

Rom im Blick

Goethes „Italienische Reise“ in der literarischen Kritik Hedwig Dohms

Gaby Pailer (Karlsruhe)

1.

„Sicher ich brauchte einen Führer. Ich kaufte mir Göthe's italienische Reise. Das wäre doch der denkbar, vornehmste Führer. Ich las eifrig darin, und das Resultat: bitterste Beschämung. Göthe's römische Welt war mir eine völlig verschlossene. Aus jeder Seite dieses Buches starrte mich meine grenzenlose Unwissenheit an.“¹

Marlene Bucher, die Protagonistin und Erzählerin in Hedwig Dohms Briefroman „Schicksale einer Seele“ (1899), ist eine Berliner Hausfrau, die 1866 nach Rom gereist ist, um dem Schmerz über den Verlust ihrer Tochter und den in ihrer Ehe erlittenen Kränkungen zu entfliehen. Einem jungen Mann, den sie kurz vor der Reise kennengelernt hat, erzählt sie sukzessive ihr bisheriges Leben, um dem ihm versprochenen Bericht plötzlich einen unverlangten anzufügen: Briefe, die sie nachts schrieb und in denen sie ihre Erfahrungen in und mit Rom schildert. Unter mehreren mißlingenden Versuchen Marlenes, Rom kennenzulernen, sticht dabei die oben zitierte Erwähnung von „Göthe's italienische[r] Reise“ hervor und gibt Anlaß zur Überlegung, ob es im Roman weitere verborgene Anspielungen auf die berühmte Reisebeschreibung² gibt.

Schon auf den ersten Blick fallen mehrere Gemeinsamkeiten zwischen Marlene Bucher und Johann Wolfgang von Goethe auf. Beide sind auf der Flucht vor einem sie einengenden Dasein, beide empfinden eine große Sehnsucht nach

¹ Hedwig Dohm, *Schicksale einer Seele. Roman*, Berlin 1899, S. 303. Die Erstausgabe wird benutzt, da sie im Unterschied zur Neuausgabe (*Schicksale einer Seele. Roman*. Hg. und mit einem Nachwort von Ruth-Ellen Boetcher-Joeres, München 1988) ähnlich wie andere Erzählwerke Dohms die mangelnde Bildung der Heldin auch in Orthographie und Interpunktion spiegelt.

² Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, München 1982 (= Ders., *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München 1982).

Italien, beide durchleben in Rom einen Prozeß der Erneuerung. Schwärmt Goethe von einem „zweiten Geburtstag“ (Goethe 1982, S. 147), so verspricht sich Marlene von der Reise einen „Wendepunkt“ in ihrem Leben (Dohm 1899, S. 4).

Die gemeinsamen Momente dienen allerdings nur dem Einstieg, damit die Unterschiede zwischen den römischen Aufenthalten von Dichter und Hausfrau um so deutlicher werden können: „Alles alte Bekannte, wie Freunde, die man sich in der Ferne durch Briefwechsel gemacht hat, und die man nun von Angesicht sieht.“ (Goethe 1982, S. 137) schreibt Goethe über die Kunstschatze, die er antrifft. Marlene dagegen verläßt ihr Haus erst einmal wochenlang nicht; als sie sich endlich herauswagt, verirrt sie sich prompt. Das heißt, während Goethe sofort in ganz Rom zu Hause ist, fühlt sich Marlene für die erste Zeit nur in ihrer Wohnung heimisch.

Entsprechend unterscheiden sich auch die Resultate der ersten Besichtigungstouren. Goethe, der die Fülle der Eindrücke genießt, ist „abends müde und erschöpft vom Schauen und Staunen“ (Goethe 1982, S. 131). Marlene dagegen empfindet die Besichtigungen „als eine schwere Arbeit“ und kommt „jedes Mal tödlich erschöpft nach Hause“ (Dohm 1899, S. 302f.). Erschöpfung bei beiden, jedoch aus völlig verschiedenen Gründen. Dohms Text - eine Kontrafaktur?

Wie im folgenden gezeigt werden soll, hat die Bezugnahme tatsächlich Methode, denn Dohms Protagonistin unterzieht gezielt jene Stellen Goethes einer eingehenden Lektüre, die auf Rom als Ort einer neuen Wahrnehmung und eines neuen Blickes auf Geschichte reflektieren. Dabei erscheint der Lektürevorgang selbst als ein kreativer Akt der Dekomposition, wenn Marlenes Text den Goethes zugleich zerstört und für eigene Zwecke umschreibt.³

2.

„In Rom lerne ich nun ein höheres Sehen und Hören.“ (Dohm 1899, S. 310f.) schreibt Marlene Bucher, was zunächst komisch wirkt, da sie bis dahin nur versucht hat, sich den Blick anderer anzueignen, wobei ihr das Sehen und Hören eher verging: Nach der vergeblichen Mühe, Rom als Touristin zu sehen - „von Rom entzückt zu sein wie alle Welt es war“ (Dohm 1899, S. 302) - oder gar als Bildungsreisende - mit „Göthe“ (s.o.) -, ist sie gerade im Begriff, sich

³ Das poetische Verfahren Hedwig Dohms, den Worten ihrer Ich-Erzählerinnen Texte anderer, meist bekannter Männer, zu unterlegen, wurde ausführlich behandelt in meiner Dissertation: *Schreibe, die du bist. Die Gestaltung weiblicher „Autorschaft“ im erzählerischen Werk Hedwig Dohms*. Pfaffenweiler 1994 (= Thetis; 8). Die vorliegende Untersuchung basiert auf Teilen dieser Arbeit, die um einige ausgeschiedene Materialien und Reflexionen erweitert wurden.

mit dem jungen „Signore Adalbert“ erneut einen „Führer“ (Dohm 1899, S. 310) zuzulegen. Doch überraschenderweise wird sie sich bei dieser dritten Tour gerade nicht in den Blick mit fremden Augen zwingen. Immer wieder schießt sie an dem, was als sehenswert gilt, vorbei. Das beginnt bereits mit dem ersten Spaziergang zum Monte Pincio:

„Was ich sehe ist ein unentwirrbares Knäuel der heterogensten Dinge. Und diese Steinmassen sind durcheinander, übereinander gedrängt, seitwärts geschoben, in den Boden gedrückt, auseinandergezerrt, so daß sie einen völlig chaotischen Eindruck machen, einen Eindruck, als hätte ein Gott mit ungeheuren Steinen Würfel gespielt, und da wäre Alles bunt durcheinander gefallen: Häuser und Baracken, Paläste und Schuppen, Bildwerke, Bäume, Lumpen, Blumen, königliche Portale und Holzplatten, Säulen und Spelunken, Dächer, Gärtchen, Terrassen, Gitter, höhlenartige Löcher und Luken, offene Fensterbogen, auffälliges, graues oder röthliches Gerümpel.“ (Dohm 1899, S. 311)

Wenn Marlene zwischen historische Monumente Alltägliches schiebt, so geschieht das mit System. Denn obwohl sie vorgibt, Durcheinandergewürfeltes zu beschreiben, paart ihre Darstellung deutlich Großes und Nichtiges, Ewiges und Zeitliches. Paläste, Bildwerke und königliche Portale konfrontiert sie mit Schuppen, Lumpen und Holzplatten. Interessant ist dabei, daß Goethes „Italienische Reise“, die zuvor als „Führer“ explizit verworfen wurde, implizit dennoch weiterhin mitschwingt. Auch Goethe beschreibt gleich zu Beginn seines ersten römischen Aufenthaltes in ähnlicher Weise Gegensätze:

„Anderer Orten muß man das Bedeutende aufsuchen, hier werden wir davon überdrängt und überfüllt. Wie man geht und steht, zeigt sich ein landschaftliches Bild aller Art und Weise, Paläste und Ruinen, Gärten und Wildnis, Fernen und Engen, Häuschen, Ställe, Triumphbögen und Säulen, oft alles zusammen so nah, daß es auf ein Blatt gebracht werden könnte.“ (Goethe 1982, S. 131)

Allerdings geht es ihm - auch wenn er hier Gemischtes beschreibt - um etwas anderes als Marlene. Was ihn begeistert, ist nicht allein die Vielzahl der Eindrücke, sondern, daß er „das Bedeutende“ in Rom so nah beisammen findet. Bei genauem Hinsehen sind daher seine Gegensätze weit milder als die Marlenes; es scheint, als habe er eine Vorauswahl getroffen, so daß sich die Aufzählung zu einem bereits stimmigen Bild fügt.

Bedeutendes und Unbedeutendes zu unterscheiden, beginnt Goethe nicht erst in Rom. Schon unterwegs etwa schildert er die kleine Kapelle San Crocefisso, die reines Flickwerk zu sein scheint. Goethe fragt sich zwar, ob sie auf Resten

eines antiken Tempels gebaut sei oder ob man einfach „Säulen, Pfeiler, Gebälke gefunden und zusammengeflickt“ (Goethe 1982, S. 122) habe; doch letztlich beschäftigt ihn das nicht weiter. Die Kapelle, fährt er fort, sei „wohl irgendwo in Kupfer gestochen“ (ebd.), er indessen wendet sich dem für ihn wichtigeren Problem zu,

„daß uns, indem wir bemüht sind, einen Begriff des Altertums zu erwerben, nur Ruinen entgegenstehen, aus denen man sich nun wieder das kümmerlich aufzuerbauen hätte, wovon man noch keinen Begriff hat“ (ebd.)

„Sehen“ in und durch Rom bedeutet für Goethe, Gedachtes und Geahntes wiederzuerkennen und zur Grundidee des Ganzen vorzudringen: „Nun bin ich sieben Tage hier, und nach und nach tritt in meiner Seele der allgemeine Begriff dieser Stadt hervor.“ (Goethe 1982, S. 130) Wohl sei es „ein saures und trauriges Geschäft, das alte Rom aus dem neuen herauszuklauben“, doch fühle man sich dadurch als „Mitgenosse der großen Ratschlüsse des Schicksals“ (ebd.). Selbst dort, wo er unvoreingenommen zu blicken meint, findet er doch immer wieder eine kontinuierliche Entwicklung vor:

„[...] und so habe ich immer bisher den geologischen und landschaftlichen Blick benutzt, um Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken und mir ein freies, klares Anschauen der Lokalität zu erhalten. Da schließt sich denn auf eine wundersame Weise die Geschichte lebendig an, und man begreift nicht, wie einem geschieht, und ich fühle die größte Sehnsucht, den Tacitus in Rom zu lesen.“ (Goethe 1982, S. 122)

Vor dem inneren Auge Goethes entsteht, egal von wo aus er den Zugang sucht, immer wieder ein homogenes Bild des Vergangenen. Verglichen damit liest sich Marlenes Beschreibung als gewollte Verwirrung seiner ordnenden Wahrnehmung. Wo Goethe versucht, den Trümmern Sinn, Begriff und Idee abzugewinnen, beschreibt Marlene nur „Steinmassen“, die - wie bereits zitiert - auf sie - „durcheinander, übereinander gedrängt, seitwärts geschoben, in den Boden gedrückt, auseinandergezerrt“ - einen „chaotischen Eindruck“ machen (Dohm 1899, S. 311). Dabei könnte sie sich mit der scheinbaren Unmittelbarkeit ihrer Beschreibung auf dasselbe berufen, wie Goethe, daß sie ohne Einbildungskraft und Empfindung arbeite und lediglich die Lokalität, wie sie sie vorfindet, beschreibe.

Goethes Trauer über das leider doch recht mühselig zu bearbeitende historische Material, teilt Marlene nicht. Schreibt er:

„Doch auch in Rom ist zu wenig für den gesorgt, dem es Ernst ist, ins Ganze zu studieren. Er muß alles aus unendlichen, obgleich überreichen Trümmern zusammenstoppeln.“ (Goethe 1982, S. 164)

So überlegt sie, anstatt die fragmentarische Überlieferung zu betrauern, warum sie die „Zerbröcklung“ nicht als beklemmend empfindet. Es liegt an dem gegenwärtigen Leben, das zwischen den Trümmern entsteht. Das heißt, in ihrer Darstellung schließt sich - in Umkehrung zu Goethe - nicht die Geschichte, sondern die Gegenwart „lebendig“ an:

„Daß das schauerlich Düstere der Zerbröcklung uns nicht beklemmt, liegt daran, daß der Himmel überall dabei ist, der blaue, blaue Himmel, die goldene goldene Sonne und die Frühlingsdüfte und =Lüfte. Das Licht lugt durch Löcher und Spalten, es flutet sein Blau durch die grandiosen Bogen hinein [...].

Und wohin der Blick fällt, sprossen und sprießen, und wuchern Blumen und Blüten und Gräser. Sie kriechen und drängen sich aus allen Fugen, klettern bis zu den höchsten Rändern des Gesteins empork und nicken und winken von oben [...].“ (Dohm 1899, S. 319)

Wie mit magischem Raunen beschwört die Ich-Erzählerin den „blaue[n], blaue[n]“ Himmel und die „goldene goldene“ Sonne, so daß folgerichtig „Blumen und Blüten und Gräser“ zum Leben erwachen. Auf diese Weise wird ein Prozeß, bei dem es um Leben und Tod geht, in Gang gesetzt. Den Ruinen kommt einzig die Rolle zu, als beredete Monumente präsent zu bleiben; in ihrem morbiden Zustand zeugen sie nicht von großer Geschichte, sondern nur noch von „totden Weltgeschichten“:

„Und sie sind nicht stumm, die Ruinen. Sie halten Grabreden, die wie Donner durch die öden Räume hallen, totde Weltgeschichten ruhen ja darin [...].“ (Dohm 1899, S. 319f.)

Kein Zufall scheint es, daß Marlene als Beispiel die Cäsarenpaläste wählt, denn auch Goethe spricht über die „Ruinen der Kaiserpaläste“ auf dem Palatin, die in seiner Anschauung „wie Felsenwände dastehn“ und ein Teil der „allgemeinen Großheit“ des Ortes sind (Goethe 1982, S. 134). Auch wenn man berücksichtigt, daß zwischen dem Roman Dohms und der Reiseschilderung Goethes rund achtzig Jahre liegen⁴, wird ein Unterschied deutlich, dort wo auch Goethe Ruinen und Pflanzen beschreibt:

⁴ Bezogen auf die Erstdrucke („Italienische Reise“: 1816/17; „Schicksale einer Seele“: 1899) sind es 83 Jahre, bezogen auf die mehr oder minder „fiktive“ Zeit des Reisens (IR: 1786-88.; SeS: 1866) sind es bei Reiseantritt 80 Jahre.

„Auf den Ruinen des Neronischen Palastes gingen wir durch frisch aufgehäufelte Artischockenländer und konnten uns nicht enthalten, die Taschen vollzustecken von Granit, Porphyrr und Marmortäfelchen, die zu Tausenden hier herumliegen und von der alten Herrlichkeit der damit überkleideten Wände noch als unerschöpfliche Zeugen gelten.“ (Goethe 1982, S. 138)

Von Pflanzen überwuchert sind bei Goethe die antiken Reste zwar auch, doch bleibt kein Zweifel daran, was von beidem er lieber in die Tasche steckt. Sucht er hinter den Trümmern die Geschichte, so faszinieren sie Marlene vor allem in ihrer Eigenschaft als Trümmer.

Daß Marlene so großes Gewicht auf die Durchmischung von Ewigem und Zeitlichem legt, hat mit ihrem Geschlecht zu tun. An einer Stelle rückt sie scheinbar beiläufig typisch „männliche“ und typisch „weibliche“ Kulturleistungen nebeneinander:

„Kein Winkel geht verloren, alles vollgestopft, und wär's nur mit dem Fragment eines Marmorkopfes, mit alten Tonnen, mit Wäsche, mit dornigem Gestrüpp, Schutt und Kehricht.“ (Dohm 1899, S. 311f.)

Besonders auffällig scheint mir das „Fragment eines Marmorkopfes“, das in interessantem Kontrast zur ebenfalls erwähnten „Wäsche“ steht, bedenkt man, daß (damals zumindest) Marmorköpfe gemeinhin von Männern gemacht wurden, die alltägliche Wäsche dagegen in aller Regel Frauen besorgten. Durch die Zusammenstellung dessen, was anscheinend nicht, in Wirklichkeit aber sehr gut zusammenpaßt, ergibt sich der implizite Schluß: ohne die geschichtslos bleibende (weibliche) Wäsche keine geschichtlichen (männlichen) Marmorköpfe.

Marlenes „höheres Sehen und Hören“ (s.o.) karikiert Goethes Blick auf Rom. Glaubt er, „alle Dinge, wie sie sind, zu sehen und abzulesen“ (Goethe 1982, S. 134), so weist ihre Darstellung nach, daß Wahrnehmung immer perspektivisch ist. Wo sich ihm Gesehenes zu großer Geschichte rundet, fragmentiert Marlene die Vergangenheit zu Geschichten. In seiner Anschauung Roms leistet Goethe - der „Baumeister“ (Goethe 1982, S. 150) - zwar nicht die übliche historische Rekonstruktion, doch erfolgt die Konstruktion⁵, die er errichtet, in-

⁵ Statt als Historiker zu blicken, glaubt Goethe an seine unmittelbare Wahrnehmung, die Rom geradezu übergeschichtlich einzufangen vermag. Es gehe ihm, so Hans Mayer, darum das bestehende Rom im Gegensatz zu seiner geschichtlichen Relativierung zu erkennen. „Das bestehende Rom gleichzeitig verstanden als objektiv feststellbare Wirklichkeit wie als subjektiver Gedanke von dieser Realität, den Goethe seit seiner Jugend, seit dem Blick auf die 'Prospekte von Rom' im Vorsaale des Vaterhauses am Hirschgraben zu besitzen glaubte. Das

nerhalb desselben Wertesystems, dessen männliches Vorzeichen ihm nicht bewußt wird. Mit Vorliebe sammelt er - man weiß es - Marmorköpfe.

3.

„Und doch, was für eine Freude bringt es, zu einem Gipsgießer hineinzutreten, wo man die herrlichen Glieder der Statuen einzeln aus der Form hervorgehen sieht und dadurch ganz neue Ansichten der Gestalten gewinnt. Alsdann erblickt man nebeneinander, was sich in Rom zerstreut befindet, welches zur Vergleichung unschätzbar dienlich ist. Ich habe mich nicht enthalten können, den kolossalen Kopf eines Jupiters anzuschaffen. Er steht meinem Bette gegenüber, wohl beleuchtet, damit ich sogleich meine Morgenandacht an ihn richten kann [...].“ (Goethe 1982, S. 151)

In einer Gipsgießerei beobachtet Goethe das Verfertigen von Abgüssen antiker Statuen. Eine ähnliche Werkstatt besucht Marlene. Allerdings werden dort nicht antike Götter, sondern katholische Heilige für den Tagesgebrauch „fabricirt“:

„Wir traten in eine Werkstatt, wo bei offenen Thüren Heilige fabricirt wurden. Diese Figuren in all ihren verschiedenen Entwicklungsstadien, vom zartestem Embryo bis zum vollendeten Gott oder Heiligen vor sich zu sehen, war ein recht kuriose Schauspiel; nicht gerade weihevoll anzusehen, wie die Gesellen in schmutzigem Arbeitskittel die Heiligen erbarmungslos mit Beil und Hammer bearbeiteten, ihnen mit Messerchen Wunden in die heiligen Leiber schnitten, und so recht con amore mit Zinnober das Blut anpinselten.“ (Dohm 1899, S. 355f.)

Während Goethe den Blick gespannt auf den Prozeß des Entstehens von Göttern richtet, dessen Mitverfolgen ihm neue „Ansichten der Gestalten“ eröffnet und ein systematischeres Vergleichen ermöglicht, geht es Marlene um die Konstruiertheit der Heiligenverehrung. Diese wird entlarvt durch die Betonung der seriellen Produktion nicht nur von Figuren, sondern mehr noch von Martyrien. Der Rückverweis auf Goethe hat dabei eine doppelte Dimension. Erinert Marlenes Beschreibung zum einen an sein Amüsement über die Auftritte des Papstes, die sich in Riten erschöpfen (etwa Goethe 1982, S. 127 und 156), so wirkt er selbst mit seiner Sammelleidenschaft und vor allem seiner „Morgenandacht“ vor dem Jupiterkopf doch kaum weniger kultverhaftet.

wirkliche Rom als Bestätigung seiner Idee.“ [Kursivierung i.O.] Vgl. Hans Mayer: *Goethe. Ein Versuch über den Erfolg*, Frankfurt am Main, Leipzig 1992, S. 32-37, hier: S. 35.

Tatsächlich geht es Marlene mit ihrer Kirchenkritik weit weniger um ein Schmunzeln als um eine umfassende Kritik des kulturellen Wertesystems, das für sie im Rom der Päpste besonders klar hervortritt. Die römische Madonnenverehrung erkennt sie als faulen Zauber, denn wirklich vergöttert wird immer nur „il bambino“ (Dohm 1899, S. 323), der Junge. Hinzu kommt für sie persönliche Erfahrung. Als Frau wird ihr der Zutritt zu einer Kapelle, in der sich eine bestimmte Reliquie befindet, verwehrt (Dohm 1899, S. 344) - historisch übrigens belegbar: ein zeitgenössischer Reiseführer etwa informiert bezüglich der Kapellen unter der Kuppel des Petersdoms, daß Frauen für den Zutritt eine schriftliche Petition einzureichen hätten.⁶ Erfahrungen dieser Art bleiben Goethe erspart. Im Gegenteil: Er läßt Räume aufschließen (etwa Goethe 1982, S. 145f.).⁷

Marlene kann sich in Rom als „Paria“ (Dohm 1899, S. 339) sehen und die Kolonisation der Frauen in der Geschichte begreifen. Einen wichtigen Impuls gibt ihr die Besichtigung des jüdischen Ghettos. Im Unterschied zu ihrem Begleiter Adalbert öffnen sich ihr dort die Augen für das karge Leben eines kolonisierten Teils der römischen Bevölkerung: „Aberglauben, Herrschsucht, Neid, Grausamkeit, Rassenhaß schufen das Ghetto und machten es zu einer Cloake der Weltgeschichte.“ (Dohm 1899, S. 339). Im Bild des „Ewigen Juden“ (Dohm 1899, S. 341) fängt die Ich-Erzählerin das jüdische Schicksal der lebenden Mumifizierung in einer Fremdkultur ein, das sie sodann auf das weibliche Schicksal der Kolonisierung in einer männlichen Kultur überträgt. Indem sie Medusa ins Spiel bringt, erscheinen die Kolonisierten zugleich als stummgemachte, ihrer Sprache beraubte Wesen:

„Nun - ist das malerisch?“ fragte Adalbert.

Es war unsinnig malerisch, dieses Ghetto. Malerisch ist auch der Kopf der Medusa, und wirkt doch Grauen, vor dem die Seele erstarrt.

Ich wurde traurig. „Tröste Dich Marlene, sagte er, morgen zeige ich Dir einen Juden im Purpur kaiserlicher Majestät.“ (Dohm 1899, S. 342)

Da Marlene auf Adalberts Frage nur „stumm“ antwortet, wird sie für einen Moment selbst Medusa. Es scheint, als spiele der Text damit an auf Goethe, in

⁶ Theodor Gsell-Fels: *Rom und Mittel-Italien*. Bd. 2: *Rom*, neue, bis 1871 ergänzte Ausgabe, Hildburghausen 1872, Sp. 434.

⁷ Allerdings spielt bei dieser (möglichen) Replik Dohms nicht allein der Gegensatz Mann-Frau eine Rolle, sondern auch der von „berühmt“ und „unbekannt“. Corinna, eine fiktive Figur der Goethezeit, hat als Künstlerin in Rom ebensowenig Probleme, Kirchen zu betreten wie Goethe. Vgl.: Madame de Staël: *Corinna oder Italien*. Aus dem Französischen übertragen von Dorothea Schlegel. Überarbeitet, mit Anmerkungen und einer Zeittafel, Literaturhinweisen und einem Nachwort hg. von Arno Kappler, München 1985. S. 106f.

dessen „Italienische[r] Reise“ das jüdische Ghetto zwar nicht vorkommt, der jedoch Gefallen an einer Medusenmaske findet:

„Gegen uns über im Palast Rondanini steht eine Medusenmaske, wo in einer hohen und schönen Gesichtsform über Lebensgröße das ängstliche Starren des Todes unsäglich trefflich ausgedrückt ist. Ich besitze schon einen guten Abguß [...].“ (Goethe 1982, S. 151)

Während Marlene Medusa zum Leben erweckt, indem sie sie in ihrer früheren Macht zeigt - sie vermag Grauen hervorzurufen, das Erstarren macht -, steht sie bei Goethe als ein Bild ängstlicher Todesstarre. Als Vorkulturelle hat er sie seiner Kultur einverleibt und wird sie - als Abguß - nach Hause tragen. Das wiederum ist interessant in bezug auf den „Juden im Purpur“, den Adalbert Marlene zu zeigen verspricht, Michelangelos Kolossalfigur „Moses“:

„Moses sitzt da wie das Symbol des altjüdischen Gesetzes selber, voll hehrer, düstrer Kraft, in jeder Muskel die Energie eines Titanen. Das ist Moses, der zugleich Priester ist und König, der Jehovah geschaut hat von Angesicht zu Angesicht. Um die Augenbrauen, um die leicht aufgeworfenen und doch zusammengepreßten Lippen zuckt erhabener Zorn und verächtliches Staunen über das Gesindel Mensch, das da unten tanzt, um das goldene Kalb tanzt. Ein Wehruf oder ein Fluch wird sich von diesen Lippen ringen, wenn er sie öffnet, wenn er die Gesetzestafeln die er im mächtigen Arm hält, zerschmettert.“ (Dohm 1899, S. 342f.)

Marlenes Betrachtung geht zwar aus von der biblischen Situation, den Zorn Moses' über das Volk, das einem „goldenen Kalb“ huldigt; das „goldene Kalb“ in seiner ursprünglichen Definition der Abtrünnigkeit von Gott beschäftigt sie dabei allerdings wenig. Insofern es für sie ganz allgemein für falsch verstandenes Götzentum steht, eröffnet sie eine andere Interpretation des „Moses“: In der Stadt der Päpste ist Moses, der einzige nicht-ghettoisierte Jude, selbst zu einem Götzen, einem „goldenen Kalb“ geworden, zu einem Prototyp des Juden als Vorläufer des Christentums. In ihm symbolisiert sich, daß die jüdische Kultur innerhalb der christlichen auf eine vorgeschichtliche Funktion festgeschrieben wird.

Die in Rom trotz ihrer langen Geschichte „geschichtslos“ gebliebenen Juden vergleicht Marlene den im Patriarchat kolonisierten Frauen. Die Juden und die Frauen sieht sie als die eigentlich Gekreuzigten der Menschheit (Dohm 1899, S. 396). Ist der Gedanke der gekreuzigten Frauen aus Dohms Novelle „Werde,

die Du bist“ bereits bekannt⁸, so kommt ein weiteres paralleles Motiv hinzu: An der Kolossalfigur des Moses fasziniert Marlene nur das Zerschmettern der Gesetzestafeln, nicht aber das Entgegennehmen einer neuen Ordnung.⁹ An der patriarchalischen Kultur beerbt sie mit Vorliebe die Momente der Zertrümmerung.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, um was es in der „anderen“ Wahrnehmung der Ich-Erzählerin geht. Als Paria kann Marlene an der herrschenden Geschichte keinen Gefallen finden. In der römisch-katholischen Kirchenskultur, die für sie zum Inbegriff dieser herrschenden Geschichte wird, findet sie einen ganz anderen Ansatzpunkt der Kritik als Goethe. Während er an der Oberfläche kratzt, erkennt sie die Tiefenstruktur. Hat sie zuvor Goethes Ruinen für Zeugen „todte[r] Weltgeschichten“ erklärt, so verfährt sie nun umgekehrt, wenn sie Medusa aus ihrem Maskendasein erlöst.

In Moses, den die herrschende Kultur sich als Monument einverleibt hat, ist für Marlene der Akt der „Zertrümmerung“ quasi als unfreiwillige Selbsterkenntnis in die patriarchale Geschichte eingegangen. Zu übertragen ist dies auf die Trümmer Roms, denn die Stadt kann ebenso Metapher für den Prozeß der Ruinierung wie für die Festschreibung einer Geschichte über den Erhalt von Ruinen werden, kann ebenso stehen für den (aus Frauensicht progressiven) Prozeß der Zertrümmerung gegen die in der Geschichtsschreibung statische Größe zerstörter Reiche.

4.

Einige Jahre vor „Schicksale einer Seele“ veröffentlicht Hedwig Dohm die Novelle „Frau Tannhäuser“¹⁰, die von der Ehekrise eines jungen Paares und deren Überwindung erzählt. Marie möchte sich von ihrem Mann, einem Archäologen, um eines anderen willen scheiden lassen. Dieser jedoch verlangt ihr eine Bedenkzeit ab, die sie in Rom verbringen soll. In Briefen soll sie ihm Bericht erstatten über ihre Eindrücke von der Stadt. Während Marie in einer ersten Besichtigungstour mit den Kunstschatzen der ewigen Stadt rein gar nichts anzufangen weiß, sondern nur geschichtslose Trümmer erblickt, korrigiert sie -

⁸ Hedwig Dohm: „Werde, die Du bist“. In: Dies.: *Wie Frauen werden. Werde, die Du bist*, Breslau 1894, S. 149-236. Die Protagonistin Agnes Schmidt wünscht sich, für die Frauen am Kreuz zu sterben. Ihr Tod im Schlußbild erinnert an eine Kreuzigung. S. hierzu: Pailer, *Schreibe, die du bist*, S. 24-30.

⁹ Vgl. Dohm: „Werde, die Du bist“, S. 207 u. 235.

¹⁰ Hedwig Dohm: „Frau Tannhäuser. Eine Reisenovelle“. In: *Nord und Süd* 42 (1887). S. 1-48. Ein Exemplar des späteren Novellenbandes von Hedwig Dohm: *Frau Tannhäuser. Novellen*, Breslau 1890, ist nicht mehr zu ermitteln.

nachdem sie entsprechende Aufzeichnungen ihres Mannes gelesen hat - in einem zweiten Durchgang ihren Blick. Schreibt sie zu Beginn:

„Rom also! Rom! wie eine volle Woge rollt einem das Wort von der Lippe. Der Ort aber: steinernes Gerümpel, verblichene Scherben, marmorne Rasenlosigkeit, Risse, Sprünge, Trödel, zeitloser Kehrlicht, wüstes Gekreis von Mensch und Esel, und über Allem der würzige Hauch ranzigen Oels - das ist Rom.“ (Dohm 1887, S. 4)

So ändert sich dies, als sie mit den Augen ihres Mannes schaut:

„Ich bin verzaubert. Ich bin nicht mehr ich. Ich sehe, was ich nie gesehen, ich fühle, was ich nie gefühlt. Irre ich mich, oder habe ich wirklich erst vor zwei Monaten die Freude an den römischen Trümmern für affectirte Ruinensentimentalität erklärt? Wie konnte ich! In einer Art nervöser Aufregung wandere ich jetzt durch die historische Wildniß der Kaiserpaläste, wo alles wieder eins geworden ist mit der Natur, und die Zerstörung wie etwas künstlerisches Gewolltes erscheint [...].“ (Dohm 1887, S. 40)

Entsprechend dem lustspielhaften Charakter der Novelle, der von vornherein ein „happy end“ erwarten läßt, ist auch Rom als Lustspielmotiv behandelt.¹¹ Während Maries erste Besichtigungstour die Ordnung verkehrt, stellt ihr zweiter Rundgang sie wieder her. Komische Episoden, die als Einzeleffekte stehen, nehmen dabei implizit bezug auf Goethe, etwa wenn dessen „klassische[r] Boden“ (Goethe 1982, S. 122) zitiert wird:

„Ich bin ruinenkrank. Was soll ich, Dummbart, denn hier auf klassischem Boden? Der immense Gegensatz zwischen mir und Rom depressivt mich, macht mich nervös.“ (Dohm 1887, S. 25)

In den Vatikanischen Museen erwähnt Marie mit dem „Apoll vom Belvedere“ und den „Deckengemälde[n]“ der Sixtina gleich zwei der Werke Michelangelos, die Goethe besonders eingehend würdigt (vgl. etwa Goethe 1982, S. 151 und 172) - allerdings nur im Hinblick auf Gefahren für die Gesundheit:

„Vom Anschauen der Deckengemälde bekommt man Kopfschmerzen, von den steinernen Fußböden kalte Füße, und das Ganze ist ein Local für Erkältung. Tantchen weiß ein Lied davon zu singen. Vor dem Apoll vom Belvedere, wo es fürchterlich zog, hat sie sich eine dicke Backe geholt.“ (Dohm 1887, S. 20)

¹¹ Das „Tannhäuser“-Motiv, das der Titel der Novelle anspricht, muß im vorliegenden Zusammenhang vernachlässigt werden. Näheres hierzu in: Pailer: *Schreibe, die du bist*, S. 91f.

Und auch in den Villen, in denen Goethe seine „botanischen Spekulationen“ anstellt (Goethe 1982, S. 146), konstatiert sie vor allem Mängel. Über die Villa Medici etwa schreibt sie:

„Natürlich fehlten auch in diesem Garten zerbrochene Sarkophage, eisige Marmorbänke, nasenlose Köpfe, Gestrüpp und schattenlose Pinien nicht.“ (Dohm 1887, S. 16)

Die beiden Schweisen, die in „Schicksale einer Seele“ mit verborgenen Goetheanleihen einander gegenübergestellt werden, begegnen uns zwar schon in der Novelle, jedoch geht es mit dem geschichtslosen und dem später geschichtshaften Blick Maries noch um etwas anderes. Während sie im ersten Durchlauf nur „Abfälle“ sieht, „steinernes Gerümpel, verblichene Scherben“ (Dohm 1887, S. 4), „Stoppelfelder der Weltgeschichte“ (Dohm 1887, S. 22), lernt sie im zweiten Kursus die „historische Wildniß“ begreifen, das heißt, Geschichte als natürlich sehen. Die „Zerbröckelung“ (Dohm 1887, S. 25), die Marie in sich spürt, steht lediglich für das Verschwinden der oberflächlichen Wahrnehmung der Frau, an deren Stelle das gültige männliche Weltbild treten kann - anders als die „Zerbröcklung“ (Dohm 1899, S. 319) des männlichen Geschichtsbildes als eines vorgeblich menschlichen, die in „Schicksale einer Seele“ Thema ist.

Die Subversion in der Beschreibung Maries ist eine vorübergehende, karnevaleske, die mit dem versöhnlichen Komödienschluß zugleich wieder verworfen wird. Mit der Achtung, die männlicher „Kultur“ als menschlicher entgegengebracht wird, bewegt sich die Heldin der Novelle „Frau Tannhäuser“ in die vorgefundene Geschichte und Kultur hinein, während „Schicksale einer Seele“ weiter geht, diese Kultur als die vorherrschende männliche erkennt und den Blick auf sie verrückt. Das Neben-, Auf- und Durcheinander von Ewigem und Vergänglichem, das für den „anderen“ Blick Marlenes in „Schicksale einer Seele“ konstituierend werden wird, erscheint hier noch unter dem Vorzeichen von „richtig“ und „falsch“.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß schon die Novelle mit dem von Hedwig Dohm immer wieder aufgegriffenen Bild eines „Palimpsestes“ arbeitet:

„Mein Herz ist auch ein Palimpsest wie die Häuser Roms. Es ist etwas darunter und etwas darüber geschrieben; ich weiß nicht, welches die rechte Schrift ist. Wer hilft mir sie lesen? Du weißt ja, daß ich nicht einmal mäßig gut geschriebene Briefe lesen konnte, Du mußt sie mir immer vorlesen. Ja - damals! Palimpseste entziffern - ich? - Ach Gott!“ (Dohm 1887, S. 40)

Marie erkennt zwar den Palimpsestcharakter ihres eigenen Wesens, führt ihn jedoch noch nicht auf eine Überschreibung durch die männliche Kulturge-

schichte zurück. Statt dessen erbittet sie zur Entzifferung ihrer selbst männliche Hilfe, das heißt, sie selbst sieht sich als Parvenue, nicht als Paria: „Ihr seid die eigentlichen Menschen, und wir Schmarotzer saugen an Eurem Mark.“ (Dohm 1887, S. 46)

Während in „Frau Tannhäuser“ der Bildungsvorsprung des Mannes als reale und erstrebenswerte Größe erscheint, thematisiert Dohm in „Schicksale einer Seele“ die Frage männlicher Bildung auf andere Weise. „Palimpseste“ sind nun nicht mehr nur die Frauen, sondern alle Menschen (Dohm 1899, S. 419). Das bedeutet, daß nicht nur die männliche Kultur, sondern auch der kulturschaffende Mann - Goethe zum Beispiel - selbst als Konstruktion erkannt wird.

5.

Eine ungebildete Berliner Hausfrau des 19. Jahrhunderts reist nach Rom, versucht sich mit Goethe als Führer und verwirft ihn - doch nur, um ihn im Verborgenen immer wieder kritisch zu zitieren. Der Anschauung Roms, die er sich „zusammenstoppel[t]“ (Goethe 1982, S. 164), setzt sie „Zerbröcklung“ (Dohm 1899, S. 319) entgegen. Im Gegensatz zur homogenen Ganzheit, die der Dichter in Rom hineininterpretiert, beschwört sie Heterogenes. Im Blick der Durchschnittsfrau Marlene Bucher erscheinen Goethes Gedanken über Wahrnehmung als keineswegs originell, sondern als die Fortsetzung eines Konstruktes linearer Entwicklung. Anders als bei Goethe wird durch Marlenes Blick auf Rom Geschichte in einer neuen Dimension zum Thema, nämlich als Geschlechtergeschichte. Anstelle von Papstpolemik fokussiert sie die Kolonisation des weiblichen Geschlechts im herrschenden Diskurs.

Die literarische Aufnahme von Goethes „Italienische[r] Reise“ in „Schicksale einer Seele“ kann als weiteres Beispiel für Dohms literarisches Verfahren des „Plagiats“ gelten, des nicht ausgewiesenen Zitates¹², das freilich nicht als Diebstahl in einem juristischen, sondern in einem parodistischen Sinn zu verstehen ist. Folgt man der verborgenen Fährte, die der Text legt, enthüllt sich zugleich der Zweck der Anleihe: die entlarvende und zugleich umdeutende Okkupation. Im Vergleich des Romans „Schicksale einer Seele“ mit der frühen Novelle „Frau Tannhäuser“ konnte dabei gezeigt werden, daß Dohms Verfahren von verschiedener Qualität sein kann: Während in der Novelle die Zitation hauptsächlich parasitär ist, das heißt, Goethe verballhornt, um komische Effekte zu erzielen, entwirft der Roman ein Verfahren, das Goethes neue Erfahrung der Wahrnehmung in ein (aus Frauensicht) noch neueres Programm um-

¹² Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1993 (= Aesthetica), S. 10.

schreibt. Mit der verborgenen Lektüre Goethes¹³ selbst als „Palimpsest“ angelegt, thematisiert Dohms Text den Palimpsestcharakter Roms in bezug auf die kulturgeschichtliche Konstruktion, deren wichtigstes Moment für sie - anders als für Goethe - die konstruierten Geschlechterrollen sind.

Bibliographie

Dohm, Hedwig: „Frau Tannhäuser. Eine Reisenovelle“. In: *Nord und Süd* 42, 1887, S. 1-48.

Dohm, Hedwig: *Schicksale einer Seele*. Roman, Berlin 1899.

Dohm, Hedwig: „Werde, die Du bist“. In: Dies.: *Wie Frauen werden. Werde, die Du bist*, Breslau 1894, S. 149-236.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1993 (= Aesthetica).

Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*. München 1982 (= Ders., *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München 1982).

Gsell-Fels, Theodor: *Rom und Mittel-Italien*. Bd. 2: *Rom*. Neue, bis 1871 ergänzte Ausgabe, Hildburghausen 1872, Sp. 434.

Mayer, Hans: *Goethe. Ein Versuch über den Erfolg*, Frankfurt am Main, Leipzig 1992.

Pailer, Gaby: *Schreibe, die du bist. Die Gestaltung weiblicher „Autorschaft“ im erzählerischen Werk Hedwig Dohms*. Pfaffenweiler 1994 (= Thetis; 8).

Boetcher-Joeres, Ruth-Ellen (Hrsg.): *Schicksale einer Seele. Roman*. München 1988.

Staël, Madame de: *Corinna oder Italien*. Aus dem Französischen übertragen von Dorothea Schlegel. Überarbeitet, mit Anmerkungen und einer Zeittafel, Literaturhinweisen und einem Nachwort hg. von Arno Kappler, München 1985.

¹³ Die „Italienische Reise“ bildet tatsächlich nur einen Ausschnitt. Ein weiteres Objekt verborgener Zitation in „Schicksale einer Seele“ ist „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Als intertextuelles Phänomen untersucht dies zur Zeit Birte Giesler (Karlsruhe).