

»Stellt euch Hamburg
in Trümmern vor und ihr habt Pompeji« –
Hebbel, Scheffel, Fontane: die distanzierenden
Beobachter

1836 notiert der holsteinische Student Friedrich Hebbel in sein Münchner Tagebuch: »Nicht, wie so mancher, mögt ich, Inschriften aufkratzend, wie ein Antiquitäten-Krämer, oder Phrasen drechselnd wie ein Alltagspoet, an den unendlichen Schätzen der Kunst (in Italien) vorüberkriechen, oder vorübertrampeln.« (HW IV, S. 45) Wie viele seiner Altersgenossen begann sich auch der dreiundzwanzigjährige Hebbel von der klassischen Italienbegeisterung vorhergehender Generationen zu distanzieren und wollte den Spuren euphorischer Arkadienpilger nicht mehr so recht folgen. Italien wird zum Stichwort einer Tradition, deren Kunstverständnis dem angehenden Schriftsteller Hebbel nur noch als negatives Exempel zu dienen vermag.

Sieben Jahre später machte sich Hebbel dennoch mit dem Gedanken einer Italienreise vertraut. Der mittellose Poet aus proletarischen Verhältnissen – 1841 war sein erstes Drama *Judith* erschienen – hielt sich gerade in Kopenhagen auf, wo er in einer ärmlichen Unterkunft auf ein vom kunstfreundlichen dänischen König gewährtes Reisestipendium wartete. Das königliche Wohlwollen schließlich setzte Hebbel zum ersten Mal in den Stand, eine finanziell abgesicherte Künstlerexistenz zu führen, die er mit dem notwendigen Schliff des »savoir vivre« (HB II, S. 204) versehen wollte: »Ich habe nun viele Pläne, denke an Paris und Italien.« (HB II, S. 259)

Hebbels Italienreise war indes weniger durch Begeisterung für das südliche Land als durch taktische Überlegungen motiviert: Ein Gesuch um Verlängerung des mittlerweile ein Jahr laufenden Stipendiums – so teilt er seiner Hamburger Braut Elise Lensing aus Paris mit – sei nämlich erfolgreicher, wenn es aus Rom einginge. Immerhin gibt er anfangs zu – vielleicht auch dies jedoch eine Taktik gegenüber der

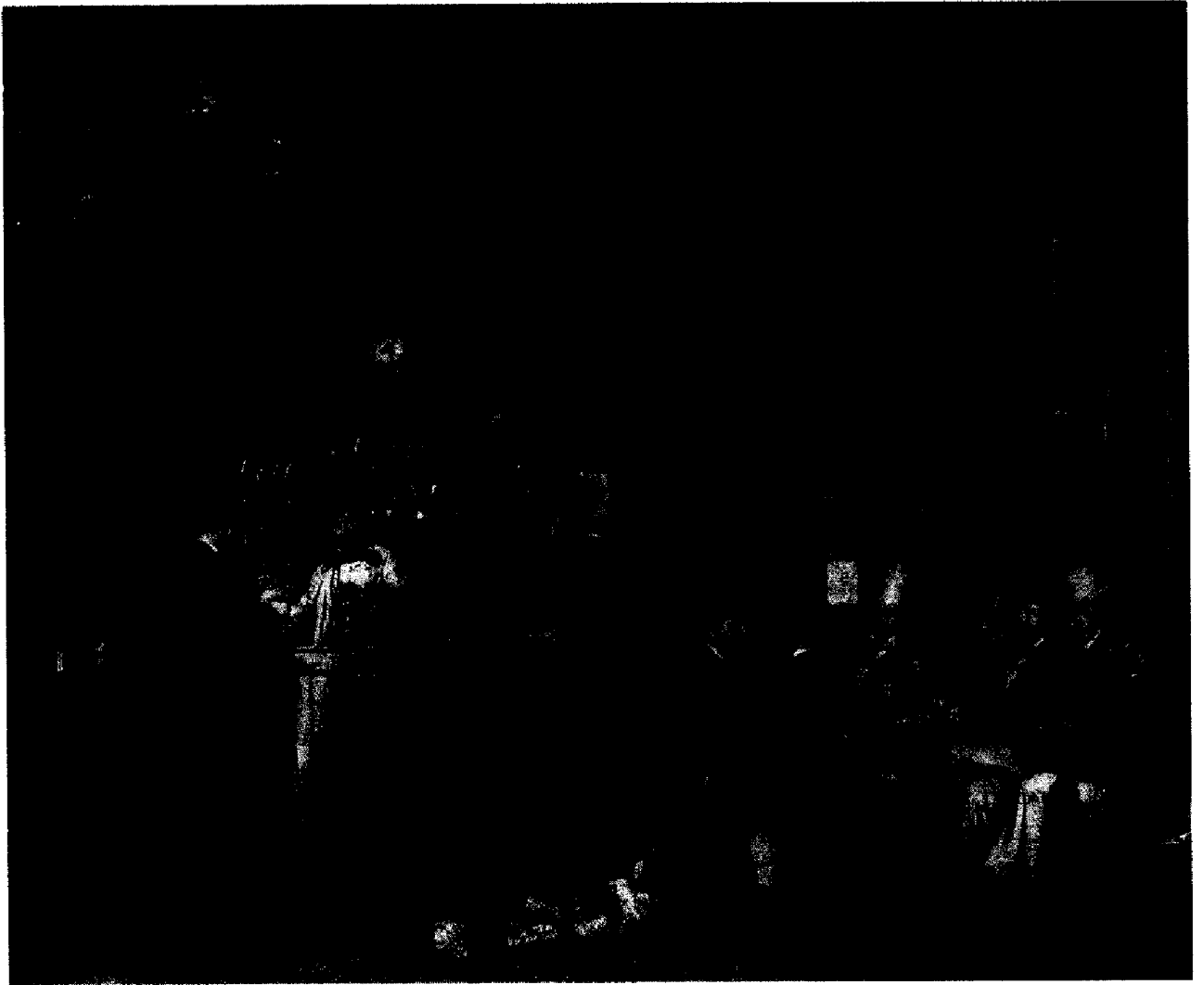
zur Heimkehr und ausstehenden Heirat drängenden Braut –, daß er kein Dichter wäre, »wenn die ewige Stadt der Cäsaren mich nicht lockte« (HB III, S. 76). Ausschlaggebend sind später allerdings materielle Gründe: »Ich muß fort. Nicht weil meine Sehnsucht nach dem Lande, wo die Citronen blühen, so stark geworden wäre, nur, weil das Geld zu Ende geht« (HB III, S. 146). Von Paris fährt Hebbel im September 1844 per Postkutsche über Lyon nach Marseille und setzt von dort mit dem Dampfschiff nach Civitavecchia in der Nähe Roms über.

»22 Jahre auf einem Fleck in Dithmarschen und jetzt doch im Begriff, nach Rom zu gehen« (HW IV, S. 690), frohlockt Hebbel am Morgen des ersten Reisetages in seinem Tagebuch; die Briefe aus Paris jedoch hatten nichts von drängender Freude, viel mehr jedoch von abschreckenden Reisesorgen und -ängsten verraten: »Das Reisen in Italien ist sehr, sehr theuer« (HB III, S. 85), so ein immer wiederkehrender Refrain; bei »völliger Unkenntniß der Sprache« fürchtet Hebbel ferner »unter den abgefeymten Italiänern einen harten Stand« (HB III, S. 113) zu haben, bemüht sich deshalb früh um Empfehlungen und deutsche Adressen in Rom. Die »Tücke des römischen Klimas« (HB III, S. 113) muß er dann ebenfalls sehr schnell erfahren und beginnt seinen ersten Monat in Rom dementsprechend »trübe«: »vom gastrischen Fieber befallen« (HB III, S. 177).

Nicht nur die persönlich widrigen Umstände trugen dazu bei, das zunächst wohl vorhandene stolze Gefühl des dithmarsischen Romfahrers zu mindern, auch der Romeindruck war eher nüchterner Natur. Zeigte sich Paris als brodelnde Weltstadt, von der der Abschied »sehr, sehr schwer« (HB III, S. 108) fiel, so ist für Hebbel von der ehemals großen Weltstadt Rom nur noch ein gewaltiges Geschichtsmonument übrig geblieben: »Paris ist ein Ocean, Rom das Bett eines Oceans. In Paris kann man mitschwimmen, in Rom muß man untersuchen, wie Andere vor Jahrtausenden geschwommen haben.« (HB III, S. 167)

Hebbels eigene Untersuchung über den »Geist der Geschichte« (HB III, S. 168), den er in Rom anfangs noch vorzufinden hoffte, führt zu eher spärlichen Resultaten. Die lakonische Aufzählung römischer Sehenswürdigkeiten in seinen Briefen – »Petri-Kirche«, Vatikan, »Colisseum«, »Capitol« – enthüllt wohl mehr das Pflichtprogramm des Italentouristen – allerdings habe er auch zu der bildenden Kunst »kein so inniges Verhältniß wie z. B. Goethe« (HB III, S. 167). Hebbels römische Tagebuchnotizen verzeichnen ästhetisch-philosophische Reflexionen, Drameneinfälle und wenige, belanglose Stadtimpressionen. Statt sich den Eindrücken des fremden Landes zu überlassen, klagt er – fast beleidigt – das obligatorische Italienerlebnis ein. »Warum steht noch nichts über Rom in diesem Tagebuch? Weil etwas ganz Besonderes darin stehen sollte!« (HW IV, S. 692): So sinniert Hebbel zu Beginn seines Aufenthaltes. Ein paar Monate später war das »ganz Besondere« offensichtlich immer noch ausgeblieben: »Ebensowenig« wie die Kunst, bemerkt Hebbel resigniert, »hat die antiquarische Seite der Stadt Rom einen Reiz für mich; ich kann mir den Götter-Tempel aus dem Steinhäufen, der noch von ihm übrig blieb, nicht wieder zusammensetzen« (HW IV, S. 712).

Beeindruckt ihn Rom als »Grab der Vergangenheit« (HW IV, S. 713) infolgedessen wenig, so wird ihm die Gegenwart durch ständige Geldsorgen vollends verleidet. »Begreiflicherweise« sei seine Situation »eine sehr peinliche«, da es ihm in Anbe-



Für die deutschen Künstler war die Romreise des 19. Jahrhunderts keineswegs mehr eine Fahrt ins fremde Land. Die italienische Hauptstadt bot oft eine intensivere Möglichkeit der Künstlertreffen als die provinzielle deutsche Heimat. Ganze Cafés waren bekannt, in denen europäische Schriftsteller und Maler ihre Zelte aufschlugen – Künstler-Stammtische der einzelnen Nationen wie in dem Aquarell von Ludwig Passini: *Deutsche Künstler im Caffè Greco um 1856*. Manch einer wurde des lauten Treibens schon mal überdrüssig und sah sich gezwungen, in die römischen Berge zu flüchten – und lief auch dort noch Gefahr, einer deutschen Künstlerkolonie – auf Landausflug – zu begegnen.

tracht der auslaufenden Stipendiumsgelder »unmöglich« sei, »den Moment zu genießen«: »ohne Geld führst Du in Rom ein eben so erbärmliches Leben, wie in Wandsbeck« (HB III, S. 179). Das Essen sei zwar billig – »Viele Suppen, immer Macaroni« (HB III, S. 170), aber schon die obligatorischen Galerien muß sich der Künstler wegen hoher Trinkgeldforderungen zeitweise versagen.

Ein mißgünstiger Blick fällt dadurch auch auf das städtische Leben der Metropole. Den Karneval 1845 will er, obwohl er sich eingestandenermaßen »ganz leidlich amüsirt«, gleich gar nicht beschreiben, »dazu interessirt er mich doch zu wenig«; es genüge überdies, »auf Goethe zu verweisen« (HB III, S. 192). Zu der römischen Osterprozession fallen dem norddeutschen Protestanten nur zynische Kommentare über »heilige Fratzen«, den Papst (»Der Alte«) und die »ekelhaften Kastraten-Stimmen« der vatikanischen Sänger ein: Trotz der »großen Vergangenheit« dieser Tradition würde er »keine zehn Schritte darum machen, nun ich weiß, was daran ist« (HB III, S. 213 ff.).

Derlei abweisende Worte sind nicht nur als persönliche Aversionen zu verbuchen, sondern spiegeln auch eine zeittypische Situation. Je mehr sich die traditionelle Italienbegeisterung abschwächte oder nur noch epigonal restauriert werden konnte, desto häufiger gerät der fast erzwungene Versuch, das alte und traditionsreiche Italien zu erfahren, zu einem enttäuschenden Unterfangen: »Die Stadt der Cäsaren« wirke statt durch Anschauung »nur durch Reflexion«, faßt Hebbel später in Neapel seinen römischen Eindruck zusammen, »man muß die Bruchstücke des großen antiken Daseyns kümmerlich aus dem modernen Ameisenhaufen heraussuchen, und weiß auch dann noch nicht, was man damit anfangen soll« (HB III, S. 240).

Die »Ruine« Rom (HK VI, S. 331) oder der »grauen Weltstadt bröckelnde Ruinen« (HK VI, S. 309) finden sich auch in den zahlreichen Italiengedichten Hebbels, von denen allerdings nicht wenige in altertümelnde Preisgesänge der »ewigen Stadt« zurückfallen, wo die »Myrthe gedeiht, und wo der Lorbeer nicht mangelt« (HK VI, S. 331) – Elogen, die durch Hebbels Briefe und Tagebuchnotizen gleichzeitig gründlich dementiert werden.

Buchstäblich »zu Hause« fühlt sich Hebbel in Rom nur inmitten der deutschen Künstlerkolonie, deren Mitglieder er zum Teil schon am ersten Tag im »Café am Corso« (HB III, S. 169) aufgesucht hatte. Zwar grämt er sich anfangs darüber, daß die meisten davon – überwiegend Maler – »ohne Talent und Geist, wie ohne Bildung« (HB III, S. 169) seien, doch bald wird der nationale Zirkel auch für Hebbel zum römischen Alltag. Sogar seine Post läßt er sich dorthin adressieren: »al Cafe greco, via condotti« (HB III, S. 183). Am Weihnachtsabend besucht er eine Feier mit Weinlaubbekränzung, Geschenken und ausgebrachten »Toaste(n)« (HB III, S. 198), im Juni berichtet er seiner Braut von einem opulenten Künstlerfest in Cervaro vor Rom, auf dem Scherz- und Spottverse vorgetragen, römisch-mythologische Kostümierungen präsentiert und schließlich Fackelzüge veranstaltet wurden. Ähnliche deutsche Künstlertreffen und Trinkgelage mögen öfter vorgekommen sein – sicherlich mußte sich Hebbel Zurückhaltung auferlegen in den Berichten an die eifersüchtige und zu Recht an Hebbels Gegenliebe zweifelnde Braut.

Der Umgang mit den deutschen Künstlern erinnerte Hebbel wohl auch an seine eigene Arbeit: 1844 war sein zweites Drama *Maria Magdalena* erschienen, dessen

relativ günstige Aufnahme er über die ihm zugesandten Rezensionen und einige in Rom umlaufende Pressegerüchte verfolgte. Seine Bitte um Verlängerung des königlichen Stipendiums führte jedoch zu einem Mißerfolg – er bekam gerade 200 Taler zur Heimreise bewilligt. Empört beschließt Hebbel im Juni 1845 dennoch nach Neapel und Sorrent zu reisen: Er wolle dort »eine neue Tragödie anfangen« (HB III, S. 233). Trotz der Sommerhitze, die zunächst jedes Arbeiten verhindert, und den fortgesetzt ärmlichen Verhältnissen, in denen sich Hebbel befindet, verbessern sich während der vier Monate in Neapel Stimmung und Lage des nun fast bohemienhaft lebenden Dichters. Hebbel, häufiger Gast im »Café di Europa« und »Café dell'bell'arti«, konstatiert stolz seinen beginnenden Ruhm: Komponisten sprächen ihn auf der Straße an und wollten seine Gedichte vertonen, Kollegen und Kritiker urteilten anerkennend über seine Werke (HB III, S. 254ff.). Mit dem Erfolg und dem Selbstwertgefühl seines »genuß- und thatendürstigen Innern« (HB III, S. 255) steigt auch die tatsächliche Genußfähigkeit in der fremden Stadt: Er sei recht gerne in Neapel, meldet er seinem Freund Ludwig Gurlitt im Juli, und liebe den »Aufenthalt in großen viel bewegten Städten, wo die Menge durch Massen für ihre Miserabilität im Einzelnen entschädigt« (HB III, S. 260).

Der dithmarsische Dichter lobt das pittoreske neapolitanische Nachtleben und die südländisch-tropische Vegetation. Das negativ-nüchterne Italienbild freilich ändert sich nicht, im einzelnen herrscht auch hier anscheinend »Miserabilität«: Die Vesuvbesteigung wird zwar der Braut ausführlich geschildert, die Feilscherei der Bergführer »nach echt Neapolitanischer Weise« (HB III, S. 245) jedoch nicht minder, der »hiesige Volksschlag« sei überhaupt »ein gründlich niederträchtiger« (HB III, S. 249). Der Aufenthalt in Pompeji führt zu der zweifelhaften Empfehlung: »Stellt euch Hamburg in Trümmern vor und ihr habt Pompeji«. Im übrigen sei Neapel »eine Stadt, wie Paris, nur natürlich nicht so groß« (HB III, S. 248).

Die Eigenheit Italiens blieb Hebbel bis zum Schluß seiner Reise weitgehend verschlossen. Nicht Geschichte und Gegenwart Italiens, sondern nur die eigene literarische Produktion und der ersehnte Künstlerruhm standen im Mittelpunkt seines Italienaufenthalts. Zwar beschreibt er aus dem »Café di Europa« bei einem »Glas Eis« die »hungrigen Gesichter« vor den Caféhausfenstern und imaginiert erschrocken den Beginn einer »Mordschlacht zwischen den Besitzenden und den Proletariern«, genießt jedoch das neapolitanische Straßenbild wie ein ästhetisches Genregemälde: »denn die Schönheit wird mir in Kunst und Leben immer mehr Bedürfnis« (HB III, S. 249). Von den in Italien lediglich aus der Ferne verfolgten vorrevolutionären Bewegungen in Europa fürchtet er deshalb nur, daß sie zu einer »jede künstlerische Regung erstickenden barbarischen Gleichgültigkeit gegen die höchsten Prozesse des menschlichen Geistes« (HB III, S. 265) führen könnten.

Die »höchsten Prozesse« jedenfalls versucht der Dramatiker in seinen Geschichtstragödien darzustellen. Schon in Paris plante Hebbel ein für Italien passendes »Stück« mit »Rom und Carthago im Hintergrund« (HB III, S. 108). Wie in den meisten Dramen Hebbels wird auch in dem in Neapel entstehenden *Moloch*-Fragment ein geschichtsphilosophisches Weltgemälde vorgeführt, bei dessen tragischem Ausgang sich die Mission eines genialischen Individuums am Ende zur Selbstzerstörung verkehrt¹: Der Karthager Hieram will einen Germanenstamm zum Götzen-

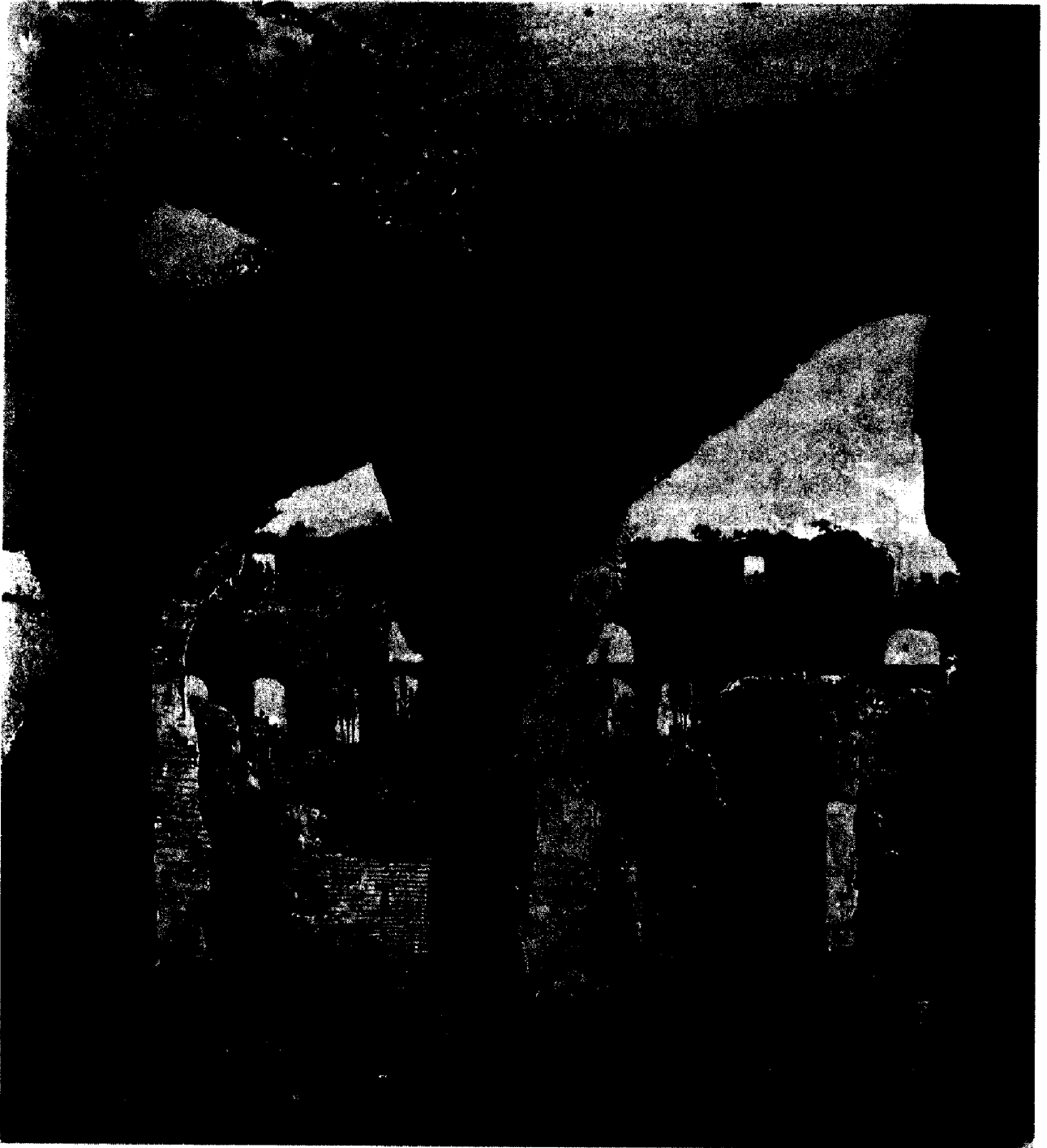
glauben zwingen, um ihn nach seinem Willen zum Rachefeldzug gegen Rom anzustacheln. Am Ende fällt er der von ihm inszenierten Religionsstiftung selbst zum Opfer und wird von dem fanatisierten Germanenstamm getötet.

Nicht erstaunlich ist es, daß bei derart düster-schaurigen Tragödienstoffen, mit denen sich Hebbel in Italien abplagt², das Italienerlebnis – nimmt man die drückende Armut des Dichters hinzu – schnell verblaßt. »Der Abschied wurde mir nicht schwer« (HB III, S. 274), schreibt Hebbel am 8. November 1845 aus Wien über seine Rückkehr. Das Tagebuch vermerkt lakonisch: »Abreise von Rom, Ankunft in Wien« (HW IV, S. 749). »Jeder Lebensmuth war in Italien in mir erstickt« (HB III, S. 301), erinnert sich Hebbel in Wien, wo er sich für den Rest seines Lebens niederließ; dort löste er das Verhältnis mit seiner Braut und heiratete die Burgschauspielerin Christine Enghaus, dort wurden fast alle Dramen des schnell berühmt werdenden Dichters in der Folge aufgeführt.

Italien als literarisches Motiv taucht nur noch vereinzelt in Hebbels Werken auf. Eine ihm in Neapel zu Ohren gekommene Begebenheit etwa wird bald nach seiner Reise zum Anlaß für das *Trauerspiel in Sizilien*, einer blutrünstigen Geschichte von Habsucht, Mord und Anarchie: Die zwei Soldaten Ambrosio und Bartolino töten eine aus ihrem Elternhaus geflohene junge Frau und klagen den mit ihr verabredeten Geliebten des Mordes an. Die Episode sei »symbolisch« für die »sittlichen und selbst die politischen Zustände des Landes und Volks« (HW I, S. 388), bringt Hebbel in der Dramenvorrede sein Italienbild auf einen literarischen Nenner, und dabei ist es wohl geblieben. Italien, Chiffre einer unsittlichen Welt voll Betrug und Geldgier oder einer zum Untergang verurteilten geschichtlichen Großmacht, wird in Hebbels Werk zum Versatzstück großer Historiengemälde (*Moloch-Fragment*, *Michel Angelo*, 1855) oder zur Kulisse abenteuerlicher Mordgeschichten (*Trauerspiel in Sizilien*, *Julia*, 1851). Zwischen armseliger Gegenwart und großer, doch in Ruinen zerbröckelter Geschichte erfährt Hebbel Italien in einer für das 19. Jahrhundert durchaus charakteristischen Weise.

»Das Italien von heut ist ein trauriges Kapitel«³ – mit diesem trockenen Fazit setzt der junge Joseph Viktor Scheffel sieben Jahre später die Italienkritik seiner Zeitgenossen fort. Auch Scheffel war zur Zeit seiner Italienreise noch weit von der späteren Schriftsteller- und Adelswürde im Deutschen Kaiserreich entfernt. Der Sechszwanzigjährige, damals Hofgerichtssekretär zu Bruchsal mit dem heimlichen Berufswunsch »Maler«, mußte seinen Italienplan erst mühsam gegen den skeptischen Vater durchsetzen, bevor er im Mai 1852 von Karlsruhe über die Schweiz, Genua und Florenz nach Rom aufbrechen konnte.

Scheffel, enttäuscht von der gescheiterten bürgerlichen Revolution von 1848 sowie seines biedereren Gerichtsdienstes überdrüssig, wollte auf der Italienreise in erster Linie dem Bruchsaler Juristenalltag entfliehen. Als Historien- und Landschaftsmaler in spe, der nach den eigenen resignierten Worten »auf italischem Boden einen Schluck Lethe trinken wollte, in dem alle Erinnerungen seit 1848 ausgetilgt würden«⁴ stürzt sich Scheffel von vornherein auf das Italien vergangener Zeiten. In Mailand und Genua studiert er Historiengemälde und besucht alte Bibliotheken, in Florenz führt sein Stadtrundgang an der »Loggia dei Lanzi« von den dort müßigge-



Das enthusiastische Lob der Antike führte nach wenigen Jahrzehnten schon zur Trauer über eine in Ruinen zerfallene Welt. Manch ein Poet im 19. Jahrhundert fühlte sich vor der ihn umgebenden Trümmerwelt schon versucht, das barocke »Memento mori« anzustimmen. Rudolf von Alts Bild *Innes des Colosseums in Rom* (1835) scheint beides anzudeuten: das ehrfürchtige Staunen über die Gewaltigkeit der römischen Antike einerseits, Trauer und Kleinmut angesichts der toten und übermächtigen Ruinen einer längst entschwundenen Epoche andererseits.

henden Italienern – »nicht die beste Gesellschaft« – sofort zu den Geschichtsdenkmälern, wo ihn »noch eine andere Gesellschaft« (SB S. 6), nämlich eine Reihe antiker Skulpturen, erwartet. Der seiner Schwester in Karlsruhe geschilderte Spaziergang durch die toskanische Hauptstadt ruft die »Erinnerung an glanzvolle alte Zeiten« (SB S. 7) wach und endet in den Uffizien schließlich »beim Schönsten des Schönen«, der »Venus von Medicis« (SB S. 7). Scheffels Stadtführung stellt die geschichtlichen Gipfelpunkte der Antike und der Renaissance, die »Werke toskanischer Meister aus dem Ende des XV. Jahrhunderts« neben dem »Preiswürdigen aus classischer Zeit« (SB S. 7), in einer erhabenen Vergangenheitsschau unterschiedslos nebeneinander. Sein Überblick florentinischer Impressionen ist darin deutlich geprägt vom Historismus des 19. Jahrhunderts, dem sich die Geschichte zum imaginären Museum des menschlichen Geistes in allen seinen Epochen vollendet.

Seitenlang beschreibt Scheffel in Briefen an das Elternhaus seine »Studien in florentinischen Kirchen zur Geschichte der Historienmalerei« (SB S. 16) und erwähnt das italienische Stadtleben nur, um zu versichern, daß er sich von dort nach Sitte der »deutschen Gelehrten« unverzüglich in den »Staub alter Pergamente, in den Schutt alter Ruinen« (SB S. 16) zurückziehe und sich »ein Bild verklungener Zeiten« (SB S. 17) herbeizaubern wolle. Scheffel zieht schon in Florenz einen gleichsam historistischen Schlußstrich unter die Mannigfaltigkeit der geschichtlichen Zeugnisse und faßt die »Pointe aller geschichtlichen Studien« resignierend zusammen: »Alles schon dagewesen.« (SB S. 17)⁵

Nur noch als vergangene Größe scheint Italien erlebenswert. Schon der erste Anblick der antiken und christlichen Hauptstadt wird auf der Anreise als historisches Erlebnis gefeiert: »Eviva Roma« skandiert der »deutsche Doctor« angesichts der Peterskuppel und wird gleich nach Ankunft, trotz der zugegebenermaßen »schmutzigen Straßen und des uncomfortablen Aeußeren« vom »Zauber des alten Rom« (SB S. 31f.) in Beschlag genommen. Das Italien der Jahrhundertmitte ist bisher außer den lästigen »Plackereien und kleinen Prellereien« (SB S. 27) der Gastwirte und Fuhrleute kaum zur Sprache gekommen; erst auf der Postkutschenreise nach Rom unternimmt Scheffel einige »soziale Studien an den Italienern« und kann »so manchen Zug guten Humors« (SB S. 30) dabei entdecken.

Wie schon im Falle Hebbels wird der römische Alltag bald von den Zusammenkünften mit den deutschen Künstlern bestimmt; ja, der Maler Scheffel schließt sich sofort seinen Kollegen an und verbringt fast den ganzen Sommer an den malerischen Aufenthaltsorten der bildenden Künstler außerhalb Roms. Eine »unerschöpfliche Quelle landschaftlicher Studien« (SB S. 35) böten ihm die Orte Albano, Genzano und Olevano, schreibt Scheffel nach Karlsruhe.

Nachdem die »spinnwebig, dintig, streusandige Actenstube« (SB S. 46) in Bruchsal endlich hinter ihm liegt, erlebt der Hofsekretär in Italien eine Neuauflage seines nostalgisch gefeierten Studentenlebens: Scheffel erzählt begeistert von den »deutschen Abenden zu Albano« (SB S. 40), wo ein »vergnügendes Zechen« mit dem Absingen deutscher Volkslieder lautstark abgeschlossen und dem »Zauber der Heimath« (SB S. 37) gehuldigt wird.

Studentisch verbunden blieb Scheffel auch seinem Freundeskreis in Heidelberg, dem sogenannten »Engeren Ausschuß«, an den er eine Reihe burschenschaftlich

Die Verlegenheit der Epigonen

beschwingter Briefe adressiert, die als *Römische Episteln* später veröffentlicht wurden.⁶ In der altertümelnd-lateinisierten Sprache und dem weinseligen Stammtischton der »Episteln« erscheint Italien als malerisch-exotische Kulisse, vor der sich teutonischer Frohsinn genügend zu entfalten vermag: Die Gefährten ziehen von Osteria zu Osteria, »eyn scharfes Trinken« (SW IV, S. 330) bildet fast immer Auftakt und Abschluß der Aktivitäten, »heitere Stimmung« ist angesagt, wenn die »Genazzaner Würstlein« so »schmackhaft« sind, »als wären sie zu Nürnberg in dem »Blauen Glöcklein« oder zu Ulm im »Schwarzen Ochsen« angefertigt« (SW IV, S. 340), oder wenn »germanische, des Trinkens kundige Männer auf eynem fernen welschen Berggipfel beisammensitzen« (SW IV, S. 343f.). An Silvester versuchen sich die angeheiterten germanischen Freunde in der Darstellung antiker Skulpturen, unter anderem einer grotesken Laokoon-Gruppe, weswegen am anderen Morgen einiges »an zerbrochenem Hausrat« (SW IV, S. 346) in der Pension zu bezahlen ist.

Wie die Studenten- und Wanderlieder Scheffels, deren Sammlung *Gaudeamus* (1867) später berühmt wurde, sind auch die breit ausgeführten – freilich literarisch stilisierten – Trinkgelage und Burschenschaftsszenarien »im italienischen Wanderleben« (SW IV, S. 44) Symbole befreiender Flucht aus der Philister- und Bürokratenwelt der deutschen Amtsstuben und korrespondieren darin der Resignation und dem Rückzug aus Politik und Gesellschaft im nachrevolutionären Deutschland.⁷ Angetan mit einem »grauen Schlapphut« und dem »steineichenen Malerspieß« (SW IV, S. 335) probt der studierte »Hofsecretarius« den Ausbruch in das »alternative« Leben der germanischen »Aussteiger«-Kolonie – und kann doch den deutschen Biedermann nie ganz verleugnen.

Im beginnenden Herbst will sich Scheffel wieder nach Rom zurückziehen, zu malen beginnen und »abends alte Geschichte und Kunst studieren« (SB, S. 55). Die anfangs gepriesene Geschichtsmonumentalität des alten Rom enthüllt sich jedoch bald als übermächtige Belastung, das imaginäre Historienmuseum wird zum monströsen »Gräberfrieden« (SB, S. 79): Die »Masse von alter und mittelalterlicher Kunst« habe »fast etwas erdrückendes« (SB S. 58), meldet er dem Vater; »die Besichtigung der unendlich vielen antiquitas«, so heißt es – humoristischer – an den Heidelberger Freundeskreis, mache den Menschen müde »als wie eyn Lasttier« (SW IV, S. 332). Über Italien sei »alles schon so ausgeschaut, ausgeschrieben, ausbewundert« (SB S. 67); klagt der um Worte verlegene Dichter, dem in Rom neben dem »Scirocco« wohl deshalb auch »mancherlei Melancholey« (SW IV, S. 335) zu schaffen macht.⁸

So ist Scheffel im Februar 1853 schließlich fast froh, in dem »unbeschreiblich schönen Neapel« der römischen »Grabeinsamkeit« (SB S. 77f.) entflohen zu sein. Scheffels künstlerische Ambitionen beginnen sich dort schnell vom malerischen auf das literarische Gebiet zu verlagern – nicht weil im Süden sein mächtiger poetischer Genius urplötzlich geweckt worden wäre, wie es eine hagiographische Scheffelliteratur immer wieder wollte, sondern wohl eher weil seine versierteren Malerfreunde ihm die Grenzen seines zeichnerischen Könnens aufgezeigt haben.

Neben humoristischen Gedichten in studentischer Manier und traditionell-epigonalen Italienreimen – »O Braut meiner Seele, Italia« (SW I, S. 257) – macht sich Scheffel, ähnlich wie Hebbel mit dem *Moloch*-Fragment, an die Bearbeitung eines

Historienstoffes, in dem das vergangene Italien als geschichtsträchtiges Requisit eingebaut wird. Auf Capri, wo Scheffel mit dem befreundeten Dichter Paul Heyse ein »insulanisches Stilleben« (SB S. 85) zu führen beginnt, entsteht in sieben Wochen mit dem *Trompeter von Säckingen* jenes Versepos, das den Ruhm des Dichters begründete.⁹ Zwar endet diese Romanze des bürgerlichen Trompeters und des adeligen Fräuleins mit der Verlobung im päpstlichen Rom des 17. Jahrhunderts; in dem beschaulich-heimatverliebten »Schwarzwaldlied« (SW II, S. 188) gerät das barocke römische Treiben jedoch zu einer bloßen Kulisse – selbst Ausdruck eines blassen Historismus, dem die Geschichte zur Puppenstube deutscher Gemütlichkeit gerät.

Studentenlieder und mittelalterlich-historische Genreszenen – im Roman *Ekkehard* und den Versgedichten *Frau Aventiure* – blieben dann auch die Domäne des Dichters Joseph Viktor von Scheffel: Den »zerfahrenen Epigonen« (SB S. 17) seines Zeitalters bleibe nur die Beschwörung einer fernen Vergangenheit, beschied der Dichter-Maler Scheffel schon in Florenz seiner Gegenwart, aus der er in das Studium italienischer Vergangenheit und später in sein poetisches Wander- und Inselleben emigrierte. In Italien entstand deshalb auch Scheffels Konzeption einer deutschen historischen Dichtung, die Wunschlandschaft eines malerischen Altdeutschlands, mit der er der »spätlebenden eisenbahndurchsausten Gegenwart« (SW III, S. 459) einen fernen idyllischen Spiegel vorhalten wollte – mit so großem Erfolg, daß die Historienbestseller *Der Trompeter von Säckingen* und *Ekkehard* noch bis zum Jahre 1921 über 500 Auflagen erlebten und Scheffel zu einem der berühmtesten Dichter zwischen 1870 und 1920 avancierte.¹⁰

Immer wieder verrauchte Scheffels Italienbegeisterung sehr schnell. Obwohl er den traditionsreichen Enthusiasmus wiederzubeleben versuchte, zog sich der Dichter – persönlich und literarisch – meistens bereitwillig in die altdeutsche Vertrautheit zurück. Schnell war Scheffel 1853 auch von Capri nach Karlsruhe zurückgekehrt: Seine Eltern hatten den Sohn nach Hause bestellt, als sich seine Schwester nach der Auflösung ihres Verlöbnisses in einer schweren psychischen Krise befand. Scheffels nächster Italienbesuch – zwei Jahre später – war von langer Hand geplant und endete mit einem Mißerfolg. Der Geschichtsdichter trug sich mit dem Gedanken eines tragischen Historienromans vor dem Hintergrund der venezianischen Renaissance (*Irene von Spilimberg*) und wollte zu diesem Zweck – zusammen mit dem Maler Anselm Feuerbach – Lokalstudien vor Ort treiben. Die in der *Venetianischen Epistel* geschilderte Reise in die anvisierte »Heimat der Schönheit und Kunst« endete allerdings in einer höchst unerfreulichen Gegenwart: Die »hohen Zechen und die bösen Insekten und die unsäglichen Gerüche« (SW IV, S. 382), schließlich eine ausbrechende Cholera-Epidemie, vereitelten den für länger geplanten Aufenthalt.

Der fluchtartige Aufbruch der beiden Künstler sowie das bald endgültige Scheitern des Romanprojekts illustrieren symbolisch das Ende von Scheffels gesamter Italienerfahrung: Zwar blieb das unbeschwerte Treiben um Rom und der Aufenthalt auf Capri in durchaus freundlicher Erinnerung, die vor Ort bereits skeptisch beurteilte Gegenwart Italiens blieb dem späteren »Sänger deutscher Vorzeit« letztlich jedoch fremd.

Nach Friedrich Hebbel und dem zumindest im Deutschen Kaiserreich gefeierten Joseph Viktor von Scheffel ging mit Theodor Fontane in den Jahren 1874 und 1875 auch ein großer Romancier der Wilhelminischen Ära auf die italienische Reise. Fontane, obwohl schon 55 Jahre alt, hatte zu diesem Zeitpunkt allerdings noch keinen seiner berühmten Romane geschrieben, sondern war ein noch weithin unbekannter Journalist und Theaterkritiker in Berlin.

Neben wenigen Briefen gibt über Fontanes Reise nur ein privates Tagebuch Auskunft, das erst 1970 veröffentlicht wurde. Schon die Form der Aufzeichnungen ist kennzeichnend für Stil und Haltung des Berliner Italienreisenden: Knappe Notizen halten das erledigte Tagesprogramm in dürren Stichworten fest. »Höchst interessantes, italienisches Treiben, heiter, lachend, laut, bunt, polcinellhaft« (FA 9f), so lautet eine charakteristische Momentaufnahme schon in Verona. Zu den Scaliger-Grabmälern wird ein karges »Höchst interessant« wiederholt, der Rest des Tages findet kurze Erwähnung: »Flanirt in der Stadt. Dies und das gesehn. Alte Brücken, Kirchen, Plätze, römische Ueberreste.« (FA 10) »Dies und das gesehn« – fast ein Motto für die lakonisch-unterkühlte Art der Wahrnehmung Fontanes auf seiner ersten Italienreise, die ihn im Oktober 1874 – mit seiner Frau – von Verona nach Venedig und von dort über Florenz nach Rom und Neapel führte.

Bereits Scheffel konnte 1855 die Fahrt von Karlsruhe nach Venedig zumeist mit der Eisenbahn zurücklegen. Für Fontane ist die Zugfahrt schon nahezu selbstverständlich: Italien, seit 1881 unter Viktor Emanuel II. national geeint, war mittlerweile mit einem dichten Eisenbahnnetz überzogen. Ließ die traditionelle Postkutschenreise den allmählichen Wechsel der Landschaft noch unmittelbar räumlich und sinnlich wahrnehmen, so reihen sich nun im Eisenbahncoupé die Stationen der Reise in raum- und zeitüberwindender Geschwindigkeit aneinander.¹¹ Die vormalige Schilderung des sich während tagelanger Postkutschenreisen langsam entfaltenden Italienerlebnisses weicht der kommentierten Fahrplannotiz Fontanes: »Am 3. von München aus über Innsbruck (Nest) und dem Brenner nach Verona. Das Innthal hinauf, das Etschthal hinunter.« (FB II, S. 474) Die Etappe von Verona nach Venedig etwa wird zu einer vierstündigen Spazierfahrt: »Gegen 6 Uhr nach Venedig. Fahrt über Vicenza, Padua, Mestre und die colossale Lagunen Brücke. Ankunft gegen 10.« (FA S. 11)

Der fünftägige Aufenthalt Fontanes in Venedig gilt überwiegend der bildenden Kunst; einen Großteil seiner Zeit verbringt er nun in der »Academia delle belle Arti« und im Dogenpalast, wo er die Renaissance-Gemälde studiert und im Tagebuch die Museumsinhalte mit kurzen Kommentaren auflistet. Der Berliner Kunstkritiker, der die englische und niederländische Malerei auf Reisen kennen und schätzen gelernt hatte, zeigt sich von der Renaissancekunst jedoch wenig beeindruckt; dafür habe er »wohl ein Verständniß, aber kein Herz« (FB II, S. 478), teilt er dem befreundeten Ehepaar Zöllner in Berlin mit.

Im minutiös geschilderten Tagesablauf reiht Fontane die touristischen Attraktionen Venedigs aneinander – etwa ein »Kostbares Landschaftsbild« (FA S. 14) vom Campanile herab –, bewertet insgesamt aber eher kühl: Die Seufzerbrücke erinnere an den Londoner Tower, doch seien die »Eindrücke im Tower stärker« (FA S. 20). Am Lido wird eine »hübsche Fahrt« sowie ein »hübscher Blick aufs adriatische

Meer« vermerkt, das vernichtende Gesamturteil läßt jedoch nicht auf sich warten: »sonst eigentlich langweilig« (FA S. 20). Von Florenz wird ähnliches mitgeteilt: In der Renaissance-Stadt habe Fontane zwar den »Palazzo vecchio und die Loggia dei Lanzi aufrichtig bewundert« sowie die Skulpturen »ernsthaft durchgenommen«, das restliche Tagespensum verrät darüber hinaus wenig Begeisterung für das südliche Flair: »Kaffe genommen, einen Guide gekauft; noch ein wenig flanirt. Blick in die Uffizien; dann nach Hause. Thee. Geplaudert, geschrieben, gelesen« (FA S. 23). Außerhalb der Galerien und Museen bleibt der Italienreisende dem Land gegenüber ähnlich reserviert wie vor ihm Hebbel. Fiesole sei ein »ziemlich verkommener Flecken« (FA S. 34), erst die Kunstwerke in der Kathedrale »interessirten« ihn wieder – »interessant« wird überhaupt zum Lieblingswort, mit dem der preußische Kulturreisende – den unvermeidlichen Baedeker in der Tasche – die touristisch üblichen Sehenswürdigkeiten zuweilen eines kargen Lobes würdigt.

Auf der achtstündigen Zugfahrt von Florenz nach Rom »gerade gut genug zum Vorbeifahren« (FA S. 35) – sei es nur »die historische oder historisch-romantische Reminiscenz« der Gegend, die einen »Zauber« zu entfalten vermöge. Auch Fontane – wie Hebbel und Scheffel – bevölkert zu diesem Zweck das reale Italien mit der historistischen Imagination des Bildungsbürgers: »Hier focht Hannibal, hier fiel Flaminius, hier dichtete Properz, hier malte Perugino«, sagt er sich in Umbrien etwa vor und skizziert am Trasimener See sogar den Schlachtplan Hannibals (FA S. 36f.). Die antike Geschichte bleibt auch in Rom die touristische Hauptattraktion: »Das Trümmer-Rom interessiert mich 100 mal mehr, als das was steht und prunkt.« (FB II, S. 482)

Die mühsame Wohnungssuche und eine Krankheit Fontanes erschweren dem Ehepaar die ersten römischen Tage. »Theo ganz krank! innigste Sehnsucht nach Potsdamerstr 134.c.III.« (FA S. 47), notiert Frau Fontane und setzt die Tagebucheintragungen zunächst allein fort; unverdrossen werden dann aber die Sehenswürdigkeiten abgehakt – »die verschiedenen Reste des alten Rom oberflächlich besichtigt« (FA S. 48) – oder das Inventar des Vatikanischen Museums durchforstet: »Theo macht Aufzeichnungen über jedes Bild.« (FA S. 60)

Der »Stoff ist endlos« (FB II, S. 483), klagt Fontane in seinen Briefen über die »Detail-Schätze« Roms. Er spricht zwar von »sich bescheiden« (FB II, S. 484) und entschuldigt seinen lakonischen Briefstil mit dem »kolossalen Respekt« (FB II, S. 485), den Rom auf die Reisenden auszuüben pflegt, ist anscheinend aber fast froh, aus der zum Geschichtsmuseum verwandelten Stadt wieder abreisen zu können. Von Neapel aus wird das touristische »Programm« fortgesetzt: »Capri, Sorrent, Salerno, Paestum«. Es ist zwar von der »alle Mißstimmung und allen Nörgelhang siegreich überwindenden Schönheit« (FB II, S. 488) der neapolitanischen Umgebung die Rede, sowohl briefliche Schilderung als auch Tagebucheintragungen werden jedoch immer spärlicher.

Das Tagebuch spricht überhaupt eine andere Sprache als die um touristische Legitimation offensichtlich bemühten Briefe. »Insektenpulver angewendet« (FA S. 61), weiß Emilie Fontane über das neapolitanische Hotel zu berichten. »Ueber alle Vorstellung interessant« sei Pompeji, gleichwohl: »Sehr angreifende Partie. [...] Todtmüde zu Bett« (FA S. 61f.). Am »höchst interessantesten Ruinencomplex« des

Serapis-Tempels andererseits bleibt vor allem die »unverschämteste Bettelei« (FA S. 65) unangenehm im Gedächtnis.

Am südlichsten Punkt seiner Italiervisite begründet Fontane in Briefen, gleichsam als Rückblick, seine reservierte Haltung gegenüber den Kunstschätzen des Landes: Von »Kunstschwatz« (FB II, S. 486) habe er generell absehen wollen; für ihn sei gerade das »aus Furcht oder Eitelkeit Nachgepappelte« der Kunstkritiker, wie es sich in den Reiseführern finde, »unsagbar abgeschmackt« (FB II, S. 486) und im Grunde völlig wertlos. Trotz seiner Touristenallüren und seiner Kaltschnäuzigkeit legt der Berliner Kunstreisende deshalb großen Wert auf eigenständig-individuelle Betrachtung der Kunstwerke.¹² Oft lassen ihn die den Touristen gerühmten Kunstwerke vollkommen »kalt«, während er dem sonst Unbeachteten seine Aufmerksamkeit zuwendet. Unbekümmert um Baedekerkriterien sucht er überall »etwas Seelisches, zu Herzen Gehendes« (FB II, S. 487) und lobt statt prunkhaft-allegorischer Darstellung das liebevoll ausgestattete Alltagsleben in den Historien- und Landschaftsgemälden. Darin meldet sich schon der Romancier des poetischen Realismus, dessen Romane später eine Synthese von realistischer Darstellung und poetischer Verklärung des bürgerlichen Alltags einzugehen versuchten.¹³ Deshalb kritisiert Fontane schon in Venedig an der aristokratischen Repräsentationskunst der Renaissance den »Mangel an aller Innerlichkeit« (FB II, S. 478), was er dann in einem Renaissance-Aufsatz für die Vossische Zeitung im Januar 1875 (*Letzter Tag in Italien*) zur gleichsam offiziellen Verlautbarung – »es fehlt die *Innlichkeit*« (FA S. 134) – erhebt.

Von der Erfahrung des fremden Landes abseits seiner musealen Gegenstände ließ sich der Berliner Kritiker sowieso nicht beeindrucken. »Ich komme preußischer zurück denn je« erklärt er offen und kommentiert das laxe »Bummelvolk« der Italiener auf gestreng-preußische Art: »Der Mensch bedarf der Trainirung.« (FB II, S. 487) Zu allem Übel wird dem Ehepaar Fontane auch noch Geld gestohlen, so daß es den Freund Karl Zöllner eiligst um die Übersendung von 50 Thalern für die Heimfahrt bitten muß. Nach Hause »in drei großen Etappen: Florenz, Verona, München« (FB II, S. 489) – das Aufatmen über die schnelle Rückkehr zu Spree und Havel ist dem Italienreisenden deutlich anzumerken.

War den jungen Künstlern Hebbel und Scheffel die Enttäuschung deutlich anzumerken, als das in irgendeiner Form doch erwartete einzigartige Erleben Italiens auszubleiben drohte, konnte der Berliner Fontane sein preußisch-nationalbürgerliches Bewußtsein schon wie selbstverständlich gegen die italienische Welt aufbieten und war dadurch vor jeder enttäuschten Erwartung von vornherein gefeit. Dem armen Poeten Hebbel zerfiel die Italientradition in ein trostloses Trümmerfeld, dem Maler Scheffel verwandelte sich die römische Artistenausbildung zu ausgelassenen Ferientagen und in Sorrent zu der Rückzugsidylle seines »Schwarzwaldliedes«, Fontane schließlich bleibt von Anfang bis Ende derselbe selbstbewußte Kunstkritiker aus dem preußischen Berlin.

Knapp ein Jahr später unternimmt Fontane einen neuen Versuch und bereist – diesmal ohne Begleitung – das nördliche Italien. Zwar wird auch jetzt vieles als »sehr interessant« (FA S. 86) im Tagebuch vermerkt, Fontane entdeckt in den Norditalienern, verglichen mit den Römern und Neapolitanern, sogar ein wirkliches »Kulturvolk« mit einem »gesitteten, wohlanständigen und durchaus unbettelhaften Wesen«

(FB II, S. 511); allein, die ungerührt negativen Eindrücke über das italienische Kunst- und Kulturerlebnis nehmen eher noch zu: Auch von der Renaissance »wird sich die Welt wieder erholen« (FA 86), lautet Fontanes Fazit über jene Kunstepoche, Eintragungen entlang der Reiseroute Mailand, Mantua, Genua, Pisa, Bologna, Ravenna und Padua bleiben gewohnt knapp und kritisch; manches ist »schön«, vieles »von sehr zweifelhaftem Werth« (FA S. 120), das meiste jedoch wird auch diesmal getreu dem bekannten Leitmotiv des unbeeindruckten Italiens Touristen bloß notiert: »Dies und das gesehn«.

Nach seinen Reisen blieb Italien in Fontanes Erzählwerk durchaus präsent – schon aus Gründen des Realismus vermutlich, entwickelte sich Italien doch für die berlinisch-preußischen Großbürgerkreise zu einem Hauptreiseziel des nunmehr einsetzenden Eisenbahntourismus. Die Novelle *L'Adultera* von 1880 ist sogar benannt nach dem irrtümlich Tizian zugeschriebenen venezianischen Gemälde *Christus und die Ehebrecherin*, das in der Erzählung die Privatgalerie des Berliner Kommerzienrates von der Straaten schmückt. Die Ehebruchsgeschichte, die mit der Flucht nach Italien, einer in Rom vollzogenen Heirat und dem in Venedig gerade noch legitim zur Welt kommenden Kind schließlich zum noch glücklichen Ende findet, ist durchaus abenteuerlich angelegt; das Italienbild jedoch bleibt der kühl-preußischen Art Fontanes verpflichtet: Florenz sei »voller Engländer und Bilder« (FW II, S. 108) und werde gehörig »überschätzt« (FW II, S. 107), konstatiert die weibliche Hauptfigur. Die italienische Hauptstadt wird zwar gebührend gelobt – »Ach, wie schön ist diese Stadt« (FW II, S. 109) –, Rom und Venedig bleiben jedoch nur blasse Folien der Berliner Liebes- und Hochzeitsgeschichte – wie für Scheffel und Hebbel letztlich ein Griff in die Requisitenkiste.

Welches von beiden ist ein Gedicht Fontanes überschrieben, das – ungefähr im Jahre 1888 verfaßt – so etwas wie eine kondensierte Bilanz seiner Italienerfahrung darstellt. »Rom im Siebenhügelkranz« wird in wenigen Versen den Berliner Ausflugszielen – »Cremmen, Schwante, Vehlefan« – gegenübergestellt; »Nemi-See, Genzano-Sträußchen« korrespondieren paarreimend den prosaischen Orten »Stralau, Trep-tow, Eierhäuschen«; dem »Blick aufs Forum« und der römischen Kirche »Ara Celi« antwortet die »Tasse Kaffee bei Stehely«. Für Fontane jedenfalls steht fest: »Lockt auch Fremde, Schönheit, Pracht, / Glücklicher hat mich die Heimat gemacht.« (FW VI, S. 336)

Daß der große Romancier in dem traditionell italienbegeisterten Genre der Lyrik seinen privaten Abgesang auf Rom mit einem gereimten »fabula docet« beschließt, ist bezeichnend für die geschilderte nüchtern-preußische Reiseerfahrung, zielt darüber hinaus aber wiederum auf ein Charakteristikum der Epoche. Für Hebbel, Scheffel und Fontane war »Italien« kein poetisches und persönliches Erweckungserlebnis mehr, sondern blieb Episode. Sie alle brachen nicht unbedingt sehnsuchtsvoll nach Arkadien auf, sondern absolvierten bereits das Pensum einer etablierten Reisetradition. Der Stipendiat des dänischen Königs Hebbel mußte schon um der Stipendienverlängerung willen in das Land der deutschen Dichter, für den Maler Scheffel blieb die Italienreise wie für alle bildenden Künstler der Zeit ein obligatorischer Bestandteil der erhofften Malerkarriere, für Fontane schließlich war die Italiens-tour als Pflichtprogramm großbürgerlich-preußischer Welterfahrung unverzichtbar. Sie alle fanden



Nach der Antike wurde um 1800 auch das italienische Mittelalter und die Renaissance von den deutschen Künstlern entdeckt. Der Wunsch nach klassizistischen Formen und die aus der Not des beginnenden Industriezeitalters geborene Idealisierung einer nostalgisch empfundenen Vergangenheit ließen die Geschichte zu einem imaginären Museum erhabener Gestalten und Ereignisse erstarren. In Anselm Feuerbachs Gemälde *Dante und die edlen Frauen von Ravenna* (1858) verbinden sich klassizistische Strenge und romantische Verklärung: Wie in den Werken seines Freundes Joseph Viktor von Scheffel bilden Kunst und Geschichte Italiens eine sagen- und glanzumwobene Folie, in die sich Sehnsüchte und Schmerz der von Epigonalität bedrohten Zeitgenossen einzeichneten.

dementsprechend auch keine unberührten Kultur- und Naturlandschaften vor, sondern folgten den breitgetretenen Pfaden der Touristenströme und der museal aufbereiteten Geschichte.

Die Historie wurde in diesen Reiseerfahrungen nicht nur – wie schon bei Heinrich Heine – zu einem wichtigen Faktor des künstlerisch inspirierten Kulturreisenden, sondern verwandelte sich zur übermächtigen und bedrückenden Monumentalität einer antiquarisch gewordenen Vergangenheit. So wurde Rom in allen Fällen zu einem Ruinenfeld, von dem man sich schnell wieder wegzuwünschen beginnt. Die ein Jahrhundert zuvor wiederentdeckte Welt der Antike wird zur unangenehmen Antiquitätenschau.¹⁴ Aus diesem Grund wohl auch konnten die Italiennovellen des Münchner Dichters Paul Heyse, eines anderen deutschen Italienfahrers dieser Epoche, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so erfolgreich werden. Fern von allem geschichtlichen Ballast, fern auch vom Italien der Gegenwart, entwerfen diese Erzählungen – *L'Arrabbiata* (1854) oder *Das Mädchen von Treppi* (1855) – eine zeitlos gültige Ideallandschaft Italiens in gewollt stilisierter Goethescher Simplizität und Natürlichkeit: Historistische Erinnerung und zeitlos-idyllische Wunschlandschaft sind dabei nur – wie schon bei Scheffel – zwei Seiten einer epochalen Medaille.

Das 19. Jahrhundert war nicht nur das Zeitalter des Historismus, sondern auch die Epoche der einsetzenden Industrialisierung und der erstarkenden Macht- und Nationalstaaten. In dieser Zeit des wirtschaftlich und politisch mächtigen Bürgertums und des wachsenden nationalen Selbstbewußtseins mußte sich auch der Blick auf das südliche Nachbarland verändern. In den Reiseberichten häufen sich die abschätzigen Bemerkungen über Volks- und Nationaleigenschaften der Italiener. Auch der norddeutsche Protestant Hebbel, der sich altdeutsch gebärdende Scheffel und der preußisch-strenge Fontane erleben Italien aus der Sicht ethnologisch fremder Kulturreisender, für die eine buchstäblich befremdende Gegenwart Italiens allenfalls durch die Spuren bildungsmächtiger Geschichtsepochen vertraut zu werden vermag. In den Augen dieser im Wilhelminischen Deutschland gefeierten und berühmten Schriftsteller stellt sich Italien deshalb grundsätzlich anders dar, als es die Entdecker Arkadiens in Klassik und Romantik wahrgenommen hatten.

Fontane als Romancier der preußischen Gesellschaft blickt – wie schon der eingangs zitierte junge Hebbel – nur noch einigermaßen skeptisch auf diese Italiens-tradition zurück: »So schön und herrlich Italien ist, so ist es mir doch ganz unzweifelhaft, daß es durch jugendliche Menschen, namentlich durch die unglückselige Klasse der Maler, noch zu etwas herrlicherem hinaufgeschraubt worden ist, als nöthig war.« (FB II, S. 491) Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch die Nüchternheit, mit der diese Bildungsreisenden des 19. Jahrhunderts auf die verblässende Tradition der Italiensehnsucht reagierten, als eine lediglich andere Form der Voreingenommenheit: Statt schwärmerischer Sehnsucht droht hier die entgegengesetzte Gefahr, sich nämlich der Fremderfahrung des italienischen Lebens hartnäckig zu verweigern. Lediglich für begeisterte Historiker des 19. Jahrhunderts im Gefolge eines Jacob Burckhardt¹⁵ oder Ferdinand Gregorovius¹⁶ und dann erst wieder für jene Söhne der Wilhelminischen Gründergeneration, die das eben etablierte Nationalbürgertum bereits als »fin de siècle« zu entlarven versuchen, wird »Italien« erneut zum Symbol geheimer dichterischer Imagination.