

Peter Gendolla

Faule Fische und frische Feigen.

Herrmann Hesse und Walter Benjamin in Italien

Mit Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* von 1854 war ein Umschlagspunkt im Bewusstsein der Italienreisenden erreicht, ein endgültiges Bewusstwerden des Bildcharakters, der puren Fiktion, die hier auf eine eigenartige Weise gelebt wird. Italien wird hier zu einem Namen, der nichts als eine Projektionsfläche bezeichnet, eine Leinwand oder leere Tafel einer durch tradierte Fragmente wohl angeregten, schließlich aber freigelassenen Phantasie. Tatsächlich stellt sich dies als das eigentliche, anhaltende Faszinosum der Beschreibungen oder Erzählungen des Südens heraus, die Spannung, sich in ein Bild zu versetzen und das Selbst dabei zu verlieren, glücklich oder schmerzhaft. War bis zu Keller der Widerspruch als Motiv dieses Reiseschreibens bewusst, der Widerspruch von Realität und Ideal, von Barbarei und Kultur, auch von feudaler Abhängigkeit gegenüber utopischer Freiheit, der diese Reisen und das Schreiben antrieb, so kehren sich jetzt die Verhältnisse um. Natürlich bleibt die Opposition aufrechterhalten, der Widerspruch von Realität und Einbildung, in der sich die antike-neue Glücksvorstellung formuliert. In Goethes Vorstellung eines Dritten aus der Vermischung von Natur und Kultur, jener ganz eigenen Erfindung, die er angesichts der Arena in Verona entwickelt hatte, kündigt sich die neue Perspektive an.¹ Bei Goethe aber bleibt alles noch oder überhaupt erst im Autor fundiert, er ist das Subjekt, in dem sich alle Wahrnehmungen zentrieren, die er zu einem Bild formuliert, um sich selbst darüber als vollständiges Wesen herzustellen. Im *Grünen Heinrich* bricht dies alles unaufhaltsam weg: Es gibt gar keinen wahren, wirklichen, richtigen Alltag mehr. Zunächst wird er ständig von den tradierten Vorbildern begleitet, überlagert, schließlich regelrecht aufgesaugt und ausgehöhlt von jenen großartigen, phantastischen Idolen der Vergangenheit. In oder mit diesen kann aber auch keine wahre Kunst mehr produziert werden, über den grellen Farbtönen des Südens geht

¹ Angesichts der Arena von Verona faßt Goethe erstmals die aus »Dichtung und Wahrheit« bekannte Idee eines *Dritten*, das sich aus der Zusammensetzung von Natur und Kultur ergibt. Hier aus der Zusammenfügung der Architektur mit ihrer Bevölkerung.

Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe, und so gut erhalten! (...) Auch will es leer nicht gesehen sein, sondern ganz voll von Menschen, ... Denn eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu haben.

Johann Wolfgang von Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise 1786. Hg.v. Christoph Michel. 2.Aufl., Frankfurt: Insel 1977

die Fähigkeit verloren, die feinen Grautöne des Nordens zu zeichnen. Alles wird zur Kopie, einer »wunderlichen« Künstlichkeit, wie Keller es nennt.

Eine These, die Eichendorff mit seiner Erzählung vom belebten Marmorbild vorformuliert hatte, wird hier endgültig wirksam. Die größte Versuchung, die sich zunächst versteckt, dann aber immer deutlicher an das Italienbild geknüpft hatte: sich in den Phantasien, den eigenen Imaginationen, im »Rausch«, sei es in einem dunkel-verbrecherischen, sei es in einem hellwachen, durchaus klaren »Trip« zu verlieren. Beide Varianten werden im wesentlichen in zwei Städten mit einer diesbezüglich einschlägigen Tradition erlebt, in Venedig und in Rom. Als Besuche phantasmatischer Stadtlandschaften, die z.T. wortwörtlich in der mythischen Unterwelt enden, wird dies bei den Schriftstellern der *Décadence*, bei Hoffmannsthal und Rilke, vor allem aber bei Thomas Mann beschrieben. Diese eher dunklen Phantasien werden von zwei Schriftstellern konterkariert, von Hermann Hesse und Walter Benjamin.

In mehrfacher Hinsicht wird der Rausch in den Texten Hesses thematisiert oder vielmehr erlebt, herbeigeführt, sucht seine Literatur selbst den Rausch zu praktizieren. In einem raffinierten Spiel mit der Zeit ermöglicht er im *Steppenwolf* die Konfrontation des Protagonisten mit historischen Personen, Mozart oder Beethoven etwa. Als utopische Kombination der Weltelemente taucht er im *Glasperlenspiel* auf, als ein »helles« Phantasieren im Jetzt, das von keiner Alltagsrealität gestört zu werden vermag. In solche archaischen oder heidnischen, unmittelbaren, von keiner Rück- oder Voraussicht gestörte Lebensformen hat Hesse sich wohl selbst während seiner verschiedenen Aufenthalte im Süden versetzt gefühlt. »Alle freiwilligen Reisen meines Lebens waren nach Süden gerichtet«, notierte er im *Kurzgefaßten Lebenslauf*. Insgesamt hat er etwa zehn Italienreisen unternommen (1901-1914), das Land zu Fuß oder in der Eisenbahn durchstreift. Seine Notizen, Tagebücher, Gedichte, Essays, auch Rezensionen, sowie die in Italien angesiedelten Erzählungen (etwa über Boccaccio oder Franz von Assisi) sind 1983 erstmals gesammelt ediert und werden seitdem als alternativer Reiseführer durch Italien empfohlen. Venedig erlebt Hesse als eigentliches »Wunder« der alten Kultur.

Seit vorgestern war ich jeden Nachmittag am Lido. Ich gehe nicht abends, sondern in den heißesten Stunden, da ich mich nachgerade in meiner weißen Haut schäme. Sie beginnt nun auch schon lichtbraun zu werden. Am Lido fesselt mich auch jedes Mal das adriatische Meer, der Seehorizont und das Wellenspiel. ... Das eigentliche Wunder dieser merkwürdigen kleinen Welt aber ist doch nicht das Meer, sondern die Lagune, diese stille, durch einen langgestreckten Inselkranz vom Meer getrennte See, mit welcher die Stadt Venedig allmählich zu einem organischen Zusammenhang verwuchs... In Venedig waren keine Hügel, Fluren, Gärten zu überbauen, seine

unüberwindliche Grenze und Mauer war das ewige Element. Darum gibt es eigentlich ein >modernes Venedig< nicht. ...So ist das heutige Leben gezwungen, sich in jahrhundertalten Gassen und Häusern, Plätzen, Kirchen, Märkten und Kanälen zu bewegen, das Alte ragt sichtbar ins moderne tägliche Dasein herein und gewährt ihm den blassen, delikaten Schimmer der Tradition und der alten Erinnerung.²

In diesem seltsamen, auf der Welt für Hesse einmaligen Gebilde aus Kultur und Natur macht er sich selbst zum Venezianer.

Die venezianische Lagune wäre mir, trotz meiner eifrigen Liebe zu Venedig, noch heute eine fremde, sonderbare, unbegriffene Kuriosität, wenn ich nicht einst, des blöden Hinstarrens müde, für acht Tage und Nächte das Boot und Brot und Bett eines Fischer von Torcello geteilt hätte. Ich ruderte an den Inseln entlang, watete mit dem Handnetz durch die braunen Schlammbänke, lernte Wasser, Gewächs und Getier der Lagune kennen, atmete und beobachtete ihre eigentümliche Luft...Nicht nur die paar Bilder, sondern das ganze Venedig ist mir nun kein schönes, banges Rätsel mehr, sondern eine viel schönere, mir zugehörnde Wirklichkeit, an die ich das Recht des Verstehenden habe.³

Eben diese Zugehörigkeit zur arcadischen Unmittelbarkeit formuliert Hesse auch in seinen Italiengedichten.

Schönes Heute!

Morgen - was wird morgen sein?

Trauer, Sorge, wenig Freude,

Schweres Haupt, vergossener Wein -

Du sollst leben, schönes Heute!

Ob die Zeit im schnellen Flug

Wandelt ihren strengen Reigen,

Dieses Bechers voller Zug

Ist unwandelbar mein eigen.

Meiner losen Jugend Brand

Lodert hoch in diesen Tagen.

Tod, da hast du meine Hand,

² Hermann Hesse: Italien. Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen. Hg. u. mit einem Nachwort von Volker Michels, Frankfurt: Suhrkamp 1983, S.171f.

Willst du mich zu zwingen wagen?

Nur sehr brutale Störungen vermögen ihn aus solchem paradisischen Genießen zu vertreiben.

Freitag, 17. April 1903. Die Nacht war scheußlich und völlig schlaflos, Sturm und Regen tobten entsetzlich, nebenan war Musik, im Hause selbst Kindergeschrei, Streit und Lärm die ganze Nacht. Das Beste aber kam morgens. Gegen 9 Uhr, ich lag noch im Bett, polterten Männerfäuste an meine Tür und [es] wurde stürmisch Eintritt verlangt. Wütend stand ich auf und kam halbangekleidet auf den Korridor. Etwa zehn Männer waren da und erklärten mir, ich müsse sofort das Haus verlassen, es sei >in sfratto<(gekündigt).⁴

Für Hesse ist die Störung des Wohlbefindens nur kurzfristig, bei etwas gutem Wein in seiner Trattoria vermag er sich sehr bald wieder zu trösten. Für Rilke, Werfel, Heym, Bergengruen und viele andere Venedigreisende entwickeln sich fundamentalere, langanhaltendere Störungen. »Mich ekelt dies Venedig« heißt es etwa in Hoffmannsthals Drama *Das gerettete Venedig*,

die Spelunke ohne Licht und Luft, von faulen Fischen stinkend! Dies Mörderloch, wo hinter jedem Atemzug Spione hocken, wo sie jeden Brief erbrechen, jeden Atemzug erhörchen! Ich will nicht mehr auf diesem Wasser fahren, aus dem die starren Augen der Ertränkten mich ansehen, dass der Atem in der Kehle mir steckenbleibt.⁵

Wilhelm Emrich hat diesen Umschlag ins Negative an die moderne Erfahrung der Anonymisierung der sozialen Beziehungen gebunden.

Eine Entromantisierung Venedigs setzt hier ein, die in deutlichem Zusammenhang mit dem Gefühl der Bedrohung und Auslieferung des modernen Menschen an unheimlich anonyme Staatsgewalten und Mächte steht. Und entsprechend wird auch die wirtschaftliche Vergewaltigung und Verarmung des modernen Menschen

3 Hesse: Italien (s. Anm. 2), S.176

4 Hesse: Italien (s. Anm. 2), S.199

5 Hugo von Hofmannsthal: *Das gerettete Venedig*. In: Ders: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. v. Herbert Steiner. Dramen II. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1966, S. 158

unter der Maske des kapitalistischen Glanzes im Bild Venedigs sichtbar gemacht, so im Drama »Das gerettete Venedig«, vor allem aber in dem Fragment seines großen modernen Entwicklungs- und Bildungsromans *Andreas oder die Vereinigten*, wo eine verarmte venezianische Adelsfamilie, um Geld zu verdienen, die eigene Tochter als Preis einer Lotterie aussetzt, und wo im weiteren Verlauf der Handlung die ganze Spannung von Sein und Schein, Maske und Wahrheit in Doppelgängergestalten durchvariiert und vertieft wird.⁶

Diese Entromantisierung nicht allein Venedigs, Italiens, des Südens überhaupt, heißt zunächst nichts anderes, als dass das tradierte Bild in ein neues »Licht« gesetzt wird. Wortwörtlich verstanden in eine trübe Beleuchtung, eine undurchschaubare, bedrohlich, gefährlich bis tödlich wirkende Situation. Tatsächlich bedroht aber ist nur die tradierte Illusion, der Mythos Arcadien, die Verklärung der eigenen Vorstellungen. Anders, positiv formuliert: Italien wird als Bild erkannt und anerkannt, die Fiktion kommt zu sich, die Reisenden kommen endlich in dem Land an, das sie sich vorgestellt haben. Eine Ausnahme neben Hesse macht Walter Benjamin.

Der hat noch niemals eine Speise erfahren, nie eine Speise durchgemacht, der immer Maß mit ihr hielt. So lernt man allenfalls den Genuss an ihr, nie aber die Gier nach ihr kennen, den Abweg von der ebenen Straße des Appetits, der in den Urwald des Fraßes führt. Im Fraße nämlich kommen die beiden zusammen: Die Maßlosigkeit des Verlangens und die Gleichförmigkeit dessen, woran es sich stillt. Fressen, das meint vor allem: Eines, mit Stumpf und Stiel. Kein Zweifel, dass es tiefer ins Vertilgte hineinlangt als der Genuss. So wenn man in die Mortadella hineinbeißt wie in ein Brot, in die Melone sich hineinwühlt wie in ein Kissen, Kaviar aus knisterndem Papier schleckt und über eine Kugel von Edamer Käse alles, was sonst auf Erden essbar ist, einfach vergisst.⁷

Walter Benjamin ist nicht nur der Philosoph der barocken Allegorese, die angesichts der Zerstörungen des beginnenden 20. Jahrhunderts als ein durchaus übertragbares Denkmodell fixiert wird. Das barocke Trauerspiel hatte er als Reaktion auf die sozialen, kulturellen, besonders religiösen Veränderungen am Beginn der Neuzeit untersucht. Bereits hier fand sich die Ruine als zentrale Metapher solchen Endzeit- oder Krisenbewusstseins.

6 Wilhelm Emrich: Das Bild Italiens in der deutschen Dichtung. In: Studien zur Deutsch-Italienischen Geistesgeschichte. Köln: Böhlau Verlag, 1959, S. 282f.

7 Walter Benjamin: Denkbilder. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Herrmann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Bd. IV.1. Frankfurt Main: Suhrkamp 1973, S. 374.

Auf dem Antlitz der Natur steht >Geschichte< in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Naturgeschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Protest eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge. Daher denn der barocke Kult der Ruine.⁸

Benjamin ist weiter nicht nur der erste Denker der Medien-Moderne, der mit dem berühmten *Kunstwerk*-Essay als einer der ersten das Ende des Autors, seiner Geschichte(n) und ihrer ästhetischen Absicherungen beschrieben hat, den Übergang in die Co-Produktion von Wahrnehmungs-Subjekten und Kunst-Maschinen (Fotographie, Film, Video, Radio...). Am nahesten kommt man seinem physiognomischen Denken da, wo er in kurzen Essays oder Aphorismen ein Phänomen blitzartig in seinen soziokulturellen Kontext zu stellen versteht, etwa in den sog. Denkbildern, die er über das Essen notiert hat. Zwei von diesen passieren die »sonnenzerfressene« Landschaft Italiens, den Süden. In der Nähe Neapels, wo Benjamin vor einer der schwersten Entscheidungen seines Lebens steht, wie er in dem oben zitierten Bild über »Frische Feigen« vermerkt, schreibt er einen Brief, mit dem diese Entscheidung endgültig geworden wäre. Zwei Tage trägt er ihn mit sich herum, ohne sich zum Absenden entschließen zu können. In derart zerstreut-konzentriertem Müßiggang begegnet ihm am Straßenrand eine Obstverkäuferin, von der er sich ein halbes Pfund frische Feigen geben läßt.

Die Frau wog reichlich. Als aber die schwarzen, blauen, hellgrünen, violetten und braunen Früchte auf der Schale der Handwaage lagen, zeigte es sich, dass sie kein Papier zum Einschlagen hatte ... und so ging ich, Feigen in den Hosentaschen und im Jackett, Feigen in beiden vor mich hingestreckten Händen, Feigen im Munde, von dannen.⁹

Die genannte Entscheidung wird wortwörtlich vom Essen, d.h. genauer vom Fressen, vom puren, grenzenlosen Verschlingen getroffen.

Und dann kam die Paßhöhe des Geschmacks, auf der, wenn Überdruß und Ekel, die letzten Kehren bezwungen

⁸ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S.197.

⁹ Benjamin: Denkbilder (s. Anm. 6), S.374

sind, der Ausblick in eine ungeahnte Gaumenlandschaft sich öffnet: eine fade, schwellenlose, grünliche Flut der Gier, die von nichts mehr weiß als vom stränigen, faserigen Wogen des offenen Fruchtfleisches, die restlose Verwandlung von Genuss in Gewohnheit, von Gewohnheit in Laster.¹⁰

In der nicht mehr kontrollierbaren puren Verschlingungsgier verwandelt sich Benjamin selbst in eine Natur, die zwar ißt, um zu »vernichten«, der aber in der beschriebenen Entscheidungssituation etwas ganz anderes passiert. Die Natur vernichtet hier die kalkulierende Kultur. »...als ich die letzte Feige vom Grund meiner Tasche losriß, klebte an ihr der Brief. Sein Schicksal war besiegelt, auch er mußte der großen Reinigung zum Opfer fallen...«¹¹ Die große Reinigung, die Katharsis, die nicht erst seit Goethe alle Italienreisenden von dieser Landschaft erwarten und die sie dort auch häufig erfahren, hier wird sie von der Natur selbst übernommen. Wo Goethe, Dehmel, Thomas oder Heinrich Mann angesichts der antiken Bauten und Bilder sich wiedergeboren fühlen, die Reinigung von den nordischen Nebeln, von der Schwermut, von der Grübelkultur im »Land der Sehnsucht« beschreiben, versenkt sich Benjamin tatsächlich in ganz anderer Weise in das neue Arcadien, d.h. in ein durchaus archaisch zu verstehendes Schlaraffenland.

Ein anderes Mal ist Benjamin auf der Suche nach einer Freundin, in einem abgelegenen Weingarten auf Capri, wo diese ein Haus besitzt. Statt der Bekannten öffnet ihm die Mutter, eine ehemals »berühmte Dorfkokotte«, jetzt eine 60jährige Alte, »in Rock und Bluse, mißfarbenen Kleidungsstücken, an denen man Flecken wohl vergebens gesucht hätte, so gleichmäßig, so gerecht waren sie verschmutzt.«¹² Benjamin wird aufgefordert zu warten und beim Mittagessen mitzuhalten. Während er noch zögert, wird ihm bereits ein Teller des Pranzo Caprese angeboten. »In einem Brodem von Knoblauch, Bohnen, Hammelfett, Tomaten, Zwiebeln, Öl erschien mir die gebieterische Hand, aus der ich den zinnernen Löffel entgegennahm.«¹³

Dem an nördliche Eintöpfe Gewöhnten mag bei solcher Beschreibung der Ekel kommen. Benjamin weist dies als pure Ignoranz weit von sich.

Wie wenig wißt Ihr von der Magie der Speise, und wie wenig wußte ich selbst davon bis zu dem Augenblick,

10 Benjamin: Denkbilder (s. Anm. 6), S.197

11 Benjamin: Denkbilder (s. Anm. 6), S.197

12 Benjamin: Denkbilder (s. Anm. 6), S.378f.

von dem ich hier spreche. Dies zu schmecken war gar nichts, war nur der entscheidende, geringfügige Übergang zwischen jenen beiden: erst, es zu riechen, dann aber, davon gepackt, gewalkt zu werden, ganz und gar, von Kopf zu Fuß, von dieser Speise durchgeknetet, von ihr wie von den Händen dieser alten Hure ergriffen, gepreßt und mit ihrem Saft - dem Saft der Speise oder dem der Frau - das hätte ich nicht mehr sagen können eingerieben zu werden.¹⁴

Wo die anderen Italienreisen ihren Abscheu vor der Speise, allerhöchstens ihr wohlwollendes Akzeptieren ausdrücken, läßt Benjamin sich schlicht ergreifen. Wo Goethe oder andere auf den Spuren des Mythos sich bewegen, dessen Dokumente sie registrieren, dessen lebendige Anwesenheit sie zwar beschreiben, die Distanz zur anderen Kultur dabei aber niemals aufgeben, artikuliert Benjamin sich selbst als materialisierten Mythos. »Der Pflicht der Höflichkeit war Genüge getan, aber dem Verlangen der Hexe auch, und ich stieg bergan, um das Wissen des Odysseus bereichert, als er seine Gefährten hatte in Schweine verwandeln sehn.«¹⁵ Dieser neue Odysseus ist selbst verwandelt, hat sich nicht am Schiffsmast festbinden lassen, um die Versuchungen unbeschadet zu überstehen, sondern sich ganz und mit aller Konsequenz in sie hineinbegeben. Damit geht Walter Benjamin noch weit radikaler über das von Goethe bis Rolf Dieter Brinkmann praktizierte Verhalten hinaus, das im schriftlich fixierten Italienbild durchaus präfiguriert und begrenzt worden ist. Noch wo Brinkmann in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts seinen Abscheu vor den Ruinen und Müllbergen Roms notiert, seine Kritik an Goethe¹⁶, der alles gut gefunden habe, nur um sich selbst zu steigern, bleibt er doch in dessen Formulierungen befangen. Auch Brinkmann wirft noch jenen barocken, melancholischen Blick auf die Ruinenstadt, das antike Ideal liefert die Folie, auf der seine Kritik aufbaut. Die Distanz zum italienischen Chaos, zur heillosen Mischung von antiker Kultur, Großstadtverkehr und Zivilisationsschrott gibt er dabei niemals auf. Seine Wahrnehmungen werden zwar von den Augen geliefert, aber kontrolliert werden sie von sehr viel früher erlernten Gedanken, von einer durchaus klassischen Bildung mit ihren Normen und Werten. Auch wenn Brinkmann sie mit dem Artaud'schen Gestus des »Scheisse zum Geist« dauernd negiert, bleibt dies ein Gestus. Das Ideal, die Utopie des Südens als Terrain eines unmittelbaren Verhaltens lebt in seinen Texten fort, als helle Folie, auf der die

13 Benjamin: Denkbilder (s. Anm. 6), S.378f

14 Benjamin: Denkbilder (s. Anm. 6), S.378f

15 Benjamin: Denkbilder (s. Anm. 6), S.378f

16 - »man müßte es wie Goethe machen, der Idiot... « Rolf Dieter Brinkmann: Rom. Blicke. Reinbek: Rowohlt 1979, S.115.

schwarzen, kritischen, melancholischen Sätze erscheinen. *Rom. Blicke* heißt sein Italienbuch. Vom Lärm, von akustischer Belästigung des nachdenklichen Großstadtwanderers ist wohl viel, aber vom Schmecken, Riechen, Tasten, gar vom gewalttätigen »Durchwalken« des ganzen Körpers und aller seiner Sinne wie bei Benjamin ist hier niemals die Rede. So bezeichnet dessen Italienbeschreibung in all den unendlichen Texten über das südliche Land etwas vergleichsweise Einzigartiges: Ihr gelingt der Ausdruck einer Erfahrung, die so nur hier und jetzt gemacht werden konnte, die eine einmalige, unwiederholbare Situation in der Erinnerung hält. So markieren Benjamins Denkbilder auch eine Art Übergang zwischen zwei Polen der Italienbeschreibung: dem dokumentarischen, der empirischen Beschreibung, und dem fiktiven, der puren Erfindung des Südens. Beide können durchaus in einer Gattung, sei es nun Brief, Reisebericht oder Roman, präsent sein, von beiden unterscheidet sich Benjamins Rede. Wo von Archenholtz zu Enzensberger¹⁷ soziokulturelle Daten gesammelt und analysiert werden, wo von Goethe zu Behrens¹⁸ der Mythos des Südens entwickelt und ausgebaut wird, eine Italienprojektion aufs Papier geworfen wird, die mit dem Objekt der Sehnsucht meist wenig zu tun hat, verbindet Benjamin empirische Erfahrung und Einbildung zu einer phantastischen Materialität, indem er sich in der Gier, im Verschlingen der Speisen, Gerüche und Bilder schlicht verliert.

Prof. Dr. Peter Gendolla

Wiedichstr.23

57250 Netphen

02738-6240

Universität Siegen

Fachbereich 3, Likumed

57068 Siegen

0271-7404591

17 Johann Wilhelm von Archenholtz: *England und Italien*. Leipzig 1785; Hans Magnus Enzensberger: Italienische Ausschweifungen. In: Ders.: *Ach Europa. Wahrnehmungen aus sieben Ländern*. Frankfurt/M. 1987, S.51-117.

18 s. Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben: Zweiter Abteilung und Zweiter Teil*.

gendolla@lit-wiss.uni-siegen.de

(Italienische Reise). Stuttgart / Tübingen 1816 - 17 ; Alfred Behrens. Künstliche Sonnen.
Bilder aus der Realitätsproduktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S.91.