

Irmgard Egger

Die Tiefe der Jahrtausende

Zur Archäologie der Wahrnehmung in den *Reisen eines Deutschen in Italien**

Romam quaero – »nach Rom verlange ich« – setzt Karl Philipp Moritz seinem Reisebuch als Motto voran¹ und fokussiert damit die Italiensehnsucht Vergils zur Blickrichtung auf die Ewige Stadt als Fluchtpunkt der Reise, und das nicht nur im übertragenen Sinn, sondern auch im ganz konkret räumlichen. Anders als die meisten Bildungsreisenden des 18. Jahrhunderts hatte Moritz nämlich – und zwar noch rascher als selbst Goethe – in wenigen Wochen Nord- und Mittelitalien durchmessen,² so daß er Ende Oktober kurz vor Rom ange- langt war und aus der Ferne schon, wie er minutiös berichtet, die Kuppel des Petersdomes wahrnehmen konnte, nach und nach dann auch weitere Kuppeln und Gebäude, bis ihn schließlich die antike Via Flaminia »schnurgerade« an das Stadttor führt:

Wir hielten nun [...] unsern Einzug in die Porta del Popolo, wo denn der erste Anblick von Rom meine Vorstellung [...] bei weitem noch übertraf.

Der majestätische Obelisk, dies Denkmal des grauesten Altertums, [...] ragt innerhalb des Tores, in der Mitte des Platzes, welcher den Namen del Popolo führt, empor, und gibt dem Auge seine Richtung auf drei prachtvolle Straßen, deren Eingang zwei einander ähnlich gebaute schöne Kirchen mit ihren Kuppeln zieren [...], so daß man gleich beim ersten Eintritt in Rom einen ansehnlichen Teil der Stadt mit den Augen fassen, und in der reizendsten Perspektive in dies Heiligtum schauen kann. (474 f.)

* Die vorliegenden Ausführungen stehen im Zusammenhang meines Forschungsprojekts *Wahrnehmung und Perspektive: Italienische Reisen von Goethe bis Freud*, für dessen Finanzierung mein Dank dem Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung gilt.

1 *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (Berlin 1792/95), RDI, Werke 2, S. 415. Die Formulierung spielt auf Vergils »Italiam quaero« an (*Aeneis* I 380; vgl. RDI, Werke 2, Kommentar, S. 1185). – Seitenangaben aus den RDI, Werke 2, werden in der Folge ohne weitere Zusätze im laufenden Text in Klammern nachgestellt.

2 Zu Moritz' RDI sowie deren Stellenwert im Kontext der Italienreisen der Goethezeit vgl. Oswald 1985, S. 28–45; Behrmann 1996, S. 105–136; Meier 2000, S. 136–157.

Diese gleichsam punktgenau perspektivische Anfahrt auf Rom enthält *in entelechiam* Moritz' ästhetisches Programm der römischen Jahre: spontan-bildhafte Erfassung eines wesentlichen Moments, Erstreckung der Wahrnehmung in die topographische Weite und Tiefe der Orte und zugleich in die historische Tiefe ihrer Örter³ und damit die Überwindung des Gegensatzes von Raum und Zeit in der *mnemosyne*, der vergegenwärtigenden Erinnerung als Mutter der Musen und verbindendem Prinzip der Künste.⁴ – Zweimal wird Moritz daher noch zur Beschreibung des Platzes zurückkehren und seine Sicht weiter adjustieren, und zwar vor allem auf die topographische Semantik der Piazza del Popolo:

Diese Zwillingkuppeln machen hier den schönsten Effekt, den man sich denken kann; von ihnen ist die Idee zu den beiden Türmen auf dem Gensd'armenmarkte in Berlin genommen, welche dort gar keine Wirkung tun, weil es ihnen gänzlich an einem Vereinigungspunkte fehlt, der hier durch den Obelisk, welcher gerade in der Mitte vor den beiden gleichgebauten Kirchen steht, und durch das Tor, in welches man eintritt, hervorgebracht wird.

Durch den Obelisk und das Tor erhalten die drei Straßen, welche hier zusammenlaufen, einen schönen Schlußpunkt, und dieser Schlußpunkt wird durch die Zwillingkuppeln am Ende des Corso auf eine frappante Weise vorbereitet. Der große Triangel schließt sich hier gleichsam doppelt, und im verjüngten Maßstabe. (779 f.)

Diese Analyse der Dreieckskomposition in streng zentralperspektivischer Sicht⁵ ist nun ihrerseits sowohl ein bildhafter Befund als auch ein historisch-philosophischer. Während die Gebäude auf dem Gendarmenmarkt zu Moritz' Zeiten eben erst auf ein Jahrhundert rückverweisen, dem auch noch der Fluchtpunkt

3 Zu Moritz' Erprobung perspektivisch-bildhafter Sichtweisen und Textstrategien in seinen Reisebüchern vgl. Heidmann Vischer 1995, besonders S. 143–159, sowie Grams 1992; zur Erstreckung der räumlichen Wahrnehmung in die Dimension der Historie in den RDI vgl. Grams 1992, S. 94–102.

4 Vgl. Anm. 9.

5 Moritz hatte in Rom bekanntlich »ordentlichen Unterricht in der Perspektive« bei dem Architekten Maximilian von Verschaffelt genommen (Brief an Goethe vom 7. Juni 1788; in: Eybisch 1909, S. 232). Wie Goethe behält auch er (fast) durchgehend die Zentralperspektive bei und entspricht damit der Strukturierung der architektonischen Topographie Roms ebenso wie der idealen Linienführung der klassizistischen Ästhetik. Relativierungen ergeben sich allenfalls durch die häufige Betonung der historischen Schichtung (und mithin des gleichsam doppelten bzw. mehrfachen Bodens) des zentralperspektivisch angelegten Terrains sowie durch die Auffächerung der Perspektive in den Höhensicht-Panoramen (vgl. Anm. 20). Zur Geschichte des Gendarmenmarktes vgl. Kister 2002.

fehlt, stellen jene um die Piazza del Popolo ein Panorama über zwei Kontinente und drei Millennien dar: von den gegenwärtigen Wohnhäusern über die frühbarocken Kirchen und das antike Stadttor mit seinen Überformungen aus päpstlicher Zeit bis schließlich zum zentralen Obelisk, dem räumlichen wie historischen Fluchtpunkt des Platzes, der gleichsam als Klammer der Zeiten in die *Tiefe der Jahrtausende* weist.

Nun ist aber dieser gen Himmel emporragende Obelisk in einem einzigen Stücke aus dem härtesten Fels gehauen, und in diesen Fels die Geschichte oder Gedanken der Vorwelt in Hieroglyphen eingegraben, die für die nachkommenden Zeitalter ein Rätsel sind, dessen Auflösung noch itzt die Forscher des Altertums beschäftigt. Wenn man nun oben auf diesem Obelisk das Kreuz erblickt, welch eine ungeheure Reihe von religiösen und politischen Revolutionen muß man sich dann nicht zwischen diesen beiden sichtbaren Zeichen denken. (500)

Aus dem 13. vorchristlichen Jahrhundert stammend (nicht, wie Moritz meint, aus dem 5.), war dieser Obelisk von Kaiser Augustus aus Heliopolis nach Rom gebracht und an der *spina* des *circus maximus* aufgestellt worden.⁶ In den Wirren der folgenden Jahrhunderte verschüttet, wurde er Ende des 16. Jahrhunderts wieder ausgegraben und neu aufgestellt, wie im übrigen diverse weitere Obeliskten auf perspektivisch und semantisch markanten Plätzen Roms. Die altägyptischen Schriftsäulen werden so zum Zeichen der räumlichen und historischen Weite des römischen Imperiums und nach ihm der römischen Kirche, besiegelt durch ihre zweimalige Verpflanzung in das Stadtbild Roms, wo sie nun im kleinen das repräsentieren, was sie im großen bedeuten sollen: Fluchtpunkte der korrelierenden Kategorien *Raum und Zeit*. Sie stellen so die Verbindung her zwischen den ihnen eingeschriebenen vergangenen Jahrtausenden und der von ihnen in ihrer Funktion als Zeiger natürlicher Sonnenuhren markierten Gegenwart. Ähnlich sind sie in ihrem perspektivischen Verweischarakter und in ihrer realen Verankerung im Terrain sowohl in die räumliche Weite und Tiefe gerichtet als auch zugleich, in ihrer Höhe, in die himmlischen Sphären des Sonnengottes Helios, wobei hier das päpstliche Rom ein weiteres Zeichen setzt: das Kreuz an der Spitze, wie Moritz dies auch auf dem Petersplatz registriert:

6 Vgl. dazu RDI, Werke 2, S. 499 sowie Kommentar, S. 1204 sowie Goethe (1816 f./1995), Bd. 15/2, Kommentar, S. 1265 f. und S. 1427. – Wohl registriert auch Goethe aufmerksam die neu ins römische Stadtbild verpflanzten Obeliskten, sie werden für ihn jedoch nicht im selben Maß zu topographisch-historisch-semantischen Markierungen wie für Moritz.

In der Mitte dieses Platzes ragt ein ägyptischer Obelisk, aus einem einzigen Stück von orientalischem Granit, empor.

Auch dieser Obelisk [...] war mit der Herrlichkeit von Rom in Schutt und Staub versunken, bis Sixtus der fünfte ihn auf diesem Platze wieder aufrichten ließ, und ihn dem heiligen Kreuze weihte, das nun auf seiner Spitze triumphierend aufgepflanzt ist.

Gerade auf diesem Platze, wo einst Nero seine Augen an den schmählichen Hinrichtungen der Christen weidete, [...] vereinigt sich nun der höchste Glanz des christlichen Roms, das Vatikan und die Peterskirche. Äußerst bedeutend wird durch diese Vergleichen die Inschrift auf dem Obelisk; *das Kreuz hat triumphiert!* –

Auf jeder Seite des Obelisks rauscht ein Springbrunnen empor, [...] wodurch dieser Platz [...] auch zugleich ein lebhaftes Ansehen, und eine einladende Anmut erhält. [...]

Wenn man die Vorderseite der Peterskirche im Hintergrunde dieses Platzes sieht, so ist es einem, als ob man in einen optischen Kasten blickte; das Ganze macht mehr den Eindruck eines Gemäldes, als eines Gegenstandes aus der wirklichen Welt [...]. (511 f.)⁷

Moritz erfaßt hier die räumliche Inszenierung des Platzes in den drei Dimensionen der Weite, der Tiefe und der Höhe, ebenso wie er ihre vierte Dimension hinzusetzt: die Tiefe der Historie.⁸ Er erkennt damit zugleich – wohl als erster Reisender in dieser Klarheit – die *Rhetorik des Verweises*, also der analogischen Entsprechung von Präfiguration und Erfüllung als leitendem Konzept der topographischen und dann auch der zeremoniellen Inszenierung des päpstlichen Rom. Wie dieses in das scheinbare Durcheinander der antiken Ruinen ebenso wie der gegenwärtigen Bewohner präzise seine Zeichen setzt, wird von Moritz an zahlreichen Beispielen im Tableau und bald auch in der Szene wahrgenommen.

Wenige Tage nach seiner Ankunft gerät er so in die makabren Rituale des Allerseelenfestes. Während er die Almosenhascherei der Mönche rasch durch-

7 Hierbei handelt es sich um ein frühes Beispiel medialen Blicks, wie er sich in der Reise- und Erzählliteratur um 1800 zunehmender Beliebtheit erfreut, so etwa bei Seume (vgl. Egger 2004) oder auch bei Goethe – namentlich in *Faust I* und in den *Wahlverwandschaften* (wenngleich hier mit negativen Vorzeichen), seltener hingegen in der *Italienischen Reise*. Vgl. dazu Hörisch 1999.

8 Zu Moritz' Geschichtsverständnis hat Claudia Sedlarz in der Diskussion darauf hingewiesen, daß dies wohl eher analogisch, bildhaft, empathisch zu sehen ist als (im heutigen Sinne) chronologisch, womit der topographischen Schichtung Roms besondere Bedeutung nicht nur in der Anschauung, sondern auch als konzeptionellem Raster zukommt.

schauf, bleibt indes auch er von der Suggestivkraft der Inszenierung nicht unbeeindruckt, und die Zeremonien »jenes melancholischen Festes« (480 f.) werden ihm zum Palimpsest, hinter dem sich diaphan die analogen Rituale der heidnischen Antike abzuzeichnen beginnen:

Wenn irgend etwas in die Idee der Alten eingreift, daß die Seelen der Toten, deren Körper unbegraben liegen bleiben, von dem rauhen Fährmann zurückgewiesen, nicht an das jenseitige Ufer des Styx gelangen können, [...] so ist es diese Almosensammlung und Fürbitte für die Seelen derer, die verlassen von aller menschlichen Hülfe und Beistand, auf den Feldern gestorben sind [...]. (482)

Diese Kirche erweckt wieder die Idee von dem mundus patens der Alten; ein düstres Fest, wo man sich die Schlünde der Unterwelt, auf eine zeitlang eröffnet, und die Scheidewand zwischen den Lebenden und Toten hinweggerückt dachte, und durch eine kurze Hemmung der Geschäfte und Gewerbe des Lebens den unterirdischen Mächten gleichsam ein Opfer brachte, und den ihnen schuldigen Tribut bezahlte.

Alles bekommt auch hier in diesen Tagen ein melancholisches Ansehen. (483)

Deutlich wird an diesem Beispiel die Lektüre des gegenwärtigen Rom als durchscheinendes Dokument, hinter dessen bizarren Zeichen die noch weit älteren Bilder der antiken Prototypen erkennbar sind und – wie in einem Vexierbild – zuweilen die neueren Überformungen zurücktreten lassen. Diese Art der vergegenwärtigend-assoziativen Erinnerung, der *mnemosyne*, wie Warburg sie für die Präsenz antiker Gesten und Formeln in den Bilderwelten der italienischen Renaissance erkannt hat,⁹ wird auch für Moritz – und noch mehr für Goethe – in zunehmendem Maße zum Generalschlüssel ihrer Rom-Wahrnehmung.

Der Eindruck einer hellen, apollinischen Antike will sich hier jedoch nicht einstellen, und auch bald darauf nicht, als Moritz in der Kirche Sant'Adriano auf dem Forum die topographische und zugleich zeremonielle Überlagerung der melancholischen Züge der Antike durch den römischen Katholizismus registriert. »Auf den Ruinen eines Tempels des Saturnus« (529) sei die Kirche erbaut, ihre schmucklose Vorderwand noch ein Rest jenes Tempels, eines der ältesten »selbst in dem alten Rom«, dessen bronzene Türe sich nun in der Lateransbasilika befinde:

In dem alten Tempel des Saturnus wurden am neunzehnten December des Morgens früh eine Menge Wachskerzen angezündet, mit welcher Ceremonie das Fest der Sa-

9 Vgl. Warburg 1980 sowie Gombrich 1970/1992, S. 375–432 und Gablitz/Reimers 1995, S. 104–206.

turalien deswegen anhub, weil man statt der Menschenopfer [...] ihn durch diese Anzündung der Kerzen in seinem Tempel zu versöhnen suchte.

Einen sonderbaren Eindruck machte es auf mich, als ich mit dieser Idee zum erstenmale in die alte Kirche St. Adrian trat, und dieselbe zufälliger Weise, weil gerade das Fest des Heiligen der Kirche gefeiert wurde, mit unzähligen Wachskerzen erleuchtet fand. – Es war mir immer, als ob in der Dämmerung hinter dem Hochaltare noch die Statüe des Saturnus auf ihrem alten Sitz thronte, während daß der wunderbare Wechsel der Dinge vor dieser ernstesten Göttergestalt vorüberginge. (529 f.)

Eine gewisse Aufhellung erfährt das Bild mit dem Voranschreiten des Kirchenjahres zum Karneval und dann vor allem zu den sommerlichen Marienfesten, woran auch die Spezifik von Moritz' Katholizismus-Rezeption deutlich wird. Bei aller Kritik an den Mißständen im Kirchenwesen erkannte er – und noch mehr Goethe – den Katholizismus als Statthalter der Antike auf ihrem angestammten Terrain, und zwar in seiner Funktion der semantischen, topographischen und temporalen Gliederung des italienischen Alltagslebens durch seine zahlreichen Festtage, Andachtsorte, Bilder und Legenden.¹⁰

Beide erfaßten darüber hinaus in den Bilderwelten und Formensprachen der katholischen Überlieferung deren Potential als einer Rede in Bildern, also eines Mythos, und einer poetischen Andersrede, also eines *állos agoréuein*, einer allegorischen Sprechweise. Sie fanden hier somit ein System indirekter Ausdrucksformen in kollektiven Figuren, Bildern und Mythen, das in unmittelbarer Nachfolge der klassischen antiken Mythologie stand und – wie diese – in der Strukturiertheit und Kanonisierung seiner Ikonologie ein hohes Maß an Verbindlichkeit und Wiedererkennbarkeit garantierte. – Während Goethe in seinen Briefen aus Italien und auch später mehrmals von »katholischer Mythologie« sprach und diese Anregungen auch in den Romanen und im *Faust* umsetzte,¹¹ klingen solche Analogien bei Moritz erst vorsichtig an, sind aber dennoch nicht zu übersehen. – Zu differenzieren wäre dabei auch der beliebte Topos, Moritz hätte vor allem die Überlagerung der »hellen« Antike durch den »düsteren« Katholizismus registriert¹² – die Entsprechungen sind im Gegenteil meist weitgehend synchron, auch in der Stimmungslage. Anschaulich zeigt sich dies etwa an seinen Texten zum Karneval und zu den Saturnalien: kurze Berichte in den *Reisen eines Deutschen in Italien* (501 ff.) sowie die historische

10 Vgl. Schlaffer 1987 sowie Egger 2001, S. 209 f., S. 217–226.

11 Goethe, WA I.30, S. 159; WA I.40, S. 354; WA I.34.2, S. 23; vgl. Egger 2001, S. 220.

12 Vgl. Müller 1995.

Herleitung aus den analogen antiken Ritualen (ergänzt um Teile von Goethes Beschreibung des neuen Karneval) in *ANTHOUSA oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit*. Moritz kehrt dabei zunächst wieder an einen beziehungsreichen *Erinnerungsort* zurück, nämlich zu seiner eigenen Beschreibung der Kirche Sant'Adriano, der Statthalterin des antiken Saturntempels im heutigen Rom.¹³ Das von hier ausgehende Motiv der Lösung der Fesseln und damit der Umkehrung sozialer Hierarchien wird von ihm an der Befreiung der römischen Sklaven für die Dauer des Festes zu einer Reihe kleiner historischer Szenarien ausgeweitet, vor allem nach Martials Beschreibungen,¹⁴ um dann den Blick analog auf die soziale Libertinage im zeitgenössischen Rom zu schwenken – dies vor allem im Goethe-Zitat.¹⁵ Unter der Schicht des päpstlichen Rom und zuvor jener der kaiserlichen Antike liest Moritz indes noch einen weit älteren Text: jenen des Zeit und Menschen verschlingenden Gottes Chronos, dem zu Ehren die Griechen Opfer darbrachten und das Fest der Chronien feierten.¹⁶ Nach dem melancholischen Ausklang fällt im Gegensatz nun besonders die heitere Stimmung der von Moritz beschriebenen Marienfeste ins Auge. Bereits auf der Anreise war ihm in Rimini eine Prozession aufgefallen,

[...] wo die Madonna, gleich einer Juno oder Cybele, in einem Kleide mit Sternen besät, vorangetragen wurde, und die Matronen der Stadt dem wundertätigen Bilde folgten, wozu sich junge Mädchen und Knaben gesellten, welche dieser Göttergestalt zu Ehren Lobgesänge anstimmten. (434)

Von einer Göttergestalt spricht Moritz hier, ebenso wie übrigens auch Goethe Jahrzehnte später in *Faust II*,¹⁷ woran deutlich wird, daß es um theologische oder gar konfessionelle Fragen keineswegs gehen kann. Nicht der Stellenwert der Muttergottes-Gestalt in der deutschen Glaubensspaltung interessiert den Protestant Moritz dabei, sondern das ikonologische Erbe der Mutterfigur an sich, die bereits in der Antike als jene Göttin und Beschützerin gesehen wird, die Moritz nun in ihrer historisch jüngsten Gestalt wahrnimmt, der Schutzmantel-Madonna.

Ähnlich beeindruckt ihn im Juni darauf ein Marienfest in Tivoli, bei dem ein wundertätiges Madonnenbild im Mittelpunkt steht, das in einer Kapelle

13 RDI, Werke 2, S. 529f.; Anthusa (1801), Bd. 1, S. 196–225, hier: S. 202 f.

14 Anthusa (1801), S. 206–211.

15 Ebd., S. 215–221.

16 Ebd., S. 214 f.

17 Vgl. Egger 2000.

zwischen der Villa des Varus und einem Kloster aufbewahrt wird. – Zu einem besseren Ertrag ihrer Felder solle das Bild der sündigen Bevölkerung verhelfen, wobei Moritz den ganzen Bogen aus Schuldbekennnis, Abbitte, Fürbitte, Ablaß und Gnadenerweis vorführt; – mit der Ironie des protestantischen Aufklärers gegenüber dem Volksaberglauben, doch zugleich auch mit dem Blick des Psychologen auf die entlastende Funktion des Rituals und dem des Palimpsest-Lesers auf seine Archetypik. Einen Schritt weiter geht hierin noch die Beschreibung von Mariä Geburt:

Rom, den 8ten Septbr. 1787.

Gestern wurde der Geburtstag der Jungfrau Maria gefeiert; – und mir deuchte, ich sehe das alte Rom in seinen religiösen Gebräuchen wieder aufleben.

Fast an allen Ecken der Straßen waren Altäre errichtet, mit frischem Grün bekränzt, und goldumsäumten Teppichen behangen.

Dies nahm am Morgen früh schon seinen Anfang, und dauerte bis in die Nacht, wo der heiligen Jungfrau zu Ehren fast in allen Straßen kleine Feuerwerke abgebrannt wurden, und die Fenster der Häuser erleuchtet waren.

Diese Feier hat nichts Düstres und Trauriges; [...]. (615)

Die Verehrung der Madonna bringt wirklich einen gewissen Reiz in alle die übrigen gottesdienstlichen Gebräuche, so wie die Bilder der heiligen Jungfrau über den Haustüren auf den Straßen des Nachts statt einer Erleuchtung dienen, weil bei jedem eine brennende Laterne angebracht ist [...]. (617)

Der höchste Ausdruck der Mutterliebe, und die Verehrung der Gottheit in der Kindheit, sind Gegenstände, welche die Kunst begierig ergriffen, und zu unzähligen malen vervielfältigt dargestellt hat: weil unter den grausamen und widrigen Märtyrer- und abenteuerlichen Wundergeschichten diese schöne Idee, wie ein klarer Stern, allein hervortritt, und die irrende Hand zum Ausdruck des Schönen und Wahren leitet.

Die Idee von der heiligen Familie bringt das Religiöse noch näher an das stille häusliche Leben, [...]. (619)

Und am Ende zieht Moritz ein Restümee, das in seinem unmittelbaren Anklang an Lessing und Schiller durchaus verblüfft:

Die Gottheit in der Menschheit zu verehren, strebte der Meißel des Phidias, und Raphaels Pinsel, und strebt im Grunde jeder, der etwas Großes und Schönes zu vollenden, sich zum Augenmerk nimmt, weil jedes Werk des echten Genius, wo es sich auch findet, die unverkennbare Spur des Göttlichen an sich trägt. (619)

Waren es bei Lessing und Schiller *Die Götter Griechenlands*, welche in ihrer Menschlichkeit die Menschen göttlich erscheinen ließen, so schreibt Moritz diese Kraft hier den zentralen Gestalten der christlich-katholischen Ikonologie

zu, wobei sich für ihn heidnische Antike, christliche Renaissance und katholische Gegenwart im Streben nach dem Schönen vereinen.

Weit über die Einzelbeobachtungen der Reise hinaus wird dieses Aufeinandertreffen von Gegenwärtigem und Vergangenen im wesentlichen Moment bedeutsam für die Entwicklung von Moritz' ästhetischen Theorien und im besonderen für die Überwindung der Aporien des Lessingschen Gegensatzes von räumlicher und zeitlicher Erstreckung sowie der Winckelmannschen Detailbeschreibung. – »An die Ortsidentität knüpft sich doch eigentlich die Geschichte und die Dauer eines Volks« (704), analysiert Moritz angesichts der römischen Schauplätze und findet diese Korrelation von Raum und Zeit im Befund sinnlich erfassbarer Zeichen als Analogon diachroner Erstreckungen hier aufs vielfältigste bestätigt:

Wo man hintritt, da kontrastiert das alte Rom mit dem neuen in den sonderbarsten Gestalten und Erscheinungen. Kirchen und Klöster steigen auf den Ruinen heidnischer Tempel empor; auf Obeliskten und Säulen ist das Kreuz gepflanzt; statt der römischen Toga sieht man, wohin das Auge blickt, die Mönchskutte und das schwarze Abbatentkleid.

Mit der Erinnerung an die Vorzeit zusammengenommen, macht dies alles dennoch ein erhabenes Schauspiel. Durch den Anblick tausendjähriger Ruinen ist es, als ob der ungeheure Zwischenraum von Zeit gleichsam vors Auge gebracht, und das Vergangene, wie in einem Zauberspiegel, mitten in dem Nebel des Gegenwärtigen sich wieder darstellte. (498)

Ähnliches beobachtet Moritz dann etwa auch in der Büstensammlung antiker Autoren im Kapitolinischen Museum:

Da nun diese Büsten selber die verschiedenen Zeitpunkte der Kunst bezeichnen, in denen sie ihren lebenden Mustern nachgebildet wurden, so sind sie gleichsam das aufgeschlagene Buch der Vorzeit. Und wenn man mit Plutarchs Biographien in diesem Zimmer wandelt, so ist es, als ob man in einen Spiegel blickte, wo alle die leblosen Gestalten beseelt, und der Buchstabe lebendig wird. – (644)

Moritz knüpft damit an seine voritalienischen Überlegungen zum Verhältnis von Raum und Zeit an, wie er sie in den *Fragmenten aus dem Tagebuch eines Geistersehers* vor allem in der Skizze *Gegenwart und Vergangenheit* als Fragen formuliert hatte:

Wenn ich eine Stadt besehen will, und befinde mich unten an der Erde, so muß ich eine Straße nach der andern durchgehen, und es abwarten, bis sich mir nach und nach, durch Hilfe meines Gedächtnisses, die Vorstellung von der ganzen Stadt darbietet.

Stehe ich aber auf einem Turme, von dem ich die Übersicht der ganze Stadt habe, so sehe ich nun dasjenige auf einmal und neben einander, was ich vorher nach einander sehen mußte. [...]

Was wir die Folge der Dinge nennen, ist also vielleicht bloß die Folge unserer Vorstellungen von diesen Dingen. Aber die Folge in diesen Vorstellungen selber muß denn doch wohl wirklich sein? – [...]¹⁸

Nun liegen aber alle Vorstellungen, die der Mensch haben soll, in dem göttlichen Verstande schon neben einander da, und der Mensch muß sie nur eine nach der andern durchgehen, und selbst diese jedesmaligen Durchgänge sind in dem göttlichen Verstande schon alle neben einander da.

Bei Gott ist das Vergangene noch eben so wirklich, als das Gegenwärtige. Bei uns bleibt, beim Anschauen des Gegenwärtigen, doch das Bild vom Vergangenen noch zurück. Das macht uns ihm ähnlich. [...]

Ach, also ist das Vergangene nicht vergangen; so ist alles noch so da, wie es war von Anbeginn, aufbewahrt in den allumfassenden Gedanken des Ewigen? –¹⁹

Hatte die perspektivische Zuspitzung auf einen Fluchtpunkt hin die Durchdringung der Tiefe des Raumes wie der Zeiten ermöglicht, so ist es hier die panoramatische Auffächerung der Perspektive aus der Höhensicht, welche den allumfassenden und mithin den göttlichen Blick auf Raum und Zeit in einem Augenblick gewährt. Auch diese Utopie wird sich in den Panoramen von Moritz' Italientexten bestätigen, wie überhaupt das Medium des Panoramas – in Verbindung mit jenem der Mnemosyne – zu den beliebtesten Strategien der Erfassung problematisierter Wahrnehmung in der Reiseliteratur um 1800 zählt.²⁰ Anschaulich wird dies etwa an Moritz' Panoramablick von der Kuppel des Petersdomes aus oder auch an seinem Blick von der Anhöhe des Monte Mario, in dem Panorama und Mnemosyne in Moritz' Zitat einer Beschreibung Martials ineinanderfallen. »Von hieraus kannst Du die sieben mächtigen Berge sehen, und Rom in seinem Umfange schätzen«, läßt Moritz den antiken Dichter berichten (596). »Dies alles sieht man noch jetzt wie damals«, fügt er selbst hinzu und ergänzt weiter:

18 FTG, Werke 1, S. 741.

19 Ebd., S. 744.

20 Vgl. Egger 2004. Moritz' Höhensicht-Panoramen zählen zu den frühesten Beispielen der Umsetzung des neuen Mediums in der Italienreiseliteratur, wie sie bald darauf zu einer ihrer beliebtesten Textstrategien werden sollte, etwa bei Johann Gottfried Seume. Vgl. zur Geschichte des Panoramas Ottermann 1980.

Die sieben herrschenden Hügel, (septem dominos montes), welche noch jetzt mit ihren Gebäuden und Ruinen aus der Fläche des nun bebauten Marsfeldes hervorragen;

Und dann die Berge, welche [...] sich ringsumher lagern, und die große Ebene einschließen, in welcher die Königin der Städte einsam liegt.

Von hieraus stellte der Landschaftsmaler Hackert [...] die Stadt Rom mit ihren Palästen und Ruinen in einem der interessantesten Gesichtspunkte dar - und der Landschaftsmaler und Professor Lüdke in Berlin, entwarf [...], von eben diesem Standpunkte aus, eine Zeichnung von Rom; so daß also dieselbe Aussicht, welche vor anderthalbtausend Jahren ein Dichter pries, nun auch durch die Malerei erhoben, dem Auge des Abwesenden und Fremden näher gerückt wird, und [...] der Gedanke an die Vergangenheit den Reiz des gegenwärtigen Genusses erhöht. (597)

Poesie und Bildende Kunst im göttlichen Blick über Zeit und Raum ihre wechselseitige Entsprechung finden zu lassen und sie in der Erfassung des schönen Ganzen zusammenzuführen, um so, wie dies Moritz formuliert, »dem fliehenden Momente Dauer [zu] geben« (993),²¹ wird für ihn zum wichtigsten Ertrag seiner italienischen Reise und zur Voraussetzung seiner bedeutendsten ästhetischen Schriften der folgenden Jahre.

21 Vgl. Pfothenhauer 1991.

Bibliographie

Behrmann, Alfred (1996): *Das Tramontane oder die Reise nach dem gelobten Lande. Deutsche Schriftsteller in Italien 1755–1808*, Heidelberg: C. Winter (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, 145).

Egger, Irmgard (2000): Wort – Tat – Bild. Zu den hagiographischen Tableaus in Goethes ›Faust‹. In: Marino Freschi (Hg.), *La storia di Faust nelle letterature europee*, Neapel: CUEN, S. 97–105.

– (2001): *Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen*, München: Fink.

– (2004): Strategien inszenierter ›aisthesis‹: Johann Gottfried Seumes ›Spaziergang nach Syrakus‹. In: Jörg Drews (Hg.), *Seume: »Der Mann selbst« und seine »Hyperkritiker«*, Bielefeld: aisthesis-Verlag, S. 309–322.

Eybisch, Hugo (1909): *Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie*, Leipzig: Voigtländer (= Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem Deutschen Seminar in Leipzig. Hg. von Albert Köster).

Galitz, Robert/Britta Reimers (Hg.) (1995): *Aby M. Warburg: »Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott.« Portrait eines Gelehrten*, Hamburg: Dölling und Galitz (= Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung; 2).

Goethe, Johann Wolfgang (1816 f.; 1829/1993): *Italienische Reise*, hg. von Christoph Michel u. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (= *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Frankfurter Ausgabe*, Bde. 15/1, 15/2).

– (WA): *Goethes Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar: Böhlau 1887–1919 (= Weimarer Ausgabe, WA).

Gombrich, Ernst H. (1970/1992): *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, aus dem Engl. von Matthias Fienbork, Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt (= Europäische Bibliothek; 12).

Grams, Wolfgang (1992): *Karl Philipp Moritz. Eine Untersuchung zum Naturbegriff zwischen Aufklärung und Romantik*, Opladen: Westdeutscher Verlag (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur).

Heidmann Vischer, Ute (1993): *Die eigene Art zu sehen. Zur Reisebeschreibung des späten achtzehnten Jahrhunderts am Beispiel von Karl Philipp Moritz und anderen Englandreisenden*, Bern u. a.: Lang (= Zürcher germanistische Studien; 30).

Hörisch, Jochen (1999): Der Advent neuer Medien in Goethes ›Wahlverwandtschaften‹. In: Ders., *Ende der Vorstellung. Die Poesie der neuen Medien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= edition suhrkamp 2115), S. 35–56.

Kister, Cornelia (2002): *Der Gendarmenmarkt*, Berlin: Berlin Edition (= Berliner Ansichten; 25).

Meier, Albert (2000): *Karl Philipp Moritz*, Stuttgart: Reclam (= Universal-Bibliothek; 17620: Literaturstudium).

Müller, Lothar (1993): Anthousa oder die Vergegenwärtigung der Antike. In: *text + kritik* 118/119, S. 86–99.

Oettermann, Stephan (1980): *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M.: Syndikat.

Oswald, Stefan (1985): *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840*, Heidelberg: C. Winter (= GRM-Beiheft; 6).

Pfotenhauer, Helmut (1991): »Die Signatur des Schönen« oder »In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?«. Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik. In: Ders. (Hg.), *Kunsthistorie als Italienerfahrung*, Tübingen: Niemeyer, S. 67–85.

Schlaffer, Heinz (1987): Goethes Versuch, die Neuzeit zu hintergehen. In: Paolo Chiarini (Hg.), *Bausteine zu einem neuen Goethe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–21.

Warburg, Aby M. (1980): *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke/Carl Georg Heise, Baden-Baden: Valentin Koerner.