

Zwischen Erkennen und Erstaunen: Italienbilder von Frauen aus dem Baltikum als Spiegelungen von Aneignungen und Verwerfungen

von Anja Wilhelmi

1. Einleitung

Im März 1896 trat die aus Riga kommende Künstlerin Elise Jung-Stilling in Begleitung einer Freundin ihre lang ersehnte Reise nach Italien an. Ihr Weg von der Ostsee an die Adria führte mit einigen Unterbrechungen nach Florenz; weitere Stationen waren Neapel und Rom. Auf ihrer Reise begegnete Jung-Stilling Frauen aus den Ostseeprovinzen des Russischen Reiches. Diese häufig geplanten Treffen deuten auf ein gut funktionierendes Netzwerk hin.

Anhand von Jung-Stillings Reise lässt sich nachweisen, wie intensiv und gewinnbringend die Kommunikation zwischen den reisenden oder auch den vor Ort sesshaften Frauen war. So wurde die Künstlerin bereits an ihrem ersten Zielort, Florenz, von zwei aus Riga stammenden deutschsprachigen Frauen empfangen. Eine von ihnen war die Sängerin Monika Hunnius, die – wie Jung-Stilling – in Begleitung einer Freundin Italien bereiste. Nach ihrem Aufenthalt in Florenz setzten alle vier spontan ihre Reise gemeinsam fort.

Nur wenige Jahre später trat Maria von Schlözer aus Dausogir, einem Ort südöstlich von Riga, ihre Reise nach Italien an. Die Liste der reisenden Frauen aus dem Raum des heutigen Baltikums ließe sich an dieser Stelle zahlreich fortsetzen. Für die vorliegende Untersuchung wird der Blick jedoch auf die drei genannten Frauen gerichtet. Sie stehen exemplarisch für eine „Italiensehnsucht“,¹ die bis in den nördlichen Teil Europas hinein nicht nur Männer, sondern auch Frauen ‚befiel‘.

Doch warum nahmen Frauen wie Jung-Stilling, Hunnius oder Schlözer den überaus strapaziösen und darüber hinaus kost- und zeitaufwendigen Reiseweg bis in den Süden Europas auf sich? Welche Anziehungskraft ging von Italien aus? Warum suchten die Frauen diese Reiseerfahrung?² Aus welchen Gründen reichten ihnen die zahlreichen Italienberichte und somit das im 19. Jahrhundert so populäre Erlesen Italiens nicht mehr aus? Auch drängt sich die Frage auf, ob die gemeinsame Herkunft der Protagonistinnen, also der Westen des Russischen Reiches, das Bild und die Raumerfahrungen Italiens beeinflussten.

Diese Fragen lassen sich nur im Kontext bestehender Reisetraditionen beantworten. Dabei wird das Bild Italiens als der bis ins 20. Jahrhundert maßgeblich von Johann Wolfgang

1 Zum durch Goethe gesteigerten Sehnsuchtsbegriff in seinem Gedicht „Mignons Lied“ (1783) vgl. Elisabeth Schröter: Italien – ein Sehnsuchtsland? Zum entmythologisierten Italienerlebnis in der Goethezeit, in: Hildegard Wiegel (Hrsg.): Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos, München u.a. 2004, S. 187-203, hier S. 190; oder Golo Maurer: Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870, Regensburg 2015, S. 13.

2 Vgl. Christina Ujma: Auf Goethes und den eigenen Spuren, in: Women Writers of the Age of Goethe VIII (1996), H. 8, S. 57-95.

von Goethe definierte Reise- und Erfahrungsraum vor dem Hintergrund der Reise der drei Frauen verhandelt, denn mit Goethe wurde Italien bekanntermaßen zu dem Ort künstlerischer und persönlicher Weiterbildung bzw. -entwicklung.

Wie zu zeigen sein wird, ist in diesem Sinne auch Jung-Stillings, Hunnius' sowie Schlözers Reise in den Kanon der Goetheschen Bildungsreise einzuordnen. An den von Goethe vorgegebenen Aneignungsformen des Landes, seiner Kultur und Natur mitsamt dem Erleben der Menschen orientierten sich die Protagonistinnen der vorliegenden Untersuchung. Die drei Frauen standen damit, wie viele andere Reisende auch, im Spannungsbogen zwischen den durch Goethe vorgegebenen Erwartungen und den individuellen Erfahrungen im Land selbst.³ Dieser permanente Aushandlungsprozess wird spürbar in den individuellen Aneignungsstrategien der Reisenden.⁴

Golo Maurer hat in seiner Italienmonografie eindrucksvoll herausgearbeitet, dass trotz oder gerade wegen der überaus verbreiteten Italienrezeption zu Goethes Italienreise bei Reisenden in der „Konfrontation mit einem scheinbar kompakten ‚Italien‘“ der Wunsch entstehe, „sich selbst vergleichbaren Kollektiven zuzurechnen.“⁵ Das Alteritätserlebnis Italien verlange demnach die eigene Auseinandersetzung mit dem Fremden; Prozesse ethnischer, nationaler und kultureller Ausrichtungen seien die Folge.

Ein Anliegen der Untersuchung ist, diese Prozesse, die zwischen Erwartung und Erfahrung liegen und in Aneignungen münden, aus dem biografischen Kontext zu lösen und in den weiteren Rahmen einer europäischen Kulturgeschichte bzw. Erfahrungsgeschichte zu stellen.

2. Reisen als Erfahrungsraum

Mit dem Begriff des Reisens verknüpft sich die Vorstellung vom Verlassen eines gewohnten Umfeldes. Reisen impliziert den Eintritt in einen neuen Kommunikationsraum sowie gleichermaßen die Begegnung mit dem Fremdem. Das Übertreten der Räume zieht daher auch immer die Auseinandersetzung mit neuen „räumlichen Beziehungen“ nach sich.⁶

In der Kulturtransfertheorie wird Reisen als Handlung transnationaler und interkultureller Kommunikation verstanden. Reisende werden zu diesem Sinne zu „Mittler[n]“ zwischen Bekanntem und Unbekanntem.⁷ Sie fungieren innerhalb des Transferprozesses als verbindende Elemente von Fremdem und Neuem auf der einen sowie Gewohntem und Alltäglichem auf der anderen Seite.

3 Zur Rezeptionsgeschichte von Goethes italienischer Reise vgl. Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), hier u.a. S. 12.

4 Generell zur Reisepraxis von nach Italien reisenden Künstlerinnen und Künstlern sowie zum Forschungsstand vgl. Joachim Rees: Lust und Last des Reisens, in: Frank Büttner, Herbert W. Rott (Hrsg.): Kennst du das Land. Italienbilder der Goethezeit, München 2004, S. 55-83.

5 Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 12.

6 Kirstin Buchinger, Claire Gantet u.a.: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Europäische Erinnerungsräume, Frankfurt a.M. u.a. 2009, S. 9-23, hier S. 14.

7 Vgl. Bernhard Struck: Einführung, in: Arnd Bauerkämper, Hans Erich Bödeker, ders. (Hrsg.): Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute, Frankfurt a.M. u.a. 2004, S. 163-171, hier S. 165; Stefan Manz: Intercultural Transfer and Artistic Innovation, in: German Life and Letters 65 (2012), H. 2, S. 161-180.

Die Erfahrung von Fremdheit vollzieht sich in der Regel durch den Ab- und Vergleich mit dem Vertrauten. Das Verstehen eines als unbekannt erfahrenen Raumes, wie es auf Reisen im Idealfall geschieht, erfordert eine Aneignungsleistung, bei der das Unbekannte neu konfiguriert wird.⁸ Es setzt Praktiken der Aneignung voraus, die als sinnstiftende Faktoren den Erfolg und infolgedessen das positive Erfahren einer Reise erst ermöglichen. Eine Analyse solcher Raumstrategien wird daher zu einer wesentlichen Komponente in der Auswertung von Reiseerinnerungen. Und bezogen auf Hunnius', Jung-Stillings und Schlözers Reiseerfahrungen ermöglicht das im Folgenden angewandte komparatistische Verfahren, Parallelen und Unterschiede der Aneignungsstrategien sowie „mehrschichtige und ambivalente Prozesse“ in den jeweiligen individuellen Aneignungsprozessen aufzudecken.⁹

Bei der Wahrnehmung Italiens werden diese Ambivalenzen – und hier trägt insbesondere die bereits genannte Italienvermittlung Goethes ihren Anteil – in der gleichzeitigen Präsenz von Altem und Neuem vorverhandelt: das Alte, gespiegelt in der antiken Kultur – und auf der Kontrastfolie das Neue, sichtbar in der industrialisierten Gesellschaft mit all ihren architektonischen Ausdrucksformen.

Unter Berücksichtigung des erfahrungsgeschichtlichen Aspektes ist der Rekurs zur Kulturtransfertheorie gerade auch deshalb erkenntnisleitend, weil mit ihr der Fokus auf Überlieferungsformen gelenkt werden kann. Für die Decodierung solcher Narrationen bieten sich autobiografische Schriften in besonderem Maße an.¹⁰ Für das Aufspüren individueller Gedächtnisleistungen wiederum ist ein kontextualisiertes Vorgehen notwendig, in dem Verschriftlichungen in Konkurrenz mit kollektiven Narrativen gesetzt werden. Die Wiederverwendung und Weitergabe von Narrationen verrät darüber hinaus viel über Stereotypisierungsmuster von Menschen, Landschaften und Kulturen sowie über die hegemonialen Ordnungssysteme, auf denen sie fußen. Die theoretische Bezugsgröße Erfahrung wird infolgedessen stets mit einer angeeigneten Vorerfahrung oder auch Erwartung gemessen und geformt. Aneignung über Erfahrung geschieht – dies sei an dieser Stelle betont – im Koselleckschen Sinne stets über Spiegelungen. Autobiografische Schriften bieten hier den idealen Rahmen, um solchen Aushandlungen nachzugehen,¹¹ da in ihnen innere Dialoge, changierend zwischen Gesehenem bzw. Erfahrenem auf der einen und der Erwartung als Ordnungsvorgabe auf der anderen Seite, geführt werden. Das Genre bietet zugleich auch Zugänge zu „kulturellen Codes“¹² wie sie in Raumbildern wie dem Italiens aufzufinden sind und in kulturellen Vergemeinschaftungsprozessen münden können.¹³

8 Vgl. u.a. Simonetta Sanna: *Eigenes und Fremdes*, in: Manfred Durzak, Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Die Archäologie der Wünsche*, Köln 1995, S.171-189; sowie das Konzeptpapier des Nordost-Instituts, S. 3, <https://www.ikgn.de/cms/index.php/forschung-hauptmenue> [letzter Zugriff: 18.05.2021].

9 Konzeptpapier (wie Anm. 8), S. 3.

10 Vgl. Simonetta, *Eigenes und Fremdes* (wie Anm. 8), S. 171-189.

11 Vgl. Reinhard Koselleck: ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘ – zwei historische Kategorien, in: Ders. (Hrsg.): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989, S. 349-375.

12 Michael Janoschka: *Konstruktion europäischer Identitäten in räumlich-politischen Konflikten*, Stuttgart 2009, S. 71.

13 Vgl. ebenda, S. 86-90.

3. „Italiensehnsucht“

Die Gründe für die hohe Attraktivität Italiens als Reiseziel sind vielschichtig. Ohne Zweifel lässt sich konstatieren, dass das Land, insbesondere im 19. Jahrhundert, eine steigende Beliebtheit unter wohlhabenden Bürgern gewann. Das Interesse dieser, zumeist männlichen Reisenden wurde durch die „Suche nach Kulturerlebnissen“ gespeist.¹⁴ Damit folgten die Italienbesucher einer Tradition der Bildungsreise, wie sie bekanntermaßen bereits im Humanismus betrieben wurden, hier jedoch vornehmlich von jungen Männern des Adels, deren Reise als *Rite de Passage*, als wünschenswerte Erfahrung für den Eintritt in die Erwachsenenwelt, verstanden wurde. Neben dieser, bis dahin nur einem kleinen Bevölkerungsteil vorbehaltenen „Ausbildungsphase“ setzte mit Goethes erster Italienreise von 1786 und seiner literarischen Verarbeitung der Reise mehr als 30 Jahre später eine wahre Welle der Italienbegeisterung ein.¹⁵ Reisen in den Süden Europas gewannen nicht nur allgemein an Reiz, auch das Reisen an sich wurde – wie bereits angesprochen – durch Goethe zu einer Bildungsetappe und mit einer dezidierten Ausrichtung als persönliche Reifungszeit versehen. Die Kunst und die Natur des Landes dienten nach Vorgabe des Dichters nicht mehr der reinen Wissensaneignung oder -erweiterung, sondern der Persönlichkeitsbildung des Reisenden.¹⁶ Die Selbstanalyse des Ichs wurde mit Goethe zum neuen Leitbild von Italienreisenden. Eine solche reflexiv-diskursive Auseinandersetzung mit der eigenen Person ließ sich idealerweise, so zeigte Goethe, im Stil des Tagebuches, der Reiseerinnerung oder der Korrespondenz führen. Die autobiografischen Genres erhielten in diesem Sinne die Lesart einer Erfahrungssammlung, in denen die Reise als Spiegelbild des eigenen Ich und darüber hinaus eine Imagination eines Gegenalltags abgelichtet wurde.¹⁷

Lange Zeit folgten dem Modetrend der Italienreise zunächst vor allem bildungsbeflissene Männer der Oberschicht. Sie waren es schließlich, die über ausreichend pekuniäre und zeitliche Möglichkeiten für eine Reise nach Italien verfügten und die im Gegensatz zu Frauen, ohne Aufsehen zu erwecken, allein und selbstständig ihrem Mobilitätsbedürfnis nachkommen konnten. Mitte des 19. Jahrhunderts veränderte sich diese Mode; sie verlor an Exklusivität. Denn im Zuge infrastruktureller Neuerungen wurden bestehende Reisehindernisse reduziert. Der Ausbau des Verkehrsnetzes und insbesondere die Ausbreitung der Bahnverbindungen machten Reisen erschwinglich und weniger zeitintensiv. Für Italienreisende löste v.a. die Bahnverbindung in den Süden die bis dahin überaus mühselige Alpenüberquerung mit Postkutsche und Trägern ab. Die neue, billigere und schnellere Form des Reisens sprach schon bald ein breiteres Reisepublikum an: Männer und Frauen, die es

14 Barbara Wolbring: „Auch ich in Arkadien!“ Die bürgerliche Kunst und Bildungsreise im 19. Jahrhundert, in: Dieter Hein, Andreas Schulz (Hrsg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenskunst, München 2006, S. 82-101, hier S. 84.

15 Vgl. u.a. Christine Tauber: Der lange Schatten aus Weimar. Goethes und Burckhardts Italienbild, in: Klaus Heitmann, Teodoro Scamardi (Hrsg.): Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert, Tübingen 1993, S. 62-93; Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 12-23.

16 Vgl. Wolbring, „Auch ich in Arkadien!“ (wie Anm. 14), S. 85.

17 Vgl. Philipp Prein: Bürgerliches Reisen im 19. Jahrhundert. Freizeit, Kommunikation und soziale Grenzen, Münster u.a. 2005.

sich leisten konnten und die zuvor über Reiseberichte – nur passiv – an Reiseerfahrungen partizipiert hatten, hatten nunmehr unmittelbare Teilhabe am Italienerlebnis.

Mit der Popularisierung Italiens ging eine wachsende Nachfrage nach geeigneter Reiseliteratur einher. Die Reisenden wollten sich vorbereiten und auf der Reise selbst eine Hilfestellung zur Hand nehmen können. Der expandierende Markt der Reiseratgeber wie beispielsweise der im 19. Jahrhundert überaus beliebte Baedeker-Reiseführer, hier der Band „Italien. Handbuch für Reisende“, der von Karl Baedeker 1861 in erster und 1891 bereits in 13. Auflage in Leipzig erschienen war,¹⁸ kam den neuen Bedürfnissen entgegen. Neben einer Einführung in die allgemeine Kunstgeschichte Italiens, Städtebeschreibungen, Stadtplänen und Künstlerverzeichnissen, boten Angaben zu Unterbringungsmöglichkeiten sowie Reisevorschläge samt Kostenaufstellungen die gesuchte Handreichung für Individualreisende.

In der Darstellung fußte die Reiseratgeberliteratur auf dem von Goethe vorgegebenen Italienbild und sorgte auf diese Weise für eine Tradierung bestehender Stereotype, Wertungen und eben Aneignungsformen des zu Erfahrenden. Ein wesentliches Element war die Stilisierung Italiens zur Paradieslandschaft. Das so genannte Arkadienbild¹⁹ wurde über die Literatur zur prägenden Folie des im Laufe des 19. Jahrhunderts einsetzenden Massentourismus. Warmes Klima, üppige Landschaft, exotisch anmutende Vegetation und antike Kunst- und Architekturzeugnisse bestimmten diese Imagination.²⁰

Hinzu trat die ebenfalls von Goethe angeregte Perspektive auf die Menschen Italiens.²¹ Für die Reisevorbereitung war dieser Blickwechsel nicht ohne Bewandnis, denn wie anders als über die Kommunikation war der Austausch mit der lokalen italienischen Bevölkerung möglich. Neben dem Studium der Kunstführer wurde daher der Erwerb oder wenigstens das Vertrautmachen mit der italienischen Sprache Teil einer gelungenen Reisevorbereitung.²² Dies belegen auch die Italienischkenntnisse von Hunnius und Schlözer.²³

Im Zuge der Italieneuphorie verlor für manch einen (männlichen) Italienkenner das Land seinen Ruf als exklusives Reiseziel. Öffentlich bekannte Stimmen brandmarkten die Entwicklung Italiens hin zu einer populären Reisedestination und plädierten für Beschränkungen. Sie beharrten auf der Exklusivität der Reisen und forderten eine besondere Qualifikation der Reisenden ein. Ihren Widerhall fand diese Auseinandersetzung um Meinungs- und Deutungshoheit der Italienreise in gedruckten Reiseanleitungen einzelner Verfasser. Ein Gegner der ‚Popularisierung‘ Italiens war u.a. Victor Hehn, der selbst drei Mal (1839/40, 1860 und 1863) das Land bereist hatte und 1867 seine Reiseerfahrungen publizistisch verarbeitete. Als Kulturhistoriker, renommierter Goetheforscher und Reiseschriftsteller waren seine Schriften zeitlebens vielgelesen und vielgeachtet.²⁴ Im Kontext der Italienreisen der

18 Hier genannt, weil er auch Jung-Stilling sowie Hunnius als Reisegrundlage diente.

19 Zur Genese des Italienbildes vgl. u.a. Frank Büttner: Italien und die Landschaftsmalerei, in: Ders., Rott, Kennst du (wie Anm. 4), S. 11-45. Weitere Ausführungen lassen sich finden in: Elisabetta Mazza Moneta: Deutsche und Italiener. Der Einfluß von Stereotypen auf interkulturelle Kommunikation, Frankfurt a.M. u.a. 1999.

20 Vgl. Wolbring, „Auch ich in Arkadien!“ (wie Anm. 14), S. 93.

21 Vgl. Rudolf Lill: Von deutschen Annäherungen an Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Heitmann, Scamardi (Hrsg.), Deutsches Italienbild (wie Anm. 15), S. 1-8.

22 Vgl. u.a. Monika Hunnius: Mein Weg zur Kunst, Heilbronn u.a. 1948, S. 202-219, 227-236.

23 Vgl. Leopold von Schlözer (Hrsg.): Maria. Briefe einer Baltin aus verklungener Zeit, Dresden 1940, hier ein Brief aus Florenz von 1904, S. 91.

24 Vgl. Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 267.

drei Frauen nahm gerade er eine besondere Rolle ein, da er ebenfalls aus den Ostseeprovinzen stammte. Hehn hielt lediglich gebildete und Kunst schaffende Männer für in der Lage, Italien intellektuell und künstlerisch verstehen zu können.²⁵ Frauen waren in seinem Kanon der Bildungsreisenden nicht vorgesehen. Wenige Jahre vor Jung-Stillings und Hunnius' Reiseantritt wurde die Italienanleitung des inzwischen verstorbenen Hehn durch die Herausgabe der Tagebuchaufzeichnungen seiner ersten Italienreise ergänzt. Eingeleitet wurde die Edition von dem ebenfalls aus den Ostseeprovinzen stammenden, in Tartu lehrenden und weit über die Landesgrenzen hinaus anerkannten Historiker Theodor Schiemann (1847–1921).²⁶

Aufgrund der gemeinsamen Herkunft beider Verfasser, aber auch aufgrund ihrer Bekanntheit, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass die drei Frauen die Publikationen kannten. Es ist insofern auch wichtig hervorzuheben, dass Schiemann in Anbindung an Goethes Italienbild die aus seiner Sicht romantisch geprägte Reiselust mit einer dezidiert nationalen Konnotation verband. Den Drang, reisen zu müssen, erklärte er mit einem Bildungs- und Zugehörigkeitsbedürfnis der Deutschen: „Jeder, der nicht ganz roh geblieben, fühlte für Italien; dies Land gehörte zu der nationalen Erziehung eines Deutschen. Dorthin zu reisen wurde unerlässlich; wer nicht da gewesen war, in dessen Gefühl und Leben war eine Lücke.“²⁷ Hehn nutzte Italien als (Gegen-)Konstruktionsfläche einer nationalen, deutschen Identität.²⁸ Dieselbe Stoßrichtung verfolgte auch Schiemann in seinem Vorwort zu Hehns Italienbildern, wenn er davon sprach: „Man kam schon mit berauschter Seele nach Italien, fand, was man suchte, weil man es finden wollte, und hütete sich umso mehr, über Täuschungen zu klagen, als man dann vor sich selbst und vor andern als unempfindlich, gefühllos, geistlos dastand.“²⁹ Ein wirkliches Verstehen oder Begreifen Italiens könne – so Schiemann – unter diesen Voraussetzungen nicht stattfinden. Eine emotionale Annäherung an das Land, akzeptierte er nicht. Sie widersprach seinem von Ratio und intellektueller Aneignung geprägtem Konzept. Mit dieser Argumentation folgte Schiemann Hehns Postulat: Beide Männer kritisierten die Entwicklung Italiens zum touristischen Magnet und sprachen dem oder der einzelnen Reisenden den Wert der Reise ab. Mit ihrem Plädoyer für eine intellektuelle Vorbildung priorisierten sie eine hegemonial-hierarchisierte Kulturaneignung, deren Kriterien sie selbst festgelegt hatten.

Zu ergänzen bleibt, dass gerade Hehn sich aufgrund seiner starken Affinität zu Goethe veranlasst sah, einen publizistischen Gegenentwurf zur aufkommenden Kritik an Goethes Italienbild zu entwerfen. So relativierte er etwa die laute Stimme des führenden Kritikers und Berliner Juristen Gustav Nicolai (1795–1852). Dieser hatte auf soziale Missstände und eine politische Rückständigkeit Italiens verwiesen und mit seiner Schrift das positive Italienbild stark in Frage gestellt.³⁰

25 Vgl. dazu Wolbring, „Auch ich in Arkadien!“ (wie Anm. 14), S. 99; oder auch P.H.: Victor Hehn: Italien. Ansichten und Streiflichter, in: litteratur.ch: <https://blog.litteratur.ch> [letzter Zugriff: 19.01.2018]; Rees, Lust und Last (wie Anm. 3), hier S. 51.

26 Dazu mehr im Vorwort des Herausgebers Theodor Schiemann: Victor Hehn: Reisebilder aus Italien und Frankreich, Stuttgart 1894, S. III.

27 Ebenda, S. VII; dazu Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 385.

28 Vgl. Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 278.

29 Hehn, Reisebilder (wie Anm. 26), Vorwort, S. VII.

30 Dazu Schröter, Italien (wie Anm. 1), hier insbes. ab S. 192.

Im exklusiv-elitären Denken Hehns und Schiemanns erfüllten auch Künstler in der Gruppe der akademisch gebildeten Männer die Voraussetzung für eine Italienreise. In der Tat zählten sie von jeher zu den begeisterten Italienliebhabern. Zum einen reisten Künstler zum Zweck der Fortbildung und Steigerung der eigenen Professionalität; zum zweiten hofften sie in Italien auf Inspiration. Kultur, Klima und Landschaft sowie interkulturelle Kommunikationsmöglichkeiten sollten die Anregungen liefern, die der Alltag im Atelier nicht bereit hielt.³¹ In diesem Sinne stellte auch die Netzwerkpflege insbesondere für Kunstschaffende einen wesentlichen Faktor ihrer kulturellen Praxis dar.³² Darüber hinaus galt auch für Künstler die Erweiterung des persönlichen Erfahrungshorizontes im Rahmen der von Goethe vordefinierten Persönlichkeitsbildung als erstrebenswert.

Im Kontext der künstlerischen Fortbildung hatte Italien aber nicht allein durch Goethes Vermittlung an Attraktivität gewonnen. Als Orientierungspunkt ästhetischer Schönheit und Formvollendung wurde das Studium der antiken Kunst an jeder namhaften Kunstakademie in Europa unterrichtet. Das Kopieren v.a. römischer Kunst war zentraler Bestandteil des Curriculums, das Studierende der Bildenden Kunst zur Aneignung von Schönheit praktizieren mussten. Dieser Maßstab galt – mit Blick auf Jung-Stilling – selbstverständlich auch für die wenigen Frauen, die an Kunsthochschulen wie der in St. Petersburg toleriert wurden.

Wie wichtig und impulsgebend die Reiseerfahrung insbesondere für das künstlerisch gebildete Reiseklientel ausfiel, lässt sich in der metaphorischen Bedeutung Italiens mit Rom als seinem Zentrum und „Wiege“ europäischer Kultur lesen.³³

Hehn und Schiemann hatten diese wenigen weiblichen Ausnahmen sicherlich nicht mit in ihren Italienschriften bedacht. Ihre Adressierung an Männer konnte dem Italienenthusiasmus von Frauen allerdings nicht entgegenwirken. Die Anziehungskraft Italiens auch auf Frauen hallte bis in den Norden Europas hinein. Die hier untersuchten Reiseerinnerungen der drei Frauen aus den Ostseeprovinzen legen davon Zeugnis ab:

Elise Jung-Stilling, Monika Hunnius und Maria von Schlözer reisten um 1900 nach Italien, wobei die deutlich jüngere Schlözer mehrfach und über größere Zeiträume bis in die 1920er Jahre hinein im Süden Europas verweilte. Alle drei Frauen nutzten unterschiedliche Medien, um ihre Erfahrungen in Italien festzuhalten – angefangen bei Briefen, verfasst von Schlözer, über Tagebucheintragungen bei Jung-Stilling und der retrospektiven Schrift von Hunnius.

Bei der zuletzt reisenden Schlözer wurden die zentralen Erfahrungen ihrer Italienreisen einer Briefsammlung entnommen, die posthum von ihrem Ehemann, dem Schriftsteller Leopold von Schlözer, ein Jahr nach ihrem Tod (1940), zusammengetragen wurden.³⁴ Schlözers erste Reise nach Florenz fand im Frühjahr 1904 statt, nach Salsomaggiore reiste sie 1907,

31 Vgl. ebenda, S. 188.

32 Vgl. Struck, Einführung (wie Anm. 7), hier insbes. S. 163.

33 Zu Jung-Stilling vgl. Baiba Vanaga: *Sievietes, makslinieces Latvija. Gadsimta vidus litz 1915 gadam / Women Artists in Latvia. From the Middle of the Century until 1915*, in: *Laiks* 15 (2015), S. 56; dies.: *Dilettantinnen oder Pionierinnen. Deutschbaltische Künstlerinnen*, in: *Mitteilungen aus Baltischem Leben* 2 (2016), S. 3 f.; und allgemein zu Italienerfahrungen von Künstlerinnen vgl. Katrin Seibert: *Rom besuchen. Italienreisen deutscher Künstlerinnen zwischen 1750 und 1850*, Bd. 1, München 2009.

34 Schlözer, Maria (wie Anm. 23).

es folgten Rom 1908 und 1914 sowie Meran 1915/16, zwischen 1920 und 1925 kamen weitere Aufenthalte hinzu.

Im Gegensatz zu Schlözer, die damit über Jahre hinweg längere Zeiträume in Italien verbrachte, basierten Hunnius' Italienerfahrungen auf zwei Reisen Ende des 19. Jahrhunderts. Hunnius ist die einzige Frau, die ihre Reise zu Lebzeiten selbst, eingebunden in ihrer Autobiografie, für eine breitere Öffentlichkeit publizierte. Die Schrift „Mein Weg zur Kunst“ erschien 1948. In ihr wird Italien in einem separaten Kapitel verhandelt.³⁵ Hunnius stellte ihre Italienaufenthalte mit großem zeitlichem Abstand in den eigenen, autobiografischen Kontext. Italien wurde darin von ihr als Knotenpunkt für ihren künstlerischen Reifungsprozess und als biografische Zäsur stilisiert.³⁶

Bei Elise Jung-Stillings Aufzeichnung handelt es sich hingegen um ein unveröffentlichtes Tagebuch mit dem Titel „Nach Italien! Tagebuch der Reise 1896“. Im klassischen Stil des Diariums enthält das kleine, handschriftlich geführte Mäppchen tägliche Einträge. Die Aufzeichnungen betreffen primär persönliche Eindrücke von Architektur und Kunst, doch auch Erlebnisse aus Begegnungen mit Menschen und Natur sind enthalten.³⁷

Mit Blick auf die Quellen lässt sich somit eine Diskrepanz zwischen den Intentionen und Motivationen der Schreibenden sowie auch ihren jeweiligen Adressatenbezügen kaum leugnen. Auf der einen Seite steht Hunnius, die ihre Erfahrungen der Öffentlichkeit mitteilte und bei der die Italienerfahrung einen wesentlichen Teil ihrer Qualifizierung als Künstlerin ausmachte, und auf der anderen Seite befinden sich Schlözer und Jung-Stillings. Erstere beschrieb ihre Eindrücke als reflexive Überarbeitung und Vermittlung des Erfahrenen für einen privaten Lesekreis, Letztere hielt ihre Gedanken in der Tradition des Tagebuchschreibens, mit seinem reflexiven Charakter sowie seiner pragmatischen Ausrichtung als Erinnerungsstütze ohne öffentlichen Adressatenbezug fest.³⁸

Trotz der Diversität der Quellen scheint es möglich und sinnvoll, über einen komparatistischen Ansatz Erwartungen und Erfahrungen der Reisen, den Umgang mit Narrationen, Stereotypen sowie tradierten Bildern auszuloten. Eine Vergleichbarkeit der Quellen wird insbesondere durch die biografische Nähe der Autorinnen legitimiert. Alle drei Verfasserinnen stammten aus den Ostseeprovinzen des Russischen Reiches, gehörten dort nicht nur zur deutschen Oberschicht, sondern waren darüber hinaus künstlerisch gebildet bzw. ausgebildet. Die Kommunikation der Frauen auf der Reise verlief in großen Teilen auf Deutsch und auch ihr personales Reizenetzwerk fußte auf diesen kulturellen Hintergrund. Es ist davon auszugehen, dass die Erwartungen der drei an Italien ähnlich angelegt waren. Die kulturelle Orientierung am deutschen Sprachraum und ihre Selbstverortung darin spielt eine ausschlaggebende Rolle bei der Aneignung Italiens.

Darüber hinaus waren Jung-Stillings, Hunnius und Schlözer mit Goethes Italienreise gut vertraut. Ihren fachkundlichen Zugang zu Kultur und Kunst Italiens bezogen die Frauen aus Jacob Burckhards „Cicerone“. Diese „Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“

35 Hunnius, *Mein Weg* (wie Anm. 22), S. 202-225.

36 Vgl. dazu Maurer, *Italien als Erlebnis* (wie Anm. 1), S. 12.

37 Näheres zum Tagebuch vgl. Anja Wilhelmi: *To Italy! Elise Jung-Stillings's travel journal*, in: Anu Allas, Tiina Abel (Hrsg.): *Creating the Self. Emancipating Women in Estonian and Finnish Art*, Tallinn 2019, S. 45-55.

38 Zur Lesart handschriftlicher Quellen vgl. Bodo Plachta: *Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition*, Wiesbaden 2020, S. 107-119.

wurde nach Erscheinen des Buches 1855 zum Standardwerk für kunstinteressierte Italienerinnen.³⁹ Jung-Stilling und Hunnius verwendeten die Publikation auf ihren Reisen als direkte Nachbereitung des Gesehenen.

4. Biografische Skizzen⁴⁰

Elise Jung-Stilling (1829–1904)

Aus dem Kreis der vorzustellenden Frauen ist Jung-Stilling die Älteste. Auch ist sie die Einzige mit einer Ausbildung im Fach Bildende Kunst. 1829 in Riga geboren, war sie zunächst durch ihren Vater, selbst Zeichenlehrer und Maler, unterrichtet worden. Weitere institutionelle Ausbildungsstationen waren dann St. Petersburg und Dresden. An der Akademie der Künste in St. Petersburg fand Jung-Stilling über das obligatorische Kopieren antiker Kunstwerke den Zugang zur Antiken Kunst; in der Dresdener Gemäldegalerie machte sie sich mit den Werken der Renaissance, insbesondere denen Raffaels, vertraut.⁴¹

In Anbetracht ihres nicht ganz jungen Alters – sie trat die Reise mit 67 Jahren an – versprach eine Italienreise für sie ein letzter Höhepunkt ihrer beruflichen Laufbahn zu werden.⁴² Jung-Stilling blickte zum Zeitpunkt der Reise, 1896, auf ein überaus erfolgreiches Leben zurück. Mit der Gründung der ersten privaten, auch Frauen ausbildenden Kunstschule hatte sie für das künstlerische Milieu Rigas und über die Metropole hinaus Enormes erreicht. Ihre Zeichenschule wurde zu einer Institution, deren Ruf sehr schnell im gesamten Raum der Ostseeprovinzen Beachtung fand.

Als ledige Frau konnte Jung-Stilling beim Antritt ihrer Reise auf ein weitgehend finanziell autarkes, aber arbeitsintensives Leben zurückblicken. Jung-Stillings Reisemotivation lag über den Wunsch der eigenen Fortbildung hinaus im Interesse ihrer Schule begründet. Mit der Akquise von neuem Lehrpersonal wollte sie das Niveau des Unterrichts und die Qualität der Ausbildung heben.⁴³ Es ging Jung-Stilling nur zu Teilen darum, die Internationalität der Ausbildungsstätte zu stärken, die Anwerbung von Personal war auch dem rein pragmatischen Hintergrund geschuldet, dass es in Riga an Fachpersonal mangelte.⁴⁴

39 Tauber, Schatten (wie Anm. 15), S. 81; Elise Jung-Stilling: „Nach Italien!“ Tagebuch der Reise 1896. Italien 1896, unpag., Dokumentensammlung des Herder-Instituts (DSHI).

40 Da die Biografien der drei Frauen leider nicht in ihrer Vollständigkeit vorliegen, konnte nur auf die genannten Informationen Bezug genommen werden. Die daraus resultierende Ungleichgewichtung ist daher unumgänglich.

41 Vgl. Mary von Haken: Amalie, Elise und Louise von Jung-Stilling, in: 800 Jahre gemeinsames Riga, Lüneburg 2001, S. 238-341; www.jung-stilling-forschung.de (1.2.2021); Gabriele Holland-Hübner: Zeichenunterricht an der St. Petersburger Kunstakademie, in: Lars Olaf Larsson (Hrsg.): Studien zur Kunstgeschichte in Estland und Lettland, Kiel 1995, S. 259-279, hier S. 266.

42 Zur Bedeutung der Italienreisen bei Künstlern vgl. Golo Maurer: Arkadien? Italiensehnsucht – Facetten einer deutschen Fixierung, Frankfurt a.M. 2019, S. 11-15.

43 Vgl. Brief von unbekanntem Verfasser an Elise von Jung-Stilling vom 31.8.1887, in: Privatarchiv der Familie Schwarz. Mein Dank geht an die Familie Schwarz für die Einsichtnahme.

44 Baiba Vanaga: Dilettantinnen oder Pionierinnen. Deutschbaltische Künstlerinnen, in: Mitteilungen aus Baltischem Leben 2 (2016), S. 3 f. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts konnte die Hauptstadt Livlands noch nicht einmal mit einer institutionellen Ausstellungsstätte aufwarten. Selbst so ge-

Monika Hunnius (1858–1934)

Monika Hunnius sprach ihre Reisemotivation sehr klar aus: Sie befand sich in einer Krise. Aus ihrer Sicht stagnierte ihre Entwicklung als Sängerin und Gesangspädagogin. Sie suchte nach Inspirationen und neuen Impulsen. Mit dieser Argumentation rückte sich die ebenfalls aus Riga Stammende direkt in den von Goethe vorgegebenen Kanon der Italienreise als Selbstfindungsprozess. Hunnius' Verlangen nach Neuem suchte sie in der italienischen Musik, im italienischen Gesang und darüber hinaus im persönlichen Erfahrungsaustausch zu befriedigen. Ebenso wie Jung-Stilling wollte Hunnius ihr personales Netzwerk auf der Reise ausbauen. Beiden ging es um anhaltende Beziehungen.

Wenngleich Hunnius zum Zeitpunkt des Reiseantrittes mehr als 20 Jahre jünger als Jung-Stilling war, befand auch sie sich beruflich in der angenehmen Lage, in Riga als Sängerin und Gesangslehrerin etabliert zu sein. Sie hatte sich durch ihre Gesangsausbildung in Frankfurt am Main und ihre Assistenzzeit bei dem über Europa hinaus wirkenden Sänger Raimund von zur Mühlen (1854–1931) einen Namen gemacht.⁴⁵ Wie Jung-Stilling für den Bereich der Bildenden Kunst, so kann auch Hunnius für die Musiklandschaft in Riga als exponierte Vertreterin ihres Faches angesehen werden.⁴⁶

Hunnius erreichte Florenz im Frühjahr 1896, nur wenige Zeit vor der Ankunft Jung-Stillings. Ebenso wie Jung-Stilling hatte die Sängerin die Reise gemeinsam mit einer Kunst schaffenden und künstlerisch gebildeten Freundin angetreten.

Maria von Schlözer (1867–1939)

Maria von Schlözer⁴⁷ unterscheidet sich von den beiden Frauen zum einen durch ihren Stand, sie war adeliger Herkunft und verheiratet. Zum anderen ist sie nicht in den Kreis der reisenden Künstlerinnen, die von ihrer Profession lebten, einzureihen.

Schlözer war knapp 40 Jahre alt, als sie das erste Mal Italien erblickte. In späteren Jahren zog sie für mehrere Jahre mit ihrem Mann nach Rom und Meran. Der erste Brief aus Italien stammte aus Florenz, wo Schlözer im Frühjahr 1904 eingetroffen war; vier Jahre später war sie für ein Jahr in Rom; 1914 verbrachte sie gemeinsam mit ihrem Ehemann mehrere Monate in der Stadt.

nannte Multiplikatoren des Kunstbetriebes wie beispielsweise der lokale Kunstverein etablierten sich erst Ende des 19. Jahrhunderts.

45 Der Schwerpunkt lag hier im Fach Deutsches Lied.

46 Vgl. Anja Wilhelmi: Monika Hunnius, aus dem Leben einer Grenzgängerin, in: Joachim Tauber (Hrsg.): Individuum und Gesellschaft in Ost- und Nordosteuropa (Online-Publikationen des Nordost-Instituts/Forschungsbeiträge), Lüneburg 2017, URL: www.ikgn.de/online-publikationen/forschungsbeitraege/individuum-und-gesellschaft [letzter Zugriff: 02.01.2021].

47 Vgl. Deutschbaltisches Biographisches Lexikon digital, <https://bbld.de/GND117329878> [letzter Zugriff: 23.03.2021]. Leider ist zu Schlözer wenig bekannt, daher hier nur die kurze Präsentation.

5. Reiseerfahrungen

Italien – das Land des Südens

„Ich machte die Tore meiner Seele weit auf und ließ die Freude an diesem Wunderland, mit seiner Sonne, seiner Schönheit und seiner Kunst in mich hineinziehen. Von Land und Leuten, von Sonne und Frühling aus begriff ich allmählich die italienische Musik.“⁴⁸

Diese Worte der Musikerin Hunnius lassen erahnen, wie klar vordefiniert ihre Erwartungshaltung an ihren Italienaufenthalt war. Sie verfügte lange vor der Reise über ein konkretes Italienbild, dessen Bestätigung sie auf der emotionalen Ebene erfahren wollte.

Mit der Betonung der Seele hob sich Hunnius ausdrücklich von der von Schiemann und Hehn geforderten rationalen Aneignungsform ab. Fachlicher Kritik an ihren veröffentlichten Reiseschilderungen kam Hunnius mit diesen Worten zuvor. Mit diesem Kunstgriff begab sich Hunnius auf eine Ebene, auf der sie – gerade als Frau ohne akademischen Hintergrund – als glaubwürdig betrachtet werden konnte.⁴⁹

Das „Wunderland“ wurde bei Hunnius zum Synonym für Italien. In ihm vereinte sie mehrere Komponenten: Prägnant ist die Allegorie der Sonne, in der Hunnius Helligkeit und Wärme mit ihren Auswirkungen auf die erblühende Natur im Frühling zusammenführte. Es ist der Blickwinkel einer Nordeuropäerin, der Dunkelheit und Kälte bekannter sind als die Helligkeit Italiens. Es ist zugleich die Sicht der Künstlerin, die mit dem Aufbruch der Natur, inspirierende und anregende Wirkung verbindet.⁵⁰

Bereits im Terminus des Wunderlandes versteckt sich das Unerklärbare, eine Faszination, die nicht über den Verstand zu greifen ist. Die Wahl dieses Bildes harmoniert mit der emotionalen Erfahrungsebene. Bei Jung-Stilling lässt sich eine vergleichbare Beschreibung des Nicht-Sagbaren finden: In ihren Reiseaufzeichnungen dominiert die Allegorie des „Zaubers“. Auf sie als Malerin wirkte das „Zauberhafte“ Italiens in Form der antiken Kunst.⁵¹

In dem Maße wie Jung-Stilling ihr Italienbild durch die antiken Kunstwerke und Bauten bestätigt sah, näherte sich Hunnius ihrem Italienbild durch die Musik an. Beide griffen somit auf ihre spezifischen Aneignungserfahrungen zurück, die sie mit ihrer jeweiligen Fachkompetenz kommunikativ umzusetzen suchten. So versah die Musikerin Italien korrelativ mit einem Klangbild. Die Rede ist von einem „Klingen“ Italiens. Das Verstehen Italiens bzw. der Aneignungsprozess verlief bei ihr über das Gehör. Mit dieser Korrelation brachte Hunnius ihre Erfahrungskompetenz ins Spiel. Implizit legitimierte sie dergestalt ihre Reise und begründete über ihr fachliches Renommee als Gesangslehrerin und Sängerin die erfolgreiche Aneignung Italiens. Die Alterität, die sie mit ihrer Italienerfahrung ausdrückte, wird nicht zuletzt durch die Kontrastierung mit dem Norden bzw. Rigas untermauert: Die „Ruhe und Stille der Heimat“, die Klanglosigkeit wurde zum Gegenpol der Italienerfahrung.⁵²

48 Hunnius, Weg (wie Anm. 22), S. 211.

49 Allgemein dazu der Begriff des Dilettantismus, der sich nicht nur auf die Produktion von Kunst bezog, sondern auch auf die Fähigkeit, Kunst zu bewerten. Jüngst u.a. Anna-Carolin Augustin: Berliner Kunstmatronage, Göttingen 2018, hier insbes. S. 158-174.

50 Büttner, Italien (wie Anm. 19), S. 20.

51 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag.

52 Ebenda.

Sowohl bei Hunnius als auch bei Jung-Stilling verlief der Aneignungsprozess über ihr künstlerisches Verständnis. Beide Frauen bewerteten diese Adaption als persönliche Bereicherung, die inspirierend gewirkt und zur weiteren Erkundung Italiens beigetragen habe.⁵³

Fremdheit stellte die grundlegende Erfahrung zeitgenössischer deutschsprachiger Italiener dar. Die Assoziationen wurden gefestigt durch eine Stilisierung des Landes als Repräsentation des Südens. Die geografische Verortung Italiens erfolgte dabei als Gegenpol zum Norden. Die Erwartungen an den Süden spiegelten sich in diesem Denken mit dem Gegenbild des Nordens. Diese mentale Karte wurde lange Zeit vor Hunnius, Jung-Stilling und Schlözer, ja selbst bis in die heutige Zeit, bedient. Selbst Goethe war nicht der erste, wenngleich doch sicher der Prominenteste, der mit seiner Verschlagwortung des Begriffes „Arkadien“ das Bild Italiens als Gegenbild der „Kimmerien“ verbreitete. Dem Norden mit Kälte, Dunkelheit und Unwirtschaftlichkeit stellte er den Süden mit Lebensfreude, Helligkeit und Wärme entgegen.⁵⁴

Die Dichotomie der beiden Pole, ihre allegorische Besetzung, lässt sich in allen Facetten des Italienbildes herausarbeiten. Erst die kontrastive Verortung des Südlandes gegenüber dem Nordland, das hier geografisch explizit den Raum des Baltikums mit umfasste, macht die folgenden Betrachtungen zur Kunst, zur Natur und zum Menschen greifbar.

Kunst und Kultur Italiens – der Ursprung aller Kunst

Das Erfahren Italiens vollzog sich bei allen drei Frauen über die „Seele“. Hunnius, Jung-Stilling sowie Schlözer nahmen den Begriff in ihre ersten Deskriptionen des Landes mit auf. Sie formulierten mit ihm ihre unbedingte Bereitschaft, Italien unvoreingenommen, unmittelbar, zu begegnen. Und alle drei betonten den Erfolg dieser Aneignungsstrategie. Schlözer, die zuletzt Reisende, veranschaulichte ihren Zugang zur Kunst des Quattro und Cinquecento während ihres Aufenthaltes in Florenz: „Meine ganze Seele jauchzt auf in all der Herrlichkeit und in den Palästen und Kirchen spricht eine alte, wunderbare Zeit zu uns, von Poesie und Frohsinn umwoben, eine Zeit des Werdens, des frohesten Schaffens und gesegneten Gelingens. Über all dem Schönen vergißt man das Furchtbare und Grausame der Zeit. Es verging. Das Geschaffene bleibt.“⁵⁵ Florenz verhaftet sich in Schlözers Rezeption als ein „Geschichtsspeicher“, wie Aleida Assmann in ihrer Raumdefinition von Orten hervorhebt, in denen Städte durch ihre Kulturzeugnisse wahrgenommen werden.⁵⁶

Es waren diese persönlichen Eindrücke Schlözers, die ihre Seele bei der Betrachtung der Kunst erfasst hatten. Dabei benannte Schlözer die Schönheit in ihrer Unvergänglichkeit, die die Kunst ausstrahlte und die sie auf der Gefühlsebene ansprach. Zwar distanzierte sie sich damit vordergründig, wie Hunnius und Jung-Stilling vor ihr, davon, mit Fachverstand die Kunst Italiens sehen zu können, implizit stellte sie sich jedoch in den Kanon der von

53 Tauber, Schatten (wie Anm. 15), S. 69.

54 Vgl. u.a. Dieter Richter: Der Süden. Geschichte einer Himmelsrichtung, Berlin 2009, S. 17.

55 Schlözer, Maria (wie Anm. 23).

56 Vgl. Aleida Assmann: Geschichte findet statt, in: Michael Jaumann, Klaus Schenk (Hrsg.): Erinnerungsmetropole Riga. Deutschsprachige Literatur- und Kulturvielfalt im Vergleich, Würzburg 2010, S. 33-45, hier S. 40 f.

Goethe vorgegebenen Reisetraditionen. Schließlich forderten sowohl Goethe als auch der wohl renommierteste Kunsthistoriker Italiens seiner Zeit, Burckhardt, die „sittlich-erhebende Komponente“ von Kunst ein.⁵⁷

Ebenso wie Hunnius und Jung-Stilling die Allegorien Wunder bzw. Zauber in ihre Italienperzeption einarbeiteten, war auch Schlözers Schreiben zu Italien nicht frei von metaphorischen Bildern. In ihren Briefen überwiegt der dem christlichen Glauben entlehnte Topos des Paradieses. Einen höheren Superlativ, den sie losgelöst von jeder kunsthistorischen Fachkompetenz nutzen konnte, stand ihr, der „Dilettantin“, nicht zur Verfügung. Die Erfahrung dieses paradiesischen Ideals offenbarte sich ihr in der Kunst, konkret in der Kunstsammlung der Uffizien von Florenz: „Es ist ein Paradies“.⁵⁸

Die Verwendung der Paradiesmetaphorik ist in diesem Kontext allerdings nicht originär Schlözer zuzuschreiben, sie stammt aus dem Deutungskontext von Goethes Italienischer Reise und stellt eine Aneignungsvorgabe seiner Italienreise dar.⁵⁹ Die Kunst Italiens wurde durch ihn in die Nähe des göttlichen Schöpfungsprozesses gerückt, indem sie sich der Betrachterin oder dem Betrachter geheimnisvoll, unerklär- und eigentlich unerreichbar präsentierte.⁶⁰ Eine solche unmittelbare Sinneswahrnehmung des Gesehenen bedurfte keiner weiteren fachlichen Erörterung. Sie ist auch im Denken Goethes nicht nötig, ging es ihm doch primär um den eigenen Läuterungsprozess, die Selbstfindung durch eine sittlich-moralische Erhebung. Und wo anders als im gottgeschaffenen Paradies wäre diese möglich?

Die terminologische Nähe der drei Sprachbilder, Paradies, Zauber und Wunder, zeigt sich in ihrer Austauschbarkeit. Das Wunderbare, Zauberhafte oder eben das Paradiesische spiegeln die Singularität Italiens wieder. Die Begriffe erweisen sich mit Blick auf die Italienrezeption als traditionelle Aneignungsschiffren. Mit ihnen wurde die Italiensehnsucht transportiert, als persönliche Erfahrung fixiert und über die Generationen der Reisenden hinaus tradiert.

In dieses Gesamtbild fügten sich Kunst und Natur zu einem harmonischen Ganzen. Die sprachbildliche Überhöhung zeigt sich sehr eindrucksvoll bei Landschaftsdarstellungen, seien sie malerisch oder literarisch aufgefangen, oftmals in der Zusammenschau eines verfallenen Baudenkmals umgeben von fruchtbarer Natur; die ganze Szene eingetaucht in warmes Licht. Die Baudenkmäler dieser Landschaften wurden bevorzugt in ihrer Vergänglichkeit dargestellt: Bilder von Ruinen in einsamen Landschaften, umgeben von einer Natur, die die alte Kultur zurück zu erobern scheint:

„Die Wasserkünste spielen nicht mehr, die Bassins sind voll wilder Farne, die Marmorbilder liegen auf der Erde – wie die Terrassen und Treppen – von wilden Rosen und Efeu überwuchert. Aber eine Poesie, eine märchenhafte Stimmung umgibt diese schweigende Welt voll Blumenduft, Vogelstimmen und leisem, geheimnisvollem Wasserrauschen [...]“.⁶¹

57 Tauber, Schatten (wie Anm. 15), S. 89.

58 Schlözer, Maria (wie Anm. 23), S. 93, Brief von 1905 aus Florenz.

59 Büttner, Italien (wie Anm. 19), u.a. S. 18-20.

60 Tauber, Schatten (wie Anm. 15), S. 64.

61 Hunnius, Weg (wie Anm. 22), S. 213.

Hunnius entwarf hier eine Szene in den Worten der betrachtenden Malerin. Sie setzte auf ihre Weise das zentrale Motiv literarisch um, das vor ihr in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts von zahlreichen nach Italien reisenden Künstlern entwickelt wurde und einen wesentlichen Teil des Italienbildes in dem Genre ausmachte. Die Parallelen zu Goethes Italienperzeption sind auch hier nicht von der Hand zu weisen. Wurde doch durch ihn Italien zu dem Land, in dem „sich Natur und Kunst sichtbar gegenseitig durchdringen“.⁶²

In der stereotypen bildlichen Wahrnehmung Italiens wurde die Landschaft mit antiken Bauruinen aufgenommen. Deutschsprachige Maler sorgten für die Verbreitung solcher Kompositionen. Durch die malerische Umsetzung von Landschaftsruinen fand die stilisierte italienische Landschaft Eingang in das kollektive Gedächtnis der Italiensehnsucht. Sowohl Hunnius als auch Jung-Stilling bedienten sich dieser Sichtweise. Beide übernahmen und tradierten Elemente dieser spezifischen visuellen Kultur.⁶³

„Nach dem Frühstück ging ich in die Uffizien, ergötzte mich in Wahrheit das in vollendeteter Schönheit zu sehen, was ich nur auf Photographien u. Beschreibungen bisher gekannt. Viele Lieblinge sah ich wieder – es war herrlich!“⁶⁴ Jung-Stilling verfügte als einzige der drei Frauen über die fachliche Ausbildung, das von ihr Jahrzehnte zuvor Studierte am Original zu messen. Sie fand in der von Schlözer bereits angesprochenen Kunstsammlung der Uffizien die Bestätigung ihrer Erwartungen an die italienische Kunst, nämlich als Maßstab für Ästhetik. Das bei Schlözer paradiesisch beschriebene Kunsterleben erzeugte jedoch bei der Künstlerin keine Fremdheitserfahrung. Schließlich bewegte sie sich in der Welt der Kunst auf vertrautem Terrain.

Natur und Landschaft – Ideallandschaften

Alle drei Frauen schenken der Natur Italiens ein großes Augenmerk; in zahlreichen Passagen der Aufzeichnungen nehmen Naturerfahrungen einen großen Raum ein. Mit der Betonung von Naturerlebnissen folgten die Frauen – wie bereits im Kontext zur Rezeption von Goethes Italienischer Reise angesprochen – einem konzeptuellen Zugang der Wahrnehmung Italiens als das „Land der Natur“.⁶⁵

Im gleichen Maße wie in den Betrachtungen zu Kunst und Kultur Italiens eine pikturale Darstellungsform dominierte, weisen die Natur- und Landschaftsdarstellungen starke kompositorische Attribute auf. Dass insbesondere die Landschaftserfahrung zu einem festen Element in der visuellen Wahrnehmung Italiens wurde, lässt sich nicht nur durch die motivische Umsetzung in diversen Gemälden und Zeichnungen sowie in der Literatur finden, auch Hunnius, Jung-Stilling und Schlözer waren mit dieser visuellen Kultur vertraut. Dies bezeugen die häufigen Verwendungen von bestimmten topografischen Konstellationen.⁶⁶

62 Tauber, Schatten (wie Anm. 15), S. 74.

63 Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 19, 22.

64 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag., Unterstreichungen sind aus dem Original übernommen.

65 Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 19.

66 Vgl. Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 15.

„Die Sonne warf ihre goldenen Strahlen, den goldenen Schein, auf die sich eben [...] in dem verschiedensten Grün, kleidende Natur [...]. Hinter all dem denke man sich die blauen bis ins violet hinein schimmernden Berge, u. einen leuchtend goldenen Himmel der seine Strahlen über die ganze Landschaft hinein sandte, u. ergoß, die sanften Linien der Berge so wohlthuend das Auge berührend. – Es war ein freundlicher Anblick – stumm standen wir alle dann, es mochte keine laut reden, um die Weihe nicht zu unterbrechen welche über alle gekommen war.“⁶⁷

Hier, beim Anblick des Apennins, spiegelte Jung-Stilling das persönlich Beeindruckende, den großen Reiz der Naturerfahrung. Die starken Züge einer malerischen Bildbetrachtung zeigen sich in der pittoresk gestalteten Landschaft, deren Kompositionsschema auf Erhabenheit und Schönheit fußt und in „atmosphärisches Licht“ mündet.⁶⁸

Erneut dominierte somit eine künstlerische Perspektive, mit der eine überaus positive Erfahrung des Gesehenen eingefangen und dargestellt wurde. In der literarischen Umsetzung des Visuellen wurden zugleich Maßstäbe für eine Bewertung der Szene gesetzt. Mit der geschilderten Weihe des Moments wurde die direkte Parallele zur göttlichen Schöpfung gezogen.⁶⁹ Und das Unfassbare des Eindrucks wurde durch die Reaktion der Reisenden noch verstärkt, indem die unmittelbare emotionale Aufladung durch die Stille konzentriert aufgenommen wurde.⁷⁰

Literarische Umsetzungen piktoraler Darstellungen finden sich auch in verschiedenen Stellen des Tagebuches von Jung-Stilling wieder. In ihnen wird der Blick der Malerin sichtbar, die scheinbar ohne Malutensilien, ihr Auge sprechen ließ: „Der Abend war köstlich, der Sonnenuntergang goldig, färbte die ganze Landschaft so warm [...] in einen Zauber ein. Wir jubelten förmlich.“⁷¹

Die Sonne bildet in allen Landschaftsdarstellungen Italiens den Anker, der die Aussagekraft der Szenen bestimmt: Sie ist es, die die Belichtung der Bildkomposition erst garantiert und damit die Farbgebung festlegt. Neben den Farbnuancierungen, dem Wechselspiel zwischen Schatten und Licht ist es auch die Wärme, die in den Deskriptionen der Reisenden immer wieder zur Sprache kam: „[...] schöne Blumen ergötzen das Auge, u. schmückten die Landschaft. Die verschiedenen Bäume gaben aber immer die größte Zierde, und die prächtigste Beleuchtung verlieh den größten Reiz.“⁷²

Die blühende Frühlingsnatur wurde als ein großes Faszinosum von allen drei Frauen wahrgenommen und als solches wiederholt festgehalten. Neben blühenden Bäumen wurden vor allem Blumen in den Fokus gerückt. „Alle Rosen blühen auf und die Glyzinien hängen in schweren Dolden von den Balkonen, in den Gärten stehen die Zitronenbäume, und ein tiefblauer Himmel spannt sein Strahlendach über die Lieblichkeit des Arnothals. Meine ganze Seele jauchzt auf in all der Herrlichkeit [...]“⁷³ Oder:

67 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag.

68 Büttner, Italien (wie Anm. 19), S. 23.

69 Vgl. dazu die Parallelen in der Landschaftsmalerei in ebenda, S. 34.

70 Hier auch wieder die Nähe zu Goethe, vgl. Andreas Beyer: „Pussinsche Vorderteile“, in: Büttner, Rott (Hrsg.), Kennst du (wie Anm. 4), S. 45-55, hier S. 49.

71 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag.

72 Ebenda.

73 Schlözer, Maria (wie Anm. 23), S. 91, Brief von 1904 aus Florenz.

„Die Blüten Pracht nicht zu beschreiben, man kommt aus der Begeisterung nicht heraus u. Rosen in höchster Fülle schlingen sich um u. zu den Bäumen heran u. hinauf – die Palmen ragen stolz in die Höhe, u. breiten ihre Blätter schirmend über den luftigen Rasen – wie weißer Blütenregen hängen die blühenden Akazien duftend herab, und dunkle Pinien u. Cypressen drücken den Stolz u. den Ernst der Landschaft auf.“⁷⁴

Die Natur wurde von den Dreien in ihrer Vielfalt und ihrer Fruchtbarkeit wahrgenommen. Daneben gewann das Unbekannte der Natur an Gewicht. Blumenmärkte sind in diesem Kontext die Erfahrungsknotenpunkte, auf denen „[...] eine Fülle von Farben, wie ich sie noch nie gesehen habe [...]“ gesammelt wurden.⁷⁵ Die Faszination der Blumenmärkte machte sie zu einer ästhetischen Attraktion. Die Suche nach ästhetischen Erfahrungen begrenzte sich demnach nicht allein auf die Besichtigung von Kunst und Kultur, sie wurde auf die gesamte Umgebung, sowohl in der Begehung der Landschaften als auch der städtischen Räume erfahren:

„[...] wo heute gerade Blumenmarkt stattfand u. eine Fülle von verschiedensten Blumen stattfand, wie ich es noch niemals gesehen. – Azaleen – roth u. weiß – wie große Büsche – mehr Blüten als Blätter entfaltend, viele fremdartige Pflanzen u. Blüten, deren Namen ich nicht erfahren konnte. Ich hätte mir am Liebsten diese ganze Pracht zusammen kaufen mögen, – Entzückend ist es, wie jetzt die Mauern u. Häuser von Rosen umranket sind, bis in den obersten Statt [sic] hinein – es wird vom Auge nach allen Seiten hin so viel geboten, daß man wahrlich diesen Ueberfluß an Schönem auf jeglichem Gebiet, kaum zu beherrschen versteht.“⁷⁶

Oder:

„[...] die Kakteen in ihren originellsten Formen, u. in blüthestehenden Bäume, mit lilla Glockenartige Blüten, so wie die sich bis in die Spitze der Bäume schlingenden Rosen sehen zu schön aus. – Die Pinie ragt auch stolz u. – schön hervor – ich konnte mich nicht genug an alle dem erfreuen, u. kam es mir so wunderbar vor, unter all' diesen Palmen zu wandern.“⁷⁷

Die letztgenannten Zitate aus den Tagebuchaufzeichnungen von Jung-Stilling verdeutlichen einmal mehr, wie detailliert der Blick in die Natur ausfallen und welchen Eindruck das Begehen des fremden Naturraumes auslösen konnte. Kakteen, Pinien und Palmen vermittelten den Eindruck des Exotischen und insbesondere die Palmen dürften bei der Malerin starke Assoziationen hervorgerufen haben, waren sie doch ein weit verbreitetes Motiv in der Bildsprache des Stilllebens unter zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern. Selbst im entfernten Baltikum hatte Ende des 19. Jahrhunderts die kleinwüchsige Unterart, die

74 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag., Unterstreichungen stammen von Jung-Stilling.

75 Schlözer, Maria (wie Anm. 23), S. 93, Brief von 1904 aus Florenz.

76 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag.

77 Ebenda, Unterstreichungen stammen von Jung-Stilling.

Stechpalme, Eingang in die Wohnräume oder Salons der wohlhabenden Bevölkerung gefunden. Dies bezeugen zahlreiche Kunstwerke dieser Zeit.⁷⁸ Einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Popularität der Pflanze trug auch hier Goethe bei, stand doch bei ihm die Palme als *Insignum italienischer Vegetation*.⁷⁹

In den Italienperzeptionen der drei Frauen nimmt somit die freundliche, wärmedurchflutete Natur eine zentrale Größe ein. Licht, Farbe und Fruchtbarkeit Italiens werden in allen Beschreibungen vor dem Hintergrund des kalten, dunklen und kargen Nordens, des Baltikums, verhandelt. Dieses vergleichende und zugleich kontrastierende Verfahren der Annäherung an die Natur ist ebenfalls den Schilderungen über Begegnungen mit den Menschen Italiens unterlegt.

Menschen – Entwürfe „des Südländers“

Die Zuschreibungen der Natur fanden ihre Übertragung auf die der Menschen Italiens. Hunnius, Jung-Stilling und Schlözer ist ein Raumdenken zuzuweisen, in dem die Natur eines jeweiligen Raumes die Lebensvoraussetzungen für Menschen schafft und formend auf alles Lebende einwirkt. Diese *mental map* basiert – wie bereits angesprochen – auf der bipolaren Vorstellung von Süden und Norden. Sie beruht auf der kontrastiven Annahme, bei der die Erwartung an den Raum des Südens über eigene Erfahrungen aus dem Norden gesteuert wird. So entspricht Schlözers Stereotypisierung des Italiens bzw. der Italienerin den Spezifika ihres Naturbildes von Italien: Wärme, Licht und Fruchtbarkeit sah sie im menschlichen Verhalten, in der italienischen Lebensfreude, Emotionalität und Impulsivität bestätigt. Schlözer exemplifizierte ihr Menschenbild anhand der Schilderung eines Spazierganges durch Rom: Ein Junge erklärte ihr, dass sie auf ihrer Route ein Liebespaar störe. Der Junge selbst gab sich als „Wächter“ aus.⁸⁰ Mit diesem Ereignis gab Schlözer mehr als nur eine Erfahrungsepisode wieder, sie präsentierte ihre Erlebnisse in der Tradition der Dichotomie von Norden und Süden. Ihrer Darstellung unterliegt eine Selbstpositionierung als moralisch gefestigt und tugendhafte Nordländerin, die sich mit der Leidenschaft, der Freizügigkeit und der Fruchtbarkeit der Südländer und Südländerinnen konfrontiert sah.⁸¹ Die Szene erweckt vordergründig den Eindruck negativer Assoziationen aus der Perspektive hegemonialer Überheblichkeit. Doch sie lässt auch eine andere interpretative Deutung zu: Schilderungen dieser Art können als Allegorien und Plädoyers für freizügige Liebe gelesen werden.⁸²

Welche Intention auch immer die Verfasserin mit ihrem Brief verfolgt haben mag, in jedem Fall prägten für sie die klimatischen Bedingungen die Lebensverhältnisse, den Handlungsrahmen und den Charakter der ansässigen Bevölkerung. Auf dieser Folie wurden auch

78 Vgl. Karin Pastak: *A Room of One's Own. Representations of Space in Oeuvres of Baltic German and Estonian Women Artists*, in: Allas, Abel (Hrsg.), *Creating the Self* (wie Anm. 37), S. 116-128.

79 Richter, *Süden* (wie Anm. 55), S. 151 f. Die von Goethe differenziertere Trennung des Nordens vom Süden markierte die Trennscheide südlich von Rom auf der Höhe Neapels. Eine solche Feinjustierung wurde von Jung-Stilling, Hunnius und auch Schlözer nicht vorgenommen.

80 Schlözer Maria (wie Anm. 23), S. 122, Brief von 1908 aus Rom.

81 Richter, *Süden* (wie Anm. 55), S. 130, 136.

82 Vgl. ebenda, S. 161.

die Jahreszeiten der Natur und ihre Auswirkungen auf das Handeln der Menschen diskutiert. Unter Berücksichtigung der ausgewählten Quellen muss jedoch eingeschränkt werden, dass Jung-Stilling und Hunnius deutlich kürzer in Italien blieben und allein aus diesem Grunde eine entsprechende Skalierung nicht vornehmen konnten. In der Regel wurden touristische Italienerfahrungen primär im Frühjahr gesammelt. Eine Reisezeit um Ostern wurde in der Reiseratgeberliteratur empfohlen; von einem Sommeraufenthalt aufgrund der klimatischen Schwierigkeiten, v.a. der Hitze, hingegen abgeraten. Hunnius und Jung-Stilling folgten dieser Reisetradition, wohingegen Schlözer ihren Wohnsitz für eine längere Dauer nach Italien verlegte und ihre Erfahrungen des Sommers in einem Brief festhalten konnte: „Das Volk lebt dann erst so recht auf. Die Fremden sind fort. Der Italiener fühlt sich unter der Sonne in seinem Element, harmlos, fröhlich.“⁸³

Das Verstehen der Natur setzte – nicht nur bei Schlözer – das Verstehen der Menschen voraus. Das Stereotyp des Italieners bzw. der Italienerin implizierte einen Naturmenschen, dem im Positiven wie vor allem im Negativen zivilisatorischer „Schliff“ fehlte. Mit ihrer hegemonialen Perspektive folgte Schlözer einer unter Zeitgenossinnen und Zeitgenossen weit verbreiteten Be- und Abwertung italienischer Menschen. Die Trope Naturmensch oder mit den Worten Schiemanns „Naturkinde“ stand für Rückständigkeit, Naivität und Sorglosigkeit.⁸⁴

Mit ihrer Wortwahl kontrastierte Schlözer ein Gefühl der Alterität gegenüber Italienern und Italienerinnen. Schlözer griff in ihrer Denkart auf klimakulturtheoretische Aspekte zurück, indem sie am Beispiel der Natur Erklärungsansätze für menschliches Verhalten suchte. Diese nach Golo Mann kreierte „kulturellen Bezugsgrößen“ funktionieren über nationale Zuschreibungen.⁸⁵ In dieser Denkart heben sich beispielsweise „deutsche Landschaften“ durch ihre Kälte von der Wärme „italienischer Landschaften“ ab.

Schlözer war vertraut mit diesem mentalen Mapping, denn sie gab in einem ihrer Briefe die Worte Goethes aus seiner Italienreise wieder, in der der Dichter das Stereotyp des Deutschen aus Sicht eines Italieners zitiert: „Immer Schnee, Holzhäuser, große Ignoranz, aber viel Geld“.⁸⁶ Mit ihrer Rezeption reihte sich Schlözer in eine Denktradition ein, mit der die „stereotype Ambivalenz“ zwischen Deutschen und Italienerinnen und Italienern weitergetragen wurde.⁸⁷

In dem Maße wie Schlözer ihre Darstellungen mit ethnisch-nationalen Kategorisierungen versah, trug sie zum Fortbestand nationaler Stereotypisierungen bei. Eine ähnliche Lesart lässt sich in den Aufzeichnungen von Hunnius finden: Sie, die Musikerin, die sich so gerne in Italien stimmlich weiterbilden wollte, suchte den Unterricht bei einem berühmten italienischen Gesangslehrer. Mit ihren konkreten Erwartungen an einen strukturierten Gesangsunterricht fand sie jedoch bei ihm kein Gehör. Der Dozent widersprach Hunnius' Wünschen mit folgenden Worten: „Die Deutschen,“ sagte er, „sind klug und gründlich, auch in der Musik. Sie machen die Kunst zu einer Wissenschaft. Das aber ist falsch, Kunst arbeitet man nicht mit dem Kopf. Wir armen Italiener lehren es so: Gesang muß schön klingen und unser

83 Schlözer, Maria (wie Anm. 23), S. 162, Brief von 1914 aus Rom.

84 Hehn, Reisebilder (wie Anm. 26), Vorwort, S. XV.

85 Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 17.

86 Schlözer, Maria (wie Anm. 23), S. 123, Brief von 1908 aus Rom.

87 Richter, Süden (wie Anm. 55), S. 21.

Herz bewegen. Gesang ist fürs Ohr und fürs Herz gemacht, nicht für den Kopf.“⁸⁸ Das Interessante an dieser Szene ist die Kontrastierung der Lehrmethoden auf der Basis ethnisch-nationaler Stereotypisierungen. Die Gegenpole deutsch versus italienisch greifen hier erneut. Der Lehrer appellierte an eine emotionale Aneignung der Musik. Der Topos des „sinnlichen Südens“ wurde von Hunnius in dieser Begebenheit als Schlüssel für künstlerische Aneignungsprozesse Italiens präsentiert.⁸⁹ Zugleich hob die Musikerin hervor, wie störend sich ihre Vorbildung und ihre Lernerwartungen bei dem Vorhaben erwiesen hätten, Zugang zur italienischen Kunst über einen unvoreingenommenen, unmittelbaren Eindruck zu erlangen.

Die kontrastive Aneignung Italiens vor dem Hintergrund einer Selbstverortung als Deutsche entspricht bei allen drei Reisenden dem Muster einer „mental-Geographie“.⁹⁰ Damit lassen sich die Schilderungen der drei Frauen in den zeitgenössischen ethnologischen Diskurs einordnen, in dem eine ausgesprochen hegemoniale Perspektive dominierte. Despektierlichkeiten wie eine naive Skizzierung der italienischen Bevölkerung determinieren das wiedergegebene Bild. So habe man laut Hunnius „eigentlich bei den liebenswürdigen Italienern alles erreichen [können; A. W.], wenn man sie nur zu nehmen weiß.“⁹¹

Auch bei der Malerin Jung-Stilling wird die Alteritätserfahrung in ihrer Distanzierung von dem Erlebten nachvollziehbar. Dies wird u.a. in einer nahezu idyllisierenden Darstellung von einer Begebenheit mit bettelnden Kindern manifest: „Reizende Jungen, in malerischer, zerrissener Kleidung, mit alter Sammetjacke [...], kleiner Calabresen Hut mit bunter Einkantung boten uns Rosen an [...]“⁹²

In dieser piktoralen Darstellung volkstümlich gekleideter Kinder ging Jung-Stilling auf einen, in der Reiseratgeberliteratur wiederholt angesprochenen Aspekt der Bettelerei ein.⁹³ Eine direkte Abwertung der bettelnden Kinder erfolgte zwar nicht, gleichwohl bediente Jung-Stilling sich eines bekannten Stereotyps. Es scheint Teil ihrer Erwartung gewesen zu sein, die sie aus Vorlagen in der Bildenden Kunst gesammelt haben dürfte, in deren Mittelpunkt das populäre Motiv des in traditioneller Kleidung malerisch festgehaltenen Italiener oder Italienerin stand. Die Armut der Kinder tritt hier in der betont lädierten Tracht zu Tage. Die Kleidung mag als Sinnbild einer aufgelösten Kultur interpretiert werden. Die Gesamtdarstellung mit ihrer piktoralen Ausrichtung spricht zugleich für die Persistenz einer visuellen Kultur,⁹⁴ in der die Bildsprache zu Italien für Zeitgenossinnen und -genossen einfach zu decodieren war. In der Visualisierung Italiens spielten Stereotypisierungen daher immer eine tragende Rolle. Armut und Bettelerei waren nur zwei Ausprägungen, die Eingang in die gängigen Reisebeschreibungen des 19. Jahrhunderts fanden. Mit ihnen wurde ein moralischer Verfall suggeriert, anhand dessen aus der Perspektive des „Nordländers“ der Absturz von der Antike in die Moderne umgesetzt wurde.⁹⁵

88 Hunnius, Weg (wie Anm. 22), S. 207.

89 Richter, Süden (wie Anm. 55), S. 130.

90 Ebenda.

91 Hunnius, Weg (wie Anm. 22), S. 210.

92 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag.

93 Vgl. Gilles, Bertrand: Der Diskurs des Reisenden. Einige Ansätze zu einer vergleichenden Erforschung von Stereotypen der Völker im Europa der Aufklärung, in: Bauerkämper, Bödeker, Struck, Welt (wie Anm. 7), S. 301-321, hier S. 313; Schröter, Italien (wie Anm. 1), S. 195.

94 Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 16

95 Vgl. Gilles, Diskurs (wie Anm. 94), S. 313.

„Rasch holte Adine [eine Reisebegleiterin; A. W.] ihren photogrf Aparat [sic!] hervor, u. eine Gruppe mußte photographiert werden, unter welcher sich eine junge Frau mit einem Kinde befand, welche Andrea del Sarto zum Modell hätte dienen können.“⁹⁶ Die Welt, in der sich die reisenden Frauen bewegten, ist der Realität enthoben. Der Blick der Betrachterinnen sucht die ihnen bekannten Darstellungen aus der Bildenden Kunst, hier die des berühmten Malers der Renaissance.

Szenen dieser Art nicht nur literarisch, sondern auch fotografisch festzuhalten, bestärken die Authentizität der Reiseerfahrungen. Zudem sahen sich die Reisenden mit ihrer Monoperspektivität in einen vorgefestigten Kanon der Italienerfahrung, in dem das Exzeptionelle der Italiensehnsucht gewahrt blieb. Das romantisierende Bild Italiens konnte so überdauern und soziale Missstände und schlechte Lebensverhältnisse, wie sie insbesondere in Großstädten wie Rom zu greifen waren, überdecken.⁹⁷

Das „Volk ist so anders als wir es kennen. Nicht eng roh u. geknechtet [...], sondern frei, stolz u. selbstbewußt. – Immer höflich u. graziös, u. das Leben welches sich [...] auf den Straßen abspielt, bietet oft reizende, interessante Stoffe für den Maler.“⁹⁸ Die Beobachtungen von Jung-Stilling vermitteln vor dem Hintergrund sozialer Ungleichheiten in den Ostseeprovinzen des Russischen Reiches weit mehr als eine piktorale Perspektive. Sie verweisen auf eine Lesart, in der aufklärerische Aspekte angesprochen werden.

Mit einer deutlich anderen Konnotation fielen die Deskriptionen aus, wenn die Menschen als Menge erfahren wurden: „Um halb 7 Uhr ging ich auf den Pincio um mir Bewegung zu machen, ich ging nicht bis oben hinauf es war ein entsetzliches Menschen Gedränge u. Fahren, und ein Staub der kaum zu ertragen war.“⁹⁹ Oder die Schilderung eines Kirchenbesuches:

„[...] dorthin begaben wir uns, entsetzliches Gedränge, die Kirche aufs Glänzenste erleuchtet, große Musik, schöne Baritonstimmen u. Sopran. Ein paar Stunden dauerte die Ceremonie, mit An- und Auskleiden der Priester am Altar. – Erhabend [sic] war die Feier nicht, man begreift nicht, wo bei so viel Schein, eine Spur von ernstem Glauben sein kann. Welch‘ eine Masse von Menschen sind bethört!“¹⁰⁰

In dieser Gottesdienstszene verschwimmt der einzelne Mensch in der Menge der Gläubigen und die Darstellung bekommt eine gänzlich abwertende Ausrichtung. Es wird die Vorstellung von einer ungebildeten, von der Katholischen Kirche verführten Masse suggeriert. Von großer Aussagekraft ist diese Schilderung gerade im Kontext der eigenen religiösen Zugehörigkeit der Verfasserin. Jung-Stilling positionierte sich hier selbst als Protestantin mit großer Affinität zum preußisch-protestantisch geprägten deutschen Kulturkreis. Der Besuch des Gotteshauses stellte vor dem Hintergrund der eigenen konfessionellen Orientierung einen Blick in eine fremde Kultur dar. Die Abwertung der Religionsausübung und

96 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag. Unterstreichungen stammen von Jung-Stilling.

97 Vgl. Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 322.

98 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag.

99 Ebenda.

100 Ebenda.

Frömmigkeit, wie sie den Riten der Katholischen Kirche entsprach, fußte auch auf einem klimakulturtheoretischen Denken, in dem die Gegenpole Katholizismus und Protestantismus in den Polen Süden und Norden verankert waren.¹⁰¹

Zahlreich lassen sich an dieser Stelle die Belege hegemonialer Denkstrukturen fortsetzen. Jung-Stilling betont ihre Distanz und ihr Unverständnis als Fremde, indem sie ihre Perspektive in die Position einer Theaterzuschauerin rückte: „Der Italiener macht alles öffentlich ab, ich sah nämlich einen Tisch aufgeschlagenen u. davor einen Herren sitzend der [...] sich rasieren ließ. – Auf der Straße, im Omnibus im Tramm, nähren die Mütter u. Ammen ungeniert ihrer Kinder – kurz – es ist zu komisch, und man [hat] nicht genug Augen um Alles aufzufassen u. zu sehen.“¹⁰² Jenseits von moralischen Richtlinien oder Verhaltensvorgaben durchbrachen die dargestellten Menschen in den Augen der Betrachterin die gültigen Insignien von Kultiviertheit. „Auf dem Pincio ist der Haupt Corsofahrt der Großen u. Reichen, auch der Armen, um sich in schönster Toilette, in elegantem Wagen, oft geschminkt – ausgestellt im Wagen, mit Kind u. Kindeskind zu zeigen.“¹⁰³

Wiederum andere Szenen belegen, wie diese distanzierte, geradezu voyeuristische Grundhaltung verlassen und bewusst die räumliche Grenze überschritten wurde: „Wir waren gehoben von alldem mit Erlebtem [der Besichtigung von Kunstwerken; A. W.], aber auch bedürftig uns jetzt zu erfrischen – so gingen wir in eine daneben sich befindende Osteria hinein wo eigentlich nur Volk sich stärkt – das störte uns nicht, wir ließen uns Wein u. Käse geben.“¹⁰⁴

Dieses „Abenteuerliche“ taucht an mehreren Stellen des Tagebuches von Jung-Stilling auf. Wie faszinierend einzelne Erlebnisse auf die Betrachterin gewirkt haben müssen, erklärt sich durch die Länge und Detailtreue dieser Einträge. Aus ihnen geht auch hervor, dass die Malerin gemeinsam mit ihren Reisebekanntschaften Unternehmungen startete, in denen die Gruppe gezielt von touristischen Wegen abbog, um in den unmittelbaren Kontakt mit der lokalen Bevölkerung zu treten. Mit dem Durchbrechen der eigenen Distanziertheit folgte Jung-Stilling Goethes Spuren der Italienaneignung, der zu persönlichen Erfahrungen mit der lokalen Bevölkerung angeregt hatte.¹⁰⁵ Ein sehr ausführlich geschildertes Erlebnis ist in diesem Kontext eine Zugfahrt in der dritten Abteilkasse, bei der die Frauen ein Gespräch mit mitreisenden Jungen führten. „Die 3 Jungen waren zu amüsan, 13 u. 15 Jahre alt, voll Leben u. Selbstbewußtsein stehen[d], wurden wir bald gute Freunde u. es entwickelte sich unter uns eine Heiterkeit, wie ich sie mir seit meiner Jugendzeit kaum zu erinnern im Stande bin.“¹⁰⁶ Distanzlosigkeit und Unbekümmertheit dominieren diese Szene. Auf der einen Seite bestätigt die Sorglosigkeit, mit der die Jungen das Gespräch zu den fremden Frauen aufnahmen, das Bild italienischer Lebensleichtigkeit;¹⁰⁷ auf der anderen

101 Vgl. Richter, Süden (wie Anm. 55), S. 157.

102 Die Rede ist von Erlebnissen in Straßenbahnen und Bussen. Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag., Unterstreichungen sind aus dem Original übernommen.

103 Ebenda.

104 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag., Unterstreichungen sind aus dem Original übernommen.

105 Vgl. Lill, Annäherungen (wie Anm. 21), S. 1-8.

106 Jung-Stilling, Tagebuch (wie Anm. 39), unpag.

107 Vgl. Richter, Süden (wie Anm. 55), S. 155.

Seite kann die erfolgreiche Kontaktaufnahme als eine Versinnbildlichung einer gelungenen Italienwahrnehmung gelesen werden.¹⁰⁸

6. Ergebnisse im europäischen Kontext

Die Italienbilder Jung-Stillings, Hunnius' und Schlözers weisen starke Parallelen auf. Ihre Vorstellungen von Italien gehen in vielerlei Hinsicht auf die „mentale Geographie“ einer Dichotomie zwischen Nord und Süd zurück. Diese Form der bipolaren Aufteilung, die so genannte Klimatheorie, fand mit dem französischen Aufklärer Montesquieu (1689–1755) Verbreitung.¹⁰⁹ In ihrem Mittelpunkt steht der Gedanke, das Klima habe in seinen Ausprägungen des Nordens und des Südens Auswirkungen auf den Menschen. Die Gegenpole Norden mit Kälte und Süden mit Wärme wirkten demnach auf Charakter, Geist und Verhalten der Menschen ein. Dieses kulturanthropologische Modell bereitete den Boden für zwei unterschiedliche Menschentypen. Dem Norden wurde Ratio und Arbeitsfleiß, dem Süden Herz und Lebenslust nachgesagt.¹¹⁰ Die im aufklärerischen Denken zentrale Suche nach „natürlichen Determinanten des Lebens“ beförderte dabei die Idee, Umwelt bzw. Klima als den wichtigsten Erklärungsansatz menschlicher Diversität anzusetzen.¹¹¹ Auch in der nachfolgenden Romantik und im Klassizismus wurde das Kategorisieren von Menschen und deren Handeln nach ihrer Herkunftsregion weitergetragen.¹¹²

Die drei Frauen stehen somit in einer Tradition, die zahlreiche Italienreisende vor ihnen begründet hatten. Der wohl Bekannteste unter ihnen war Goethe. Sein Arkadienbild prägte und überdauerte die Erfahrungen deutschsprachiger Reisender bis heute.¹¹³ Gerade im 19. Jahrhundert diente es als Orientierung und Anreiz für Reisen nach Italien.¹¹⁴ So folgten die weit aus dem Nordosten Europas anreisenden Frauen dem Mitte des 19. Jahrhunderts stark zunehmenden Reisedrang in das Arkadien Goethes.¹¹⁵ Auf seinen Spuren zu wandeln, hieß in diesem Kontext, antike Kunst und Architektur in sich aufzunehmen und zusammen mit der Natur Italiens zu erleben, um die eigene, persönliche Entwicklung zu erfahren.¹¹⁶ Bereits im Vorfeld einer Italienreise bestand daher eine durch Goethe vorformulierte Erwartung an das Land.

In der Forschung wurde u.a. von Christine Tauber der Frage nachgegangen, „wieso die bildungsbürgerliche Epiphanie Italiens im 19. und 20. Jahrhundert fast ausschließlich durch Goethe [...] erfolgte, wie die ‚Italienische Reise‘ zum Hauptmuster der Italienaneig-

108 Vgl. Joseph Imorde: *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*, Tübingen 2008, S. 153.

109 Richter, *Süden* (wie Anm. 55), S. 127

110 Vgl. ebenda, S. 138.

111 Vgl. ebenda, S. 129.

112 Die Polarisierung scheint bis heute die Distinktion zwischen Deutschen und Italienern zu bestimmen, dies jedenfalls belegt die Studie von Moneta, *Deutsche und Italiener* (wie Anm. 19), u.a. S. 79.

113 Ausführlich ebenda, S. 133-154.

114 Vgl. u.a. Tauber, *Schatten* (wie Anm. 15), S. 62 f.

115 Vgl. u.a. Wolbring, „Auch ich in Arkadien“ (wie Anm. 14), S. 82-101.

116 Allg. zum Italiendebatte unter Künstlerinnen und Künstlern vgl. Stefanie Kraemer, Peter Gendolla (Hrsg.): *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M. 2003.

nung avancieren konnte und die nachfolgenden Reisenden sich geradezu einem Zwang des Hochgestimmtseins und Gleichgestimmtseins mit dem ‚Cicerone aus Weimar‘ unterwarfen [...]“.¹¹⁷ Unter Heranziehung der untersuchten autobiografischen Schriften kann belegt werden, dass die von Tauber angesprochene Attraktivität des Italienbildes kein auf die deutschen Länder spezifizierbares Phänomen darstellte, sondern weit über Staats- bzw. Landesgrenzen hinaus als ein Phänomen kultureller Zugehörigkeit – hier zum deutschsprachigen Kulturkreis – zu werten ist.

Der Kunsthistoriker Golo Maurer konnte in seiner Italienmonografie belegen, dass trotz oder gerade wegen der überaus verbreiteten Italienrezeption zu Goethes Italienreise unter den Reisenden in der „Konfrontation mit einem scheinbar kompakten ‚Italien‘“ der Wunsch entstanden sei, „sich selbst vergleichbaren Kollektiven zuzurechnen“,¹¹⁸ weswegen die Frage von Selbstverortungen relevant werde. Das Alteritätserlebnis Italien verlange demzufolge die eigene Bezugnahme zum Fremden und wecke ethnische, nationale und kulturelle Zugehörigkeitspositionierungen.

Die Selbstverortung zum deutschsprachigen Kulturraum muss als Schlüssel für die Perzeption Italiens nach Goethes Anleitung gesehen werden. Eine Italienreise in der Reisetradition des Dichters konnte daher als Manifestierung oder Selbstvergewisserung eigener kultureller Zugehörigkeiten erfahrbar werden. Die kontrastierende Auseinandersetzung mit der Alterität Italiens war infolgedessen zwar immer Ergebnis eigener Erfahrungen, korrespondierte aber in hohem Maße mit einer allgemeingültigen Italienrezeption, die ihren Widerhall in der Erwartung an Italien ausdrückte.¹¹⁹ So lassen sich Determinierungen in nationalen Kategorien, wie sie die aus dem Russischen Reich stammenden Hehn oder auch Schiemann einforderten, in den Schriften aller drei Frauen nachweisen. Das Bild einer inferioren italienischen Gesellschaft und Bevölkerung wurde beispielsweise aus protestantischer Perspektive der Frauen anhand der Katholischen Kirche als Exempel für Rückständigkeit gezeichnet.¹²⁰

Grundsätzlich aber erwies sich die Verwendung von Elementen der zeitgenössischen Italienperzeption als vielschichtig: Die Aufzeichnungen der drei Frauen enthalten neben den klassischen Sehnsuchts-elementen Kunst, Kultur und Natur auch teilweise Stereotypen der jüngeren Italienkritik, in der das negative Bild des bettelnden, klauenden und ungebildeten Italieners ebenso hervortrat wie soziale Missstände benannt wurden.¹²¹

Wenngleich einerseits eine hegemoniale Perspektive der Frauen nicht zu leugnen ist, dominierte andererseits in den autobiografischen Schriften eine romantische bis romantisierende Lesart. Nicht zuletzt in der metaphorischen Gleichsetzung Italiens mit dem biblischen Paradies tritt eine ambivalente Wahrnehmung Italiens hervor. Eine vergleichbare Sehart, bei der die Armut und die sozialen Missstände das grundsätzlich positive Bild des Landes nicht beeindrucken konnten, findet sich bereits bei Karl Philipp Moritz oder anderen bekannten Italienreisenden.¹²² Insbesondere Jung-Stilling und Schlözer standen damit in einer Tradition, in der „die Kritik an den Lebensverhältnissen der Zivilisationsgesellschaft [...]“

117 Ebenda, S. 62 f.

118 Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1).

119 Vgl. Maurer, Italien als Erlebnis (wie Anm. 1), S. 385.

120 Vgl. Lill, Annäherungen (wie Anm. 21), S. 6 f.

121 Vgl. Schröter, Italien (wie Anm. 1), S. 195.

122 Vgl. Büttner, Italien (wie Anm. 19) S. 18 f.

sich in der Konstruktion von idyllischen Wunschwelten“ manifestierte.¹²³ Dergestalt sind Überlagerungen von künstlerischen Bildern und erlebter Wirklichkeit gut denkbar und eine „Suggestionskraft von Italientraditionen“ mit Blick auf die untersuchten Reiseüberlieferungen zu Italien erklärbar.¹²⁴

Obzwar bei jeder der drei untersuchten Frauen die Übernahme von Elementen tradierter Italienbilder unterschiedlich stark ausfiel, so ist doch allen dreien ein persönliches Streben nachzuweisen, sich durch ihre Schriften in das Kollektiv der Italienskundigen einzureihen. Auch sie wollten – in der Nord-Süd-Dichotomie verhaftet – als ferne „Nordländerinnen“ ihrer Teilhabe am „deutschen Tempelschatz“ Ausdruck verleihen.¹²⁵

Summary

Both Elise Jung-Stilling's, Monika Hunnius' and Maria von Schlözer's „Italian Journeys“ fall into the category of Goethe's „Grand Tours“. They are modelled on Goethe's forms of appropriation of the country, its culture and nature, and not least of human experience. The three women thus found themselves suspended between the expectations as defined by Goethe and their individual experiences in the country itself. This permanent process of negotiation is perceptible in the travellers' individually shaped appropriation strategies.

There are marked parallels in the images of Italy portrayed by the three women. Their concepts of Italy are, in many respects, based on the „mental geography“ of a north-south dichotomy, whereby the three women are located in the German-speaking cultural space, in the north. The key to adopting Italy as a place of longing in Goethe's sense of the term becomes apparent in the autobiographical works discussed here in the personal affirmations of the authors' own cultural belonging.

123 Ebenda, S. 19.

124 Maurer, *Italien als Erlebnis* (wie Anm. 1), S. 388

125 Schiemann im Vorwort zu Hehn, S. XIX. Dazu auch Büttner *Italien*, S. 20.