

## *Dichterst* *und Taugenichts* –

### Die Italienreisen Gerhart Hauptmanns (1897) und Hermann Hesses (1901)

Beinahe wäre es zu einem italienischen Treffen zwischen den beiden deutschen Dichtern gekommen. Wenige Schritte nur trennten Gerhart Hauptmann und Hermann Hesse im Jahre 1911 an der italienischen Rivieraküste, als Hermann Hesse sich jedoch schnell aus dem Staub machte, bevor Hauptmann den jüngeren Kollegen überhaupt wahrnehmen konnte. Fritz Brun berichtet von dieser nicht eigentlich stattgefundenen Begegnung in einer autobiographischen Skizze über seine Umbrienreise mit Hermann Hesse und einigen Schweizer Freunden. Auf der Rückreise »bummelten« die Gefährten am Meer entlang nach Rapallo, wo sie an der Uferpromenade »Gerhart Hauptmann spazieren« sahen, eine offensichtlich nicht allzu angenehme Überraschung: »Wir machten einen Bogen um den Dichter und gingen zum Bahnhof.« (I S. 330)

Vermutlich wäre die hier spürbare Distanz und Abneigung auch gegenseitig gewesen, als so fremd und verschieden dürften sich beide Künstler schon damals empfunden haben: Gerhart Hauptmann, gefeierter Dramatiker auf allen Bühnen Europas, der sich nach seinen naturalistischen Welterfolgen der achtziger und neunziger Jahre als Dichterst seiner Zeit in Szene zu setzen wußte, Hermann Hesse andererseits, dessen Frühwerk das neuromantische Leiden an der Wirklichkeit mit stillem Außenseitertum und stimmungsvoller Naturverbundenheit zu verbinden suchte. Mochte sich in dem realen und symbolischen »Bogen«, den Hermann Hesse 1911 demonstrativ um Gerhart Hauptmann schlug, das Gegensätzliche deutlich anzeigen: Ihr beider Künstlertum jedoch entsprang ohne Zweifel derselben gesellschaftlichen Krisenstimmung am Ende des Wilhelminischen Deutschen Reiches. Nicht von ungefähr rückte Hauptmann mit seinen symbolisch-mythologischen Dramenversuchen um 1900 selbst in die Nähe der »Neuromantik« – so fragwürdig auch Etikettierungen gerade für diese literarische Epoche sein mögen.<sup>1</sup>

Schon daß sie ausgerechnet in Italien aneinandergerieten, war weniger zufällig, als es die Plötzlichkeit der Hauptmannschen Erscheinung in Rapallo vermuten läßt. Beide Dichter nämlich hielten sich zeit ihres Lebens immer wieder in Italien auf:

Hauptmann verbrachte fast jedes Jahr seine Ferien in den italienischen Küstenstädten; Hesse, der sich später sogar in der italienischen Schweiz niederließ, unternahm allein zwischen 1901 und 1914 etwa zehn Italienreisen. Und noch mehr: Italien wurde für beide nicht nur zum südlichen Feriendomizil, sondern auch zum Anlaß, sich mit den eigenen literarischen und künstlerischen Vorstellungen auseinanderzusetzen. Hauptmanns Abkehr vom Naturalismus und die Neubestimmung seiner Dichterrolle erfolgten auch im Zusammenhang mit seiner italienischen Reise von 1897, Hesses erste Italienreise im Jahre 1901 war auch ein Bewältigungsversuch früher dichterischer Nöte, die in den ästhetizistischen Weltschmerzklagen des *Hermann Lauscher* (1901) ihren Ausdruck gefunden hatten. Die privat geführten Tagebücher beider Reisen wurden erst in jüngster Zeit – 1978 und 1983 – publiziert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Der fünfundreißigjährige Hauptmann reiste 1897 schon zum dritten Mal nach Italien: Vorausgegangen war 1883/84 sogar der Versuch einer Bildhauerlehre in Rom, die wegen einer Typhus-Erkrankung jedoch nach sechs Monaten abgebrochen werden mußte. Da jene ersten Reisen von Hauptmann nur in seinen großen autobiographischen Schriften rückblickend geschildert wurden<sup>2</sup>, gibt nur das Tagebuch von 1897 einen authentischen Einblick in die Art des Italienerlebnisses, wie es für Hauptmanns künstlerische Entwicklung und seine Stellung zu Italien grundlegend blieb.

Nur vier Jahre liegen zwischen den Reisen Hauptmanns und Hesses. Die Vergleichbarkeit beider Italienreisenden erstreckt sich dabei nicht nur auf die lebenslange Liebe zum südlichen Land. So wie die Reisenotizen eine intensive Auseinandersetzung mit den Problemen der Kunst zum Vorschein bringen, so betraf auch die gemeinsame Grundfrage dieser Reflexionen immer wieder die Stellung der Kunst und des Künstlers in der modernen Welt. Beide Literaten empfanden ihre Zeit, die in den Metropolen in Berlin, München und Wien tatsächlich zur epochalen Krise eines »Fin de siècle« stilisiert wurde, als Bedrohung der Kunst und zugleich als Beginn einer Suche nach ihren neuen Aufgaben. Für beide bedeutete diese Künstler-Problematik auch die große Krise ihrer Jugend: Schulabbrüche, fehlgeschlagene Bildungswege, soziales Außenseitertum und literarische Kompensations- und Fluchtversuche legen davon ein eindrucksvolles Zeugnis ab.<sup>3</sup>

Die Kunst wurde zur Existenzfrage, während die fortschreitende Entwicklung der modernen, kapitalistisch-industriellen Welt der Funktionslosigkeit der Kunst immer mehr Vorschub leistete. Der Künstler selbst fühlte sich in dieser gesellschaftlichen Situation zwischen der Auserwähltheit seiner Sendung und der Ausgestoßenheit aus der modernen Gesellschaft – einer Grunderfahrung der Dichter um 1900 – hin- und hergeworfen.<sup>4</sup> Die Erhebung der Kunst zur säkularen Religion und die Erfahrung der künstlerischen Existenzkrise sind nur zwei Erscheinungsformen desselben Phänomens. So wie Hauptmann in seinen Dramen den zweifelnden, von der Nutzlosigkeit seines Tuns verunsicherten Künstler und Intellektuellen – auch in autobiographischer Stilisierung – mehrmals vorgeführt hat, wie für Hermann Hesse der Künstler als ein der Gesellschaft entfremdeter Vagabund zum festen Bestandteil seines Figurenarsenals geworden ist, so ist beiden auch der bedingungslose Glaube an die fast religiöse Funktion und Wirkung der Kunst gemeinsam. Auf seiner Italienreise rät Hauptmann in Wien über das »Wunder dichterischen Schaffens« als eines



Längst war das Eisenbahnzeitalter angebrochen, als sich Lebensphilosophen und romantisch inspirierte Natur-Apostel aufmachten, um Italien noch einmal so zu erfahren, wie es Seume einst vorbildhaft praktiziert hatte: zu Fuß. Besonders um die Jahrhundertwende haben Körperkult und Aussteiger-Mentalität neue Wahrnehmungs- und Bewegungsformen geprägt: In Ascona, der italienischsprachigen Schweiz, wurde die naturverbundene Künstlerkolonie auf dem Monte Verità gegründet, Nietzsches wirkungsträchtige Philosophie predigte einen neuen Kultus des Lebens, in Italien schließlich besann sich der Bohemien – wie hier *Hermann Hesse mit seinem Freund Othmar Schoeck* im Jahre 1911 – auf das Wandern als die alte Philosophie des Reisens.

kultisch-religiösen Offenbarungsaktes: »Es ist was von Prophetie darin, was von persönlichem Umgang mit Gott, was von unmittelbarer Beziehung, darunter Kleinmenschliches keine Stätte hat.« (T S. 13) Ebenso bekennt Hesse drei Jahre später in seinen autobiographischen Tagebuchnotizen im *Hermann Lauscher*: »daß es sich lohnt, alle körperlichen und geistigen Dinge nur in ihren Beziehungen zur Schönheit zu betrachten«, daß seine ästhetische Religion »Erhebungen schenken kann, die an Reinheit und Seligkeit denen der Märtyrer und Heiligen nicht nachstehen« (HW I, S. 321). Wie die »zufällige« Begegnung in Rapallo ist auch diese Koinzidenz mehr als nur bloßer Zufall. Die »Beziehungen zur Schönheit« – Ästhetik und Kunst – waren beiden Schriftstellern nicht nur eine professionelle Tätigkeit, sondern bedeuteten eine zentrale, religiös übersteigerte Sinnperspektive in einer sinnentleerten »kleinmenschlichen« Gegenwart.

Reisen nach Italien fungieren in diesem Zusammenhang als Proben aufs Exempel: Die Reise als ästhetische Wahrnehmungs- und Existenzform, das Italienerlebnis als künstlerische und existentielle Erweckung in der Goetheschen Tradition sowie die italienische Kunstreise als Begegnung mit der abendländischen Tradition vereinigen sich dabei zu einem Brennpunkt moderner Künstlerprobleme. Gemeinsamer Ausgangspunkt und divergierende zeitgenössische Ausprägung der Kunsterfahrung, die im Falle Hauptmanns und Hesses später sogar zu zwei exemplarischen – und nobelpreiswürdigen<sup>5</sup> – Repräsentationen deutschen Künstlertums führten, finden ihren intimen, gleichwohl objektivierbaren Ausdruck in der zeitlichen Nachbarschaft der beiden italienischen Tagebücher.

Anders als der Basler Buchhandlungsgehilfe Hermann Hesse war Hauptmann zur Zeit seiner Italienreise 1897 schon ein weltberühmter Großschriftsteller. Nach seinen frühen naturalistischen Theatererfolgen – *Vor Sonnenaufgang* (1889), *Die Weber* (1892), *Der Biberpelz* (1893) – setzte er Mitte der neunziger Jahre Publikum und Kritik gleichermaßen in Erstaunen, als er diesen sozialen Anklagen symbolistische »Märchendramen« folgen ließ: In *Hannele* (1894) verwandelt sich die Armenhauskulisse in eine von leibhaftigen Engeln begleitete Himmelfahrtsszenerie, in *Die versunkene Glocke* (1897) scheitert die symbolische Künstlerfigur des Glockengießers Heinrich beim Versuch, zur Entfesselung genialischer Schöpferkraft aus dem biedereren christlichen Bürgertum in die mythisch-heidnische Zauberwelt der Gebirgshexen und -dämonen zu entfliehen. Vom Naturalismus zum Mythos: Hauptmanns Weg spiegelt auch den exemplarischen Wandel eines Schriftstellers, dessen sozialer Protest sich in die gesellschaftsferne Dichterrolle des mythischen Sängers verwandelt.<sup>6</sup>

Der junge Hermann Hesse hingegen trat von vornherein als neuromantischer Kritiker des Naturalismus auf: *Romantische Lieder* hieß sein erster Gedichtband (1898), ein Motto von Novalis zierte seine Prosaskizzen *Eine Stunde hinter Mitternacht* (1899), Flucht aus Gesellschaft und Politik in ein selbsterbautes »Künstler-Traumreich«<sup>7</sup> ist Programm und Existenzgrundlage schon im frühesten Werk. So nimmt es nicht wunder, daß Hermann Hesse 1897 seine Begeisterung für Hauptmanns *Die versunkene Glocke* in einem Brief an seinen Vater bekanntgab, wobei er die frühere Geringschätzung des »naturalistischen« Hauptmann nicht hinzuzufügen vergaß.<sup>8</sup> Schon 1895 hatte der Buchhandelslehrling nach der Lektüre von *Hannele* sein Tübinger Zimmer mit einer Photographie Gerhart Hauptmanns dekoriert.<sup>9</sup>

Der Dichterstürm Gerhart Hauptmann und der dichternde Sortimentsgehilfe Hermann Hesse, vereint unter dem Banner der neuromantischen Strömung? Wie sich zeigen wird, sprechen schon die Italien-Tagebücher eine andere Sprache. Hauptmann ist auf der Italienreise erfüllt vom Bewußtsein seiner dichterischen Sendung. Als »Werkzeug der Offenbarung« (T S. 13) apostrophiert er schon zu Beginn der Reise den schöpferischen Künstler, der mit den höchsten Kräften des Weltgeschehens in Verbindung stehe. Eine »stille freudige Gewißheit« verspürt der Dichter Gerhart Hauptmann, als er in Wien – zum Auftakt der Italienreise – seine künstlerische Zukunft überdenkt: »Du hast noch Großes zu sagen, das dir ein Größerer aufgetragen.« (T S. 14)

Der Dichter im Zwiegespräch mit Gott – fast theatralisch zelebriert Hauptmann diesen für die Jahrhundertwende typischen Kultus des dichterischen Genius.<sup>10</sup> Fünf Monate hielt sich Hauptmann in Italien auf. Die Stationen im Januar und Februar 1897 waren Venedig, Florenz und Rom, für den Rest des Aufenthalts ließ er sich in der Nähe von Sorrent nieder. Obwohl Hauptmann die Reise ohne Ehefrau, dafür aber mit seiner Geliebten Anna Grundmann – die Ehekrise jener Zeit schilderte er später im *Buch der Leidenschaft* (1930) – unternahm, ist das italienische Tagebuch kaum privaten Begleitumständen, sondern ganz der Kunstreflexion gewidmet. Mehr als die Betrachtung und den Genuß des fremden Landes allerdings führt sich Hauptmann dabei immer wieder die eigene Künstlermission vor Augen. »Das Schicksal hat mich richtig geleitet«, konstatiert er bei der Ankunft in Venedig, um sogleich den Unterschied zu seinen ersten jugendlichen Reisen nach Italien zu betonen: »Ich bin etwas geworden, und mehr, ich fühle: *ich bin etwas*«. Wieder glaubt er sich hierbei einem höheren Geschick verpflichtet: »Ich stehe da und danke dir, Gott, für deinen – meinen Reichtum! und daß du mich bis hierher wolltest führen.« (T S. 24) Heidnische Künstlerreligion und sozialer Aufstiegswille des geltungssüchtigen, kleinbürgerlichen Verhältnissen entstammenden Hauptmann<sup>11</sup> verbinden sich in dem stolzen Gefühl der Auserwähltheit, mit dem der Dichter italienischen Boden betritt: Es sei ihm zumute »wie einem, der vor einem ganz märchenhaft unermesslichen Schatze steht, der, wie er fühlt, bald sein Eigentum sein wird« (T S. 24).

Anders Hermann Hesse. Im *Hermann Lauscher* ist zwar ebenfalls vom »Triumph der reinen Schönheit über alle Regungen des bewußten und unbewußten Lebens« die Rede, mehr jedoch von Einsamkeit, »dem Leiden unter der Gemeinheit«, der »Weltentsagung« und dem »niedergezwungenen Ekel« (HW I, S. 321f.). Die mühsam ersparte und durch Sprachstudien sorgfältig vorbereitete Italienreise ist denn auch keine inszenierte Künstlerreise, in der die produktive Kraft des Genius sich an der italienischen Welt erprobt, sondern der Eintritt in eine Welt der Kunst und der Natur, deren Eindrücken und Reizen sich die empfindsam-romantische Dichterseele bereitwillig öffnet. Steht für Hauptmann der Künstler in tiefer, elementarer Verbindung mit den wesentlichen Kräften des Daseins, so zeichnet sich der Poet in der Manier Hesses durch die übergroße Sensibilität aus, mit der er die Fülle der Erscheinungen als Chiffren der eigenen Seelennöte und einer lyrisch-romantischen Gestimmtheit wahrnimmt und erfährt.

Die Differenz prägt die Sichtweise beider Dichter in Italien. Hauptmanns Blick versucht die Größe des Eindrucks sofort zu erfassen, das Gesamtbild von der hohen



Mit den romantisch gestimmten und wandernen Poeten der Jahrhundertwende hatte *Gerhart Hauptmann* wenig gemein. Von Anfang an war der selbsternannte Dichterkönig der deutschen Literatur auch in Italien auf Distinktion und vornehme Zurückhaltung bedacht. Schon im Äußeren wußte er sich von Hermann Hesse deutlich zu unterscheiden: Hauptmann posiert – hier auf dem Markusplatz in Venedig – in der Haltung des repräsentativen Bildungsreisenden, dem Italien als kulturträchtige Geburtsstätte dichterischer Ideen dienen soll.

Warte des Dichterstürzen zu überschauen, Hermann Hesses Wahrnehmung haftet an den impressionistischen Details, registriert fast liebevoll die italienischen Einzelheiten, läßt sich von der Fülle der Erscheinungen treiben. Triest etwa, die erste italienische Station, wird von Hauptmann weltläufig knapp anlässlich eines »Morgenspaziergangs« kommentiert: »Triest als Stadt, südlich, hell, geräumig: seine Lage ist schön und großartig, an die Nizzas erinnernd.« (T S. 20) Hesse hingegen, der Italien im März 1901 über die Schweiz bereist und die nächsten zwei Monate in Florenz und Venedig verbringt, notiert Augenblickseindrücke: zwar auch den »Großstadtcharakter« Mailands und die »Aussicht auf Stadt und Alpen« (I S. 61) vom Dom, ebenso aber zahllose Fresken und Gemälde, »Winkelkneipe« und »Trattoria«, in Genua den »Gang durch die farbige Stadt« sowie im Garten des Palazzo Durazzo die »Orangen (erfroren!) am Baum«, in den Sälen eine »Masse meist schöner van Dyck, *Silen* von Rubens, auch ein köstlicher kleiner Dürer«, in den Straßen »ein paar hübsche Frauen, enge Gassen, Laden an Laden, Lärm, Matrosen, Blumenbuden« (I S. 63).

Tritt Hauptmann der italienischen Welt gleichsam ebenbürtig gegenüber, mißt er ihren Reichtum mit dem stolzen Blick der wesensverwandten genialischen Schöpfernatur, so will sich der junge Hesse die Erfahrungen gleichsam einverleiben, taucht in der Erscheinungswelt unter und verwandelt sie in die poetischen Impressionen seiner Tagebuchnotizen. Ein Vergleich der Venedig- und Florenzerlebnisse beider Dichter zeigt die Konsequenzen dieser unterschiedlichen Haltung für die Erfahrung der italienischen Gegenwart wie ihrer Kunstschatze.

In San Marco sei ihm »aufgegangen«, daß er vom Schicksal richtig geleitet wurde, bekennt Gerhart Hauptmann am ersten Tag in Venedig: »Jedenfalls durfte ich nirgend anders hingehen wie hierher, wo ich alles finde, was ich suche und was mir nottut.« (T S. 24) Hauptmann weiß nicht nur, was er sucht, sondern glaubt es auch im ersten Zugriff als das Gefundene zu erkennen. Anstatt sich den Eindrücken zu öffnen, legt er sich dieselben in fast herrischer Gebärde zurecht. Noch am ersten Tag bemerkt er stolz, daß »die zerstreuten Eindrücke zur Einheit in meinem Geiste aneinanderwachsen und als Ganzes mir bleibender Besitz werden« (T S. 29). Der Dichter synthetisiert das Gesehene sofort zu einem von ihm selbst geschaffenen Bild. Das »Wunder des Markusplatzes« (T S. 29) und das »Orientalische von Venedig« (T S. 34) beschwört Hauptmann als die vergangene Schaffenskraft einer »versunkenen Epoche« (T S. 30): So wie er in dem Drama *Die versunkene Glocke* die Verborgenheit mythischer Kräfte in dem Bild der Glocke symbolisiert, so wird Venedig zum geheimnisvollen »Märchen« (T S. 28) einer geschichtlichen Größe, die in der Gegenwart jedoch »erstorben« scheint: »hier wandelt nichts mehr – nicht ein Mensch mehr, im stolzen Bewußtsein oder Unbewußtsein jener göttlichen Kulturkraft, die so mächengewaltig und wirklichkeitsgewaltig zugleich sich hervortat.« Ein Gerhart Hauptmann freilich scheint dieses Wandeln noch fähig und fühlt sich eins mit dem althergebrachten Schöpfungstrieb, der Venedig und seine orientalische Kulisse zurückgelassen hat: »Ich fühle, mit tausend Wurzeln senkt sich meine Seele in diese Gegenwart.« (T S. 23)

Ein »vollkommenes Märchen« (I S. 136) sei der Anblick der Lagunenstadt, ver-

traut auch Hermann Hesse seinem Tagebuch an. Weniger die mythisch erklärte Schöpfung einer versunkenen »Kulturkraft« jedoch, vielmehr die märchenhafte Verbindung der Geschichtszeugnisse mit der venezianischen Gegenwart kennzeichnet für Hesse das Erlebnis der Lagunenstadt: Nirgends kenne er »eine solche Einheit des heutigen Lebens mit dem Leben, das aus den Kunstwerken der goldenen Zeit Venedigs redet und in welchem Sonne und Meer wesentlicher sind als alle Historie« (I S. 54).

Auch wenn Hauptmann später zugibt, die »Totenstadt« sei mittlerweile der »lebendigen« (T S. 23) gewichen, und Hesse angesichts verwitterter Fresken den »Untergang vieles Schönen« als »zuweilen schmerzlich« (I S. 172) bedauert, so bleibt beider Wahrnehmung trotz dieser identischen Verlusterfahrung doch fundamental verschieden. Tritt Hauptmann etwa dem Markusplatz gegenüber und glaubt sich dabei »Orientpracht« und »Dogenzeit« Venedigs »erschlossen« (T S. 24) zu haben, so versucht Hesse »den Dogenpalast und San Marco zu verstehen«, indem er sich die Fremdartigkeit des Eindrucks aus den Einzelheiten der Perspektive zu erklären sucht, die »komplette Stillosigkeit« der Architektur »aus dem aparten Charakter der Stadt, aus orientalischen Einflüssen und aus dem etwas weichlichen, vorwiegend aufs Dekorative gerichteten Geschmack Venedigs« (I S. 132). Während Hauptmann den Markusdom als »erschlossen« gleichsam beiseite legt und sich daraufhin dem Spott über die »Pfaffen« (T S. 26) inmitten des heidnisch-orientalischen Ambientes widmet, schildert Hesse seine langsame Erkundung des fremden Komplexes: Er verweilt im Vorraum der Mosaik ebensowohl wie im stattfindenden Gottesdienst, besteigt die innere Galerie, um die Mosaiken aus der Nähe und das »riesige Goldfeld« (I S. 134) insgesamt zu besichtigen, erklettert die äußere Galerie für die Außensicht und bleibt schließlich eine Weile auf der Piazzetta, um den Glockenschlag abzuwarten. Auch hier stehen sich der gewollt und herrschaftlich anmutende Gesamteindruck, mit dem Hauptmann sich das Fremde unterwirft, und das detailverliebte »Verstehen« Hermann Hesses gegenüber.

Hauptmann sucht »alles Gegenwärtige« zu verwandeln in die »ewige Sprache der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« (T S. 30). Dieser gleichsam mythischen Objektivität<sup>12</sup> ist er auch in Venedig auf der Spur: Die Märchen von *Tausendundeine Nacht* verstärken und inspirieren den orientalischen Hintergrund, auf dem Hauptmann Venedig erlebt und gleichzeitig Skizzen für ein orientalisches Drama, *Sittulhasan*, entwirft.<sup>13</sup> Mehr als der italienischen Kultur in ihrer Vielfalt ist Hauptmann jedoch den Imaginationsquellen großer Künstler verpflichtet. An Goethes *Italienische Reise* sei »das Behagen des Ausruhens, die Freude am Besitz seiner selbst« (T S. 39) zu verspüren, bemerkt er in Venedig, und eifert dem klassischen Vorbild sofort nach: Am Lido fühle er »zum erstenmal« nach langer Zeit »wieder drängende Schaffenslust«. Die Konsequenz dieser Besinnung auf die eigene Schöpferkraft, den »Besitz seiner selbst«, ist freilich das Eintauchen in einen anderen Kosmos als den der italienischen Geographie: »Venedig versank mir.« (T S. 35)

Auch in der »Accademia di Belle Arti« versucht sich Hauptmann der Größe der Künstlerkollegen zu vergewissern. Tintoretto's »herbe Macht und Ganzheit« sei ihm aufgegangen, Paolo Veronese habe sich ihm »in aller Großartigkeit eingeprägt«, die »Klugheit des Meisters« müsse man an Tizian »bewundern« (T S. 37). Veroneses

*Christus im Hause Levis* wird eindringlich betrachtet: »ein Stück venezianischer Kultur und Überkultur« darin erinnere in der Gestalt des Levi an die gegenwärtige »décadence« des »Fin de siècle« (T S. 44), die nähere Reflexion über die Faszination der Darstellung führe jedoch »von allem Venezianischen ab, da diese fragliche Angelegenheit rein künstlerischer Natur« (T S. 47) sei.

Hesses Orientierung dagegen zielt auf die Kunst nicht als Ausdruck der großen und mächtigen Persönlichkeit oder als urtümliche Sphäre mythischer Gesetze, wie sie Gerhart Hauptmann in der Lektüre und den Museen zu rekonstruieren versucht, sondern als Produkt einer Lebenswelt, die es verstehend nachzuvollziehen gilt. »Gestern ein Abend voll Eichendorff-Melodie« (I S. 168), faßt Hesse später eine venezianische Nacht zusammen. Wie ein Eichendorffscher Taugenichts will sich der Neuromantiker aus Calw auch Venedig zum Erlebnis machen; Dazu gehören male- rische Gondelfahrten, das Muschelsammeln am Lido, »Piazzabummel« (I S. 139) und Taubenfüttern ebenso wie Galeriebesuche, Trattorien, Plaudereien mit Kindern, Gastwirten und »Muschelmännern« (I S. 151), Entdeckungen versteckter Kirchen und Ausflüge zu den kleinen venezianischen Inseln. Statt der »objektiven« Zuschrei- bungsversuche Hauptmanns – »Venedig ist heiter, genußfroh, genußgewohnt; es ist graziös, elegant und schwärmerisch« (T S. 43) – sammelt Hesse in impressionisti- scher Manier die sinnlichen Erfahrungen italienischer Lebenswelt; statt sich auf die Wesensgesetze der Kunstproduktion zu besinnen, will Hesse vielmehr selbst italie- nisch und venezianisch werden. Er gefällt sich im »Verbummeln« (I S. 141), berichtet, wie er den Tag »vergondelte« oder einen »Abend verkneipen« will, bringt das Erleben der italienischen Welt schließlich auf einen ironisch gegen die angestrengt- touristischen Kunstreisen formulierten Nenner: »Ich beginne hier die schöne Kunst des vollendeten Müßiggängers gelehrig zu erfassen.« (I S. 145)

Mag Hesses Bild über den vagabundierenden Italiener der Realität des italie- nischen Lebens nicht ganz entsprechen, gerade der Kultur- und Lebenszusammen- hang der italienischen Kunst wird dem müßiggehenden Taugenichts zum Ziel der Erfahrungen. »Nun verstehe ich Bellini, Giorgione, Palma, Tizian und Veronese«, stellt Hesse in der Accademia fest, nachdem er mit den Museumsbesuchen – wie Hauptmann übrigens auch – einige Tage abgewartet hatte, um erst »ein paar Tage venezianische Sonne zu sehen und hiesige Luft zu atmen« (I S. 139). Anders als bei Hauptmann aber führt das nähere Studium der Kunst nicht vom Venezianischen ab, sondern komplettiert den impressionistischen Sinnenreichtum der Stadteindrücke. Das »süße, weiche Goldbraun, die satte, tiefhörige Luft, der ganze goldduftige Schmelz dieser Bilder« sei auch außerhalb der Museen und Paläste zu finden, und erst als Hesse »sowohl von venezianischer Kunst wie von Natur und Leben so Reiches und Vieles« gesehen habe, sei ihm »der Zauber dieser einzigartigen Stadt ganz aufgegangen« (I S. 139). Hesse versteht das ästhetische Erleben Italiens als erfahrbare Einheit von Kunst und Leben, als romantisch inspirierte Einübung in die südliche Lebenskunst. Während Hauptmann sich in einem Café in die Photographie seines bedeutendsten Kunsteindrucks, des Veronese-Gemäldes, vertieft, um sich zu fragen, warum ihm gerade dieses Bild »zum Ereignis« (T S. 45) geworden sei, sucht Hesse die Originale am liebsten an ihrem angestammten Ort und Funktionszu- sammenhang auf. In Kirchen und Kreuzgängen studiert er die Details der Gemälde,

Fresken und Ornamente, neben der Kirche Santi Giovanni e Paolo bemerkt er die »schönsten Brunnenöffnungen Venedigs«, er läßt sich auf der Gondelfahrt von den Pallastfassaden »fesseln« und genießt das »Farbenbild« einer Fischersfrau mit ihrem Kind (I S. 142).

Schafft sich Hauptmann sein eigenes Venedigerlebnis, so will Hesse die venezianische Einheit von Leben und Kunst miterleben. Hauptmann kann deshalb bereichert und ohne Verluste abreisen: »Mein Venedig im Herzen, beneide ich den Italiener nicht um das seine.« (T S. 49) Hesse dagegen muß vom venezianischen« Leben unwiderruflich Abschied nehmen: »nicht ohne Tränen« geht er nach seinem letzten Abendspaziergang auf dem Markusplatz »bedrückt und still nach Hause« (I S. 153).

Bevor Hauptmann sich sein festes Domizil bei Sorrent wählte, blieb er die längste Zeit seiner Reise in Venedig; Hermann Hesse dagegen verbrachte mehr als die Hälfte seines gesamten Italienaufenthaltes in Florenz. War für Hauptmann Venedig das Erlebnis, das ihn zu den orientalischen Mythen und den Märchen aus *Tausend-undeine Nacht* führte<sup>14</sup>, so bestimmte Hesse – die Schriften des Baslers Jacob Burckhardt im Gepäck – die Medici-Stadt Florenz und damit die *Kultur der Renaissance in Italien* zum ersten Ziel seiner Fahrt. Kunsteindrücke sind dann auch die erste Frucht seiner dreißig Tage in der toskanischen Hauptstadt. Hesse flaniert in den Uffizien wie in den Florentiner Straßen, durchstreift an verschiedenen Tagen einzelne Säle, kehrt zu Lieblingsbildern mehrmals zurück, läßt die Einzelheiten langsam und wiederholt auf sich wirken. Auch hier jedoch ist der Museumsbesuch eingebettet in das uneingeschränkte Erleben von Natur, städtischer Atmosphäre und italienischem Volk. »Das Geld geht trotz des billigen Lebens eiligst fort: Galerien, Wein, Blumen, Trinkgelder etc.« (I S. 68) Beim Spaziergang nach Miniato folgt eine impressionistische Gesamtschau, der »erste helle, große Eindruck des Südens«: »diese leuchtenden weißen Villen und alten Mauern zwischen den klassischen, ernst-schönen Piniengruppen, Zypressen, Sonne, Wärme, Blumen.« (I S. 68) Die Eindrücke in Florenz wiederum sind bunt gemischt: »Blumenmarkt« (I S. 73), »Bauernmarkt« (I S. 75) und Raffaels *Stieglitzmadonna* – sie »wiegt alles auf, was ich je sah, und lohnt allein die Reise« (I S. 68) – beschreibt Hesse ebenso aufmerksam wie Osterprozession und *Aida*-Vorführung: »eine vorzügliche Gelegenheit, dieses Volk näher kennenzulernen« (I S. 79).

Ganz anders wiederum Gerhart Hauptmann. Nach Venedig scheint ihm Florenz, sieht man ab von ein paar Fahrten in das toskanische Umland, dessen »Gartenherrlichkeit« (T S. 54) er bewundert, nur wenig nennenswerte Eindrücke bieten zu können. Das Florenz-Erlebnis konzentriert sich schließlich allein auf den Hymnus eines einzigen Künstler, bei dem Hauptmann die schon in Venedig immer wieder betonte genialische Kraft des großen Kunstschöpfers in nuce entdeckt: Michelangelo. Die Grabkapelle mit den Michelangelo-Skulpturen wird zum bevorzugten Aufenthaltsort Hauptmanns. Wieder verwandelt sich die Kunstbetrachtung in das Aufspüren der genialischen Quellen künstlerischer Expressivität: von einer »großen, stolzen Empfindung geboren« (T S. 60), werde in diesem Werk der »großartige Zustand der Seele« gespiegelt, »dessen bedeutende Männer, nachdem sie Hölle und Himmel gleichsam haben ermesen müssen, doch noch teilhaftig werden« (T S. 58).



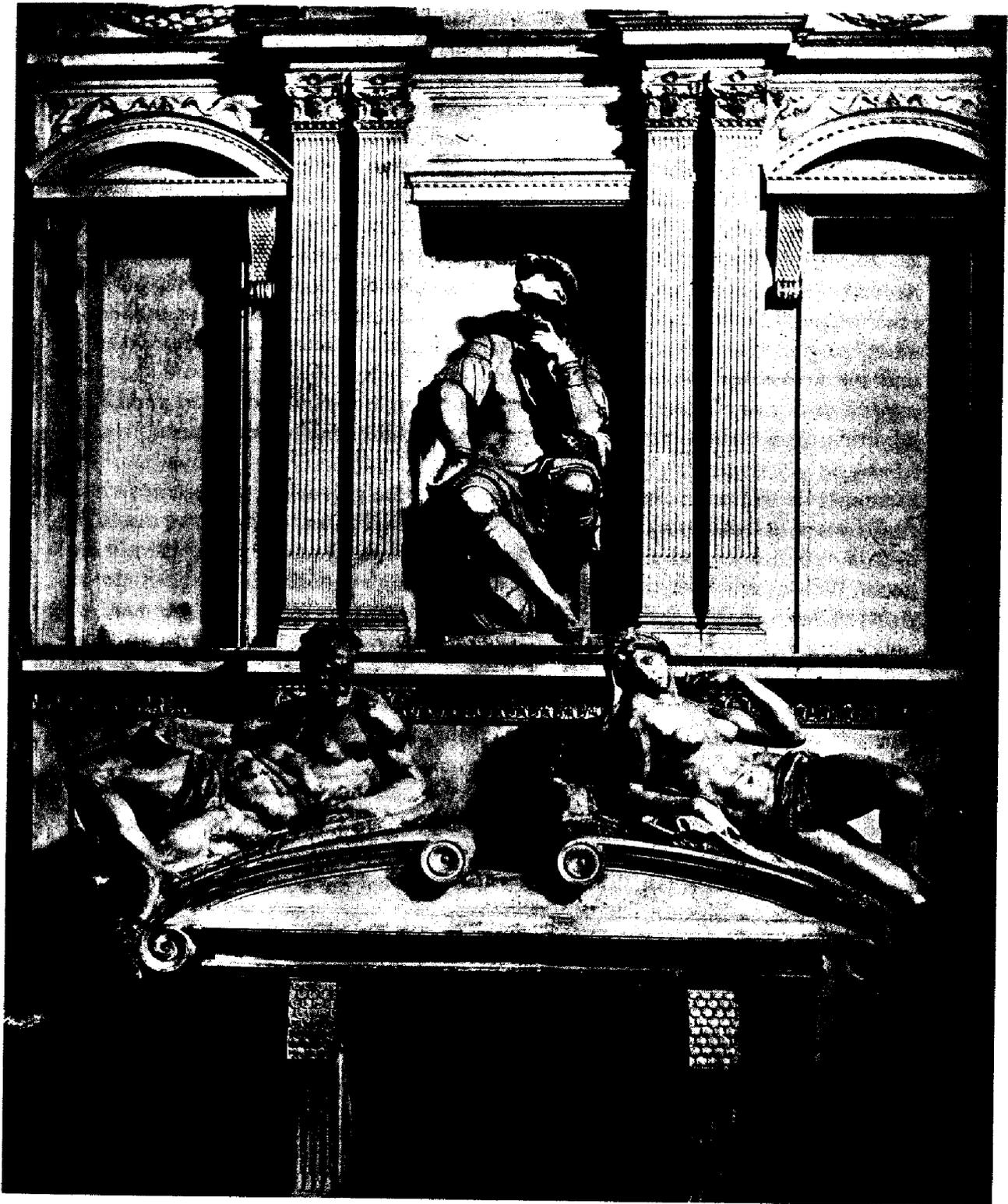
Raffaels *Stieglitz-Madonna* war ein Höhepunkt der Florenz-Reise Hermann Hesses: »wiegt alles auf, was ich je sah, und lohnt allein die Reise.« (Hesse: *Italien*, S. 68) Goethe ließ die Frage offen, wer von den beiden gegensätzlichen Renaissance-Künstlern Michelangelo und Raffael vorzuziehen sei, Hesse und Hauptmann ergriffen Partei. Während der Neuromantiker Hesse in das Loblied Raffaels einstimmt, blieb Hauptmann skeptisch: In den Uffizien waren ihm die Zeichnungen Michelangelos wichtiger als der »göttliche« Raffael.

Unverkennbar wittert Hauptmann in Michelangelo wieder den ihm selbst ähnlichen Künstlerkollegen. Reflexionen über den Künstlerstatus, Kommentare über den Italienreisenden Goethe und die Michelangelo-Bemerkungen münden in beinahe identische Charakterisierungen großer Kunst. »Ein Tempel von abgeklärter Heiterkeit« (T S. 57) sei die Grabkapelle, »olympisch« (T S. 58) müsse man die von Michelangelo geschaffene Atmosphäre nennen, und nur »wer Olympisches zuweilen erlebt, wird zu ihr ein echtes Verhältnis gewinnen« (T S. 58). Hauptmann jedenfalls läßt an seinem eigenen Verhältnis dazu keinen Zweifel. »Flüchtiges Durcheilen der Uffizien« (T S. 61) – so lautet eine Tagebucheintragung über den Uffizien-Besuch, der Hauptmann erst bei den Handzeichnungen Michelangelos überhaupt zu interessieren begann: »Vor der Kraft dieser mächtigen Handschrift erscheint das Umgebende marklos und weibisch.« Diesem Werturteil entgeht der von Hesse verehrte Raffael erst recht nicht: »[...] auch Raffael hielt mich nicht« (T S. 62).

Es ist faszinierend zu sehen, wie Hauptmanns und Hesses unterschiedliche Wahrnehmungsförmungen in Italien sich auch in diametral entgegengesetzten ästhetischen Urteilen und Vorlieben spiegelt. Schon in Venedig gehörte Tintoretto zu den stärksten Eindrücken Hauptmanns, die sich in späteren Jahren sogar zu einem Tintoretto-Essay (CA VI, S. 963–983) verdichteten, Hesse dagegen zeigte sich von Tintoretto schlicht »enttäuscht« (I S. 139): Außer wenigen Bildern habe er von ihm »fast nur Oberflächliches« (I S. 142) gefunden. In Florenz schließlich besucht Hesse die Grabkapelle in San Lorenzo erst spät. Die Michelangelo-Skulpturen kommentiert er nur kurz: sie seien »technisch großartig und von genialer Kraft, aber mir unsympathisch« (I S. 96).

Wie Hauptmann selbst zur Bildhauerei die stärkste Affinität entwickelte, so gilt ihm in aller Kunst schließlich die formgestaltende Schaffenskraft als das Wesentliche der ästhetischen Erfahrung. Der von Nietzsche inspirierte Titanismus eines dionysischen Lebenskultes im Hervorbringen ästhetischer Werte verklärt sich in der jugendstilgeprägten Gebärde des »alter deus« und Schöpfers eines erhöhten Lebens.<sup>15</sup> Auch Hesse will die Wesensgesetze der Kunst ergründen und versucht analog zur romantischen Tradition in der Schönheit einer höheren Wirklichkeit und Wahrheit habhaft zu werden, auch ihm verbinden sich Jugendstilsehnsüchte nach ästhetischen Paradieswelten<sup>16</sup> mit dem hohen Glauben an die Vorrangstellung der Kunst im Zeitalter des technischen Fortschritts. Doch statt der verherrlichten Repräsentanz genialer Schaffensvorgänge bleibt für Hesse die Kunst immer an den Betrachter gebunden, an die Kommunikation mit den intendierten Ausdrucksgehalten der Künstler. Die Einheit von Natur, Kunst und Leben tritt in Hesses Betrachtungen auch deshalb immer wieder in den Mittelpunkt, weil der ästhetische Gesichtspunkt dabei aufgehoben ist in einem lebendigen kulturellen Ausdruckszusammenhang, dem die Kunst entstammt und auf den sie wieder zurückwirken soll. Dem Betrachter ist es deshalb vergönnt, »im glücklichen Belauschen und Verstehen« (I S. 56) an der immer wechselnden Fülle dieser Lebensäußerungen teilzunehmen, um gerade in der Passivität des Aufnehmens den Horizont der eigenen, historisch und kulturell beschränkten Welt aufbrechen zu können.

Gerhart Hauptmann feiert auch in der Natur jenes ihm wesensverwandt dünkende dionysisch-mythische Schöpferelement, das Geschichtliche hingegen ist ihm



Die *Sagrestia Nuova* in der Florentiner Kirche *San Lorenzo* mit ihren von Michelangelo geschaffenen Skulpturen wirkte auf Gerhart Hauptmann wie ein ästhetisches Erweckungserlebnis: »ein Tempel von abgeklärtester Heiterkeit« (Hauptmann: *Italienische Reise*, S. 57). Hesses Fazit nach einem Besuch der Grabkapelle fällt dagegen kühl aus: »technisch großartig und von genialer Kraft, aber mir unsympathisch.« (Hesse: *Italien*, S. 96)

immer fremd geblieben.<sup>17</sup> Gerade in Geschichte und Kultur aber entdeckt der Burckhardt-Schüler Hesse jene Spuren menschlicher Ausdrucksvermögen und Erlebnisweisen, die über die Zeiten hinweg die Fülle menschlicher Erfahrungsintensität ebenso zum Vorschein bringen, wie sie die verwandten eigenen Seelenregungen im Spiegel der Kunst wiederkennen, verstehen und in tieferem Sinn erfahren lassen. Sucht Hauptmann in der Kunst die gleichsam erstarrten mythischen Urkräfte des Daseins auf, so sind Hesses Zuschreibungen auf innerlich-emotionale Wertqualitäten bezogen: »frühlingshaft herb-süß« (I S. 66), »buntlustig«, »naives Frohsein« (S. 68), »gewaltig schlicht und edel« (S. 79), »ausdrucksvoll«, »ungemein anmutender Anblick« (S. 81), »edelschön«, »sympathisch«, »harmonisch, weich und süß« (S. 83), »Echtheit und Wahrhaftigkeit« (S. 92) sind häufige Epitheta der Hesseschen Bildbeschreibungen. Von daher bleiben ihm auch die prunkvollen Tintoretto-Gemälde und die kolossalen Michelangelo-Figuren eher fremd. Wichtiger als allegorisch-mythische Repräsentationen und bildnerische Formkraft sind ihm Farb- und Lichtschattierungen, lyrisch-romantische Szenerien und historische Stilnuancen.

Hermann Hesse und Gerhart Hauptmann empfinden sich auf ihren Reisen beide als Außenseiter in der Menge des deutsch-bürgerlichen Touristenpublikums, das ihnen in Italien auf Schritt und Tritt begegnet. »In den Galerien braucht es viel Humor und guten Willen, sich über das Publikum nicht zu ärgern; man hört haarsträubende Aussprüche« (I S. 71), äußert sich Hesse in den Uffizien. Gerhart Hauptmann entdeckt an seinem Florentiner Lieblingsort, der Grabkapelle in San Lorenzo, in demselben Phänomen sogar blasphemische Angriffe auf das »ewige Wunder« der Michelangelo-Skulpturen: »ahnungslos« höre man die »tauben Menschen um des Heiligste sinnlos herumgehen«, die mit »schalem Zungengedresch« den Raum »entweihen« (T S. 63).

Beide Künstler begreifen ihr Außenseitertum allerdings aus gänzlich verschiedener Sicht. Hauptmanns Aufstieg vom Skandalautor des »Kleine Leute-Milieus« zum Mythen beschwörenden Dichterstern äußert sich auf der Italienreise in einem aristokratisch gefärbten Individualismus<sup>18</sup>, der den Abstand zur Menge ostentativ wahrt; »jeder Barbier und jeder Schlachter« ströme jetzt nach Italien, mokierte er sich in Venedig über die »zähe träge Masse des deutschen Philisteriums« (T S. 23). Die gesellschaftliche Isolation des Dichters sucht gleichwohl jedoch die Repräsentanz des auserwählten Dichtersterns. Nicht zuletzt deshalb wird ihm Goethe zum vertrauten imaginären Dialogpartner auf der italienischen Reise. »Aller kleinbürgerlicher Schmutz und Geruch« würde von den modernen Literaten abfallen, wenn sie sich den »Quellen« der Kunst zuwendeten; nur »Männer von vollkommenem Adel« allerdings würden ihrer teilhaftig: »Goethe und alle Großen tranken daraus.« (T S. 84) Hauptmanns spätere Goethe-Imitatio<sup>19</sup> zeichnet sich bereits auf der Italienreise 1897 deutlich ab. In Sorrent etwa gipfelt das Bekenntnis zur Genußfähigkeit in südlicher Naturlandschaft in einer beinahe komischen Behauptung der intuitiven Geistesverwandtschaft: »Goethe hatte es. Ich habe es.« (T S. 98)

Hesse andererseits gefällt sich in der Rolle des mittellosen Vaganten, der die Nähe zu dem italienischen Volk der »kleinen Leute« gerade aufsuchen will. Er schildert die deutschen Touristen nicht aus der Position des Geistesadel, sondern aus der Unter-

schichtenperspektive, macht »deutsche Geldsäcke« (I S. 71) und »sehr »feine« Leute« (I S. 116) aus, die sich durch Ignoranz gegenüber der italienischen Kultur und Gegenwart entlarven: »alle Kirchen von Florenz miteinander verwechselten [...] und Witze über den Sonnenuntergang machten« (I S. 116). In Florenz gesellt er sich zu dem »Volk an der Straße« und beobachtet, wie es »den Wagenkorso der fremden und vornehmen Welt betrachtet und ohne Scheu kritisiert« (I S. 87). Hermann Hesse, selbst ein dem bürgerlichen Bildungsweg entlaufener Außenseiter, schlägt sich angesichts des wilhelminischen Besitz- und Bildungsbürgertum auf die Seite des italienischen Volkes. »Die Lebhaftigkeit der Rede und der Anstand (bei aller Naivität) übertrifft deutsche Verhältnisse weit« (I S. 83), bemerkt der deutsche Poet in einer Trattoria, wo ihm im Vergleich zur hierarchisch strukturierten Gesellschaft des Deutschen Reiches die unterschiedslose Teilnahme von »Signore und Schuhputzer« an der allgemeinen Unterhaltung in die Augen fällt.

Wie der von Hesse später literarisch stilisierte Vagabund und wandernde Taugenichts sind auch die einfachen Leute Italiens, die sich durch natürliche Herzlichkeit, durch »Naivität und Sicherheit des Sichgebens« (I S. 79) auszeichnen, utopische Gegenentwürfe zum saturierten deutschen Spätbürgertum, dessen Krise Hesse bekanntlich am eigenen Leib erfahren mußte.<sup>20</sup> Auch im Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft gewahrt Hesse in Italien das Gegenbild zur spätbürgerlichen Kulturbourgeoisie: Italienische »Arbeiter und Handwerker im Sonntagsrock« unterscheiden sich in den Uffizien »durch ihr stilles Betragen und oft auch durch ihre Art, die Bilder zu betrachten, vorteilhaft vom englischen und deutschen Pöbel« (I S. 99). Während Gerhart Hauptmann die »barbaresken Manieren« (T S. 43) der Italiener erwähnt und damit ein die Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts durchziehendes Stereotyp fortsetzt, bereichert Hermann Hesse die deutsche Italientradition um eine neue Dimension, indem er die italienische Lebenswelt kulturkritisch gegen das Bürgertum der Jahrhundertwende aufbietet: »Wie gemein so ein feister deutscher Kommerzienrat neben einem italienischen Bettelbuben aussehen kann!« (I S. 134)

Gerhart Hauptmanns Vorliebe für Repräsentation und »Objektivität« drängt dagegen auch zur Repräsentanz nationaler Art. Schon in Venedig empfindet er sich eindeutig »als Deutscher«. Wieder wird Goethe dabei zum Spiegel Hauptmanns: »Auch Goethe konnte sich nicht vom Deutschen zu weit entfernen: das war seine Größe und war sein Glück.« (T S. 30). Goethes *Faust* und das prunkvolle *Sebaldusgrab* des Bildhauers Peter Vischer in Nürnberg sind ihm dann auch die Manifestationen großer nationaler Kunst, die er ausgerechnet auf der Italienreise immer wieder erwähnt und zum Vergleich heranzieht. Vischers Nationaldenkmal habe sogar eine »reinere Stimme« als alle venezianische »Herrlichkeit« (T S. 25), neben Michelangelo verkörpere Vischer überdies den »ursprünglichsten« (T S. 64) Künstlertypus. In Sorrent schließlich gehen Hauptmanns Kunstreflexionen unverblümt in das Bekenntnis zum spezifisch »Deutschen« über. Anlässlich einer mißglückten französischen Uraufführung der *Versunkenen Glocke* enden seine von verletzter Eitelkeit nicht freien Zweifel an dem französischen Kunstverständnis – »Der Franzmann ist ein Barbar geworden« – in der Überlegung, es sei »nichts besser und nichts gesünder, als wenn sich die Gegensätze von Deutsch und Französisch hierin entschieden geltend machen« (T S. 95). Er selbst fühle sich, je »intimer und konfessioneller, um so

deutscher« (S. 93) werden, und sieht schließlich in Goethes »Faust« und Vischers *Sebaldusgrab* »spezifisches Deutschtum« (T S. 105) genial verwirklicht. Kein Zweifel besteht für ihn an der eigenen Zugehörigkeit zu dieser nationalen ästhetischen Tradition: »Das eigne Gefäß« (T S. 105), notiert er am Rand.

Hermann Hesses Stellungnahme zu Italien ist nicht weniger eindeutig: »angeichts dieser Kultur und dieses Lebens sinkt mein Nationalgefühl auf Null herab« (I S. 296), schreibt er seinen Eltern schon kurz nach der Ankunft in Florenz. Damit wird das Kunst- und Kulturverständnis Hesses ebenfalls ins Gesellschaftliche verlängert: Wie er sich in den Kunstwerken des Allgemein-Menschlichen in seinen vielfältigen Formen vergewissern will, so dient ihm auch die italienische Gesellschaft zur Loslösung vom Nationalen und zur Besinnung auf das eigentlich Humane jenseits bürgerlicher Länder- und Klassengrenzen.

Bei Hauptmann wie bei Hesse verbanden sich Kunst- und Gesellschaftsverständnis zu einer Suche nach neuen Funktionen von Kunst – und dies in einer Zeit, die den Schriftsteller in die Rolle des Außenseiters und des Heiligen, des Märtyrers und des Repräsentanten<sup>21</sup> drängte. In den Italienreisen beider Künstler bildeten sich deshalb Vorstellungen von der Rolle des Dichters heraus, die auch politische Folgen zeitigen sollten: Hauptmanns Einstimmen in die nationale Kriegsbegeisterung 1914 und sein demonstratives Bekenntnis zur nationalsozialistischen Herrschaft 1933<sup>22</sup> lassen sich von daher ebenso verstehen wie Hesses publizistischer Einsatz für Völkerverständigung und gegen Nationalismus und Kriegshetze, den der Repräsentant eines »anderen« Europas in den beiden Weltkriegen von der neutralen Schweiz aus führte.<sup>23</sup>

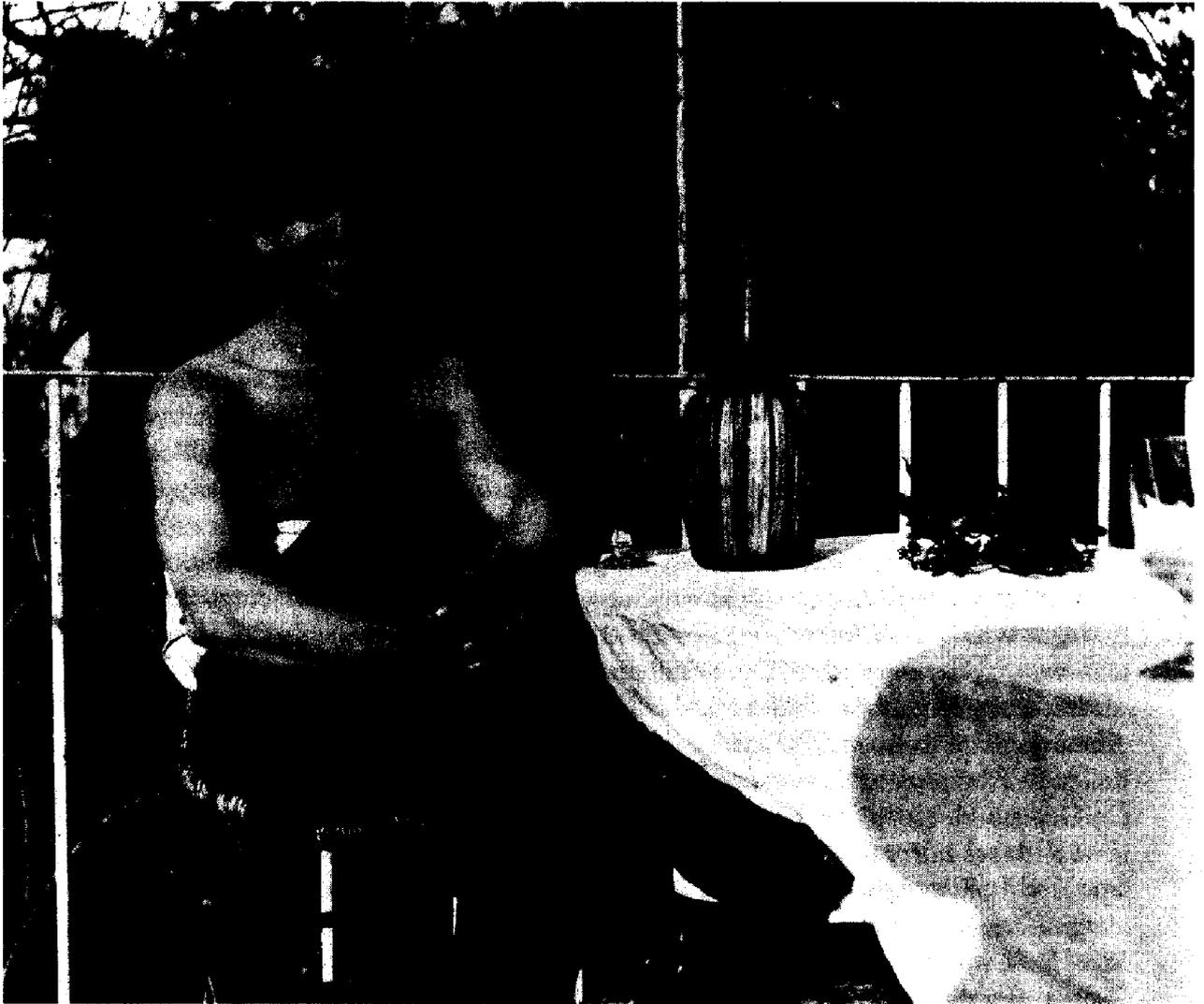
Der romantische »Taugenichts« Hermann Hesse ließ sich Zeit für seine Reisen zwischen Florenz und Venedig. Im weltläufigen Bologna schlenderte er den Corso entlang, ebenso wie er in kleinen toskanischen Dörfern ganze Tage verbrachte: »dritter Klasse und Orangen in der Tasche durch Italien« (I S. 297). Nur die Heimfahrt wurde wegen Regen und Geldmangel zur »Schnellfahrt quer durch Oberitalien« (I S. 153). Am 19. Mai 1901 kehrte Hesse in das elterliche Calw zurück.

Der Großschriftsteller Hauptmann durchheilte nach den einwöchigen Aufenthalten in Venedig und Florenz Ober- und Mittelitalien ohne Zwischenstation. Für die Hauptstadt Rom blieben nur sechs Tage, ganze drei Seiten des Tagebuchs sind ihr gewidmet. »Rom. Regen. Schauer« bilden den Auftakt, dem das Gesamturteil noch am ersten Tag folgt: »Hier ist nicht gut sein für mich, in keiner Beziehung.« (T S. 68) Hauptmanns negative Eindrücke seiner jugendlichen Romreisen finden sich auch diesmal bestätigt. Schon in Florenz bekundete er seine Abneigung gegenüber den Städten (T S. 50f). Ebensowenig wie an der Historie nahm er Anteil an dem städtischen Gegenwartsleben Italiens, auch hier verkehrte sich dem naturalistischen Dichter der *Weber* die Perspektive. Nur Michelangelos *Pietà* blieb ein bleibender römischer Eindruck, der Hauptmann sogar noch während der ersten Wochen in der Bucht von Neapel beschäftigte. Das »Ausweiten der Seele an Michelangelo« (T S. 81) beruhte auch hier wieder auf der Fähigkeit des Künstlers, mythisch-überzeitliche Inhalte in künstlerischer Form zu gestalten: »das ewig mütterliche Leben« (T S. 82) sei die heidnische Grundbedeutung und mythische Urszene der katholischen *Pietà*-Madonna.

Ein »gesicherter Punkt« sei nun »gefunden« (T S. 73), atmet Hauptmann erst wieder im Hotel »Cocumella« bei Sorrent auf, wo er sich in einem Luxuszimmer mit »Rokokoteppich«, »Plafond« – »ein Himmel mit Schwalben und Schmetterlingen« –, Dachterrasse und Blick aufs Meer einquartiert, in geeignetem dichterfürstlichen Ambiente: »wie ein Dichter nur wohnen kann und soll« (T S. 74). Der gefundene Stützpunkt im Süden wird für Hauptmann auch zum Ort der Auseinandersetzung mit der Kunst seiner Zeit: Das Italienerlebnis führt zu einer regelrechten Abrechnung mit der eigenen naturalistischen Vergangenheit. Michelangelos Größe richtet sich nun auch gegen die Zeitgenossen, über deren Treiben er sich durch Berliner Zeitungen auf dem laufenden hielt: »Kleinbürger im Reiche der Kunst« (T S. 87) und »Epigönchen« (T S. 85) schimpft er sie – der Berliner Dramatiker Bulthaupt gehört ebenso dazu wie der »Scharlatanshumbug« (T S. 93) eines Zola. Hauptmanns bildungsaristokratischer Affront gegen »alles Törichte, Unlautere, Erbärmliche, Belanglose« innerhalb der Modetendenz des Naturalismus, »jener geliebten Bettelsuppe der Masse« (T S. 80), lebt auch von einem anti-zivilisatorischen Affekt gegen die Moderne. Im »sinneabnützenden Treiben der großen Stadt« (T S. 79) etwa könnten die »Heiligtümer« der Kunst gar nicht angemessen beurteilt werden, bei seinen Berliner Kollegen würde deshalb nicht selten ein »kleinliches, ekelhaftes, diebisches Geschäft« namens »Psychologie« (T S. 84) betrieben.<sup>24</sup>

Nun erst gewinnt das Italienerlebnis Gerhart Hauptmanns seine eigentliche Bedeutung. Statt Kunst- und Kulturerfahrung zu sein, verwandelt sich das südliche Italien für Hauptmann in eine den Dichter inspirierende mythische Naturlandschaft, ein Gegenbild zur städtischen Zivilisation, die allen Quellen großer Kunst ohnehin abträglich sei. Sorrent, Positano und Amalfi dagegen wirken »arkadisch«, Griechenland und Italien verbinden sich zu einer allegorischen Ideallandschaft, der Dichter imaginiert »den großen Pan in den Bergen« und die »unzähligen Schlupfe und Lustplätze von Faun und Nymphe« (T S. 109). In religiöser Metaphorik – »Dank dir, Ewiger, für dieses Fest« – feiert Hauptmann die »große Lehrerin« Natur (S. 97), empfindet »überweltliche Wonnen« (S. 110) an der Meeresküste, verbrüdet sich schließlich in dionysischer Geniegebärde mit den Elementen, um das eigene naturgewaltige Schöpferpotential zu entbinden: »Dort ist das Drama« (T S. 78), notiert Hauptmann angesichts des Meeres – eine Vorwegnahme des am Wasserfall gestikulierenden Mynheer Peeperkorn, der Hauptmann-Parodie in Thomas Manns *Zauberberg*-Roman.

In Italien offenbarte sich dem neuen Kritiker des Naturalismus jenes »tiefe Mysterium« (CA VI, S. 887) der Kunst, das den Dichter als Sprachrohr des »Urmythos« mit neuem Sendungsbewußtsein erfüllte. Italien und der Süden blieben deshalb nach der Rückkehr aus Sorrent – mit Zwischenaufenthalt im oberitalienischen Rovio während der zweiten Aprilhälfte 1897 – Inspirationsquelle und Projektionsfläche der Hauptmannschen Dichtung.<sup>25</sup> Antizivilisatorischer Affekt, ästhetisch-dionysische Kunstreligion und irrationales Dichtungsverständnis prägten Hauptmanns wiederholte Begegnungen mit der südlichen Welt, ob sich der Dichter später an der italienischen Riviera oder den oberitalienischen Seen aufhielt. Spiegelungen fanden diese Italienreisen nur noch im künstlerischen Werk. Volkstümliche schlesische Sagenwelt und der Mythos des goldenen Venedig vereinigen sich im »Märchendrama«



Ganz anders als Hauptmann schlüpfte *Hermann Hesse* nur zu gerne in die Rolle des fahrenden Poeten, der dem »dolce far niente« nachzueifern versuchte: beim Bummel durch die italienischen Städte wie beim Chianti in Fiesole. Die gesuchte Nähe zum italienischen Land und Volk kommt jedoch auch der Beobachtungsgabe zugute: Nicht dem Dichterfürsten Hauptmann, sondern dem jungen Schriftsteller Hesse gelingen treffliche Schilderungen der italienischen Gegenwart um 1900.

*Und Pippa tanzt* (1905)<sup>26</sup>, die heidnisch-dionysische Natur des Südens feiert ihren dämonischen Sieg über Christentum und Bürgerwelt in der Geschichte des gefallenen Mönchs *Der Ketzer von Soana* (1918). Die italienisch-südliche Motivik in Hauptmanns Werk ist zugleich immer eine Parallele zum irrationalen Schöpfungsakt des Dichters, der – ebenso wie im »Urdrama« der Natur selbst – »aus dem Chaos den Kosmos zu bilden« habe (CA VI, S. 882).<sup>27</sup>

Der Ausbruch aus der bürgerlich-christlichen Zivilisation in antikisch-heidnische Natur und in die Geschichtslosigkeit einer mythischen Irrationalität, den der Dichter Hauptmann vollzog und mit seinem Kunstverständnis verkörperte, war die Grundlage der repräsentativen Führungsrolle, die der Dichterstürmer in den Jahren danach, besonders in der Weimarer Republik, beanspruchte und exerzierte<sup>28</sup>: Der mit der Natur und den Urgewalten kommunizierende und sich verbündende Dichter erneuerte die bis in die Antike zurückgehende und von Klopstock zu neuem Leben erweckte Tradition des Dichter-Sehers und qualifizierte den Dichter in einer prosaischen Zeit zum Repräsentanten einer kultisch und mythisch orientierten Sinnsuche.<sup>29</sup>

Freilich drohte Hauptmann schon damals – als die Avantgarde-Bewegungen bereits zum Ansturm auf die obsoletere bürgerliche Kunstreligion anzusetzen und den Kunstbegriff dieser Tradition zu zerstören begannen<sup>30</sup> – zur anachronistischen Integrationsfigur einer »verspäteten Nation« (Helmuth Plessner) und ihres nach rückwärts gewandten Bürgertums zu werden. In diesem Sinne stellt Hauptmanns italienische Reise, trotz aller prächtigen Selbstdarstellung, eine epigonale Spätform der Goetheschen Tradition dar: Die Wiedergeburt des Mythensängers offenbart sich im Rückblick zu einem nicht geringen Teil als Wiederbelebungsversuch einer vergangenen Tradition. Trotz ihres Bemühens um Ewigkeitgeltung bleiben deshalb auch Hauptmanns Italienbilder Ausdruck ihrer historisch begrenzten Situation.

Auch Hermann Hesse verstand sich als ein der Tradition zugewandter Poet auf der Sinnsuche in einer entfremdeten modernen Spätzeit. Seine Italienreisen waren romantische Wallfahrten ins Reich der Kunst. Uninteressiert an allen politischen Zusammenhängen und Großstadtereignissen seiner Gegenwart, restaurierte Hesse auch in seiner Lyrik und den frühen Prosatexten die romantischen Formen der Innerlichkeit und Poesie, fern aller revolutionären literarischen Formexperimente der avantgardistischen Moderne.

Die Sinnsuche Hesses jedoch konzentrierte sich nicht auf die »Urnatur« schöpferischer Genialität, sondern auf die in den Kunstinhalten aufzudeckenden Wesensäußerungen einer klassisch-bürgerlicher Humanität. Deren Verlust in der modernen Welt zeigte sich dem Traditionalisten Hesse weniger in einer die Literaturformen sprengenden Zersplitterung der Ich-Identität als vielmehr in der Isolation des Individuums und der Zerstörung kultureller Werte. Die italienische Kunstwelt bot deshalb auch ihm ein Gegenbild zur kunstfernen Gegenwart, einen Zufluchtsort, an dem sich die Zeugnisse künstlerisch-humanistischer Anstrengungen versammelten. Beim Anblick der italienischen Kunst und Kultur, so begründete Hesse im Jahre 1907 seine auch nach der Italienreise andauernde Reiselust, habe er gefühlt, »daß über der bedrückenden Einsamkeit, in der jeder Mensch sein Leben hinlebt, etwas allen Gemeinsa-

mes, etwas Begehrenswertes und Köstliches vorhanden ist; daß zu allen Zeiten Hunderte einsam gelitten und gearbeitet haben, um das Sichtbarwerden dieses tröstlichen Gemeinsamen zu fördern« (I S. 215). Bewußtseinskrise und fragmentarische Existenz in der Moderne werden kompensiert durch den Rückhalt einer Tradition, in der die verloren geglaubte Orientierung an den aufklärerischen Werten der Humanität noch einmal Gestalt gewinnt.<sup>31</sup> »Auch wir Kleinen, seien wir Künstler oder nicht, freuen uns an jedem Sieg des Ewigen über das Zufällige und bedürfen jenes Trostes, um den Kampf mit dem Mißtrauen gegen den Wert alles Menschlichen immer wieder aufzunehmen.« (I S. 215)

Gleichzeitig wird aber die Kunst vom Erleben der italienischen Lebenswelt und Natur nicht isoliert. Im Reisen selbst sieht Hesse eine »Betätigung des rein ästhetischen Triebes« (I S. 251) am Werk, in der die Kunstrezeption durch die Ausbildung einer ästhetischen Produktivität vervollständigt wird. Das »reine Schauen, das von keinem Zwecksuchen und Wollen getrübe Beobachten, die in sich selbst begnügte Übung von Auge, Ohr, Nase, Tastsinn« (I S. 251) sind Versuche im Feld ästhetischer Erfahrung, die dem modernen Erfahrungsverlust in einer durchrationalisierten Welt entgegengestellt werden: nicht Fluchtraum einer »inneren Emigration«, in der sich das vereinsamte Künstler-Ich wieder heimisch weiß, sondern Anleitung zu einer Lebenskunst, die das Individuum zur Bereicherung und Erweiterung seiner Fähigkeiten auffordert. »Ich genieße an einem schönen Berge nicht die zufällige Wirklichkeit, ich bestätige mich selbst, ich genieße die Fähigkeit des Sehens, des Linienfühlers, ich laufe in einer schönen, fremden Landschaft keineswegs der Kultur davon, sondern übe und liebe und genieße lauter Kultur, indem ich meine Sinne und Gedanken an der Landschaft erprobe.« (I S. 252) Auch die Rezeption der Kunstwerke bleibt in dieser zivilisationskritischen Reisephilosophie an die subjektive Erfahrung und Entfaltung menschlicher Bedürfnisse zurückgebunden: »Was soll mir die Freude an Tizian, wenn seine Bilder mir nicht Ahnungen wahr machen, Triebe bestätigen, Ideale erfüllen (Träume rechtfertigen)?« (I S. 253) Hier führen Hesses italienische Reisen – ganz im Gegensatz zu Hauptmanns Bemühungen um eine Theorie dichterisch-mythischer Produktivität – zu einer Philosophie der ästhetischen Erfahrung, die Einsichten der jüngsten Ästhetik-Diskussion vorweggenommen hat. Italien als Experimentierfeld ästhetischer Einstellungsweisen: Nicht zuletzt die Verarmung der modernen Lebenswelt durch Zweckrationalisierung und zunehmende Reizüberflutung läßt auch heute wieder einen Bereich der ästhetischen Erfahrung wiederentdecken, in der weniger das Kunstwerk und seine anzueignende Bedeutung als vielmehr die Aktivität des Betrachters, seine Bedürfnisse und Erfahrungsmöglichkeiten zum Ausdruck kommen sollen.<sup>32</sup> Auch für Hesse dienen eine »Figur von Michelangelo« oder ein »toskanischer Dom« nicht dem Zuwachs an Bildung, sondern der Selbstvergewisserung des Betrachters: der »Bestärkung und Rechtfertigung unseres Verlangens nach einem Sinn, einer tiefen Einheit, einer Unsterblichkeit der menschlichen Kultur« (I S. 253).

Gerade Hermann Hesse, ob seines Traditionalismus oft genug des spätrömantischen Epigontums bezichtigt oder aufgrund diverser Hesse-Renaissancen als Mode- und Jugendschriftsteller abgewertet, entwickelt in seinen ästhetischen Reise-reflexionen erstaunlich moderne Aspekte. Es scheint allerdings fast folgerichtig, daß

Hesse, der die Kraft zur Bewätigung der modernen Existenz- und Bewußtseinskrise allein aus den Quellen der Tradition schöpfte<sup>33</sup>, nicht in der innovatorischen Gestaltung eigener Literatur, sondern in der Verarbeitung und Rezeption traditioneller künstlerischer Formen und Inhalte produktiv wurde. So wie er in seinen Werken die romantisch-klassischen Traditionselemente variierte und im *Glasperlenspiel* sogar den Universalismus abendländischer Kultur in ein utopisches Sinnbild projizierte, so bestanden auch seine theoretischen Bemühungen allein in der Vermittlung und Anverwandlung ästhetisch-literarischer Traditionen für das »feuilletonistische Zeitalter« (HW IX, S. 15) des 20. Jahrhunderts. Das Tagebuch der italienischen Reise dokumentiert deshalb nicht nur die Kunstrezeption und Reiseart des jungen Hermann Hesse, sondern illustriert in der Begegnung mit Italien eine exemplarische Reise in die Welt ästhetischer Erfahrung.

Der Dichterstürm und der Taugenichts: Auch wenn Hermann Hesse vom Buchhandelsgehilfen zum freien Schriftsteller und Nobelpreisträger »aufstieg«, so blieb doch die Charakteristik der Italienreisen Hesses und Hauptmanns prägend für das gesamte Künstlertum beider Dichter. Während Hauptmann sich als Repräsentant der Weimarer Republik und selbsternannter Goethe-Nachfolger der Deutschen etablierte, kleidete Hesse noch 1927 das Schicksal des bürgerlich-deutschen Intellektuellen in die bittere Außenseiter-Existenz eines *Steppenwolfs*.

»Als ob Hauptmann nicht immer dorthin gelaufen wäre, wo Macht und Erfolg waren«, urteilt Hesse 1933 angesichts Hauptmanns Paktieren mit den nationalsozialistischen Machthabern, erinnert an »die liederlichen Kriegsgedichte« des Autors im Jahre 1914 und fällt ein eindeutiges Urteil über Hauptmanns Schriftstellerexistenz: ihm »brauchen wir nicht nachzutruauern«. <sup>34</sup>

So hat sich schließlich der Antagonismus zweier künstlerischer Attitüden während der Italienreisen in die Gegensätzlichkeit zweier Schriftstellerexistenzen verwandelt. Obwohl sich beider Kunstverständnis als im wesentlichen Maße der Tradition verhaftet erwiesen hat, gaben sich in den italienischen Selbstdarstellungen der Schriftsteller, in Hauptmanns Inthronisation des Künstlers als auserwählten Mythensänger ebenso wie in Hesses Sensibilität für den Erfahrungsraum der italienischen Welt, spezifische Erscheinungsformen der künstlerischen Moderne zu erkennen. Noch in jüngster Gegenwart feierte die Präsentation und Präntention des Dichters als eines säkularen Heilsbringers in Peter Handkes Literaturverständnis eine Wiedergeburt<sup>35</sup>; auch hier verwandelt sich wie in Hauptmanns Italiensicht die Welt unter dem beschwörenden Blick des Dichters in mythische Landschaften und seelenverwandte Naturerscheinungen, zu deren dichterischer Anverwandlung auch das Goethe-Vorbild noch einmal huldigend bemüht wird.<sup>36</sup> Hesses rückhaltlose Sensibilität im Sich-Öffnen für die Erfahrungen der fremden Natur- und Kulturwelt wiederum wird in Rolf Dieter Brinkmanns autobiographischem Dokument *Rom, Blicke* (1978) nur in das negative Extrem getrieben. Darin zeigt sich bei beiden Autoren der Jahrhundertwende trotz aller Kontinuitätsbrüche jedoch auch ein durchgängiger Zusammenhang mit der älteren Italiendition der deutschen Dichter. Dichterstürmliche Repräsentanz und romantisch-»alternative« Taugenichtsstilisierung<sup>37</sup> sind zwei Spielarten von Italienreisen um 1900, die auf die Anfänge deutscher Italiensehn-

*»Strahlend und fatal«: Schönheitsfeier im Fin de Siècle*

sucht, auf Goethesche Klassik und romantischen Kunstenthusiasmus, verweisen. Während Hauptmann jedoch den Bogen von venezianischem Orient und südlich-antiker Mythologie zur nationalen Dichtergröße schlägt und damit auch ein Stück deutscher Ideologie – und deutscher Misere – enthüllt, ist Hermann Hesse bei aller romantischen Traditionspflege der entschieden modernere Autor: Liest sich Hauptmanns Tagebuch als historisches Dokument einer Italienerfahrung um 1900, so tritt hinter Hesses Zeitverbundenheit eine aktuelle ›Apodemik‹ des 20. Jahrhunderts hervor, die dem modernen Tourismusbetrieb Bilder einer ästhetischen Erfahrungsreise gegenüberstellt.