Christiane Baumann (Magdeburg)

Auf der Suche nach dem verlorenen Märchen. 'Ninfa' in Texten von Emmi Lewald (1866–1946)

Emmi Lewald is largely forgotten today, or, at best, remembered as an author of popular fiction. Her considerable contribution to German literature on Italy has similarly been marginalized within literary historiography. Lewald's Italian texts demonstrate her engagement with the classical canon of literature on Italy, including Goethe, Lord Byron and August von Platen. However, in particular she drew significant inspiration from Ferdinand Gregorovius, Victor Hehn, and the painter Arnold Böcklin, all of whom had a lasting impact on the German reception of Italy in the late nineteenth century. Lewald's texts on Italy display an eclectic appropriation of diverse sources. Her feuilleton on Ninfa shifts between traditional notion and the experience of modern tourism made possible by the advent of the railway. At the same time, it serves as a historical document marking the end of the 'Grand Tour' and the traditional bourgeois educational journey.

1 Eine vergessene Autorin

Den Garten von Ninfa umweht auch heute noch eine Aura des Magischen. In dem von der Familie Caetani seit den 1920er-Jahren gestalteten 'Gesamtkunstwerk' gehen Landschaft, Gebäudereste sowie Gartengestaltung eine ungewöhnliche Symbiose ein. Die Geschichte des Giardino di Ninfa, der heute zu den bedeutendsten Gartenanlagen in Europa zählt, reicht aber über zweitausend Jahre zurück. Der vorliegende Beitrag ist Teil eines interdisziplinären Forschungsprojektes mit internationaler Beteiligung, das sich dieser Geschichte der Ruinenstadt Ninfa, dem Pompeji des Mittelalters südlich von Rom in der pontinischen Ebene liegend, widmet (vgl. Matheus 2022). Dabei steht die Wahrnehmung Ninfas in Wissenschaft, Literatur und Kunst im Kontext kulturgeschichtlicher Vorgänge im Fokus, die letztlich auch darüber Auskunft geben kann, wie Reisewege, die 'Grand Tour' der Italien-Pilger, unter denen zahlreiche Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler waren, vor dem Hintergrund der Eroberung außereuropäischer Welten dem historischen Wandel unterlagen. Zu den Ninfa-Begeisterten des ausgehenden 19. Jahrhunderts zählt Emmi Lewald, eine heute nahezu vergessene Autorin, deren Italienbild in prägnanter Weise Zeitgeist widerspiegelt.

"[...] neuerdings stellen auch moderne Autoren ihre Novellenhelden in die Traumcoulissen dieser grünen, zauberhaften Welt." (Roland 1897: 148)[1] Dieser Seitenhieb auf zeitgenössische Schriftsteller, die Ninfa als Sujet und Schauplatz ihrer Novellen nutzten, findet sich in Emmi Lewalds 1897 publiziertem Ninfa-Feuilleton, das im Sommer 1895 entstand. Sie spielt auf den im gleichen Jahr erschienenen Novellenband *Ninfa* an, der drei Texte von Hermine von Preuschen, Ida Boy-Ed und Konrad Telmann vereinte (Ninfa 1895, vgl. Baumann 2022). Offenkundig wurden diese Ninfa-Novellen in der Schriftstellerwelt zur Kenntnis genommen, was vermutlich mit der damaligen Popularität der drei Autoren zusammenhing. Später sollte Lewald selbst eine Roman-Episode auf dem Bahnhof von Ninfa ansiedeln. Mit ihrem literarischen Ninfa-Feuilleton setzte sie sich 1897 jedoch bewusst von den Novellen-Texten ab und sah sich in der Tradition von Ferdinand Gregorovius und Hermann Allmers, dessen *Römische Schlendertage* (1869) schon 1888 in ihrem literarischen Erstling *Unsre lieben Lieutenants* Spuren hinterließen.

[1] Fortan zitiert unter der Sigle ILB.

Emmi Lewald, die auch unter ihrem Mädchennamen Emmi Jansen und insbesondere unter dem Pseudonym Emil Roland publizierte, war bei Erscheinen ihres Ninfa-Feuilletons eine geschätzte Autorin. Der angesehene Kritiker Heinrich Hart, einst einer der führenden Köpfe der Berliner Naturalisten, sah 1896 im Schöpfer des Romans *Sein Ich* sogar einen zukünftigen "Meister der Prosadichtung" (Hart 1896: 125). Das Pikante: Hart wusste nicht um die weibliche Identität, die sich hinter dem Pseudonym Emil Roland verbarg. Er bescheinigte dem Autor, "ein echter Dichter" zu sein und lobte die "tiefdringende und doch in den feinsten Linien gehaltene Charakteristik" sowie "die Stimmungs- und Naturschilderung" (ebd.). Ein Jahr später schrieb Richard Weitbrecht in den populären *Blättern für literarische Unterhaltung* über Autorinnen. Er bescheinigte Emmi Lewalds Novellen in der Sammlung *Kinder der Zeit*, dass sie "gut erzählt" seien, "von der Moderne beeinflusst, aber nicht zu stark, und ein Stück Satire und sogar Humor" (Weitbrecht 1897: 427) hätten. Auch den Band *Italienische Landschaftsbilder* mit der bereits erwähnten Ninfa-Skizze lobte die Kritik, da der "allzu legere Ton der meisten modernen Italienschlenderer" (Lehmann 1898: 21) vermieden worden sei. Weitere Belege ließen sich anführen, doch Emmi Lewalds Stern verblasste rasch, insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg. Ihre Werke gerieten in Vergessenheit. In Lexika wird sie heute, wenn überhaupt, als Unterhaltungsschriftstellerin erwähnt. Dabei umfasst ihr Werk, das zwischen 1888 und 1935 entstand, mehr als 35 Einzelpublikationen, darunter Lyrik, Reisebeschreibungen, Romane, Erzählungen, Novellen sowie Kurzprosa, und zahlreiche Veröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften (vgl. Steinberg 2015: 13). Ihr Engagement in der bürgerlichen Frauenbewegung ist diesem Verdrängungsprozess ebenso anheimgefallen wie ihr Beitrag zur deutschen Italienliteratur, der beachtlich ist.[2] Lewald verfasste neben den *Italienischen Landschaftsbildern*, italienische Skizzen und Novellen sowie Italienlyrik. Das Land im Süden war in ihrem Schaffen von Anfang an Bezugspunkt und Sehnsuchtsort. Es scheint in der Forschung ein etablierter Standpunkt zu sein, Italienbilder von Autoren, die der Unterhaltungsliteratur zugerechnet werden, von vornherein auszuschließen. Dabei zeigt sich insbesondere in diesen Werken Zeitgeist, den eine breite Leserschaft zu goutieren wusste. Auch andere Autoren fielen aufgrund dieser Kanonisierung aus dem Forschungsraster zur deutschen Italienliteratur. Zu nennen ist beispielsweise Richard Voß, der das naturalistische Italienbild in der deutschen Literatur etablierte und dessen italienische Skizzen und Novellen vom Umfang an Paul Heyse heranreichen (vgl. Baumann 2019). Im Falle Lewalds dürfte die weibliche Autorschaft den Verdrängungsprozess aus der Literaturgeschichtsschreibung noch befördert haben. Die von Ruth Steinberg vorgelegte, bislang einzige wissenschaftliche Arbeit zu Leben und Werk der Schriftstellerin Emmi Lewald weist auf solche Verdrängungsmechanismen. Aufgrund der literatursoziologischen Herangehensweise, die zur Frauenforschung den Brückenschlag sucht, wird Steinberg dem Italienbild Lewalds, seiner Einbettung in die deutsche Italienliteratur und seinen Bezügen zu relevanten Vorbildern nicht gerecht.[3] Als Beitrag zur Grundlagenforschung weist Steinbergs Studie zudem Materiallücken auf. Eine Recherche zu den Vorabdrucken der *Italienischen Landschaftsbilder* Lewalds zeigte, dass die von der Schriftstellerin übernommene Feststellung, die Feuilletons seien zwischen 1895 und 1897 in der *National-Zeitung*, der Bremer *Weser-Zeitung* und im Journal *Der*

[2] Dennoch erwähnen sie einschlägige Studien nicht (Emrich 1959, Requadt 1962, Grimm / Breymayer / Erhart 1990).
[3] 'Ninfa' firmiert bei ihr z.B. als 'Ninsa' (Steinberg 2015: 268).

Bazar vorab veröffentlicht worden, zu korrigieren ist.[4] Tatsächlich ließen sich nur für fünfzehn der achtzehn Landschaftsskizzen Vorabdrucke in den Jahren 1896 und 1897 nachweisen.[5] Da Steinberg auf eine Sichtung des *Bazar* verzichtete, entging ihr, dass Lewald dort bereits seit 1893 kontinuierlich und an prononcierter Stelle publizierte. In dem Journal erschien 1894 ihr erster, von Steinberg aufgrund der Buchausgabe zeitlich ins Jahr 1900 verschobene Roman *Das Glück der Hammerfelds*. Wenige Monate später, im Juli/August 1894 folgte im *Bazar* der bei Steinberg nicht aufgeführte, individualbiographisch und literaturgeschichtlich aufschlussreiche Roman *Gestutzte Flügel*, der in seiner Vererbungs- und Milieugebundenheit eine stark naturalistische Prägung aufweist. Insgesamt brachte der *Bazar* von Lewald acht Prosatexte, von denen drei bislang unbekannt sind.[6] Wenn Steinberg Lewalds Heirat und Umzug nach Berlin im Jahr 1896 als Zäsur in deren Schaffen beschreibt, weil sich ihr neue Publikationsmöglichkeiten eröffneten, sie sich als Schriftstellerin etablieren konnte, so zeigen die Befunde, dass die Autorin schon vorher über exzellente Beziehungen zum Berliner Markt verfügte. Im *Bazar* publizierten zeitlich parallel so bedeutende Autoren wie Theodor Fontane, Friedrich Spielhagen, Hermann Sudermann, Wolfgang Kirchbach, Ludwig Fulda, Wilhelm Bölsche, Marie von Ebner-Eschenbach oder Gabriele Reuter. Lewalds "Etablierungsphase" (Steinberg 2015, 130 f.) fällt somit nicht mit dem Ortswechsel im Jahr 1896 zusammen. Für diese These spricht ferner, dass sie schon 1892 in *das* Nachschlagewerk zeitgenössischer Autorinnen und Autoren, in *Kürschner's Deutschen Litteratur-Kalender*, Aufnahme fand, und dass sie bereits seit 1894 in der von Helene Lange edierten Berliner Monatsschrift *Die Frau* publizierte (vgl. Kürschner 1892: Spalte 462, 887). Aufgrund der Doppelvermarktung, die Steinberg zwar herausstellt, aber mit ihrer Materialbasis nicht absichert, geraten Lewalds Texte bei ihr mitunter in nicht zutreffende individualbiographische, literatur- und zeitgeschichtliche Zusammenhänge.[7] Die aus den Materialfunden resultierende, der Entstehungszeit folgende Neusortierung der Werke deutet darauf, dass Lewald nach ihrer Heirat und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Anerkennung und Anpassung in ihrer geschlechterpolitischen Perspektive eine konservative Wende vollzog, die sich ab 1898 in ihren Texten zunehmend niederschlug.

2 Vom Skandal-Erstling zur erfolgreichen Vielschreiberin

Zu Lewalds Werdegang sind nur wenige autobiographische Zeugnisse überliefert.[8] Als Emilie Auguste Marie Jansen 1866 geboren, wuchs die Autorin im nordwestdeutschen Großherzogtum Oldenburg in einer regierungsnahen Ministerialbeamtenfamilie mit bildungsbürgerlichem Hintergrund auf. 1888 debütierte die 22-

---

[4] In Steinbergs Bibliographie fehlen Angaben zu den Vorabdrucken der *Italienischen Landschaftsbilder*. Aussagen hierzu sind zudem widersprüchlich (Steinberg 2015: 129, 183, 269).

[5] Im *Bazar* erschien ein Text, in der *National-Zeitung* fanden sich drei Feuilletons und in der *Weser-Zeitung* elf Landschaftsbilder (vgl. Roland 1896/97a-o).

[6] Roland 1896/97a; *) Roland 1893; Roland 1894; *) Jansen 1894; *) Roland 1895; Roland 1895a; Roland 1896; Roland 1897a; *) bislang unbekannter Text.

[7] Das kann hier nicht vertieft werden. Ein Beispiel bietet die Novelle *Die Globustrotterin*. Sie erschien im Juni 1896 im *Bazar* und damit deutlich früher als bei Steinberg vermerkt, die sie in den Kontext späterer, um 1900 erschienener Novellen zur Künstlerinnen-Thematik stellt (vgl. Steinberg 2015: 371). Lewald wandte sich der Thematik aber sehr viel früher zu und schrieb die Novelle vor ihrem Wechsel nach Berlin und vor ihrem Engagement in der bürgerlichen Frauenbewegung.

[8] Vgl. die ungedruckten Quellen bei Steinberg 2015: 475–476, 482. Im Stadtarchiv Apolda befinden sich keine Nachlassteile [Mail von Carina Hegner an die Verfasserin vom 7.11.2023]. Autographen in der Datenbank Kalliope sind für das Italienbild ohne Belang. [https://kalliope-verbund.info/search.html?q=Emmi+Lewald, 31.1.2024].

Jährige pseudonym mit den humoristischen Charakterstudien *Unsre lieben Lieutenants*. Diese Veröffentlichung führte Anfang 1889, nachdem ihre Identität enthüllt war, zu einem handfesten Skandal in der Residenzstadt, da die in dem Band satirisch aufs Korn genommenen Offiziersfiguren lebende Vorbilder im städtischen Korps hatten. Zudem zielte die Autorin ziemlich unverblümt auf einen Machtfaktor deutscher Politik, auf den preußischen Militarismus. Für den Vater, den oldenburgischen Staatsminister Günter Jansen, der 1890 zum Vorsitzenden des Staatsministeriums avancierte, was der Stellung eines Ministerpräsidenten entsprach, bedeutete das ein politisches Desaster. Der Skandal zog Kreise bis zum Reichskanzler Otto von Bismarck.[9] Emmi hatte – das war die öffentliche Meinung – als schriftstellernder 'Blaustrumpf' ihren guten Ruf und Chancen auf eine standesgemäße Ehe verspielt, ein Thema, das sie später immer wieder literarisch verarbeiten sollte. "Von allen Seiten rückten Feinde gegen mich an" (Strahlmann 1933: 21), erinnerte sich Lewald 1933. Sie erlebte eine "scharfe gesellschaftliche Hetze" (ebd.: 23), so dass man sie umgehend auf Reisen schickte. Ostern 1889 befand sie sich auf ihrer ersten Italienreise, in Venedig, wie ihr noch im gleichen Jahr erschienener zweiter Band *Der Cantor von Orlamünde* vermuten lässt, der in seinem Weltschmerz Spuren der seelischen Kämpfe der Autorin trägt und im Sinnieren des Cantors über das "Schicksal" und das "Rückkehren in die Welt, die ihm jetzt noch offen lag" (Roland 1889: 105), autobiographische Bezüge ahnen lässt. Der Skandal überrollte und verunsicherte die junge Emmi zweifellos. Ihr Erstling, die "literarische Sensation Oldenburgs" (Strahlmann 1933: 21), hatte sie allerdings über Nacht im Kaiserreich berühmt gemacht. Zudem verfügte sie, wie sie selbst äußerte, über "Schriftstellerehrgeiz" (ebd.: 23), den sie mit ihrer Dichtung *Der Cantor von Orlamünde* unter Beweis stellte. Vermutlich sollte sie dieser klassizistische Band nach dem rebellischen Erstling öffentlich rehabilitieren. Es war ein kluger Schachzug ihrer Eltern, das Schreiben nicht zu untersagen, sondern das Unternehmen zu steuern und sorgfältig zu überwachen (vgl. Steinberg 2015: 121). Der Preis, den die Tochter für die angestrebte Existenz als Schriftstellerin zu zahlen hatte, waren "gestutzte Flügel", wie ihr früher Roman titelt, den sie bemerkenswerterweise 1894 unter ihrem Mädchennamen publizierte und der den Einfluss Henrik Ibsens erkennen lässt. Die Lebenslüge, das Aufrechterhalten der Konvention, der "ererbte Tropfen Familientorheit" (Jansen 1894: 328) und das Milieu bestimmen das Leben einer englischen Familie und führen zu der Erkenntnis, dass "kein Mensch [...] gegen seine Verhältnisse [leben kann, C.B. ...] Wir sind eben Sklaven, und das Sehnen nach Freiheit ist Wahnsinn" (ebd.: 348). Was in dieser Schicksalsgebundenheit bleibt, ist "die Pflicht zu leben" und zu denen zu gehören, "deren Flügel gestutzt sind" (ebd.: 363–364). Das liest sich wie die Kapitulation einer jungen Frau, die in ihre gesellschaftlichen Schranken gewiesen wurde. Der familiären Abrechnung stellte Lewald im gleichen Jahr mit der Novelle *Sturm im Wasserglas* eine zweite an die Seite, die die kleinbürgerliche Mentalität ihrer Heimatstadt anprangerte und zugleich den Ausbruch eines jungen Mädchens aus kleinbürgerlicher Enge und konservativen Denk- und Verhaltensmustern gestaltete, wobei weibliche Emanzipation nur in der Großstadt und außerhalb der Ehe gelingt. Mit diesen literarischen Wortmeldungen waren die Grenzen von Lewalds Gesellschaftskritik abgesteckt, die sie künftig nicht mehr überschreiten sollte.

Eröffnete ihr der Skandal-Erstling eine Schriftstellerkarriere, so verdankte sie eigenen Aussagen zufolge diesem Band auch die Begegnung mit ihrem späteren

[9] Der preußische Gesandte in Oldenburg Philipp zu Eulenburg berichtete dazu am 26.3.1889 an Bismarck (Steinberg 2015: 120, dies. 2014: 119, 124).

Ehemann, dem Juristen und preußischen Spitzenbeamten Felix Lewald (1855–1914), einen Neffen der Schriftstellerin Fanny Lewald-Stahr (1811–1889), der im preußischen Finanzministerium an den Steuerreformen Franz von Miquels mitwirkte und gerade zum Geheimen Finanzrat aufgestiegen war. Die Umstände der Eheschließung liegen im Dunkeln. Die dreißigjährige Emmi entging mit dieser Heirat aber definitiv dem von ihr immer wieder literarisch variierten Schicksal des 'späten Mädchens' und dem Außenseiterdasein als schriftstellernder 'Blaustrumpf'. Es war eine standesgemäße Ehe, die ihrem konservativ eingestellten Vater, dem einstigen Oldenburger Schüler des Philologen und Publizisten Adolf Stahr (1805–1876) willkommen gewesen sein musste.[10] Nach Emmi Lewalds Heirat im August 1896 und ihrer Übersiedlung in die Reichshauptstadt agierte sie dort in den "höchsten Gesellschaftskreisen" (Steinberg 2015: 85). Sie engagierte sich in der als gemäßigt geltenden bürgerlichen Frauenbewegung, war zeitweise in den Vorständen des Deutschen Frauenklubs, des Deutschen Lyceum-Clubs und des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin tätig, was ihr exzellente Verbindungen, sowohl privat als auch beruflich, verschaffte. Die gesellschaftliche Anerkennung ging mit weiterer sozialer Anpassung einher, die sich in ihrem Schaffen nachzeichnen lässt. Der Entwurf der gegen gesellschaftliche Konventionen lebenden Frau, wie ihn Ellen in *Das Glück der Hammerfelds* (1894), Rosa Rotteck in *Die Globustrotterin* oder Ottilie Wächter in *Sein Ich* (beide 1896) repräsentieren, wird zunehmend von Frauenfiguren abgelöst, die sich tradierten Partnerschaftsmustern fügen, die Konvenienzehe akzeptieren und in der Erziehung der Kinder aufgehen. Lebensglück bedeutet nunmehr Pflichterfüllung unter Liebesverzicht.[11] Lewalds weibliche Künstlerfiguren, angefangen von Rosa Rotteck bis zu Tilla in *Das Hausbrot des Lebens* (1908), gehen über diese Geschlechterrollen hinaus, können ihren emanzipierten Lebensentwurf aber nur außerhalb der Gesellschaft und ohne Liebeserfüllung leben. In einer biographischen Skizze für den Lexikographen Franz Brümmer betonte Lewald im Jahr 1900 als "Tendenz" ihrer Arbeiten "Stoffe, in denen es sich um die Kämpfe und Bestrebungen der Frauenwelt" (zit. n. Steinberg 2015: 135) handele. Dabei fokussierte sie sich ausschließlich auf die soziale Stellung der bürgerlichen Frau, auf ihr Streben nach Berufstätigkeit und die Veränderung tradierter Partnerschaftsmuster im Kontext des tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandels nach 1871, wobei sie den sozialen Status Quo der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft niemals in Frage stellte. Ein 1909 von dem bekannten Porträtmaler Conrad Kiesel (1846–1921) gefertigtes Gemälde der Autorin wirft ein prägnantes Schlaglicht auf Lewalds Persönlichkeit. Es zeugt von Selbstbewusstsein, von Wohlstand und gesellschaftlicher Reputation. Es zielt auf Repräsentativität. Kiesel, der Porträts für eine zahlungskräftige Klientel aus Adel und Großbürgertum schuf, porträtierte unter anderem die deutsche Kaiserin Auguste Viktoria. Das Ölgemälde von Emmi Lewald wurde erstmals im April 1910 auf der Großen Berliner Kunstausstellung gezeigt und im September als Foto in Scherls

[10] Günter Jansens konservative Grundhaltung belegt ein 1904 erschienener Aufsatz über Stahrs letzte Oldenburger Jahre. Darin taucht Fanny Lewald nebulös als "römische Freundin" Stahrs auf. Offenbar verzieh er seinem Lehrer nicht, dass dieser sich 1854 wegen Lewald hatte scheiden lassen, wenngleich er die Beziehung bereits 1855 legalisierte (Schneider / Sternagel 2014: 20, Fußnote 1).

[11] Steinberg weist auf das für die gemäßigte bürgerliche Frauenbewegung typische Konzept der 'geistigen Mütterlichkeit', das Lewald jedoch, anders als von ihr beschrieben, erst nach 1898 priorisiert (Steinberg 2015: 138). Vgl. u.a. Lewalds Texte *Die Geschichte einer Beziehung*, *Die Erzieherin* (beide 1899), *Die Etrusker* (1900), *Sylvia* (1904), *Der Lebensretter* (1907), *Das Hausbrot des Lebens* (1908), *Der Magnetberg* (1910), *Unter den Blutbuchen* (1915).

Massenblatt *Die Woche* abgedruckt (vgl. Steinberg 2015: 92; Lewald 1910).[12] Es zeigt sie auf dem Zenit ihres Erfolges. Der frühe Tod ihres Mannes 1914, kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, und der Tod ihres Sohnes, der aufgrund seiner jüdischen Wurzeln väterlicherseits während der Zeit des Nationalsozialismus nach London emigriert war und dort mit 43 Jahren bei einem deutschen Bombenangriff ums Leben kam, zehrten an ihr. Thüringen wurde ihr Rückzugsort. Ihr letzter Roman *Büro Wahn* erschien 1935. Emmi Lewald verstarb 1946 in Apolda. Die gemeinsame Begräbnisstätte der Eheleute Lewald auf dem Stahnsdorfer Südwestkirchhof ist wegen ihres bedeutenden Orpheus-Reliefs als besondere Sehenswürdigkeit erhalten geblieben (vgl. Steinberg 2015: 97–100; Steinberg-Groenhof 2011).

3 Die Italien-Pilgerin

In dem autobiographischen Schlüsseltext *Sturm im Wasserglas*, der sechs Jahre nach dem von Lewald ausgelösten Oldenburger Skandal ihre Heimatstadt auf die Anklagebank setzte, wird das Reisen, der Ausbruch aus kleinstädtischer Enge und Provinzialität, als Glücksfall erlebt, was sich mit den Empfindungen der jungen Emmi gedeckt haben dürfte (vgl. Roland 1893/94: 589). Das Reisen wurde ihr zur Rettung. Die 'Globustrotterin', die selbstbewusste und als Single lebende Schriftstellerin Rosa Rotteck in der gleichnamigen Novelle, ein Alter Ego Lewalds, betitelt ihr Werk nicht zufällig "Die reisende Menschheit". Rosa Rotteck betreibt das Reisen als Passion sozialer Unangepasstheit, als bewussten Bruch mit der konventionellen bürgerlichen Lebensweise. Parallelen drängen sich auf. Bis zu ihrer Eheschließung 1896 führte Emmi Lewald offenbar ein unstetes Leben, unternahm zahlreiche Reisen sowohl in Deutschland als auch nach Italien, Frankreich, England, in die Schweiz, Niederlande und, wie der frühe Roman *Gestutzte Flügel* vermuten lässt, nach Belgien. Dabei kam Italien in ihrem Reise-Portfolio eine besondere Bedeutung zu. Der preußische Gesandte in Oldenburg Alfred von Bülow berichtete anlässlich ihrer Eheschließung von zahlreichen Italienaufenthalten seit 1889 (vgl. Steinberg 2015: 130–131). In ihrer Kurzbiografie für Franz Brümmer bekannte sie ihre Italophilie:

> "Ich habe den größten Theil meines Lebens in meiner Heimatstadt Oldenburg verbracht, bin viel in Deutschland und ins Ausland gereist – mit besonderer Neigung in Italien" (ebd.: 135).

Diese Reisen sind nicht mehr datierbar. Ihre *Italienischen Landschaftsbilder*, die einst offenkundig zu ihren populären Werken zählten und die ihre erste Begegnung mit Ninfa dokumentieren,[13] entstanden vermutlich als Reflex auf eine längere Italienreise im Frühjahr 1895. Auffälligkeiten in Lewalds zeitlich davor anzusiedelnden Italientexten lassen mindestens zwei frühere Reisen vermuten. Ihre Italienerlebnisse spiegeln sich in ihrem Schaffen von Anbeginn, liefern Schauplatz und Sujet für ihre Texte, weshalb irritiert, dass Steinberg allein

[12] Der Foto-Abdruck in *Die Woche* fehlt bei Steinberg.

[13] Die Popularität des Bandes stützen zeitgenössische Lexika (Neubert 1905: Spalte 868; Pataky 1898: 200) und eine Analyse erschienener Rezensionen, wobei Steinberg diese nicht systematisch recherchiert hat und Tageszeitungen ausklammert. Vgl. die Rezensionen im Anhang des Novellenbandes *Gefühlsklippen* (1900). Für die Popularität spricht auch, dass sich unter Lewalds wenigen Werken in der Landesbibliothek Oldenburg ein Exemplar ihrer Italienbilder befand (Steinberg 2015: 201).

> "das Oldenburger Land neben der Metropole Berlin und der thüringischen Heimat ihrer Mutter Marie Jansen zu den wichtigsten lokalisierbaren Schauplätzen in Emmi Lewalds Werk" (Steinberg-Groenhof 2011: 31)

zählt.

In ihrem Erstling *Unsre lieben Lieutenants* dient Italien noch als Staffage, der kein eigenes Erleben zugrunde liegt. Auffallend ist die Lektüre von Hermann Allmers *Römischen Schlendertagen*, die als "Thüringer Schlendertage" (Roland 1888: 1) adaptiert werden. Das von Allmers beschriebene Schlendern als Lebensform in Rom zieht sich wie ein roter Faden durch ihre Plaudereien. Das Wissen über Italien und seine Landschaft entstammt Büchern und folgt Eindrücken, die man "auf Bildern" (ebd.: 3) sieht. Germaine de Staël wird genannt. Deren Band *Über Deutschland* (1813) reflektierte in Form eines Reiseberichts deutsche Kultur und popularisierte das Romantische deutscher Literatur als Reichtum der "Innerlichkeit und der Einbildungskraft" (Matuschek 2021: 54), wie Matuschek ausführt. Vielleicht las Lewald auch de Staëls Buch *Corinna oder Italien* (1807), das als Klassiker der weiblichen Italienbeschreibung gilt und wie kaum ein anderes Werk das europäische Italienbild in Romantik und Nachromantik prägte (vgl. Ujma 2007: 25–28). Erwähnt wird in ihrem Erstling der Dichterfürst Paul Heyse, dessen italienische Novellen seinerzeit zur Standardlektüre des Bildungsbürgertums gehörten. Lewalds Lesekanon, den ihr Debüt andeutet und der von Allmers, Chamisso über Dickens, Sue, Schiller, Freiligrath, Körner, Heyse bis zu den Franzosen Daudet, Ohnet, Sardou und Zola sowie Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* (1879) reicht, wirkt disparat und gleichermaßen ambitioniert.

In ihrem zweiten Band *Der Cantor von Orlamünde* rekurriert Lewald erneut auf de Staël, indem sie die Troubadour-Tradition aufnimmt, die die Französin als "Ursprung" (Staël 1815: 222) der deutschen Romantik betrachtete. Lewalds "Lieder des Spielmanns mit der kranken Harfe" (Roland 1889: 19) sind von unbestimmtem Weltschmerz, Liebesverlust und Sinnsuche im Leben geprägt. Die "blaue Blume" (ebd.: 25) weist auf romantische Vorbilder wie Eichendorff und Novalis. Der Cantor ist zerrissen zwischen Pflichterfüllung und eigenem künstlerischen Anspruch und Lebensentwurf. Wie Novalis' Heinrich von Ofterdingen ringt er um seine Identität. Die Rückkehr in die Heimat und die "Heimatpoesie" (ebd.: 110) werden dem Cantor zur Erlösung. In dieser Dichtung verarbeitete Lewald 1889 erstmals Italienerlebnisse. Italien wird dem Wanderer aus dem kalten Norden als "ein herrlich Land" (ebd.: 63) zur Oase. Geradezu enthusiastisch erlebt das lyrische Ich in Venedig "lange sel'ge Tage" (ebd.: 65). Der Wechsel im Versmaß, vom jambischen Fünfheber zu viertaktigen Trochäen, dem Versmaß der spanischen Romanzen, verstärkt den Bruch zwischen Norden und Süden. Auch im Roman *Gestutzte Flügel* wird Italien gegenüber dem Norden idealisiert und zugleich auf die belgische Stadt Brüssel projiziert, über der sich "der blaue, tadellose Himmel, der Himmel Italiens so nahe an der Küste der unwirtlichen Nordsee" (Jansen 1894: 288) spannt. Brügges Straßen überraschen in ihrer Mischung aus "Venedig und Indien", in der sich "der helle Übermut Italiens und die glühende Tropenpracht des fernen Gangeslandes" (ebd.: 303) begegnen. Zeittypisch verbinden sich Italien- und Orientsehnsucht, was bei Lewald allerdings ein singulärer Vorgang bleibt.[14] Der Idealisierung Italiens entspricht im *Cantor von Orlamünde* die religiös anmutende Anbetung Venedigs, dessen Kirchen in den Fokus rücken. Im ersten der drei Venedig-Gedichte, das das religiöse und das Kunsterlebnis am Beispiel von Palma Vecchios Heiliger Barbara

[14] Vgl. zu diesem Zeitphänomen Maurer 2021: 288. In Lewalds Roman *Der Magnetberg* (1910) wird der Orient schließlich zum Fluchtort.

in Santa Maria Formosa zusammenführt, lässt sich eine romantische "Kippfigur" (Matuschek 2021: 67) ausmachen,[15] indem das Kunstwerk religiös überhöht und zugleich die dargestellte Heilige Barbara, die "Göttliche", säkularisiert wird.
In den Novellen und Skizzen *Ernstes und Heiteres*, Lewalds dritter, 1891 veröffentlichter Buchpublikation, ist erstmals in *König Enzio's Leidenschaften* eine Italienreise beschrieben. Der 24-jährige Ich-Erzähler ist ebenso alt wie die Autorin und erlebt diese Reise als "Frühlingsfahrt" auf der "Grenze zwischen Kindheit und Jugend" (Roland 1891: 14). Der Weg führt von Trient, Riva, Desenzano am Gardasee, nach Verona und Venedig und schließlich über Florenz, Mailand nach Bologna. Gut möglich, dass Lewald eine solche Reise 1890 absolvierte. Italien wird in der trivialen Geschichte zur Hintergrundfolie einer unerfüllten Liebe, der der Ich-Erzähler nachjagt. Die zitierten Vorbilder lassen Lewalds Beschäftigung mit Lord Byrons im 19. Jahrhundert populärer und von Weltschmerz erfüllter *Childe Harolds Pilgerfahrt* (1812) erkennen, in der die auf das gegenwärtige Land Italien gerichtete Sicht die klassisch-ideale Perspektive abzulösen begann. Der Ich-Erzähler kennt zudem August von Platens *Sonette aus Venedig* (ebd.: 16; vgl. Platen 1825: 3).
Auch in Lewalds 1894 publiziertem Band *Gedichte* ist Italien Sehnsuchtsort. Die *Lieder des Troubadours* sind Germaine de Staëls Romantikauffassung verpflichtet. Der "Pilger" und "Ritter" in seinem Liebes- und Weltschmerz lässt an Lord Byrons Harold denken. Klassizistisch in der Form, sich des jambischen Fünfhebers bedienend, des italienischen Endecassillabo, wirken die Verse abgehoben, die Bilder vom kalten Norden und warmen Südland mit Pinien und Centifolien plakativ. Den Band dominieren 'romantische Seelenlandschaften', in denen die Natur als Spiegel der Psyche fungiert. Bemerkenswert ist der im Teil *Sturm und Drang* formulierte Anspruch, sich dichterisch sozialen Fragen zuzuwenden. Er korrespondiert mit Lewalds zeitgleich erschienenen literarischen 'Abrechnungen' *Gestutzte Flügel* und *Sturm im Wasserglas*. Das lyrische Ich rebelliert gegen "das Heiligtum des Schönen in der Welt" (Roland 1900[2]: 94), aus dem es jedoch nicht auszubrechen vermag. Die Gedichte im letzten Teil des Bandes, *Im Kunstsalon* betitelt, fokussieren sich auf die optische Wirkung von Bildern. Die *Italienische Landschaft* visualisiert ein Gemälde in Form der Ekphrasis und kann für die frühen Italienbilder Lewalds als exemplarisch gelten. Charakteristische Topoi wie das Wellenschaukeln, Pinien, Zypressen oder blauer Strand der "Südlandsgestade" (ebd.: 128) werden verwendet, um einen optischen Eindruck beziehungsweise eine Stimmung zu vermitteln, die in ihrer Typisierung beim Leser anschlussfähig sind. Mit Ausnahme der Venedig-Verse im *Cantor von Orlamünde* lassen die genannten Italienbilder eine eigene Handschrift vermissen, was auch noch für ihre Erzählung *Herr Philipp* gilt, die Anfang 1895 herauskam. Das ändert sich nach ihrer Italienreise, einer Art 'Grand Tour', die Lewald wahrscheinlich im Frühjahr/Sommer 1895 nach Rom, in die Campagna, ins Volskergebirge, nach Ninfa bis zum Golf von Neapel und zur Ruinenstätte von Paestum führte und die sich ab 1896 in ihren literarischen Arbeiten niederschlägt. Einer zeitgenössischen Studie zufolge, deren Verfasser sich auf die persönliche Bekanntschaft mit der Autorin beruft, entstanden ihre *Italienischen Landschaftsbilder* im Sommer 1895, "angeregt durch die in Italien empfangenen

[15] Matuschek sieht 'Kippfiguren' als "Abbildungen, die zugleich ganz Verschiedenes zeigen und es in der Interpretation des Betrachters hin und her springen, kippen lassen". Die "Unentschiedenheit [...] transzendente Perspektiven als Kippfiguren zu formulieren", bezeichnet er als "das epochal Neue der romantischen Literatur".

Reiseeindrücke" (Zwickert 1896: 1).[16] Die einzelnen Bilder sind in unterschiedlichen Jahreszeiten, von Februar bis September, verortet. Möglicherweise unternahm sie die Reise vom September 1894 bis zum Sommer 1895. Vielleicht wurden einzelne Bilder auch bereits auf früheren Reisen entworfen. Das erste Feuilleton (*Subiaco*) erschien im Januar 1896 in der *Weser-Zeitung*. Unverkennbar ist, dass die 1896/97 in verschiedenen Zeitungen und Journalen publizierten Italiengedichte *Südlandsklänge* (Jansen 1895/96), ihre italienischen Novellen *Die Globustrotterin* und *Die 'Rechte'*, sowie ihre Landschaftsfeuilletons, darunter *Ninfa*, die später in die Bände *Italienische Landschaftsbilder* (1897), *In blauer Ferne* (1898) und in die *Gedichte. Neue Folge* (1901) nahezu unverändert Aufnahme fanden, in ihrem Italienbild qualitativ eine Zäsur markieren. Lewald hatte durch ihre Italien-Reisen Land und Leute studiert und ihre Italienlektüre vertieft. Die *Italienischen Landschaftsbilder* weisen auf den klassischen Kanon: Goethes *Italienische Reise,* Schiller, Juvenal, Heinrich Hase und François Sabatier.[17] Allmers, Byron und Platen sind präsent, ebenso Italien-Gedichte von Conrad Ferdinand Meyer und Paul Heyse sowie Friedrich Theodor Vischers Italienlyrik. Neu und prägend war ihre Beschäftigung mit den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Standardleseprogramm gehörenden *Wanderjahren in Italien* von Ferdinand Gregorovius und Viktor Hehns gerade veröffentlichten *Reisebildern aus Italien und Frankreich* (1894). Später nennt sie auch Jacob Burckhardt, ohne dessen *Cicerone* (1855) dem Bildungsbeflissenen seinerzeit eine Italienreise undenkbar schien.[18] Inspirationen erhielt Lewalds Landschaftswahrnehmung von Arnold Böcklins Kunstwerken, die in den *Italienischen Landschaftsbildern* immer wieder herangezogen werden, um eine Stimmung zu vertiefen. In der zeitlich parallel zu den Feuilletons publizierten Novelle *Die 'Rechte'* avanciert ein Böcklin-Gemälde, dessen Beschreibung auf seine *Villa am Meer* zutrifft, in Rom zu einem gesellschaftlichen Ereignis (Roland 1897a). Böcklin wird erstmals 1895 in ihrer Novelle *Cunctator* genannt. 1897 häufen sich die Bezugnahmen, was kein Zufall ist, war doch die Böcklin-Ausstellung in Basel im Herbst 1897 anlässlich des 70. Geburtstages des Künstlers in aller Munde. In Lewalds Erzählung *Hauenstein* wird Böcklins *Toteninsel* zitiert. In der Maler-Novelle *Das Loos des Schönen* bildet Böcklin den Maßstab für ein gelungenes Gemälde. Es ist nicht zu sagen, ob Lewald Georg Simmels im August 1895 in der von Maximilian Harden herausgegebenen Zeitschrift *Die Zukunft* publizierten Essay *Böcklins Landschaften* kannte, auch nicht, ob sie an der Ausstellung 1897 partizipierte. Vermutlich kannte sie den Aufsatz im *Bazar*, der 1894 unmittelbar an ihren Roman *Das Glück der Hammerfelds* anschloss und Böcklin als den "Dichter unter den Malern" (Dahms 1894: 37) würdigte. Mit Hehn, Gregorovius und Böcklin sind jedoch Vorbilder benannt, die, wie Maurer ausführt, neben Anselm Feuerbach "die deutsche Wahrnehmung Italiens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielleicht am nachhaltigsten geprägt haben" (Maurer 2015: 344, 208), was sich auch bei Lewald bestätigt. Lewalds Landschaftsauffassung, insbesondere der italienischen, veränderte sich. Sie entdeckte die Landschaft als Raum, den es sinnlich-ästhetisch, im Sinne Hehns 'ikonographisch', zu erfassen gilt. Italien verliert in ihren

[16] Diese rezeptionsgeschichtlich und soziologisch aufschlussreiche Studie fehlt bei Steinberg.

[17] Der Altertumsforscher Heinrich Hase (1789–1842) listete literarische Vorarbeiten auf (Hase 1821). François Sabatier (1818–1891), französischer Gelehrter und Kunstkritiker, lebte länger mit seiner Frau, der Sängerin Caroline Unger, in Italien, setzte sich für die realistische Malerschule, insbesondere für Gustave Courbet ein.

[18] In der Erzählung *A trois* bereitet sich die junge Edith mit Hehn, Gregorovius und Burckhardt akribisch auf ihre Italienreise vor (Lewald 1906: 170).

Texten den Status des Äußerlichen. Landschaft dürfe nicht "mühsam herbeigeschaffte Kulisse" (Roland 1898: 55) sein, erklärt die Globustrotterin Rosa Rotteck in der gleichnamigen Künstlernovelle, die in Palestrina im Albanergebirge spielt und sich auf Gregorovius' Gedichte und seine *Wanderjahre in Italien* bezieht (ebd.: 26).[19] In diesem autobiographisch grundierten Text, in dem sich ein untalentierter Schriftsteller und eine, erst am Ende ihre Identität preisgebende, erfolgreiche Autorin, die unter männlichem Pseudonym schreibt, begegnen, findet sich der Schlüssel zu Lewalds Landschaftsverständnis. Die Landschaft müsse sich "wie ein diskreter Rahmen" und als "Element des Idealen, unangetastet von der scharfen Satire, die in nächster Nähe ihre Geißel" (ebd.: 55) schwingt, in die Geschichte einfügen, so die Maxime, die ihre Skizzen und Novellen prägt. Ihre im sozialen Milieu des Bildungsbürgertums oder des Adels zu verortenden deutschen Italienreisenden bewegen sich in einer möglichst naturgetreu erfassten Landschaft. In "der Natur ist das Wahre schön" (ebd.: 66), heißt es in der zeitgleich zur *Globustrotterin* erschienenen Novelle *Zwischen Stendal und Uelzen*. Doch es gibt kein romantisches Schwelgen in landschaftlicher Schönheit, werden doch vor diesem Hintergrund unter Bezug auf Ibsens Frauengestalten und im Anschluss an realistische Erzählkonzepte eines Fontane und Storm Gegenwartsthemen, bevorzugt die Rolle der Frau in der bürgerlichen Ehe, ihr Anspruch auf berufliche Selbstständigkeit und Emanzipation sowie weibliche Subjektkonstituierung im Kontext künstlerischer Selbstverwirklichung ironisch und satirisch-bissig verhandelt. Die teils unauflösbaren Konflikte bilden zur 'idealen' Landschaft eine Dissonanz. Auch in ihren *Italienischen Landschaftsbildern*, mit denen sich Lewald ein neues Genre erschloss, will sich das ungestörte 'ideale' Landschaftserlebnis nicht einstellen. Sie nimmt Gregorovius' Methode der historischen Landschaft auf, deren "konkrete Erinnerungsorte" als "gegenwärtig wahrgenommene Geschichte", wie Maurer formuliert, mit "bestimmten historischen oder literarischen Ereignissen verbunden sind oder diese evozieren" (Maurer 2015: 22). Dieser Anspruch ist in der Novelle *Die Globustrotterin* niedergelegt, wenn es dort heißt, "wer auf italischem Boden nicht das Vergangene neben dem Gegenwärtigen zu erblicken" vermag, solle "jenseits der Alpen" (Roland 1898: 12) bleiben. Unter Bezug auf Victor Hehn schrieb Lewald später, als sie die klassische Landschaft in Griechenland entdeckte, vom "idealen Zusammenklang der Landschaft von heute mit den Erinnerungen der Vergangenheit" (Lewald 1911/12: 674). Doch Lewald war, wie Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) von sich sagte, ein "Augenmensch" (zit. n. Iannelli 2016: 45). In den *Italienischen Landschaftsbildern* postuliert sie, vor der Lektüre der Autoritäten "zuerst mit eigenen Augen [...] unbefangen den mächtigen Eindruck auf sich wirken [zu, C.B.] lassen" (ILB: 49). Sie rebellierte, wie Oswald es für Hehn nachweist, gegen jedwede Gelehrsamkeit und gegen die "veräußerlichte Aneignung Italiens als Teil des obligaten Bildungsprogramms" (Oswald 1985: 163). Immer wieder berufen sich ihre Erzähler auf den Status eines Laien, der nicht wissenschaftlich analysiert, sondern die Landschaft genießt und sich darüber mitteilt (vgl. Lewald 1911/12: 525; dies. 1908/1909: 379). Ihre genussbetonte, ästhetische Auffassung, die vom Visuellen ausging, fand sie bei Vischer vorgeprägt, den sie mehrfach zitiert, aber nicht namentlich nennt. Schon 1888 in ihrem Erstling bezieht sie sich auf Vischers seinerzeit populären, autobiographischen Roman *Auch Einer*, in dem Italienreisen als Lebenselixier fungieren (vgl. Roland 1888: 140, 142). Vischer stand in seiner Zerrissenheit zwischen klassisch-idealer Perspektive und wissenschaftlich-ästhetischer

[19] Zitiert wird Gregorovius' Bild vom Soracte als "Totenwächter der Campagna" (Gregorovius 1892: 5).

Betrachtung an der Schwelle zur Moderne. Er schwankte zeitlebens zwischen künstlerisch-ästhetischer Wahrnehmung und wissenschaftlichem Anspruch. Sein plötzlicher Tod fiel in die Zeit von Lewalds Arbeit an ihrem Erstling. Auffallend sind die Parallelen im *Cantor von Orlamünde* zu Vischers "Kirchenlauf" (Vischer 1879: 336) in Venedig, das er als einmalig empfand (vgl. Iannelli 2016: 47). Vischers Bild der Totengondel, das er mit dem ihm Seelenverwandten Leopold Robert assoziierte, taucht bei Lewald im *Cantor* in der Figur des fremden Mädchens aus Deutschland auf (Vischer 1879: 332, 337; Roland 1889: 69). Den Maler Leopold Robert (1794–1835), der mit seinen italienischen Genrebildern in den 1820er-Jahren populär wurde, nennt sie in der *Globustrotterin*. Lewalds Novelle *Keine Zeit* (1898) macht das "ungenossene Italien" (Roland 1898: 195) zum Thema, worin das "versäumte Italien" (Vischer 1879: 238) in Vischers Roman *Auch Einer* anklingt. Auch später bezog sie sich auf seine Italien-Texte, so auf sein Perugia-Gedicht (Lewald 1908/09: 384–385; Vischer 1882: 62–63). Wie Vischer suchte Lewald das klassisch Schöne nicht allein in den Kunstschätzen, sondern vor allem in der Landschaft und den Menschen, die sie ästhetisch auffasste.[20] So gerät selbst die Armut in Lumpen zum "malerische[n] Elend" (ILB: 181).

Lewalds Selbstverständnis als "Augenmensch" führt in ihren *Italienischen Landschaftsbildern* zur Kollision des Italien-Erlebnisses mit vorgeprägten Bildern. Die historistische Perspektive, wie sie Gregorovius etabliert hatte, wird durch den unmittelbaren Eindruck, in der naturalistisch anmutenden Momentaufnahme wie im impressionistisch wirkenden Federstrich, mit der eine Landschaft erfasst wird, gebrochen. Dabei stand Victor Hehn Pate, der, wie Maurer belegt, in seinen *Reisebildern* die "Divergenz zwischen tradierten Vorstellungen und tatsächlichem Erleben" nicht verdrängt, sondern bereits als "Herausforderung" (Maurer 2015: 277) für seine Italienrezeption verstanden hatte. Enttäuschung und Entzauberung tauchen Lewalds Landschaftsbilder in eine melancholische Stimmung, die dem Zeitgeist des Fin de Siècle Ausdruck verleiht und an böcklinsche Landschaften erinnert, die Simmel als "lebensfreudige Melancholie" (Simmel 1992: 101) charakterisierte. Lewalds Titel *Italienische Landschaftsbilder* unterstreicht ihre Affinität zur Malerei. Dass der Terminus des 'Landschaftsbildes' auf den geistigen Transformationsprozess abstellt, in dem visueller Eindruck, historisches Wissen und tradierte Vorstellungen zu einer neuen, subjektiven Einheit verschmelzen, reflektierte sie nicht.[21] Sie schöpfte vielmehr in eklektischer Manier aus den unterschiedlichen Quellen, die in ihrer Italienrezeption oszillieren. Das bestätigt sich auch in ihrem Ninfa-Feuilleton.

4 Emmi Lewald und die Faszination Ninfa

Im November 1897 schrieb Lewald in ein Exemplar der druckfrisch erschienenen *Italienischen Landschaftsbilder* die Widmung: "Ihrem liebem Schwager Otto zur Erinnerung an Italien von Emmi"[22]. Damit spielte sie offenkundig auf gemeinsame Italienerlebnisse an. In ihren *Italienischen Landschaftsbildern* umfasst das "Wir" der Reisenden "zwei Damen, ein[en] Sekundaner und vier photographische Apparate" (ILB: 96). Ob sie alle beschriebenen Orte zusammen bereisten, es sich überhaupt um eine zusammenhängende Reise handelt, ist unklar, aber auch unerheblich,

[20] Vischer an Eduard Möricke: "Ich weiß eigentlich erst jetzt, was klassisch ist, Kunstform, hoher Stil. Und ich weiß es gar nicht bloß aus dem Vatikan oder dem Parthenon usw. Ich weiß es auch aus den Bergen, dem Meer, den Menschen" (Ott 1998: 73–74).

[21] Zum Terminus 'Landschaft' vgl. Simmel 2001. Der Aufsatz erschien erstmals 1913.

[22] Das Exemplar befindet sich im Besitz der Verfasserin.

geht es doch, wie Maurer für Landschaftsbilder und -texte feststellt, um "*Momente ihrer Wahrnehmung*", wobei die Bilder "mit der Erinnerung an andere Bilder gelesen" (Maurer 2015: 14, 16) werden. Als "Bild", was an Gemälde und mit dem Blick auf die Fotoapparate auch an Fotografien, die dem Moment Dauer verleihen, denken lässt, steht jedes Feuilleton für sich, wenngleich Aspekte des Reisens hineingewoben sind. Lewalds Band *Italienische Landschaftsbilder* vereint achtzehn Landschafts- und Städte-Feuilletons. *Ninfa* gehört neben *Am Ufer des Anio* und *Palestrina* zu den drei Texten der Sammlung, die vor der Buchausgabe nicht abgedruckt wurden. Ob das am mangelnden Interesse der Zeitschriften und Zeitungen lag, oder ob sich Lewald diese drei markanten Texte, die aus dem Kanon üblicher Italien-Reisebeschreibungen herausfielen, bewusst für die Buchausgabe vorbehielt, muss dahingestellt bleiben. Das Ninfa-Erlebnis wird bereits im Palestrina-Feuilleton vorbereitet, indem ein Gregorovius-Zitat aus dessen Ninfa-Gedicht – "Hier wittern die Jahrhunderte so dumpf wie Stunden leeren Schlafs" – (ILB: 116) herangezogen und Palestrina mit Ninfa und Galera verglichen wird, in denen "der Epheu sein grünes Gewand um die zerstörten Mauern" (ebd.: 117) schlingt. Der Band zeugt insgesamt von einer soliden Italienkenntnis, was auch die Kritik hervorhob, die von "liebenswürdigen Schilderungen" schrieb, "die mehr Vertrautheit mit italienischen Verhältnissen als manches andere bekunden" (Lehmann 1898: 21). Als bereichernd wurde herausgestellt, dass die Feuilletons "weg von der gewohnten Straße, nach einsamen Seen und weniger besuchten malerischen Bergnestern führen oder in Allbekanntem neue Reize aufdecken" (ebd.). Unter den acht Texten, die "als fesselnde Bilder" (ebd.) hierfür als Kronzeugen dienen, ist auch das Feuilleton *Ninfa*. Tatsächlich setzte Lewald ihre Italien-Erkundungen bewusst gegen die vorgefertigten Routen des Massentourismus. In der Novelle *Die Erzieherin* (1899) mokiert sich der "Italienfanatiker" Rudi über jene, die sich an die "Hauptrouten" klammerten und zieht es vor, "in Seitentäler zu tauchen", wenngleich er sich im "Baedeker" (Roland 1900a: 65, 80, 78) seine Reiseziele sucht. Das trifft Lewalds Vorgehensweise ziemlich genau. Im Baedeker, der im ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend zum Begleiter für Italienreisende wurde, sind die Ziele und Themen ihrer Feuilletons, mit Ausnahme von Gaëta, bei dem der Reiseführer "versagt" (ILB: 154), vermerkt. Sie nutzte offenbar den Baedeker für Mittel-Italien und Rom, aber auch den Band zu Oberitalien und die 1890 erstmals erschienene Ausgabe *Von den Alpen bis Neapel* (vgl. Baedeker 1872; ders. 1889; ders. 1890). Die Baedeker-Bände enthielten zu den von Lewald beschriebenen, weniger bekannten Orten wie dem Lago d'Orta, dem Trasimeno See, den römischen Friedhöfen oder Vatikanischen Gärten nur knappe Hinweise. Das gilt auch für die Ruinen von Ninfa, die allerdings seit der neunten Auflage von 1889 mit einem Stern als besonders sehenswert markiert waren.[23] Lewald knüpfte mitunter direkt an Wegbeschreibungen oder Hinweisen des Reiseführers an, wie z.B. im Trasimeno-See-Feuilleton (ILB: 27). Man kann ihre Landschaftsbilder als weiterführendes Lektüre-Angebot für Baedeker-Reisende lesen und damit als Ausdruck ihres marktorientierten Agierens. Ihre Landschaftsbilder lassen sich aber auch als Versuch verstehen, der vom Baedeker vorgegebenen "Normierung von Visualität" (Maurer 2015: 43) eine individualisierte Sichtweise an die Seite zu stellen. Zum strukturbildenden Element ihrer *Italienischen Landschaftsbilder* wird die Eisenbahn, jenes moderne Mittel der Verkehrstechnologie, das das Reisen und seine Erlebniswelten grundlegend veränderte. Wanderten frühere Italien-Pilger durch das Land, so erkundet Lewald Italien per

[23] Für diesen Hinweis habe ich Michael Matheus zu danken.

Bahn. Der Band spiegelt die Ambivalenz gegenüber der Moderne wider, für die die Eisenbahn in ihrem Schaffen das zentrale Motiv bildet. Einerseits ist man, so erzählen es die Eingangsverse *Romfahrt*, wie mit dem "Flügelroß der Phantasien" in märchenhaften siebzehn Stunden in Rom, andererseits vertreibt die Eisenbahn immer wieder "jene romantische Unsicherheit", die "dem Genuss des Landes einst einen so pikanten Beigeschmack gab" (ILB: 173). Die Eisenbahn wird im Landschaftserlebnis zur Dissonanz. Nach 1900 tritt in Lewalds Texten an die Stelle der Ambivalenz zunehmend Ablehnung, erscheint die Eisenbahn als "brutal, krass und gemein", als "beinah diabolisch" (Lewald 1908: 276), und zerstört letztlich das evozierte Bild eines klassisch-idealen Italien. Anders verhält es sich noch in ihren *Italienischen Landschaftsbildern*. So eröffnen sich beim Zugfahren überraschende Landschaftspanoramen, sieht man die Landschaft in neuen Perspektiven vorüberfliegen und kommt auf Bahnhöfen unterschiedlichster Art an, so in Ninfa. 1892 war die Bahnlinie von Velletri nach Terracina eröffnet worden, wodurch der Ort eine Bahnstation bekam. Die Anreise und das Ankommen im "Pompeji des Mittelalters" (ILB: 138), wie es Gregorovius nannte und worauf sich Lewald gleich eingangs bezieht, unterscheiden sich somit grundsätzlich von früheren Reiseerlebnissen. Gregorovius stieg "von der Zyklopenburg Norbas nach Nympha hinunter, denn diese verlassene Stadt liegt tief zu deren Füßen, schon am Rande der Sümpfe, und man gelangt zu ihr entweder auf der bequemen im Zickzack hinabführenden Straße Normas, oder man sucht sich selbst einen Pfad auf dem steilen Niederhang des Bergs von Norba" (Gregorovius 1925: 497). In Lewalds Feuilleton erfolgt die Annäherung per Eisenbahn, die "am Fuße des Volskergebirges meerwärts fährt" und aus der man plötzlich "dicht neben der Bahnlinie eine seltsame, grünumsponnene Ruinenstadt dem pontinischen Sumpfland entsteigen" (ILB: 138) sieht. Gregorovius adaptierend, der seine Ausführungen mit dem Satz "Da ist Nympha" einleitete, folgt die Feststellung: "Das ist Ninfa [...] eine menschenleere Stadt, aus der tödliche Fieberdünste jedes lebende Wesen dereinst vertrieben und deren Verlassenheit sich dann die Natur erbarmte, um sie verschwenderisch mit den grünen Ranken einer wunderbaren Romantik zu schmücken" (ebd.). Wie im Baedeker wird die Malaria für die Zerstörung der Stadt verantwortlich gemacht. Nach dem panoramatischen Sichtkontakt schließt sich der "erste Blick aus dem Wagenfenster" (ebd.) an, der in einen "dunklen, sumpfigen See" fällt, in dem sich die "große, grüne Totenstadt" spiegelt, die ohne Straßen wahrgenommen wird, überall nur "üppig wucherndes Unkraut [...] kein Mensch in der blühenden Einsamkeit ... nur ein paar Büffel" (ebd.: 139).[24] Der Büffel als beliebtes Zugtier von Leichenwagen macht Todesnähe spürbar (Kretschmer 2021: 75). Die Reisenden verlassen im Bahnhof von Ninfa den Zug, der zum Circe-Cap weiter eilt. Damit verändert sich die Perspektive. Das Zugfahren wird vom Wandern abgelöst. Mit dem Zug lässt man die moderne Welt hinter sich, taucht in die "Tiefenschärfe der vorindustriellen Wahrnehmung" (Schivelbusch 2023: 83) ein. Die Reisenden "schreiten in den stillen Ort hinein wie in einen Traum, ein Gedicht oder eine Sage ..." (ILB: 139). Die Überlieferung, die tradierten Bilder stellen sich ein. Folgerichtig eröffnet die Wanderung ein Zitat aus Gregorovius' Ninfa-Beschreibung. Dabei wird der Begriff des Märchens vermieden, wenngleich der Eindruck entsteht, die Reisenden seien auf der Suche nach dieser einst von Gregorovius beschriebenen Märchenwelt, die als "der spezielle deutsche Hintergrund" (Maurer 2015: 119) der italienischen Wandererlandschaften Mitte des 19. Jahrhunderts gelten kann. Gregorovius' Bild vom "Pompeji des Mittelalters" kommt

[24] Vgl. zum Panoramablick und zum veränderten Landschaftserlebnis Schivelbusch 2023: 71–90.

auf den Prüfstand. Fand er den Ort schon "reizender" (Gregorovius 1925: 497) als Pompeji, so erlebt es Lewalds Erzählerfigur als "poetischer" (ILB: 139). Faszinierend wirkt die "Poesie des Verfalls" ohne "archäologische(n) Forscherschwarm" und ohne "Touristenschar" (ebd.), die Pompeji zur "ausgebaggerte(n) Märchenwelt" (ebd.: 140) machten. Für einen kurzen Moment wird an diesem Sonntagmorgen dieses Ninfa mit seiner Einsamkeit, Menschenleere und seinen "malerischen Resten alter Ornamentik" (ebd.) zur traumhaften Gegenwelt. Mit Lucullus, der im See, in den der Bach Nymphäus mündet, Muränen zog, wird die römische Antike erinnert. Doch der Augenblick, an dem scheinbar wie bei Gregorovius "einsam das Mühlrad" rauscht (ebd.: 141), bringt die Gegenwart zurück. Da ist die "bleiche Müllersfamilie", vom Fieber gezeichnet, die einsam in Ninfa "haust" (ebd.) und für Norma das Korn mahlt – eine Dissonanz im Erleben, die jedoch durch die Inschrift am Speicher schnell verdrängt werden kann. Der Name Gaetani wirft ein Streiflicht auf die blutige Geschichte Italiens, deren "grausige Gestalten" (ebd.) in der Vorstellung die Szenerie betreten. Doch auch diese Reminiszenz, die mit einem Gregorovius-Zitat endet, wird vom Erlebnis überlagert, denn "wer Mensch genug ist, Hunger zu bekommen, der ist hier verraten und verkauft" (ebd.: 142). Nach dreistündigem Schlendern im "grünen Idyll" (ebd.), das in der Schilderung impressionistisch-flüchtig und schemenhaft bleibt, geht es bergauf nach Norma, das innerhalb einer Stunde erstiegen wird. Dort belohnt die "Bella vista ersten Ranges, [...] die sich vor dem Auge ausbreitet“ (ebd.) die Wandernden. Vor dem geistigen Auge stellt sich im Panorama-Blick die Vorstellung einer mediterranen Ikonographie ein. Es ist "homerische Landschaft" (ebd.), die Odyssee und Griechensehnsucht klingen an. Gregorovius' Circe-Verse beleben die Imagination, in der Ninfa "wie eine unschuldige Spielerei, aus irgend einem kindlichen Baukasten" (ebd.: 143) anmutet. Wieder wird das Erlebnis mit der Überlieferung einstiger "Ninfawallfahrer [...] in den Tagen eisenbahnloser Poesie, da man noch nicht wie heute sich binnen drei Stunden von den Toren Roms vor die Tore Ninfas versetzen konnte" (ebd.), kontrastiert. Von diesem Punkt aus gelangten früher Ninfa-Wanderer im steilen Abstieg, der bei Gregorovius beschrieben ist, an ihr Ziel. An dieser Stelle polemisiert Lewald gegen moderne Touristen, denen eine Ninfa-Fahrt von Rom aus per Zug zu beschwerlich sei. Allerdings wird auch in Norma gerade das "Touristenlose, das Abseitsliegen vom großen Herdenweg" als besonderer "Reiz" (ebd.: 144) empfunden. Doch das "unendlich malerische Nest" (ebd.) ist schmutzig und die Mahlzeit anders als bei Gregorovius schlecht. Es taucht, in einem Anflug von Chauvinismus, das Klischee vom nichtstuenden Italiener auf, der nur "unter energischer Zucht" (ebd.) tüchtig sei. Im Gegensatz zu den naturalistischen Italien-Texten von Richard Voß aus den 1880er-Jahren, in denen die sozialen Missstände in Italien angeprangert und der Regierung angelastet wurden, pflegt Lewald nationale Ressentiments. Das Italien der Gegenwart in seinen sozialen Disparitäten überdeckt sie durch Klischee und Imagination. Die Namen der Wirtskinder lassen nicht nur "Dichtung, Geschichte, Katholizismus", sondern obendrein den "Götterhimmel Alt-Griechenlands" (ebd.: 145–146) auferstehen. Auch der "Insegnante Telemacchi", ein geeigneter "romantische(r) Novellenheld" (ebd.: 146) für Paul Heyse, wie es heißt, erinnert an den Sohn des Odysseus. Die Szene kulminiert in den vom Lehrer Normas hingeworfenen politischen Floskeln, die sich "teilnahmevoll" auf das "Befinden von Bebel und Liebknecht" richten und "dem deutsche(n) Kaiser bei seinem

Rombesuch" (ebd.) gutes Aussehen bescheinigen.[25] Das Gegenwartserlebnis kippt ins Kitschig-Groteske und wird im aufziehenden Gewitter aufgelöst. Eine Hinwendung zum realen Leben, wie sie sich in der Italienrezeption im 19. Jahrhundert angefangen von Johann Gottfried Seume über Wilhelm Müller und Wilhelm Waiblinger bis zu Ferdinand Gregorovius, Viktor Hehn und Richard Voß entwickelt, gelingt Lewald nicht, da sie der Vorstellung folgt, die sie im Erlebnis vergeblich sucht. Nach dem obligatorischen Abstecher zu den Zyklopenmauern von Norba kehren die Wanderer den "Resten antiker Welt" den Rücken, um in das nunmehr von Regen und Wind "schauerlich romantische Ninfa" (ebd.: 147) zurückzukehren und den "Atem der Malaria, der tückischen Nymphe dieses Blumenparadieses" (ebd.: 148) zu spüren. Der Abendzug bringt die Reisenden nach Rom zurück. Bald taucht als "tröstender Ersatz" für das Circe Cap das Panorama Roms mit "St. Peters bläuliche(r) Kuppel aus der weiten Campagna auf" (ebd.). Der Blick weitet sich wieder ins Panoramatische, in dem die Überlieferung, Gregorovius' Gedicht *Campagna-Abend*, seine Bestätigung findet.

Die Geschwindigkeit der Eisenbahn ermöglicht nicht nur den schnellen Wechsel der Perspektiven und Landschaften, sondern auch den Ninfa-Besuch an einem Tag, den Lewald beschreibt. Dabei macht sie, bei Hehn anknüpfend, den Widerspruch zwischen tatsächlichem, den visuellen Eindruck fokussierenden Erlebnis und überlieferter Vorstellung zum Thema. Er bildet die Grundstruktur ihres Ninfa-Bildes, in dem die historistische Methode präsent ist, aber nicht mehr funktioniert. Das Eintauchen in Überlieferung und in Poesie gelingt im Literaturzitat nur noch im Moment. Das tatsächliche Erlebnis mit seinen visuellen Eindrücken von Landschaft und Menschen drängt sich immer wieder in die tradierten Bilder. Doch in seiner Flüchtigkeit bleibt es an der Oberfläche und wird zum Klischee. Die im Erlebnis des Wanderns entstandene Nahaufnahme bildet somit eine Dissonanz zu den tradierten Vorstellungen, die sich im Panorama-Blick bestätigen. Das panoramatische Sehen, die flüchtige, impressionistische Landschaftswahrnehmung, die mit dem Eisenbahnzeitalter verknüpft ist, ist "die Wahrnehmung, der die Gegenstände aufgrund dieser Verflüchtigung attraktiv erscheinen" (Schivelbusch 2023: 210). Es stellt sich in Lewalds Feuilleton sowohl über die Bewegung im fahrenden Zug als auch in einer Art Teichoskopie, als Überschau vom Berggipfel, her. In diesem Panoramablick kann der Ich-Erzähler einen letzten Rest des auratischen Landschaftserlebnisses erinnern. Lewalds Feuilleton als Erlebnis-Dokument erweist sich letztlich als Konstruktion, denn Ninfa wird als "Bereicherung" für jeden bezeichnet, "für den, der es sah, und für den, der es sich zu denken versucht" (ILB: 148), womit Erlebnis und Vorstellung in ihren Konturen verschwimmen. Indem Lewald den visuellen Eindruck in den Mittelpunkt rückte, gelang es ihr, das Ninfa-Bild, das Allmers und Gregorovius prägten, im Kontext von Eisenbahn und Massentourismus in eine unterhaltsame und moderne Form zu gießen. Mit dem Fokus auf den 'Augen-Blick', das Momentum, konnte dieses Ninfa-Erlebnis, wie auch ihre anderen italienischen Landschaftsbilder, die Zeit nicht überdauern und geriet in Vergessenheit.

Dieser umfangreiche Text sollte nicht die letzte Ninfa-Referenz in Lewalds Schaffen bleiben. Bis 1908 lassen sich weitere Bezugnahmen nachweisen, die jedoch deutlich restaurative Züge tragen. In ihrer Novelle *Verschlossene Heimkehr* (1899) griff sie auf die Lucullus-Reminiszenz des Feuilletons zurück (Roland 1900a:

[25] Es könnte sich um eine Anspielung auf den Besuch des deutschen Kaiserpaares im April 1893 in Rom handeln, wo es an der Silberhochzeit des italienischen Königs teilnahm, den Papst aufsuchte und in Prati di Castello eine Kaiserparade stattfand (Lo– 1893: 1).

225).[26] In ihren *Gedichten. Neue Folge* (1901), in denen sich die Italienreise von 1895 widerspiegelt, wird in den Norba-Versen "Nymphäas blütenschwere Gräberstadt", die "in den weiten Sümpfen todesmüd" (Roland 1901: 51) liege, erwähnt. Die Erzählung *Ein spätes Mädchen* (1906) thematisiert eine Fahrt von Rom nach Ninfa, das als "wundersamer Ort, die konzentrierteste Romantik" (Lewald 1906: 190) erscheint. 1908 verdichten sich die Ninfa-Referenzen, was auf einen zweiten Besuch in der Ruinenstadt deuten könnte. Im Januar veröffentlichte sie das Gedicht *Le città morte*, das den verfallenen Campagna-Städten gewidmet ist und Ninfa nicht dezidiert nennt, aber Metaphern verwendet, die auch ihr Feuilleton prägen. So heißt es:

> "Graue Städte! Gleich Erinnerungen / Alter Zeiten thront Ihr auf den Bergen! / Und der Efeu hält Euch festumschlungen, / Und der Ginster wuchert aus den Särgen" (Lewald 1907/08: 704).

Ebenfalls 1908 erschien ihr Roman *Das Hausbrot des Lebens*, in dem eine Szene auf der Bahnstation von Ninfa spielt. Die junge Asta, die Schriftstellerin zu werden gedenkt, nutzt den Zug-Stopp, um einen Blick "in die verwunschene Stadt" zu werfen, "die im aufsteigenden Abendnebel wie ein schönes Gespenst neben den Eisenschienen lag" (Lewald 1908: 34). Eine Wanderung, das Erlebnis, ist nicht mehr notwendig. Im visuellen Überschauen ist die Vorstellung aufgehoben. Panorama und Nahaufnahme verschmelzen im Klischee:

> "Eine ganze Reihe von Lilien drängte sich wie ein blühendes Regiment vor dem Sumpfteich, über dem der alte, moosumschlungene Stadtturm finster stand und sein Spiegelbild im bewegungslosen Wasser haarscharf abzeichnete wie ein lebloses Bild – überall die dunklen Umrisse gestürzter Bauten, um die eine blühende Rankenwildnis sich wie Ewigkeitsschlingen klammerte – und eine niedergehende Sonne über dem fernen Meer, die den Horizont in Feuergluten tauchte und wie ein übernatürliches Ereignis über die ganze Erde zu triumphieren schien" (ebd.: 34–35).

Das erinnert im Stil an Gregorovius' Ninfa-Beschreibung. Die Lilien, ein Symbol der Reinheit, Unschuld und Jungfräulichkeit, im "Vordergrund" wirken auf den Wissenschaftler Professor Richter

> "als repräsentierten sie irgend eine verzauberte Seele ... vielleicht sind die letzten jungen Mädchen von Ninfa in sie hineinverwandelt, die letzten, die das Fieber hinraffte" (ebd.: 35).

Er schenkt der jungen Asta diese Idee "als Gedichtstoff" (ebd.). Ninfa ist nun "Zaubername" (ebd.: 34), der die Stilisierung des Ortes zum Märchen symbolisiert, das wiederum Stoff für Poesie liefert. Im November 1908 brachte Lewald diese Ninfa-Perspektive in ihrem Feuilleton *Im 'bel paëse'* auf den Punkt:

> "Die Natur hat in mehreren Fällen – so in Ninfa und Galera – schlagend dargetan, welches die kleidsamste Metamorphose für Städte des Mittelalters ist. Mit verschwendenden Händen hat sie ein Meer von Ranken, von Efeu und Blüten über die verlassenen Ruinen geschüttet, mit starken Liebesarmen hat sie alles in eine selige Vernichtung hineingerissen – und der Gehalt von Stimmung, der übrig bleibt, ist mehr, als ein Dutzend heiler Musterstädte auch nur annähernd zu erzielen vermöchte!" (Lewald 1908/09: 380).

Unverkennbar ist Lewalds Absage an die Moderne. Ninfa wird in der Vorstellung als Ort des Mittelalters konserviert und als Stätte ursprünglicher Natur zur idealen Gegenwelt einer zerstörerischen Zivilisation. Im modernen Italien mit Industrie, Eisenbahn und elektrischem Licht lässt sich die Illusion vergangener

[26] Die Novelle erschien erstmals im April 1899 in der *Kölnischen Zeitung*.

Konstruktionen nicht mehr aufrechterhalten. Damit spiegelt sich auch in ihrem Ninfa-Bild ihre konservative Wende, die mit ihrem Eintritt in die bürgerliche Rolle der Ehefrau und Mutter sowie ihrem veränderten sozialen Status in der Reichshauptstadt Berlin einherging.
Wenig später entdeckt sie in Griechenland "die Ideallandschaft mit den Bäumen der Prellerschen Bilder" (Lewald 1911/12: 524). Ihr Griechenland-Tagebuch belegt, wie ihre Italienliebe im Spätwerk zunehmend vom Griechenlandkult abgelöst wurde, denn dieses Land trug noch nicht den Stempel des wirtschaftlichen Aufschwungs und der Zivilisation, die dem "'bel paëse' einen Teil seiner Poesie genommen" (ebd.: 521) hatten. Man ginge dort "wie in verronnenen Jahrhunderten" (ebd.: 523), womit Lewald endgültig im Klassizismus angekommen war. Stand ihr Ninfa-Feuilleton einerseits auf der Schwelle zwischen der tradierten Vorstellungswelt von Ninfa als märchenhaftem, 'wundersamen Ort' und dem Erlebnis einer touristischen Reise im 20. Jahrhundert, in der Städte und Landschaften als "Momente des Verkehrs, der sie erschließt" (Schivelbusch 2023: 218), erfahren werden, so ist es andererseits ein Zeitdokument, das das Ende der 'Grand Tour' und der bürgerlichen Bildungsreise belegt. Mit der Eisenbahn, die "den Raum und die Zeit für die Erfahrung vernichtet", endet auch, wie Schivelbusch ausführt, "die Erfahrungsmöglichkeit der Bildungsreise" (ebd.). Die touristische Reise zerstört die Einmaligkeit des Erlebnisses von Orten und Landschaften, lässt sie zur Massenware werden. Dieser Vorgang war der Bildungsbürgerin Lewald schmerzlich bewusst. Die eigentliche Katastrophe sollte ihr jedoch noch bevorstehen. Der Erste Weltkrieg, in dem sie zunächst nationalistische Töne anstimmte, wie unter anderem ihre Novelle *Eheirrung* (1915) belegt und womit sie in der Kunst- und Kulturlandschaft des Deutschen Kaiserreichs keineswegs allein stand, wurde zur tiefgreifenden Zäsur, die den Verlust Italiens als eigentliche Heimat und als Ort kultureller Identität bedeutete.

Bibliographie

Baedeker, Karl (1872): *Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien*. Coblenz / Leipzig: Verlag von Karl Baedeker.

Baedeker, Karl (1889): *Italien. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel-Italien und Rom*. Leipzig: Verlag von Karl Baedeker.

Baedeker, Karl (1890): *Italien. Von den Alpen bis Neapel: Kurzes Reisehandbuch*. Leipzig: Verlag von Karl Baedeker.

Baumann, Christiane (2019): "'La perduta gente'. Richard Voß' naturalistische Italienbilder und der Einfluss des Historikers und Essayisten Ferdinand Gregorovius", in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 99, 340–366.

Baumann, Christiane (2022): "Ninfa. Luogo del desiderio nostalgico del peccato e della morte", in: Matheus, Michael (Hg.): *Ninfa. Percezioni nella scienza, letteratura e belle arti nel XIX e all'inizio del XX secolo*. Regensburg: Schnell & Steiner, 259–276.

Dahms, Gustav (1894): "Der Dichter unter den Malern", in: *Der Bazar* 4, 37.

Emrich, Wilhelm (1959): "Das Bild Italiens in der deutschen Literatur", in: *Studien zur deutsch-italienischen Geistesgeschichte*. Köln/Graz: Böhlau Verlag, 21–45.

Gregorovius, Ferdinand (1892): *Gedichte*, hg. v. A. F. Graf von Schack. Leipzig: F.A. Brockhaus.

Gregorovius, Ferdinand (1925): *Wanderjahre in Italien*. Dresden: Verlag von Wolfgang Jess.

Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter (1990): "*Ein Gefühl von freierem Leben". Deutsche Dichter in Italien*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Hart, Heinrich (1896): "Neues vom Büchertisch. (Sein Ich)", in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 1, 122–126.

Hase, Heinrich (1821): *Nachweisungen für Reisende in Italien, in Bezug auf Oertlichkeit, Alterthümer, Kunst und Wissenschaft*. Leipzig: F.A. Brockhaus.

Iannelli, Francesca (2016): *Friedrich Theodor Vischer und Italien. Die erlebte Ästhetik eines Augenmenschen*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Jansen, Emmi (1894): "Gestutzte Flügel. Roman", in: *Der Bazar* 26, 287–289; ebd. 27, 303–304; ebd. 28, 307–308; ebd. 29, 323–325; ebd. 30, 327–329; ebd. 31, 343–344; ebd. 32, 347–349; ebd. 33, 363–364.

Jansen, Emmi (1895/96): "Südlandsklänge (Rom-Tivoli)", in: *Die Frau* 8, 464–465.

Kretschmer, Hildegard (2021): *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart: Reclam-Verlag.

Kürschner, Joseph (1892) (Hg.): *Deutscher Litteratur-Kalender auf das Jahr 1892*, Stuttgart: Jos. Kürschners Selbstverlag.

Lehmann, Ernst (1898): "Italienisches", in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 2, 19–22.

Lewald, Emmi (1906): *Die Heiratsfrage und andre Typen aus der Gesellschaft*. Stuttgart/Leipzig: Deutsche Verlag-Anstalt.

Lewald, Emmy (1907/08): "Le cittá morte", in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 5, 704.

Lewald, Emmi (1908): *Das Hausbrot des Lebens*. Berlin: F. Fontane & Co.

Lewald, Emmi (1908/09): "Im 'bel paëse'. Notizen eines Laien", in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 3, 379–385.

Lewald, Emmi (1910): "Porträt", in: *Die Woche. Moderne Illustrierte Zeitschrift* 38, 1631.

Lewald, Emmi (1911/12): "Griechische Reise", in: *Die Frau* 9, 519–527; ebd. 10, 593–600; ebd. 11, 666–676.

Lo– (1893): "Politisches", in: *Dresdner Nachrichten* 96, 1. [https://digital.slub-dresden.de/werkansicht?tx_dlf%5Bid%5D=251353&cHash=059cc377f85eccc089cd95d8fe6db94c, 02.02.2024]

Matheus, Michael (2022): "Ninfa: percezioni nella scienza, letteratura e belle arti tra il secolo XIX l'inizio del XX", in: ders. (Hg.): *Ninfa. Percezioni nella scienza, letteratura e belle arti nel XIX e all'inizio del XX secolo*. Regensburg: Schnell & Steiner, 13–164.

Matuschek, Stefan (2021): *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*. München: C.H. Beck.

Maurer, Golo (2015): *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870*. Regensburg: Schnell & Steiner.

Maurer, Golo (2021): *Heimreisen. Goethe, Italien und die Suche der Deutschen nach sich selbst*. Hamburg: Rowohlt.

Neubert, Franz (1905): *Deutsches Zeitgenossenlexikon*. Leipzig: Schulze.

Ninfa (1895): Drei Novellen v. Ida Boy-Ed, Hermine von Preuschen und Konrad Telmann. Dresden/Leipzig: Verlag von Carl Reißner.

Oswald, Stefan (1985): *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Ott, Ulrich (Hg.) (1988): *Friedrich Theodor Vischer 1807–1887. Für die Ausstellung im Städtischen Museum Ludwigsburg von September 1987 bis März 1988*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Pataky, Sophie (1898): *Lexikon deutscher Frauen der Feder*. Bd. 2. Berlin: Carl Pataky.

Platen, August von (1825): *Sonette aus Venedig*. Erlangen: Verlag nicht ermittelbar.

Requadt, Paul (1962): *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung. Von Goethe bis Benn*. Bern/München: Francke Verlag.

Roland, Emil (1888): *Unsre lieben Lieutenants. Zeitgemäße Charakterstudien aus deutschen Salons*. Leipzig: Verlag von Rauert & Rocco.

Roland, Emil (1889): *Der Cantor von Orlamünde: Dichtungen*. Oldenburg/Leipzig: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.

Roland, Emil (1891): *Ernstes und Heiteres: Novellen und Skizzen*. Jena: Fr. Mauke's Verlag.

Roland, Emil (1893): "Klatsch. Skizze", in: *Der Bazar* 30, 299–301.

Roland, Emil (1893/94): "Sturm im Wasserglas. Novelle", in: *Die Frau*, 9, 581–590.

Roland, Emil (1894): "Das Glück der Hammerfelds. Roman", in: *Der Bazar* 2, 15–17; ebd. 3, 31–32; ebd. 4, 35–37; ebd. 5, 51–52; ebd. 6, 55–57; ebd. 7, 71–72; ebd. 8, 79–81; ebd. 9, 95–96.

Roland, Emil (1895): "Das Mädchen von Stuttgart. Skizze", in: *Der Bazar* 8, 89–90.

Roland, Emil (1895a): "Zwischen Stendal und Uelzen. Humoreske", in: *Der Bazar* 34, 397–399; ebd. 36, 427.

Roland, Emil (1896): "Die Globustrotterin: Novelle", in: *Der Bazar* 22, 265–267; ebd. 24, 289–291.

Roland, Emil (1896/97a-o): "Italienische Landschaftsbilder", Vorabdrucke:

a (1896): "Mondnacht in Rom", in: *Der Bazar* 20, 245–246.

b (1896): "Orvieto", in: *National-Zeitung* 92. Sonntagsbeilage 6.

c (1896): "Auf dem Aventin", in: *National-Zeitung* 237. Sonntagsbeilage 15.

d (1896): "Perugia", in: *National-Zeitung* 730. Sonntagsbeilage 50.

e (1896): "Subiaco", in: *Weser-Zeitung* 17637, Morgenausgabe, 1; ebd. 17639, Mittagsausgabe, 1.

f (1896): "Römische Friedhöfe", in: *Weser-Zeitung* 17687, Mittagsausgabe, 1–2.

g (1896): "Im vaticanischen Garten", in: *Weser-Zeitung* 17707, Morgenausgabe, Beilage, 1.

h (1896): "Gaëta", in: *Weser-Zeitung* 17723, Morgenausgabe, Beilage, 1; ebd. Mittagsausgabe 1.

i (1896): "Ravenna", in: *Weser-Zeitung* 17845, Mittagsausgabe, 1–2.

j (1896): "Sorrent", in: *Weser-Zeitung* 17870, Zweite Morgenausgabe, 1.

k (1896) "Paestum", in: *Weser-Zeitung* 17884, Zweite Morgenausgabe, 1.

l (1896): "Am Trasimenischen See", in: *Weser-Zeitung* 17982, Zweite Morgenausgabe, 1.

m (1897): "Der Lago d'Orta", in: *Weser-Zeitung* 18015, Zweite Morgenausgabe, 1.

n (1897): "Assisi", in: *Weser-Zeitung* 18057, Zweite Morgenausgabe, 1–2.

o (1897): "Der Hain der Egeria", in: *Weser-Zeitung*, 18223, Zweite Morgenausgabe, 1.

Roland, Emil (1897): *Italienische Landschaftsbilder*. Oldenburg/Leipzig: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei. [Zitiert unter der Sigle ILB]

Roland, Emil (1897a): "Die 'Rechte'. Humoreske", in: *Der Bazar* 18, 217–218; ebd. 20, 242–243. Unter dem Titel "Viel Malheur" 1898 in ihrem Band *In blauer Ferne* publiziert.

Roland, Emil (1898): *In blauer Ferne: Neue Novellen*. Berlin F. Fontane & Co.

Roland, Emil (1900[2]): *Gedichte*. Oldenburg/Leipzig: Schulzesche Hofbuchhandlung und Hof-Buchdruckerei. [1894]

Roland, Emil (1900a): *Gefühlsklippen: Novellen*. Berlin: F. Fontane & Co.

Roland, Emil (1901): *Gedichte. Neue Folge*. Oldenburg/Leipzig: Schulzesche Hofbuchhandlung und Hof-Buchdruckerei.

Schivelbusch, Wolfgang (2023): *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Berlin: Wagenbach.

Schneider, Gabriele / Sternagel, Renate (Hg.) (2014): *Ein Leben auf dem Papier. Fanny Lewald und Adolf Stahr. Der Briefwechsel 1846 bis 1853*. Bd. 1. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Simmel, Georg (1992): "Böcklins Landschaften", in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900*, hg. v. Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 96–104.

Simmel, Georg (2001): "Philosophie der Landschaft", in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1909 bis 1918*, hg. v. Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 471–482.

Staël Holstein, Anne Germaine, Baronin von (1815): *Deutschland*. Bd. 1. Reutlingen: J.J. Mäcken'sche Buchhandlung.

Steinberg, Ruth (2014): "Unsre lieben Lieutenants (1888). Ein Literaturskandal im ausgehenden 19. Jahrhundert", in: *Oldenburger Jahrbuch* 114, 109–131.

Steinberg, Ruth (2015): *Die Schriftstellerin Emmi Lewald (1866–1946). Weibliche Autorschaft, Zeitgeist und Literaturmarkt*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.

Steinberg-Groenhof, Ruth (2011): "Die tragische Liebe des Orpheus und der Eurydike. Zum Grabmal von Emmi und Felix Lewald auf dem Südwestkirchhof Stahnsdorf des Landes Brandenburg", in: *Kulturland Oldenburg. Zeitschrift der Oldenburgischen Landschaft* 1, 30–33.

Strahlmann, Fritz (1933): "Unsere lieben Leutnants. Eine literarische Sensation Oldenburgs", in: *Der oldenburgische Hauskalender auf das Jahr 1933*. Oldenburg: Stalling, 21–23.

Ujma, Christina (2007): *Fanny Lewalds urbanes Arkadien. Studien zu Stadt, Kunst und Politik in ihren italienischen Reiseberichten aus Vormärz, Nachmärz und Gründerzeit*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Vischer, Friedrich Theodor (1879): *Auch Einer: Eine Reisebekanntschaft*. Bd. 2. Stuttgart / Leipzig: Verlag Eduard Hallberger.

Vischer, Friedrich Theodor (1882): *Lyrische Gänge*. Stuttgart/Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt.

Weitbrecht, Richard (1897): "Aus weiblichen Federn", in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 27, 426–428.

Zwickert, Max (1896): "Emil Roland. Literarische Skizze", in: *Weser-Zeitung* 17891, Zweite Morgenausgabe, 1–2.