 schrieb er dem zwei Jahre älteren Leipziger Freund Theodor Apel:

Ja, liebster Theodor, mein Plan ist jetzt ganz fest u. unwiderruflich gemacht. Meine Feen müssen durch die Aufführung an 3 bis 4 guten Theatern dazu dienen, mir einen ehrenvollen Vorwurf für mein Liebesverbot zu machen, das ich während dieser Zeit fertig bringe; mit dieser Oper muß ich dann durchschlagen, und Ruf u. Geld gewinnen; ist mir es geglückt, beides zu erlangen, so ziehe ich mit Beidem und mit Dir nach Italien, und dies zwar im Frühjahr 1836. In Italien komponire ich dann eine italienische Oper, u. wie es sich macht, auch mehr; sind wir dann braun u. kräftig, so wenden wir uns nach Frankreich, in Paris komponire ich dann eine französische Oper, und Gott weiß, wo ich dann bin! Wer ich dann bin, das weiß ich; – kein deutscher Philister mehr.¹⁸

Die paneuropäische Ästhetik des *Liebesverbot* hatte ihren selbstbewußten Fluchtpunkt also im Italien-Bezug. Wenige Wochen später, am 26. November, teilte er Apel mit: „O lass’ uns nach Italien zieh’n, und Gott gebe nur Kraft!“¹⁹ Ein Jahr später, im Dezember 1835, resümierte er ebenfalls gegenüber Apel:

Ich bin jetzt im Brennpunkt meines Talentes, Alles geht mir leicht von Händen u. gelingt mir. Hinsichtlich der Aufführung bin ich jetzt mit mir einig. Sie wird Ende Februar 36 hier [in Magdeburg, L. L.] von Statten gehn; ich kann in manchen Beziehungen die Oper nirgends besser zur Aufführung bringen, als hier; – zwei vortreffliche Tenoristen; u. eine Isabella, wie ich sie *selten* besser haben werde, unsre durch u. durch geniale *Pollert*. Sie hat jetzt in Deutschland noch keinen Ruf, weil sie von Petersburg kommt; bald sollen Euch aber Allen die Augen übergehen. Hier führe ich also mein Liebesverbot zuerst auf, lasse von Braunschweig *Kornel*, von Berlin *Kenf* u. von Leipzig *Ringelhard* zu derselben herkommen, u. dann, geb’s Gott, in alle Winde mit meiner *Oper*.²⁰

18 Richard Wagner an Theodor Apel am 27. Oktober 1834. In: Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Hg. Hans-Joachim Bauer/Johannes Forner. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1967ff., Bd. 1. S. 166-168 (Nr. 19), hier S. 167.

19 Richard Wagner an Theodor Apel am 26. November 1834. In: Wagner: Sämtliche Briefe (wie Anm. 18), Bd. 1. S. 170 (Nr. 21).

20 Richard Wagner an Theodor Apel aus Magdeburg am 27. Dezember 1835. In: Wagner: Sämtliche Briefe (wie Anm. 18), Bd. 1. S. 252f. (Nr. 60), hier S. 252.

Damit wird die Wendung nach Italien zu einer Art von perspektivischer Weitung, wie Wagner noch an Robert Schumann schrieb:

Das Ding paßt aber nicht auf deutschen Boden, sowohl Sujet, wie Musik, und wenn ich sie selbst für Deutschl. lokalisieren wollte, welche Riesenschwierigkeiten hat nicht ein unbekannter deutscher Componist, um in Deutschl. in Aufnahme zu kommen. Das ist ja das Misere, woran die ganze deutsche Oper leidet.²¹

So träumte Wagner tatsächlich zunächst von Italien, dann von einer Aufführung in Paris, für die er sich an Meyerbeer wandte und für die er sich die Unterstützung durch Eugène Scribe erhoffte; immerhin ging er dabei so weit, selbst eine französische Fassung in Angriff zu nehmen.

Vom *Liebesverbot* zu *Die Meistersinger*

Das *Liebesverbot* ist geprägt vom Vormärz, vom jungen Deutschland – und vom Bestreben, nationale Traditionen in der Musik zu überwinden, mit dem Fluchtpunkt des Handlungsortes Palermo und konterkariert von einer demonstrativen Hinwendung zu französischen Vorbildern, vor allem Hérold, Auber und Rossini. Alles das wird aber getragen, nun im Gegensatz zur frühen Grand opéra, nicht vom Tragischen oder, wie in *Robert le diable*, sogar vom Numinosen, sondern vom Willen zur Komödie. Der Marsch am Ende bedeutet zwar, gegen alle Traditionen der komischen Oper, die Auslöschung der Idee eines Vokalfinales, aber zugleich die Auflösung des gesamten Bühnengeschehens in einen Festzug. Überwölbt wird dies von der erstaunlichen Unschärfe der zeitlichen Lokalisierung von Wagners Handlung, die zunächst, einer Usance der frühen Grand opéra, aber auch der italienischen Oper folgend, im Mittelalter spielen sollte. Die Verlagerung ins 16. Jahrhundert, also in einer Zeit, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Reformationszeitalter galt, entrückt das *Liebesverbot* vorsätzlich diesem Mittelalter.

Dies aber ist im Falle Wagners nicht beiläufig. Im zweiten großen Entwurf einer musikalischen Komödie, in den *Meistersingern*, ist Wagner nämlich auf

21 Richard Wagner an Robert Schumann aus Königsberg am 3. Dezember 1836; Wagner: Sämtliche Briefe (wie Anm. 18), Bd. 1. S. 317-319 (Nr. 77), hier S. 317.

das 16. Jahrhundert zurückgekommen. Zwischen beiden Komödien besteht eine enge Verbindung, die erst durch Wagners autobiographische Selbstinszenierungen überlagert worden ist. Der Handlungsort der neuerlichen Komödie ist aber nicht mehr der Süden Palermos, sondern die Stadt Nürnberg, die ihrerseits jedoch weniger dem historischen Ort als dem liberalen Zürich des mittleren 19. Jahrhunderts gleicht. Auch die *Meistersinger* sind durchzogen von diegetischen Musikszenen, aber an ihrem Ende steht nicht deren Auflösung in einem revolutionären Festzug, sondern das geglückte Lied – in dem und durch das sich eine Republik der Kunst begründen kann. Die entfesselte Aufhebung sämtlicher Normen wird deswegen an das Ende des zweiten Aktes verlagert, in eine große Prügelei, die nicht von einem Marsch, sondern von einer Fuge zusammengehalten wird. Diese Prügelei bedarf dann ebenfalls einer Auflösung, weswegen sie Hans Sachs zu Beginn des dritten Aktes, nun in einer definitiven Aufhebung des *Liebesverbot*, zu „Wahn“ erklärt. Das also, was *Liebesverbot* und *Meistersinger* trennt, ist nicht die autobiographische Überschreibung des Komponisten, sondern offenkundig die Erfahrung der Jahre 1848/49.

Karin Füllner (Düsseldorf)

Utopie und Melancholie in Heinrich Heines italienischen *Reisebildern*

„Ein neues Lied, ein besseres Lied“¹, das bekannte und viel zitierte, künstlerisch wie politisch engagierte Plädoyer aus *Caput I* von Heines *Versepos Deutschland. Ein Wintermärchen* stammt zwar von 1844, dennoch scheint es mir weit ‚avant la lettre‘ kennzeichnend für Heines Schreibprojekt, ein vormärzliches Credo, das sein Werk schon früh als Arbeit an der Utopie ausweist und in besonderer Weise seine italienischen Reisebilder prägt. So schreibt er 1846: „alle meine Hoffnungen sind auf den Süden gerichtet.“²

- 1 Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973-1997, Bd. IV. S. 92 (im Folgenden abgekürzt: DHA).
- 2 Brief an Ferdinand Lassalle in Berlin am 13. Februar 1846. In: Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991 Klassik Stiftung Weimar) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin: Akademie 1970-2009. Zitat: Band XXII. S. 195 (im Folgenden abgekürzt: HSA). Als grundlegender Beitrag zu Heines „Reise von München nach Genua“ ist der Aufsatz von Michael Werner zu nennen: Michael Werner. Heines „Reise von München nach Genua“ im Lichte ihrer Quellen. In: Heine-Jahrbuch 1975. Hamburg: Hoffmann und Campe 1975. S. 24-46. Im Katalog der Heine-Jubiläumsausstellung („Ich Narr des Glücks“. Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung, Hg. Joseph A. Kruse. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1997) gehen die folgenden Beiträge unterschiedlichen Aspekten der italienischen Reisebilder Heines nach: Alfred Opitz. „alle meine Hoffnungen sind auf den Süden gerichtet“. Heinrich Heine und der Mythos der Reise. S. 201-208; Gerhard Höhn. Ach, Touristen! Zur Dialektik von Reisen und Tourismus in Heines *Reisebildern*. S. 209-214; Alberto Destro. Reiste Heine wirklich nach Italien? S. 223-229; Irmgard Egger. „ihre heiter grünen Formen“: die Natur in Heinrich Heines italienischen *Reisebildern*. S. 275-285. Zur „Formatierung der Italien-Bildlichkeit im deutschen Kulturraum“ vgl. auch: Italo Michele Battafarano. Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen. Trento: Università degli Studi di Trento 2007. S. 7. Zur Utopie vgl. Literatur ist Utopie. Hg. Gert Ueding. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978; Karin Füllner. Heines Träume – ein „Träumen nach vorwärts“? In: „Zuckererbsen für Jedermann“.

Ebenso ist Heines Schreibprojekt von seinen ersten Gedichten an grundiert von Melancholie und auch diese Dialektik zeichnet, dieser Spur will ich nachgehen, sein Schreiben über Italien aus.

Ein großes Interesse an Italien und der Wunsch, dieses Sehnsuchtsland aller Deutschen zu bereisen, sind bei Heine seit 1823/24 belegt.³ Noch während des Studiums liest der junge Dichter „viel über Italien“⁴ und schreibt an einer venezianischen Tragödie. Besonders rührend ist, wie er im Geburtstagspoem *Sonnenaufgang* für seine Hamburger Tante Betty Heine 1825 mit den bekannten Topoi von Italien als dem „alten blauen Wunderland“, von „Zitronenwäldern und Banditen, / Von Makaroni und Madonnen, / Von geflickten Marmorgöttern, / Und von Musik und Misere“ dichtet.⁵ Zwar führt die erste größere Auslandsreise nach einem kurzen Polenaufenthalt zu Studienzeiten Heine 1827 nach England. Als er indes Ende des Jahres nach München zieht, um dort als Redakteur der *Neuen allgemeinen politischen Annalen* zu arbeiten, ist er Italien schon so nah, dass der Reisewunsch zum Reiseplan reift. Am 26. Dezember 1827 – Heine ist gerade einen Monat in München – bestärkt ihn auch sein Verleger Julius Campe:

Wenn Sie können lieber Heine, so gehen Sie zum Carneval nach Italien und bleiben Jahr und Tag dort. Die Poesie die Ihnen entflohen, kommt dort wieder zu Ihnen. Manches Wort haben wir darüber gesprochen. In Ihrer Todesstunde wird es Sie noch freuen jenes Volk und Land mit seiner vormaligen Herrlichkeit zu schauen.⁶

Tatsächlich war Heine in dieser Zeit sehr kränklich, nach dem mit der Promotion abgeschlossenen Studium der Jurisprudenz unzufrieden mit seiner beruflichen Situation und auf der Suche nach neuer Positionierung. Als

Literatur und Utopie. Heine und Bloch heute. Hg. Norbert Eke/Karin Füllner/Francesca Vidal. Bielefeld: Aisthesis 2014. S. 155-171; zur aktuellen Utopie-Diskussion vgl. Rhetorik und Utopie. Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Band 39. Hg. Francesca Vidal. Berlin/Boston: De Gruyter 2020 u. darin bes. Gert Ueding: Utopische Kraft als bewegendes Pathos. S. 1-14.

3 Vgl. zur Vorgeschichte der italienischen Reisebilder Heines den Apparat (Band VII/2. S. 580-598) der Düsseldorfer Heine-Ausgabe (wie Anm. 1).

4 HSA XX (wie Anm. 2). S. 109. Brief an Moses Moser in Berlin am 23. August 1823.

5 DHA I (wie Anm. 1). S. 529.

6 HSA XXIV (wie Anm. 2). S. 38.

Cotta, der Verleger der *Annalen*, die Zeitschrift im Juli 1828 bis Ende des Jahres suspendiert, ist für Heine endgültig der Zeitpunkt gekommen, allem zu entfliehen und sich voller Hoffnung auf den Weg gen Süden zu machen. Italien bot sich Heine an, sein utopisches Schreibprojekt zu verfolgen.

„Reiste Heine wirklich nach Italien?“ fragte Alberto Destro 1997 provokativ zum Heine-Jahr und antwortete:

Die Italienreise war gleichsam eine große Lüge des Dichters – mit dem Kopf und dem Herzen war er niemals wirklich dort. Er hat sich aus dem Reiseerlebnis Italien lediglich ein paar Kulissen und Requisiten für seine faszinierenden poetischen Fiktionen nach Hause mitgenommen.⁷

Auch wenn nicht in Frage steht, dass Heine auch in den italienischen Reisebildern virtuos mit Requisiten zu spielen, dass er Landschaften und Städtebilder als Kulissen zu inszenieren und zu dekuvirieren weiß, muss Destro widersprochen werden: Heine war mit Kopf und Herz in Italien, und zwar genau in dieser Doppelung, denn er verstand sich zum einen als wacher, distanzierter kritischer Beobachter gerade auch der politischen Verhältnisse und zum anderen gleichzeitig als begeisterter Verliebter, dem „das buntverwirrte italienische Leben [...] leibhaftig, heiß und summend“⁸ entgegenströmte und der die Freuden des fremden Seins auskostete. Die Faszination ist gewiss nicht nur als Fassade zu verstehen. Nach Italien zu reisen, bedeutet für den Dichter neues Leben, neue Lebendigkeit: „es war mir so verdorrt und todt zu Muthe“. Dem „Winter“ in der „Seele“ des Poeten folgt „ein neuer Frühling, neue Blumen sprossen aus dem Herzen, Freyheitsgefühle“⁹. Damit ist schon ganz am Anfang der *Reise von München nach Genua* benannt, welcher utopischen Spur der Autor folgen will und worum es gehen wird: um den „Befreyungskrieg der Menschheit“¹⁰.

Der *Sonnenaufgang*, wie schon der frühe Titel des Gedichtes an Tante Betty heißt, verkündet ihm in Trient die erste Begegnung mit Italien¹¹, der Sonnenaufgang eröffnet ihm auch zum Ende der „Reise von München nach Genua“ den Blick auf das „berühmte Schlachtfeld“ von Marengo¹²

7 Alberto Destro. Reiste Heine wirklich nach Italien? (wie Anm. 2). S. 229.

8 DHA VII (wie Anm. 1). S. 39.

9 Ebd. S. 24.

10 Ebd. S. 70.

11 Vgl. ebd. S. 39.

12 Ebd. S. 68.

und parallelisiert damit im aufklärerischen Bild bedeutungsvoll seinen Einzug in Italien und den Kampf um die Emanzipation der Menschheit: „Ja, es wird ein schöner Tag werden, die Freyheitssonne wird die Erde glücklicher wärmen“¹³.

Auffallend ist, wie in dem pathetischen Freiheitsbekenntnis schon das Vokabular des späteren *Wintermärchens* vorweggenommen wird: „Wir wollen auf Erden glücklich seyn“¹⁴. Ebenso klingt die Vision des *Wintermärchens* von einer möglichen Verwirklichung der Utopie in einer kommenden Generation („Es wächst heran ein neues Geschlecht / Ganz ohne Schminke und Sünden / Mit freyen Gedanken und freyer Lust“¹⁵) an, wenn Heine auf dem Schlachtfeld von Marengo formuliert: „emporblühen wird ein neues Geschlecht, das erzeugt worden in freyer Wahlumarmung [...] mit der freyen Geburt werden auch in den Menschen freye Gedanken und Gefühle zur Welt kommen“¹⁶. Selbst der Gegenpol zum neuen Lied Heines, das Kontrastlied des kleinen Harfenmädchens, mit dem das *Wintermärchen* einleitet („Sie sang von Liebe und Liebesgram, / Aufopferung und Wiederfinden / Dort oben in jener besseren Welt, / [...] Sie sang vom irdischen Jammerthal“¹⁷), wird im Trienter Traum zu Beginn der *Reise von München nach Genua* (Kap. XXI) vorweggenommen, indem in Erinnerung an „die frühzerrissene Rose, die ich am Busen der kleinen Harfinistinn kennen gelernt“, „von einem irdischen Katzenjammerthal, von einem besseren Seyn, von Liebe, Hoffnung und Glaube“¹⁸ die Rede ist. Heine spielt hier mit einem Bilderrepertoire, das er in der *Reise von München nach Genua* ganz gezielt auf Goethe bezieht.¹⁹ Wo jeweils das Spiel endet und der Ernst beginnt, wird in der Heine-Forschung unterschiedlich gesehen, Einverständnis aber herrscht

13 Ebd. S. 74.

14 DHA IV (wie Anm. 1). S. 92.

15 Ebd. S. 155.

16 DHA VII (wie Anm. 1). S. 74.

17 DHA IV (wie Anm. 1). S. 91.

18 DHA VII (wie Anm. 1). S. 51.

19 Wie Heine sich satirisch-frech mit Goethe als dem großen Vorbild aller nachfolgenden Italien-Literatur auseinandersetzt, hat Michael Werner an einer Reihe von Passagen (u. a. auch an der Mignon-Parodie) aus der *Reise von München nach Genua* im Einzelnen nachgewiesen. Vgl. Michael Werner. Heines „Reise von München nach Genua“ im Lichte ihrer Quellen (wie Anm. 2). Vgl. zu Heines Goethe-Rezeption auch den Beitrag von Anne-Rose Meyer im vorliegenden Band.

sicherlich darüber, dass alles Spiel, aller Witz, alle Ironie Heines immer von erstem Anliegen grundiert sind.

Wenn der Autor am Anfang der *Reise von München nach Genua* einem Philister den Ausruf „Tirily! Tirily! ich lebe!“²⁰ entleiht, so lese ich nicht nur Ironisierung klassischer Italienreisen, sondern auch ernsthaft überbordende Freude in dieser übertriebenen Zuspitzung: „Ich fühle den süßen Schmerz der Existenz, ich fühle alle Freuden und Qualen der Welt. ich leide für das Heil des ganzen Menschengeschlechts, ich büße dessen Sünden, aber ich genieße sie auch.“²¹ Das Ich macht sich eben nicht auf eine touristische Bildungsreise, auf keine Kunst- noch Forschungsreise. Vielmehr ist Heines Italienreise ein autobiographisches Projekt. Das Ich des Dichters steht im Zentrum, Heine (er)findet sein Leben.

Beim Einzug in Trient erlebt er nicht nur die ersten italienischen Sonnenstrahlen und ihr wärmendes Glück, er meint auch, im Dom von Trient in einer schönen Dame im Beichtstuhl „die todte Maria“ wiederzuerkennen: „Um Gotteswillen, dacht ich, was thut die todte Maria in Trient?“²² Heine nimmt hier, scheinbar unmotiviert und geheimnisvoll, den schauerromantischen Motivstrang der toten Geliebten auf, der schon seit seinen ersten Veröffentlichungen seine Lyrik bestimmt, und stimmt damit eine dunkle Gegenseite zum leuchtenden sonnig-bunten Italieneindruck an.²³ Scheinen diese kontrastierenden Bilder zunächst unvereinbar und willkürlich zusammenzustoßen, so räsoniert der Autor doch schon bald darüber, dass in Italien nicht nur die Freuden, sondern auch „die Qualen der Welt“ ästhetischer und romantischer zu beklagen seien:

Hier in Italien ist es ja so schön, das Leiden selbst ist hier so schön, in diesen gebrochenen Marmorpallazzos klingen die Seufzer viel romantischer, als in unseren netten Ziegelhäuschen, unter jenen Lorbeerbäumen läßt sich viel wollüstiger weinen als unter unseren mürrisch zackigen Tannen, und nach

20 DHA VII (wie Anm. 1). S. 15f.

21 Ebd. S. 51.

22 Ebd. S. 43.

23 Zur toten Maria vgl. auch Heines Erzählung *Florentinische Nächte*, in denen die todkranke Maria nur durch das Geschichtenerzählen von Maximilian lebendig bleibt (DHA V (wie Anm. 1). S. 199ff.), und Michel Espagne. Die tote Maria: ein Gespenst in Heines Handschriften. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 2 (1983). S. 298-320.

den idealischen Wolkenbildern des himmelblauen Italiens läßt sich viel süßer hinaufschmachten als nach dem aschgrau deutschen Werkeltagshimmel, wo sogar die Wolken nur ehrliche Spießbürgerfratzen schneiden und langweilig herabgähnen!²⁴

Interessant sind diese italienisch-deutschen Gegensatzpaarungen im Vergleich zu Heines späterer Kontrastierung deutsch-französischer Mentalitäten. Deutschland bleibt auch von Frankreich aus gesehen das Land der Langeweile und der Spießbürger, der Farblosigkeit und der Unfreundlichkeit, Frankreich aber wird Heine als Land des von ihm so bewunderten Fortschritts apostrophieren, er wird die Höflichkeit preisen und die Raffinesse, die Marseillaise, die Freiheit und die Revolution. Italien werden dagegen ganz andere Qualitäten zugeschrieben: Antike, Historie, Größe, Schönheit, Morbidität und Idealität, es übertrifft Deutschland noch an Romantik und bietet Raum für große Gefühle. Immer wieder betont Heine, wie (wahl)verwandt ihm Italien sei, Italien ist „geknechtet“²⁵. Italien weckt „Erinnerungen“²⁶, Italien bedeutet „Civilisazion“²⁷, Italien ist ein „Gedicht“, „ein Traum“, eine „Novelle“²⁸, ein „Gemälde“²⁹, Italien ist „Poesie“. Wie in keinem anderen von ihm bereisten Land macht er gleich zu Beginn seiner Reise den Frauen von Trient eine überschwängliche Liebeserklärung voll erotischer Intensität, mit der auch seine große Lobeshymne auf die Polinnen³⁰ nicht mehr mithalten kann und abschließend heißt es: „Ich liebe dergleichen, wie ich die Poesie selbst liebe, und diese melodisch bewegten Gestalten, dieses wunderbare Menschenkonzert, das an mir vorüberauschte, fand sein Echo in meinem Herzen, und weckte darin verwandte Töne.“³¹ Eine glühende Liebeserklärung an das morbide Italien, wie Heine sie an das von ihm so hoch geschätzte Frankreich nie formuliert hat. In Italien findet der Dichter sich selbst wieder: „nur der wahlverwandte Schmerz entlockt uns die Thräne, und jeder weint eigentlich für sich selbst“³², heißt es in den *Bädern von Lukka*. „Mein Herz“,

24 DHA VII (wie Anm. 1). S. 46.

25 Ebd. S. 49.

26 Ebd. S. 61.

27 Ebd. S. 59.

28 Ebd. S. 41.

29 Ebd. S. 56.

30 Vgl. DHA VI (wie Anm. 1). S. 66f.

31 DHA VII (wie Anm. 1). S. 45.

32 Ebd. S. 87.

schreibt der Ich-Erzähler, „ist der beste Cicerone“³³. Dass die Außenwelt mit der Innenwelt des Erzählers geradezu verschmilzt, davon schwärmt der Verliebte: „Es war mir, als müßte ich allen Pflanzen und Thieren einen Namen geben, und ich benannte Alles nach seiner innern Natur und nach meinem eignen Gefühl, das mit den Außendingen so wunderbar verschmolz.“³⁴

Auch Goethes Italienreise zeugt von dem Gefühl des ‚Zuhause-Seins‘, am Abend seiner Ankunft in Trient am 11. September 1786 heißt es: „da fühlt man sich doch einmal in der Welt zu Hause und nicht wie geborgt oder im Exil“.³⁵ Auch Goethe hat den Eindruck in Italien Bilder zu sehen, wenn er von einem Spaziergang mit Blick auf Palermo berichtet: „Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder, wie sie der künstlichste Maler durch Lasieren auseinander gestuft hätte.“³⁶ Bei Heine indes ist die Wahlverwandtschaft intensiver, nicht klassisch betrachtet, sondern romantisch gefühlvoll gemalt. Wenn ihm der Blick auf Verona und „den gottblauen Himmel, der das seltsame Ganze wie ein kostbarer Rahmen umschloß“, wie ein Gemälde zu sein scheint, so wird er selbst zum Teil dieses Gemäldes, alles verschmilzt auch hier: „Es ist aber eigen, wenn man in dem Gemälde, das man eben betrachtet hat, selbst steckt, und hie und da von den Figuren desselben angelächelt wird.“³⁷ Goethes Blick bleibt objektiv distanziert, er weiß „die Distanzen genau zu unterscheiden“³⁸, Heine dagegen beschreibt das verwirrende Gefühl, das wir alle genau kennen, plötzlich in wundersamer Weise Teil eines fremden Lebens geworden zu sein, aufgenommen zu sein in etwas Neuem und nimmt mit diesem Kunstgriff uns als Leserinnen und Leser mit hinein in sein neues Italienbild. „Vielleicht auch, dacht ich, ist das Ganze wirklich nur ein Traum“, kennzeichnet dieses Oszillieren Heines Einzug in Trient: „und ich hätte herzlich gern einen Thaler für eine einzige Ohrfeige gegeben, bloß um dadurch zu erfahren, ob ich wachte oder schlief.“ Mit dem Kalauer, dass die plötzlich auftauchende Obstfrau ihm „wirkliche Feigen an die Ohren“ wirft, dürfen wir uns dann mit ihm in der „wirklichsten

33 Ebd. S. 60.

34 Ebd. S. 109.

35 Johann Wolfgang Goethe. *Italienische Reise*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. Erich Trunz. München: C.H. Beck 1998. Band XI. Autobiographische Schriften III. S. 26.

36 Ebd. S. 240f.

37 DHA VII (wie Anm. 1). S. 55f.

38 Johann Wolfgang Goethe. *Italienische Reise* (wie Anm. 35).S. 240.

Wirklichkeit“ Italiens wiederfinden.³⁹ Es ist tatsächlich alles wirklich „ächt“: ein ächt italienisches Musikstück⁴⁰, „ein ächt italienisches Nest“, ein Wirtshaus von „ächt italienischer Art“⁴¹.

Wie folgt Heine „mit dem Kopf und dem Herzen“ im ‚echten Italien‘ angekommen seiner utopischen Spur?

Dem Lob der italienischen Frauen folgt das begeisterte Lob der italienischen Musik. Vor allem preist der Autor Gioacchino Rossini, den er hier in der *Reise von München nach Genua* als leuchtenden Kontrast zu Sebastian Bach rühmt und den er 1842 als Gegenbild zu Felix Mendelssohn aufstellen wird: „Rossini, *divino Maestro*, Helios von Italien, der du deine klingenden Stralen über die Welt verbreitest!“ Er erfreut sich der „goldenen Töne“, der „melodischen Lichter“, der „funkelnden Schmetterlingsträume“ des göttlichen Meisters und setzt damit einen Kontrapunkt zu den ‚gedankenschweren‘ deutschen Komponisten und Kritikern, denen die sinnliche Leichtigkeit der italienischen Musik nicht „gründlich genug“ sei.⁴² Wie dunkel indes die leuchtend funkelnde Leichtigkeit grundiert sei, dass die aktuelle italienische Musik politisch zu verstehen sei, reflektiert Heine im Anschluss explizit in einem Passus zum esoterischen und exoterischen Sinn der Opera Buffa. Er knüpft damit an ein Interpretationsmodell seiner *Harzreise* an, mit dem er 1826 „die diplomatische Bedeutung des Balletts“ vorgestellt hat: „wie groß ist die Zahl der exoterischen, und wie klein die Zahl der esoterischen Theaterbesucher!“⁴³ Die politische Botschaft hinter den „getanzten Chiffren“ erschließe sich nur den esoterischen Zuschauern, zu denen Heine sich schon 1825 in einem Brief an Friederike Robert zählt: „der Esoterische (d. h. Ich)“⁴⁴. Nur der Ich-Erzähler vermag in der *Reise von München nach Genua* zu erklären, dass in der Musik Italiens „sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freyheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmuth bey der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit“ durchklingt, denn: „Dem armen geknechteten Italien ist ja das

39 DHA VII (wie Anm. 1). S. 41.

40 Ebd. S. 48.

41 Ebd. S. 52.

42 Ebd. S. 48f.

43 DHA VI (wie Anm. 1). S. 122.

44 HSA XX (wie Anm. 2). S. 218. Vgl. zum exoterischen und esoterischen Verständnis auch Norbert Altenhofer. *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*. Hg. Volker Bohn. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1993.

Sprechen verboten.“ Unterdrückt von der österreichischen Besatzung könnten die Norditaliener nur „staatsgefährliche Triller und „revoluzionärrische Colloraturen“ einsetzen, um ihre „tödlichsten Befreyungsgedanken“ zum Ausdruck zu bringen.⁴⁵ Es ist bemerkenswert, mit wie viel Witz und fantastischen Wortschöpfungen⁴⁶ Heine die Unfreiheit Italiens anprangert und die Utopie der Freiheit ins Spiel bringt. Nach den Frauen und der Musik ist auch die italienische Küche lobenswert, es gibt immerhin „Krebse roth wie Liebe“ und „grünen Spinat wie Hoffnung mit Eyer“.⁴⁷

Mit seinem Urteil zur italienischen Kunst hält Heine sich indes zurück und weicht damit deutlich von der traditionellen Italienliteratur ab.⁴⁸ Raffael gilt ihm, wie es schon in der Schrift über Polen⁴⁹ und auch später immer wieder pauschalisierend heißt⁵⁰, als der Größte, aber wichtiger scheint es dem Autor in seinen italienischen Reisebildern zu sein, die Bildungsphilister zu verspotten, die sich in Italien ihrer Kunstkenntnisse vergewissern. So lässt er den Bankier Gumpelino in den *Bädern von Lukka* prahlen: „Sie sollen mir die Augen zubinden und mich in der Gallerie zu Florenz herumführen, und bey jedem Gemälde, vor welches Sie mich hinstellen, will ich Ihnen den Maler nennen“⁵¹. In schroffem Gegensatz dazu beteuert der Ich-Erzähler am Ende der *Reise von München nach Genua* sein völliges Desinteresse an den Malern im Palazzo Durazzo, nur die Wahlverwandtschaft der Gemälde mit seiner

45 DHA VII (wie Anm. 1). S. 49.

46 Zu den ‚mots-valise‘ vgl. Almuth Grésillon. *La règle et le monstre: Le mot-valise. Interrogations sur la langue, à partir d'un corpus de Heinrich Heine.* Tübingen: Niemeyer 1984.

47 DHA VII (wie Anm. 1). S. 54.

48 Um nur ein Beispiel von vielen zu nennen, spricht Hans-Günter Klein bei Fanny Hensels Italienreise 1839 von einer „Parforce-Tour durch die Stätten der Kunst“, s. Hans-Günter Klein. *Fanny Hensel in Rom.* In: *Wege in die Moderne. Reise-literatur von Schriftstellerinnen und Schriftstellern des Vormärz.* Hg. Christina Ujma. Bielefeld: Aisthesis 2009. S. 183-191, hier S. 185.

49 Vgl. DHA VI (wie Anm. 1). S. 66.

50 Vgl. z. B. DHA XII (wie Anm. 1). S. 290. Wenn Heine in seinen italienischen Reisebildern Kunsturteile ablehnt, um mit der traditionellen Italienliteratur zu brechen, so widmet er sich zwei Jahre später in seiner Schrift „Französische Maler“ ausführlich dem Pariser Salon von 1831, auch hier allerdings nicht als bildungsbürgerliches Programm, sondern im Hinblick auf den politisch-sozialen Kontext der Folgen der Julirevolution.

51 DHA VII (wie Anm. 1). S. 94.

eigenen Biographie fasziniert ihn. Diese Abweichung von der Italienliteratur inszeniert der Autor zuvor auch in Mailand: „Obgleich ich, lieber Leser, jetzt schon Gelegenheit hätte, bey Erwähnung der Brera und Ambrosiana dir meine Kunsturtheile aufzutischen, so will ich doch diesen Kelch an dir vorüber gehen lassen.“⁵² Stattdessen bespricht Heine den Mailänder Dom, eine „Merkwürdigkeit“, wie er sagt, „die in jeder Hinsicht die größte ist“ und die ihn wie von ungefähr zur Besprechung Napoleons führt, denn: „Die Vollen- dung des Domes war einer von Napoleons Lieblingsgedanken.“⁵³ Gerade der Moment also, in dem Heine am augenfälligsten mit der Tradition der Reise- literatur zu Italien bricht, führt ihn zur zentralen Aussage, zum utopischen Anliegen seiner italienischen Reisebilder, und expliziert deren unerhörte Neuartigkeit. Die Reflexion über den Mythos Napoleon mündet in den fol- genden drei Kapiteln über das Schlachtfeld von Marengo⁵⁴ in die bekann- ten, immer wieder zitierten, von großem Pathos getragenen Sätze Heines zur „großen Aufgabe unserer Zeit“⁵⁵ und zu seiner Rolle als „braver Soldat im Befreyungskriege der Menschheit“⁵⁶. Heine spielt nicht mehr ‚revolutionär- risch‘, sondern hält „Morgenandacht“⁵⁷. Nicht den Lorbeerkranz reklamiert er für seinen Sarg, sondern ein Schwert, nicht für die Kunst seiner Dichtung verlangt er, geehrt zu werden, sondern für sein politisches Engagement, für seinen „heiligen Kampf“⁵⁸. Diese Militarisierung, diese Überhöhung, diese Sakralisierung des politischen Dichterengagements ist ohne jede Ironie. Nur Melancholie vermag der Autor der Schlachtenmetaphorik entgegen zu set- zen: „Aber ach! jeder Zoll, den die Menschheit weiter rückt, kostet Ströme Blutes; und ist das nicht etwas zu theuer? Ist das Leben des Individuums nicht vielleicht eben so viel werth wie das des ganzen Geschlechtes?“⁵⁹ Und den- noch bleibt es das Ziel, das „Fest“ der Emanzipation zu feiern, ein utopisches Ziel, denn: „Es wird freylich noch einige Zeit dauern, bis dieses Fest gefeiert werden kann, bis die Emanzipazion durchgesetzt seyn wird, aber sie wird

52 Ebd. S. 66.

53 Ebd. S. 67.

54 Dass das Schlachtfeld von Marengo nicht auf Heines Reiseroute lag und der Autor damit von der chronologischen Schilderung seiner Reistationen abweicht, hat bereits Michael Werner herausgestellt (wie Anm. 2). S. 39.

55 DHA VII (wie Anm. 1). S. 69.

56 Ebd. S. 74.

57 Ebd.

58 Ebd. S. 70.

59 Ebd. S. 71.

doch endlich kommen⁶⁰. Den ‚Sonnenaufgang des Siegestags‘ allerdings werden andere erleben: ein „neues Geschlecht“⁶¹, von dem auch das *Wintermärchen* künden wird. Sozusagen wie von einem Grundton akkompagniert wird Heines hochgestimmtes Bekenntnis mit dem berühmten Beginn der Marseillaise, dem Aufruf zum vereinigten Handeln, zur Praxis, zum Akt der Revolution: „*allons enfans de la patrie*“⁶².

In den beiden folgenden *Reisebildern* spielt Heine Variationen der utopischen Verheißung durch, findet aber nicht mehr zur pathetischen Höhe seiner Marengo-Kapitel, oder anders gesagt: Er versteigt sich nach 1829 in seinen weiteren Italienschriften nicht mehr zu einer ungebrochenen Schlachtenmetaphorik.⁶³ In den *Bädern von Lukka*, die er als Konversationsnovelle beginnt, geht es zum einen um die Suche nach dem privaten Glück in höchster Liebeserfüllung, zum anderen um den Kampf für demokratische und gegen aristokratische Dichtung, mit der Heine seine polemische Auseinandersetzung mit dem Dichterkollegen Platen initiiert. Von utopischer Spur mag man bei der vehementen Polemik und dem Angriff auf die Homosexualität Platens letztlich nicht mehr sprechen. Zu Beginn der *Stadt Lukka* führt der Ich-Erzähler, auf dem Weg von den Bädern in die Stadt in Gedanken romantischer Naturphilosophie nachsinnend, das utopische Motiv in neuer Weise wieder ein. Nicht mehr mit militaristischer Metaphorik, sondern märchenhaft verkleidet lässt er eine Eidechse verkünden: „Nichts in der Welt will rückwärts gehen, sagte mir ein alter Eydechs, Alles strebt vorwärts [...]“⁶⁴. Die dritte Italienschrift Heines nimmt in Ansätzen den novellistischen

60 Ebd. S. 70.

61 Ebd. S. 74.

62 Ebd. Zur Bedeutung der Marseillaise in Heines Werk vgl. auch Karin Füllner. Im Vaterland des Champagners und der Marseillaise. Heinrich Heines Exil in Paris. In: Deutsche im politischen Exil nach dem Hambacher Fest und der Revolution von 1848/49. Hg. Wilhelm Kreutz. Ostfildern: Jan Thorbecke 2020. S. 99-112.

63 In den Helgoländer Briefen des späteren Börne-Buchs findet sich noch einmal ähnlich pathetische Schlachtenmetaphorik. Vgl. DHA XI. S. 50. Zu dem begeistert eingesetzten Kriegsvokabular gibt es indes auch im Börne-Buch den Gegenpart der melancholischen Träume. Vgl. Karin Füllner. „Tagesgedanken“ und „Nachtträume“. Der Traum einer großen Schiffsreise in Heines „Börne-Buch“. In: „... und die Welt ist so lieblich verworren“. Heinrich Heines dialektisches Denken. Hg. Bernd Kortländer/Sikander Singh. Bielefeld: Aisthesis 2004. S. 359-365.

64 DHA VII (wie Anm. 1). S. 160.

Charakter der *Bäder von Lukka* wieder auf und spinnt die begonnene Geschichte der Badegäste, unter denen sich eben auch der Ich-Erzähler Doktor Heine befindet, weiter, entwickelt sich dann aber zu einer prononcierten Kritik der katholischen Kirche. Militaristisch, aber zugleich wehmütig verfremdet klingt das Vokabular gegen Ende der *Stadt Lukka*, als der Ich-Erzähler seine Dichteridentität im Vergleich mit Don Quijote sucht: „geschmückt mit den drey Farben meiner Dame, muß ich beständig auf der Mensur liegen, und mich durch unsägliches Drangsal durchschlagen, und ich erfechte keinen Sieg, der mich nicht auch etwas Herzblut kostet.“⁶⁵ Die „Ströme Blutes“, das „Herzblut“ sind die Kehrseite der kriegerischen Verwirklichung der Utopie, die Heine hier deutlicher als in der *Reise von München nach Genua* dekuviert:

Denn die große Volksmasse, mitsammt den Philosophen, ist, ohne es zu wissen, nichts anders als ein kolossaler Sancho Pansa, der, trotz all seiner nüchternen Prügelscheu und hausbackener Verständigkeit, dem wahnsinnigen Ritter in allen seinen gefährlichen Abentheuern folgt [...] getrieben von der mystischen Gewalt, die der Enthusiasmus immer ausübt auf den großen Haufen – wie wir es in allen politischen und religiösen Revolutionen [...] sehen können.⁶⁶

Die utopische Spur, der der Dichter unter dem blauen Himmel Italiens folgt, beflügelt von sonnigen Freiheitsgefühlen, dunkelt immer wieder ein. Das aufklärerische Bekenntnis zur „Emanzipazion der ganzen Welt, absonderlich Europas“⁶⁷ ist begleitet von Zweifel und Melancholie. Interessant ist dazu ein Blick in neuere Literatur, in Günter Grass' völlig anders garteten Roman *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* von 1971. Auch hier geht es um Fortschritt, den der Ich-Erzähler 1969 als Wahlkampfhelfer für Willy Brandt anstrebt. Parallel erzählt Günter Grass die Geschichte einer fiktiven Figur in der Danziger Nazizeit, der er den Namen Zweifel gibt, und unaufhörlich ist er neben seinen engagierten Wahlkampfreden, seinem großen Reiseprogramm durch die Republik, beschäftigt mit dem Nachdenken über Dürers *Melencolia I*, ist er doch zur 500-Jahr-Feier Dürers in Nürnberg zu einer Festrede eingeladen. Auch Grass schreibt (und handelt) im engagierten Glauben an einen zu realisierenden politischen Fortschritt, wenn auch keineswegs mit dem Pathos Heines. Fortschritt wird laut Grass nur im Schneckentempo möglich sein,

65 Ebd. S. 202f.

66 Ebd. S. 198.

67 Ebd. S. 69.

dafür steht Zweifel, der mit Schnecken groteskerweise nicht nur bildlich, sondern ganz wortwörtlich experimentiert. Auch Eidechsen gibt es im Spielfeld Zweifels. Zur Dialektik von Utopie und Melancholie notiert Grass:

Täglichen Ausbrüchen in die Utopie entsprachen Rückfälle in melancholische Klausur. Diesen Fluchtpunkten versuchte ich jene Spannung abzugewinnen, die den Menschen auferlegt zu sein scheint und – wider besseres Wissen – oft schicksalhaft genannt wird; Saturn heißt ihre antike Gottheit. Er stand der Melancholie und der Utopie vor.⁶⁸

Ähnlich versucht Heine in seiner *Reise von München nach Genua* die dialektische Spannung von Utopie und Melancholie zu inszenieren, indem er dem Fortschrittsblick von Beginn an den rückwärtsgewandten Blick gegenüberstellt. In den mysteriösen Begegnungen mit der toten Maria entwirft er den Gegenpol zum flirrend-bunten, leibhaftigen ‚echten‘ Leben Italiens. Wähnt der Ich-Erzähler zum ersten Mal, sie im Dom von Trient wiedergesehen zu haben, so taucht die rätselhafte Erinnerung aus dunkler deutscher Winterzeit im hellen Sommer Italiens immer wieder auf und verfolgt den Erzähler bis in seine Träume:

Und da sah ich wieder mein süßes gestorbenes Leben schön und regungslos liegen, die alte Wachfrau entfernte sich wieder mit räthselhaftem Seitenblick, die Nachviole duftete, ich küßte wieder die lieblichen Lippen, und die holde Leiche erhob sich langsam um mir den Gegenkuß zu bieten.
Wüßte ich nur wer das Licht ausgelöscht hat.⁶⁹

Als Heine am Ende der Reise in Genua angekommen die „Portraits schöner Genueserinnen“ im Pallazzo Durazzo besichtigt, sieht er dort „das Bild der toden Maria“.

Der Aufseher der Gallerie meinte zwar, das Bild stelle eine Herzoginn von Genua vor, und im ciceronischen Tone setzte er hinzu: es ist gemalt von Giorgio Barbarelli da Castelfranco nel Trevigiano, genannt Giorgione, er war einer

68 Günter Grass. Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 1974. S. 197. Vgl. auch Hans Meyer. Die unerwünschte Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1968-1985. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. S. 147-151.

69 DHA VII (wie Anm. 1). S. 61.

der größten Maler der venezianischen Schule, wurde geboren im Jahr 1477 und starb im Jahr 1511.⁷⁰

Genau dieses bildungsbürgerliche Kunstwissen interessiert eben Heine in explizitem Kontrast zur traditionellen Italienliteratur nicht, sondern so wie er, statt über die Mailänder Kunst zu referieren, seine große utopische Vision präsentiert hat, stellt er am Schluss seiner Reise, statt über Genueser Kunst zu referieren, sein Melancholie-Bild vor:

Lassen Sie das gut seyn, Signor Custode. Das Bild ist gut getroffen, mag es immerhin ein Paar Jahrhunderte im voraus gemalt seyn, das ist kein Fehler. Zeichnung richtig, Farbengebung vorzüglich, Faltenwurf des Brustgewandes ganz vortrefflich. Haben Sie doch die Güte, das Bild für einige Augenblicke von der Wand herabzunehmen, ich will nur den Staub von den Lippen abblasen und auch die Spinne, die in der Ecke des Rahmens sitzt, fortschuechen – Maria hatte immer einen Abscheu vor Spinnen.⁷¹

Sich selbst erkennt der Erzähler im daneben hängenden Bilde wieder, die Lippen dieses Mannes scheinen ihm gut getroffen, sehen sie doch so aus, „als wollten sie eben eine Geschichte erzählen“⁷². In allen Bildern Italiens findet sich Heine selbst, alle Geschichten Italiens sind letztlich seine eigenen. Wie sehr der Autor die Verflechtung von Leben und Werk in Italien tatsächlich lebt, bezeugt sein Brief an den Freund Moses Moser aus den Bagni di Lucca: „Ich lebe die schönsten Gedichte, sogar Heldengedichte.“⁷³ So endet *Die Reise von München nach Genua* so geheimnisvoll melancholisch und poetisch-romantisch wie seine frühen Traumgedichte: „Es ist die Geschichte von dem Ritter, der seine Geliebte aus dem Tode aufküssen wollte, und als das Licht erlosch –“⁷⁴. Anders als in der auf Progression zielenden Emanzipationserzählung wiederholt sich im Motiv der toten Maria in Variationen eine ‚ewige Wiederkehr des Gleichen‘⁷⁵. Schwarze Romantik

70 Ebd. S. 79.

71 Ebd. S. 79f.

72 Ebd. S. 80.

73 HSA XX (wie Anm. 2). S. 341. Brief an Moses Moser in Berlin vom 6. September 1828.

74 DHA VII (wie Anm. 1). S. 80.

75 Die zeitgenössische Kritik hat die Maria-Episoden als affektiert kritisiert (vgl. ebd. S. 614).

und Revolutionsbegehren liegen eng beieinander. Nach Gerhard Höhn „gilt es festzuhalten, daß der Wiederkehrgedanke auf die anlässlich der Dauer des Freiheitskampfes geäußerten Zweifel antwortet“. Heine kritisiere damit „jede unmittelbare ‚Siegestags‘-Erwartung“ und melde „den unverzichtbaren Anspruch des Dichters auf gegenwärtiges individuelles Glück an, ohne jedoch das Engagement des ‚Soldaten‘ im Emanzipationsprozeß der Gattung wirklich infrage zu stellen.“⁷⁶

Die Dialektik von Utopie und Melancholie scheint mir indes noch unauflöslicher, da Heine Glücksmomente immer wieder gerade auch in der Melancholie beschreibt. In seinem ersten Brief aus Italien, der an Eduard von Schenk in München geht, schreibt er aus den Bagni di Lucca:

So eine abgebrochene Säule aus der Römerzeit, so ein zerbröckelter Longobardenthurm, so ein verwittertes gothisches Pfeilerstück versteht mich recht gut. Bin ich doch selbst eine Ruine, die unter Ruinen wandelt. Gleich und gleich versteht sich schon.⁷⁷

Heine liebt das Morbide, er liebt die Ruinen Italiens, die von ehemaliger Größe zeugen, er fühlt sich „hochbegnadigt“, dass durch sein Herz „der große Weltriß“ geht⁷⁸, er liebt die „Glocken“, deren Ton von einem verborgenen „Riß“ gedämpft wird⁷⁹. So heißt es über Lady Mathilde in den *Bädern von Lukka*: „ich liebe solche Glocken, sie finden immer ein gutes Echo in meiner eignen Brust“. Und wenn er über ihre Hand schreibt, meint man, die Hand der toten Maria wiederzuerkennen: „und ich küßte Myladys Hand fast inniger als ehemals, obgleich sie minder vollblühend war und einige Adern, etwas allzublau hervortretend, mir ebenfalls zu sagen schienen: Mathilde hat unterdessen viel gelitten.“⁸⁰ Leidend fühlt er sich auch dem italienischen Volk wahlverwandt: „Das ganze italienische Volk ist innerlich krank, und kranke Menschen sind immer wahrhaft vornehmer als Gesunde; denn nur der kranke Mensch ist ein Mensch, seine Glieder haben eine Leidensgeschichte

76 Gerhard Höhn. Heine-Handbuch, Zeit, Person, Werk. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2004. S. 236.

77 HSA XX (wie Anm. 2). S. 339. Brief an Eduard Schenk in München, Anfang September 1828. Dem Brief ist vor allem abzulesen, wie sehr Heine in Italien auf die Bestätigung seiner angestrebten Professur in München wartet.

78 DHA VII (wie Anm. 1). S. 95.

79 Ebd. S. 86.

80 Ebd.

und sind durchgeistet.“⁸¹ Dass er ‚sehr krank‘ sei, schreibt Heine schon seit seinen frühesten Briefen immer wieder, gerade seine Krankheit ist ein Motiv für seine Italienreise und für seinen Aufenthalt in den Bagni di Lucca. Die Anziehungskraft, die das morbide Italien auf den Autor ausübt, ist im autobiographischen Schreibprojekt Heines selbst begründet und gibt der Melancholie immer wieder Raum. Auch gibt es die Metaebene des Spiels mit der Melancholie. „Seyn Sie nur nicht melancholisch!“⁸², fordert Lady Mathilde etwa den Ich-Erzähler auf. Im *Wintermärchen* wird der utopischen Vision des Glücks auf Erden der Blick in den Nachttopf Karls des Großen gegenübergestellt, eine fantastische Vision, die die Göttin Hammonia dem Dichter auf seiner Deutschlandreise in dunkler „Wundernacht“⁸³ vorführt. Trotz aller märchenhaft verfremdenden Umstände ist „dieser deutsche Zukunftsduft“⁸⁴ ein politisch sehr viel konkreteres satirisches Gegenbild zur utopischen Vision von *Caput I* als die melancholischen Momente der italienischen Reisebilder im Verhältnis zum pathetischen Emanzipationsbekenntnis der *Reise von München nach Genua*. Beim späten nachmärzlichen Heine tritt das Melancholische gepaart mit Witz dann als Gegenbild zum Utopischen wieder stärker hervor, etwa wenn der kranke Autor sich mit den Worten von Shakespeares Romeo in seinen *Geständnissen* 1854 verzweifelt als „Narr des Glücks“ bezeichnet.⁸⁵ Das Bild des melancholischen Dichters, mit dem die erste Italienschrift aufhört, steht aber letztlich nicht am Ende der drei italienischen Reisebilder. Vielmehr ist es zum Schluss der *Stadt Lukka* in der *Späteren Nachschrift* vom November 1830, weit nach der französischen Julirevolution, der Schlachtruf der Marseillaise, der die utopische Spur des großen italienischen Schreibprojekts – zwar nicht mehr pathetisch, aber doch berauschend – beendet:

Eine gewaltige Lust ergreift mich! Während ich sitze, und schreibe erklingt Musik unter meinem Fenster.“ Es ist die Marseillaise: „Welch ein Lied! Es durchschauert mich mit Feuer und Freude [...] Ich kann nicht weiter schreiben, denn die Musik unter meinem Fenster berauscht mir den Kopf, und immer gewaltiger greift herauf der Refrain: *Aux armes citoyens!*“⁸⁶

81 Ebd. S. 65.

82 Ebd. S. 87.

83 DHA IV (wie Anm. 1). S. 155.

84 Ebd. S. 153.

85 DHA XV (wie Anm. 1). S. 56.

86 DHA VII (wie Anm. 1). S. 205.

Auch wenn alle Marseillaise- und Napoleonbezüge immer auf Frankreich hindeuten⁸⁷, es bedurfte wohl des Zusammenklangs von Morbidität und blauem Himmel über dem geknechteten Italien, um dem 30-jährigen Heine das Bewusstwerden des Eigenen im Fremden zu ermöglichen. Wie so viele andere Italienreisende vor ihm hat er die Einmaligkeit dieses Aufenthaltes gespürt und für sein Werk auf der Suche nach der Utopie produktiv umgesetzt. Nur während und nach seiner Italienreise konnte er seine Freiheitssehnsüchte so begeistert formulieren und das Fest der Emanzipation so pathetisch anmahnen, war doch in Italien alles „durch den Widerschein des Himmels so himmlisch beleuchtet“.⁸⁸ Diese besondere individuelle wie zeitgeschichtlich bedeutende Situation reflektiert Heine in seinem letzten Brief aus Italien an den Redakteur Gustav Kolb: „Es ist die Zeit des Ideenkampfes“.⁸⁹

Nach dem viermonatigen Aufenthalt von August bis Dezember 1828 hat Heine Italien nie wiedergesehen. Was 1831 folgt, ist der Aufbruch in das Land der Julirevolution, der utopischen Spur folgend der Beginn eines neuen Schriftstellerlebens in Frankreich. Indes bleibt zeitlebens eine tief empfundene Liebe und Verwandtschaft zu dem südlichsten Land, das er je bereist hat. Kein Essen – abgesehen vom jüdischen Schalet, das er als Speise der Götter preist – schmeckt ihm so gut wie das italienische, das er noch von Paris aus besingt und mit dem die deutsche, französische, englische und holländische Küche ebenso wenig mithalten kann wie die Frauen aller anderen Ländern mit der erotischen Schönheit der Italienerinnen:

Italiens gelbfette, leidenschaftgewürzte, humoristisch garnirte, aber doch schmechtend idealische Küche trägt ganz den Charakter der italienischen Schönen. O, wie sehne ich mich manchmal nach den lombardischen Stoffados, nach den Tagliarinis und Brokolis des holdseligen Toskana! Alles schwimmt in Oehl, träge und zärtlich, und trillert Rossinis süße Melodien, und weint vor Zwiebelduft und Sehnsucht!⁹⁰

Keine Musik ist ihm so verwandt wie die italienische und nichts gleicht dem vielfach wiederholten Lob Rossinis, im Saal der Italienischen Oper in Paris

87 Das benennt Heine explizit: „Laßt uns die Franzosen preisen!“ (ebd. S. 70).

88 DHA XII (wie Anm. 1). S. 33.

89 HSA XX (wie Anm. 2). S. 350. Brief an Gustav Kolb in Augsburg vom 11. November 1828.

90 DHA V (wie Anm. 1). S. 175.

meint er den „Vorhof des Himmels“ zu erleben.⁹¹ Noch 1844 schreibt er an seine französische Ehefrau Mathilde: „Oui, mon ange, je ne fais que rêver Italie“. Die schönste Liebesszene in Heines Werk findet sich in den *Bädern von Lukka*⁹² und es ist ein italienisches Bild, „Die Ankunft der Schnitter aus den Pontinischen Sümpfen“ von Leopold Robert, das er in den *Französischen Malern* als „Apotheose des Lebens“ preist, als im Bild realisierte Utopie, die das Fest der Emanzipation feiert: „bey dem Anblick desselben vergißt man, daß es ein Schattenreich giebt und man zweifelt, ob es irgendwo herrlicher und lichter sey, als auf dieser Erde“⁹³. Ein Kupferstich dieses Bildes hängt bis zu seinem Tod in Heines Pariser Matratzengruft. Italien bleibt ihm ein Leben lang – so wie sein Verleger Campe geweissagt hat: bis zu seiner Todesstunde⁹⁴ – das „alte blaue Wunderland“, das er ebenso geliebt hat wie die Poesie selbst und das es ihm ermöglicht hat, seinem Publikum schon vor der Julirevolution in höchster Intensität sein Schreibprojekt des ‚neuen besseren Liedes‘ zu präsentieren.



91 DHA XIV (wie Anm. 1). S. 14.

92 DHA VII (wie Anm. 1). S. 108-110.

93 DHA XII (wie Anm. 1). S. 32.

94 Vgl. Campes Brief an Heine von 1827 (wie Anm. 6).

Anne-Rose Meyer (Wuppertal)

Goethe-Rezeptionen im Vormärz

Heine – August von Goethe – Laube – Lewald schreiben über Italien

Italien kommt in der deutschsprachigen Literatur – auch in der des Vormärz – eine Sonderstellung zu. Das Land ist seit Jahrhunderten Gegenstand einer nahezu unüberschaubaren und kontinuierlichen Bildproduktion – in diversen Literaturen, in bildender Kunst und seit Beginn des 20. Jahrhunderts auch im Film.¹ Dies darf nicht dazu verführen, Italiendarstellungen als mimetisch getreue Wiedergaben von Land und Leuten misszuverstehen. Italiendarstellungen sind in literarischen Texten vielmehr als Konstruktionen zu behandeln, die nur bedingt aufschlussreich sind, um über die tatsächliche Beschaffenheit des Landes zu einem bestimmten Zeitpunkt Auskunft zu geben.² Gleichwohl ist die Untersuchung Italiens in der Literatur aber informativ hinsichtlich der Frage, wie Autoren Prätexte nutzen, um eigene Erfahrungen zu artikulieren, eine Kultur zu bewerten, sich einer bestimmten Tradition der Länderdarstellung anzuschließen oder den innovativen Charakter ihrer Wahrnehmungs- und Schreibweisen zu betonen. Dies gilt in besonderem Maße für solche Zeiten, die – wie der Vormärz – stark von

1 Vgl. hierzu Anne-Rose Meyer. Italienbilder in der deutschsprachigen Literatur und im Film. In: Handbuch Italienisch. Sprache, Literatur, Kultur: Hg. Antje Lobin/Eva-Tabea Meineke. Berlin: ESV 2021. S. 650-655. Vgl. Michele Battafarano. Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen. Trento: Ed. Università degli Studi di Trento 2007; ders./Hildegard Eilert. Von Linden und roter Sonne. Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert. Bern u. a.: Peter Lang 2000; ders.: Die deutsche Italien-Literatur: Versuch einer Synopse. In: Migration – Reise – Zusammenprall der Kulturen: Neue Italienbilder in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Hg. Anne-Rose Meyer/Eugenio Spedicato. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. S. 25-44.

2 Vgl. Anne-Rose Meyer. Interkulturalität und/als Intertextualität. Italienreisen in Werken Hans-Ulrich Treichels, Madame de Staëls, Gottfried Kellers und D.H. Lawrences“. In: Fest – Spiel – Reise. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Theater und Film. Festschrift für Ortrud Gutjahr. Hg. Felix Lempp/Jara Schmidt/Jule Thiemann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. S. 207-217.

einem zeitweilig spannungsreichen Mit- und Nebeneinander unterschiedlicher Schreibweisen und Literaturauffassungen geprägt sind.³ In diesem Zusammenhang ist es lohnend, bekannten, aber auch bislang kaum beachteten Texten dieser Zeit – etwa von Heinrich Laube und von Goethes Sohn August – Aufmerksamkeit zu schenken. Dabei geht es mir nicht darum, diese literarhistorisch-ästhetisch zu nobilitieren. Vielmehr will ich zeigen, dass und wie sie zu Bündnispartnern von Literaturwissenschaftlern mit einem besonderen Interesse an vortheoretisch artikulierten, literarhistorischen Ablösungsprozessen werden können. Diese machen sich in diversen Reisebeschreibungen durch einen spezifischen Umgang mit intertextuellen Verweisen auf berühmte Zeitgenossen bemerkbar, so die These, allen voran Johann Wolfgang von Goethe mit seinem Gedicht *Kennst du das Land* und seiner *Italienischen Reise*. Auf ihn beziehen sich in auffälliger Weise engagierte Akteure auf dem Spielfeld ‚Literatur‘ und deren teilnehmende Beobachter, so neben Laube und Goethe junior etwa Fanny Lewald⁴ und bekanntlich Heinrich Heine. Ihre Italiendarstellungen stehen exemplarisch für einen produktiven Umgang mit dem berühmten Vorbild und lassen innovative Schreibverfahren mit Blick auf Italien erkennen. Eine Erkundung dessen, wie die Autorin und die Autoren speziell mit Goethes äußerst populären Werken über Italien umgehen und sich schreiberisch dazu stellen, kann dazu beitragen, den auch heute noch vieldiskutierten Phänomenbereich „Vormärz als Epoche“⁵ weiter zu erschließen.

Goethe, Italien und kein Ende – Heinrich Heines Reisebeschreibungen

Als Heinrich Heine sich 1828 nach Italien aufmacht, ist das Italienbild der deutschen Schriftsteller, wie eingangs angedeutet, bereits seit langem hochgradig präfiguriert.⁶ Gründe für die intensive Beschäftigung nicht nur deut-

3 Vgl. hierzu v. a. Norbert Otto Eke. Vormärz und Klassik. In: Vormärz-Handbuch. Hg. ders. im Auftrag des Forum Vormärz Forschung. Bielefeld: Aisthesis 2020. S. 155-164 sowie Wolfgang Bunzel. Vormärz und Romantik. In: ebd. S. 165-170.

4 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Eva-Tabea Meineke und Stephanie Neu-Wendel im vorliegenden Band.

5 Norbert Otto Eke. Vormärz – Prolegomena einer Epochendarstellung. In: Vormärz-Handbuch (wie Anm. 3). S. 9-18, bes. S. 13-18

6 Einen immer noch zuverlässigen Überblick über die sich wandelnde deutsche Italienwahrnehmung von der Klassik bis zur Romantik bietet die Studie von Stefan

scher Autoren mit diesem Land sind unter anderem Kritik am kulturellen Hegemonieanspruch Frankreichs, die europaweite Begeisterung für die Antike, ausgelöst etwa durch die Entdeckung Herkulaneums und Pompejis Mitte des 18. Jahrhunderts, dann das Interesse an der Renaissance und die breite Rezeption der *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764. Deren Verfasser Winckelmann, und nicht nur er, beschrieb Italien in zahlreichen Briefen als Zentrum antiker Kunst und als idealen Lebensraum.⁷

Zur Entwicklung eines kanonischen Bestands an Sehenswürdigkeiten, Landschaften, Alltagsszenen und Kunstwerken wie eines topischen Vokabulars in Reisebeschreibungen, Romanen, Novellen, Gedichten hatten zahlreiche Autoren von Rang beigetragen – neben Wilhelm Heinse, Karl Philipp Moritz, Johann Gottfried Herder auch Johann Gottfried Seume, Wilhelm Müller und allen voran Johann Wolfgang von Goethe in der *Italienischen Reise*. Die deutschsprachige Italienfaszination wiederum hatte auf andere Literaturen, die französische, italienische und englische etwa, großen Einfluss, wie ich in einigen komparatistisch orientierten Studien etwa zu Madame de Staëls Roman *Corinne ou l'Italie* mit Blick auf das 18. und 19. Jahrhundert gezeigt habe.⁸

Literatur mit dem Thema Italien – deutschsprachige, anglophone, französische – erweist sich über Jahrhunderte als Literatur, die von der Mitte des 16. Jahrhunderts an bereits eingebunden ist in ein Geflecht europäischer Bezüge. So ist Italien in neuhochdeutscher Reiseliteratur häufig präsent.

Oswald. Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840. Heidelberg: Carl Winter 1985 (Germanisch-romanische Monatschrift, Beihefte 6); vgl. ergänzend hierzu 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.

7 Vgl. Johann Joachim Winckelmann. Briefe aus Rom. Ausgew., kom. u. mit einer Einl. vers. v. Martin Disselkamp. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1997.

8 Vgl. Meyer. Interkulturalität und/als Intertextualität (wie Anm. 2).

Auch in den Italien-Sonetten des jungen Andreas Gryphius⁹ ist von einem regen Rom-Tourismus die Rede und bereits Goethes Vater, Johann Caspar Goethe, reiht sich explizit ein in die lange Tradition der Italiendarstellungen. Er verweist nämlich gleich im ersten Satz seiner eigenen Reiseerinnerungen aus dem Jahr 1740 darauf, „daß schon viele Autoren, alte wie neuere, das wundervolle Italien bereist und ihre Aufzeichnungen um die Wette veröffentlicht haben“¹⁰. Es ist also bereits Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr möglich, unvoreingenommen über Italien zu schreiben und sich gleichsam als Erster zu inszenieren, der dieses Land entdeckt. Auffälliges Charakteristikum der meisten Italiendarstellungen ist denn auch die stark intertextuelle Prägung. Diese zeigt sich beispielsweise auch in dem großen Einfluss des britischen Schriftstellers D. H. Lawrence auf Italienromane des Gegenwartschriftstellers Hans-Ulrich Treichel¹¹ und daran, dass etwa die Erinnerungen des Intellektuellen und Journalisten Ralph Giordano an Sizilien sowohl von Goethe wie von Leonardo Sciascia und Giuseppe Tomasi di Lampedusa stark geprägt sind¹². Auf diesem so entstandenen Archiv von Wissensbeständen um italienische Literatur, Geschichte, Kultur baute folglich nicht nur Goethes Großvater auf. Vielmehr ist die Kommentierung, Ergänzung, Tradierung vorhandener Informationen elementarer Bestandteil von Italiendarstellungen und dient nicht zuletzt dazu, durch Differenz- und Ähnlichkeitsrelationen die eigenen nationalen wie subjektiven Besonderheiten zu identifizieren.

-
- 9 Vgl. Andreas Gryphius. Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hg. Marian Szyrocki/Hugh Powell. Bd. 1: Die Sonette. Hg. Marian Szyrocki. Tübingen: Niemeyer 1963. S. 86 (Auff einen ungeschickten Roemer), S. 86f. (An Cleandrum), S. 87 (Als er aus Rom geschieden), S. 87f. (Ueber die unter irrdischen Grueffte der heiligen Martyrer zu Rom).
- 10 Johann Caspar Goethe: Reise durch Italien im Jahre 1740. *Viaggio per l'Italia*. Hg. Deutsch-italienische Vereinigung. Frankfurt a. M. Aus dem Italienischen übers. v. Albert Meier unter Mitarbeit v. Heide Hollmer. Mit 15 Zeichnungen von Elmar Hillebrand. 4. Aufl. München: dtv 1999 (EA 1986). S. 7.
- 11 Vgl. Meyer. Interkulturalität und/als Intertextualität (wie Anm. 2).
- 12 Vgl. Alessandra Schininà. Die Sizilienreise als Metapher zeitgeschichtlicher und generationstypischer Fragen. In: Migration – Reise – Zusammenprall der Kulturen. Neue Italienbilder in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Hg. Anne-Rose Meyer/Eugenio Spedicato. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte 6). S. 195-209. Vgl. zu Lampedusa den Beitrag von Arne Karsten im vorliegenden Band.

Vor diesem Hintergrund verweist auch Heine in seinen *Reisebildern* – *Reise von München nach Genua*, darauf, dass jüngst erst sein Dichterkollege Wilhelm Müller eine umfangreiche Übersicht deutschsprachiger Reiseberichte gegeben habe.¹³ Wie geht nun Heine mit diesem Befund um? Indem er Wilhelm Müllers Liste in Auszügen noch einmal wiedergibt und so die prekäre Situation eines Autors, der als einer von vielen über Italien zu schreiben versucht, explizit macht. Eine weitere Konsequenz ist, dass Heine von vorgeprägten Schemata Abstand nimmt und seiner Leserschaft die „bunte Gewalt der neuen Erscheinungen“¹⁴ unter südlicher Sonne präsentiert. Diese bestehen aus statistischen Angaben, historischen Daten, Landschaftseindrücken, Anekdoten, Erlebnisberichten und nicht zuletzt bekanntlich aus scharfzüngiger Gesellschaftskritik. Der Reiseweg hingegen wird dem Leser nicht mitgeteilt. Hierfür wird stellvertretend Goethe genannt:

„Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?
Kennst du das Lied? Ganz Italien ist darin geschildert [...]. In der ‚Italienischen Reise‘ hat es Goethe etwas ausführlicher besungen, und wo er malt, hat er das Original immer vor Augen und man kann sich auf die Treue der Umrisse und der Farbengebung ganz verlassen. Ich finde es daher bequem, hier ein für allemal auf Goethes ‚Italienische Reise‘ hinzudeuten, um so mehr da er, bis Verona, dieselbe Tour [...] gemacht hat.“¹⁵

Heine erkennt folglich die Kanonizität des Gedichtes und der Reiseschilderungen Goethes uneingeschränkt an und kokettiert mit der vorgeblichen Verzichtbarkeit seiner eigenen Ausführungen. Zugleich bricht er Goethes Vorbildlichkeit höchst ironisch. Goethe wird allein zum Garant mimetisch getreuer Schilderungen. In den leicht böartigen Worten Heines: „Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe.“¹⁶ Die Serialisierung und Schematisierung von Reiserouten und Topoi und deren kritische Reflexion ist bei Heine ebenso textprägend wie eine – bei allem Spott – „huldi-

13 Vgl. Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973-1997, Bd. VII/1. S. 62 (im Folgenden abgekürzt: DHA). Vgl. zu Heines *Reisebildern* auch den Beitrag von Karin Füllner im vorliegenden Band.

14 DHA VII/1 (wie Anm. 13). S. 54.

15 Ebd. S. 61.

16 Ebd.

gende Intertextualität“, um einen Terminus Manfred Pfisters zu bemühen.¹⁷ Das heißt, Heine bedient sich hier wie bei weiteren Goethe-Referenzen in seiner *Reise von München nach Genua* nicht der binären Logik von alt und neu, überlebt und fortschrittlich. Wenn Heine etwa *Kennst du das Land* zum zweiten Mal in einem weiteren Kapitel zitiert¹⁸, stellt er gar die vollständige erste Strophe seinen eigenen Ausführungen voran. In einem kontrastierenden Verfahren lässt er auf das sehnsuchtsvoll-mysteriöse Goethe-Gedicht Schilderungen der topisch gewordenen Niederungen des Reisens folgen. Der Kontrast könnte größer nicht sein: Hier die erhabene lyrische Diktion Goethes, in Heines eigenem Text Flöhe, Sonnenbrand, kräftig ausspuckende Mitreisende und allgegenwärtiger Staub auf der Fahrt in der Postkutsche. Der Norbert Eke zufolge neue „Stil- und Sprachgestus“ der „Jungdeutschen“, der die Trennung zwischen ‚hoch‘ und ‚niedrig‘ weitgehend hinter sich lässt¹⁹, ist hier wie an vielen anderen Stellen nicht zu konstatieren. Es zeigt sich vielmehr, dass Heine die binäre Opposition zwischen ‚hoch‘ und ‚niedrig‘ aufrechterhält, er mit diesen Kategorien spielt, sie gegeneinander ausspielt und so mit provokativem Gestus eine kreativ-ästhetische Remodulation literarischen Materials unternimmt.

Die Engführung von Erhabenem und Ekelhaftem unterstützt eine kulturkritische Diagnostik, die einerseits ästhetischem Idealismus in Form des zitierten Goethe-Gedichts huldigt und diesem Idealismus zugleich eine Absage erteilt. Die Reisedarstellung erscheint als narratio vera einer neuen Zeit, die sich von der Kunstperiode unübersehbar abgrenzt, aber in den *Reisebildern* wie andernorts etwa durch Goethe-Zitate Spuren des nur vermeintlich Vergangenen präsentiert. Walter Erhart hat vergleichbare Textstrukturen in anderen Werken Heines überzeugend als eine Form – und eine Vorläuferin – der *posthistoire* beschrieben.²⁰

17 Vgl. Manfred Pfister. Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext. In: 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, hier S. 120.

18 Vgl. DHA VII/1 (wie Anm. 13). S. 63.

19 Eke. Vormärz und Klassik (wie Anm. 3). S. 159.

20 Walter Erhart. Heinrich Heine. Das Ende der Geschichte und „verschiedenartige“ Theorie zur Literatur. In: Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress 1997. Hg. Joseph A. Kruse/Bernhard Witte/Karin Füllner. Stuttgart: Metzler 1998. S. 489-506.

Durch die Thematisierung von Epigonalität und die Problematisierung von Wiederholung setzt Heine zweifellos einen neuen Akzent innerhalb der Vielzahl von Italiendarstellungen. Auch durch den ironisch-subjektiven Tonfall der gesamten Schrift, durch ein spontan und assoziativ wirkendes Schreibverfahren gelingt es ihm, Italiendarstellungen zu aktualisieren, ihnen eine neue Form zu geben. Aber gerade durch den expliziten intertextuellen Goethe-Bezug ist die Reise nach Italien auch als ein primär durch Lektüre vermitteltes und mitinitiiertes Ereignis präsent. Die einflussreichsten Prätexte werden unübersehbar ausgestellt, gleichzeitig macht dieses Vorgehen die Besonderheit der eigenen, individuellen Schreibweise kontrastiv überhaupt erst deutlich. Textintern reflektierte Epigonalität und Innovation, Individualität und Intertextualität schließen einander folglich nicht aus. Ansätze neuer Schreibverfahren gewinnen gerade in Auseinandersetzung mit Überliefertem überhaupt an Kontur. Intertextuelle Verweise auf die genannten Goethe-Texte werden zu einem „Schwellen-Indikator des Wandels“²¹, anhand derer sich Brüche und Kontinuitäten in ästhetischer wie inhaltlicher Hinsicht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennen lassen.

Briefe an den Vater – August von Goethes Schreibverfahren der Tilgung und Ersetzung

Dies gilt auch für Heines Zeitgenossen August von Goethe. Dessen Tagebucheinträge und Briefe an seinen Vater anlässlich der 1830 unternommenen Italienreise wurden erst 1999 unter dem Titel *Auf einer Reise nach Süden* publiziert und sind literaturwissenschaftlich nur wenig beforscht.²² Hier könnte man vermuten, dass die passagenweise extrem kunstlose Darstellung aus einer bewussten Distanznahme zu den Italiendarstellungen des Vaters und Großvaters resultiert. Textbelege gibt es dafür keine, wohl

21 Norbert Otto Eke. Vormärz/Nachmärz – Bruch oder Kontinuität? Nachfragen an die Begriffsgeschichte. In: Vormärz – Nachmärz. Bruch oder Kontinuität? Hg. ders./Renate Werner. Bielefeld (Aisthesis) 2000. S. 28.

22 Systematisch hat erst Paola Paumgardhen die Reisedarstellungen von Johann Caspar Goethe und Johann Wolfgang und August von Goethe miteinander verglichen: Paola Paumgardhen: „Auch ich in Italien!“ Johann Caspar, Johann Wolfgang, August Goethe. Eine dreistimmige Reise-Biografie. Aus dem Ital. v. Reinhard Uhlmann/Annalisa Cafaggi unter Bearb. v. Paola Paumgardhen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

aber gleichfalls Beispiele einer Johann Wolfgang von Goethe „huldigenden Intertextualität“²³ in einer wirklich extremen Form. So schreibt August von Goethe über den Garten einer Villa am Comer See in einem Brief an den Vater: „Ein recht schönes Mädchen öffnete diese Himmelspforte und wir traten in hesperische Gärten. Hier fand man alles, was in Ihrem Gedicht *Kennst Du das Land*, so schön ausgedrückt ist, weiter brauche ich nichts zu sagen.“²⁴ Konsequenterweise bricht dann auch die Schilderung von Garten und Ausblick ab. Diese Form elliptischen Erzählens, die ein allseits bekanntes Gedicht des Vaters an die Stelle eigener Schilderungen setzt, wäre im Zuge einer psychoanalytischen Literaturinterpretation oder Einflussforschung sicher ergiebig, ist aber hier nicht von Belang. Im Kontext meiner Spurensuche ist vielmehr interessant, dass auch August von Goethe ähnlich wie Heine *Kennst du das Land* als Platzhalter nutzt, so dass er auf topisch gewordene Schilderungen verzichten kann. Eigene Beobachtungen werden getilgt und durch fiktionale Elemente ersetzt, wodurch eine mimetische Reproduktion vermieden ist. Gleiches finden wir noch mehrfach in den Schilderungen August von Goethes, u. a. auch bei der Schilderung Venedigs. Die Erwähnung der *Venezianischen Epigramme* des Vaters ersetzen eigene Beobachtungen des Sohnes.²⁵

Der unbestreitbare Vorteil eines solchen Verfahrens ist, dass inhaltliche und narrative Neuzentrierungen umso deutlicher hervortreten. Wie ein modern anmutender Flaneur erfasst August von Goethe – ähnlich wie Heine – Statistiken, Alltagsbeobachtungen, etwa zum Straßenbau in Mailands Innenstadt, Cafés und Märkte, Restaurants und Museen, Geschäfte und Menschenmassen als gleichwertige und gleichermaßen interessante Phänomene. Wie bei Heine werden erhabene Sujets mit Banalitäten verbunden:

Sonnabend 15' May 30. Früh manches in Ordnung gebracht, um 11 ausgegangen in der Stadt herumgedämmert, einen Hut und leichte Reisemütze gekauft, alles ziemlich wohlfeil, ein schöner Seidenhut mit Futteral 2 rt 7 gr. eine sehr bequeme Mütze 4 Kopfstück u. s. w. Wir sahen auch diesen Morgen ein sehr schönes Gemälde von Raphael, eine kniende Madonna welche vom

23 Pfister. Intertextuelles Reisen (wie Anm. 17). S. 120.

24 August von Goethe. Auf einer Reise nach Süden. Tagebuch 1830. Erstdruck nach den Handschriften. Hg. Andreas Beyer/Gabriele Radecke. München/Wien: Hanser 1999. S. 36.

25 Ebd. S. 117.

Jesuskinde, das auf einem Rasen schläft den Schleyer nimmt um es dem kleinen Johannes der sich auf Ihr Knie stützt zu zeigen.²⁶

Derlei bruchlose Übergänge, ein enthierarchisiertes Nebeneinander von Kommerz und Kultur finden sich an vielen Stellen. Der Text zeigt u. a. dadurch eine gänzlich andere Organisationsform als die Italienbeschreibungen von Großvater Johann Caspar Goethe und von Vater Johann Wolfgang von Goethe. Die Gattung ist hierfür nicht allein ausschlaggebend: Auch Johann Caspar Goethes Briefe waren wie die des Enkels als rein private Mitteilungen gedacht. Gleichwohl gilt Johann Caspar Goethes Augenmerk auf seiner 1740 unternommenen Italienreise hauptsächlich Architektur, Kunst, Kultur und fremdländischen Sitten. Diese will er – ganz aufklärerisch-didaktisch – ausführlich referierend seiner Leserschaft näherbringen.²⁷ Dem Enkel aber werden etwa Waren, italienische Handwerker oder ein Markt zum Gegenstand intensiver Betrachtung, während Kunstschatze, wie in dem vorgestellten exemplarischen Zitat, eher lieblos, wie nebenbei erwähnt sind.

Auch wenn August von Goethes Briefe und Tagebucheinträge diverse Ergebnheitsfloskeln dem Vater gegenüber aufweisen und an vielen Stellen einen dialogischen Charakter haben: die ästhetischen Paradigmen, die noch die *Italienische Reise* Johann Wolfgang von Goethes prägen, gelten nicht mehr, sondern sind der selbstverständliche Hintergrund, vor dem sich eine neue Wahrnehmung vor allem großstädtischen Treibens abheben kann. Als Zwischenfazit lässt sich deswegen festhalten, dass Italien als allseits bekannter Gegenstand in diversen Gattungen und für Schreibende unterschiedlichen Kalibers, auch für solche aus Reihe zwei, drei und folgenden, unter anderem deswegen interessant ist, eben weil man vieles davon zu kennen glaubt und so ein gewisser Druck entsteht, bis dato unerschlossene Bereiche zu beleuchten. Gerade die privaten Äußerungen des *poeta minor* August von Goethe bieten die Chance, zu erkennen, wie stark sich inhaltliche und textästhetische Parameter geändert haben. Denn anders als Heine ging es August von Goethe gerade nicht darum, sich in einer Doppelfunktion als Literaturkritiker und Schriftsteller gegen einen Altvorderen zu erheben, um in voller produktionsästhetischer Absicht einer möglichst breiten Öffentlichkeit

26 Ebd. S. 30.

27 Vgl. Paumgardhen. „Auch ich in Italien!“ (wie Anm. 22). S. 37, 41, 83. Die Reisebeschreibungen sind als fiktive Briefe gestaltet. Obwohl Johann Caspar Goethe sie nie veröffentlichte, ist doch die dialogische Form auffällig.

gegenüber die eigene Besonderheit und Herrlichkeit leuchten zu lassen. Gerade der informelle Charakter, der gänzlich andere pragmatische Status und Kommunikationskontext von August von Goethes Italiendarstellungen unterscheiden sich von Heines Stellungnahmen zum Werk. Die eingesetzten Mittel aber sind vergleichbar.

Die Macht der Bilder – Heinrich Laube und Fanny Lewald zwischen Imitation und Innovation

Gehen wir in der Betrachtung der Italien-Reisen im Vormärz weiter, wird deutlich, dass sich diverse Darstellungsprinzipien Heines und August von Goethes auch in Heinrich Laubes *Reisenovellen* aus dem Jahr 1834 finden. 29 davon erzählen von Laubes Italienaufenthalt mit Karl Gutzkow und nicht zufällig ist eine voll und ganz Goethe und einer diesen wertschätzenden Lebens- und Werkbeschreibung gewidmet.²⁸ Gleichwohl distanziert sich aber auch Laube auffällig von Goethes *Italienischer Reise*. Auch Laubes Schreiben ist unsystematisch, assoziativ, anekdotenreich und stellenweise allzu ausführlich und – im Vergleich mit den Schilderungen Heines und der Goethe-Familie – daher ziemlich langweilig. Unterschiede zwischen den deutschen Ländern und Italien werden beschrieben, auch die Erwähnung von Flöhen fehlt nicht, kaum dass die Alpen Richtung Süden überquert sind.²⁹ In schmeichelhaften Selbstdarstellungen zeigt sich der Autor als unwiderstehlicher Herzensbrecher, der Schlag bei Italienerinnen hat.³⁰ Was die Novellen aber wirklich interessant macht, ist die Reflexion eines Wahrnehmens, das durch die Rezeption diverser Bilder und literarischer Werke, darunter auch Shakespeares, vorgeprägt ist. So heißt es beispielsweise über Venedig:

Ich hatt' es so oft gehört, daß Venedig mitten im Meere schwimme, ich hatte es so oft abgebildet gesehn, ich hatte mir den Eindruck noch viel großartiger gedacht, als ich ihn jetzt empfand, da wir in Fusine, dem kleinen Strandorte einfuhren. Aber ich konnte mich doch einer wunderbaren Stimmung nicht

28 Heinrich Laube, Heinrich. *Reisenovellen*. Bd. 2 (1834). Frankfurt a. M.: Athenäum 1973 (Athenäum Reprints – Das Junge Deutschland. Hg. Alfred Estermann). S. 246-293.

29 Ebd. S. 181.

30 Vgl. beispielsweise ebd., S. 199-205, 215, 306f.

erwehren: es war gegen Abend, drüben lag die alte, vielbesungene, weißschimmernde Venecia, es kam mir Alles fabelhaft, orientalisches vor. Kleine todtenschwarze Gondeln lagen am Ufer – das waren jene schwarzen Gondeln, welche in allen Romanen herumfahren, auf welchen Othello Nachts unter Desdemona's Fenster gefahren ist, um ihr heiße, afrikanische Lieder in's Ohr zu singen.³¹

Das Moment der vorgeprägten Wahrnehmung, das Laube anhand einer der schon damals bekanntesten Städte der Zeit beschreibt, führt zu einer Enttäuschung in der Realität. Wahrnehmung und Vorstellung befinden sich in einem spannungsvollen Verhältnis, was auch Heine und August von Goethe beschreiben, wenn auch mit anderen Mitteln. Deutlicher als bei den beiden wird aber bei Laube der große Einfluss von Bildmedien. Golo Maurer hat in einer grundlegenden Studie darauf hingewiesen, dass auch in der Kunst jahrhundertlang unzählige Italienmotive zirkulierten.³²

Der Effekt, etwas so oft im Bild gesehen zu haben, dass es seine Wirkung in Realpräsenz auf den Betrachter wenigstens in Teilen einbüßt, mutet seltsam modern an, liest man Laubes Novelle im Zeitalter von Smartphone und Internet. Auffällig ist die dreifache Staffelung des Zitates: von Bildern führt es zum subjektiven Eindruck und dann zur Literatur, die dazu beiträgt, die Gondeln zu kontextualisieren und als Eindruck zu fiktionalisieren. Gleichwohl fasst sich Laube aus wirtschaftlichen Gründen kurz: „Es hat einmal ein Dichter gesagt: ‚Helden erbaueten Rom, Venezia aber die Götter‘, mein Herr Verleger sagte aber ich sollte mich nur nicht zu lange bei Venedig aufhalten, das sei ein abgedroschnes Thema.“³³ Trotzdem gelingt es Laube, die Prägestkraft textueller Vorbilder auch produktiv aufzunehmen. Etwa dann, wenn er in personifizierend-expressionistisch anmutender Bildlichkeit und gut 80 Jahre vor Thomas Mann weiter über das habsburgische Venedig schreibt:

[...] der Kahn schlüpfte weich durch das stille Lagunenwasser, die Häusermasse entwickelte ihre Gesichtszüge, zerfallende Mauern, mit Brettern verschlagene Fenster, lange Stangen mit ärmlicher Wäsche kamen zum Vorschein, die

31 Ebd. S. 435.

32 Golo Maurer: *Italien als Erlebnis und Vorstellung: Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760-1870*. Regensburg: Schnell und Steiner 2015. Vgl. zur Bildproduktion über Italien auch den Beitrag von Golo Maurer im vorliegenden Band.

33 Laube. *Reisenovellen* (wie Anm. 28). S. 437.

Glocken in der Stadt vereinigen ihre melancholischen, einförmigen Reime mit denen von San Miguele – es war, als führen wir in einen Begräbnisort hinein.

Venetia ist todt.³⁴

Vergleichbar zu den Schilderungen August von Goethes und Heines findet sich auch bei Laube das enthierarchisierte Nebeneinander von Erhabenem und Banalem, wechseln die Schilderungen städtebaulicher Besonderheiten und ungewohnter Perspektiven – etwa vom Campanile auf die Stadt hinunter – ab mit parodistischen Schilderungen des wohlorganisierten und florierenden Tourismus.³⁵ Spätestens dann wird Venedig zu einer auch modern anmutenden Großstadt, als Laube eine schöne Dame entdeckt, ihr nachgehen will, sie aber „im Getümmel“³⁶ verschwinden sehen muss.

Bei seiner Schriftstellerkollegin Fanny Lewald werden Bilder noch in ganz anderer Weise zentral: Sie benennt ihre Reiseschilderungen aus dem Jahr 1847 poetisch-programmatisch mit *Italienisches Bilderbuch*. Der Titel steht für ein Schreibverfahren, bei dem Heterogenes miteinander verbunden ist. Geboten werden in kurzen Kapiteln unterschiedliche Themen – darunter Gesundheitsgefährdung durch Wasserleitungen aus Blei, Opernaufführungen an der Scala, das Angebot von Obst und Gemüse auf Wochenmärkten und vieles andere mehr. Gleichwohl ist auch bei ihr Goethes Gedicht *Kennst du das Land* zentraler intertextueller Bezugspunkt. Es steht Lewalds Buch wie ein Motto voran. Auch sie weist sich folglich als Autorin aus, die ihr Werk durch unübersehbare Zitate literarischer Vorgänger – darunter auch August von Platen und Lord Byron – als traditionsverhaftet markiert.³⁷ Gleichzeitig arbeitet Lewald ähnlich wie ihre Dichter-Kollegen zahlreiche alltagsrealistische Schilderungen mit ein und entspricht damit Forderungen etwa Theodor Mundts, Ludolf Wienbargs und Karl Gutzkows nach einer modernen und an der eigenen Zeit orientierten Prosa.³⁸ Lewald nimmt dabei in Kauf, ihre

34 Ebd. S. 439.

35 Vgl. ebd. S. 492-494, 497-500.

36 Ebd. S. 504.

37 Goethe ist gleich in der Einleitung präsent, vgl. Fanny Lewald. *Italienisches Bilderbuch*. Hg. u. mit e. Nachw. vers. v. Ulrike Helmer. Ungek. Neuaus. d. Orig.-Fassung aus dem Jahre 1847. Frankfurt a. M.: Helmer 1992. S. 5. Vgl. auch S. 141. Vgl. zur Rezeption Byrons und Platens ebd. S. 319-324.

38 Vgl. Theodor Mundt. *Wilhelm Meister's Wanderjahre oder die Entsagenden*. (Goethe's Werke, vollständige Ausgabe letzter Hand, 21., 22. u. 23. Band.

Leser durch eigene Beobachtungen, etwa von Leichen und deren Transport zum Friedhof, nachhaltig zu verstören. Die vorgeprägten Italienerfahrungen werden folglich durch aktuelle und nach subjektiven Kriterien ausgewählten Impressionen ergänzt und teilweise auch kommentiert.³⁹

Ein vorläufiges Fazit: Italienliteratur des Vormärz und deren theoretisches Potential

Vor allem am Beispiel von Reiseliteratur und hier vor allem am Beispiel der Rezeption Italiens wird deutlich, dass im Vormärz ein kanonischer Bestand an Schauplätzen und Kunstwerken ebenso verarbeitet wird wie ein topisches Vokabular. Böseartig formuliert, könnte man folglich von einem deutlich erkennbaren Mangel an inhaltlicher wie ästhetischer Innovation sprechen. Sieht man sich einige Italien-Texte dieser Zeit näher an, wird aber anderes deutlich: Reiseschilderungen – darunter etwa die Heines, die von Goethes Sohn August, die Laubes und Lewalds – sind zwar wesentlich durch ein an Vorbildern orientiertes Erzählen geprägt. Dieses jedoch ermöglicht es Schriftstellerinnen und Schriftstellern erst, sich im Bewusstsein literarischer Autonomie von Tradiertem stellenweise auch deutlich erkennbar abzusetzen und ihre eigene Position im literarischen Feld zu beziehen.

Vormärz-Autorinnen und Autoren exponieren einerseits ihren jeweiligen Text stellenweise sehr deutlich als Werk mit epigonalen Zügen. Etwa durch die Aktualisierung allseits bekannter Topoi der Italiendichtung und durch Verfahren huldigender Intertextualität auf Goethes Gedicht *Kennst du das*

Stuttgart/Tübingen, Cotta. 1829). In: Blätter für literarische Unterhaltung. Nr. 264 vom 21. Sept. 1830. S. 1053-1055, bes. S. 1054; Karl Gutzkow. Gesammelte Werke. Bd. 9/10. Säkularbilder. 1. u. 2. Theil. Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt 1846; Ludolf Wienbarg: Ästhetische Feldzüge. Hg. Walter Dietze. Berlin/Weimar: Aufbau 1964.

39 Vgl. ausführlich zu Fanny Lewalds *Italienischem Bilderbuch* Ann-Christin Boley/Julia Ilgner. Epigonales Erzählen und dialogische Intertextualität. Fanny Lewalds literarisches Spiel mit der Tradition im Italienischen Bilderbuch (1847). In: Geld und Ökonomie im Vormärz. Jahrbuch Vormärz Forschung 19 (2013). S. 297-323 sowie Christina Ujma. Stadt, Kultur, Revolution. Italienansichten deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts. Aus dem Nachlass hg. v. Rotraut Fischer/Ruth Ujma. Bielefeld: Aisthesis 2017 (Vormärz-Studien XL). S. 173-197.

Land und seine *Italienischen Reise*. Andererseits gewinnen Ansätze innovativer Schreibverfahren gerade in Auseinandersetzung mit Überliefertem überhaupt an Kontur: Anhand der Goethe-Zitate lassen sich Brüche und Kontinuitäten in ästhetischer wie inhaltlicher Hinsicht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennen.

So unterschiedlich die intertextuellen Rekurse der Autoren Heine, August von Goethe, Laube und Lewald auf verschiedene Vorbilder im Detail gehalten sind, rufen sie doch alle im Leser idealerweise auch gemeinsam geteilte literarische Wissensbestände auf. Im Kontext der Italienreisen wird an diversen Stellen in den vorgestellten Werken auf detaillierte Beschreibungen von etablierten Schauplätzen verzichtet. Fiktionale Elemente treten an deren Stelle, wodurch die Autoren bloße Reproduktion vermeiden. Intertextuelle Bezüge werden dabei nicht verwischt bzw. ‚verdrängt‘⁴⁰, sondern unübersehbar markiert und sinnstiftend integriert. Sie sind dadurch nicht zuletzt auch Ausdruck des literarischen Selbstverständnisses und eine Standortbestimmung der Autorin und ihrer Kollegen im literarischen Feld. Von diesem Punkt aus ergeben sich diverse Möglichkeiten kontrastierender Lektüren auch für die universitäre Lehre.

Vor allem die Referenzen auf die populärsten Intertexte, die von Johann Wolfgang von Goethe, bergen narratives wie ästhetisches Potential: An die Stelle der reinen Schilderung individueller Erfahrung, die auf diesem hochtexteten Gebiet nur mehr schwer möglich ist, tritt die kalkulierte und textintern reflektierte Kombination fiktionaler und faktualer Erzählelemente. Altes und Neues, die subjektive Unmittelbarkeitsästhetik von Erlebnisdichtung und Klassiker-Zitate werden miteinander verbunden und kommentieren und durchdringen einander wechselseitig. So wird etwa die Schärfe der gesellschaftlichen Kritik Heines an den „deutschen Zuständen“ mittels der Verweise auf Goethe, Klassik und die damit einhergehende politische Stagnation in seinen *Reisebildern* noch verschärft.

Zu „*Schwellen*-Indikatoren des Wandels“⁴¹ werden die von mir diskutierten Texte auch noch aus einem anderen Grund: Indem darin immer wieder auf vorgängige Darstellungen rekurriert wird, was bei Italien aufgrund der so langen Tradition leichter fällt als bei anderen Themen, ist folglich mit

40 „Zum Begriff der verdrängten bzw. negierten Intertextualität mit der Funktion, ‚intertextuelle Abhängigkeiten zu verschleiern‘ (S. 112) vgl. Manfred Pfister. *Intertextuelles Reisen* (wie Anm. 17). S. 112-116.

41 Eke. Vormärz/Nachmärz (wie Anm. 21). S. 28.

literarischen Mitteln die Rolle des Autors zur Diskussion gestellt: Dieser dekonstruiert vorgegebene Bildwelten und arrangiert sie neu, imaginiert aber kaum noch bedeutende eigene mehr. Genau dieses Phänomen wird in den Texten Heines, August von Goethes, Laubes und Lewalds explizit genannt. Von diesem Punkt aus betrachtet, werden Italienbilder des Vormärz auch für Fragen der Allgemeinen Literaturwissenschaft und der Literaturtheorie bedeutsam. Denn nur sieben Jahre nach dem Erscheinen von Lewalds *Italienischem Bilderbuch* wird Gottfried Keller in der Ersten Fassung seines *Grünen Heinrichs* Italien ausschließlich noch in Form von Fiktionen zweiter Stufe präsentieren. Dies geschieht dadurch, dass der Protagonist Gemälde mit italienischen Motiven aufgrund von Vorlagen anfertigt und Goethes *Italienische Reise* liest, aber das Land gar nicht mehr selbst in Augenschein nimmt. Das ästhetische und bislang noch zu wenig beachtete Potential von Vormärz-Literatur liegt meinen Überlegungen zufolge also darin, dass gerade anhand des so häufig bearbeiteten Italien-Themas textintern, etwa in den vorgestellten Reiseberichten, das Verhältnis von Originalität und Epigonalität, von Erlebnis und Reproduktion, von Wahrnehmungen und deren Gestaltungsmöglichkeiten vor dem Hintergrund einer langen literarischen Tradition deutlich erkennbar und von einer neuen Warte aus diskutierbar wird. In dieser selbst- und literaturkritischen Dimension sind die Vormärz-Texte den an Bildungskanons und aktuellen Wissensbeständen orientierten Reiseberichten der Aufklärung und den als überzeitlich konzipierten Werten der Klassik entgegengesetzt.

Gänzlich neue Perspektiven allerdings gewinnt erst Sigmund Freud schreiberisch Italien ab, als er 1896, vier Jahre vor seiner Romreise, aus imaginierten Ruinen Grundprinzipien der Psychoanalyse entwickelt. Und bei Wolfgang Koeppen gerät der Blick in die Tiefen der Topographie Roms, in Kanäle und U-Bahn-Schächte, zum Blick in die blutige historische Tiefe der Jahrhunderte.⁴²

42 Vgl. hierzu Irmtraud Egger. *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*. München: Fink 2006. S. 122-127.

II. Weitere Beiträge

Philipp Weber (Bochum)

Das Arsenal der Stimmen in Georg Büchners *Woyzeck*

Im Gutachten des Hofrats Dr. Johann Christian August Clarus berichtet die Zeugin Naumann, bei der Johann Christian Woyzeck zeitweise unterkommt, dass sich dieser bei ihr „verständlich betragen und alle Morgen aus einem [...] Buche gebetet hat.“¹ Die fromme Übung ist eine Tätigkeit, bei der das Subjekt zu sich selbst spricht, allerdings wird das nicht als Symptom einer pathologischen Entwicklung bewertet. So steht die öffentliche wie häusliche Bibellektüre im Zentrum der von Philipp Jakob Speners geprägten Katechismusübungen und zählt noch im 19. Jahrhundert zu den gängigen Kulturtechniken.² Zu den ‚abnormen‘ Angewohnheiten Woyzecks zählt

1 Johann Christian August Clarus: „Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck“ [1821]. In: Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe (Hamburger Ausgabe). Hg. Werner R. Lehmann. Bd. 1: Dichtungen und Übersetzungen mit Dokumentationen zur Stoffgeschichte. Hamburg: Wegner 1967, S. 487-549, hier: S. 501. Das Gutachten informiert weiter, dass Woyzeck „in der Neujahrsmesse 1821 drei Wochen lang“ bei der Befragten wohnt (ebd.). In der Zeit von Woyzecks Inhaftierung nach der Mordtat finden insgesamt fünf Unterredungen statt, die der Hofrat Clarus durchführt, um anschließend ein Gutachten über den Geisteszustand des Angeklagten zu erstellen. Einen Aufschub des Todesurteils gegen Woyzeck kann zunächst ein Schreiben des Juristen Johann Adam Bergk bewirken. Bergk vermag, im Verweis auf die akustischen Halluzinationen des Angeklagten, dessen Zurechnungsfähigkeit überzeugend anzufechten, woraufhin Clarus ein erneutes Gutachten erstellen soll. Zur Vorlage seiner dramatischen Gestaltung dient Büchner dieses zweite Gutachten.

2 Auf Spener geht die Einführung der in vielen Haushalten seit dem 17. Jahrhundert praktizierten Katechismusübungen und der *ecclesiola* zurück. Siehe Johannes Wallmann: Philipp Jakob Spener und die Anfänge des Pietismus (= Beiträge zur historischen Theologie. Bd. 42). Tübingen: Mohr 1986, S. 217 sowie Gustav Ludwig Zeissler: Geschichte der Sächsischen Oberhofprediger und deren Vorgänger in gleicher Stellung von der Reformation an bis zur gegenwärtigen Zeit. Leipzig: Vogel 1856, S. 92-110. Die „fleißige Beschäftigung mit Gottes Wort“, und damit bezeichnet Spener selbstredend die Bibel, ist ihm „das vorzüglichste Mittel [...], etwas zu bessern“. Philipp Jakob Spener: *Pia Desideria* [...]. Frankfurt a. M.: Zünners 1676, S. 61.

das Gutachten indessen, dass dieser begann, „bald *heimlich*, bald, wenn er allein gewesen, *laut* mit sich selbst zu sprechen und dazu Gesticulationen zu machen, oder wie er sich ausdrückte, allerhand bei sich *auszufechten*.“³ Das mit den geltenden, materiellen Praktiken konforme Selbstgespräch bleibt weiter unkommentiert, davon losgelöst aber kann es Hinweis auf den späteren Wahn geben. Das Hören von Stimmen und die Anrede eines Anderen sind also nur im Wissen um die jeweiligen Kontexte als sittlich oder wahnhaft zu klassifizieren, und die Entscheidung darüber obliegt dem zuständigen Diskurs.

Georg Büchners Fragment gebliebenes Drama *Woyzeck* (1837/1879) stellt eine Figur mit selbigem Namen ins Zentrum, die meint, Stimmen zu hören. Nicht nur leidet Woyzeck an akustischen Halluzinationen, diese drängen ihn zudem zu einer Mordtat, für die er schließlich hingerichtet werden soll. Von den diversen akustischen Halluzinationen, die im Clarus-Gutachten auftauchen, greift Büchner allerdings nur eine spezifische Konstellation heraus und montiert sie in sein Stück.⁴ Dessen ungeachtet zeigen dort die pietistischen Konventionen, die Sittenstrenge und die im Sprachbewusstsein eingelassenen Imperative eine eigentümliche Gewalt: Sie durchsetzen die Figurenrede, geben sich darin als Rede eines Anderen zu erkennen und können unabsehbare Impulse auslösen. Die gehörten Stimmen operieren dann gleich Vektoren, die einander begegnen oder durchdringen, was sogleich Handlungsketten durchtrennt und neu arrangieren lässt. Das trifft allerdings nicht nur auf die Hauptfigur zu, auch die übrigen Akteurinnen und Akteure zeigen sich von sozialen Imperativen durchherrscht, die einer eigenen Logik folgen.

Die nachstehenden Überlegungen beabsichtigen, den Stimmen im Drama *Woyzeck* in bislang unversuchter Weise Gehör zu schenken. Wohl ist das Drama mitsamt der darin versammelten Stimmen Gegenstand unterschiedlicher

3 Clarus: Johann Christian Woyzeck (wie Anm. 1), S. 510. Hervorhebungen – hier wie im Folgenden – im Original.

4 Das Gutachten zitiert Woyzecks akustische Halluzinationen ausnahmslos in direkter Rede, wodurch streng genommen nicht das Subjekt Woyzeck spricht, sondern eine dezidiert subjektlose Rede, die in ihm zu hören ist. Arne Höcker bemerkt dazu: „Es scheint, als seien die Stimmen dem narrativen Darstellungsmodus entgangen, weil sie keinem Subjekt zugeordnet werden können.“ Arne Höcker: „Das Drama des Falls. The Making of ‚Woyzeck‘“. In: Tötungsarten und Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion. Hg. Maximilian Bergengruen/Gideon Haut/Stephanie Langer. Freiburg i. Br.: Rombach 2015, S. 189-204, hier: S. 203.

Analysen geworden.⁵ Davon sich absetzend soll im Folgenden gezeigt werden, welche sprachstrukturellen Merkmale die herrschende Ideologie zeitigt, an welchen Stellen es ihr gelingt, ihre Subjekte anzurufen und wo sie fehlerhaft – und schließlich soll ein bislang unentdeckt gebliebener Zusammenhang von Anrufung und den akustischen Halluzinationen Woyzecks zur Reflexion gebracht werden. Das wird in insgesamt vier Schritten geschehen, die jeweils theoretische Argumente begleiten, die den Arbeiten Louis Althusser und Jacques Lacans entnommen sind. Dieser Weg erlaubt eine Reflexion auf das im Drama angelegte Arsenal der Stimmen, mit dem zugleich eine spezifische Logik der Herrschaft zur Darstellung gebracht ist. *Erstens* wird die Funktion der Ideologie im Drama unter dem Aspekt der Anrufung untersucht. *Zweitens* wird das Misslingen der Anrufung an der Figur Woyzecks nachverfolgt, der auf ein davon abseitiges Genießen verfällt. *Drittens* wird daraus resultierend der Wahn als Installation einer anderen, psychotischen Anrufung erfasst. Und *viertens* wird anhand des wahnhaften Stimmenhörens eine metaleptische Reflexion im Drama aufgezeigt, welche die Funktion der Ideologie mit der Aufführungspraxis kombiniert.

Die Funktion der Ideologie oder: *Warum ist diese Welt so schön?*

Für eine Analyse des Arsenal der Stimmen ist zunächst notwendig, die zugehörige Funktion der Ideologie im Drama kenntlich zu machen.⁶ Als

5 So sind u. a. dem zeitgenössischen psychiatrischen Diskurs, der Fallgeschichte sowie der Wirkmacht der herrschenden Ideen im Sprachbewusstsein eingehende Untersuchungen gewidmet worden. Neben den im Folgenden diskutierten Arbeiten siehe dafür u. a. Nicolas Pethes: Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise. Konstanz: KUP 2016, bes. S. 9-36; Udo Roth: „Georg Büchners Woyzeck als medizinhistorisches Dokument“. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995-1999), S. 503-519; Gideon Stiening: Literatur und Wissen im Werk Georg Büchners. Studien zu seinen wissenschaftlichen, politischen und literarischen Texten. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, bes. S. 691-694; Yvonne Wübben: „Georg Büchner: Woyzeck (1836/37)“. In: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben. Stuttgart: Metzler 2013, S. 349-353.

6 Die „Wirklichkeit und Wirkung der Ideologie“ untersucht auch Alfons Glück: „Herrschende Ideen‘: Die Rolle der Ideologie, Indoktrination und Desorientierung in Georg Büchners Woyzeck“. In: Georg Büchner Jahrbuch 5 (1985),

Nachweis derselben genügt schon die Rüge des Hauptmanns im Entwurf H 4, welche sich an Woyzeck richtet: „HAUPTMANN. [...] Woyzeck, er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch – aber (*mit Würde*) Woyzeck, er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht er.“⁷ Unschwer lassen sich darin der Rigorismus und die unverhohlene Engstirnigkeit der Obrigkeiten sowie die Opazität der geltenden Normen für die Beherrschten ausmachen. Die hehren humanistischen Ideale erweisen sich als längst kompromittiert und grimassieren nur mehr ihr einstiges kritisches Potenzial.⁸ Die ihnen innewohnende Funktion der Ideologie zeigt sich indessen in einer davon unterschiedenen Ansicht: Die kodifizierten Tugenden und Sitten, auf die sich der Hauptmann beruft („Moral das ist wenn man moralisch ist“), erweisen sich als von ihrer begrifflichen Bedeutung gelöst und referieren nur mehr auf sich selbst, was sie in der syntaktischen Abfolge tautologisch werden lässt. Dadurch können jeweilige Ideale beliebig in die eigene Rede eingesetzt, miteinander kombiniert oder durch andere Ideale substituiert werden. Von derselben Funktion macht ebenfalls der Barbier Gebrauch: „Und ein ordentlicher Mensch hat sein Leben lieb, und ein Mensch, der sein Leben lieb hat, hat kein Courage, ein tugendhafter Mensch hat kein Courage! Wer Courage hat ist ei Hundsfott.“⁹ Es korrespondieren damit erneut die Worte des Hauptmanns: „[E]in guter Mensch ist dankbar u. hat sei Leben lieb,

S. 52-138, hier: S. 53. Allerdings setzt sich die vorliegende Analyse in bestimmten Punkten von derjenigen Glücks ab, wie noch zu zeigen ist. Eine wissenschaftliche Analyse der Ideologie bei Büchner unternimmt Mareike Schildmann: „Die sinnlichen Enden der Ideologie. Politische Affektenlehre in Büchners ‚Danton’s Tod‘“. In: IASL Sonderheft 1/2022 [i. E.].

- 7 Georg Büchner: „Woyzeck. Entwurfsstufen“. In: ders.: Werke und Briefe (Münchner Ausgabe). München: DTV 2002 (1988), S. 190-232, hier: H 4, 5, S. 223.
- 8 Vgl. Glück: „Dieser Idealismus ist der Gegensatz des originalen Idealismus des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, der den status quo kritisierte.“ Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 94. Carsten Jakobi erkennt in Büchners Poetik in entsprechender Weise eine „methodische Zurückweisung von Sinnsystemen als Sinnsysteme“. Carsten Jakobi: „Kritischer Zweischritt. Georg Büchners ästhetische Entmächtigung moralischer Sinnsysteme im ‚Woyzeck‘“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 118.2 (1999), S. 216-233, hier: S. 226. Siehe ferner Richard T. Gray: „The Dialectic of Enlightenment in Büchner’s ‚Woyzeck‘“. In: The German Quarterly 61.1 (1988), S. 78-96, hier: S. 88.
- 9 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 10, S. 202.

ein guter Mensch hat keine courage nicht! ein Hundsfott hat courage!“¹⁰ Weitere Beispiele lassen sich in den Reden des Doktors¹¹ und des Marktschreiers¹² ausmachen.

Die tautologischen Schleifen dienen nun nicht nur dem Nachweis der inhaltlichen Irrelevanz herrschender Phrasen; paradoxerweise gewinnen diese aus ihrer grell ausgestellten Substanzlosigkeit überhaupt erst die ihnen zukommende Autorität. So wirkt die darin enthaltene, gesellschaftliche Ideologie gerade dann am mächtigsten, wenn sie sich in ihrer ungerechtfertigten, bloßen Kontingenz zeigen kann, ohne dass Konsequenzen zu fürchten wären. Ihr argumentatives wie semantisches Defizit erweist sich als maßgeblicher Faktor ihres Funktionierens. Slavoj Žižek versteht das als zentrale Funktion jeder Ideologie: „When do we say, ‚The law is the law‘? Precisely when the law is encountered as unjust, arbitrary, etc., and we then add, ‚But, nonetheless, the law is the law.“¹³ Die der Ideologie eigentümliche, innere Rekursion macht nicht etwa ihren Inhalt fraglich, sondern vermag im Gegenzug, das Subjekt in einen unendlichen interpretatorischen Regress zu zwingen. Befragt das Subjekt den Inhalt der geltenden Regeln, stellt es letztlich nur sich selbst in Frage. Der Regress besorgt darüber eine schlechte Unendlichkeit, die sich in einer zeitlichen Logik manifestiert als „ewig, ebenso wie das Unbewußte ewig ist“, wie Althusser schreibt.¹⁴ Die Tautologie fungiert als das semantische Äquivalent jener der Ideologie inhärenten Ewigkeit. Anstelle einer möglichen inneren Kausalität, einer konsekutiven Logik oder einer begrifflichen Bewegung installiert die Ideologie ein tautologisch-argumentatives Spiegelverhältnis.¹⁵ In der Ewigkeit des Wider-

10 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 2, 7, S. 217.

11 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 4, 8, S. 225.

12 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 2, S. 199.

13 Slavoj Žižek: *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London: Verso 2012, S. 370.

14 Louis Althusser: „Ideologie und ideologische Staatsapparate“ [1977]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. Frieder Otto Wolf, 1. Halbband, Hamburg: VSA 2016 (2010), S. 37-102, hier: S. 74. Das Unbewusste kann darüber hinaus noch in anderer Hinsicht als ewig gelten, die hier aber nicht eigens entfaltet werden kann.

15 Im Drama findet sich ebenfalls ein zumindest imaginärer Spiegel eingesetzt zwischen der verarmten und geistig zugerichteten Hauptfigur und einem Affen in Uniform: „Der Aff’ ist schon ei Soldat“. Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 2, 3, S. 211. Die „Technik vereinfachter Spiegelung“, wie Glück es nennt, dient

spiegeln werden die bestehenden Machtverhältnisse dann entzeitlicht und darüber naturalisiert. Es gehört zu den literarischen Leistungen des Dramas, dass sich noch diese Reflexion in der Figurenrede wiederfindet – so gibt sich der Hauptmann beeindruckt: „Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denke. [...] [E]wig, das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein; nun ist es aber wieder nicht ewig und das ist ein Augenblick, ja ein Augenblick.“¹⁶

Neben die Tautologie tritt als weitere Funktion der Ideologie die Anrufung ihrer Individuen als Subjekte. „Die Kategorie des Subjekts ist konstitutiv für jede Ideologie“, so Althusser, womit die These einhergeht, die Ideologie benötige Subjekte für ihr Bestehen.¹⁷ Sie funktioniert also nicht etwa präsubjektiv, vielmehr ist die verstandes- wie vernunftmäßige Spontaneität des Subjekts notwendig für das In-Betrieb-Setzen ihres Apparats. Die doppelte Konstituierung der Ideologie besteht dann darin, dass auch die Ideologie „die (sie definierende) Funktion hat, konkrete Individuen zu Subjekten zu ‚konstituieren‘.“¹⁸ Das ideologische Subjekt ist darum „eine rein tautologische Aussage“, denn Ideologie wie Subjekt sind gleichursprünglich.¹⁹ Die Funktion der Subjektivierung bezeichnet Althusser als „Anrufung (interpellation)“²⁰, womit keineswegs eine allein metaphorische Beschreibung vorliegt, wie das zugehörige Beispiel zeigt: „Man kann sich diese Anrufung anhand des Typs der banalsten alltäglichen Anrufung vorstellen, wie sie etwa von Polizei wegen oder auch ohne diese Zuspitzung erfolgt: ‚He, Sie da!‘“²¹ Der Anrufung ist die Stimme unveräußerlich, sie durchdringt zwar ein inhaltlicher Befehl, doch lässt bereits der akustische ‚An-Ruf‘ das Subjekt wissen, dass es gemeint ist. Judith Butler betont in dem Zusammenhang

allerdings nicht bloß der Diffamierung der Figuren, sondern macht die faktische Reduzierung der Ausgebeuteten auf den Status der bloßen Kreatürlichkeit überdeutlich. Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 102. Während der inszenierte Spiegel in der Jahrmarktszene den Woyzeck einem dressierten Affen gegenüberstellt, womit die Reduzierung der Subjektivität auf einen Schlag hingestellt ist, übersetzt die ideologische Spiegelung gleichwohl die eigene Herrschaftsform in die Logik des Zeitlichen.

16 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 4, 5, S. 223

17 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 85.

18 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 85.

19 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 85.

20 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 88.

21 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 88.

einerseits die dramatische Qualität der Anrufung („a certain way of staging the call“²²), andererseits deren unmissverständlichen wie unweigerlichen Zwang („[t]he call itself is also figured as a demand to align oneself with the law“²³). In der Anrufung liegt damit eine theatrale Disposition vor, welche die eigene Inszenierung nachvollziehbar werden lässt, obgleich der innere Automatismus davon unberührt bleibt.

Die Anrufung geht allgemein zurück, so Althusser weiter, auf ein „SUBJEKT“ in Großbuchstaben: „Es tritt dann deutlich hervor, dass die Anrufung der Individuen als Subjekte die ‚Existenz‘ eines Anderen, Einzigen und zentralen SUBJEKTES voraussetzt, in dessen *Namen* die religiöse Ideologie alle Individuen als Subjekte anruft.“²⁴ In einem solchen SUBJEKT, das mit Lacan auch als Herren-Signifikant bezeichnet werden kann und das in der Zeit des Vormärz nach wie vor „Gott“ vorstellt, besitzt das gesamte soziale Miteinander seinen symbolischen Anker.²⁵ Beide Instanzen bedingen einander, das SUBJEKT der Anrufung braucht die Subjekte, die an es glauben, und umgekehrt bedarf das angerufene Subjekt einer solchen ominösen Instanz, weil es selbst „durch einen leeren Raum, durch eine mit der Einführung der symbolischen Ordnung geschaffene Lücke“ definiert ist, wie Mladen Dolar die Überlegungen Althussters fortführt.²⁶ Dolar weist in dem Zusammenhang weiter darauf hin, dass „auch das SUBJEKT dem Mangel unterworfen“²⁷ ist. Nicht nur bedürfen die angerufenen Subjekte also eines Herren-Signifikanten, auf den hin das soziale Geschehen organisiert ist, ebenfalls bedarf dieser einer unendlichen Kette der Signifikanten, um seinen definitorischen Mangel zu kaschieren: „Also muß das Subjekt den Anderen erst zur Existenz bringen, es muß mit seinem eigenen Sein das zum Leben erwecken, was nur eine unsinnige Kette von Praxen und Signifikanten ist.“²⁸ Der unteilbare, konstitutive Mangel der Ideologie, d. h. die fehlende innere, argumentative Begründung, die bis in die semantischen Fundamente hinabreicht, wird von den von ihr

22 Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press 1997, S. 107.

23 Butler: *The Psychic Life of Power* (wie Anm. 22), S. 107.

24 Althusser, *Ideologie* (wie Anm. 14), S. 94.

25 Vgl. Althusser: *Ideologie* (wie Anm. 14), S. 94.

26 Mladen Dolar: „Jenseits der Anrufung“, in: *Gestalten der Autorität*. Seminar der Laibacher Lacan-Schule. Hg. Slavoj Žižek. Übers. Thomas Hübel. Wien: Hora 1991, S. 9-27, hier: S. 24.

27 Dolar: *Jenseits der Anrufung* (wie Anm. 26), S. 23.

28 Dolar: *Jenseits der Anrufung* (wie Anm. 26), S. 24.

beherrschten Subjekten gerade nicht als solcher erkannt, sondern erzwingt im Gegenteil die unbewussten Vorgänge der unaufhörlichen Fortsetzung, Komplementierung und rekursiven Anstrengung. Eben weil die Ideologie inkonsistent und ungemein fragil ist, bedarf es des umso strengeren Gehorsams und des Zuarbeitens aller Subjekte, wollen sie das durch sie betriebene Herrschaftssystem nicht gefährden: „Mach kei Loch in die Natur“, heißt es einmal warnend im Drama.²⁹ Die ‚Löchrigkeit‘ der Natur bedroht dann noch die in ihr lebenden Subjekte, d. h. von der Inkonsistenz der Welt sind insbesondere die in ihr und durch sie sich konstituierenden Subjekte betroffen.

Im unbedingten Gehorsam aber erreicht die Ideologie die Illusion der Totalität. In den Worten der Handwerksburschen findet das unverhohlene Ausdruck: „BRUDER. [...] Warum ist diese Welt so schön? Wenn ich’s ei Aug zu mach und über mei Nas hinguck, so is Alles rosenrot.“³⁰ Im ‚natürlichen‘ Sehen mit beiden Augen ist die Spaltung des Subjekts insofern gegenwärtig, als dass jedes Auge für sich ein eigenständiges Schfeld eröffnet, das mit dem anderen in – unbewusster – Kohärenz steht. Die Welt wird dadurch schön, dass die binokulare Wahrnehmung diese faktisch gegebene, optische Spaltung vergessen macht. Die Ideologie in den Worten des Handwerksburschen geht darüber aber noch hinaus: Das Schließen des einen Auges setzt den Status des gespaltenen Subjekts ins Verhältnis mit der das Subjekt anrufenden Ideologie. D. h. allein, wenn das Subjekt sich völlig in den Dienst der Ideologie stellt und ein Auge geschlossen hält, kann es die eigene Spaltung ganz vergessen machen – und im Gegenzug erfährt es sich als Teil einer vollständigen Welt, in der „Alles rosenrot“ ist. Bedroht meint sich eine solche Totalität stets von einem als disparat und feindlich klassifizierten Element. Žižek benennt die aus diesem Spannungsfeld resultierende, ideologische Konsequenz, „which is perhaps the purest incarnation of ideology as such: anti-Semitism.“³¹ Im *Woyzeck* findet sich das ebenfalls festgehalten: „1. HANDWERKSBURSCH. Zum Beschluß, mei geliebte Zuhörer laßt uns noch über’s Kreuz pissen, damit ein Jud stirbt.“³²

29 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 2, 4, S. 212.

30 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 2, 4, S. 212. Damit korrespondieren die Worte des Barbiers, was ferner die Ubiquität der ideologischen Ansicht verrät: „Ach was die Welt schön ist! Freunde! ein Freund! Die Welt! (*gerührt*)“. Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 10, S. 203.

31 Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso, S. 140.

32 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 4, 11, S. 229.

Immer zu, der Trieb

Dass ein solcher sozialer Determinismus nicht lückenlos ist, die Ideologie nicht ganz reibungslos funktioniert, zeigt sich an dem Ort, an dem die Anrufung fehlt. Im Drama werden dazu Anrufung und Stimmen-hören miteinander kombiniert und zum handlungstragenden Element ausgestaltet.³³ Bereits in der Ersten Entwurfsstufe (H 1) ist eine halluzinierte Stimme im Auftritt Woyzecks – der hier noch Louis heißt – präsent.³⁴ Louis zeigt sich besessen von Eifersucht („Ha Andres, ich hab kei Ruh!“) und bricht auf zum Wirtshaus, wo er seine Geliebte beim Tanzen mit einem Anderen beobachtet.³⁵ Im Clarus-Gutachten findet sich ebenfalls „die Kirmse“ erwähnt, die dort in Gohlis (Leipzig) stattfindet. Woyzeck liegt abends alleine im Bett und denkt an seine Geliebte, die womöglich mit einem anderen zum Tanz verabredet ist: „Da sey es ihm ganz eigen gewesen, als ob er die Tanzmusik, Violinen und Bässe durcheinander, höre, und dazu im Takte die Worte: Immer drauf, immer drauf!“³⁶ In der Folge meint er die Worte zu vernehmen: „Sie will nichts von dir wissen.“³⁷ Woyzeck besorgt sich eine Degenklinge und hört unmittelbar nach dem Kauf eine Stimme sagen: „Stich die Frau Woostin todt!“³⁸ Die halluzinierte Stimme wird ins Drama montiert und in ein verändertes Setting gebracht, wobei die für Woyzeck peinigende

33 Büchner steht damit in einer Tradition der Dramatisierung innerer Stimmen auf der Bühne, die bereits in Friedrich Schillers *Jungfrau von Orleans* (1801) zu einer Unbestimmtheit darüber führt, ob von einer solchen Stimme realiter überhaupt gesprochen werden kann. Wenn bei Schiller freilich noch unentschieden bleiben muss, ob die gehörten Stimmen eine göttliche, richterliche Instanz im Ich verbürgen oder bloß wahnhaftes Objekt sind, tritt Büchner in ein grundlegend anderes Verhältnis zu dieser Frage.

34 Zu Namen- und Geschlechterwechsel von Louis/Woyzeck und Magreth/Marie siehe Rüdiger Campe: „Johann Franz Woyzeck. Der Fall im Drama“. In: Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewußtseinszustände seit dem 18. Jahrhundert. Hg. Michael Niehaus/Hans-Walter Schmidt-Hannisa. Frankfurt a. M./Berlin/Bern: P. Lang 1998, S. 209-236, hier: S. 220f.

35 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 4, S. 200.

36 Clarus: Johann Christian Woyzeck (wie Anm. 1), S. 514. Das „Immer Zu“ des Dramas zitiert eben dies „Immer drauf“ des Gutachtens.

37 Clarus: Johann Christian Woyzeck (wie Anm. 1), S. 515.

38 Clarus: Johann Christian Woyzeck (wie Anm. 1), S. 515.

Frivolität der Kirmes beibehalten ist.³⁹ Ariane Martin hat herausgearbeitet, inwiefern Woyzecks „Mordphantasien als zugleich sexuelle Phantasien“ verstanden werden müssen.⁴⁰ Dass sich gerade während der Kirmes die Trieb-
lancierungen zuspitzen, ist wesentliche Ausgangsvoraussetzung des Stücks.

Von einer Bank vor dem Wirtshaus aus lauscht Louis der Szene im Innern durch das offene Fenster: „LOUIS [...]. Er – Sie! Teufel! (*er setzt sich zitternd nieder. Er geht wieder an's Fenster*) Wie das geht! Ja wälzt Euch übereinander! Und Sie: immer, zu – immer zu.“⁴¹ Louis fantasiert an der Stelle eine Liebes-
szene, bei der Magreth ihr *Immer zu* sagt, das Louis im Anschluss fort-
dauernd wiederholt. Die gehörten Stimmen kommen dabei in einem Zwischen
von subjektiver Rede (das direkt Gesprochene: *Immer zu*) und objektiver
Aneignung von einer der Sprache verschiedenen, rhythmischen Repetition
(„ich hör's immer, wies geigt u. springt, immer zu! immer zu!“) zur Darstel-
lung.⁴² Woyzeck wiederholt nicht einfach eine vermeintlich gehörte Stimme;
vielmehr findet sich die – semantisch unterbestimmte – Rede eines Anderen,
welche eine innere Wiederholung antreibt, in die eigene Sprache versetzt. In
ihrer Genese im ‚Einklang‘ mit der Tanzszene („Hisch! hasch, so ziehn die
Geigen und Pfeifen.“), die das diabolisch konnotierte Ineinander von Liebes-
akt und Tanz in der Sprache reflektiert, gewinnt die Wendung Eigenaktivität
und wird in der Folge Mittel zur Lust am Schmerz.⁴³

In der Terminologie Jacques Lacans kann das *Immer zu* als Einsatzpunkt
einer symbolischen *jouissance* verstanden werden. Obgleich die *jouissance*
stets ein somatisches Erleben mit sich führt, zeigt sich ihr relevanter Schau-
platz in und am Rand der Sprache.⁴⁴ Dort kommt es allerdings nicht in der
thetischen, bewussten Artikulation zum Ausdruck, denn „das Genießen

39 Daneben hat Büchner „den Fall aus der Großstadt Leipzig in eine kleine hes-
sische Universitätsstadt, also nach Gießen verlegt“, wodurch der Pietismus
Spener'scher Prägung wohl abgeschwächt, gleichwohl aber die christliche Ideo-
logie in vergleichbarer Weise wirksam ist. Günter Hartung: „Woyzecks Wahn“.
In: Brücken. Germanistisches Jahrbuch (1986/87), S. 5-21, hier: S. 8.

40 Ariane Martin: Georg Büchner. Stuttgart: Reclam 2007, S. 208.

41 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 5, S. 200.

42 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 7, S. 201.

43 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 6, S. 201.

44 Siehe Jacques Lacan: Das Seminar. Buch XX: Encore. Textherstellung durch
Jacques-Alain Miller. Übers. Norbert Haas/Vreni Haas/Hans-Joachim Metzger.
Wien/Berlin: Turia u. Kant 2015, S. 124f.

[ist, P. W.] demjenigen, der spricht, als solchem untersagt⁴⁵. Die *jouissance* manifestiert sich im symbolischen Feld allein „zwischen [entre] den Zeilen“, d. h. in den kurzen Sequenzen, die ein Unbewusstes in der Sprache kenntlich machen.⁴⁶ Diese Bereiche sind u. a. als „*lalangue*“ definiert, d. h. Äußerungen, in denen ein Genießen in der Arbeit am reinen, sprachlichen Material vor sich geht.⁴⁷ Lacan formuliert dazu im *Encore*-Seminar in aller Knappheit: „Da wo es spricht, genießt es.“⁴⁸ Die *jouissance* stellt einen Übertritt der in der Sprache allgemein geltenden Gesetze vor, weshalb sie vom Lustprinzip kategorial geschieden ist, das sich wiederum durch das Gesetz konstituiert. Sie integriert sich nicht dem Lustprinzip, dem Begehren und dergleichen, sondern entsteht einzig – und im Kontrast dazu – am Ort eines quälenden Übertritts. Sie ist nicht ein Mehr an Lust, sondern nur die Lust am Schmerz: „*jouissance hurts*“⁴⁹, lautet die Pointe Žižeks.

Die andauernde Wiederholung der Worte *Immer zu* kann als der inner-sprachliche Generator einer solchen *jouissance* verstanden werden, die jenseits des Lustprinzips statthat. Woyzecks Sprechen dringt dabei zur Schwelle des symbolischen Genießens vor, einem rohen, schmerzhaften Genießen höchster Anspannung. Der Zwang der Wiederholung widersetzt sich aller kausalen, ‚organischen‘ Sprachlogik und generiert stattdessen in der intern entfalteten Rhythmik eine derivierende Form der Lust. Im Signifikat stellt das *Immer zu* schmerzhaft den Liebesakt mit einem Anderen vor Augen, auf der Ebene der Signifikanten aber löst sich das sprachliche Material zusehends von der Vorstellung. Die Lust wird überschritten hin zum Schmerz, dessen bewusster Inhalt zu einem repetitiven Exzess im Unbewussten verschoben werden kann. Das in sich verfangene und stets wiederholte *Immer zu* begleitet die Sprache hin zum Trieb, der gleichwohl mit der Geliebten nicht gelebt werden kann.⁵⁰ Das *Immer zu* ist weiter keineswegs beliebiges sprachliches

45 Jacques Lacan: „Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freud’schen Unbewussten“. In: ders.: Schriften. Bd. II. Vollständiger Text. Übers. Hans-Dieter Gondek. Wien/Berlin: Turia u. Kant 2015, S. 325-368, hier: S. 360.

46 Lacan: Subversion des Subjekts (wie Anm. 45), S. 360.

47 Lacan: *Encore* (wie Anm. 44), S. 155.

48 Lacan: *Encore* (wie Anm. 44), S. 124.

49 Žižek: *Less than nothing* (wie Anm. 13), S. 123.

50 Der von Johannes Lehmann im Drama bemerkte, nicht genauer am Text nachverfolgte, „unschließbare[] Riss[] zwischen Körper [...] und Sprache“, hätte hierin einen wichtigen Befund. Johannes F. Lehmann: „Erfinden, was der Fall

Material oder *lalangue* in einer, allen Sinns entleerten Form. Denn in der Wortwahl besteht unbenommen von jeder inhaltlichen Reminiszenz ein semantischer Rest, der die fortlaufende Wiederholung zugleich einfasst und vorantreibt. Die Konjunktion von *Immer* und *Zu* bindet nicht nur beide Worte aneinander, sondern bringt sie aufgrund ihrer minimalen Semantik in eine fortlaufende, um sich kreisende Bewegung. Es trägt das *Immer zu* nämlich eine Direktionalität in sich, die ein Befehl zur Wiederholung flankiert und darüber vereinnahmt. Das *Immer zu* kann darum als die Verbalisierung des unaufhörlich um ein leeres Zentrum kreisenden Triebs gelten, der in der stetigen Wiederholung sein Ziel hat, obwohl er doch darüber hinaus zu wollen scheint. Oder anders formuliert: Die Worte übersetzen den Todestrieb in die Sprache, wo er einen repetitiven Exzess programmiert. In seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* stellt Sigmund Freud erstmals die Theorie des Todestrieb vor, welcher dort als Zwang zur Wiederholung konzeptualisiert ist.⁵¹ Lacan übernimmt die wesentlichen Annahmen Freuds, d. h. er versteht ihn als ein dem Subjekt unveräußerlichen, quälenden Trieb, wodurch ihm zufolge noch „jeder Trieb virtuell Todestrieb“⁵² ist. Die spezifische Differenz zu den anderen Trieben besteht in dessen sprachlichem Substrat: In der Sprache gelingt dem Subjekt mittels des Todestrieb der Ausbruch aus der ‚natürlichen‘ hinein in eine zeichenhafte Ordnung. D. h. es repräsentiert sich das Subjekt in einer, in der Sprache erst etablierten Einheit: „[D]er Todestrieb ist nur die Maske der symbolischen Ordnung“⁵³, so Lacan. Das *Immer*

ist. Fallgeschichte und Rahmen bei Schiller, Büchner und Musil“. In: Zeitschrift für Germanistik 19.2 (2009), S. 361-380, hier: S. 374.

- 51 Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“ (1920). In: ders.: Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 213-272. Ausführlicher finden sich die philosophischen Voraussetzungen des Todestrieb (und im Zusammenhang mit der Theorie des Romans) bereits an anderer Stelle erläutert, siehe Philipp Weber: „Roman, Form und Todestrieb. Georg Lukács' literarische Ethik“. in: Hundert Jahre ‚transzendente Obdachlosigkeit‘. Georg Lukács' ‚Theorie des Romans‘ neu gelesen. Sonderband des Georg Lukács-Jahrbuches. Hg. ders./Rüdiger Dannemann/Maud Meyzaud. Bielefeld: Aisthesis 2018, S. 53-83.
- 52 Jacques Lacan: „Position des Unbewussten“. In: ders.: Schriften. Bd. II, S. 369-396, hier: S. 393.
- 53 Jacques Lacan: Das Seminar. Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Hg. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger.

zu Woyzecks kann darum als ein performativer Akt des Todestriebes verstanden werden, womit der in den Worten implizierte Wille zur Wiederholung in der fortlaufenden, sich selbst wiederholenden Rede zum Trieb in seiner reinsten Gestalt wird. Der von Martin artikuliert Anspruch, „das Stück als Totentanz zu lesen, ein Totentanz, der sich aus sexuellen Verstrickungen und Demütigungen ergibt“⁵⁴, kann vor diesem Hintergrund zu neuen Überlegungen führen. Denn einerseits unterliegt dem anfänglichen Dramengeschehen bereits eine Antizipation der folgenden Ereignisse, auf diesen Aspekt weist Martin ebenfalls hin, und andererseits programmiert die Sprache Woyzecks einen Exzess, der Eifersucht und voyeuristisches Geschehen schließlich gänzlich aus den Fugen geraten lässt.⁵⁵

Arsenal der Stimmen

Im Gegensatz zu den übrigen, sich amüsierenden Gästen im Wirtshaus beobachtet Woyzeck also von draußen die Szene, partizipiert nicht am frivolen, geselligen Miteinander – und verfällt darüber in ein abwegiges Genießen.⁵⁶ Die „Ersatzbefriedigung“ Woyzecks widersetzt sich, wenngleich unbewusst, der herrschenden Ideologie und generiert eine abweichende Lust, zu welcher alsbald eine weitere, psychotische Anrufung hinzutritt.⁵⁷ Rüdiger Campe legt in seiner Analyse der Szene des Wirtshaus das Augenmerk auf die Zitation des *Immer Zu* und versteht die vernommene Stimme als die „deutlichste Abkehr von jedem Versuch, im Drama aus dem Gutachten heraus die Stimme eines authentischen Woyzeck zu halluzinieren“⁵⁸. Stattdessen erkennt er darin „das Performativ des Zitierens“⁵⁹ selbst. Eben weil das *Immer zu* nur formal besetzt scheint, so die Überlegung, dient die Stimme zur

Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übers. Hans-Joachim Metzger. Berlin: Quadriga 1990, S. 414.

54 Martin: Georg Büchner (wie Anm. 40), S. 208.

55 Vgl. Martin: Georg Büchner (wie Anm. 40), S. 208.

56 Bachtin hat gezeigt, inwiefern derlei soziale Rituale die bestehende Ideologie verfestigen, indem sie einen kurzzeitigen Übertritt ihrer Regeln erlauben. Siehe Michail Michailowitsch Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M.: Fischer 1996.

57 Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (wie Anm. 51), S. 220.

58 Campe: *Der Fall im Drama* (wie Anm. 34), S. 226.

59 Campe: *Der Fall im Drama* (wie Anm. 34), S. 226.

Darstellung eines Punktes, „in dem sich das Sprechen immer wieder selbst überholt“⁶⁰. Campe kommt zu dem Schluss, es handle sich bei der Stimme des *Immer zu* „nicht um eine Stimmhalluzination“⁶¹. Wohl steht die Stimme an der Schwelle zum Unbewussten (und wird in der Folge noch von einer akustischen Halluzination durchdrungen), sie ist in der Szene Büchners aber als schmerzhaft e Einbildung in den Mund Magreths gelegt – und geht damit objektiv auf Louis zurück. Entscheidend ist daran anschließend, die zugehörige Genese des Zusammenhangs von Trieb und Halluzination nachzuvollziehen. Die Szene erschöpft sich nämlich nicht im autoreferenziellen, sich selbst potenzierenden Zitat oder in der ewigen Wiederholung der immer gleichen Worte, vielmehr erzeugen Letztere ein akustisches Kraftfeld, in das weitere Stimmen hinzutreten, sich dynamisieren und permutieren können.⁶²

Bereits in der Ersten Entwurfsstufe (H 1) kommt eine halluzinierte Stimme zum Einsatz, die das *Immer zu* sodann durchdringt:

LOUIS. Immer! zu! – Immer zu! – Hisch! hasch, so ziehn die Geigen und die Pfeifen. – Immer zu! immer zu! Was spricht da? Da unten aus dem Boden hervor, ganz leise was, was. (*er bückt sich nieder*) Stich, Stich, Stich die Woyzecke tot, Stich, stich die Woyzecke tot. Immer Woyzecke! das zischt u. wimmert und donnert.⁶³

Das von Louis fortlaufend wiederholte *Immer zu*, die leere Formel der Wiederholung als Berührungspunkt von Trieb und Sprache, wird in der Szene durchkreuzt von einem undeutlichen Sprechen, das „aus dem Boden“ hervordringt. Das „Was spricht da?“ indiziert den Auftritt der Stimme eines Anderen, gleichsam scheint das eigene, zwanghafte Sprechen einer solchen zu bedürfen, um dem selbstaufgelegten Kreislauf zu entkommen. Die irgendwie noch in der Gewalt befindliche Stimme des *Immer zu* unterbricht also eine

60 Campe: Der Fall im Drama (wie Anm. 34), S. 226.

61 Campe: Der Fall im Drama (wie Anm. 34), S. 225.

62 *Wozzeck* greift im Übrigen den Aspekt der triebhaften Wiederholung eigens auf: In der Oper Alban Bergs sind die Stimmen dazu in einer kreisenden Melodiebewegung gehalten, womit die Triebstruktur unmittelbar in der rhythmischen Wiederholung reflektiert ist. Vgl. dazu Peter Petersen: *Alban Berg, Wozzeck*. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs. Musik-Konzepte Sonderband. München: Text u. Kritik 1985, S. 92-99.

63 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 6, S. 201.

weitere, die nun tatsächlich als Halluzination gelten muss und die sich ebenfalls als repetitiv und rhythmisch akzentuiert erweist: „Stich, Stich, Stich“.⁶⁴ Die hinzutretende, ‚fremde‘ Stimme unterscheidet sich zunächst nur marginal von der ‚eigenen‘, triebesetzten; die Merkmale des Triebes werden ihr gleichwohl unverzüglich attribuiert: „das zischt u. wimmert und donnert“. Dafür gelangt die halluzinierte Stimme, anders als das *Immer zu*, mit dem minimalen Zusatz an Information – „Stich“ – unversehens zur eindeutigen Direktive: „Stich die Woyzecke tot“. Damit lässt Büchner die unterschiedlichen Stimmen, wie sie das Gutachten vorstellt, im Drama in größtmöglicher Dichte zusammenrücken, sodass eine mögliche, fortschreitende Entwicklung in der Darstellung unkenntlich zu werden droht.⁶⁵ Allerdings liegt in der Szene das Augenmerk wohl weniger auf einem etwaigen ätiologischen Diskurs (obgleich sich bei genauerer Betrachtung durchaus Etappen der Pathogenese aufzeigen lassen). Stattdessen stellt die Szene den Übergang von der Stimme als Triebobjekt hin zur halluzinierten Stimme ostentativ als gerafften Vorgang aus. Das unterscheidet das Drama noch von Büchners Erzählung *Lenz* mit deren deutlicher prozessualen Darstellung; das Stimmen-Hören fungiert gleichwohl auch dort als entscheidender Schritt hin zum Wahn: „Er [Lenz, P. W.] erzählte, wie er eine Stimme im Gebirge gehört und dann über den Tälern ein Wetterleuchten gesehen habe; auch habe es ihn angefaßt, und er habe damit gerungen wie Jakob.“⁶⁶ Büchner nutzt die dramatische Rahmung im *Woyzeck* indessen für einen anderen Effekt: So zeigt das Bühnengeschehen die plötzliche, das Subjekt überfallende Gewalt, mit der die teils noch subjektivierten, wenngleich zwanghafte Sprache in eine gänzlich heteronome, fremdartige umschlägt.

Die halluzinierte Stimme lässt den Gedanken des Mordbefehls in das *Immer zu* ein, womit die darin enthaltene, leere Wiederholung semantisch neu konfiguriert wird. Aus dem unentschiedenen, in sich verfangenen Trieb im Sprachgeschehen wird mit der Halluzination die Anspannung auf eine

64 Erst im späteren Entwurf H 4 ist der Boden vielsagende Reflexionsfläche von Verschwörung und Glauben, hier hat die Stimme noch keinen eindeutig zu identifizierenden Sender.

65 Siehe für eine ausführlichere Darstellung der akustischen Halluzinationen im Gutachten etwa Ursula Walter: „Der Fall Woyzeck. Eine Quellen-Dokumentation“. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), S. 351-380.

66 Büchner: „Lenz“. In: ders.: Werke und Briefe, S. 135-158, hier: S. 147f.

eindeutige, lineare und zweckgerichtete Handlung hin aufgelöst.⁶⁷ Georg Reuchlin weist in dem Zusammenhang darauf hin, dass „Büchners Louis den Mordbefehl nicht nur einmal, wie sein historisches Urbild, sondern mehrfach vernimmt. [...] Büchner hat damit das Zwanghafte des Mordbefehls gegenüber der Quelle wesentlich hervorgehoben“⁶⁸. Obgleich die Wiederholung des Befehls den Zwang zur Tat unterstreicht, muss festgehalten werden, dass erst der vereindeutigte Befehl gegenüber der zwanghaften Wiederholung des *Immer Zu* die Option eines Ausbruchs aus dem bisherigen Kreislauf bietet.⁶⁹ An die Stelle der quälenden, nie enden wollenden Wiederholung tritt ein, die Sprache und ihre Rekursionsschleifen durchsprengendes *acting out* oder eine *passage à l'acte*. In der Szene H 1, 7 wird das wie folgt kommuniziert:

LOUIS. Ich hab kei Ruh, ich hör's immer, wies geigt u. springt, immer zu! immer zu! Und dann wann ich die Augen zumach, da blitzt es mir immer, es ist ein großes breit Messer und das liegt auf ein Tisch am Fenster und ist in einer dunkeln Gaß und ein alter Mann sitzt dahinter. Und das Messer ist mir immer zwischen den Augen.⁷⁰

Das in der vorigen Szene handlungsanleitende „Stich, Stich, Stich“ verliert nur mehr seinen Einsatzort auf dem Feld der Signifikanten und wird greifbares Objekt als „Messer“, das vor den Augen blitzt. Helmut Müller-Sievers macht darauf aufmerksam, dass „parallel“ zu den anonymen, befehlenden

67 Franz Mautner und andere haben in der aus dem *Immer Zu* resultierenden Handlung eine „Steigerung ins Transzendente und Übertragung ins Gebiet des Moralischen“ erkannt. Franz Mautner: „Wortgewebe, Sinngefüge und ‚Idee‘ in Büchners ‚Woyzeck““. In: DVjs 35.4 (1961), S. 521-557, hier: S. 538. Zwar tragen diese ideellen Komponenten fraglos zur Handlung bei, der Ausbruch aus dem Kreislauf muss dessen ungeachtet im plötzlichen *acting out* veranschlagt werden, d. h. ohne Reflexion aufs Sittengesetz.

68 Georg Reuchlin: Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E. T. A. Hoffmann und Georg Büchner. Zum Verhältnis von Literatur, Psychiatrie und Justiz im frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M./Bern/New York: P. Lang 1985, S. 63.

69 Dabei ist ebenfalls nicht weiter von Belang, ob die Stimmen mit dem späteren Entwurf den Freimaurern zu assoziieren sind, worauf Hartung hinweist. Vgl. Hartung: Woyzecks Wahn (wie Anm. 39), S. 16. Es ist in beiden Fällen entscheidend, dass die gehörten Stimmen als Anrufungen funktionieren und dadurch ihre spezifische Autorität gewinnen.

70 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 7, S. 201.

Stimmen „Messer und Stich immer weder in den Text geflochten [werden, P. W.], so daß die Handlungsebene von der sprachlichen Darstellung durchkreuzt wird“⁷¹. Es kennzeichnet weiter das „Messer“, dass es nicht am Objekt der Stimme ausgerichtet ist, diese sogar (im Falle Magreths) zum Schweigen bringen kann und stattdessen als eines des Blicks imaginiert wird: „LOUIS. Was liegt denn da übe. Ebe glänzte es so. Es zieht mir immer so zwischen die Augen herum. Wie es glitzert. Ich muß das Ding haben.“⁷² Die durch das Kraftfeld der Stimmen verursachten, konfligierenden Handlungsimpulse aber kulminieren im Mord an Magreth, den Louis als Erlösungsszene fantasiert: „Was hast du ei rote Schnur um d. Hals? Bei wem, hast du das Halsband verdient, mit dei Sünde? Du warst schwarz davon, schwarz! Hab ich dich jetzt gebleicht.“⁷³ Die Erlösung des Triebes, der mit der Sünde assoziiert ist, wird in Louis' Wahn erst durch den Mord erreicht.

Doch nicht nur im psychotischen Subjekt zeigt sich die Sprache als ein von fremdartigen Stimmen durchsetztes Terrain, in dem gewaltige Dynamiken das eigene Handeln flankieren und abdriften lassen. Die Gespräche zwischen Machthabern, Subalternen und den Agenten diskursiven Wissens im Drama zeigen sich ebenfalls durchsetzt von „überindividuellen Sprachstrukturen“ (Müller-Sievers), die scheinbar unkontrolliert auf- und wieder abtauchen.⁷⁴ Sie beziehen ihre Wirkmacht teils aus den alltäglichen Umgangsformen, teils aus pietistischen Glaubensmaximen, welche sich als sprachliches

71 Helmut Müller-Sievers: *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*. Göttingen: Wallstein 2003, S. 143.

72 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 11, S. 203. Die Funktion des Blicks unterscheidet sich indessen noch von der des Sehens, die Lehmann akzentuiert, wenn er schreibt, „das Erstechen ist tatsächlich auf das Sehen bezogen, auf das Herstellen von Unterscheidungen über Schnitte ins Fleisch“. Lehmann: *Erfinden, was der Fall ist* (wie Anm. 50), S. 370. Der Zusammenhang von Blick und glänzendem Objekt (d. h. in dem gegebenen Fall dem Messer), den Lacan in seinem Seminar XI einführt, kann hier nicht weiter entfaltet werden. Siehe dafür: Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller*. Übers. Norbert Haas. Wien/Berlin: Turia u. Kant 2015, S. 101-103 sowie Andreas Cremonini: „Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan“. In: *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Hg. Claudia Blümle/Anne von der Heiden. Zürich/Berlin: Diaphanes 2005, S. 217-248.

73 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 19, S. 207.

74 Müller-Sievers: *Desorientierung* (wie Anm. 71), S. 140.

Ensemble eines umfassenden Repressionszusammenhanges zu erkennen geben. So können spontane Disziplinierungen und Handlungsanweisungen sich scheinbar beliebig auf etwaige unumstößliche Konventionen berufen: „HAUPTMANN. Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, geht nicht so schnell.“⁷⁵ Nicht nur die pauperisierte Lebenswelt aber ist ständig solchen okkasionellen, unberechenbaren Restriktionen ausgesetzt, es zeigen sich ebenso die Obrigkeiten einem Herrnsignifikanten und dessen Reglementierungen unterworfen, denken doch auch sie ausschließlich innerhalb der zugehörigen, rigorosen Vorschriften und Glaubensformeln, die noch dazu in Tautologien verlaufen. Werden Letztere auch nicht Opfer akustischer Halluzinationen, gewinnen sie ihren Subjektstatus dessen ungeachtet doch nur als angerufene, d. h. sie gehorchen einem ideologischen, repressiven Kommando, das die Vorstellung einer vernunftgeleiteten, personalen Autonomie Lügen straft.

Die im jeweiligen historischen Kontext über Subjekte herrschenden sozialen Imperative werden im Drama also Gegenstand einer andersartigen Anhörung: Auf dem engen Raum der Figurenrede kommt ein Einsatzfeld unterschiedlicher Sprachaspekte, wie dem Trieb, unhinterfragten Normen und akustischen Halluzinationen zum Vorschein, die handlungstragende – und damit *dramatische* – Macht innehaben. Die lineare Rede des Dramentextes eröffnet dadurch ein zusätzliches, vertikal organisiertes Feld, in dem ein sonst unbemerktes, verdecktes Handeln statthat. Diese Vertikalität des Textes wirkt umso erstaunlicher, bedenkt man, dass die Figurenrede ‚naturalistisch‘ und allem *ornatus* entledigt dasteht. Zwar finden sich im Drama zweifellos zahlreiche intertextuelle Hinweise und Referenzen, doch erschließt die literarische Tiefendimension nicht deren dramatische Profundität. Auch wenn im Text mit klingender Münze gesprochen wird, dient das nicht primär dem literarischen Spiel, sondern dem Nachweis des kulturellen Anteils an der Barbarei. Es zitiert etwa die „rote Schnur um d. Hals“ womöglich die Szene, in der Faust das Schicksal der Margarete halluziniert.⁷⁶

75 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 4, 9, S. 227.

76 Vgl. die Szene der Wälpurgisnacht in Goethes *Faust I*: „Wie sonderbar muß diesen schönen Hals / Ein einzig rotes Schnürchen schmücken, / Nicht breiter als ein Messerrücken!“ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust I* (Hamburger Ausgabe). Bd. 3: Dramatische Dichtungen. Erster Teilband. Hg. Erich Trunz. München: DTV 1996 (1986), S. 9-145, hier: S. 131, V. 4203-4205. Die intertextuellen Verweise auf den *Faust* finden sich ausführlich dargestellt in Burghard Dedner:

Doch gibt sich im Stück kein aufwendig inszenierter Gewissenseinsatz zu erkennen, kein Gott würde auf *Woyzecks* Schicksal wetten, und die Figurenrede verläuft fernab jedes metrisch organisierten Versmaßes. Findet sich in Büchners Drama eine individuelle Rhythmisierung der Sprache, so geht dies unmittelbar auf den Trieb zurück – „es kommt einem nur so die Natur“, wie *Woyzeck* einmal sagt.⁷⁷

Dem religiös-mythisch informierten „Arsenal von Bildern“, wie Alfons Glück es bezeichnet, kann damit ein Arsenal von Stimmen an die Seite gestellt werden, welches freilich die den alltäglichen, pietistischen Gebetsübungen entstammenden Bilder eifrig in Gebrauch nimmt.⁷⁸ Der Terminus „Arsenal“ markiert einerseits einen Ort in der militärischen Organisation, andererseits kann er helfen, die Disposition der herrschenden Ideologie im Stück zu beschreiben.⁷⁹ Mehr noch als im Bild zeigt sich in der Stimme die ballistische Qualität der Anrufung, welche die Figuren auf eine Weise steuern, die ihnen selbst uneinsichtig bleibt und mitunter gegen ihre eigenen Interessen handeln lässt. Wobei Glück selbst den aus der Religion stammenden Wahnvorstellungen neben dem „apokalyptische[n] Feuer“ noch „die Posaunen des Jüngsten Gerichts“ und „den Donner eines Gewitters“ ergänzt, womit akustische Eindrücke impliziert sind.⁸⁰ Seine Analyse stützt sich dessen ungeachtet auf die visuellen Aspekte des Wahns, womöglich, weil in ihnen der Zusammenhang von herrschenden Ideen und ‚Verblendungszusammenhang‘ am greifbarsten scheint. Da es „keinen Syllogismus der Bilder“ gibt, so Glück, können daraus nur begriffslose Schlüsse gezogen werden, was

Georg Büchner. *Woyzeck*. Erläuterungen und Dokumente. Unter Mitwirkung von Gerald Funk/Christian Schmidt. Stuttgart: Reclam 2000, S. 227-240.

77 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 4, 5, S. 224.

78 Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 77.

79 Unter Bezugnahme auf Freud sprechen auch Friedrich Kittler und Georg Christoph Tholen von den „Arsenalen der Seele“, in denen die „Trefferrate“ gegenwärtiger kriegerischer Auseinandersetzungen wiederkehre „als Neurose oder Psychose, als Choc oder Selbstmord.“ Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen: ‚Vorwort‘. In: *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870* (= *Literatur und Medienanalysen*, Bd. 1). Hg. dies. München: Fink 1989, S. 7-11, hier: S. 10. Damit beabsichtigen sie eine Engführung der metaphorischen Bezeichnung mit dem militärischen Komplex; ein Zusammenhang ist freilich im *Woyzeck* bereits angelegt.

80 Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 77.

den Wahn begünstigt.⁸¹ Allerdings zeigt sich bei genauer Analyse des Wahns die hierfür konstitutive Funktion der Stimme: Die akustischen Halluzinationen erweisen sich als ein agonales Sprachgeschehen im Woyzeck, das letztlich zur völligen Verwerfung der Signifikanten führt.⁸²

Dramatische Doppelbödigkeit

Das Ineinander der konkurrierenden Anrufungen findet seine intensivierte Reflexion in den Bemerkungen zu den ‚untergründigen‘ Stimmen, die Woyzeck macht. Der Boden wird mit dem Entwurf H 2 zum paranoischen Objekt, das den Handlungen und der Rede der Figuren eine Doppelbödigkeit verleiht.⁸³ Das untersteht allerdings weniger dem Dienst einer exakteren Diagnose der Pathologie Woyzecks als vielmehr der Dynamisierung jener, die Figuren anleitenden Stimmen. Im Gespräch mit dem Freund Andres berichtet Woyzeck von seinen ominösen Wahrnehmungen:

WOYZECK. [...] Hörst du's Andres? Hörst du's es geht! neben uns, unter uns. Fort die Erd schwankt unter unsern Sohln. Die Freimaurer! Wie sie wühlen! (*Er reißt ihn mit sich.*)

ANDRES. Laßt mich! Seid Ihr toll! Teufel.

WOYZECK. Bist du ei Maulwurf, sind dei Ohr voll Sand? Hörst du das fürchterliche Getös am Himmel, Über d. Stadt, Alles Glut! Sieh nicht hinter dich. Wie es hinauffliegt, und Alles darunter (stürzt).⁸⁴

Den akustischen Signalen aus dem Boden werden (anders als in H 1) zunächst keine eindeutigen Stimmen zugeordnet. Stattdessen scheinen die Geräusche zunächst atopisch – „neben uns, unter uns“ – und deuten hin auf ein Wirken unter dem gemeinhin als festen Grund angenommenen Erdboden. Weil Andres die Wahrnehmung nicht teilt, fällt auf ihn der Verdacht, mit den Machenschaften ‚unter einer Decke‘ zu stecken: „Bist du ei Maulwurf“. Das

81 Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 109.

82 Mautner erfasst diesen Zusammenhang im Übrigen als „Wortgewebe“, vgl. Mautner: Wortgewebe, Sinngefüge und ‚Idee‘ in Büchners ‚Woyzeck‘ (wie Anm. 67).

83 War bereits in H 1, 6, eine Stimme aus dem Boden zu hören – „Was spricht da? Da unten aus dem Boden hervor“ – ist im späteren Entwurf dieser Aspekt zum dominierenden Dramengeschehen entwickelt.

84 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 2, 1, S. 209.

gibt nicht nur Auskunft über die mögliche Paranoia Woyzecks, es versetzt seinen Wahn verstärkt noch ins Netz des Sozialen. Während Woyzeck von allen Seiten von akustischen Signalen bedrängt ist und die Erde unter ihm zu schwanken beginnt, muss er gleichsam annehmen, dass die Anderen, die hiervon nichts zu bemerken scheinen, den unheimlichen Mächten zuzählen. Es sind nicht allein die Stimmen die gegen ihn agierende Kräfte, noch die übrigen Figuren scheinen mitunter davon orchestriert.

Das Schwanken der Erde („Fort die Erd schwankt“) entdeckt einerseits Woyzeck als haltlose Figur, andererseits sein symbolisches Universum im Augenblick des Kollabierens.⁸⁵ Es lassen sich hierbei Parallelen zum späteren Fall Daniel Paul Schrebers ausmachen, dem sich die Psychoanalyse ausgiebig gewidmet hat.⁸⁶ Lacan stützt sich in dem Zusammenhang auf die vorherigen Analysen Freuds, wendet die Perspektive aber hin auf eine „Strukturanalyse“⁸⁷. Die halluzinierten Stimmen Schrebers kennzeichnen für Lacan vor allem, dass sie lediglich „unterbrochene Botschaften“ übermitteln.⁸⁸ Die eindeutig befehlende Stimme kann in der Psychose eher als Ausnahme gelten, gewöhnlich übernimmt sie bestehende Redensarten und Konventionsformeln – jedoch mit der Eigenart versehen, dass diese „begrenzt“ werden, d. h. etwas daran ‚weggeschnitten‘ scheint.⁸⁹ Schreber führt Beispiele solcher Anreden an, wie: „Nun will ich mich“, „Sie sollen nämlich“, „Das will ich mir“, „Nun muß er doch“ usw., die erst im Bewusstsein zur sinnhaften Aussage vervollständigt werden müssen.⁹⁰ Die Sätze Schrebers brechen

85 Lacan verzeichnet ein „Erdbeben“ ebenfalls im Wahnsystem Schrebers. Siehe Jacques Lacan: „Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht“. In: ders: Schriften. Bd. II, S. 9-71, hier: S. 58.

86 Freud macht das erstmals in seinen *Psychoanalytischen Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia* (1911). Schrebers „Aufschreibesysteme“ finden sich daneben im diskursanalytischen Theoriespektrum als geläufiger Terminus wieder. Ausgangspunkt hierfür ist Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink 1985. Zum zentralen Terminus seiner Analyse macht das auch Höcker: *Das Drama des Falls* (wie Anm. 4).

87 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 16.

88 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 19.

89 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 19.

90 Vgl. Daniel Paul Schreber: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Bürgerliche Wahnwelt um Neunzehnhundert. Hg. Peter Heiligenthal/Reinhard Volk. Wiesbaden: Focus 1973, S. 149. Vgl. auch Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 20.

zumeist nach Satzteilen ab, die auf das adressierte Subjekt verweisen, also eines *shiffters* in der Terminologie Jakobsons, wodurch sich die unaufhörliche, bohrende Frage ergibt, was die Stimme eigentlich vom Ich *will*.⁹¹ Zwar ist zu erwähnen, dass die „Sinnergänzung [...] für das Subjekt keine Schwierigkeit darstellt“, so Lacan weiter, doch ist für die Anrufungsgewalt der Stimme der inhaltliche Mangel entscheidend.⁹² D. h. die das Subjekt adressierenden Worte kreisen in der gleichen Weise um sich selbst, wie die Frage nach ihrem Sinn. Weniger sorgt also der eindeutige Befehl für die Anrufung denn der bloße Appell, in welchem das Wort einen Überschuss jenseits der semantischen Information erreicht. Die psychotische Anrufung steht aus diesem Grund mit der reinen Geltung des Gesetzes im engen Zusammenhang: So, wie das Gesetz gilt, schlichtweg, weil es das Gesetz ist, wirkt die Anrufung mittels der ihr genuin vokalen Autorität. Die Stimme ist unveräußerliches Element des Wahns, denn an ihr kommt die für das Subjekt konstitutive Funktion der Anrufung zum Tragen. Mit der Überzahl der Stimmen, die sich durchkreuzen und einerseits unvollständig sind, andererseits miteinander ein Zuviel an Bedeutung generieren, ereignet sich dann jenes „Konzert im Subjekt“, das die Psychose definiert.⁹³

Schreibers Wahn kulminiert schließlich in der „Verwerfung des NAMENS-des-VATERS“, so Lacan, und zwar kurz nachdem er beruflich befördert sowie Vater wird.⁹⁴ Der Wechsel der eigenen Person an die Stelle des symbolischen Vaters verursacht bei Schreber demnach den Zusammenbruch des symbolischen Universums. Wenngleich der konkrete Name-des-Vaters im *Woyzeck* keine vergleichbare Bedeutung innehat, ist der endgültige Übergang in den Wahn von denselben Funktionen begleitet und zeitigt ein strukturell beinahe identisches Sprachgeschehen.⁹⁵ Der abgekürzte Appell, das gekappte Zitat

91 Vgl. Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 14.

92 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 19.

93 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 69.

94 Vgl. Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 61. Vgl. ferner ebd., S. 68f. Der Name-des-Vaters kann in dem Zusammenhang als synonym mit dem Terminus des Herrensignifikanten gelten.

95 Es lässt sich sicherlich dafür argumentieren, dass die Rolle des Vaters, die *Woyzeck* ab der Entwurfsstufe H 2 zugesprochen ist, zum Wahn mit beiträgt („MARIE. Er hat sein Kind nicht angesehen“, Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 2, 1, S. 221). Erster und hinreichender Grund des Wahns, daran lässt das Drama keinen Zweifel, sind aber die Menschenexperimente, an denen *Woyzeck* teilnimmt.

und die halbe Redensart, mit denen erst der schier unbegrenzte Geltungsanspruch der psychotischen Anrufung zu erreichen ist, unterminieren nicht nur etwaige Intentionen des Subjekts, in ihrer überbordenden Gewalt lassen sie es sogar dissoziieren und reißen seine Welt mit fort. In Woyzeck besorgt das Arsenal der Stimmen kurzzeitig ebenso eine Desorientierung, die dann auf die eindeutige Direktive hin überwunden wird: „WOYZECK. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da auch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich tot, tot.“⁹⁶ Für die Figur kann darüber hinaus die militärische Ausbildung, der Drill und das indoktrinierte Kommando als Verstärkung dieses Effekts gelten.⁹⁷ Merkmal der letzten Entwurfsstufe (H 4) ist weiter, dass diese Halluzinationen deutlicher von Woyzeck artikuliert werden. Ebenso organisieren sie sich von Beginn an entlang der semantischen Achse: Natur – Religion – Verschwörung.⁹⁸ Reuchlin hat gezeigt, inwiefern hierdurch „Woyzecks Wahnvorstellungen aus dem Umkreis der Eifersucht weg in jenen des Pathologischen“⁹⁹ gerückt werden. Was im Hinblick auf die akustischen Halluzinationen allerdings hinzutritt, ist ein hermeneutisches Begehren, aus den diffusen Signalen, Chiffren und Rhythmiken einen internen Zusammenhang zu konstruieren.¹⁰⁰ Hinter den Anstrengungen Woyzecks steht die Hoffnung eines in sich geschlossenen Zeichensystems, d. h. einer *clôture* oder „die Geschlossenheit des sprachlichen Raumes“

96 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 4, 12, S. 229.

97 Willy Haas betont den „Zustand der militärischen Verslossenheit und Stummheit“ im Drama und zeigt daneben erstmals die erstaunlichen Parallelen mit dem Faschisten und Ex-General Erich Ludendorff. Vgl. Willy Haas: Gestalten der Zeit. Berlin: Kiepenheuer 1930, S. 85f., zit. n. Hartung: Woyzecks Wahn (wie Anm. 39), S. 6.

98 Ein solcher ‚Aberglaube‘ wird in der Zeit zusätzlich bespeist u. a. durch die spätpietistischen, romantischen Schriften etwa um Johann Friedrich Oberlin und Johann Heinrich Jung-Stilling. In Büchners Erzählung *Lenz* findet Oberlin explizit Erwähnung, siehe Woyzeck: *Lenz* (wie Anm. 66), S. 147-153.

99 Reuchlin: Das Problem der Zurechnungsfähigkeit (wie Anm. 68), S. 61.

100 Siehe u. a. Henri Poschmann: „Wer das lesen könnt'. Zur Sprache natürlicher Zeichen im ‚Woyzeck‘“. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Hg. Burghard Dedner/Günter Oesterle. Frankfurt a. M.: Hain 1990, S. 441-452 sowie Gerd Gemünden: Die hermeneutische Wende. Disziplin und Sprachlosigkeit nach 1800. Frankfurt a. M./Berlin/Bern: P. Lang 1990, bes. S. 142-157.

(Müller-Sievers).¹⁰¹ Das eine solches Vorhaben hoffnungsloses Unterfangen bleiben muss, belegt das Drama einerseits mit der Psychose seiner Hauptfigur, andererseits mit seiner Darstellung der herrschenden Ideologie.

Was in der Figurenrede Woyzecks sich allerdings abseits davon ereignet, ist die Reflexion auf eine Tiefenstruktur, die nur im Außen des Stücks eine Wahrheit zum Ausdruck bringen kann. Innerhalb der Diegese des Dramas formuliert Woyzeck eine Aussage, die aus dem Boden hervordringende Stimmen behauptet, womit er den Figuren des Stücks – dem zeitgenössischen Epistem entsprechend – als wahnhaft gelten muss. Außerhalb der literarischen Fiktion aber referiert die Aussage ebenso auf die Doppelbödigkeit des Theaters, d. h. sie überschreitet den Rahmen der Dramendiegese und ist damit – zumindest für das Publikum – durchaus zutreffend. Versteht man den literarischen Text Büchners im Kontext der Aufführungspraxis, so sind womöglich tatsächlich im Augenblick des Ausspruchs das leise Fußscharen sowie das Gezischel des Publikums oder eine flüsternde Stimme aus dem Souffleurkasten des Proszeniums zu vernehmen. Weiter ist die Feststellung, der Boden unter den Füßen sei hohl, für viele Theaterbühnen zutreffend: „WOYZECK. Es geht hinter mir, unter mir (*stampft auf den Boden*) hohl, hörst du? Alles hohl da unten. Die Freimaurer!“¹⁰² Das impliziert freilich keine romantisch-ironische, autoreferentielle Geste oder gar ein postmodernes Vexierspiel *avant la lettre*, eher noch antizipiert das Stück den Brecht'schen Verfremdungseffekt.¹⁰³ Mit der Feststellung Woyzecks geht eine diskrete Metalepse einher, welche die im Wahn Woyzecks artikulierte Wahrheit mit jener, die Diegese überschreitenden, zutreffenden Wahrnehmung kombiniert. Denn, wenngleich Woyzeck die gehörten Stimmen nur halluziniert und keine Freimaurerverschwörung unterirdisch ihr Werk verrichtet, so ist die Wahrnehmung doch zutreffend im Hinblick zum einen auf die extradiegetische Aufführungs- und zum anderen auf die innerdiegetische Anrufungspraxis.¹⁰⁴ Darin kann man eine weitere Komponente der von Hartung

101 Müller-Sievers: Desorientierung (wie Anm. 71), S. 148.

102 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 4, 1, S. 220.

103 Dazu passt die Notiz Bertolt Brechts aus dem Jahr 1925: „Übrigens ist etwa ‚Woyzeck‘ technisch beinahe vollkommen.“ Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 15: Schriften zum Theater 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 95.

104 In gewisser Weise ist eine Metalepse und die Reflexion auf den Aufführungscharakter des Dramas bereits mit der Jahrmarktszene in H 1, 2 gesetzt. Daneben zeigt das Märchen der Großmutter, in dem der Mond bei näherer Betrachtung

angeführten, „unerhörte[n] materialistische[n] Tragik“¹⁰⁵ Woyzecks ausmachen. Ein Jenseits der Anrufung gibt es dann nur am Ort des Zusammenbruchs der diegetischen Rahmung und im Kollaps der Bühnenillusion. Wenn man so will, erzwingt dies die Preisgabe der Tragik des Dramas selbst.

Woyzeck widerfährt mit zunehmendem Wahn eine geistige Depravation, doch funktioniert er im selben Zuge nicht mehr als ein von der Ideologie eingefasstes Subjekt. D. h. er steht an einem von der Anrufung unerreichbaren Ort, welchen das Drama als Außen der Diegese hinstellt. Freilich gibt es kein Außen der Ideologie, weil jedes vermeintliche Außen des Symbolischen immer nur Resultat des Symbolischen selbst sein kann. Ebenso stellen „Woyzecks Visionen“, das verdeutlicht Carsten Jakobi, „keine poetische Befreiung der geknechteten Kreatur von der Prosa des Alltags dar, wie es in der Literatur des öfteren dem psychisch Kranken zugewiesen wird“¹⁰⁶. Dennoch erlaubt der illegitime Konnex zwischen Woyzecks Äußerung und der Situation im Theater den Hinweis auf ein Misslingen der Anrufung: Woyzeck ist, wie Hartung anmerkt, „Gott selber fraglich geworden“¹⁰⁷. Das setzt Woyzeck nicht frei von der Logik der Herrschaft, eher noch erlaubt es dem Drama eine andere Herangehensweise, diese Logik zur Darstellung zu bringen. Es bringt dazu die soziale Anrufungspraxis in ein Verhältnis mit den akustischen Halluzinationen Woyzecks. Die tautologischen Formeln und die jedes Sinns entleerten Pseudoweisheiten der Figuren offenbaren dann einen strukturellen, inneren Mangel, der nur durch einen unbedingten Gehorsam, fortlaufende, materielle Praktiken und das unaufhörliche Zureden verdeckbar scheint. Über die epistemische Beschaffenheit, ontologische Herkunft oder Phänomenalität der halluzinierten und selbsttätigen Stimmen gibt das Drama letztlich indes keine Auskunft. Es wird keine Innenansicht der Figuren gewährt, in Büchners *Woyzeck* bietet nichts Aufklärung über die Faktizität der gehörten und verinnerlichten Anrufungen. Der Fokus verschiebt sich unterdessen von den handelnden Figuren hin zum Handeln in den Figuren selbst: das Wirken der sie kommandierenden Stimmen. Jenen

zum „Stück faul Holz“ wird, ebenfalls eine Antizipation des Verfremdungseffekts. Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 14, S. 204.

105 Hartung: *Woyzecks Wahn* (wie Anm. 39), S. 10.

106 Jakobi: *Kritischer Zweisritt* (wie Anm. 8), S. 231.

107 Hartung: *Woyzecks Wahn* (wie Anm. 39), S. 14. Hartung weist ferner auf eine von Büchner im Entwurf wieder ausgestrichene Notiz – „Gott weg Alles weg“ – hin, was diese Beobachtung stützt. Vgl. ebd., S. 14.

unbemerkten Agenten also, die unter der Oberfläche umherwandern, gleich denen, die Woyzeck unter dem Erdboden vermutet. Weil Woyzecks Rede auf dem Theater statthat, erlangen sie überdies einen diffizilen Realitätseffekt: Die Doppelbödigkeit und die Wirkmacht fremder Stimmen, die er als Weltzusammenhang vermutet, werden zutreffende Beschreibungen, sobald sie in Relation zur herrschenden Ideologie gesetzt sind. Die Stimmen, die Woyzeck als untergründig navigierende, ängstliche Kräfte ausmacht, geben sich zu erkennen als Handlungsträger auf der Ebene des in die Figuren eingelassenen Sprachbewusstseins. Es gelingt dem Drama Büchners, diesen komplexen Zusammenhang von sozialen Konventionen, der mit ihnen interagierenden Anrufungen und dem Umschlag in den Wahn in eine sich wechselseitig erhellende Darstellung zu bringen. Doch kein ‚wahrer‘ Personalkern Woyzecks wird dabei freigelegt, kein authentisches Selbst kommt zum Vorschein, das lediglich von den Verhältnissen eines inhumanen Sittenregimes zugerichtet wäre. Im Gegenteil zeigt das Drama *Woyzeck* in demonstrativer Rückhaltlosigkeit, dass kein Ich jenseits des Sozialen existiert, dass der Wunsch nach einem mit sich gänzlich identischen Ich den Wahn vielmehr verabsolutiert, den die herrschende Ideologie in latenter Form immer schon in sich trägt.

Margaret A. Rose (Cambridge, GB)

Karl Rosenkranz, die Kunst und die Karikatur

Eine Miszelle



Abb. 1. Karl Rosenkranz vor 1848. (S. seine *Studien* 5. Theil, Leipzig 1848.)

Die *Aesthetik des Häßlichen* von Karl Rosenkranz (1805-1879) wurde 1853 zum ersten Mal in Königsberg veröffentlicht¹ und im 20. Jahrhundert von Wolfhart Henckmann (1973) und Dieter Kliche (1990ff.) neu herausgegeben. Danach ist das Werk in mehrere europäische Sprachen übersetzt und von Umberto Eco und anderen kommentiert worden.² 2015 erschien das

1 Im Folgenden im Text mit der Sigle R 1853 zitiert.

2 S. auch Norbert Waszek, „L'Esthétique de la laideur de Karl Rosenkranz“, in: *Beauté et laideur dans la littérature, la philosophie et l'art allemand et autrichien au XXe siècle*, hg. Florence Bancaud, *Germanica*, N° 37, Villeneuve D'Ascq, Presses Universitaires de Lille III, 2005. S. 17-28.

Buch auf Englisch mit Abbildungen einiger der von Rosenkranz erwähnten Kunstwerke und Karikaturen.³

Rosenkranz' *Ästhetik* darf auch als eine Ästhetik der bildenden Künste und der Karikatur angesehen werden, und seine Kommentare zu diesen sowie zu den Künstlern und Kunsthistorikern seiner Zeit in seinen Briefen⁴ und Memoiren⁵ lohnen noch weiter untersucht zu werden.

Johann *Karl* Friedrich Rosenkranz wurde 1805 in Magdeburg geboren, wo er laut seiner Memoiren (s. R 1873, S. 192ff.) unter anderen den gebürtigen Magdeburger Karl Immermann (1769-1840) kennengelernt hat. Der Dramatiker Immermann hatte sich wiederum in Düsseldorf mit Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) sowie dem Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie Friedrich *Wilhelm* von Schadow (1788-1862) befreundet und hatte die Düsseldorfer Maler der 1830er Jahre in *Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche* beschrieben, deren Werke (wie Grabbes) Rosenkranz in seiner *Ästhetik* von 1853 erwähnen wird.

1824-1826 studierte Rosenkranz Philologie, Theologie und Philosophie in Berlin, wo ein Onkel mütterlicherseits (Johann Philipp Gruson, 1768-1857) Professor für Mathematik war, und wo er Vorträge von Leopold von Henning (1791-1896) über Goethes Farbenlehre sowie über Hegel (1770-1831) gehört hat. (S. R 1873, S. 186 über Hennings „Hegel für Anfänger“.)

Nach Studien in Halle und Heidelberg trat er Anfang 1834 in Königsberg die Professur für Philosophie an und schrieb dort mehrere Bücher und Aufsätze sowohl über die Philosophie als auch über die Literatur. 1836 erschien zudem seine *Geschichte der Deutschen Literatur* mit einem Kapitel über die „Bilderliteratur der Deutschen“, in dem er billige Karikaturen bespricht, die von Lumpensammlern auf dem Land und in den Städten verkauft wurden, und auch Skizzen des Eckenstehers Nante erwähnt.⁶

Rosenkranz selbst soll seit den 1830er Jahren Karikaturen gesammelt haben, die er eher als teuer bezeichnet hat. Unter den Künstlern und Karikaturisten

3 S. Andrei Pop und Mechtild Widrich (Hg.), *Aesthetics of Ugliness: A Critical Edition. Karl Rosenkranz*, London & New York, 2015.

4 S. *Karl Rosenkranz Briefe 1827 bis 1850*, hg. Joachim Butzlaff, Berlin & New York 1994.

5 S. Karl Rosenkranz, *Von Magdeburg bis Königsberg*, Berlin 1873; im Folgenden im Text mit der Sigle R 1873 zitiert.

6 S. Carl Rosenkranz, *Zur Geschichte der Deutschen Literatur*, Königsberg 1836, Kapitel XV, S. 245-287 und s. auch *Eckensteher. Eine humoristische Textgattung in Biedermeier und Vormärz*, hg. Olaf Briese, Bielefeld 2013.

des 18. und 19. Jahrhunderts, die Rosenkranz in seiner *Ästhetik* von 1853 erwähnt und gelobt hat, findet man Hogarth, Grandville, Töpffer, Daumier, Gavarni und Kaulbach.

In Wilhelm von Kaulbachs Illustration zum 9. Gesang von Goethes *Reineke Fuchs* genießt Rosenkranz sowohl die Komik der Szene, in der „der kleine Kronprinz eben auf dem Nachttopf sitzt“, als auch die ironische Bekleidung der Tiere als Menschen (s. R 1853, S. 398). An der Wand hat Kaulbach außerdem Parodien von Herrscherporträts der königlichen Löwenfamilie unter entfleischten Schafsköpfen gezeigt und Rosenkranz spricht auch auf S. 398 von der „parodistischen Karikatur“.



Abb. 2. Wilhelm von Kaulbach (1805-1874),
Goethes *Reineke Fuchs*, 9. Gesang, Stuttgart 1846.

Von Königsberg konnte Rosenkranz nach Berlin fahren und Kunstausstellungen und Museen dort sowie in Dresden, Paris und Wien besuchen. In seiner Jugend hatte Rosenkranz die bildenden Künste durch seinen jüngeren Onkel mütterlicherseits, den in Berlin und Dresden geschulten Maler

und Lithographen Johann *David* Grüson (1780-1848) zu schätzen gelernt (s. R 1873, S. 55ff.). Obwohl er in der Literatur über Rosenkranz wenig erwähnt wird, sind Werke von diesem Onkel im *Gleimhaus. Museum der deutschen Aufklärung*, Halberstadt aufbewahrt und Werke wie sein Gemälde *Elegante Dame mit Federhut* von 1815 neulich versteigert worden.

David Grüson soll Porträts seiner Familie sowie Landschaften und Kopien von Meisterwerken in Dresden geschaffen haben, die er in dem Rosenkranz'schen Haus in Magdeburg zurückgelassen hat. Von einer Kopie der *Magdalena* von Pompeo Battoni (1708-1787) schreibt Rosenkranz mit typischer Ironie, dass „wir ohne die halb wilde Umgebung und ohne den im Vordergrund liegenden Tottenkopf vielmehr eine Schöne zu erblicken glauben würden, die in einem interessanten Roman liest [...]“ (s. R 1873, S. 57). Andere im Haus ausgestellten Kopien sollen Porträts von Tibaldi und Rembrandt sowie eine Kopie von „Christus unter den Pharisäern“ von Bernardino Luini (gest. 1534) gewesen sein.

Als Student in Berlin hat Rosenkranz oft die königliche Gemäldegalerie besucht und dort italienische und niederländische Meisterwerke besichtigt (s. R 1873, S. 172f.). Zur Zeit von Rosenkranz' *Ästhetik* vollendete Kaulbach zudem die Fresken für das Treppenhaus des Neuen Museums Berlin, die 1854 von Rosenkranz' ehemaligem Königsberger Studenten Max Schasler (1819-1903) kommentiert wurden. Außerdem schuf Kaulbach (der „Heinrich Heine des Griffels“) Karikaturen in einem „Kinderfries“ für die Fensterwände des Museums⁷, die nicht nur den Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie Wilhelm von Schadow, sondern auch vielleicht Rosenkranz' Berliner Freund, den Künstler und Kunsthistoriker Franz Kugler (1808-1858), als Putten karikiert haben.⁸

Sowohl Rosenkranz als auch Schasler hatten zudem an der Berliner Revolution von 1848 auf verschiedene Weise teilgenommen. Rosenkranz ging im Juli 1848 nach Berlin, um sich an der Entwicklung kultureller und pädagogischer Programme der liberalen Partei von Rudolf von Auerswald zu

7 S. Anneliese Menke-Schwinghammer, *Weltgeschichte als >Nationalepos<. Wilhelm von Kaulbachs Bilderzyklus im Berliner Neuen Museum*, Berlin 1994, S. 137ff.

8 In den Briefen, hg. Joachim Butzlaff 1994, können wir über Rosenkranz' Freundschaft mit Kugler lesen, der mehrere Bände über die Geschichte der Malerei veröffentlicht hat und der als Professor für Kunstgeschichte an der Königlich Preussischen Akademie der Künste später auch Einfluss auf die Königsberger Kunstszene hatte.

beteiligen⁹, während Schasler an den revolutionären Aufständen in Berlin teilnahm und wegen seiner Aktivitäten 1849-1851 aus Preußen ausgewiesen wurde.¹⁰

Schasler hat im Übrigen für das satirische Berliner Wochenblatt *Kladderadatsch* gearbeitet, das Rosenkranz zusammen mit anderen satirischen Zeitschriften des Vor- und Nachmärz – wie *Le Charivari*, *Fliegende Blätter* und die *Düsseldorfer Monatshefte* – in seiner *Ästhetik* zusammen mit den „selbstpersifizierenden“ Physiologien der Badauds (bzw. Flaneurs) und Buffeys (s. z. B. Adolf Glassbrenner, *Herr Buffey in der Berliner Kunstausstellung*, 1838/1839) erwähnt und gelobt hat. (S. R 1853, S. 262, 337, 415 und 417.)

In Königsberg soll Rosenkranz Vorstandsmitglied des Kunst- und Gewerbevereins gewesen sein¹¹ und konnte auch Ausstellungen des Vereins besuchen, wo er im Übrigen Reden über die Kunst gehalten hat.¹² Dort wurden Werke verschiedener Düsseldorfer Maler wie Wilhelm von Schadow und Johann Peter Hasenclever (1810-1853) zusammen mit Werken Königsberger Maler ausgestellt.¹³ Unter den Letzteren findet man in den Verzeichnissen des Kunstvereins Bilder des Genremalers Julius Knorre (1807-1884),

9 S. das Nachwort (1996) von Dieter Kliche in: Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Stuttgart 2007 (3. Ausgabe): „Pathologie des Schönen: Die ‚Ästhetik des Häßlichen‘ von Karl Rosenkranz“, S. 458-482; S. 471f. Kliche schreibt, S. 472, dass der von der Politik enttäuschte Rosenkranz erst bis Oktober 1849 in Berlin geblieben sei.

10 S. Wolfhart Henckmann, *Schasler, Max*, in: *Neue Deutsche Biographie* [NDB], Band 22, Berlin 2005.

11 S. Olaf Briese, *Konkurrenzen. Philosophische Kultur in Deutschland 1830-1850. Porträts und Profile*, Würzburg 1998 über Rosenkranz, S. 56 und Butzlaff 1994, S. 289.

12 S. Butzlaff 1994, S. 92, Anm. 2 zu dem Brief an Kugler vom 26.05.1835 betr. Rosenkranz' Rede für den Kunstverein am 13.12.1834 über das Verhältnis des Protestantismus zur bildenden Kunst betr. Schnaases *Niederländische Briefe*. In einem Brief an Karoline Pfaff vom Herbst 1835 (s. Butzlaff, 1994, S. 98) erwähnt Rosenkranz zwei Kunstausstellungen, die er in Königsberg besucht habe. (S. auch *Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins im 19. Jahrhundert*, hg. Rudolf Meyer-Bremen, Köln 2005.) Der 1802 zu Königsberg geborene Düsseldorfer Maler Johann Heinrich Stobbe hat zudem vor 1844 ein Porträt von Rosenkranz gezeichnet, das als Lithographie von Carl Fischer (1809-1874) gedruckt wurde, und dem Porträt vorne ähnlich, aber nicht identisch ist.

13 Hegel hat Schadow in seiner *Ästhetik* kritisiert und Rosenkranz kritisiert auch die ältere Düsseldorfer Malerschule; s. R 1853, S. 72f.

dessen Vater Johann Friedrich Andreas Knorre (1763–1841) Direktor der Königsberger Kunstschule war, und der mit Wach in Berlin und dann Wilhelm von Schadow und J. P. Hasenclevers Lehrer Theodor Hildebrandt an der Düsseldorfer Kunstakademie von 1835 bis 1839 studiert hat. Rosenkranz hat aber in seiner *Ästhetik* geschrieben, dass Genrebilder ohne Komik von dem Gewöhnlichen nicht „loskommen“ könnten (s. R 1853, S. 211), und erwähnt lobend die Komik in den Werken von J. P. Hasenclever eher als die Genrebilder von Knorre, der 1836 Bilder wie *Ein betendes Mädchen im Chorstuble*, *Die beiden Schifferknaben im Kabne* und *Die altstädtische Fontaine zu Königsberg* in Düsseldorf ausgestellt hatte.

Unter den Gemälden, die Rosenkranz in seiner *Ästhetik* spezifisch erwähnt und gelobt hat, findet man Hasenclevers *Tanzstunde*, *Maleratelier*, *Theegesellschaft* und *Jobs als Nachtwächter* (s. R 1853, S. 213), die mit Ausnahme der *Theegesellschaft* von 1850 auch in Königsberg ausgestellt worden waren. Im Vergleich zu Hegel schätzte Rosenkranz die Ironie und Parodie, und beide sind in Hasenclevers Bildern zu finden. Hasenclevers *Maleratelier* von 1836, das 1837 in Königsberg ausgestellt wurde, enthält z. B. Parodien auf die alte klassische Kunst und Kunstkritik. In der Mitte des Bilds parodiert der Künstler Greven mit der Weinflasche den Borghesischen Fechter links, der sowohl einen Arm als auch seine Waffe verloren hat (eine zerbrochene Flasche liegt auch vorne auf dem Boden). Hinter beiden Figuren, neben einer großen Leinwand für ein Historiengemälde, scheint der Maler Carl Engel die zentrale Figur mit Weinpokal in Carl Friedrich Lessings Historienbild *Die Hussitenpredigt* von 1834/1836 zu persifizieren (s. Abb. 3).¹⁴

Hasenclever soll sich zudem am 2. Januar 1845 um die Stelle des Direktors der Königsberger Kunstschule (seit 1842 „Kunstakademie“) beworben haben, am selben Tag jedoch, als Kugler einen anderen (den Historienmaler Karl Ludwig Rosenfelder, 1813-1881) für jene Stelle vorgeschlagen hat.¹⁵

14 S. auch Knut Soiné, *Johann Peter Hasenclever. Ein Maler im Vormärz*, Neustadt/Aisch 1990, S. 46ff. und Bettina Baumgärtel, „Die Atelierszene als Programmbild der Düsseldorfer Genremalerei“, in: *Johann Peter Hasenclever [1810-1853]. Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution*, Mainz 2003, S. 61-70. C. F. Lessings Großonkel Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) wird von Rosenkranz in seiner *Ästhetik* oft zitiert und hat in seinem *Laokoon* von 1766 Winckelmanns Analyse des Fechters kritisch besprochen.

15 S. Soiné, S. 154. Kugler scheint 1843 Hasenclever als Mitglied der Königlich Preußischen Akademie der Künste unterstützt zu haben, hat aber nachher (1848



Abb. 3. Johann Peter Hasenclever (1810-1853), *Maleratelier* (1836), Öl auf Leinwand, 72 x 88 cm, Kunstpalast Düsseldorf.

Vielleicht hat Hasenclever auch aus diesem Grund sein Gemälde *Die Sentimentale* von 1846 nicht in Königsberg ausgestellt. Obwohl das Bild von Rosenkranz nicht spezifisch erwähnt wird, lobt er Daumiers *Les Bas Bleus* von 1844 (s. R 1853, S. 421), welche Vorbilder für Hasenclevers Gemälde enthalten (s. Abb. 4 & 5).

Hasenclever hat niederländische Künstler wie Jan Steen sowie Hogarth und Daumier in seinen Werken umgearbeitet und Rosenkranz hat nicht nur Jan Steen gleich Hegel gelobt (s. R 1853, S. 80 und S. 448), sondern auch Hogarths Karikaturen für ihre phantasievolle Bearbeitung des Alltäglichen erwähnt und die Stiche der „Punschgesellschaft“, bzw. *A Midnight Modern*

und 1854) seine Werke im Vergleich zu Rosenkranz eher kritisiert; s. Soiné 1990, S. 112, 120 und 152ff.



Abb. 4 & 5. Daumiers *Les Bas Bleus* von 1844. Links „O lune inspire moi“ und rechts eine Poesie-Enthusiastin träumend neben einem Teich sitzend, deren Mann eher die Fische für seine Mahlzeit studiert.

Conversation (s. R 1853, S. 320)¹⁶, und von dem faulen Tom Idle im Bett aus Hogarths *Industry and Idleness* (s. R 1853, S. 333) hoch gepriesen (s. Abb. 6 und 7).¹⁷

Unter dem Bild von Tom Idle im Bett hat Hogarth *Leviticus* 26.36 ironisch zitiert: „The Sound of a shaken Leaf shall Chase him“ (nach Lichtenberg: „Das Rauschen eines Blatts soll sie jagen“). Rosenkranz (der ehemalige Student der Theologie) bemerkt zudem wie der faule und vor der Polizei fliehende Idle aus seinem Schlaf von der vor der Katze fliehenden Ratte gejagt wird (s. R 1853, S. 333).

16 S. Abbildung 6 und vgl. auch Hasenclevers *Die erregte Tafelrunde* von 1844 und *Die Weinprobe* und *Die Polizeistunde* von 1845 in Soiné 1990, S. 289f.

17 Hegel hat die Karikaturen seiner Zeit eher als Verzerrungen verurteilt; s. die Einleitung zu seiner *Ästhetik*, Band I, hg. Hotho, Berlin 1835, S. 26: „Zudem zeigt sich das Karrikaturmäßige ferner als die Charakteristik des Häßlichen, das allerdings ein Verzerren ist.“



Abb. 6. William Hogarth (1697-1764), *A Midnight Modern Conversation* (1733). Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) nannte das Werk die „Punsch-Gesellschaft“ (s. seine *Ausführliche Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche*) und bespricht beide der hier abgebildeten Stiche.



Abb. 7. William Hogarth, *Industry and Idleness*, Blatt 7 (30. September 1747), *The Idle Prentice return'd from Sea, & in a Garret with a common Prostitute*.

In der *Ästhetik* von 1853 hat Rosenkranz die Karikatur von der Frühzeit der Kunst bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (Christian August Weißes *Ästhetik* über das Komische als Aufhebung des Hässlichen als Negation des Schönen erweiternd) als Aufhebung des Hässlichen als das „Negativschöne“ (bzw. die „Schattenseite des Schönen“) untersucht. Für Rosenkranz sollte die ideale, phantasiereiche Karikatur eine Befreiung vom Hässlichen ins Komische ermöglichen, wobei der Betrachter sich auch das Schöne vorstellen könne (s. R 1853, S. 389f. und R 1836, S. 275).¹⁸

Andere Karikaturisten, die Rosenkranz wegen ihrer Phantasie gelobt hat, waren Grandville (1803-1847) und Gavarni (1804-1866) sowie (im Besonderen) Rodolphe Töpffer (1799-1846) mit seinen ironischen und manchmal auch parodistischen Bilderfolgen (s. Abb. 8).¹⁹

Im Unterschied zu Hegel hat Rosenkranz, wie bemerkt, sowohl die Karikatur als auch die Parodie und die Ironie hoch gepriesen (Schasler hat später auch über die Ironie geschrieben und Rosenkranz eine *Ästhetik* gewidmet) und Beispiele wie Hasenclevers Gemälde wie auch Cervantes' *Don Quichotte* (s. R 1853, S. 64, 66 und 413) und Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (s. R 1853, S. 384) für ihre Komik und erfinderische Phantasie gelobt. Rosenkranz' *Aesthetik des Häßlichen* stellt zudem die Karikatur und ihre Komik als eine Befreiung vom Hässlichen dar, die auch weiter untersucht werden kann.

18 S. über diese ästhetischen Ideen auch Brigitte Scheer, „Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz“, in: *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*, hg. Heiner F. Klemme, Michael Pauen und Marie-Luise Raters, Bielefeld 2006, S. 141-155; Margaret A. Rose, „Karl Rosenkranz and the ‚Aesthetics of the Ugly‘“, in: *Politics, Theology, and Art: Hegelian Debates*, hg. Douglas Moggach, Evanston Illinois 2011, S. 231-253; und C. Allen Speight, „Caricature, Philosophy and the ‚Aesthetics of the Ugly‘: Some Questions for Rosenkranz“, in: *All too Human. Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy*, hg. Lydia L. Moland, Boston, 2018, S. 73-87.

19 S. R 1853, S. 461ff. über Theodor Vischers Kommentar zu Töpffers *M. Pencil und Dr Festus* u. a. Werken. Rosenkranz hatte selbst eine satirische Parodie auf Goethes *Faust* genannt *Faust und die Theologen* geschrieben, die 1831 als *Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust* gedruckt wurde; s. auch Butzlaff 1994, S. 25 zu Rosenkranz an Kugler am 26.12.1827.

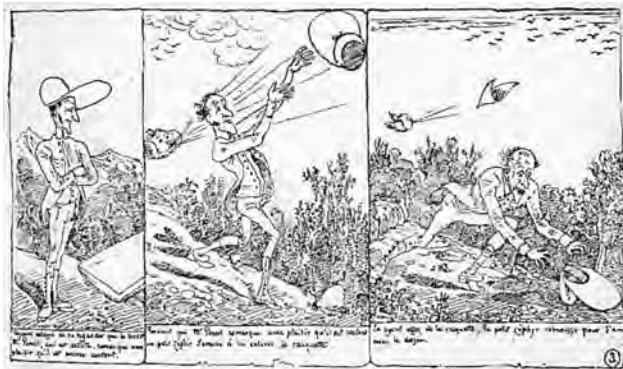


Abb. 8. Rodolphe Töpffer, *Monsieur Pencil*, 1840. Töpffer zeigt den Künstler Monsieur Pencil wie er sowohl seinen Hut als auch eine Skizze durch einen spaßhaften „Zephir“ verliert. Töpffers *Histoire de Monsieur Cryptogame* von 1830 satirisiert zudem die Sentimentalität so wie Daumier und Hasenclever in den 1840er Jahren.



Abb. 9. Grandville, *Chardon* (die Distel), aus *Les fleurs animées*, Paris 1847. (S. auch R 1853, S. 125.)

III. Rezensionen

Rotraut Fischer: Fluchtpunkt Florenz. Deutsch-Florentiner in Risorgimento und Gründerzeit. Bielefeld: Aisthesis, 2022.

Rotraut Fischer hat eine Studie vorgelegt, die innerhalb der seit Jahrzehnten prosperierenden Studien zu Italien verdienstvollerweise den Fokus vom vielbeforschten Rom auf das kulturgeschichtlich aus deutscher Perspektive unbekanntere Florenz legt. Gleichwohl war auch die Stadt am Arno ein bedeutender Treff- und Lebensmittelpunkt für die Deutschen im 19. Jahrhundert, die abseits der staatlicherseits stark regelementierten Lebensbedingungen in der Heimat auf der Suche nach einem liberaleren und kreativeren Umfeld waren.

Dass eine gründliche Beschäftigung auch mit Florenz und seinen deutschen Bewohnern lohnen kann, zeigt das Buch eindrucksvoll. Gleichwohl bleibt Rom immer ein wichtiger Vergleichspunkt, an dem die intellektuelle Atmosphäre, die künstlerische Szene, die politischen Impulse, die von der Stadt am Arno ausgehen, gemessen werden. Warum also Florenz?

Gleich eingangs stellt Fischer den vergleichsweise fortschrittlich-freiheitlichen Geist dieser Stadt und deren elegantes, symmetrisches Erscheinungsbild in anschaulicher Weise dar. Sie verweist in diesem Kontext zu Recht darauf, dass die toskanische Metropole im post-napoleonischen Europa ästhetisch zu einem neuen, weil anticlassizistischen, Ideal avanciert. Die Renaissance-Stadt Florenz sieht Fischer demzufolge richtig „als unverbrauchte historische Ressource für die Modellierung gesellschaftlicher Leitbilder und die Legitimierung politischer Visionen und Ambitionen“ (S. 19). Und es ist nicht zuletzt der im 19. Jahrhundert überaus populäre Roman *Corinne ou l'Italie* der Französin Madame de Staël, der den Blickwechsel von Rom auf Florenz stimuliert: „Die toskanischen Städte, allen voran Florenz, inspirieren zwar nicht eine an der Antike orientierte Kunst oder eine rückwärtsgewandte Erbauung“, so Fischer, „doch ist in ihnen der republikanische Geist noch lebendig, eine Tradition, aus der sich die politischen Ideen der Gegenwart nähren.“ (S. 42) Dieser Umstand erweist sich für Angehörige unterschiedlicher Nationen als höchst attraktiv und anregend: Die Verfasserin kann in immer nachvollziehbarer Weise darlegen, wie zwischen Angehörigen verschiedener europäischer Staaten ein bald lockereres, bald engeres Netzwerk entsteht, das durch gemeinsame Interessen gefestigt wird. So treffen im Salon der aus Hamburg stammenden Journalistin und vielseitig tätigen Künstlerin Ludmilla Assing der russische Revolutionär Mikail Bakunin, Risorgimento-Aktivistin und der im Exil lebende ungarische Oppositionsführer Ferenc

Pulzky aufeinander. Im Salon der aus dem Hennegau, Belgien, stammenden Gräfin Albany Stolberg versammeln sich der italienische Schriftsteller Ugo Foscolo, Madame de Staël, der Schweizer Schriftsteller, Staatstheoretiker und Politiker Benjamin Constant, der Wissenschaftler August Wilhelm Schlegel aus Hannover und der Forschungsreisende Alexander von Humboldt aus Berlin. Das englische Schriftstellerpaar Elizabeth Barrett und Robert Browning empfängt seine US-amerikanische Kollegin Harriet Beecher Stowe und zahlreiche Landsleute, ebenso Anhänger des Risorgimento. Neben den Deutschen sind die Engländer eine einflussreiche Gruppe in der Stadt am Arno, deren Verbindungen Fischer gleichfalls skizziert.

Rotraut Fischer verfährt bei ihrer Darstellung von Florenz exemplarisch: In insgesamt elf Kapiteln beleuchtet sie unterschiedliche Facetten politischen und kulturellen Lebens in Florenz. Das erste Kapitel ist dem Paradigmenwechsel „Florenz statt Rom“ gewidmet. In den übrigen Kapiteln stehen meist wenigstens zwei Zeitgenossen im Mittelpunkt. Anhand deren Viten, Schriften, Aufenthaltsorten in der Stadt und sozialen Verbindungen stellt die Verfasserin übergeordnete Themen dar. Im ersten Kapitel – „Von der Aufklärung zu Romantik und Risorgimento – der kosmopolitische Salon der Gräfin Albany Stolberg-Gedern am Lungarno“, also einer Straße im Herzen von Florenz, sind dies die historischen Grundlagen des Risorgimento in Politik, Literatur und Kunst. Der geschichtliche Abriss wird durch die anschließende Schilderung der Geselligkeiten im Palazzo Gianfigliuzzi im Hause Stolberg-Gedern lebendig, wo Vertreter unterschiedlicher Dichtungs- und Denkweisen, verschiedener politischer und nationaler Prägungen aufeinandertreffen. Im darauffolgenden, „Kosmopolitisches Florenz“ überschriebenen Abschnitt stehen stellvertretend Alfred von Reumont, Diplomat und Historiker aus Aachen, und der Florentiner Gino Capponi, Politiker, Historiker, Dichter, für den internationalen Geist dieser Stadt im 19. Jahrhundert. Fischer schildert, wie die enge Freundschaft zwischen beiden Männern wichtig und prägend für die deutsch-italienische Verständigung in der Metropole, aber auch in internationalen Kontexten wird.

Einen friedlichen, kulturell und wissenschaftlich anregenden Kosmopolitismus fördern auch andere Einwohner von Florenz: Im Kapitel „Kultivierter Radikalismus“ beschreibt Fischer das Leben der Wiener Sopranistin Caroline Unger und des aus Montpellier stammenden Gelehrten François Sabatier näher. Ihre Villa wurde zu einem Zentrum deutschsprachigen Geisteslebens, wobei Musik, Literatur und Kunst besonders beachtet wurden. „Die Stimmung im Salon der Sabatiers war indes nicht nur kunstbeflissen,

sondern auch politisch progressiv“, begründet Fischer die Wahl ihrer Kapitelüberschrift. „Beide Gatten huldigten einem romantisch geprägten Frühsozialismus, wie er auch in Mazzinis *Jungem Italien*, besonders bei dessen toskanischen Aktivisten, ausgeprägt war.“ (S. 81)

Unter der Überschrift „Florentiner Freiheit“ finden sich Ausführungen zu den Schriftstellerinnen Adele Schopenhauer, einer gebürtigen Hamburgerin, und Fanny Lewald, die aus Königsberg stammt, und deren Wege sich in der Toskana kreuzen. Für beide ist der Aufenthalt in der Arnostadt ertragreich, was das Knüpfen neuer Kontakte betrifft, und literarisch stimulierend. Es ist ein Verdienst von Fischers Buch, auf die Besonderheiten von Schopenhauers Florenzdarstellung aufmerksam zu machen, die im Rahmen der Reiseliteratur- und Interkulturalitätsforschung noch eingehender zu betrachten wäre. Den innovativen Charakter von Lewalds Veröffentlichung *Italienisches Bilderbuch* (1847) hebt Fischer zu Recht heraus und weist zutreffend darauf hin, dass diese Reiseschilderungen die Wahrnehmung und Gestaltung Italiens literarisch maßgeblich verändert haben. An der Vita sowohl Schopenhauers wie Lewalds zeigt Fischer nachvollziehbar auf, dass Italien im Allgemeinen und Florenz im Besonderen einen wichtigen Freiraum für ein selbstbestimmtes, künstlerisch orientiertes Leben von Frauen bieten.

Bedeutende Impulse für die internationale Verständigung sind im Kapitel „Exileuropa – Exilflorenz“ verzeichnet, die von Ludmilla Assings Tätigkeiten als Übersetzerin, Journalistin, Schriftstellerin und nicht zuletzt Netzwerkerin für die deutsch-italienischen Verbindungen im Risorgimento ausgehen.

Ein Kapitel ist dem Florentiner Salon der in London geborenen Dirigentin Jessie Taylor-Laussot und ihres Ehemanns, des Gießener Publizisten, Essayisten und Literaturhistorikers Karl Hillebrand, gewidmet. Deren bedeutende kulturvermittelnde Tätigkeiten lassen sich – wie Fischer zutreffend darlegt – als „Gegenbild zur engstirnigen, positivistischen und deutschstümelnden Nationalkultur der Gründerzeit“ (S. 158) betrachten und werden erst langsam als Gegenstand kulturhistorischer Forschung entdeckt.

Dem mit Hillebrand in engem Kontakt stehenden, aus Marburg stammenden Bildhauer Adolph Hildebrand und seinem Weg zur Moderne ist ein weiteres Kapitel gewidmet. Fischer kann überzeugend darlegen, dass und wie die Erfahrungen mit Renaissance-Kunst in Florenz und die Diskussion darüber mit kundigen Zeitgenossen dazu beitragen, dass Hildebrand für sich einen Moderne-Begriff entwickelt und seinen Standpunkt innerhalb der künstlerischen Szene seiner Zeit klarer definieren kann. Auch Herman Grimm, der in Kassel geborene Sohn Wilhelm Grimms, und seine aus Berlin stammenden

Frau Gisela, eine geborene von Arnim, finden in Florenz für kunsthistorische Studien bzw. literarisches Schreiben entscheidende Anregungen. Inwiefern diese beiden aber einen „Kampf um die Gestalt der Moderne“ führen – so die Überschrift dieses Kapitels – bleibt vage. Fischer führt auf, inwiefern Herman Grimm andere Wege der Renaissance-Darstellung als Jakob Burckhardt beschreitet, doch dem martialischen Titel entspricht der Inhalt dieses Kapitels nicht. Auch bleibt die Darstellung sehr stark auf Herman Grimm konzentriert.

Die letzten beiden Kapitel von *Fluchtpunkt Florenz* sind Otto Hartwig, einem gebürtigen Wichmannshausener, als Historiker Siziliens und der Stadt Florenz, sowie dem Schweizer Journalisten Heinrich Homberger gewidmet.

Exkurse gelten dem Rom des Cinquecento in der Darstellung Herman Grimms sowie einem Vergleich von Florenz als Hauptstadt des vereinigten Italien von 1865 bis 1871 und Rom als neuer Hauptstadt nach der Annexion des Kirchenstaates. Weitere Exkurse betreffen Otto Hartwig und dessen Verbindung zu den Marburger Gelehrten Carl und Ferdinand Justi sowie über die nach 1848 „Exilierte Wissenschaft“.

Wie es das Kapitel „Florentiner Freiheit“ unübershbar andeutet, bezieht Fischer Frauen – Intellektuelle, Journalistinnen, Übersetzerinnen, Künstlerinnen, Salonnières – selbstverständlich in ihre Darstellung mit ein, betont deren Wichtigkeit für die transkulturelle Verständigung und rückt so dankenswerterweise immer wieder beinahe Vergessene in den Fokus der Aufmerksamkeit, von denen einige Christina Ujma in der von Fischer und Ruth Ujma posthum herausgegebenen Studie *Stadt, Kultur, Revolution. Italienansichten deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts* (Bielefeld: Aisthesis 2017) behandelt hat. Von Christina Ujma sind auch in *Fluchtpunkt Florenz* Gedanken eingegangen, die sie selbst leider nicht mehr veröffentlichen konnte, wie Fischer im Vorwort ihres Buches ausführt. Zahlreiche Zitate deutscher Florenzbewohner vermitteln darin einen authentischen Eindruck der Stadtwahrnehmung und Stimmung zwischen Vormärz und Jahrhundertwende. Überaus kenntnisreich und sehr gut lesbar vermittelt Fischer historische Zusammenhänge und biographische Hintergründe, Formen und Funktionen kulturellen Austauschs – nicht zuletzt auch mit Italienerinnen und Italienern vor Ort – sowie literarische Entwicklungen in der deutschsprachigen, englischen, französischen und italienischen Literatur und den Wissenschaften.

Es gelingt ihr in diesem Buch ganz hervorragend, mehr oder weniger prominente Menschen und Plätze in Beziehung zueinander zu setzen und die

Grundlagen für weitere Forschungen zu Florenz im 19. Jahrhundert und seinen deutschen Bewohnern zu legen. Das friedliche Miteinander in Italien ist aber nicht von Dauer: Kosmopolitismus und internationale Netzwerke in Florenz setzen die Staatsgründungen ein Ende: Die beiden „verspäteten Nationen“ grenzen sich – nationalistisch orientiert – voneinander ab und dieser Entwicklung folgen auch viele ihrer Angehörigen.

Anne-Rose Meyer (Wuppertal)

Patricia Czeziór: Die Figur des Philisters. Projektionsfläche bürgerlicher Ängste und Sehnsüchte in der Romantik und im Vormärz. Göttingen: V&R unipress, 2021.

Der Philister ist die Projektionsfigur jener Emanzipation, die nicht gelingen wollte. Es sind die retardierenden Momente des Vormärz (Philister „zwischen den Denunzianten, die das System der Metternich'schen Repressionspolitik stützten“ (S. 160)), die in dieser Figur aufscheinen, die von Patricia Czeziór in sehr ansprechenden Formulierungen dargestellt wird. Eine Vielzahl sich überlagernder Bezüge wird – von Brentanos *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* bis zu E. T. A. Hoffmanns *Goldenem Topf*, Eichendorffs *Krieg den Philistern* u. a. – verhandelt. Auch in Rede steht eine Lebensform, die ihren Vertretern oft unbewusst bleibt, damit in der Nähe der Lebenslüge immer schon situiert ist, freilich einer, die im Normalfall nicht aufgelöst wird, sondern bestehen bleibt im blinden Überlegenheitsgefühl des arrivierten Bürgers in beruhigendem Gleichmaß des Wohlstandes und des Mainstream-Kunstgeschmacks, der die brave Illustration der eigenen mittleren Seelenlage, nicht das Außerordentliche oder, romantisch getönt, die Einheit des *hen kai pan*, die Alleinheit erwartet. Philisterkritik lässt sich als Genre begreifen, das implizit eine große Vorgabe des Ernstdiskurses Hegel'scher Provenienz angreift: sei es aus explizit vormärzlich-kämpferischer oder sehnd-romantischer Perspektive, das Diktum der *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, dass das Wirkliche und das Vernünftige in der höchsten Verkörperung des preußischen Staates in eins fallen, kann der politischen Einsicht der Vormärz-Kritik nicht genügen. Es wird nicht nur von Heine ironisiert, sondern – an unerwarteter Stelle – von Karoline von Günderrode in einer Aufklärungskritik des damals rezenten Vernunftideals, das insbesondere als Besessenheit des Messens und der Messbarkeit zu sich kam (vgl. Günderrodes Gedicht *Vorzeit und neue Zeit*).

Der Philister erinnert daran, dass die Annahme der Identität von Wirklichem und Vernünftigem (die nach der Deklaration eine offene Frage blieb) oft auf einer Beschneidung und Limitierung des Imaginationsraumes beruhte, den die Emanzipation den Bürgern eröffnen sollte. Der Projektionsraum der Philister-Imago hat jene charakteristische Unschärfe, die dem Vormärz als Zeit der mannigfaltigen turns (oft *avant la lettre*) entspricht, in Sprachkritik, Partizipationswunsch breiter Kreise, Frauenemanzipation u. a. So hebt Czezior hervor, dass Intellektuelle, Künstler oder Angehörige einer akademischen Elite, „die sich in ihrem Selbstverständnis nach unten abzugrenzen versuchen“ (S. 16), den Begriff „Philister“ als Schimpfwort gegen die „Kleinbürger“ verwendeten. D. h., der Diskurs um den Philister ist vor allem als Abgrenzungsdiskurs und solcher der Selbststabilisierung perspektiviert; weit über den Begriff hinaus lässt sich, etwa bei den romantischen Geistern, eine Logik ausmachen, die im Sinne der Entgrenzungsphantasien des Unendlichen das Alltägliche flieht, um der Sehnsucht zu leben, um nicht in das Gleichmaß zu kommen, das wie der Takt eines hochsymbolisch aufgeladenen Messgeräts den Traum zugunsten der Ordnung und des Trotts stets unterbricht. §77 der *Blütenstaub*-Fragmente des Novalis wird genannt: „Philister leben nur ein Alltagsleben“. Eines ist die Dämonisierung des Alltags, der nicht nur kleine Freuden, sondern ein Lebensgerüst bietet, ein anderes die Kritik jener Philister, die auf Alltäglichem beharren, obwohl anderes für sie möglich wäre. Wenn der Philister vor allem als Projektionsfläche in den Blick kommt, ist er nicht – nicht nur – was er scheint. Er bündelt Befürchtungen seiner Opponenten, wie derjenigen, die fürchten, eben keine Opponenten der Philister zu sein, sondern Ähnliches, denen die Projektionsfigur also nur allzu vertraut wäre.

Die Untersuchung ist in sechs Punkte und einen Ausblick (Nietzsches Bildungsphilister) gegliedert. Sehr gelungen werden am historischen Leitfaden theoretisierende Schlüsseltexte und literarische Figurationen als unterschiedliche Verdichtungen des Themas beschrieben und analysiert: Was hat uns die gescheiterte Philisterkarriere in *Der goldene Topf* zu sagen? Kann es überhaupt geglückte Lebensentwürfe der Philister geben, d. h., kann das projizierte Gegenbild positiv werden? Wissen die Philister, dass sie Philister sind, ein eigenes *Juste Milieu* der Selbstzufriedenen, Saturierten, ästhetisch-formal und stilistisch Blinden? Denn der Philister, so Czezior, will die Idylle. Das Idyllisieren des Alltags legt ihm eine eigene Last auf: mehr als funktional zu sein und zugleich funktional zu bleiben. Die Idylle ist nicht automatisch der Tod der Idee, aber deren Erschwernis, sofern sie befriedet, was noch gar

nicht formuliert war, was Idee hätte werden können. Czeziior beschreibt anhand bewusst „selektiver Beispiele“ (S. 43), wie insbesondere die Stellung zum Alltäglichen ausgeformt wird. Eichendorffs *Taugenichts* etwa, ein „wahres Sonntagskind des Lebens“ (S. 44) arrangiert sich mit dem Alltag in Schweifen und Genuss und wird kein Philister, wie die freie Suchbewegung des Umherziehenden entkommt er der Festschreibung des Alltäglichen in Routinen der Anständigkeit. Neben der Referenz auf Eichendorff ist jene auf Hoffmann zentral, dessen Figurenkanon in verschiedenen Werken differenziert und kenntnisreich dargestellt wird. Dabei wird deutlich, dass es – etwa verkörpert in der Figur des Kommissionsrats Melchior Voßwinkel in der Erzählung *Die Brautwahl* – vor allem die Kategorie des Neuen in allen ihren Formen ist, die der Philister fürchtet. Der Kommissionsrat hat Angst vor jeder neuen Bekanntschaft, die Bequemlichkeit könnte gefährdet, die abschabaren Pläne (etwa die möglichst billige Verheiratung der Tochter) zunichte gemacht werden. Hier changieren Inhalt der literarischen Werke und Philisterstil als Habitus der harmonistischen Begrenzung im Klein-Klein des erwartbaren Lebens: Der Stil wird die Philister nicht retten, denn sie verstehen ihn nicht (auch in der Kunst nicht), denn sie glauben dem beruhigenden Dekor, nicht der zündenden ästhetischen Idee, die auf unbekanntes Terrain weist. Dies wird weiterhin deutlich in der Figur des Bildungsphilisters bei Heine, der als Kosmopolit „zwischen den Kulturen“ (S. 99) aus der Außen-seiter-Perspektive den Phänomenen „Philister“ und „Spießbürger“ den Spiegel vorhalten kann. War der „Spießbürger“ erst ein wehrhafter Mensch, mit Spießern gerüstet, verwandelte sich die Semantik des Wortes vom Paramilitärischen zum fast Betulichen, Bräsigen. Vor dem Hintergrund der möglichen Bedeutungswechsel zentraler Ausdrücke des symbolischen Mediums ist der Beginn der Studie positiv hervorzuheben, denn hier erfolgt perspektivierend die „begriffsgeschichtliche Annäherung“ (S. 13-22). Wie bei allen Kampf- und Abgrenzungsbegriffen verrät die begriffskritische Einordnung Wichtiges über untergründige, noch nachwirkende Semantisierungen, die der Ausdruck implizit mitträgt. Dies passt im Vorgehen der Autorin gut zu aktuellen Tendenzen der Vormärz-Forschung, die etwa die genuine Sprachkritik des 19. Jahrhunderts betrachtet (Gruppe, Hermann u. a.), die direkt auf den aufkommenden Partizipationsanspruch breiter Kreise (auch und gerade im Politischen) hinweist. Der „lebendige Laut“ (Müller) verträgt nicht jene philiströsen Figuren, die das Medium der Sprache nur unkritisch-illustrativ zu begreifen vermögen. Begriffsgeschichtlich war der Philister zudem bereits als das initiiert worden, „von dem es sich abzugrenzen gilt“ (S. 13); von der

Bibel bis zu Archäologie reichen die Quellen, zudem werden das Grimm'sche Wörterbuch und Adelung herangezogen. Es ist ein in verschiedenen Lesarten dokumentierter Begriff, der auf ein Bedürfnis der sprachlichen Akteure verweist, Begriffen jene spezifische, je lebensform- und weltbildkompatible Note zu geben, die Kampf- und Abgrenzungsbegriffe erst ermöglicht. Ernst Müller und Falko Schmieder etwa betonen in *Begriffsgeschichte und historische Semantik*, dass, wenn „Begriffsgeschichte und historische Semantik Bedeutungen und ihre Veränderungen im Medium der *Sprache* untersuchen“, sich „aufgrund ihrer Selbstreflexivität und Selbstexplikation ein hervorragendes [...] Mittel der Bedeutungserfassung“ biete. Der von diesen ebenfalls genannte Kontrollaspekt der begriffsgeschichtlich-semantischen Untersuchung vermag dann, wie in Czeziors Untersuchung am Beginn geschehen, den normativen Aspekt der Sprachentwicklung – gegen die illusionäre Vorstellung des bloßen Aufschreibens geschichtlicher und kultureller Ereignisse – einzuholen.

Neben dem Sinn der Untersuchung für die semantischen Aspekte des Philistermodells geht es um eine mentalitätsgeschichtliche Konstruktion, die vor allem in einer Unsicherheit bezüglich der eigenen Lebensgestaltung gründet, die zu der Überhöhung von Sicherheitsaspekten führt: Die „Furcht vor der ungewissen Ferne und unabsehbaren Weite“ (S. 94) hat nicht nur den räumlichen, sondern auch den kulturellen Aspekt – wie kann ein Lebensrahmen Außerordentliches hervorbringen, dem die Überschreitung von vornherein fliehenswert ist?

Als einschlägig literarische Beispiele werden u. a. Heines Ablehnung des altdeutschen Patrioten als Typus des Philisters genannt sowie die Erkenntnis: „Der Brocken ist ein Deutscher“ der *Harzreise*, die den Eindruck des Philiströsen auf die Landschaft und ihre Behandlung – Brockentourismus – ausdehnt. Kein *locus amoenus* mehr für die, die nicht differenziert wahrzunehmen vermögen, sondern vorgefertigte Bilder zur eigenen Rechtfertigung erwarten und in ihrer Umgebung finden. So ließe sich, anschließend an Czeziors Studie, Philistertum auch als Wahrnehmungsverarmung sehen, als Weigerung, die Phänomene der Welt einströmen zu lassen ohne vorgezeichnete Wege. Ein Rest der Theweleit'schen *Männerphantasien* ist hier zu erkennen – die Panzerung des männlichen Bürgers durch eng abgesteckte Erwartungen bis ins Körperliche hinein – auch in diese Richtung wäre weiterzudenken. Dazu passt der den Band beschließende Ausblick zum Bildungsphilister bei Nietzsche, der betont, dass dieser „seine Wirklichkeit als das Maas der Vernunft in der Welt behandelt“. (Nietzsche, zitiert

S. 157.) Kleingeistig setzt er sich selbst absolut, die Freuden und Fähnrisse des Lebens unterliegen demselben, unbarmherzigen Passungszwang. Sind es solche Mentalitäten, die totalitär zu werden drohen, die die Freude des Augenblicks zerstören und als Last wahrnehmen, was jenseits der Bequemlichkeit des Gleichmaßes etwas verspricht?

Neben diesen Punkten ist ein weiterer Aspekt, der Weiterdenken und Anknüpfung ermöglicht, die Frage der sozialen Situierung des Philisters, seine Rolle in sozialer Stratifizierung und im Habitus, was heute wieder unter dem Begriff *Klassismus* betrachtet und diskutiert wird. Wessen Welt ist die Philisterwelt? Was ist die Rolle der Herkunft in dieser? Kann man die Lebensform des Philisters auch verlassen, oder ist man – im Sinne der Beharrung auf das Traditionelle – an sie gebunden? Diese und andere Fragen sind zukünftiger Forschung aufgegeben. Patricia Czeziors Studie bietet – in Kenntnis der bisher geleisteten Forschung – eine instruktive Nahaufnahme, die auch denen hilft, die sich bisher nicht mit dem Thema beschäftigt haben. Innovativ erscheint die begriffsgeschichtlich-semantische Orientierung, auch hier wäre weitere Forschung denkbar.

Dass der Philister nicht mehr Goliath ist, ist unübersehbar; er ist verkleinert zum Typus einer Lebenswelt, die wenig Resistenz zeigt, sich von ihm in Dienst nehmen zu lassen. Perspektive bietet die Unschärfe der Figur, die den unscharfen Rändern der Begriffe entspricht, die wir einzig verwenden können. Hier wäre Wandel denkbar und Heilung einer Seelenlage, die am Gegebenen festhält, um den Reichtum des Lebens zugunsten einer halb-bewussten Systemträgerschaft nicht sehen zu müssen.

Sandra Markewitz (Bielefeld/Vechta)

Helmut Reinalter: Arnold Ruge (1802-1880). Junghegelianer, politischer Philosoph und bürgerlicher Demokrat. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020

„Methodisch bietet das vorliegende Buch eine Kombination von Biografie und Werkanalyse“ – so der Verfasser, zuletzt Professor für Neuere Geschichte und Politische Philosophie an der Universität Innsbruck, Mitglied des *Club of Rome* und des österreichischen PEN und im Thema durch etliche kleinere Studien ausgewiesen, in seinem Vorwort (6). Diese Kombination tut dem Buch gut, denn das Leben Ruges spiegelt sich vor allem in seinen Schriften, in seinen Verlagsprojekten, in seiner Korrespondenz.

Reinalter stellt Ruge hinein in seine Zeit, die vor allem geprägt ist durch das Erbe der Aufklärung und der Französischen Revolution; zentrale Kapitel eröffnet er mit kurzen Schilderungen der politischen oder geistigen Situation: so zur Julirevolution, zur demokratischen Entwicklung danach, zum Frühsozialismus und zur Philosophie der Junghegelianer, zur Märzrevolution und zur Neuen Ära. Diese Schilderungen wirken gelegentlich belehrend, helfen aber solchen Leserinnen und Lesern, die sich in der Geschichte des 19. Jahrhunderts nicht heimisch fühlen, Ruge und seine Positionen richtig einzuordnen. Vor diesem Hintergrund zeichnet der Autor das Bild eines Menschen, „der sich in seinen literarischen, publizistischen, verlegerischen, politischen, philosophischen und kulturellen Aktivitäten als Burschenschafter, Junghegelianer, bürgerlicher Demokrat und überzeugter Aufklärer und Humanist profilierte“ (21).

Unter dieser Perspektive geht Reinalter das Leben Ruges durch: von den Anfängen in Bergen auf Rügen und Stralsund über die Studienzeit in Halle, Jena und Heidelberg und die Haftzeit in Köpenick und Kolberg, über die Privatdozentenzeit in Halle und die Aufenthalte in Paris, Zürich und Leipzig bis zu der Phase längster Sesshaftigkeit in seinem Leben, den drei Jahrzehnten in Brighton, wo er sich zum Anhänger Bismarcks wandelt. Die Auflistung der äußeren Lebensstationen allein freilich gibt wenig her – und so sind in der Tat die zusammenfassenden Werkanalysen das eigentlich Ergiebige an diesem Buch. Als Beispiel nenne ich den Abschnitt über Ruges politische Philosophie und seinen Humanismus, wobei sich der Autor hier eng an Margarete Pohlmanns Buch „Der Humanismus im 19. Jahrhundert – Eine neue Religion? Arnold Ruges Auseinandersetzung mit dem Christentum“ von 1997 anschließt. Am Protestantismus kritisiere Ruge den Mangel an Vernunft, die Verbindung mit Polizeistaat und Reaktion, die Konzentration auf die Innerlichkeit – kurz: alles, was ihn „schuld an der gegenwärtig auf allen Gebieten herrschenden Unfreiheit“ sein lasse (91). Dagegen stehen „der Glaube an die Macht der Vernunft und die bestimmende Rolle der Philosophie in der Gestaltung der Gesellschaft“, das „Vertrauen in die reformerische Kraft und Erziehung und Bildung“ und vor allem „die Überzeugung, dass der Mensch fähig und dazu bestimmt sei, [...] sich selbst und seine Welt zu transzendieren“, „die Natur in allen Bereichen mit dem Geist zu überwinden“ sowie „sich selbst und seine Welt durch eigene Arbeit zu erkennen und zu gestalten“ (94). Diese von Hegel wie Feuerbach beeinflussten Überzeugungen, bei denen „die Begriffe Freiheit, Geist und Vernunft eine zentrale Rolle“ einnehmen (93), lassen sich, obwohl „Ruge dazu keine systematische

und umfassende Darstellung geschrieben“ hat (ebd.), durchaus als ein neuer, Theorie und Praxis verbindender Humanismus verstehen, in dem sich die Theologie auflöst, weil er selbst religiöse Züge annimmt.

Wer Ruge vornehmlich als Revolutionär und Junghegelianer Interesse entgegenbringt, für den treten seine politischen und philosophischen Wendungen im Nachmärz in den Hintergrund – das ist bei Bruno und Edgar Bauer oder bei den weniger bekannten Adolf Rutenberg, Ludwig Buhl und Karl Friedrich Köppen nicht anders. Dies ist auch nicht verwunderlich, denn wer seine Hoffnung auf die Revolution gesetzt hatte, musste sich nach ihrem Scheitern in dem nun gesetzten Rahmen neu orientieren – das aber ist weniger interessant als die hoffnungsfrohe Phase des Aufbruchs, in der noch alle Blümenträume reifen. So ist es verdienstvoll, dass Reinalter der letzten Lebensphase Ruges, in der er seine politischen Hoffnungen im kleindeutschen Einheitswerk Bismarcks verwirklicht sah, genügend Platz einräumt.

Trotzdem: „Wenn man die Bedeutung Ruges für die Nachwelt auf den Punkt bringen möchte, müssen vor allem seine Reden als Parlamentarier hervorgehoben werden, die sich stets mit grundsätzlichen Problemen und mit der Realisierung menschlicher Freiheit in der internationalen Gemeinschaft demokratisch organisierter Völker befassen.“ (203) Grundlage dafür war kein eigenes ausgebautes philosophisches System, wohl aber eine durch Hegel inspirierte und ihn kritisch weiterentwickelnde „Vernunftphilosophie, die den Rationalismus zum Maßstab des Denkens, Handelns und der Weltordnung machte“ und damit auch den Gegensatz von Religion und Aufklärung zu überwinden versuchte. (204f.)

Ruges Nachlass blieb in der Familie und kam zu einem Teil nach Deutschland, wo er im Zweiten Weltkrieg verloren ging, und zum anderen Teil in die Vereinigten Staaten. Die erhaltenen Stücke hat Arnold Ruges gleichnamiger Urenkel im Jahre 1993 dem *International Institute of Social History* in Amsterdam zur Aufbewahrung anvertraut. Dieses Depositum umfasst Manuskripte, Exzerpte und Notizen Ruges, aber auch Familiendokumente, Drucksachen und Zeitungen. Aus dem Bestand der Familienüberlieferungen hat Reinalter im Anhang einen Bericht von Ruges zweiter Frau Agnes über die Zeit in Brighton beigegeben – ein Typoskript von 25 Seiten, die 1979 durch den Urenkel Arnold gefertigte Abschrift einer Abschrift Erich Ruges aus dem Jahre 1943. Diese Beigabe ist ganz besonders wertvoll, denn das Quellenstück ist zum einen ungemein erhellend für die Lebensumstände der Familie im Exil, zum anderen berührt es – obwohl oder vielleicht gerade weil es betont sachlich gehalten ist (von Arnold Ruge ist wechselnd als

„Ruge“ oder „Arnold“ die Rede) – durch seinen intimen, familiären Charakter. Und nebenbei zeigt es uns, die wir familiär in immer kürzeren Zeiträumen denken, wie wichtig der sorgsam-pflegende Umgang einer Familie über Jahrzehnte und Generationen hinweg mit den Hinterlassenschaften ihrer Vorfahren ist.

Die Beigabe eines Registers sei lobend erwähnt, da sie nicht selbstverständlich ist; die zwei Seiten über den Autor hingegen wirken peinlich.

Hermann-Peter Eberlein (Wuppertal)

Marie-Ange Maillet / Simone Neuhäuser (Hrsg.): Fürst Pücklers Orient zwischen Realität und Fiktion. Berlin: be.bra, 2020 [Edition Branitz, Bd. 16]

Der „Fürst“ (seit 1822) *Hermann* Ludwig Heinrich von Pückler-Muskau (1785-1871) ist zwar bekannt – u. a. als genialer Landschaftsarchitekt und Gartengestalter, als seinerzeit geschätzter Schriftsteller und unermüdlicher Reisender – doch bleibt noch einiges zu tun, um die bloße „Bekanntschaft“ im anspruchsvolleren Sinne durchzusetzen und seine Leistungen näher zu erforschen. Dieses Ziel hat sich die Schriftenreihe „Edition Branitz“ der Stiftung des Branitzer Schlosses und Gartens seit 1995 gesetzt.

Bei dem hier vorliegenden, sechzehnten Band der Reihe handelt es sich um ein elegantes und reich illustriertes Buch, das Pücklers Beziehungen zum „Orient“ thematisiert. Die dreizehn Beiträge des Bandes – in dieser Rez. kann nur eine Auswahl behandelt werden – beruhen auf einer Tagung des Jahres 2018 und werden nun von Marie-Ange Maillet (Dozentin in Paris, die sich als Heineforscherin und -übersetzerin einen Namen gemacht hat) und Simone Neuhäuser (seit 2015 Kustodin der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz) vorgelegt.

„Pücklers Orient“ ist natürlich eine Kurzformel, die in Wirklichkeit ein ganzes Bündel von Themen umfasst – von den geographischen, sozialen und politischen Kontexten der Reisen Pücklers, ihren vielfältigen Begegnungen, über die materialen Spuren, die seine Reise in seinen Sammlungen hinterließ, bis hin zu den imaginären Konstrukten eines „Orients“, den es in dieser Form nie gegeben hat –, welches in der Einleitung der Herausgeberinnen (S. 13-21) und dann im Festvortrag von Andrea Polaschegg (S. 25-45) abgesteckt wird.

An erster Stelle ist an Pücklers mehrjährige Orientreise zu erinnern, die ihn ab 1834 von Frankreich aus u. a. nach Algerien, Tunesien, Ägypten,

dann am Nil entlang bis Wad Madani im Osten Sudans als wohl südlichsten Punkt der Reise führte. Die „Rückreise“, wenn man so sagen darf, ging dann über Syrien, die Türkei, Griechenland und Österreich-Ungarn nach Muskau zurück. Christian Friedrichs Beitrag (S. 46-73) bietet eine übersichtliche Rekonstruktion der Reise mit Karten. Zwar zog Pückler selbst in seinen umfangreichen literarischen Arbeiten – Friedrich erinnert an „sechs Buchtitel mit 18 Bänden und über 6.000 Seiten“ – ausgiebig die Bilanz seiner Reise. Davon abgesehen, dass nicht jeder die Muße hat, die vielen Seiten zu lesen, enthalten sie natürlich Fiktionalisierungen und Ungenauigkeiten in vielen Einzelheiten. Friedrich hat indem er die verschiedenen Quellen, wie nur teilweise überlieferte Reisetagebücher, die Korrespondenz und das sogenannte „Reise-Cassa-Buch“ (geführt von Pücklers Sekretär) miteinander verglichen und wenn nötig korrigiert. So entstand ein gelungener Überblick, an dem sich spätere Studien werden orientieren müssen.

Eine echte Reise zeichnet sich auch durch Begegnungen aus. In seinem Beitrag (S. 107-123) geht Daniel Bertsch auf die langjährige Freundschaft Pücklers mit dem österreichischen Diplomaten und Reiseschriftsteller Anton Prokesch von Osten (1795-1876) und dessen Frau Irene, geb. Kiewewetter (1809-1872) ein, nicht zuletzt, weil Pücklers Orientreise oft den Spuren von Prokesch folgte (S. 116) und dessen Rat und Hilfe (von Empfehlungsschreiben und Karten bis hin zu den Waffen, um sich vor Räuberbanden zu schützen) reichlich in Anspruch nahm. Gleich zwei Beiträge – von P.J. Bowman (S. 183-209) und, spannender, von Ulrike Stamm (S. 213-230) – widmen sich der äußerst unkonventionellen englischen Adligen Lady Hester Stanhope (1776-1839; ein Bild von ihr auf S. 182) und Pücklers Kontakten zu ihr. Als junge Frau stand Stanhope im Rampenlicht der englischen Politik, denn sie durfte bei ihrem unverheirateten Onkel, William Pitt der Jüngere (1759-1806), in der Downing Street leben, als dieser zum zweiten Mal Premierminister war (1804-1806). Politiker und Günstlinge suchten damals ihre Nähe, um auf Pitt Einfluss zu nehmen oder von diesem gefördert zu werden. Durch Pitts Tod verlor sie diesen Wirkungskreis und sie suchte und fand ... ein unkonventionelles Leben im Orient! Noch auf dem Weg dahin, in Gibraltar, verliebte sie sich in den zwölf Jahre jüngeren Sohn eines reichen Bankiers und verbrachte etwa drei Jahre mit ihm in Griechenland, Konstantinopel, Damaskus, Palmyra..., bis sich das Paar 1813 trennte (vgl. S. 184f. und 214). Nach einem Schiffbruch vor Rhodos tauschte sie ihre europäischen Kleider gegen eine türkische Männerkleidung aus (vgl. S. 196 und 216), doch bleibt ihre Übernahme orientalischer Lebensweise

sehr selektiv (S. 215). Jedenfalls war sie sicher die erste, unabhängige Frau, die sich im Libanon (in Joun, einem Dorf in der Nähe von Sidon) niederließ und dort bis zu ihrem Tode blieb. Ein altes Kloster ließ sie zu ihrer Residenz umbauen und befestigen, widmete sich der Astrologie (S. 186) und gab mit 40 Dienboten mehr Geld aus, als ihre englischen Einkünfte erlaubten. So geriet sie rasch in den Ruf einer Exzentrikerin. Die skandalträchtige Verbindung hochadliger Herkunft mit eigenwilliger Lebensweise machte Lady Stanhope oft zum Gegenstand und manchmal zur Zielscheibe der europäischen Presse. Alphonse de Lamartine (1790-1869), der sie 1832 in Joun besuchte, verbreitete ihren Ruhm auch in der Literatur (*Voyage en Orient*, 1835) (S. 186). Pückler dürfte schon von ihr gehört haben, als er England bereiste, dann durch seine Lektüren neugierig auf sie geworden sein. Jedenfalls hat er sie im April 1838 besucht und seine Eindrücke später in seinem Buch *Die Rückkehr* (1846-48) verarbeitet. Nach dem bereits über Stanhope Gesagten, wird es kaum überraschen, dass Pückler eine innere Verwandtschaft zu ihr verspürte, vielleicht sogar in ihr „so etwas wie eine weibliche Version seiner selbst gesehen“ hat (S. 194). So spielt er ihre Esoterik herunter und verharmlost ihre Exzentrizität und es kann mit Ulrike Stamm gesagt werden, dass Pückler „Verständnis für ihre Auffassungen und ihr Verhalten“ wecken will (S. 226).

Seine Reise mit ihren Begegnungen erschöpft das Thema „Pücklers Orient“ keineswegs. Er kam ja nicht mit leeren Händen nach Hause zurück. Simone Neuhäuser geht in ihrem Beitrag (S. 311-333) den materialen Spuren nach, welche die Reise in der Form von „Reiseandenken“ hinterlassen hat. Nicht weniger als 13 Kisten schickte er von Alexandrien über Livorno und Hamburg nach Muskau. Weitere Sendungen folgten aus anderen Orten. Pückler hatte seine Sammlungen in Muskau, dann in Branitz liebevoll arrangiert und seinen Gästen gezeigt (von denen einige darüber berichteten). Auch starb er im „türkischen Zimmer“ des Schlosses. Nach seinem Tode rissen die Erbfolge, Verkäufe ins In- und Ausland die Bestände auseinander. Nur ein Teil verblieb in Branitz (vgl. die Angaben auf S. 328), darunter immerhin die berühmte Stele des Merimut (Abb. S. 310). Zudem konnten einige Stücke in den Beständen deutscher und ausländischer Museen als aus Pücklers Sammlung stammend identifiziert werden. Die Stiftung will sich in den nächsten Jahren besonders um die Analyse erhaltener Stücke bemühen.

Bei „Pücklers Orient“ geht es indessen auch um ein imaginäres Konstrukt. In ihrem Beitrag (S. 286-309) geht Silke Kreibich den 2017 restaurierten „Orienträumen“ im Schloss Branitz nach und zeigt, dass Pückler bei

deren Gestaltung weder Mühe noch Kosten scheute. Er wollte Wohnräume des „Orients“ aber nicht einfach kopieren. Er mischte die mitgebrachten Objekte recht bunt nach eigenem Geschmack: einem „Modell des heiligen Grabes“ stand „ein ausgestopftes Krokodil“ gegenüber, wie Paul Wesenfeld (1834-1897), ein Besucher der 1860er Jahre aufzeichnete (S. 288f.). Mit einer guten Portion Skurrilität und dem Wunsch sich selbst in Szene zu setzen, lebte Pückler seine Einbildungskraft aus und schuf sich so einen imaginären „Orient“.

Marie-Ange Maillets gelungener Beitrag (S. 75-103) zeigt, dass es bei „Pücklers Orient“ auch um politische Konstellationen geht. Algerien, die erste Station von Pücklers Reise, wo er 1835 vier Monate verbrachte, war damals ein brisantes Thema. Um von seinen innenpolitischen Schwierigkeiten abzulenken, hatte der französische König Karl X. im Mai 1830 ein Heer nach Algerien geschickt, dem es rasch gelang, die Festung der Stadt Algier zu erobern. In vielen Teilen des weiträumigen Landes gingen die Kämpfe allerdings jahrelang weiter. In den eroberten Gebieten siedelten sich Franzosen und andere Europäer an. In Frankreich kam es im Parlament und in der Presse zu heftigen Debatten zwischen Befürwortern und Gegnern der Kolonisation, bis die Regierung im Juli 1834 Algerien zu „französischem Besitz“ erklärte (S. 78). Nach einer Erklärung des historischen Kontexts analysiert Mailet Pücklers Stellungnahmen. Obwohl er sonst frankophil und gerade auch dem 1830 zur Macht gekommenen Bürgerkönig Louis-Philippe wohlgesonnen war, kritisierte Pückler Frankreichs Vorgehen in Algerien recht scharf, auch wenn er in seinen Texten oft indirekt tadelt, indem er die Kritik seinen Gesprächspartnern in den Mund legt (auf S. 87 gute Beispiele für diese Technik). Von der Inkompetenz der Armee, über das Fehlen wissenschaftlicher Erkundung des Landes, zum Unvermögen der Franzosen, mit der algerischen Bevölkerung menschlich umzugehen, findet er wenig Positives und kommt zum Schluss, dass „die Franzosen, bei allen ihren übrigen glänzenden Eigenschaften, [das Kolonisieren] nur schlecht verstehen“ (S. 88). Dass er die Kolonisation aber nicht grundsätzlich ablehnt, zeigt Mailet dann an Pücklers weiteren Schriften von *Tutti-Frutti* (1834) bis zur *Rückkehr* (1848). Unter den rechten Bedingungen, dies scheint seine Überzeugung zu sein, kann die Kolonisation überseeischer Gebiete doch ein lohnenswertes Projekt sein.

Insgesamt bereichert der Band die Pückler-Forschung und ist eine Einladung, neben den Gartenanlagen in Branitz auch gerade die Orienträume des Schlosses zu besichtigen. Viele Aspekte des damaligen „Orientalismus“ – ein

Thema, das sich zurzeit großen Interesses erfreut – lassen sich dort mit Hilfe von Objekten und deren Anordnungen studieren.

Norbert Waszek (Paris)

Franz von Gaudy: Ausgewählte Werke Band 1: Venetianische Novellen und italienische Erzählungen. Hg. v. Doris Fouquet-Plümacher. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 2020

Franz von Gaudy (1800-1840), aus preußischem Militäradel stammend, trat nach dem Besuch des Collège Français in Berlin und der Landesschule Pforta im Herbst 1818 auf Wunsch seines Vaters – eigentlich hatte er in Göttingen die Rechte studieren wollen – in die Armee ein und wurde bald zum Fähnrich und dann zum Seconde-Lieutenant befördert. Trotz weitgespannter geistiger Interessen und zunehmend widerwillig harrte der mittellose Leutnant aus grundbesitzlosem Adel beim Militär aus, bis er nach 15 Jahren endlich das Anrecht auf eine kleine Pension erworben hatte.

Bereits als aktiver Militär hatte Gaudy Lyrik im Stil Heinrich Heines, Prosa und satirische Stücke veröffentlicht; die Floskel ‚in Heine-Manier‘ blieb lange an ihm hängen. Nach seinem Abschied vom Militär lebte er als Berufsschriftsteller in Berlin; er „schrieb Gedichte, Romanzen, Erzählungen, Reiseberichte und Novellen“ sowie drei kleine Einakter (20); bedeutend sind seine Übersetzungen aus dem Polnischen und dem Französischen aller Sprachepochen; daneben war er ein begabter Zeichner. Gaudy verkehrte mit Eichendorff, de la Motte Fouqué, Willibald Alexis und vor allem mit Adelbert von Chamisso, der ihn in die Mittwochsgesellschaft einführte, einen der wichtigen literarischen Zirkel der Hauptstadt; er publizierte in der Regel zunächst in Zeitschriften und dieselben Texte später, zusammen mit noch Ungedrucktem, noch einmal in Büchern. Einen besonderen Platz innerhalb seines Œuvres bilden die *Kaiser-Lieder* von 1835, die Napoleon als Freiheitsbringer mit der Vision eines geeinten und befriedeten Europa preisen und dem Autor harsche Kritik, aber auch Anerkennung einbrachten.

Im Jahr 1835 unternahm Gaudy gemeinsam mit dem Dichter und Kunsthistoriker Franz Kugler eine Italienreise, die seinem weiteren erzählerischen Schaffen die Richtung wies; eine zweite folgte von 1838 bis 1839. Der ersten, aus finanziellen Gründen früher als geplant abgebrochenen Reise verdanken wir den eher konventionellen Reisebericht *Mein Römerzug*, den „Anti-Italienführer“ (24) *Aus dem Tagebuche eines wandernden Schneidergesellen*

und die hier vorliegenden *Venetianischen Novellen*. Gaudy war gerade dabei, die Arbeiten, die er während seiner zweiten Reise gefertigt hatte, druckfertig zu machen, und plante zudem eine weitere Reise nach Südfrankreich und eine Übersiedlung nach Schwaben, als er Anfang 1840, noch nicht vierzigjährig, einem Schlaganfall erlag. Die letzten, kurz zuvor geschriebenen Zeilen von seiner Hand lauten:

Da trat, mit fall'gem Wechsel in der Hand,
Ein harter Gläub'ger plötzlich an sein Bett,
Der Spediteur der Welt, Hans Mors genannt. (27)

Eine erste Gesamtausgabe von Gaudys Werken erfolgte bereits vier Jahre nach seinem Tode und machte ihn zu einem vielgelesenen Autor; heute ist er weitgehend vergessen. Der Nachlass ist – von ganz geringen Ausnahmen abgesehen – nicht überliefert, u. a. deswegen, weil Gaudy seine Manuskripte unmittelbar nach der Drucklegung vernichtete. Was nach seinem Tode in die Hände von Freunden gelangte, ist wohl noch im Laufe des 19. Jahrhunderts verloren gegangen, etwa das Tagebuch seiner zweiten Italienreise und ein dazugehöriges Album. So fehlt eine Quellenübersicht ebenso wie eine Bibliographie, die auch die verstreuten Zeitschriftenfeuilletons einschloße: „Nur anhand von Zitaten sind Manuskripte und Werke, biographische Zeugnisse wie Tagebücher und persönliche Dokumente sowie Briefe überhaupt bruchstückhaft zu ermitteln.“ (392) Entsprechend schmal ist die Forschungsliteratur; es gibt keinen Forschungsbericht und keine Monographie, nur drei Aufsätze vom Ende des 19. Jahrhunderts und eine Dissertation aus dem Jahre 1911 – allein eine Briefausgabe von 2002 sticht heraus.

So folgt die Edition den Erstaussagen und Erstdrucken, bei einer Novelle der Ausgabe in den Sämtlichen Werken von 1844; dabei sind die venezianischen und italienischen Novellen nunmehr „erstmal vollständig in einem Band“ versammelt (401). Die Texte „erscheinen in leicht modernisierter Orthographie, sie bieten in einem der heutigen Rechtschreibung z. T. angeglichenen Schriftbild einen sicheren Text.“ (399) Das ist angesichts der Absicht, ein breiteres Publikum anzusprechen, durchaus zu vertreten, zumal die ursprünglichen Drucke – auch wegen unterschiedlicher Gewohnheiten der jeweiligen Setzer – sehr variantenreich sind; eine historisch-kritische, philologisch akribische Ausgabe hätte den Lesegenuss erheblich geschmälert. Die Herausgeberin gibt über ihre Prinzipien und ihre Methodik hinlänglich ausführlich Auskunft. Sie war nicht zu beneiden, v. a. wegen der großen „Zahl

italienischer Namen und Begriffe, die eine Übersetzung und Erläuterung fordern. Gaudy konnte offensichtlich soviel Sprach- und Literaturkenntnis beim Leser voraussetzen, daß er ganze Dante-Strophen ohne Übersetzung gab.“ (404) Die Erläuterungen sind angenehm sparsam gesetzt, nur selten fühlt man sich bei der Lektüre peinlich belehrt, wenn etwa die Lebens- und Regierungszeiten Gregors XIII. angemerkt werden, die man selber nachschlagen kann (166), oder „Osteria e cucina“ als „Wirtshaus mit Küche“ übersetzt wird, wo man solche Restaurant-Namenstafeln mittlerweile in beinahe jeder Fußgängerzone einer deutschen Großstadt findet (144).

Die auf drei Bände geplante Auswahlgabe verdankt ihr Entstehen der Absicht, Gaudy „wieder greifbar in die literarische Welt zurückkehren“ zu lassen (5). Der nun vorliegende Eingangsband versammelt elf *Venetianische Novellen* und acht *Italienische Erzählungen*, die zwischen 1837 und 1839 erschienen sind; ferner bietet er eine kurze biographische Skizze, eine Bibliographie und Hinweise zur Forschungsgeschichte wie zu den Editionsprinzipien. All dies ist überaus wertvoll und bitter nötig für ein Publikum, das diesen begabten spätrömantischen und realistischen Schriftsteller, Dichter und Übersetzer des Vormärz entdecken möchte, einen Liberalen mit kritischer Haltung zum *Jungen Deutschland*, einen Preußischen Adligen, der das Ausscheiden aus dem Heer als ‚Evangelium seiner Menschwerdung‘ verkünden konnte.

Die Novellen selbst sollen nun nicht nacherzählt oder auch nur aufgezählt werden. Ihren Stil zu analysieren und einzuordnen, steht einem Historiker nicht zu. Ich fand die Lektüre angenehm, die Erzählweise anschaulich, bildreich und atmosphärisch dicht, gelegentlich humoristisch, die Spannungsbögen gelungen. Besonders gefallen haben mir die Erzählung *Schloß Pizzighetone* mit ihrem hochdramatischen Schluss und die Novelle *Das Modell* mit ihrer elegischen Stimmung.

Die Texte, aber auch die drei Bände von *Mein Römerzug* und das *Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen* von 1836 gehören hinein in die kaum zu überschauende deutsche Italienliteratur des 19. Jahrhunderts und lassen sich in ihr auch biographisch verorten. Gaudys Reisebegleiter Franz Kugler war der Lehrer und Freund von Jacob Burckhardt, dessen *Cicerone* und *Kultur der Renaissance in Italien* das Bild dieses Landes für das deutsche Bürgertum bis heute maßgeblich geprägt haben. Kuglers Tochter Margaretha heiratete 1854 Paul Heyse, der gerade von einer einjährigen Studienreise nach Italien zurückgekehrt war, wo er sich unter anderem mit Arnold Böcklin angefreundet hatte. Ob sich an Heyses italienischen Novellen – darunter

als bekannteste *L'Arrabiata* von 1853 –, die ihn berühmt gemacht und ihm als altem Mann noch den Nobelpreis eingebracht haben, Einflüsse Gaudys feststellen lassen, wäre sicher eine Untersuchung wert.

Hermann-Peter Eberlein (Wuppertal/Bonn)

Otto Dresel: Oscar Welden. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Rolf Schönlau. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2021 (= Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen. Band 90. Reihe Texte Band 46).

Die Herausgabe der Novelle *Oscar Welden* aus der Feder des 1848er-Revolutionärs und Auswanderers Otto Dresel (1824-1881) aus Detmold (Fürstentum Lippe) durch Rolf Schönlau dokumentiert einen wichtigen Ausschnitt der Zeitgeschichte und vermag durch die Stimme eines bislang unbekanntem Autors gleichzeitig einen Beitrag zur relativ jungen Disziplin der *literature* bzw. *history from below* zu leisten. Schönlau stützt seine Edition dabei „auf die 1876 im Selbstverlag des Autors erschienene Erstausgabe [...], heute im Bestand der Library of the Ohio State University“ (S. 171). In den USA wurde die Novelle 1876 „im *New Yorker Belletristischen Journal* als Fortsetzungsroman veröffentlicht“ (S. 171). Schönlau ergänzt den Text dankenswerterweise durch zahlreiche Stellenkommentare, drei Abbildungen von Originaldokumenten (leider in eher mangelhafter Qualität) und ein s/w-Foto der Grabstätte Otto Dresels in Columbia, Franklin County, Ohio.

Die Novelle selbst, nach Schönlau eine „Liebesgeschichte, die alle Merkmale der Schauerromantik aufweist“ (S. 154), erzählt die Lebensgeschichte des Juristen Oscar Welden, der aufgrund seines politischen Engagements im Kontext der Märzrevolution (1848) ins amerikanische Exil fliehen muss, nach Baltimore und dann Ohio, wo er sich zunächst eine neue Existenz als Anwalt aufbaut. Privat steht Welden zwischen zwei Frauen, Alma von der Osten, mit der er bereits verlobt war, und Bertha Standau, eine zwielichtige Femme fatale, der Oscar vorübergehen verfällt, was zur Lösung seiner Verlobung mit Alma führt. Bertha verhilft Oscar zur Flucht und folgt ihm nach Baltimore, doch Oscar trennt sich von ihr, was Bertha ihm nie verzeiht. Um ihren späteren Nachstellungen zu entgehen, sieht er sich sogar gezwungen, seine inzwischen gut gehende Kanzlei seinem Partner zu überlassen und erneut in der „kommunistischen Kolonie“ „Germania“ von vorn zu beginnen. Doch die Vergangenheit lässt Oscar auch hier nicht entkommen: Ausgerechnet dort

begegnet er Alma wieder, die ihm längst verziehen hat (obgleich die Trennung für sie so traumatisch war, dass sie vorübergehend den Verstand verlor) und die ihm nun verspätet das Ja-Wort gibt. Einer kurzen Phase des familiären Glücks in der Kolonie folgt in Gestalt des Racheengels Bertha allerdings das dramatische Ende: Bertha spürt ihn an einem „raue[n] Winterabend“ (S. 148) auf und beendet mit einem Dolch ihrer beider Leben.

Der *discours* changiert dabei zwischen Landschafts- und Milieubesreibungen im auktorialen Stil und Szenen von theatralischer Unmittelbarkeit, die vor allem auf Unterhaltung und Effekt angelegt sind, was mit Sicherheit auch den Erfordernissen einer seriellen Publikation geschuldet ist. Im Kontext der Vormärz-Forschung ist die Novelle vor allem als politisches Zeitzeugnis relevant, zumal die Biographie der Figur Oscar Weldens zahlreiche Parallelen zu ihrem Autor Otto Dresel aufweist, wie Schönlau herausstellt: Beide „stammen aus der Residenzstadt eines kleinen Fürstentums“, Detmold bzw. in der Novelle D., beide sind Juristen, beide „politisieren sich während der revolutionären Ereignisse von 1848, sie nehmen am „Demokratenkongress“ in Frankfurt a. M. teil, treten als Herausgeber politischer Zeitschriften in Erscheinung (im Falle von Otto Dresel als Chefredakteur der *Wage*, vgl. FN 79, S. 68) und beide fassen nach ihrer Auswanderung in Ohio als Anwälte Fuß (S. 153).

Dem „Anhang“ hat Schönlau den Artikel Dresels aus der *Wage* vom 28.04.1849 hinzugefügt, „aufgrund dessen Otto Dresel wegen ‚Teilnahme an dem Verbrechen der öffentlichen Beleidigung des Landesfürsten‘ angeklagt und verurteilt wurde“ (S. 163). Die politische Sprengkraft des Artikels, der einen Fall von Ämterschacherei und Missachtung des Volkswillens anprangert, ist offensichtlich: „Wenn aber der Fürst noch mehr so unkonstitutionell verfährt und das, was seine Regierung nach reiflicher Überlegung für gut befindet, nicht nur nicht anerkennt, sondern geradezu umstößt, so wird sicher der sich immer vergrößernde *Generalriss* zwischen Volk und Fürsten Deutschlands zu einem *Spezialriss* zwischen dem *Lippischen* Volk und dem *Lippischen* Fürsten werden“ (S. 164). Die Position des Autors spiegelt in der Novelle nicht zuletzt Wilhelm wider, der Neffe und Ziehsohn des Oberförsters von der Osten, der in einer wütend-ironischen Replik gegen den Pfarrer ebenfalls auf die Souveränität des Volkes pocht: „So ist es recht, Herr Pfarrer!“, fuhr Wilhelm auf. „Der Herr in seiner grenzenlosen Allweisheit und Allgüte, hat Mächtige geschaffen und Schwache, Reiche und Arme, Bettler und Fürsten ‚von Gottes Gnaden‘, wie er Elefanten und Mäuse, Eichen und Moos schafft. [...] Nun ist die Gnade Gottes in Bezug

auf Fürstengewalt faktisch gleichbedeutend mit der Gnade des Volkes. [...] Und wenn das deutsche Volk guten Rat annehmen und einsehen wollte, dass das Fürstentum unser Verderben war, ist und sein wird, so jagte es die ganze versimpelte Von-Gottes-Gnaden-Herrschaft über's Meer, oder noch besser, es handhabte die Guillotine Tag und Nacht, bis der letzte Fürstenkopf ...“ (S. 38). Dass auf diese Worte hin zunächst einmal Wilhelm verjagt wird und zwar aus dem Haus des Oberförsters, nimmt kaum Wunder.

Der weitere Lebensweg Otto Dresels in den USA liest sich zunächst wie eine Erfolgsbiographie: Er gründet eine Familie, engagiert sich neben seiner Anwaltstätigkeit politisch und wird von „1862-64 Abgeordneter im Repräsentantenhaus des Bundesstaates Ohio“ (S. 156). Die USA symbolisieren für ihn das gelobte Land der Freiheits- und Grundrechte, wie aus einer Rede im Repräsentantenhaus hervorgeht (vgl. S. 167). In die alte Heimat, nach Deutschland, reist er nur noch ein einziges Mal im Jahr 1874. Als ein Scheitern kann seine Auswanderung ausgehend von den Fakten sicher nicht begriffen werden, umso tragischer erscheint sein Ende, das wiederum fast Anklänge an das Ende seines Helden Oscar Welden hat: Im Jahr 1881 erschießt sich Otto Dresel „in seinem Büro“, die Gründe für seinen „Freitod“ bleiben „ein Geheimnis“ (S. 157).

Insgesamt ist die Edition nebst Erläuterungen und paratextuellen Dokumenten ein sehr verdienstvolles Unternehmen, vermag die Novelle doch das Dunkel um einen bisher unbekanntem Autor und seine für das 19. Jahrhundert so exemplarische Biographie zu erhellen. Ein kleines Desiderat bestünde vielleicht darin, die Auswanderungsthematik noch stärker zu fokussieren, auch im Hinblick auf die Erfahrung der Fremde und des Exils und den dauerhaften Verlust der Heimat. Ein vertiefender Blick in die in den USA entstehenden Gemeinschaften deutscher Auswanderer wäre ebenfalls wünschenswert, dies kann aber freilich nicht im Rahmen einer Textedition geleistet werden, sondern bedarf weiterführender Untersuchungen, die mit Sicherheit auch im Hinblick auf die tiefere literatur- und kulturwissenschaftliche Analyse der Novelle lohnenswerte Erkenntnisse zutage fördern können.

Patricia Czeizor (München)

Georg Weerth & Miko: Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben. Bielefeld: Aisthesis, 2021

Georg Weerth (1822-1856) gehört mit seinen Zeitgenossen Theodor Althaus (1822-1852) und Ferdinand Freiligrath (1810-1876) zum Kanon der bekannteren Vormärz-Autoren. Alle drei waren in fußläufigem Abstand in Detmold geboren worden, entstammten einem ähnlichen Milieu (Pfarrer bzw. Superintendent und Lehrer), besuchten dasselbe Gymnasium, hatten die gleichen Lehrer und sympathisierten – in nur leicht unterschiedlicher Ausprägung – mit der Revolution von 1848: Althaus als freireligiöser Theoretiker und Essayist, Freiligrath als Dichter politischer Lyrik und Weerth als einer der wenigen begnadeten Satiriker in Deutschland, alle drei programmatisch unterschätzt sowie großzügig verkannt und verbannt aus dem bis heute gängigen Literaturkanon, der nach 1848 von den Siegern über die Revolution festgelegt und nach 1879/71 von der preußisch-kaiserreichsherrlichen Hofhistoriographie zementiert wurde.

Entsprechend die Umschlaggestaltung im DIN A4-Format: Sie zeigt aus leicht erhöhter Perspektive Weerth auf rotem (!) Grund zusammen mit dem jungen Karl Marx und Friedrich Engels (denen auch Freiligrath bis ins zweimalige englische Exil die Treue hielt) hinter einem Tisch stehend, auf welchem kopfstehend zum Betrachter ein Papierbogen mit der Aufschrift „Revolution“ liegt; darunter zweispaltig-tabellarisch in Strichen angedeutet wohl die einzelnen revolutionären Forderungen bzw. Programmpunkte. Unter dem Tisch kauert der mit seinem Nachthafen bekrönte Titelheld, der selbstherrlich-autokratische Kaufmann Preiß, geschüttelt von Albträumen vor der Revolution, die sich im wahrsten Sinne des Wortes über ihm abzeichnet.

Man könnte darüber spekulieren, ob der Name dieses Handelsmannes mit geldklebrigen Fingern und einer so aufreizend weiten Moral wie der Senesand zwischen Paderborn und Detmold nun auf die Staatsbürgerschaft seines Trägers als Preuße oder auf Weerths ehemaligen Chef, den Textilhändler Friedrich aus'm Weerth (= Preis) in Bonn anspielt (nachdem Georg Weerth die Kampagne des mit seinem Prinzipal befreundeten Bonner Bürgermeisters „für Pressefreiheit und Judenemanzipation“ eher beiläufig als pure Heuchelei desavouierte, zog er es vor, das hohe Handelshaus seines weitläufigen Verwandten zu verlassen). Fest steht: Der aufgeweckte und schreibgewandte Superintendentensohn aus Detmold hatte auch in Elberfeld, Köln, Bradford und anderswo sattsam Gelegenheit für ebenso tiefe wie zersetzende

Einblicke in das „deutsche Handelsleben“ und in die Usancen des real existierenden Kapitalismus *avant la lettre*, um diese in seinen mehr sarkastisch entlarvenden als nur „Humoristischen Skizzen“ zu stilisieren.

Diesen an ständig neuen Erfahrungen im In- und Ausland geschulten und ebenso ungeschminkten wie unbedingten Realismus teilt Weerth mit Marx, Freiligrath und Engels, deren Wege sich immer wieder kreuzten und die vor allem 1848f. in der Neuen Rheinischen Zeitung (in der auch die Humoristischen Skizzen Weerths zuerst erschienen) sehr eng miteinander zusammenarbeiteten: Marx und Engels als Herausgeber, Freiligrath als regelmäßiger Beiträger und Weerth als Redakteur und wesentlicher Gestalter des Feuilletons.

Es ist sicherlich ein Wagnis, einen der wichtigsten Texte Weerths auf das Niveau eines Comic-Strips herunterzubrechen, und mehr als ein Vormärz-Forscher wird sicherlich Anstoß daran nehmen. Das Verfahren kommt indessen dem höchst frivolen Humor des Satirikers Weerth durchaus entgegen, und Isabell Pielsticker alias Miko hat gut daran getan, sich weniger auf die recht lose Handlung des Prosatextes (hier im rein strukturellen Sinne verstanden) zu konzentrieren, sondern mit sicherer Hand die dialogischen Selbstdecouvrungen des Herrn Preiß herauszuklauben, die dieser immer wieder an den Tag legt, vor allem im Umgang mit dem lymphatisch-fischblütigen neuen Lehrling (auch in den Zeichnungen; vgl. S. 20: „Stumm wie ein Fisch“ – „Stumm wie ein Grab“), mit dem lieber in Erotika vertieften (vgl. S. 8) als durch Motivation und Dienststeifer auffallenden Schönling Herrn August, mit dem bis in seine spätere Revolutionsteilnahme vom Wachholder getrösteten und getragenen Buchhalter Lenz sowie mit dem völlig indolent gewordenen und „verschlissenen“ Kommis und Kneipengänger Sassfraß.

Der gelebte Zynismus des verbal menschelnden und doch nur – auch auf Kosten seiner Mitarbeiter – an Profitmaximierung interessierten Herrn Preiß wird durch dessen Alptraum von einer Revolution konterkariert, in dem die Revolutionäre als Zahlen mit ihren berechtigten, weil quantifizierbaren Forderungen auftreten und der Herrscher als „wahrhaft landesväterliche, königliche Null“ (S. 99) erscheint. Diese Null ist großartig gezeichnet mit den stilisierten Zügen des sich vor einem Sektglas und einer Obstschale fläzenden Preußenkönigs Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861), unbestreitbarer Höhepunkt sowohl in Weerths Humoristischen Skizzen wie auch in der Comic-Adaption von Miko. Heines „Der Kaiser von China“ (Neue Gedichte; Zeitgedichte XVII, 1844) dürfte hierbei Pate gestanden haben. Feigheit und Niedertracht erscheinen bei Herrn Preiß als Kehrseite seiner

zwanghaften Raffgier, und weil er nichts abgeben kann, hat ihm die Zeichnerin folgerichtig das sinnlos gewordene nächtliche Entleerungsgefäß als Kopfbedeckung bzw. Schutzhelm verpasst.

Erscheinen Preiß und sein Buchhalter Lenz am Anfang des Comics in etwa auf Augenhöhe, so ändert sich dieses, nachdem letzterer als Revolutionär und „bewaffneter Staatsbürger“ mit schwarz-rot-goldener Kokarde im Kontor erscheint und statt wie bisher seinem Prinzipal zu raten, diesem nunmehr Befehle erteilt. Preiß reagiert auf die ihn in ökonomische Schieflage bringende Revolution durch „Spekulieren in Schrapnells“ (vgl. S. 110f.). Nach der Niederschlagung der Revolution will er sich auch den neuen Verhältnissen andienen und schwadroniert vor seinen ungläubig stauenden Mitarbeitern, er sei für die Übernahme von Regierungsverantwortung bereit: „Auf die ganz unbegründete Nachricht hin, dass der Herr Preiß Ministerpräsident werde, warfen ihm rohe Proletarier aber noch selbigen Abends die Fenster ein.“ (S. 122)

Georg Weerth hat in seinen Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben mit der Figur des Herrn Preiß einen Archetyp geschaffen, der dem in Frankreich sprichwörtlich gewordenen Apotheker Hormais aus Flauberts *Madame Bovary* (1857) in nichts nachsteht. Unter der immer noch lastenden Dunstglocke der literarischen Kanonbildung nach 1848 ist diesem „ersten und bedeutendsten Dichter des deutschen Proletariats“ (Friedrich Engels 1883) selbst zu DDR-Zeiten dafür niemals die verdiente Anerkennung bzw. Popularität zuteilgeworden. Die Comic-Adaption von Isabell Pielsticker versteht der Rezensent als gelungene Befreiung Weerths aus der philologischen Bevormundung, als einen durchaus gangbaren und zudem noch höchst amüsanten Weg in die längst überfällige Breitenwirkung, als eine zeitgemäße Anverwandlung des Weerth'schen Geistes für heutige Leser.

Frank Stückemann (Bielefeld)

IV. Mitteilungen

Nachruf auf Rainer Rosenberg

Am 30. November 2021 ist Rainer Rosenberg gestorben. Mit ihm verliert die Germanistik einen der profiliertesten Erforscher der deutschen Vormärz-literatur und der Historie ihrer eigenen Disziplin.

1936 in Braunau im ehemaligen Sudetenland geboren, haben ihn die Schrecken des Krieges und der Umsiedlung lebenslang geprägt. Er strebte nur nach geistigem Besitz, den man ihm nicht wegnehmen konnte. In der Aneignung von Wissen war er unersättlich.

Ich kannte ihn seit dem Beginn seines Germanistikstudiums 1953-1957 in Jena. Als wir anderen gerade das Diplom erworben hatten, wurde er schon 1959 von Professor Joachim Müller promoviert. Er war dann bis 1965 im Verlag der Nation in Berlin tätig, zwei Jahre als Redaktionsassistent bei der „National-Zeitung“, danach in der belletristischen Abteilung des Buchverlages quasi als Fremdsprachenlektor aufgrund seiner immensen Sprachkenntnisse. Nebenbei übersetzte er russische Literatur. 1965 kam er an die Akademie der Wissenschaften der DDR zum Zentralinstitut für Literaturgeschichte. In dieser interdisziplinär ausgerichteten Einrichtung leitete er die Vormärz-Forschungsgruppe, der auch ich angehörte, bis 1980 als wissenschaftlicher Mitarbeiter und von 1980 bis 1991 als Professor für Neuere Deutsche Literatur.

Ich hätte mir keinen besseren Leiter wünschen können. Er war sachlich, loyal, verständnisvoll fördernd, aber auch unerbittlich fordernd: Ich habe ihm viel zu verdanken.

Wie fast alle Germanisten in der DDR arbeiteten wir zunächst an dem großen Projekt einer zehnbändigen „Geschichte der deutschen Literatur“. Rainer Rosenberg verantwortete als Leiter den Zeitraum von 1830 bis 1848/49. Er hat seine eigenen Beiträge in der Habilitationsschrift erweitert, die 1975 in Berlin unter dem Titel „Literaturverhältnisse im deutschen Vormärz“ erschienen ist. Die Arbeit erbrachte grundlegend neue Erkenntnisse zur Bewertung dieser Literatur, die in den meisten bisherigen Literaturgeschichten unter dem Epochenbegriff „Biedermeier“ subsumiert und geringgeschätzt abgetan worden war. Dieser „Gegenentwurf“ zu Friedrich Sengles Monumentalwerk „Biedermeierzeit“ erwarb ihm die Anerkennung der Fachkollegen als ausgewiesenem Spezialisten für den Vormärz auch über die Grenzen der DDR hinaus.

Die neue Sicht auf die Literatur der Jahre zwischen der französischen Julirevolution und den europäischen Revolutionen von 1848/49, die Rainer

Rosenberg mit Bezugnahme auf den gesamtgesellschaftlichen Prozess in dieser Arbeit ausbreitete, eröffnete der Forschung neue Perspektiven, um wesentliche Entwicklungstendenzen von Genre, Stil, literarischer Konzeption etc. zu erfassen.

Auf dieser Grundlage erarbeitete die Vormärzgruppe unter seiner Leitung sowohl eigene Publikationen als auch gemeinsame Forschungsprojekte – unter anderem über Georg Weerth (1974), über den „Streitpunkt Vormärz“ (1977) und „Heinrich Heine und die Zeitgenossen“ (1979).

In all diesen Publikationen, die Rainer Rosenberg teils auch als Herausgeber verantwortete, trug er wichtige, detaillierte Forschungsergebnisse bei.

Durch die Darstellung des Vormärz in den bisherigen Literaturgeschichten mit der Problematik des Genres konfrontiert, erschloss sich ihm in den 1980er-Jahren ein neues Forschungsfeld: die Geschichte seines Faches, die bis dahin kaum bearbeitet worden war. Wieder betrat er Neuland zu einer Zeit, als die Historie der Wissenschaften insgesamt ins Blickfeld geriet.

In der Institutsreihe publizierte er sehr bald erste Ergebnisse: in „Zehn Kapitel zur Geschichte der Germanistik. Literaturgeschichtsschreibung“ (Berlin 1981) und unter dem Titel „Literaturwissenschaftliche Germanistik. Zur Geschichte ihrer Probleme und Begriffe“ (Berlin 1989). Hatte er sich in diesen Bänden mit der Geschichte seines Faches von den ersten Ansätzen im Vormärz bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigt, wendete er sich nach dem Zusammenbruch der DDR der Zeit des Faschismus und der Entwicklung in den beiden deutschen Nachkriegsstaaten zu.

Er war von 1991 bis 2001 am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin als Projektleiter tätig und hielt sich u. a. zu Gastvorlesungen in Siegen, Pavia, Tokio auf. Als Ergebnis ihrer Untersuchungen legte seine Gruppe zwei Publikationen vor, die wiederum Neuland erschlossen:

„Deutsche Literaturwissenschaft 1945-1965“, hgg. v. Petra Boden u. Rainer Rosenberg (1997).

„Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich – Wissenschaft – Literatur – Medien“, hgg. v. Rainer Rosenberg, Inge Münz-Koenen u. Petra Boden (2000).

Als Gründungsmitglied des Forum Vormärz Forschung (FVF) hat Rainer Rosenberg lange Jahre im wissenschaftlichem Beirat der Vereinigung mitgewirkt. An mehreren Veröffentlichungen des FVF beteiligte er sich als Redakteur und Autor: so in dem Jahrbuch von 1995 „Journalliteratur im Vormärz“ (1996) und in den Vormärz-Studien „Vormärz und Klassik“

(1999), „Vormärz und Romantik“ (2003) und „Der nahe Spiegel, Vormärz und Aufklärung“ (2008).

Im Ruhestand entfaltete sich seine Produktivität ungebremst in weiteren Werken:

„Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft“, Akademie Verlag Berlin 2003.

„Die deutschen Germanisten. Ein Versuch über den Habitus“, Aisthesis Verlag Bielefeld 2009.

„Innenansichten zur Wissenschaftsgeschichte. Vorläufige Bilanz eines Literaturwissenschaftlers“, Peter-Lang-Verlag Frankfurt a. M. 2014.

Durch die beigegebene Bibliographie erfährt man: Ungezählt sind seine Abhandlungen, Beiträge auf wissenschaftlichen Kongressen, Artikel, Rezensionen in wissenschaftlichen Zeitschriften, Lexika, Jahrbüchern und Festschriften.

Ich habe Rainer Rosenberg eigentlich nur schreibend im Gedächtnis. Als Student übte er in den Vorlesungen auf einem Blatt neben anderen Notizen hebräische Schriftzeichen. Bei Gewerkschaftsausflügen schrieb er in der Bahn Rezensionen.

Mit seinen beeindruckenden Leistungen hat er neue Forschungsfelder erschlossen und viele weiße Flecken ausgefüllt. Leistungen, an die künftige Forschergenerationen anknüpfen können.

Ingrid Pepperle (Berlin)

Personalia

Verstorben

PD Dr. Alexander Ritter ((Itzehoe) [† 3. Oktober 2021]

Prof. Dr. Rainer Rosenberg (Berlin) [† 30. November 2021]

Neue Mitglieder (seit 1.1.2022)

Kommission für interdisziplinäre Schubert-Forschung (Wien)

Maxi Rother (Berlin)

Ausgeschiedene Mitglieder (zum 31.12.2021)

Dr. Elisabeth Hüls (Augsburg)

Prof. Dr. Udo Köster (Ahrensburg)

Melina Munz (Freiburg)

Florian Pehlke (Thedinghausen)

Call for Papers für das FVF-Jahrbuch 2023:

Deutsch-britischer Kulturtransfer im Vormärz

Hg. Andrew Cusack (University of St Andrews)

Die neuen politischen Konstellationen nach 1815 führten auch zu einem neuen Interesse der ‚Siegermächte‘ des Deutschen Bundes und Großbritannien aneinander. Briten und Deutsche begegneten sich aber nicht nur auf der Ebene der europäischen Hochpolitik, im Tourismus oder auf wirtschaftlichem Gebiet. Von gleicher Bedeutung waren Begegnungen im Journalismus, in der Geschichtsschreibung, in den Reiseberichten und Übersetzungen, in den Erzählungen, Romanen und Dramen und literarischer Kritik.

Literarische Beziehungen zwischen Deutschland und Großbritannien finden zunehmend die Aufmerksamkeit der Forschung, erwähnt seien das seit 2008 erscheinende Jahrbuch für britische-deutsche Kulturbeziehungen *Angermion*, der 2016 von Lore Knapp und Elke Kronshage herausgegebene Aufsatzband *Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756-1832* oder die 2019 in London veranstaltete Tagung *Two Centuries of Anglo-German Correspondences: Celebrating Queen Victoria, Prince Albert, George Eliot and Theodor Fontane*. Dennoch steht eine umfassende Kontextualisierung dieser Beziehungen für die Epoche des Vormärz immer noch aus.

Deswegen zielt dieser Band auf eine Rekonstruktion der literarischen Beziehungen zwischen Deutschland und Großbritannien für den Zeitraum 1815-1848. Er sucht den vielfältigen Facetten des Kultur- und Wissenstransfers zwischen beiden Ländern gerecht zu werden, indem er mit dem erweiterten Literaturbegriff des neunzehnten Jahrhunderts operiert: einem Literaturbegriff, dessen Schwerpunkt in der Belletristik liegt, der aber auch für historische, politische, theologische, natur- und staatswissenschaftliche Schriften offen ist.

Bisher hat sich die Forschung hauptsächlich für den Literaturtransfer von Großbritannien nach Deutschland interessiert. Weniger Beachtung hat die Übersetzung und Verbreitung deutscher Literatur in Großbritannien speziell in der Epoche des Vormärz gefunden. Die Asymmetrie des Literaturtransfers in einem Zeitalter der anhaltenden Anglophilie von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts wirkte zugunsten der britischen Literatur. Mit der Klassik

und der Frühromantik fand jedoch auch eine Umkehrbewegung statt, die für eine verstärkte Rezeption deutscher Texte in Großbritannien sorgte. Die 1851 im Londoner Crystal Palace ausgestellten Büsten deutscher Dichter und Schriftsteller zeugen vom Erstarken des Profils deutscher Literatur in Großbritannien gerade im Vormärz. Neben kanonischen Größen wie Goethe, Schiller, Klopstock, Lessing, Wieland und Tieck waren überraschender Weise auch die Gegenwartsautoren Berthold Auerbach, Karl Gutzkow und Alexander von Humboldt auf der Weltausstellung zu sehen.

Dass deutsche Schriftsteller (und Schriftstellerinnen) auch unterhalb der Ebene der kanonisierten Hochliteratur auf dem britischen Markt sich durchsetzen, dürfte aus einer Untersuchung der Kritiken in literarischen Zeitschriften wie die *Dublin University Magazine*, *Blackwell's*, *Fraser's Magazine* und *The Westminster Review* ersichtlich werden. Welche britischen JournalistInnen, KritikerInnen und ÜbersetzerInnen, die in diesen Organen veröffentlichten, spielen eine führende Rolle bei der Vermittlung und Interpretation deutscher Literatur?

Ein besonderes Augenmerk des geplanten Bandes gilt diesen Kulturvermittlerinnen und Kulturvermittlern. Dabei sind Beiträge erwünscht, welche der britisch-deutschen Vermittlungsarbeit bekannter Größen wie George Henry Lewes, Mary Anne Evans (George Eliot), Thomas Carlyle, Walter Scott, James Clarence Mangan, Heinrich Heine, Theodor Fontane, Georg Weerth, Friedrich Engels oder Jacob Venedey neue Aspekte abgewinnen. Aber auch Aufsätze, die sich der Aufdeckung seinerzeit einflussreicher, aber nunmehr wenig bekannter Autorinnen und Autoren widmen, verdienen einen wichtigen Platz.

1833 bewunderte Heinrich Laube den Lesehunger britischer Reisender in Leipzig, die „mehr Zeitungen an einem Tag [verbrauchten], als die ganze übrige teutsche Tischgesellschaft in einer Woche“. Wer sind die Reisenden aus Großbritannien, die im Vormärz die Forschungsuniversitäten Humboldt'scher Prägung und Stätten deutscher Kultur wie Weimar aufsuchten? Inwiefern tragen ihre Reiseberichte zur Konstituierung des Bildes von Deutschland als aufstrebender Kulturnation bei? Wie kommt es zu einer Differenzierung, indem sie den Partikularismus und regionale Unterschiede thematisieren?

Willkommen sind Beiträge aus der Germanistik, Anglistik, Komparatistik, Geschichtswissenschaft, der Kunst- und Musikwissenschaft, der Philosophie und der Theologie und aus den Sozialwissenschaften.

Abgabeschluss für die Beiträge ist Ende Juli 2023.

Vorschläge mit einem kurzen Exposé (nicht länger als 500 Worte) bitte bis zum 30. Juni 2022 an Dr. Andrew Cusack (atc4@st-andrews.ac.uk).