

Johann Wolfgang Goethes *Italienische Reise* als Schrift der Ästhetik

Hu Wei
(Beijing)

内容提要: 出于对古希腊罗马文明的崇拜,德国文化中素有“意大利情结”。歌德的《意大利游记》被公认为是欧洲游记文学的经典,直到今天,依然被视为修身旅行的旅游指南,亦为艺术史研究者所重视。而同时,又有文学研究者斥其结构松散,是一部缺少文学价值的拼凑之作。凡此种种,笔者认为有值得商榷之处。其一,《意大利游记》并非为游客所作的全景式介绍,而是歌德晚年撰写的自传三部曲之一,回溯三十年前为其带来“新生”的意大利经历,意在针对当时德国文艺界宗教狂热与民族主义的倾向,重申其古典美学主张;其二,歌德在书中收入当年日记、信件、报道和美学理论,形成一种对话式的叙事风格,正是其匠心所在,目的是在自传中生动而真实地艺术再现作为“整体”的个性发展形成的过程。

I.

Ist Goethes *Italienische Reise* eine Schrift der Ästhetik? Diese Zugangsweise zu diesem Klassiker der europäischen Reiseliteratur mag in zweierlei Hinsicht befremden. Denn erstens wurde das Werk in der gängigen Forschungsliteratur vor allem als ein wichtiges Glied in der Entwicklung europäischer Italienfahrten betrachtet, die sich von Kavaliertouren des 17. Jahrhunderts bis zu romantischen Fußwanderungen und den Bildungsreisen der Moderne verfolgen lassen.¹ Dabei wurde Goethe als „Schöpfer des Mythos Italiens in der deutschen Kultur“² gerühmt. Die von der Sehnsucht nach dem Süden erfüllten Menschen folgten tatsächlich der von ihm im Bericht vorgegebenen Reiseroute. Publiziert wurden Reiseführungen mit Schilderungen der Kunstdenkmäler, vor denen er gestanden hatte und auch der Herbergen, in denen er untergebracht wurde.³ Reine ästhetisch-theoretische Auseinandersetzungen, die wie z.B. bei Friedrich Schiller in seinem ästhetischen Hauptwerk *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* ausgetragen wurden, findet man in der *Italienischen Reise* nicht.

Auf einer zweiten Ebene wurde trotz des großen Erfolgs des Textes bei den Italien-Enthusiasten die lose Struktur der *Italienischen Reise* von der Li-

¹ Peter Boerner, „Italienische Reise“ (1816-1829), in: Interpretationen. Goethes Erzählwerk, hg. v. Paul Michael Lützel und James E. McLeod. Stuttgart 1985, S. 344-361, hier S. 347.

² These Luciao Zagaris auf einer Tagung italienischer Germanisten in Rom im Dezember 1978. Vgl. Bericht von Brigitte Mohr in der FAZ, 12. Dezember 1978.

³ Z. B. George von Graevenitz, Goethe unser Reisebegleiter in Italien. Berlin 1904.

teraturwissenschaft bemängelt. Für Peter Boerner besteht das Werk aus „einer Kette lose aneinander gereihter Einzelberichte“⁴ und sei nicht mehr als „ein Konglomerat verschiedener literarischer Formen und eine Kollage von Stücken aus verschiedenen Schaffensperioden“.⁵ Darum sei die *Italienische Reise*, anders als *Dichtung und Wahrheit*, die, mit der *Italienischen Reise* ursprünglich durch den gemeinsamen Titel *Aus meinem Leben* verbunden, eine sorgfältig konstruierte und wohl vollendete Erzählform präsentiert, kein ästhetisches Meisterwerk. Das ist für Boerner sogar der Grund, warum die Forscher kein Interesse an umfassenden Interpretationen der *Italienischen Reise* entwickelt haben.⁶

Italien galt seit dem 17. Jahrhundert dem Bildungsbürgertum als unentbehrliche Bildungsstation, die üblicherweise an das Studium angeschlossen wurde. Schon Goethes Vater, Johann Kaspar Goethe, hatte 1739 bis 1741 eine solche Bildungsreise nach Italien unternommen und darüber eine in Italienisch verfaßte Reisedarstellung *Viaggio per L'Italia* geschrieben, die wie Johann Jakob Volkmanns *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*,⁷ die Goethe auf die Italien-Reise mitnahm, in der Tradition des enzyklopädischen Reiseberichts stand. Die *Italienische Reise* bildet den Höhepunkt von Goethes lebenslanger Aneignung Italiens, die schon seine Kindheit prägt durch den Anblick der römischen Kupferbilder, die sein Vater auf einem Vorsaale aufgehängt hat.⁸

Für Goethe bedeutet seine italienische Reise, die mit der heimlichen „Flucht“ aus Karlsbad am 3. September 1786 begann und am 18. Juni 1788 in Weimar endete, nicht nur die Erfüllung seiner von Jugend an lebendigen Sehnsucht nach Italien, sondern auch die Befreiung aus der politischen und amtlichen Enge Weimars, die Heilung von der Lebenskrise in der Liebesbeziehung mit Charlotte von Stein und die Wiedergewinnung des so lange verdrängten Künstlertums. Das Schlüsselzitat lautet auch immer wieder: „Ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat.“⁹ Noch gegen Lebensende sah Goethe in seinem Rom-Aufenthalt den Höhepunkt seines Lebens. Am 9. Oktober 1828, bei der Arbeit am dritten Teil der *Italienischen Reise*, sagt er zu Eckermann:

Ja, ich kann sagen, daß ich nur in *Rom* empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei. – Zu dieser Höhe, zu diesem Glück der Empfindung bin ich später nie wieder gekommen; ich bin, mit meinem Zustande in Rom verglichen, eigentlich nachher nie wieder froh geworden.¹⁰

⁴ Peter Boerner, „Italienische Reise“, a.a.O., S. 349.

⁵ Ebenda S. 351.

⁶ Ebenda.

⁷ 3 Bände. Leipzig 1770/71.

⁸ HA, Bd. 11, S. 126. Rom, den 1. November 1786.

⁹ Ebenda S. 147. Rom, den 3. Dezember 1786.

¹⁰ Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe. In den letzten Jahren seines Lebens, hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters. Frankfurt/M. 1985

Gerade diese Selbstschätzung hat die literarische Inszenierung des italienischen Aufenthalts geprägt. Ohne die italienischen Erfahrungen wäre die klassische Ästhetik, die im Jahrzehnt der Klassik zwischen 1795 und 1805 in Zusammenarbeit mit Schiller herangereift war, kaum denkbar gewesen.

Nicht zu vergessen ist bei der literaturwissenschaftlichen Betrachtung und Bewertung der *Italienischen Reise*, daß zwischen den authentischen Reise-Erlebnissen und deren literarischer Verarbeitung ein Abstand von 30-40 Jahren besteht. Goethe fixierte zwar schon von Anfang an seine Italien-Erfahrungen unmittelbar durch Tagebücher, Briefe oder Zeichnungen, aber die *Italienische Reise* zählt zu Goethes Alterswerk, was man angesichts der Datierung der einzelnen Abschnitte auf den Zeitraum von 1786-1788 leicht aus den Augen verliert.

Der Zeitpunkt, an dem Goethe seine autobiographischen Projekte aufnahm, stellt einen Epochenabschnitt in seinem Leben und Werk dar. Goethe hatte inzwischen sein 60. Lebensjahr erreicht. Die Erfahrung des eigenen fortgeschrittenen Alters wird bekräftigt durch den Tod seiner Mutter und den Untergang des alten Heiligen Römischen Reichs aufgrund der Napoleonischen Eroberungen. Nach dem frühen Tod von Friedrich Schiller 1805 und mit den *Wahlverwandtschaften*, die 1810 als dreizehnter Band der Werkausgabe hinzugefügt wurden, mußte die Periode klassizistischer Kunstprojekte als vergangen gelten. Goethe wurde sich selbst historisch. Die patriotisch-religiösen Strömungen im romantischen Literatur- und Kunstkreis verdrängten Goethes Existenz und Werke weiter in den Hintergrund.

Die ersten beiden Teile der *Italienischen Reise* erschienen 1816-1817 beim Erstdruck als die Bände vier und fünf der Autobiographie Goethes, mit den ersten drei Teilen von *Dichtung und Wahrheit* unter dem Gesamttitel *Aus meinem Leben*. In der *Ausgabe letzter Hand* hat Goethe diese Verbindung gelöst; mit dem 1829 erschienenen *Zweyten Römischen Aufenthalt* stehen die nunmehr drei Teile der Darstellung des italienischen Aufenthalts unter dem Titel *Italienische Reise*. Der erste Teil umfaßt die Fahrt von Karlsbad nach Rom und den römischen Aufenthalt bis zum Februar 1787, und der zweite Teil schildert die Reise von Rom nach Neapel und Sizilien; der *Zweyte römische Aufenthalt* stellt den Aufenthalt in Rom vom Juni 1787 bis April 1788 dar.

In dem fingierten Brief eines Lesers, den Goethe zu Beginn des Vorworts vor das erste Buch von *Dichtung und Wahrheit* setzt, wird mit Blick auf die zwischen 1806 und 1810 im Verlag Cotta erschienene dreizehnbändige Ausgabe seiner Werke konstatiert, daß „diese Produktionen immer unzusammenhängend“ blieben und nicht, was der teilnehmende Leser gerne hätte, erlaubten, „sich daraus [...] ein Bild des Autors und seines Talents“ zu entwerfen.¹¹ Damit wird der Anlaß zu den autobiographischen Projekten

(Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke* in 40 Bänden. Frankfurter Ausgabe. Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abteilung. Bd. 12), S. 282.

¹¹ HA, Bd. 9, S. 7.

angegeben, die von 1809 an die literarische Produktion Goethes kontinuierlich begleiten.¹² Aus diesem Brief ergibt sich gleichzeitig die zentrale Ansicht, welche die autobiographische Produktion leitete: die Einheit des eigenen Werks und dadurch die Identität des Individuums zu konstruieren.

Nun ist die Frage zu stellen: Ist das Argument, die *Italienische Reise* als einen unästhetischen Reisebericht abzustempeln, wirklich so plausibel, wie es auf den ersten Blick erscheint?

II.

Italien erscheint in der *Italienischen Reise* von Anfang an als Land des Schönen. Authentische Naturbeobachtungen, Studien der Kunstgegenstände sowie Begegnungen mit der lokalen Gesellschaft bildeten gleichwohl ästhetische Erlebnisse, die Goethe zur Reflexion über die sinnliche Wahrnehmungskunst bewegten. In dem Aufsatz „Schicksal der Handschrift“ von 1817 spricht Goethe von den „drei großen Weltgegenden“, die ihn in Italien beschäftigt haben: die Kunst, insbesondere die antike, um zu erkennen, wie „die begünstigte griechische Nation verfahren um die höchste Kunst im eigenen Nationalkreise zu entwickeln“; die Natur, um zu erfahren, „wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen hervorzubringen“; schließlich die „Sitten der Völker“, „was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, notwendig und zufällig, absichtlich und blind“.¹³ Dies erklärt wohl, warum die *Italienische Reise* zunehmend von der enzyklopädischen Darstellung der Gegenstände abwich. Nicht die Präsentation des Gesehenen, sondern die Darstellung der persönlichen Erfahrungen, mehr noch: der in ihnen und durch sie gewonnenen Erkenntnis ist das Ziel der *Italienischen Reise*.

Zehn Tage nach seiner Ankunft in Rom notierte Goethe am 10. November 1786 im Tagebuch:

Ich lebe nun hier mit einer Klarheit und Ruhe, von der ich lange kein Gefühl hatte. Meine Übung, alle Dinge wie sie sind zu sehen und ab-

¹² Die ersten drei Teile von *Dichtung und Wahrheit* wurden zwischen 1811 und 1813 veröffentlicht. Anschließend erschienen die beiden Teile der *Italienischen Reise* im Jahr 1816 und 1817 als erster und zweiter Teil der 2. Abteilung des autobiographischen Gesamtprojekts *Aus meinem Leben; Die Campagne in Frankreich* und die *Belagerung von Mainz* wurden 1822 als fünfter Teil der 2. Abteilung publiziert. 1829 ließ Goethe als 29. Band der *Ausgabe letzter Hand* den *Zweyten Römischen Aufenthalt* und 1830 als 31. und 32. Band die sehr viel knapper berichtenden oder protokollierenden *Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse* publizieren, die den Zeitraum von 1749 bis 1822 behandeln. In den letzten Jahren seines Lebens machte er sich ausschließlich an die Ausarbeitung des vierten Teils von *Dichtung und Wahrheit*, der erst 1833 aus dem Nachlaß herausgegeben wurde.

¹³ HA, Bd. 13, S. 102.

zulesen, meine Treue, das Auge licht sein zu lassen, meine völlige Enttäufung von aller Präention, kommen mir einmal wieder recht zu statten und machen mich im stillen höchst glücklich.¹⁴

Die Wiedergewinnung der „Klarheit und Ruhe“ beim „Sehen und Able-sen“ ist als eine doppelte Kritik zu verstehen, einerseits an dem Subjektivismus seiner vom Sturm und Drang geprägten Jugend und andererseits an der romantischen Ästhetik, die auf der Illusion basiert. Das „Sichein-lasen“ auf Kunstwerke, wie es seit Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzenergießungen* gängig geworden war, lehnte Goethe in der *Italienischen Reise* entschieden ab und entwickelte eine zwar subjektbe-stimmte, aber an Formprinzipien orientierte Auseinandersetzung mit der Kunst.

Die Intention, die antike Kunst zu studieren und dabei das Gesetz des Kunstschaffens zu erkennen, bestimmt die Auswahl der in der *Italienischen Reise* erwähnten Kunstwerke. Die Kunst des Barocks und vor allem die christliche Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance werden absicht-lich ausgelassen. Seine Leidenschaft gilt der Renaissance, beispielsweise dem Baumeister und Architekturtheoretiker Andrea Palladio, der die klassi-zistischen Strömungen prägte. An dem Olympischen Theater und Gebäude des Palladio in Vicenza glaubt Goethe „etwas Göttliches“ zu finden, „völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet“, indem Palladio den Widerspruch zwischen Säulen und Wand durch die schickliche Anwendung der Säulenordnung löste.¹⁵ Neben der Großar-tigkeit der Renaissance nehme sich ein alter kastellähnlicher Kirchenbau mit ungleichen Fenstern schwach aus. Hier findet Goethe das, „was er fliehe und suche, nebeneinander.“¹⁶

Barthold Georg Niebuhr, der preußische Gesandte in Rom, kritisiert je-doch, daß Goethe, „um soviel Mittelmäßiges“ zu predigen, das Ehrwürdige verpaßt habe: „weder zu Vicenza, noch an Sct. Justina zu Padua, noch an San Giorgio und den anderen Kirchen seines Baus zu Venedig“ nehme er es wahr – und „den Regensburger Dom nicht einmal nenne“. Peter Cornelius meinte, „wie tief es ihn bekümmere, dass Goethe Italien so gesehen habe. Entweder habe ihm das Herz damals nie geschlagen; oder er habe es gleich festgekniffen.“¹⁷

Beim Besuch in Assisi am 25. Oktober 1786 werden die Gründe solcher Auslassungen deutlich. Ausführlich wird der aus der Zeit des Augustus stammende Minerva-Tempel vorgestellt, während die frühgotische Grabes-

¹⁴ HA, Bd. 11, S. 134.

¹⁵ Ebenda S. 53.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Friedrich Perthes (Hg.), *Lebensansichten über Barthold Georg Niebuhr aus Briefen desselben und aus Erinnerungen einiger seiner nächster Freunde*. Bd. 2. Hamburg 1838, S. 292f. Zit. nach Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaf-fens*. München 1985ff., Bd. 15, S. 721.

kirche mit den Fresken von Giotto lediglich erwähnt wird, was zeigt, daß der Reisende sie „links, mit Abneigung“ liegen ließ.¹⁸ Ebenso deutlich ist eine Bemerkung zur Differenz von antiker und mittelalterlich-gotischer Architektur:

Das ist freilich etwas anderes, als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinander geschichteten Heiligen der gotischen Zierweisen, etwas anders als unsere Tabakspfeifen-Säulen, spitze Türmlein und Blumenzacken, diese bin ich nun, Gott sei Dank, auf ewig los.¹⁹

An einer weiteren Stelle trat Goethes antipatriotische Position, die er in der Auseinandersetzung mit der deutschen Romantik vertrat, hervor: „Von dem deutschen Kunstsinn und dem dortigen Kunstleben, kann man wohl sagen, man hört Läuten, aber nicht zusammen klingen“.²⁰ Hatte Goethe doch schon 1800 in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* betont: „dass es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles hohe Gute, der ganzen Welt an.“²¹ In dem Aufsatz „Antik und modern“ bekräftigt Goethe in bezug auf das Talent Raphaels durch einen Appell seine Position: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche!“²²

Im Vordergrund stand in der *Italienischen Reise* das von den Begriffen Winckelmanns bestimmte Schönheitsideal der Antike – Einfach, Ruhe, Harmonie und innere Größe. Die Bedeutung Winckelmanns, insbesondere seiner *Geschichte der Kunst der Antike*, wird deutlich hervorgehoben. Jedoch genügt es Goethe nicht. „Wie viel tat Winckelmann nicht“,²³ heißt es am 13. Januar 1787. Es gilt zu erforschen, wie die Künstler der Antike verfahren, „um aus der menschlichen Gestalt den Kreis göttlicher Bildung zu entwickeln, welcher vollkommen abgeschlossen ist und worin kein Hauptcharakter so wenig als die Übergänge und Vermittlungen fehlen“.²⁴ Das Mißvergnügen an den römischen Kopien griechischer Plastik ist gestiegen.

Auf der Reise nach Neapel und Sizilien gelingt es Goethe durch die Begegnung mit authentischen Zeugnissen der griechischen Antike, die Gesetzmäßigkeit der antiken Kunst zu durchschauen. In einem Brief vom 6. September 1787 faßt er in den oft zitierten Sätzen prägnant zusammen:

Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen und nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorge-

¹⁸ HA, Bd. 11, S. 116.

¹⁹ Ebenda S. 88.

²⁰ Ebenda S. 163ff.

²¹ HA, Bd. 8, S. 471.

²² HA, Bd. 12, S. 176.

²³ HA, Bd. 11, S. 160.

²⁴ Ebenda S. 168.

bracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.²⁵

Die Erlebnisse im Garten der Villa Giulia, der als Inbegriff südlicher, die Antike evozierender Landschaft erscheint, bringen den entscheidenden Durchbruch. In diesem „wunderbarsten Ort von der Welt“ kommen Natur und Kunst zusammen.²⁶ In dem Garten, also in von Menschen bearbeiteter, künstlicher Natur, erscheinen Natur und Kunst als Einheit, wobei Natur zum einheitsstiftenden Prinzip wird. In ihm erhält das Vielfältige ihre Einheit, die als Einheit von Gesetzmäßigkeiten gedacht ist.

In diesem Zusammenhang ist der Kunstbegriff der „Urpflanze“ zu erwähnen, die im Garten der Villa Giulia vorkommen sollte. Nach der vergeblichen Suche nach der konkreten „Urpflanze“, aus der sich alle Pflanzengestalten entwickeln sollen, gilt sie nun als „Modell“. Im Brief an Johann Gottfried Herder vom 17. Mai 1787 spricht Goethe aus:

Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.²⁷

Dadurch erhält die Urpflanze eine weit über die Botanik hinausreichende Bedeutsamkeit. Auch Kunst erscheint als Schaffung einer zweiten Natur, die den gleichen Gesetzmäßigkeiten wie die erste Natur folgt, aber die höchste Form der Natur ist. Kunst bedeutet Humanisierung und Ästhetisierung der Natur, wobei ästhetischer und naturwissenschaftlicher Blick dadurch vereint sind.

Damit sind ästhetische Grundpositionen der Weimarer Klassik bezeichnet, die in Ansätzen bereits im *Zweyten Römischen Aufenthalt* im Gespräch mit Karl Philipp Moritz, den Goethe als seinen jüngeren Bruder betrachtet, sowie in dessen ästhetischer Abhandlung mit dem Titel „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ entfaltet wurden. Das klassische Programm sei nicht gleichzusetzen mit der pedantischen Nachahmung der Kopien, sondern bedeutet die Wiedergewinnung einer humanen Kunst, die durch die Beachtung der natürlichen Gesetzmäßigkeiten, die musterhaft in der Kunst der Antike wirksam sind, erreichbar wird.²⁸

²⁵ Ebenda S. 395.

²⁶ Ebenda S. 240.

²⁷ Ebenda S. 324.

²⁸ Ebenda S. 534.

III.

Die *Italienische Reise* ist nicht nur eine Schrift der Ästhetik, sondern auch von ästhetischen Überlegungen bestimmt. Wie bereits erwähnt wurde, trug die *Italienische Reise* neben *Dichtung und Wahrheit* und der *Campagne in Frankreich* anfangs noch den Reihentitel *Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung Erster / Zweyter Theil. Auch ich in Arcadien* (1816/17). Auch wenn Goethe in der *Ausgabe letzter Hand* im Jahre 1829 diese Verbindung gelöst hat, sind die autobiographischen Zugriffe deutlich zu erkennen. Die *Italienische Reise* bleibt also ein autobiographisches Werk, dessen Intention die Darstellung der Erfahrung des Reisenden, nicht der umfassende Bericht über das Land ist.

Die *Italienische Reise* entstand auf der Basis authentischer Zeugnisse wie Tagebücher und Briefe, Materialien und Aufzeichnungen. Vergleicht man den Text mit der Quelle, ist der Konstruktionscharakter nicht zu übersehen. Die Darstellung ist konzentriert; allzu Persönliches und Alltägliches wird getilgt. Was angedeutet wird, wird erzählerisch ausgeweitet. Ein Beispiel dafür ist der symbolhafte Fasanentraum, der ursprünglich in den Briefen an Frau von Stein nur angedeutet und in der *Italienischen Reise* ausführlich dargestellt wurde.

Im Brief an Carl Friedrich Zelter vom 27.12.1814 formuliert Goethe einige Prinzipien bei der Bearbeitung seiner italienischen Akten: „Ich hüte mich, so wenig als möglich daran zu ändern, ich lösche das Unbedeutende des Tages nur weg, so wie manche Wiederholung; auch lässt sich vieles, ohne dem Ganzen die Naivetät zu nehmen, besser ordnen und ausführlicher darstellen.“ Diese behutsame Bearbeitung gilt jedoch nur bedingt. Erich Schmidt, der 1886 erstmals das *Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein* und Goethes Briefe aus Rom an Charlotte von Stein und an die Herders herausgab, beschreibt den drastischen Zustand, in dem sich die Materialien befanden:

Er [Goethe] hat diese Blätter, zum größten Theil Botschaften der Liebe, auseinandergerissen und manchmal in Streifen zerschnitten, über der Zeile mit Stift oder Feder Änderungen eingetragen, fast alle Seiten diagonal durchstrichen und, mit diesem Zeichen der Erledigung oder Ausscheidung nicht zufrieden, sehr oft Zeile für Zeile ausgemerzt.²⁹

Dieser Umgang mit den Quellen zeigt Goethes Willen zur Selbststilisierung. Er äußert sich in der Anordnung, in der er Episoden und Ereignisse miteinander verknüpft, manchmal gegen die Chronologie verstößt, und nicht zuletzt beim Einschalten der neu geschriebenen und also fingierten Briefe.

Während die beiden ersten Teile weitgehend auf den Tagebuchaufzeichnungen und Briefen beruhen, faßt Goethe im *Zweiten römischen Aufent-*

²⁹ Erich Schmidt (Hg.), *Tagebücher und Briefe Goethes an Frau von Stein und Herder*. Weimar 1886, S. XXII f.

halt neu geschriebene Erweiterungen im *Bericht* zusammen. Weiter fügt Goethe essayistische Formen ein, wie den Aufsatz *Philipp Neri, der humoristische Heilige* sowie den *Römischen Carneval* und den erwähnten Auszug aus der ästhetischen Schrift von Karl Philipp Moritz.

Diese montagehafte Anordnung unterschiedlicher Textsorten ist ein Kennzeichen des Goetheschen Alterstils, das gleichermaßen *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, den vierten Teil der *Dichtung und Wahrheit* oder auch *Faust II* prägt. Durch die Anordnung der unterschiedlichen Textsorten entsteht wechselseitige Kommentierung. Im Gespräch mit Eckermann am 10.4.1829 bezeichnet Goethe den Effekt solcher Anordnung:

[...] es finden sich darin manche Äußerungen, die meinen damaligen inneren Zustand ausdrücken. Nun habe ich den Plan, solche Stellen auszuziehen und einzeln über einander zu setzen, und so meiner Erzählung einzuschalten, auf welche dadurch eine Art von Ton und Stimmung übergehen wird.³⁰

So wechseln Korrespondenz und Berichte. Die Korrespondenz setzt sich aus redigierten Originalbriefen zusammen. Die Berichte sind vollkommen neu geschrieben. Dadurch erreicht es Goethe, in der *Italienischen Reise* gleichsam mit zwei Stimmen zu sprechen – mit der aus den Quellen sprechenden Stimme des erlebenden Ich, das zugleich das erzählende und das erzählte Ich ist, und der Stimme des Autobiographen, des erzählenden Ich. Die *Italienische Reise* oszilliert zwischen erinnertes, auf die authentischen Quellen gestützter Geschichte und rückblickender Deutung. Durch den Mitteilungscharakter und den dialogischen Charakter wird die Unmittelbarkeit und Frische bewahrt, wobei die Authentizität im Vordergrund bleibt und die Kommentierung sich nicht vordrängt.

Im Vergleich zu *Dichtung und Wahrheit* ist die *Italienische Reise* kein rückblickendes Lebensresultat, sondern ein authentisches Dokument über einzelne Stationen des Prozesses, die sich zu einem geordneten Ganzen formulieren lassen. Wie Goethe am 2.9.1829 an Sulpiz Boisserée schreibt, erhält vielleicht nur dadurch „das Ganze eine Einheit, daß es aus einer Individualität, obgleich in sehr verschiedenen Jahren, lange gehegt, auch wohl Jahre lang beseitigt, endlich hervorgehoben wird“.³¹ Die *Italienische Reise* bietet darum eine wohlstrukturierte und konstruierte Erzählform, die wie *Dichtung und Wahrheit* eine Selbststilisierung, hier im Fall der *Italienischen Reise*, zum werdenden Griechen, und eine Rechtfertigungsschrift beabsichtigt, die Goethes klassische Wendung in der nachitalienischen Zeit dargelegt und legitimiert hat.

³⁰ Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, a.a.O., S. 349ff.

³¹ Zit. nach Reiner Wild, Zur *Italienischen Reise*, in: Goethe Handbuch. Bd. 3, hg. von Bernd Witte und Peter Schmidt. Stuttgart 1997, S. 352.