

»Italian Hours«: Theodor Fontane und Henry James in Italien in den 1870er Jahren

1

Peter Demetz hat in seiner Studie *Formen des Realismus* (1964) Fontanes Romane zuerst auf erhellende Weise in den internationalen literarischen Kontext versetzt. Aber es scheint, als sei danach der komparatistische Impuls - sofern man von dem immer wiederholten Gegeneinanderabwägen der drei großen europäischen Ehebruchromane des Realismus, *Anna Karenina*, *Madame Bovary* und *Effi Briest* absieht - weitgehend wieder versiegt.¹

Die vorliegenden Ausführungen setzen zum ersten Mal Fontanes Italienreisen dem Vergleich mit einem außerdeutschen Autor aus, wobei es nicht um das Philologische, um Konzepte der Fremde oder um ästhetische Theorien gehen soll, sondern um eine vergleichende Charakterisierung von Mentalität und Reisegewohnheiten der beiden Italienpilger, um die aus ihren Aufzeichnungen sprechende Haltung gegenüber der fremden Welt und vor allem der Kunst. Orientiert man sich an Henry James, der sich zeit seines Leben »the luxury of loving Italy« (Hours 320²) leistete, dann lassen sich Fontanes Italienaufzeichnungen schärfer und kritischer konturieren.

Da beide Autoren sich fast gleichzeitig in Italien aufhielten, ist gewährleistet, daß sie die Kunstwerke und Bauten im selben Zustand sahen; und da sie zu einem Gutteil dieselben Orte besuchten, ist das sich anbietende Vergleichsmaterial reichlich. Beide erlebten dasselbe Italien kurz nach der Vereinigung zum Königreich, dem Herrschaftsverlust der Kurie und der Etablierung eines säkularen Staates mit der Hauptstadt Rom. Während James - dies der erste Unterschied - die damit verbundenen politischen Veränderungen engagiert beobachtete und kommentierte - und zwar vorwiegend mit halb echtem, halb ironischem Bedauern als beklagenswerten, aber auch unvermeidlichen »victory of civilisation over colour« (Hours 132) -, geben Fontanes Aufzeichnungen keinerlei Auskunft darüber, daß er der politischen Gegenwart Italiens irgendwelche Aufmerksamkeit schenkte.³

Auch das farbige und für den Protestanten oft so kuriose katholische Leben und die dramatische, von Skandalgeschichten durchsetzte Historie der Kirche entlockten ihm keine Reaktion, obwohl er sich doch mitten im Kulturkampf im Herzen des angeblichen »Reichsfeinds« befand. James dagegen veranlaßte einerseits das Schicksal etwa der Klöster unter dem neuen säkularen Regime zu mitfühlenden Kommentaren, aber andererseits »the revolt which the spectacle of Catholicism arouses« (Hours 173), zu süffisanten antikirchlichen Sti-

cheleien. So ließ er sich im Mailänder Dom die mumifizierte Leiche des heiligen Karl Borromäus zeigen:

For the modest sum of five francs you may have his shrivelled mortality unveiled and gaze at it with whatever reserves occur to you. The Catholic Church never renounces a chance of the sublime for fear of a chance of the ridiculous - especially when the chance of the sublime may be the very excellent chance of five francs. [...] Whatever may be the better opinions as to the future of the Church, I can't help thinking she will make a figure in the world so long as she retains this great fund of precious ›properties‹, this prodigious capital decoratively invested and scintillating throughout Christendom at effectively-scattered points. (Hours 83 f.)

Die wenige Forschungsliteratur über Fontanes Italienreisen⁴ läßt durchaus Raum für weitere Überlegungen, zumal die bisher einzige Dissertation zum Thema den italienischen Kunstkritiker Fontane entschieden zu unkritisch sieht:

Unermüdlicher Fleiß im Einzelstudium, frische Eindrucksfähigkeit, tiefe und echte Bescheidenheit, menschlicher Anstand, hohes Verpflichtungsgefühl, ehrliches Ringen um Wahrheit und ein absolut gesundes, realistisches Empfinden dem Leben und der Kunst gegenüber: alle diese Eigenschaften vereinigt der Kritiker Fontane in sich. [...] und er besitzt einen sicheren Blick dafür, wie eine Aufgabe angefaßt und durchgeführt werden muß: ohne Gerede und Zerreden. Seine Kunstbetrachtungen sind farbig und durch Vergleiche anschaulich und klar, voll Humor und Witz, frei von Gleichförmigkeit oder Schablone. Und die sprühende Lebendigkeit, welche uns immer wieder ganz unmittelbar berührt, basiert nicht zuletzt auf der einfallsreichen Abwechslung der Betrachtungsweise und des Stils.⁵

Die Fontaneschen Text und auch ihre Sprache rechtfertigen - von der für eine germanistische Dissertation bedenklich naiven Sprache abgesehen - diese Charakterisierung, die für einen 55jährigen Schriftsteller ungewollt ein Todesurteil ist, keineswegs.

James lebte und reiste in Italien 1869/70 beinahe 5 Monate (hauptsächlich Venedig, Florenz, Rom und Neapel), 1872/73 wieder fast 5 Monate (nahezu die ganze Zeit in Rom und Umgebung), 1873/74 fast 8 Monate (einige Zeit in Begleitung seines Bruders William, Dezember in Rom, nahezu die ganze übrige Zeit in Florenz) und 1877 fast 2 Monate (Turin, Mailand, die Bucht von Lerici, Florenz).⁶

Fontanes 2 Italienreisen fielen genau in James' 3jährige Abwesenheit: In Begleitung seiner Frau hielt er sich vom 4. 10. bis 12. 11. 1874 und allein vom 8. bis 23. 8. 1875 dort auf. Dies waren seine letzten Auslandsaufenthalte. Seine Reisestationen waren 1874 Verona, Venedig, Florenz, Rom, Neapel mit mehreren Abstechern. 1875 hielt sich Fontane kurz in Mailand, Mantua, Parma, Genua, Pisa, Bologna, Ravenna und Padua auf. Da er diesmal über den St. Bernhard nach Italien hineinfuhr und über 3 der norditalienischen Seen (Lago Maggiore, Comer und Gardasee) setzte, war er intensiven landschaftlichen Eindrücken ausgesetzt, ohne das sich das allerdings in seinen Aufzeichnungen niederschlug, ja, das Naturerlebnis des Comer Sees regte ihn zu einem für seine bald entstehende Romanproduktion prägenden Bekenntnis an: »Der moderne Mensch hält es nur da aus, wo sich zu der Schönheit der Natur auch noch anderes gesellt: Kirchen, Galerien, Theater, ein Kaffeehaus und ein Abendkonzert«.⁷

James verbrachte im 1870er Jahrzehnt insgesamt 22 Monate in Italien, Fontane zwei. Der Titel von James' Buch *Italian Hours* von 1909 ist durch die Anspielung auf die Tradition der kirchlichen Gebetsstunden und der Stundenbücher, auf seinen eigenen Band *English Hours* von 1905, auf die Italien damals noch eigene Art, die Stunden des Tages zu messen,⁸ und auf den Wandel Italiens durch die neue Zeit außerordentlich assoziationsreich, aber er nimmt in Fontanes Fall noch eine weitere Bedeutung an: die beschränkte Zeit, die ihm zur Verfügung stand. Gelassen reisend, hielt sich James dagegen mit Vorliebe an Plätzen auf, wo er den »detested fellow pilgrim[s]« (Hours 110) zu begegnen kaum in Gefahr war, was allerdings zunehmend schwieriger wurde. Schon bei seiner Rückkehr 1882 fand er, daß Venedig zu »a battered peep-show and bazaar« geworden war:

There was a horde of savage Germans encamped in the Piazza, and they filled the Ducal Palace and the Academy with their uproar. The English and Americans came a little later. They came in good time, with a great many French who were discreet enough to make very long repasts at the Caffé Quadri during which they were out of sight. (Hours 12)

Man muß fürchten, daß Fontane genau dem Touristentyp entsprach, den James verächtlich mied, denn der beflissene Bildungsreisende ließ sich nur selten von Stimmungen einfangen. So ist sein Italien im Gegensatz zu James' auffallend arm an Farben. Fontane bewegte sich weitgehend unter Deutschen und allenfalls Engländern und stieg etwa in Venedig im Hotel Bauer ab, einem Wiener Etablissement, dessen Restaurant ihn wohlthuend an »ein gutes deutsches Kneipenlokal« (N 11) erinnerte und wo er denn auch mit Emilie »zu Biere« (N 12) ging. In Verona ließen die Fontanes in einem Restaurant ihre Kotellets »wegen Knoblauch« (N 40) stehen - die deutschen Spießbürger im Ausland! Die erwartungsvolle Stimmung und die ersten positiven Eindrücke hielten nicht an. Fontane wurde krank, mußte in Rom eine nur einen Tag bewohnte verwanzte Wohnung für 3 Wochen bezahlen, ließ sich in Neapel seine Brieftasche stehlen; und Emilie wurde immer mehr »von einer innigsten Sehnsucht nach Potsdamerstr. 134c^{III}« (N 47) erfaßt, »denn mein armer Grips reicht nirgends aus« (N 6), und auch Fontane selbst »fröstelte« schließlich »eine tiefe Sehnsucht nach Teppich und Doppelfenster [...] durchs Herz« (N 128). Er absolvierte in raschem Tempo das übliche Baedekerprogramm.

James' Zugang zu Italien allerdings war ungleich leichter als Fontanes. Nach dem Zeugnis seines Bruders sprach er »Italian with a wonderful fluency and skill [...] accompanying his words with many stampings of the foot, shakings of the head and rollings of the eye sideways, terribly upon the awestruck native, whom he addresses«. ⁹ James' *Italian Hours* »abound with portraits of the *flâneur*«. ¹⁰ Er reiste langsam, ging viel zu Fuß, machte Spazierritte in der Umgebung Roms und besuchte, um sich unterschiedlichen Stimmungen auszusetzen, auch Regionen und Städte bewußt zu verschiedenen Jahreszeiten:

May in Venice is better than April, but June is best of all. Then the days are hot, but not too hot, and the nights are more beautiful than the days. [...] Venice [...] seems to expand and evaporate, to multiply all her reflections and iridescences. The life of her people and the strangeness of her constitution become a perpetual comedy, or at least a perpetual drama. Then the gondola is your sole habitation, and you spend your days between sea and sky. (Hours 29)

Wie ernüchternd klingt dagegen Fontane. Piazza und Piazzetta rissen ihn hin, aber sonst? »nach dem Lido. Hübsche Fahrt, hübscher Blick aufs adriatische Meer, sonst eigentlich langweilig.« (N 20)

Die Reisen beider Autoren sind gut dokumentiert. Fontane führte die meiste Zeit Tagebuch, das für die fehlenden Tage der 1. Reise durch das seiner Frau ergänzt wird, machte kunstbetrachtende Aufzeichnungen und schrieb, vermutlich gleich nach der Rückkehr, Erinnerungen nieder, deren Original

zwar verschollen ist, von dem aber eine Abschrift existiert. Hinzu kommt eine ganze Anzahl von Briefen und zwar sowohl, seine unmittelbaren Eindrücke wiedergebend, aus Italien selbst als auch aus der Distanz späterer Jahre.

Auch James war ein eifriger Briefschreiber, der vor allem seine Eltern und Geschwister in den Vereinigten Staaten auf dem laufenden über seine italienischen Erlebnisse und Begegnungen hielt. Aber mehr: Er schrieb regelmäßig Reisefeuilletons, deren Veröffentlichung in Zeitschriften er als finanzielle Haupteinnahmequelle während dieser Jahre betrachtete. Erst spät erschien dann der schon erwähnte Band *Italian Hours*, die Summe seiner in mehr als 40 Jahren und bei 14 Aufenthalten angesammelten italienischen Erfahrungen. Umgekehrt betonte Fontane schon in Italien selbst, daß er nicht die Absicht habe, seine dortigen Erlebnisse publizistisch zu verwerten, und noch im 3. Band der Autobiographie sollte das Erlebnis Italien »nur ganz in der Kürze« abgehandelt werden, »denn ich werde nicht der Wagehals sein, noch eine italienische Reisebeschreibung wagen zu wollen«. ¹² Tatsächlich beließ er es bei einem einzigen Feuilleton, *Ein letzter Tag in Italien*. ¹³ Diese publizistische Zurückhaltung ist umso auffälliger, als Fontane sonst aus allen seinen Auslandsreisen - im wahrsten Sinn des Wortes - Kapitel schlug, worauf er ja auch finanziell angewiesen war.

3

Bevor Fontanes Aufzeichnungen kritisch gemustert werden, gilt es bei ihrer Betrachtung auf der Folie von James dreierlei zu bedenken:

1. Beider psychische Disposition gegenüber dem südlichen Land war entgegengesetzt. Anders als James, der Italien den ersten Rang unter den Ländern einräumte, so daß »others must stand off and be hushed while she speaks« (Hours 318), verstand Fontane sich bekanntlich als »Nordlandmensch«. ¹⁴ Aber diese Selbsteinschätzung darf nicht ungeprüft hingenommen werden, denn sie enthält ein Element der Selbststilisierung des Alters. Der Wunsch, Italien zu sehen, ja, dort ein bis zwei Jahre zu leben, begleitete Fontane mindestens seit den späten 40er Jahren. ¹⁵

2. Für den eine Generation jüngeren James (*1843) waren die 70er Jahre das für seine literarische Entwicklung entscheidende Jahrzehnt um das 30. Lebensjahr. Die Begegnung mit der italienischen Kunst vermittelte ihm das strenge Formbewußtsein, das seine literarischen Schöpfungen auszeichnet. Nur »an old civilisation«, so schrieb er, könne »set a novelist in motion«, denn dieser lebe »on manners, customs, usages, habits, forms, upon all these things matured and established«. ¹⁶ Neben Frankreich und England war für James Italien das dritte für das geprägte, komplexe und konfliktreiche Zusammenspiel von Gesellschaft und Individuum repräsentative europäische Land.

Italien ist insgesamt in gut 20 von James etwa 120 Erzählwerken ganz oder teilweise der Schauplatz, darunter noch in seinem zweitletzten Roman, *The Wings of the Dove* (1902).¹⁷

Fontane dagegen war ein Mann von etwa 55 Jahren, als er - verspätet wie bei so vielem in seinem Leben - nach Italien fuhr. Es gibt daher verständlicherweise in den Aufzeichnungen des Älteren, der gerade über ein Jahrzehnt an seine preußischsten Projekte, an die märkischen Wanderungen und seine drei Kriegsbücher gesetzt hatte, nichts, was sich mit James' Begeisterung in Rom messen könnte: »At last - for the first time - I live!«¹⁸ Will man bei Fontane das Äquivalent dazu finden, dann müßte man fairerweise seine fast vierjährige Engländerfahrung in den 50er Jahren heranziehen, wo sein Wohlbefinden nicht zuletzt auf seinem Interesse an und seiner Vertrautheit mit dem Historischen beruhte, denn Schauplätze jeder Art - Landschaften, Städte, Gebäude, Kunstwerke usw. - fesselten Fontane vor allem dann, wenn er an ihnen ein individuelles historisches Profil und einen damit verbundenen menschlich-psychologischen Bezug entdeckte. Aus dem Historischen zog er nach eigenem Eingeständnis auch »die Kraft und Wärme der Darstellung«.¹⁹ »Wenn du reisen willst«, schrieb er 1864 ganz demonstrativ im Vorwort zur 2. Auflage von *Die Grafschaft Ruppin*, »mußt du die *Geschichte* dieses Landes *kennen und lieben*. Dies ist ganz unerläßlich«. (W 1.12) Daß Fontane in dieser Hinsicht so unvorbereitet nach Italien fuhr, ist schwer verständlich, denn er war sich auch dort bewußt, daß ihm »die historische oder historisch-romantische Reminiszenz« das Sehenswerte nahe brachte. »Diese Parthie am Trasimenischen See interessirte mich landschaftlich und historisch am meisten« (N 37), schrieb er über die Reise von Florenz nach Rom; und mit seiner gewohnten Begeisterung für Schlachtenabläufe und Schlachtfelder imaginierte er sofort die Hannibalschlacht.²⁰ Meist aber fehlte Fontane in Italien das historische Wissen zu solcher Belebung der Reiseeindrücke; und obwohl ihm doch das Mittelalter und die Renaissance reichlich die historischen Schauergeschichten hätte liefern können, an denen sich seine balladeske Fantasie zu entzünden pflegte, scheint er sich darum gar nicht bemüht zu haben. Daß seiner Ansicht nach »Natur, Geschichte, Kunst [...] sich einander (unterstützen)« (N 6), ist seinen Aufzeichnungen nirgends zu entnehmen.

3. James war in England, Italien und Frankreich fast gleichmäßig zu Hause und hatte in allen 3 Ländern weitläufige literarische und gesellschaftliche Verbindungen auf hohem Niveau, was ihm ungleich geistreichere Anregungen verschaffte als Fontane.²¹ Fontane war schon stolz, als er sich in Verona unmittelbar nach dem französischen Historiker Adolphe Thiers in ein Fremdenbuch eintragen durfte und diesen ersten Präsidenten der französischen Republik nach der Abdankung Napoleons III. dann auf der Straße passierte. In einem Brief an Zöllners kommentiert der doch weit über 50jährige anhand dieser Episode scheinbar überlegen, aber doch wehmütig-ironisch die traurige

Tatsache seines lediglich provinziellen Ruhms: »Die beiden bedeutendsten Kriegsschriftsteller der Neuzeit standen neben einander und grüßten sich. Meine Lage war die günstigere: *Ich* wußte, wen ich neben mir hatte; *er* ist hingegangen ohne Ahnung des Glücks, das ihm die Stunde bot.«²²

Was aber trotz dieser ungleichen persönlichen Konstellation Fontane mit James verbindet, ist, daß auch der Mitfünfziger am Anfang seiner Karriere als Erzähler stand, als er sich dem Kunst- und Kulturerlebnis Italien aussetzte. So kommt es, daß das Erzählwerk beider trotz dem Altersunterschied von fast 25 Jahren nahezu gleichzeitig erschien, nämlich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts.²³ Fontanes Italienaufenthalt fiel genau in die Jahre, in denen er »bei dem 70er Kriegsbuche und dann bei dem Schreiben meines Romans [*Vor dem Sturm*] ein *Schriftsteller* geworden«²⁴ zu sein glaubte. Aber mit Italien hat das nichts zu tun, auch wenn dieses ab *L'Adultera*, wo schon der Titel Italienisches suggeriert, im Romanwerk seine Spuren hinterlassen hat.

4

Emilie Fontane sind die Tagebucheinträge zu verdanken, »Theo bleibt noch stundenlang auf, macht Notizen u. bringt sein Tagebuch in Ordnung« (N 45) und »Theo macht Aufzeichnungen über jedes Bild« (N 60), aber da dieser seine Notizen nicht publizistisch zu verwerten gedachte, ist schwer zu erkennen, wozu sie - außer als bloße Gedächtnisstütze - dienen sollten. Mindestens die Hälfte davon beschreibt banale Fakten, die sich in jedem Reiseführer nachlesen ließen, anderes ist biographisches Detail über Künstler, das jedes Lexikon hergab: »Der Rialto ist mitten in der Stadt und überbrückt in einem mächtigen Bogen den Canal Grande, gerade halben Wegs zwischen Bahnhof und der Piazzetta.« (N 12) Oder »Andrea Mantegna wurde 1431 zu Padua geboren. [...] Er starb 1506 in Mantua und wurde in der großen Kirche S. Andrea beigesetzt.« (N 463) Die Kapelle mit Mantegnas Grabmal in Leone Battista Albertis San-Andrea-Kirche zu finden, gelang Fontane allerdings nicht (vgl. N 94).

Aber nicht nur ließ sich Fontane so viel künstlerisch, kulturell und historisch Sehenswertes entgehen, er war - ganz anders als James - über weite Strecken ein aufnahmeunwilliger und kleinlicher Reisender. Dies ist umso erstaunlicher, als er selbst doch seit Jahren damit beschäftigt war, aufs liebevollste die Mark ihren Besuchern zu erschließen. Er kann sich unmöglich Touristen gewünscht haben, die Brandenburg anhand seiner *Wanderungen* so durchstreifen, wie er Italien. Manchmal hat man den Eindruck, Fontane wehrte sich gegen die beeindruckende Wirkung der kulturellen Schöpfungen, denen er gegenübertrat. Er wirkt wie ein Beckmesser, der den Wald vor Bäu-

men nicht sieht. James' Wunsch dagegen war es, Italien als »sentimental tourist« (Hours 10 u. ö.) gerecht zu werden:

The sentimental tourist [...] takes things as he finds them and as history has made them; he presses them into the service of no theory, nor scourges them into the following of his prejudices; he takes them as a man of the world, who is not a little a moralist - a gentle moralist, a good deal a humorist, and most of all a poet [...]. (Hours 326)

Während Fontane und seine Frau übereinstimmend auch beim 2. Besuch den Florentiner Dom lediglich »bedrückend« (N 35, vgl. 44, 46) fanden, feierte James Giottos Campanile »as the graceful, indestructible soul of the place made visible« (Hours 243). Während Fontane einschränkte, »Die Renaissance ist *nicht* immer schön. Auch von ihr wird sich die Welt wieder erholen. Alles Modesache« (N 86), nährte sich James von »the sense of one of the happiest periods of human Taste [...]. It was not long; it lasted, in its splendour, for less than a century; but it has stored away in the palaces and churches of Florence a heritage of beauty that these three adjoining centuries since haven't yet exhausted« (Hours 242). Während Fontane auf dem protestantischen Friedhof in Rom nur an dem Grab von Röschen Fontanes Mann interessiert gewesen zu sein scheint, reflektierte James an den Gräbern von Shelley, Keats und einer jungen Selbstmörderin das Rührende der englischen Grabinschriften im fremden Land und »the mixture of tears and smiles, of stones and flowers, of mourning cypresses and radiant sky« (Hours 172). Während Fontane den Domplatz von Pisa »öde und großartig zugleich [...], aber nicht wohltuend« empfand und der schiefe Turm auf ihn »den Eindruck [...] des beinahe Häßlichen« (N 103) machte, ließ James sich von der »fortunate«²⁵ Anlage des Platzes gefangen nehmen.

Irritierend wirkt bei dem Mitfünfziger auch das ständige Bedürfnis, Listen aufzustellen, welche Bilder ihm am besten gefallen haben. Dabei macht sich die Stoffhuberei bemerkbar, die auch sonst den mittleren Fontane, vor allem in den Kriegsbüchern, gelegentlich auszeichnet - und über die sich etwa Richard Lucae so amüsierte, wenn er Fontane auf seinen Wanderungen in der Mark begleitete.²⁶

Verständlicherweise ist der größte Teil von Fontanes Aufzeichnungen über Italien der Kunst gewidmet. Lilo Grevel hat in ihrem Aufsatz »Fontane in Italien« schon nach den »Geschmackskriterien« von Fontanes italienischen »Kunstabbildungen« gesucht und ist zu folgendem Ergebnis gekommen:

Auf die Italien eigentümliche Entfaltung des Formbewußtseins oder gar die Farbentwicklung kommt er überhaupt nicht zu sprechen, und was die Stilgeschichte angeht, so scheint er [...] keine besonderen Vorlieben ge-

kannt zu haben: zu jeder Zeit und bei verschiedenartigsten Künstlern fand er Anziehendes wie auch Bilder, die ihn ›kalt lieben‹.²⁷

Tatsächlich belegen seine Äußerungen, daß es ihm auf nichts mehr ankam als auf sein unabhängiges Kunsturteil,

daß ich, bei der aufrichtigsten Bewunderung vieler der sogenannten, ›großen Nummern‹, einer kaum geringeren Zahl gegenüber ziemlich ketzerische Ansichten unterhalte. [...] Nichts ist rarer als innerliche Freiheit den Erscheinungen des Lebens und der Kunst gegenüber, und der Muth eine selbstständig gehabte Empfindung auch auszusprechen. Und doch wäre selbst das Dummste immer noch besser als das Unwahre, aus Furcht oder Eitelkeit Nachgepapelte.

Fontane beweist zweifellos ein unvoreingenommenes und entschiedenes Urteil; es wird bewundert viel und viel gescholten. Aber er wußte sehr wohl, »Daß es mir nach einer ganz bestimmten Seite hin an etwas sehr Wesentlichem gebricht«, was nun mein Urtheil einseitig und ungerecht macht«,²⁸ nämlich an der Fachkenntnis der Materie. So aber werde er »den andern Freunden gegenüber« vorsichtig sein müssen, »weil ich nicht gern das Gefühl wecken möchte: ›Gott, der präparirt sich wieder seinen besondern Standpunkt.«²⁹ Gerade das aber tat er, und er rechtfertigte sich damit, »Daß es in aller Kunst [...] doch schließlich auf etwas Seelisches, zu Herzen Gehendes ankommt, und daß alles was mich nicht erhebt, oder erschüttert, oder erheitert, oder gedanklich beschäftigt [...] keinen Schuß Pulver werth ist.«³⁰

Vielleicht ist gerade seine fachliche Unsicherheit dafür verantwortlich, daß er sich auf eine produktive Auseinandersetzung mit anderen Italienbildern deutscher Intellektueller und Dichter nicht einließ und sich darauf beschränkte, gelegentlich Baedekers Urteil anzuzweifeln (vgl. N 106, 110, 118). Nur an einer einzigen Stelle begab er sich in eine kurze Diskussion mit Jacob Burckhardts *Cicerone*, und zwar, indem er bezeichnenderweise dessen »Worte unbedingter Anerkennung« (N 129) über die Mediceerkapelle mit Michelangelos Plastiken in San Lorenzo in Florenz ernüchternd einschränkte, weil man in ihr seiner Meinung nach »nur jenes fröstelnde Unbehagen empfindet, mit dem man an Novembertagen in unseren norddeutschen kalten Leichenhallen zu stehen und die Worte, die sich an den Toten richten, bang zu zählen, auch wohl dem Gedanken, ›Ihm ist wohl, er friert nicht‹ flüchtig Raum zu geben pflegt.« (N 130)

James dagegen regte die Auseinandersetzung mit den bedeutenden Italienbüchern des 19. Jahrhunderts, etwa von Stendhal, Nathaniel Hawthorne, Théophile Gautier und vor allem von dem in der englischen Welt berühmtesten Italienschriftsteller und Kunstkritiker dieser Zeit, John Ruskin, dessen

abwertende, richterliche Pose er zurückwies, immer wieder zur Formulierung eigener, auch künstlerisch eigener Positionen an. Ruskins *The Stones of Venice* (1851/1853) ist ja unter anderem eine leidenschaftliche Anklage gegen den verweltlichten Geist und die Architektur der Renaissance, und auch seine *Mornings in Florence* (1875-1877), auf die sich James hier unmittelbar bezieht, enthalten vernichtende Angriffe auf einzelne Renaissancemaler und -bauten. Demgegenüber etabliert James in fast Schillerschen Worten ein Reich der Freiheit für das Ästhetische:

Art is the one corner of human life in which we may take our ease. To justify our presence there the only thing demanded of us is that we shall have felt the representational impulse. In other connections our impulses are conditioned and embarrassed. [...] Wherever her shining standard floats the need for apology and compromise is over, there it is enough simply that we please or are pleased.

Aber bei Ruskin befindet sich der Mensch nicht »in a garden of delight«, sondern vor »a sort of assize court in perpetual session. [...] There can be no greater want of tact in dealing with those things with which men attempt to ornament life than to be perpetually talking about ›error‹. [...] We are not under theological government.« (Hours 117)

Das problematische Verfahren beider, die Beurteilungskriterien von Kunst ins Subjektive zu verlagern, so daß vom Prinzip her - erlaubt ist, was gefällt - Kunst und Kitsch das gleiche Recht beanspruchen können, wenn nicht unausgesprochene ästhetische Grundsätze und ein bestimmter Kunstanpruch vorausgesetzt werden, erfordert einen aufnahmebereiten, sensitiven, vorurteilsfreien, scharfäugigen, geduldigen Betrachter, ein unfehlbares Organ für Qualität, unbestechlichen Geschmack, ein hochdifferenziertes künstlerisches Unterscheidungsvermögen. Fontane aber bekannte sich zu seiner Italienfremdheit und bestand darauf, »Ich habe für diese Renaissance-Formen gar kein Organ«,³¹ anstatt den Sinn dafür an der italienischen Kunst zu entwickeln. Er erlag in seinem Bedürfnis, Bilder auf ihren Erzählstoff oder ihr psychologisches Interesse hin zu mustern - daher auch seine Vorliebe für Porträts -, gelegentlich der Gefahr, die herausragende Kunstleistung zu verkennen oder zu übersehen und umgekehrt minderrangige Werke ins künstlerische Pantheon zu heben. Die christliche Substanz der Bilder ließ ihn weitgehend kalt.

Es kommt hinzu, daß das Vokabular von Fontanes Kunstbetrachtungen in Italien - im Gegensatz zu James' reicher und differenzierter Sprache nicht nur in seinen Aufsätzen, sondern auch in seinen Briefen - beschränkt und stereotyp ist. Es besteht vorwiegend aus einer geringen Anzahl von Allerweltsadjektiven, wie sie auch seine Frau in ihrem Tagebuch benutzte: »schön«, »unschön«, »bedeutend«, »unbedeutend«, »brillant«, »langweilig«, »interes-

sant«, hübsch« und »wunderbar (-voll, -schön)«, die es kaum erlaubten, differenzierte Eindrücke wiederzugeben.

Man begegnet also auch in der Kunstkritik einem recht ideosynkratischen, manchmal strengen, manchmal begeisterten, aber nur mangelhaft kompetenten Italienreisenden, dem die ästhetische und kunstgeschichtliche Perspektive fehlte. Im spontanen Angerührtsein durch die Schönheit von Venedigs großartiger Anlage fand er zwar »nichts lächerlicher« als »herum[zu]kritisieren«,³² aber seine eigenen kritikasternden Aufzeichnungen bezeugen seine Unfähigkeit, vielen großen Kunstwerken historisch und künstlerisch gerecht zu werden, sich ihnen zu stellen, sie auf sich wirken zu lassen. Zwar fand er, »Man scheidet aus der Gesellschaft anständiger Menschen aus, wenn man, aus dem Vatikan oder St. Peter kommend, sich in Scherzen [...] ergehen will«,³³ aber zu Sebastiano del Piombos »Martyrium der heiligen Agathe« im Palazzo Pitti in Florenz fiel ihm mit seinem gewohnten Pennälerhumor nichts anderes ein als: »Ihr werden die Titten abgeknipst« (N 31).

5

An 3 Beispielen, die sich wegen der Vergleichbarkeit mit James' Aufzeichnungen besonders anbieten, sei Fontanes defizientes Kunsturteil illustriert:

1. *Giotto*: Giotto's zwischen 1305 und 1310 ausgeführte Fresken in der Scrovegni-Kapelle in Padua gelten in ihrer szenischen, farblichen und räumlichen Gestaltung allgemein als der entscheidende Schritt der sich vom Mittelalter lösenden bildenden Kunst; sie sind ein epochales Werk, dessen Stellenwert in der abendländischen Kunstgeschichte unvergleichlich ist, und haben die unmittelbare Präsenz des ganzen großen Kunstwerks. Fontane erkannte den kunstgeschichtlichen Wert der Fresken an, fand aber keinerlei Zugang zu ihnen und erlebte, wie sich dann immer wieder erweist, die Einzigartigkeit des *Kunstraums* nicht, in dem er sich befand. »Wir sind so sehr an andre Formen und Farbengebung, an gesteigertes Leben, an vollere Charakteristik gewöhnt, daß die Mehrzahl dieser Bilder einfach langweilig wirkt.« »Die Masse dieser Fresken« schien ihm »von sehr zweifelhaftem Werth und kann nur kunsthistorisch interessieren.« »Das Jüngste Gericht Christus sehr gut, auch die Heiligen im Himmel; das andre nicht viel.« (N 120) Dagegen James:

The great central treasure of Padua is a certain edifice known unto men and angels as *Giotto's Chapel* [...] lined with a series of decorative frescos by the great hand of Giotto. I say the ›great‹ hand advisedly; no sooner have you crossed the threshold than you perceive with whom you have to deal. [...] he is a real complete painter of the very strongest sort. In one respect he has never been surpassed - in the faculty of telling a

story - the mastery of dramatic presentation. The amount of dramatic expression pressed into these quaint little squares would equip a hundred later masters. And then the simplicity - the purity - the grace! [...] Happy, happy art, you say to yourself as you seem to see it, beneath Giotto's hand, tremble and thrill with a presentiment of its immense career - for the next two hundred years.³⁴

2. *Tintoretto*: Unter den großen Drei der venezianischen Kunst des 16. Jahrhundert - Tintoretto, Tizian und Veronese - ist Tintoretto zweifellos derjenige mit dem leidenschaftlichsten religiösen Ausdrucksbedürfnis, der wohl das traditionelle Kunstverständnis auch durch die perspektivische Kühnheit vieler seiner Bilder am radikalsten herausforderte. Die epiphane Dimension des christlichen Geschehens schafft in seinen Bildern durch die erregte und manieristisch-kühne Bewegung der Körper und die transzendierende Farbwirkung - Schiaroscuro-Effekte, geheimnisvolles Halbdunkel, Umrahmung der Figuren durch Licht - einen Raum religiöser Eigenwirklichkeit, in den die Betrachter ebenso hineingezogen werden wie die Gestalten, die im Bild Zeugen des Ereignisses sind. Fontane gelang es nicht, in Tintoretto's malerische Welt einzudringen; seine schnellfertigen Urteile über ihn sind apodiktisch zurückweisend. Das »Paradies [im Dogenpalast] ist »ohne alle Tiefe, ohne jeden geistlichen Gehalt. Flott zusammengeschnitten« (N 18), »ein Salat von Engelsbeinen«,³⁵ »alles unsagbar langweilig« (N 91). Am nächsten Tag wiederholte sich in der Scuola di San Rocco Fontanes negatives Erlebnis. »Auch hier ließ er mich kalt.« Fontane erwies sich wieder als unfähig, dieses Renaissancegebäude mit seiner Fülle von großartig konzipierten, plastischen, perspektivisch gewagten Gemälden Tintoretto's, darunter der großen »Kreuzigung«, als einmaligen *Kunstraum* einzuschätzen. In der »Kreuzigung« war er bereit, »den Christuskopf relativ anzuerkennen, während die Frauengestalten unterm Kreuz vollends wieder in Trivialität und Zerrbildlichkeit versinken« (N 20 f.). Bei Tintoretto, schrieb er, »habe ich wieder recht empfunden, daß es ohne Seele nicht geht. [...] der Mangel an aller Innerlichkeit ist geradezu erschreckend«.³⁶

James dagegen gibt in *Italian Hours* und in seinen Briefen mehrere einfühlbare Analysen Tintoretto's, mit dem er »had advanced to the uttermost limit of painting« (Hours 55). Er hielt den Maler für »the biggest genius [...], who ever wielded the brush. [...] if Shakespeare is the greatest of poets Tintoretto is assuredly the greatest of painters. He belongs to the same family and produces very much the same effect. He seems to me to have seen into painting to a distance unsuspected by any of his fellows«.³⁷

James näherte sich Tintoretto mit der klaren Erinnerung an dessen Selbstporträt im Pariser Louvre, aus dem er »looks from beneath a brow as sad as a sunless twilight« und mit »a stoical hopelessness«. Die Größe Tintoretto's

bestand nach James, der anders als Fontane seine Urteile immer begründete, in der »unequalled distinctness of vision. When once he has conceived the germ of a scene it defined itself to his imagination with an intensity, an amplitude, an individuality of expression, which makes one's observation of his pictures seem less an operation of the mind than a kind of supplementary experience of life«. (Hours 56)

Tintoretto wiederholte dadurch für James einen Charakterzug der Inselstadt insgesamt, denn »all Venice was both model and painter, and life was so pictorial that art could n't help becoming so« (Hours 21 f.). Wo die Wirklichkeit zur Kunst wurde, wurde die Kunst zur Wirklichkeit.

3. *Leonardo da Vinci*: Fontane sah Leonardos schon damals bedenklich verblaßtes großes Abendmahlfresko im Refektorium von Santa Maria delle Grazie in Mailand am 10. 8. 1875 auf seiner zweiten Italienreise. Nach einer kurzen anerkennenden Bemerkung über das Bild insgesamt verfiel er bei den Jüngern in den Ton eines Zensuren verteilenden Oberlehrers:

Bartholomäus gut, Jacobus weniger (was er will kommt nicht recht deutlich heraus). *Andreas* sehr gut; *Petrus* weniger. *Judas* vorzüglich. Nach meinem Dafürhalten die glänzendste Gestalt des Bildes, auch besser als der Heiland. Freilich auch die leichteste. *Johannes* schön; ein bischen sehr weiblich; es könnte auch Magdalena sein. *Jacobus* der ältere etwas outrirt. *Thomas*, der Kopf gut, aber die Bewegung mit dem Schwurfinger nicht sehr ansprechend. So zu sagen, der Ausdruck hinter dem höchst charakteristisch Gewollten zurückgeblieben. *Philippus* langweilig in Haltung und Ausdruck. *Matthäus*, *Taddäus*, *Simon* sehr gut, brillante Köpfe, aber in speziellem Bezug auf die Situation nicht sehr charakteristisch. (N 85)

Der von dem beschädigten Bild unmittelbar ergriffene und zugleich reflektiv distanzierte James schrieb ihm solche Bedeutung zu, daß »every painter ought once in his life to stand before the Cenacolo and decipher its moral«:

I have looked at no other picture with an emotion equal to that which rose within me as this creation [...] slowly began to dawn upon my intelligence from the tragical twilight of its ruin. [...] It has stored away with masterly skill such a wealth of beauty as only perfect love and sympathy can fully detect. So, under my eyes, the restless ghost of the dead fresco returned to its mortal abode. From the beautiful central image of Christ I perceived its radiation right and left along the sadly broken line of the disciples. One by one, out of the depth of their dismemberment, the figures trembled into meaning and life, and the vast, serious beauty of the work stood revealed. What is the ruling force of this magnificent design?

Is it art? Is it science? Is it sentiment? Is it knowledge? [...] Of all the works of man's hand it is the least superficial. (Hours 85)

In 2 Fällen allerdings regte das einfühlsame Betrachten großer italienischer Gemälde Fontane zu sehr persönlichen Kunstbekenntnissen an. 1. Vor Tizians »Himmelfahrt Mariae« in Venedig - damals in der Accademia, heute wieder in der Frari-Kirche -, die zunächst sein »Herz *nicht* gefangen« genommen hatte, ging ihm am nächsten Tag »die Schönheit dieses Bildes plötzlich [...] auf«; es erschien ihm als »ein Triumph der Kunst«: »die alte Phrase von der ›Göttlichkeit der Kunst‹ die jeder braucht, der drei Leberwürste malen kann, *hier* hört sie auf Phrase zu sein, dies *ist* ein Göttliches und faßt das Menschenherz ganz anders als 7 Bände Predigten. Ich kann mich nicht entsinnen durch irgend eine Gestalt je so berührt worden zu sein, [...]« (N 14). Es ist bezeichnend, daß Tizians Gemälde in dem Moment zu Fontane sprach, als dieser darin sein eigenes anthropozentrisches Verständnis auch der religiösen Kunst bestätigt sah: »was unser *Herz* am tiefsten bewegt, muß immer wieder ein Menschliches sein und das haben wir in dieser tizianischen Maria. Bei allem Seligsein im Schauen Gottes, verbleibt der Gestalt doch etwas Schön-Menschliches. Es ist immer ein Weib, keine Himmelskönigin. Darin steckt der Reiz.« (N 14 f.)

2. Der größere Teil des Feuilletons *Ein letzter Tag in Italien* ist der Besichtigung der Kirche Santa Maria Novella in Florenz gewidmet, wo Fontane - dies wohl die eigentliche von persönlichen Erfahrungen gespeiste Botschaft des Feuilletons - seine Ergriffenheit durch Masaccios kunstgeschichtlich und bildnerisch bedeutende »Dreifaltigkeit« - Fontane hielt es allerdings für ein »Christus am Kreuz« - und durch die Fresken in der Cappelone degli Spagnoli zu einer sicher berechtigten Klage über die gesellschaftliche Gängelung der Kunst seiner Zeit und ihren Verlust an Spontaneität und Freiheit benutzte, die allerdings sicher die religiösen, philosophischen, moralischen, sozialen und ökonomischen Forderungen der Wirklichkeit an der Kunst der Frührenaissance verkennt:

Aller Reflexionsmisere fremd, war die Kunst [damals] *innerlich frei* und feiert ihren allergrößten Triumph vielleicht darin, daß sie auch uns Nachgeborene noch an dem süßen Gefühl dieser Freiheit teilnehmen und uns all unsere Fragen und Bedenken in dem *Fait accompli* solcher Schöpfungen begraben läßt. [...] Unsere moderne Kunst entbehrt dieser Freiheit. Sie kommt aus der Tanzstunde, hat eben den Knix gelernt und wirkt nur allzu häufig ernüchternd, weil sie beständig von der Frage beherrscht wird: ›Werd' ich auch nicht anstoßen?‹ (N 135)

Fontane muß erkannt haben, daß die viele Zeit, die er pflichtbewußt und pedantisch in die italienische Kunst investiert hatte, ihm nur einen geringen dauerhaften Gewinn brachte. Der Zwiespalt, der sein Italienerlebnis prägt, scheint darin zu bestehen, daß er sich einerseits im Bewußtsein seiner bildungsmäßigen Minderwertigkeit und seines Nachholbedarfs gegenüber den studierten Freunden in Italien verpflichtet fühlte, im Sinn des ›akademischen‹ Kunstverständnisses seiner Zeit einen Bilderkanon zu absolvieren - eine konventionelle Bildungsanstrengung, über die er doch andererseits persönlich hinaus war. Im *Stechlin* ließ er 20 Jahre später den kosmopolitischen Grafen Barby heiter-ironisch wohl seine eigene nachitalienische Einsicht aussprechen: »In Italien vertrödelt man seine Zeit mit Bildern, [...]«.« (DS 215)

Wenn *er* noch einmal nach Italien führe - »aber ich habe keine Sehnsucht wieder hin« -, schrieb Fontane selbst, »so würde ich nur auf der Campagna oder im Apennin umherbummeln und den ganzen Kunstkram bei Seite lassen, nicht aus Gleichgültigkeit gegen die Kunst, sondern aus immer wachsendem Respekt.«³⁸ Auch die kurze späte Notiz für den 3. Band der Autobiographie stellt fest, »es ist doch nicht möglich, daß ein Laie das Jüngste Gericht von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle bewundern kann. Was mir Eindrücke hinterlassen hat, ist alles was anderes.«³⁹ Tatsächlich wirken Fontanes nachitalienische Äußerungen über das südliche Land, die die Kunst kaum noch berühren, viel entspannter - soll man sagen: viel Fontanischer? - und lassen nun auch die Natur zu ihrem Recht kommen. Am auffälligsten ist dies in den Briefen an seine Tochter, als diese sich 1884 als Gesellschafterin einer wohlhabenden Amerikanerin gut 4 Monate in Italien aufhielt. Er wünschte ihr unter anderem,

daß Du so froh, so heiter, so zweifelsohne wie möglich in den herrlichen blauen Himmel hinauf und auf das herrliche blaue Meer hinab sehen mögest. Glaube mir nach meinen [...] aus zwei Aufenhalten herstammenden *italienischen* Erfahrungen, daß es nur *darauf* ankommt, nur auf das was auf der Straße liegt, was man von jedem Hotel- oder Wagenfenster aus sehen kann. Mama und ich sind vollkommen einig darüber, daß die weitaus größten Genüsse die wir in Italien gehabt haben, Fahrten aller Art auf Eisenbahn, Dampfschiffen, Booten, in Landkutschen und Droschken und außerdem Spaziergänge waren, [...] den Corso oder den Toledo [in Neapel]; [...] die Piazzetta oder den Monte Pincio entlang, und daß alle Kunstgenüsse daneben verschwinden. Auch der wüthendste Bilder-Tiger kommt außerdem noch sehr bald dahinter, daß er nicht alles, nicht ein Zehntel verschlingen kann und daß man sich nur mit Brocken begnügen muß. *Die* aber werden keinem versagt, so wenig daß man eher umgekehrt sagen kann, sie fliegen einem wie Confetti während der Carnevalsezeit an den Kopf.⁴⁰

Noch achtmal, insgesamt fast 2 Jahre lang hielt sich Henry James nach der 1870er Dekade in Italien auf, zuletzt 1907. »Italian hours« begleiteten also sein ganzes Erzählwerk. Fontane mußte von den Erinnerungen seiner beiden kurzen Italienaufenthalte leben, aber es sind, was man bisher zu wenig beachtet hat, *seine* Erlebnisse dort, die das Italienische in seinen Romanen prägen. Die faktische Basis für die Integration des Italienischen ins erzählerische Werk war ungleich schmaler als bei James. Bei der topographischen und sozialen Richtigkeit, die der gesellschaftliche Zeitroman Fontanes erforderte, war Italien als Schauplatz daher unbrauchbar, denn der Autor hatte Italiener kaum kennengelernt und kannte außer Sehenswürdigkeiten, öffentlichen Plätzen, Hotels und Restaurants kein Ambiente genauer. Verständlicherweise spielt daher keiner von Fontanes Romanen in Italien; Italiener treten darin nicht auf. Wo seine literarischen Figuren nach Italien fahren - fast immer wird darüber nur in Briefen berichtet, während die Handlung weiter in Deutschland spielt -, sind sie, wie er selbst es war, Touristen an touristischen Schauplätzen: Hochzeitsreisende, Rekonvaleszenten, »Verbannte«, die seine eigenen Erlebnisse wiederholen oder seine eigenen Aufenthaltsorte frequentieren. Das Italienische hat episodischen Charakter, es ist Einzelheit, das sozial, historisch oder psychologisch Signifikante suggeriert, und als solches Symbol, Signal und psychologischer Hinweis. All das stellt ein eigenes Thema dar, aber *ein* Fall, wie Fontane einer seiner Romanfiguren einen Gegenstand übergibt, der ihn selbst in Italien beeindruckt hat, sei abschließend beispielhaft betrachtet: das 12. Kapitel von *Stine*. Waldemar von Haldern findet seinen Onkel bei der Betrachtung »eine[r] Mappe voll italienischer Stiche«, wobei diesem Mantegnas »so wundersam verkürzte[r] Christus«, die perspektivisch kühne »Pietà« in der Mailänder Brera, bewundernde Kommentare entlockt: »Mantegna [...] hat den Leichnam Christi hier von der Fußsohle her gemalt, ein Wunderstück der Verkürzung, etwas Klassisches, Niedagewesenes, versteht sich in seiner Art.« (S. 63). Der symbolische Sinn ist evident: das Bild steht für das verkürzte Christentum des alten Haldern, der sich eine kleinbürgerliche Maitresse halten, aber zugleich das Blut seiner gräflichen Familie rein erhalten möchte. Seine Äußerungen über die »Pietà« wiederholen Fontanes, der das Bild »wundervoll in seinem großartigen Ernst« fand. »Eine colossale Leistung. Dazu welche technische Meisterschaft! Alles ist in der Verkürzung gemalt [...], so daß die Figur verzerrt wirkt. Die Kunst ist aber so groß, daß das Häßliche was an diesem Zwergenthum haftet, ganz wegfällt.« (N 84) - eine für Fontanes »poetisches« Realismusverständnis, das das Unschöne und Unmoralische nur duldet, wenn es in einen positiven Lebenszusammenhang eingebunden war, eine bezeichnende Äußerung. Im Zusammenhang mit Fontanes Italienreisen, denen diese Haldernschen Reflexionen ja zu verdanken

sind, ist aber noch zweierlei erwähnenswert. 1. Haldern findet: »Wahrhaftig, dieser Zwerg-Christus erinnert mich an das in Holz geschnitzte Christuskind in Ara Celi, an die Bambinopuppe.« Die von Haldern konstatierte Ähnlichkeit besteht lediglich in Fontanes eigenem emotionalen Angerührtsein durch beide Gegenstände, denn auch die holzgeschnitzte, angeblich aus einem Ölbaum von Gethsemane stammende und daher wundertätige Jesuspuppe in der Kirche auf dem römischen Capitol, die er zweimal besuchte und der Victoire von Carayon dann am Schluß von *Schach von Wuthenow* die Heilung ihres Kindes zuschreibt, hatte ihn in Italien tief beeindruckt.

2. Aber während sich Fontane hierin mit seiner eigenen Romangestalt identifiziert, distanziert er sich zugleich von ihr, indem er ihr eine »Spezialpassion« für Mantegna zuschreibt. »Du hast doch hoffentlich seine Fresken im Gonzagaschen Palaste gesehen?« (S 63) fragt er seinen Neffen. Vor Tische las mans anders, denn Fontane selbst trat 1875 nach dem so positiven Eindruck in der Brera dem - nach James - »most serious of painters, the severe and exquisite Mantegna« (Hours 60), im weiteren Verlauf seiner Reise mit völligem, wieder einmal seinen mangelnden Blick für künstlerische Größe verratendem Unverständnis gegenüber, was umso mehr verwundert, als er gegenüber der weniger geschätzten Hochrenaissance »das Auszeichnende und Herrliche des 15. Jahrhunderts« darin sah, daß es »neben der vollen äußeren Schönheit auch [die] innerliche«⁴¹ hat. Ihm gefiel sonst nur Mantegnas Triptychon in den Uffizien »außerordentlich« (N 23). Bei den erstaunlichen Fresken des 18jährigen in der Erimitani Kirche in Padua - schon damals in schlechtem Zustand, aber auch heute, nach ihrer weitgehenden Zerstörung durch einen Luftangriff 1944 noch höchst sehenswert - wußte Fontane nur mit den architektonischen Bildelementen etwas anzufangen: »Im Ganzen kann ich nicht sagen, daß diese Sachen irgend einen bedeutenden Eindruck auf mich gemacht haben. Wenn man es weiß, so findet man schließlich einzelnes Bedeutendes und selbst Großes (so das linke erhobene Bein des Christophorus) heraus; naiv angeguckt aber, wird man schwerlich durch die Sache auf der Stelle erobert werden und das Gefühl der Größe aus ihnen gewinnen.«

Ihm schien »alles, bis aufs kleinste Ornament [...] Renaissance-Styl« (N 122), was wohl nicht als Kompliment gedacht war. Aber was sollte es denn bei Mantegna sonst sein? Bedauerlicher noch ist es, daß Fontane wieder einmal ungerührt in einem der zauberhaftesten *Kunsträume* der Welt stand, in der von Haldern gelobten »Camera degli sposi«, die Mantegna im Herzogspalast zwischen 1465 und 1474 intim und doch im Sinn der fürstlichen Familie repräsentativ ausgemalt hat. Das ganze Ensemble ist so originell und großartig wie der verkürzte Christus. Schon Fontanes Beschreibung der Fresken erweckt einen völlig konfuse Eindruck; sein Kunsturteil ist grotesk: »an und in der Wand aber ein großes Freskobildd von Mantegna. [...] aber da bin ich doch für Menzel. Der Duca sitzt nämlich in der Mitte des Bildes, mehr nach

links, die Mantuesen huldigen ihm.« Für Fontane »ist das Ganze nach unseren heutigen Vorstellungen langweilig« (N 93).⁴²

Anders als Fontane war James mit Italien so vertraut, daß er es seinem spezifischen Charakter gemäß als Handlungsort in seinem Erzählwerk mit derselben Selbstverständlichkeit nutzen konnte wie Amerika, England oder Frankreich. James wohnte dort oft in privaten Wohnungen und wiederholt auch in glanzvollen und historisch reizvollen Bauten, unter anderem im Palazzo Barbaro am Canal Grande in Venedig, der in *The Wings of the Dove* fungiert. Dieser Roman sei, da er durch den nach ihm gedrehten Film in Deutschland etwas weitläufiger bekannt ist als James' übrige Werke, als Beispiel für James' subtile, vielschichtige und bedeutungsvolle Italienbehandlung kurz betrachtet.

Der Palazzo Barbaro ist Milly Theales Palazzo Leporello. Hier residiert die todkranke, immens reiche junge Amerikanerin, und hier stirbt sie, nachdem die ihr engsten Menschen ihre Hoffnungen und Illusionen zerstört haben. Italienische Kunst hatte ihr schon in London ihr Schicksal suggeriert, als Lord Mark, der sich durch die Heirat mit ihr finanziell sanieren möchte, hofft, sie durch ihre angebliche Ähnlichkeit mit einem Porträt Bronzinos, gewogen zu stimmen, dessen Vorbild man in dem »Bildnis der Lucrezia Paciatichi« in den Florentiner Uffizien vermutet hat. Zwar verheißt die Stimmung auf seinem Landsitz Matcham (Match them = mach sie zu Paaren?) vollkommenen Lebensgenuß - »the beauty and the history and the facility and the splendid midsummer glow« -, aber die von Milly zurückgewiesene Identität zwischen der jungen Schönheit im Bild und ihr selbst bringt eine bedrohliche Note in die Scheinidylle. Milly

found herself, for the first moment, looking at the mysterious portrait through tears. Perhaps it was her tears that made it just then so strange and fair - as wonderful as he had said; the face of the young woman, all splendidly drawn, down to the hands, and splendidly dressed; a face almost livid in hue, yet handsome in sadness and crowned with a mass of hair, rolled back and high, that must, before fading with time, have had a family resemblance to her own. The lady in question, at all events, with her slightly Michael-angelesque squareness, her eyes of other days, her full lips, her long neck, her recorded jewels, her brocaded and wasted reds, was a very great personage - only unaccompanied by a joy. And she was dead, dead, dead.⁴³

Im letzten Romandrittel wird, da der Arzt der kranken Milly südliche Luft verschreibt, Venedig Handlungsort, und zwar ein eminent signifikanter. Im Palazzo Leporello mit seiner heiteren Gesellschaft sind nun die Damen in dem für James typisch venezianischen Verschwimmen von Leben und Kunst ge-

wissermaßen »housed in Veronese pictures« (WD 365), des glanzvollsten der venezianischen Maler, der nach James' *Italian Hours* »The dealer of silver hues« (Hours 257) ist: Das Leben in dem Palazzo, bemerkt selbstironisch Millies Gesellschafterin, ist »a Veronese picture, as near as can be - with me as the inevitable dwarf, the small blackamoor, put into a corner of the foreground for effect« (Hours 364)

James dachte also an Veroneses »Cena-Bilder«, die vier riesigen, prunkvollen, in palladianische Architektur gesetzten Gelage, bei denen das religiöse Thema nur noch den Vorwand für die Darstellung von weltlichem Glanz zu bieten scheint. Aber die Stimmung täuscht. Der Markusplatz, »as a great social saloon, a smooth-floored, blue-roofed chamber of amenity, favourable to talk« (WD 352 f.), Einsamkeit in der Masse gewährend, wird zum Ort des Bösen (vgl. WD 403). Inmitten der Menschenmenge schließt das heimlich verlobte, aber mittellose Paar Kate Croy und Morton Densher seinen Handel miteinander ab: Wenn sie sich ihm in seiner Wohnung hingibt, wird auch er ihrem Wunsch gemäß seine moralische Integrität opfern und die bald sterbende Milly so umwerben, daß sie ihm ihr Vermögen hinterläßt. Der Plan schlägt fehl, denn der aus London gekommene Lord Mark verrät das Paar an Milly. Als die Sommerwärme einem fürchterlichen herbstlichen Regenschauer gewichen ist, wird Morton zu seiner Demütigung von Millies theatralischem italienischen major domus Eugenio abgewiesen. Innerlich aufgewühlt, »he took his course, through crooked ways, to the Piazza, where he should have the shelter of the galleries. Here, in the high arcade, half Venice was crowded close, while, on the Molo, at the limit of the expanse, the old columns of the Saint Theodore and of the Lion were the frame of a door wide open to the storm« (Hours 404). Auf dem Markusplatz sieht er Lord Mark - man beachte die Namensgleichheit - und erkennt die Ursache seiner Abweisung. Aber die sich überwindende Milly hinterläßt ihm trotzdem ihr Geld. Nur ist auch die Liebe zwischen ihm und Kate gestorben - das Opfer kommerziellen Denkens und der menschlichen Niedrigkeit beider.

Hier ist etwa 10 Jahre vor Thomas Manns *Tod in Venedig* das Image der Lagunenstadt als des festlichen, zauberischen und verführerischen, aber auch dekadenten, korrupten und tödlichen Ortes par excellence ausgebildet. Das Echo Ruskinscher Werke, so weist Jonathan Freedman nach, »helps the novel achieve much of its sonority«,⁴⁴ denn wie für Ruskin Venedig im Zeichen seiner Dekadenz und seines endlichen Untergangs als »Gomorra«⁴⁵ des religiösen und moralischen Verfalls stellvertretend für Europa steht, so nimmt auch in James' *The Wings of the Dove*, wo die Taube Milly, der biblische Vogel der Versöhnung, stirbt, das sturmgepeitschte Venedig apokalyptische Züge an, die »an image of the enfeebled spiritual condition of Western civilization itself«⁴⁶ sind. Venedig wird zum stellvertretenden Ort des Sündenfalls; Venedig, sagt Freedman, ist London.

Hier wird die geistige und künstlerische Dimension deutlich, die Italien in James' Werk einnahm. Fontanes italienische Einsprengsel lassen sich damit nicht vergleichen. Aber schließlich: obwohl er in Italien schmerzlich den mangelnden Respekt vor Deutschland wahrnahm, das ihm selbst wie Sparta gegenüber dem »glücklichere[n]«⁴⁷ Athen erschien, kam er nach eigenem Eingeständnis aus dem Süden »preußischer zurück denn je«.⁴⁸

Anmerkungen

¹Helen Chambers hat jüngst festgestellt (*The Changing Image of Theodor Fontane*. Columbia, S. C. 1997, p. 123), daß die Zeitschrift *New Comparison* in ihren ersten 20 Bänden bis 1995 Fontane nicht thematisiert und auch *Novel. A Forum for Fiction* Fontane insgesamt nur dreimal erwähnt, ohne ihm eine eigene vergleichende Studie zu widmen. Auch in *Comparative Literature* ist im letzten Jahrzehnt nur ein Aufsatz erschienen, der sich vergleichend mit einem Werk Fontanes beschäftigt.

²Im folgenden wird Henry James' *Italian Hours* (Edited with an introduction and notes by John Auchard. Penguin Paperback 1994) als *Hours* mit Seitenzahl im Text zitiert.

³Und das, obwohl er am 30. 4. 1858 an Wilhelm von Merckel schrieb: »Italien, das immer auf Kunst bereist wird, ließe sich auch mal auf Politik bereisen.« (*Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel 1850-1870*, 2. Bde. Berlin und Weimar 1987, S. 2.41)

⁴Franz Schüppen (*Paradigmawechsel im Werk Theodor Fontanes. Von Goethes Italien- und Sealsfields Amerika-Idee zum preußischen Alltag*. Stuttgart/Freiburg 1993) diskutiert Italien in Fontanes Romanen, kaum dagegen die tatsächlichen Italienaufenthalte Fontanes. Die großen Fontanebiographien beschäftigen sich mit Fontanes Italienreisen schon deshalb nicht, weil das Material erst 1970 veröffentlicht wurde. Ekkhard Verchau (*Theodor Fontane, Individuum und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1983 u. a., (=Ullstein Tb. 4604) läßt es bei zwei Seiten bewenden, die vorwiegend aus Zitat bestehen.

⁵Hella Riedel, »Das schöne Land Italien.« *Texte und Kontexte der Italienreisen Fontanes*. Phil. Diss Düsseldorf 1991, S. 144.

⁶Die Daten, soweit sie genau zu bestimmen sind: Ende August 1869 - 20. 1. 1870; 19. 12. 1872 - Ende Mai 1873; Anfang Oktober 1873 - Juni 1874; Anfang Oktober - November 1877.

⁷ Im folgenden werden Fontanes *Aufzeichnungen zur bildenden Kunst* als N im Text nach der NFA, Bd. XXIII/2. München 1970 zitiert: »Fontanes Reisetagebuch 1874« (S. 7-38), »Aufzeichnungen Emilie und Theodor Fontanes vom 30. September bis 12. November« (S. 39-69), »Aufzeichnungen Theodor Fontanes aus Rom vom 30. Oktober bis 1. November (S. 70-76), »Reisetagebuch Theodor Fontanes 1875« (S. 79-127), »Ein letzter Tag in Italien« (S. 128-137), Anmerkungen dazu mit weiteren Aufzeichnungen (S. 419-501).

⁸ Vgl. die Einleitung zu Hours, p. X.

⁹ William James an die Eltern, 9. 11. 1873 (zit. nach Leon Edel, *Henry James. A Biography*, vol. 2: *The Conquest of London 1870-1883*. London 1960, p. 148).

¹⁰ Bonney MacDonald, *Henry James' Italian Hours. Revelatory and Resistant Impressions*. Ann Arbor/London 1990, p. 39.

¹¹ Die Beiträge stammen zum größeren Teil von 1872-1874, in die aber 7 aus späteren Jahren eingestreut sind, davon 4 eigens für den Band geschriebene. Ein Viertel, der glanzvolle Anfang, ist Venedig, ein weiteres Viertel, die Mitte, Rom gewidmet. Der Band beginnt mit der Klage über den Verfall der Lagunenstadt und endet mit einem Bekenntnis zu dem anhaltenden Reiz des Landes. Wie bei Fontane, der aus Neapel, von der letzten Station seiner ersten Reise - nun zuletzt doch ein Naturbild preisend -, schrieb, »nur eines ist nicht Schwindel: der Golf von Neapel, der eben sonnenbeschieden und boote-befahren in herrlichsten Farben vor mir liegt« (an Karl Zöllner, 3. 11. 1874, HB 2.487), gilt auch bei James das letzte Wort gerade diesem Schauplatz, »all lustre and azur, yet all composition and classicism« (Hours 319), der ihm in einem von impressionistischer Wirklichkeitswahrnehmung geprägten Rückblick als »a great accepted blur of violet and silver« (Hours 318) gegenwärtig geblieben ist. Auf den vorhergehenden gut 300 Seiten hat er sich anspruchsvollsten Kunsterlebnissen ausgesetzt, farbenprächtige Stimmungsbilder genossen, Leben und Pracht der katholischen Kirche und das Volksleben beobachtet und die Fragilität der menschlichen Kultur reflektiert - ein Kaleidoskop der kritischen Italienliebe und eine Parforcetour poetischen Zaubers, sprachlicher Differenziertheit und stilistischer Brillanz, die Auchards Urteil rechtfertigt: »these essays ask things of the reader that few nineteenth-century travel writers were in the habit of asking and that none do today.« (Hours, introduction, p. XXIV)

¹² NFA XV.395.

¹³ *Vossische Zeitung*, 3. 1. 1875.

¹⁴ An Ernst Gründler, 11. 2. 1896 (HB 4.528).

¹⁵ So schrieb er am 7. 11. 1860 an Paul Heyse, dessen *Italienisches Liederbuch* gerade erschienen war und der zu den Italienverehrern unter seinen Freun-

den - und es gab deren ja einige - gehörte: »Ich bin [...] jetzt mitunter krank nach Italien, vor allem krank nach Rom; ich sehne mich innerhalb des Vergänglichen, das kaum die Stunde überlebt, nach dem Irdisch-Ewigen.« (*Der Briefwechsel zwischen Theodor Fontane und Paul Heyse*, hg. von Gotthart Erler. Berlin und Weimar 1972, S. 90) Vgl. an Bernhard von Lepel, 14. 5. 1849 und 31. 7. 1853; an Wilhelm Wolfsohn, 7. 7. 1853; an Wilhelm von Merckel, 30. 4. 1858; an Emilie Fontane, 4. 12. 1869.

¹⁶An William Dean Howells, 31. 1. 1880 (zit. nach Fred Kaplan, *Henry James. The Imagination of Genius. A Biography*. London 1992, p. 219).

¹⁷Etwa ein Drittel seiner bis Ende der 70er Jahre erschienenen Erzählwerke spielen in oder beschäftigen sich mit Italien, darunter sein erster größerer Roman, *Roderick Hudson* (1875), die tragische Geschichte eines jungen amerikanischen Bildhauers in Italien, und das vorwiegend in Rom handelnde *Daisy Miller* (1878), das seinen Ruhm in Amerika und England begründete. Mit diesen Werken ist James' sogenanntes ›internationales Thema‹ ausgebildet, die Begegnung und Konfrontation von Europa und Amerika, von Altem und Neuem, Vergangenheit und Zukunft, Dekadenz und Naivität, Kultur und Fortschritt, gesellschaftlicher Geprägtheit und individueller Freiheit, Tradition und Modernität. Sein nächster Roman, *The Portrait of a Lady*, der ebenfalls um dieses Thema kreist und zum Teil in Italien spielt, wurde 1881 in Venedig in einer Wohnung an der Riva degli Schiavoni mit Blick auf Andrea Palladios San Giorgio Maggiore und auf Baldassare Longhenas Santa Maria Salute abgeschlossen.

¹⁸An William James, 30. 10. 1869 (*Letters*, vol 1, ed. By Leon Edel. London 1974, S. 160).

¹⁹An Friedrich Stephany, 24. 6. 1889 (HB 3.701).

²⁰Ähnlich wanderte Fontane durch Genua und suchte die Schauplätze des Fiesco-Aufstandes, des ihm vertrauten Schillerschen wohlgemerkt, denn vom historischen wußte er kaum etwas. Aber da Schiller bei aller eigenständigen Konzeption des Ganzen im historischen Detail sehr genau zu sein pflegte, schadete das nichts (vgl. N 102).

²¹In Paris zählte James etwa Flaubert, Daudet, Zola, Mérimée, die Brüder Goncourt, Maupassant und Turgenjew unter seine Freunde oder Bekannte. Wo James in Rom mit Engländern oder Amerikanern umging, da waren diese von anderem Format als Mutter und Tochter von Noville und »Baumeister Schwechten, mit seinem jungen Freunde Banquier Königs« (an Karl und Emilie Zöllner, 10. 10. 1874, HB 2.476), die den Umgang Fontanes in Venedig bildeten. In Rom bummelte James mit dem amerikanischen Dichter und Philosophen Ralph Waldo Emerson durch die Vatikanischen Museen und unterhielt sich mit dem englischen Dichter und Kritiker Matthew Arnold. Einmal war er mit dem englischen Dichter Lord Alfred Tennyson, dem englischen Premierminister William Gladstone und dem

deutschen Griechenlandforscher Heinrich Schliemann zu einem Diner eingeladen. Sogar also wenn es sich um Deutsche handelte, stach James Fontane aus. Zweimal traf er mit Herman Grimm zusammen und bedauerte, daß dessen Frau die einzige Deutsche aus besseren Kreisen zu sein scheine, die nicht Französisch spreche. Und der »omnipotent« (an seine Mutter, 17. 5. 1874, wie Anm. 18, p. 449) deutsche Schriftsteller Karl Hillebrand, den er schon 1872 kennengelernt hatte und der offenbar als Herausgeber der Zeitschrift *Italia* gute Beziehungen hatte, offerierte ihm 1874 »the *entrée* at any Italian society *au choix*« (an seine Eltern, 27. 2. 1874, ebd., p. 433) und schickte ihm tatsächlich bald darauf eine Einladung zu einer Party bei der Fürstin Corsini.

²²An Zöllners, 7. 10. 1874 (HB 2.475).

²³Erst 1991 ist wohl zum ersten Mal eine vergleichende Studie je eines späten Romans der beiden erschienen: Amy W. Penrice, »Fractured Symbolism: ›Der Stechlin‹ and ›The Golden Bowl‹«, in: *Comparative Literature* 43 (1991), p. 346-369.

²⁴An Emilie Fontane, 17. 8. 1882 (HB 3.201).

²⁵»fortunate in the spacious angle of the grey old city-walls which folds about [the buildings] in their sculptured elegance like a strong protecting arm; fortunate in the broad greensward which stretches from the marble base of Cathedral and cemetery to the rugged foot of the rampart; fortunate in the little vagabonds who dot the gras, plucking daisies and exchanging Italian cries; fortunate in the pale-gold tone to which time and the soft sea-damp have mellowed and darkened their marble plates; fortunate, above all, in an indescribable grace of grouping, half hazard, half design, [...]« (Hours 274)

²⁶Lucae an Anna Witte, 7. 11. 1861: »Fontane war übrigens zum Totlachen komisch. Von jedem alten Stein wollte er womöglich einen ganzen Roman ablesen (u. tat es meist auch) u. ich sollte ihm von jedem Schnörkel womöglich Tag u. Stunde seiner Geburt bestimmen. Ich könnte über diesen kleinen Ausflug eine ganze Novelle schreiben.« (Zit. nach *Fontane-Chronik*, S. 113, vgl. S. 114.

²⁷Lilo Grevel, »Fontane in Italien«, in: *GRM* 36 (1986), S. 415 f.

²⁸An Karl Zöllner, 3. 11. 1874 (HB 2.486).

²⁹Ebd., S. 488.

³⁰Ebd., S. 486 f.

³¹An Emilie Fontane, 15. 8. 1875 (Theodor Fontane, *Jenseits von Havel und Spree. Reisebriefe*, hg. von Gotthart Erler. Berlin und Weimar 1984, S. 701).

³²An Zöllners, 10. 10. 1874 (*Theodor Fontanes Briefe in zwei Bänden*, ausgewählt und erläutert von Gotthart Erler. Berlin und Weimar³1989, S. 393).

³³An Karl Zöllner, 31. 10. 1874 (ebd., S. 400).

- ³⁴An Alice James, 6. (?) 10. 1869 (wie Anm. 18, S. 145 f.)
- ³⁵An Zöllners, 10. 10. 1874 (wie Anm. 32, S. 394).
- ³⁶Ebd.
- ³⁷An William James, 25. 9. 1869 (wie Anm. 18, S. 137).
- ³⁸An Heinrich Kruse, 16. 5. 1888 (HB 3.605).
- ³⁹NFA XV.395.
- ⁴⁰16. 3. 1884 (HB 3.301).
- ⁴¹An Zöllners, 3. 11. 1874 (HB 2.487).
- ⁴²Übrigens scheint auch Mantegnas neunteiliger monumentaler Bilderzyklus »Caesars Triumphzug« im Londoner Schloß Hampton Court Fontane nicht beeindruckt zu haben, jedenfalls hatte er zur Zeit seiner italienischen Aufzeichnungen »keine besondere Vorstellung mehr davon« (N 463).
- ⁴³*The Wings of the Dove* wird als WD mit Seitenzahl nach der Ausgabe der Oxford University Press (1984) im Text zitiert.
- ⁴⁴Jonathan Freedman, *Professions of Taste. Henry James, British Aestheticism and Commodity Culture*. Stanford University Press 1990, p. 90.
- ⁴⁵John Ruskin, *The Stones of Venice*, ed. and abridged by J. G. Links. New York o. J., 243 (= Da capo Pb.).
- ⁴⁶Freedman, a. a. O., S. 97.
- ⁴⁷An Emilie Fontane, 10. 8. 1875 (wie Anm. 32, 1.420).
- ⁴⁸An Karl Zöllner, 3. 11. 1874 (HB 2.487).