

Wolfgang Koeppens Italienessays

Eine Poetik der Störung

Sylwia Werner

Abstract *Wolfgang Koeppen travelled extensively throughout his life and kept a diary of his journeys. Among these, the descriptions of Italy represent a special complex, which differs from his other travel texts in that they do not describe journeys into the unknown, but to cities that have been depicted so often in countless travelogues, pictures and films that it is no longer possible to enter them without hesitation: Rome and Venice. Koeppen calls his journeys ›sensitive journeys‹, which provokes the question of how such ›sensitive journeys‹ could still be possible in the age of mass tourism and omnipresent multimedia cliché images. My essay examines how Koeppen nevertheless appropriates Rome and Venice in a very unique way, despite the obstacles and the ever-present myths.*

Title *Wolfgang Koeppen's Italian essays: A poetics of disruption*

Keywords *Wolfgang Koeppen (1906-1996); Italy; travelogues; sentimental journeys; a poetics of disruption*

1.

Wolfgang Koeppen unternahm zeitlebens viele Reisen, über die er ein Tagebuch führte. Aus diesen Notaten entstanden seine Reiseessays. Unter diesen bilden die Italienschilderungen einen eigenen, besonderen Komplex, der sich von seinen anderen Reisetexten dadurch unterscheidet, dass hier nicht Reisen ins Unbekannte beschrieben werden, sondern in Städte, die durch zahllose Reiseberichte, Bilder und Filme so oft dargestellt wurden, dass man sie nicht mehr unbefangen betreten kann: Rom und Venedig. Koeppen nennt seine Reisen ›empfindsame Reisen‹, was die Frage provoziert, wie solche ›empfindsamen Reisen‹ im Zeitalter des Massentourismus und der multimedial omni-

Sylwia Werner (Universität Konstanz)
sylwia.werner@uni-konstanz.de
<https://orcid.org/0000-0002-0658-8269>

© Sylwia Werner 2025, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

präsenen Klischeebilder noch möglich sein könnten. Mein Aufsatz untersucht, wie sich Koeppen Rom und Venedig trotz der Hindernisse und der allgegenwärtigen Mythen dennoch auf eine sehr eigene Weise aneignet.

Das Italien, das Koeppen 1956 antrifft, ist nicht mehr das Italien Goethes. Die Selbstfindung durch Selbstbildung, durch die Begegnung mit der antiken Kunst ist nicht mehr das Ziel der Italien-Reisenden;¹ vielmehr lockt das Land mit Strand, Mode, Essen und mit dem Lebensstil des *dolce far niente* (vgl. Biernat 2004). Koeppen war einer der Ersten, der den Wandel Italiens erkannte und über die veränderten Bedingungen des Reisens reflektierte. Sein Reisekonzept nennt er »empfindsame Reisen«, womit er auf Laurence Sternes Buch *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien (A Sentimental Journey Through France and Italy, 1768)* anspielt, in dem der englische Protagonist Land, Leute, Kultur, Sitten und Natur Frankreichs und Italiens sehr intensiv erlebt und sich nach allerlei Missverständnissen und Schwierigkeiten zu einem sensiblen und reflektierten Menschen wandelt. Das Genre der »empfindsamen Reise« zeichnet sich durch die offene subjektive Begegnung mit dem Fremden aus, durch die persönliche, sinnliche Erfahrung der anderen Wirklichkeit fremder Kulturen (siehe dazu Sauder 1991; Ohnesorg 1996, insbes. Teil III, Kap. 4.5 »Die empfindsame Reise«: 129–138). Die gefühlsbetonte Betrachtung wirkt sich auf den Textaufbau aus: Die Äußerungen des Protagonisten sind assoziativ miteinander verbunden, kein Plot hält die Erzählung zusammen, sie wird vielmehr ständig zerstückelt. Gerhard Sauder spricht in diesem Kontext von »Systemlosigkeit«²:

Elliptische Sätze, abgebrochene Gebärden und Szenen widersprechen dem konventionellen Zeitgerüst des Erzählens. Die einzelnen Szenen setzen oft unvermittelt ein [...], ohne dass der Leser in die Lage versetzt wird, mit Hilfe des Kontexts einen plausiblen semantischen Zusammenhang herzustellen. Der Gedankenstrich [...] ist die Signatur dieses Erzählens mit Unterbrechungen. Nach dem Gesetz von »Ebbe und Flut unserer Laune« werden nicht allein die spärlichen und meist alltäglichen Handlungen, sondern auch die sich darauf beziehenden Reflexionen unterbrochen.³

-
- 1 Allerdings ist Italien nach wie vor ein favorisiertes Reiseziel der Deutschen. Herbert Jost stellte die These auf, dass die Deutschen deswegen gerne nach Italien reisen, weil sie dort wegen der ebenfalls faschistischen Vergangenheit vor negativen Reaktionen der Bevölkerung sicher seien. Diese Beobachtung ist mit Skepsis zu betrachten; vielmehr scheint es der traditionelle Mythos Italien zu sein, der in der Goethezeit begann und der die Italienreisen der Deutschen bis heute prägt. Vgl. Jost 1989: 499. Zum Italienmythos siehe z. B.: Grimm/Breymayer/Erhart 1990; Lange/Schnitzler 2000.
 - 2 Vgl. die ganze Passage: »Diesem Prinzip der auf Gefühlsgegenstände beschränkten Wahrnehmung folgt die *Sentimental Journey* in ihrem Aufbau. Sie radikalisiert die Systemlosigkeit, die den Reisebeschreibungen allgemein von Kritikern schon früh als Indiz ihrer Unwissenschaftlichkeit vorgeworfen wurde. Da es jedoch selbst für einen dezidiert empfindsam Reisenden kein Kontinuum der Empfindungsanlässe gibt, regiert in diesem Text die Unterbrechung.« (Sauder 1991: 277)
 - 3 Ebd.: 277f. Und weiter: »Man hat diese Erzähltechnik mit Recht ein Operieren mit räumlichen Elementen genannt. Die Sequenzen der Erzählung bestehen aus Serien von nebeneinanderstehenden Einheiten verschiedener Länge. Die Verbindung zwischen ihnen wird nicht durch die Chronologie, sondern eher durch Analogie hergestellt. [...] Die »Bilder« dieser Reise-Galerie werden dennoch zueinander in Beziehung gesetzt: durch Kontrast, durch Themenvariation oder durch den Wechsel der Stillagen.« (Ebd.: 278)

Auch Koeppen geht es nicht darum, faktographisches Wissen zu vermitteln, sondern er will die Leserinnen und Leser an seinen Beobachtungen teilhaben lassen und legt dafür seine subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit dar. Ein solcher Reisebericht dient insofern nicht mehr als Medium, in dem nützliche Informationen über ein Land vermittelt werden,⁴ sondern regt zum Nachdenken über kulturelle Differenzen im kultur-gesellschaftlichen Wandel an. Hierfür sind – wie bereits bei Sterne – andere Techniken der Erzählung notwendig. Zu prüfen ist daher, welcher Schreibverfahren sich Koeppen in seinen Reiseessays bedient. Wie gelingt es ihm, die bisherigen Gattungsgrenzen aufzuweichen bzw. sie zu überschreiten? Welche neuen Kategorien des Fremden werden dabei erstellt? Welches poetologische Konzept liegt seinen Reiseessays zugrunde und wie werden die neuen Italienerfahrungen dorthin überführt? Ziel des Beitrags ist es, zu zeigen, dass Koeppen mit seinen ›empfindsamen Reisen‹ ein alternatives Reisemodell entwirft, das es erlaubt, die ambiguen Gefühle, die das reale Italien der damaligen Gegenwart bei einem sensiblen Besucher auslöste, adäquat einzufangen (vgl. Hühnerfeld 1976).

2.

Was Koeppen unter ›empfindsamen Reisen‹ versteht, erklärt er zum ersten Mal in seinem Reiseessay *Neuer römischer Cicerone* (1958).⁵ Seine späteren Reiseessays folgen diesem Konzept. Schon der Titel dieses Textes verspricht einen anderen Blick auf Rom. Mit ihm spielt Koeppen auf Jacob Burckhardts Buch *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855) an, das die Kunstgeschichte Italiens von der Antike bis zur Gegenwart in all ihrer Fülle mit Kennerschaft lebendig und anschaulich vermittelt. Burckhardts Cicerone setzte Maßstäbe; Koeppens neuer Cicerone knüpft daran an, nicht um ihn zu übertreffen, sondern um unter veränderten Voraussetzungen neu und ganz anders anzusetzen. Denn für Koeppen ist die Zeit, in der die italienische Kunst in Rom von Kennern genießend betrachtet wurde, unwiederbringlich vorbei. Anders als Burckhardt verzichtet Koeppen daher auf die Darstellung der Bauwerke und Gemälde, stattdessen beschreibt er aus subjektiver Sicht das unmittelbar Erlebte. Seinen Reiseessay beginnt ›der neue römische Cicerone‹ mit einer ernüchternden Diagnose:

Fernweh nach Rom. In der Vorstellung der meisten lebt es in einem verklärten Licht. Es ist das Licht aus den bekannten römischen Ansichten von Canaletto und Pannini, das Licht auf den Rombildern der deutschen Romantiker [...], es ist das Licht, das wie

4 Peter J. Brenner (vgl. 1989: 38) prognostizierte Ende der 1980er Jahre den Niedergang des Reiseberichts als Gattung. Diese Prognose hat sich nicht bewahrheitet, allerdings veränderte sich die Form und Funktion des Reiseberichts, neben vielen journalistischen Reportagen gibt es unzählige Reiseblogs und -vlogs; der Reisebericht dient nicht mehr als Medium der Information über andere Länder und der Orientierung in der Fremde, sondern er bietet die Möglichkeit, die Wirklichkeit literarisch zu inszenieren.

5 Davor schrieb Koeppen Erzählungen und Romane, in denen er sich mit der italienischen Kulturgeschichte und dem Mythos Italiens auseinandersetzte: *Eine unglückliche Liebe* (1934), *Das klassische Italien* (1949/1981), *Tod in Rom* (1954).

eine Zauberessenz Rom zu bloßer Romantik, zu rein spiritueller Existenz und schönem Glücklichein läutert (Koeppen 1973: 227f.).

Die Sehnsucht nach Rom wird Koeppen zufolge meist durch romantisierende Bilder reaktiviert, die die Stadt weiterhin wie in vergangenen Jahrhunderten idealisieren. Literatur und Malerei beschönigen traditionellerweise Rom, stellen es im falschen Licht dar und blenden so seine Schattenseiten aus. Im Kontrast dazu stehen die düsteren Kupferstiche von Piranesi, die Koeppen in seiner Kindheit sah und die bei ihm eine ganz andere Vorstellung von Rom prägten:

Als Kind betrachtete ich die Kupfer des Piranesi. Ein Traum, in dem man sich verlor. Gespenster, Schatten, ein Labyrinth ohne Ausweg. Schwarz lebt ein dunkles Rom in den Veduten des Meisters. Der Himmel ist bewölkt. Kein Engel triumphiert oder hilft. Kein Licht verklärt. Klein steht der Mensch vor einer Architektur, mit der er sich umbaute. [...] Der Mensch hat sich in Rom gefangen. (Ebd.: 228)

Auf Piranesis Bildern wirkt Rom beängstigend. Wie Piranesi will Koeppen nicht nur die schönen Seiten der Stadt zeigen, sondern auch ihre dunkle Geschichte erzählen. Seine Beschreibung der Stadt als ein Labyrinth vermittelt einen Gefängniseindruck wie Piranesis *Carceri*. Diesen Perspektivwechsel, das Spiel von Licht und Schatten, überträgt Koeppen auf die Textstruktur. Brüche, Kontraste und Gegensätze dominieren die Erzählweise; so setzt er das Konzept der »empfindsamen Reise« in die Praxis um: »Ist dies das geschäftige, quirlende Rom des Lichts, das durch die breiten Glastüren vom ausgebreiteten Bahnhofplatz, weiter her vom Capitol, in den Raum flutet, so gibt es auch in Stazione Termini das dunkle Rom, die Unterwelt« (ebd.: 232). Koeppen führt seine Leserinnen und Leser durch eine multipolare Stadt: mal durch das helle und laute Rom, mal durch Keller und Katakomben. So werden Szenen und Stimmungen, die nicht zueinander passen, kontrastiv miteinander verknüpft. Rom erscheint als Inbegriff des Nichtzueinanderfindens, ja des Nichtzueinanderpassens. Doch die ständigen Brüche, das Fragmentarische, die Unvollständigkeit der Sequenzen fördern zugleich die Kommunikation zwischen dem Erzähler und seiner Leserschaft. Die empfindsamen Leserinnen und Leser greifen den abgerissenen Faden auf und spinnen die Geschichte auf eigene Weise weiter. In der scheinbaren »Systemlosigkeit«, die Sauder (1991: 277) für »empfindsamen Reisen« ausmacht, lässt sich insofern doch ein System erkennen: Es ist die Poetik der Störung.

3.

In Rom angekommen, ruft Koeppens Reisender voller Freude aus:⁶ »Ich bin in Rom, ich bin in Rom« (Koeppen 1973: 231) und nimmt damit das berühmte Diktum »Auch ich in

6 Der Reisende in Koeppens Essay ist zugleich der Ich-Erzähler; zudem trägt er die Züge des Autors, zumal Koeppen bekennt: »Ich reise etwa wie eine Romanfigur [...]. Und statt einer Romanfigur bin dann ich es, der das erlebt und reflektiert, über den berichtet wird.« Zit. n. Häntzschel/Häntzschel 2006: 126.

Arcadien!« (Goethe 1992: 9) auf, mit dem Goethe die Erfüllung seiner Italiensehnsucht kundtat. In ironischer Du-Form spricht er sich Mut zu und drückt damit die Hoffnung aus, dass sich die lang ersehnte Reise lohnen wird:

Du bist gerettet. Kein Blitz wird dich erschlagen, kein Nebel dich ersticken, kein Sturm dich zu Boden werfen, du wirst in der Sonne Glut nicht verdursten. Rom, sein Bahnhof, die Zivilisation empfangen dich wie ihren schon verlorenen geglaubten Sohn. Wohl dir, wenn du nicht im Schlafwagen reistest, kein Reisebüro dich betreut, kein vorbestelltes Bett dich erwartet und dein Gepäck leicht ist. Du wirst versorgt, du wirst entschädigt werden. (Koeppen 1973: 231)

Koeppen stilisiert die Reise nach Rom als eine positive Fremdheitserfahrung. Der Reisende wird dazu motiviert, (wie Goethe) spontan zu handeln und die wohlbehütete Sicherheit zu verlassen. Das, was er sich in Rom erhofft, tritt aber nicht ein; die Hoffnung auf eine Bildungs- oder Inspirationsreise im Sinne Goethes erweist sich schnell als illusorisch:

Unter den Arkaden des Platzes sind die Kontore der großen Reisebüros. Fluggesellschaften verkünden die frohe Botschaft der Ferne. »Die Erde – ein Ball in deiner Hand.« Erleuchtete Aeroplane kreisen um einen illuminierten Globus. In vierundzwanzig Stunden erreichen wir Indien [...]. Stadtbesichtigungsautobusse bieten ihre Dienste an. Rom in drei Stunden, Rom in sechs Stunden, Rom bei Nacht einschließlich eines spitzen Kelches Asti spumante eines Schaumgummibusens aus Cine Città, dem römischen Hollywood an der alten Straße Tiburtina, und den exakten Beinschwüngen einer Girltruppe aus Augsburg, für erhöhten Preis die Ruhestätten der frühen Christen in den Katakomben, das wohlbegrabene römische Weltreich in der Villa Hadrian und die Totenstadt von Ostia antica. In vier oder fünf Sprachen werden die Jahrtausende angeboten und von Lautsprechern erklärt. (Ebd.: 234f.)

Der traditionelle Reisende mokiert sich über das neue Rom. Denn offenbar ist ein individuelles Erlebnis der Stadt nicht mehr möglich (vgl. Erhart 2012, hier insbes. Kap. 5: 217–256). Das allgegenwärtige Werben um die Touristenmassen durch Versprechen von Sensationen und schnellen Vergnügungen verhindert, sich im Sinne von Goethes Reisemodell durch die Stadt treiben zu lassen. Die Stadt ist zur Jahrmarktsbude verkommen, in der Selbstfindung durch Selbstbildung und damit der innere Wandel unmöglich wurde. Das neue Romerlebnis zielt auf Unterhaltung und schnell konsumierbares Pseudowissen ab. Koeppen hält aber – wie Hans-Ulrich Treichel (1999: 263f.) erkennt – an der Vorstellung fest, »sich in einem klassischen Italien auch weiterhin klassisch zu bilden«. Aus diesem unerfüllten Wunsch speist sich seine Melancholie.⁷

7 Diese Melancholie durchzog bereits Koeppens 1949 entstandene (und erst 1981 veröffentlichte) Erzählung *Das klassische Italien* (vgl. Koeppen 1986). Erzählt wird die Geschichte einer Professorinwitwe, die »sich immer nach dem Süden gesehnt hatte« (ebd.: 145), deren Plan, nach Italien zu reisen, aber immer wieder scheiterte. Als sie »in vorgeschrittenen Jahren« (ebd.) eine kleine Erbschaft erhielt, beschloss sie, diese Reise endlich zu verwirklichen. Auf der Suche nach einer Reisebegleiterin gibt sie eine Annonce auf, auf die sich ein junges, frivoles Mädchen namens Katja meldet. Die erste Irritation und zugleich das erste Signal, dass eine gemeinsame Italienreise doch

Als guter Diagnostiker seiner Zeit erkennt Koeppen die Folgen der Inflation der Italienreisen. Mit der Schematisierung des Reisens gehen Einzigartigkeit und Exotik verloren. Beim Betrachten des Kolosseums wird dem Reisenden klar:⁸ »Das Colosseum leidet unter seinem Ruhm. Es wurde zu oft gemalt, zu viel photographiert, um noch Erwartungen zu wecken« (Koeppen 1973: 239). Koeppen beklagt, dass nur noch massenhaft Reproduziertes erfahren werden kann. Was man in Rom sieht, wurde schon tausendfach dargestellt, eine unvoreingenommene Betrachtung ist daher nicht möglich. Auf die Folgen des kommerziellen Reisens wies bereits Claude Lévi-Strauss in den *Traurigen Tropen* (1955) hin – einem Reisebericht über Brasilien. Ihm zufolge wird das Reisen darauf reduziert, möglichst viele Kilometer zurückzulegen und dabei spektakuläre Bilder zu machen. Dadurch werde das Fremde nivelliert und das Exotische touristisch erschlossen (vgl. Lévi-Strauss 2012: 9f). Umso mehr gilt das für Italien. Wie Eckhard Schumacher (vgl. 2014: 61) konstatiert, resultiert Koeppens Enttäuschung gerade daraus, dass er noch an die traditionelle Vorstellung einer Reise als Aufbruch ins Unbekannte glaubt. Wenn die Erfahrung des Fremden aber nicht länger als Motivation für das Reisen dient, stellt sich zu Recht die Frage, ob die Entstehung von Reiseberichten nicht neu bewertet oder relativiert werden muss. Michaela Holdenried (vgl. 2017: 291) benennt das Staunen über das Kuriose als zentralen Impuls des Reisens und als konstitutiv für die Produktion von Reiseliteratur. Das Staunen setzt das Unerwartete voraus – es stellt sich dann ein, wenn das Fremde, das Merkwürdige in Differenz zum Üblichen und Normalen steht. Betrachtet man das Kolosseum, wird der Erwartungshorizont aber – so Koeppen – nicht gestört, obgleich es sich um eines der spektakulärsten Bauwerke handelt. Das Kolosseum löst kein Staunen mehr aus, da es längst zum Gewohnten geworden ist. Paradoxerweise erwächst Koeppens ästhetische Produktivität gerade aus dem Ausbleiben dieses Staunens, aus der Sehnsucht danach. Die Enttäuschung über Rom provoziert bei Koeppen eine kreative Dynamik. Die neue Realität wird durch ihr Irritationspotential zum Ausgangspunkt des literarisch-ästhetischen Ansatzes.

keine gute Idee ist, tritt ein, wenn Katja in ihrem Brief bekennt: »Ich würde zwar lieber nach Afrika fahren, den dunklen Kongo hinauf, aber da ich im Augenblick nichts besseres vorhabe, wird es mich auf jeden Fall freuen, Sie nach Italien zu begleiten« (ebd.: 146). Bildungswille und Neugier scheinen nicht die Motivation für die Italienreise zu sein, vielmehr geht es darum, die Zeit totzuschlagen und die Langeweile zu vertreiben. Die Reise nach Italien erweist sich sehr schnell als eine Katastrophe: In Portofino führt Katja die Frau Professorin zu einem Haus, das »schmal, schäbig und düster war. [...] Es roch nach Bier, Knoblauch und Exkrementen von Tieren oder Menschen« (ebd.: 151). Katja lernt schnell einige junge Männer kennen, gemeinsam beschließen sie, auf die Berge hinaufzugehen, die den Ort umkreisten. Die Exkursion erweist sich aber als eine Falle. Mit dem Einverständnis des Mädchens berauben die Jungen die Frau Professorin und stoßen sie schließlich vom Felsen herunter. Der Erzähler verhüllt ironisch das tragische Ende der Geschichte, indem er sie in einen weiblichen Ikarus verwandelt: »Die Frau Professorin stürzte nicht vom Felsen hinunter. Sie schwebte dem ewigen Meer zu. Sie flog wie Ikarus, der aus Übermut der Sonne zu nahe kam« (ebd.: 156).

- 8 Almut Todorow (1986: 153) bringt es auf den Punkt: »Alles, was erweist werden kann, ist schon ins technisch unendlich wiederholbare Bild gepreßt, zum Klischee erstarrt, zum déjà-vu für jedermann aufbereitet. Die Ansichtspostkarte ist schon vor aller Erfahrung im Kopf und die Bilder im Kopf ersetzen die Erfahrung, die bei der Wiederholung des bekannten Abbildes stehen zu bleiben sich gewöhnt hat.«

4.

Koeppens Reiseessay gleicht einem Spaziergang durch die Stadt. Dieser Spaziergang wird jedoch stets unterbrochen, durch unangenehme Situationen gestört. Diese Störungen manifestieren sich einerseits inhaltlich – als Ärgernis oder Irritation, die zur Beeinträchtigung einer Tätigkeit führen –, andererseits strukturell – als Störung des Erzählstrangs durch einen zunehmend schweifenden Stil, Abbrüche des Erzählens, bis hin zur Auflösung tradierter Denkbilder über Rom. Die erlebten Geschichten enden abrupt, kontrastierende Szenen werden nebeneinandergestellt. Zunächst bemüht sich der römische Cicerone um eine chronologische Führung: Viertel und Monumente werden gemäß der topologisch gegebenen Reihenfolge besichtigt – ausgehend von der Stazione Termini: Santa Maria Maggiore, Capitol, Forum Romanum, Kolosseum, Circus Maximus, Tiberinsel, Trastevere etc. Durch die Nennung der Monumente wird der Fortgang der Reise markiert und der Schein eines Plans erzeugt. Aus Namen von Straßen, Plätzen und Brücken, die auf dem Weg von einem Besichtigungsort zum nächsten passiert werden, webt der Erzähler ein dichtes Netz;⁹ Cafés und Bars vervollständigen das topographische Bild Roms.¹⁰ Die Exaktheit der Ortsangaben dient der räumlichen Orientierung, vermittelt wird dadurch zudem das Lokalkolorit sowie soziales Ambiente. Doch Koeppens Plan einer Stadtführung durch das kunsthistorische Rom geht nicht auf – es kommt zur Kollision von Kunst und Wirklichkeit aufgrund der Diskrepanz zwischen den ästhetisch eindrucksvollen Kunstwerken der Vergangenheit und den Schrecken der sozialen Gegenwart. Das Früher und das Jetzt treffen hart aufeinander, das Kontinuum der Zeit wird aufgebrochen. Dies ermöglicht aber, von einer stereotypen Stadtführung wegzukommen. In den Blick des Betrachters geraten nun die scheinbar belanglosen Szenarien des Alltags. Die Hochkultur wird ein Teil des Alltäglichen:

Jenseits der Schienen des Bahnhofs aber erhebt sich prächtig Santa Maria Maggiore, die größte aller Marienkirchen, nach der Legende auf Schnee gebaut, der sich im August hier fand, und in ihrer mächtigen, schön geschmückten, lichterfunkelnden Höhle sitzen auf zierlichen Strohflechtstühlen die Schutzfliehenden, [...] die Kühle genießend, das Schneewunder, auf dem fest die Mauern ruhen, und die Stille vor dem Lärm des Marktes draußen im volkreichen Park Vittorio Emanuele, den kaum ein Fremder kennt, mit dem Spielplatz armer Kinder, mit Sonnenbänken armer Alter, den Fleisch-, Obst-, Gemüse- und Fischständen des armen Lebens und mit dem Freistaat der herrenlosen, stolzen Katzen, die hier unverletzlich sind. (Koeppen 1973: 236)

9 Vgl. z.B.: »Die Via Babuino führt zu den kleinen Galerien, den Ausstellungen neuer Kunst und weiter zu Jugend und Bohème der Via Margutta. Der Weg Gabriele d'Annunzio geht fröhlich zum Pincio hinauf mit seinen Mittagsfreuden, mit der berühmtesten Aussicht auf Rom und die Römer genießen sie, indem sie mit ihren Wagen auf den Hügel fahren, sich in Reihen gegen das große Panorama stellen und ihre Zeitungen lesen.« Koeppen 1973: 260.

10 Vgl. z.B.: »Die letzten Literaten treffen sich in der Bar ›Rosati‹, wo ein ausgegrabener Gott, schön und aus Stein, an der Theke steht, als sei er begierig auf milden Pernod und ein Gespräch über Untergänge.« Ebd.: 250.

Bei dem Spaziergang bleibt der Reiseführer oft stehen, der Blick des Betrachters wird dabei auf Details gelenkt. Joanna Jabłkowska (vgl. 2020) vergleicht diese Vorgehensweise mit der Kameraarbeit. Alles wird gefilmt – neben den Sehenswürdigkeiten rücken auch schmutzige Straßen, heruntergekommene Häuser, Bettler, herrenlose Hunde und Katzen in den Fokus des Kameraauges.¹¹ Koeppens Erzähltechnik zeichnet sich einerseits durch die Nähe, ja die Mikroskopie der Beschreibung aus; andererseits kann er sich vom Gegenstand der Betrachtung sehr schnell wieder distanzieren und ihn aus der Entfernung beschreiben.

Die Stadt wird mit verschiedenen Sinnen erfasst: Neben der visuellen (Sehen) wird ihre akustische (Hören) und die olfaktorische (Riechen) Dimension registriert:¹² »Die Steine riechen nach Schweiß, nach versickertem Urin geschundener Generationen, nach Unfreiheit, nach Angst und Überheblichkeit, wozu sich ein Hauch von Desinfektion gesellt, ein Dunst von Leid und Sterben, die Ausstrahlungen der nahen Poliklinik.«¹³ Diese Geruchssensationen verweisen auf die soziale Lage der Stadt, d.h. auf die schlechte hygienische Situation; sie rufen aber auch die gewaltsame Vergangenheit Roms in Erinnerung. Es ist eine realistische Ästhetik, die die Alltagsatmosphäre miteinbezieht, und die Koeppen zu seinem poetologischen Prinzip macht. Die Chronologie der Erzählung wird unterbrochen und damit ein Spielraum für Mehrdeutigkeiten eröffnet.

Schmutz, Lärm und Gestank sind Signale der Störung, sie begleiten den Reisenden buchstäblich auf Schritt und Tritt, so auch beim Denkmal von Giordano Bruno: »Ein Komposthaufen liegt vor dem Denkmal des Giordano Bruno, dort, wo sein Scheiterhaufen brannte.« (Koeppen 1973: 242) Interessanterweise weist auf den respektlosen Umgang mit der Geschichte Roms auch Ingeborg Bachmann hin. In ihrem Essay *Was ich in Rom sah und hörte* (1955) – einer, wie der Titel schon sagt, sinnlichen Betrachtung der Stadt – schildert sie, was sie beim Denkmal von Giordano Bruno beobachtete:

»Ich sah auf dem Campo de' Fiori, daß Giordano Bruno noch immer verbrannt wird. Jeden Sonnabend [...], wenn der Gestank von Fisch, Chlor und verfaultem Obst auf dem Platz verebbt, tragen die Männer den Abfall [...], nachdem alles verfeilscht wurde, vor seinen Augen zusammen und zünden den Haufen an. Wieder steigt Rauch auf, und die Flammen drehen sich in der Luft.« (Bachmann 2005: 146f.)

Giordano Bruno wird wieder und wieder verbrannt und niemand stört sich mehr daran. Ähnliches wird später auch Rolf-Dieter Brinkmann schreiben. In *Rom, Blicke* (1979) wird die Figur des Giordano Bruno der Masse gegenübergestellt und damit die Einsam-

11 Vom »Kameraauge« und »Kameraohr« spricht Koeppen später in seinem Venedigessay *Gestern in Venedig* (1987). Offenbar hat er die filmische Technik bereits früher angewendet.

12 Die akustische Dimension der Stadt kommt zum Ausdruck, wenn Koeppen z.B. die Verkehrsverhältnisse kommentiert: »[D]ie Motorfahrzeuge [bewegen] sich hier gedrosselt wie in überfüllten Ballsälen, denn diese Gassen sind ein immerwährendes römisches Fest.« (Koeppen 1973: 236)

13 Ebd.: 235f. An anderer Stelle wird ein Verwaltungsgebäude aus der Geruchsperspektive beschrieben: »Es riecht nach Akten, nach Verwaltung und gewaltsamen Tod.« (Ebd.: 238)

keit des Einzelnen hervorgehoben.¹⁴ Man denkt hier an Koeppens Reisenden, der allein gegenüber der Masse steht.

Auch im jüdischen Viertel – Trastevere – zeigt sich Koeppens Reisender irritiert: »Es riecht nach Mord«¹⁵ – stellt er gleich zu Beginn fest. Hier treffen Ästhetik und Barbarei, Reichtum und Armut umso mehr aufeinander. Die nach ermordeten Juden benannten Straßen und Plätze erinnern, wie das Denkmal Giordano Brunos, das vergnügungswillige Publikum nicht mehr an die brutale Vergangenheit der Stadt:

In Trastevere wohnen die Armen. [...] Leider ist das Viertel inzwischen von den Kunsthistorikern, von der Fremdenindustrie, von den Snobs und von den Gewerben eines künstlichen Nachtlebens entdeckt worden. Große ausländische Automobile, oft mit dem Diplomatenzeichen, fahren am Abend über den Tiber. Man speist in Frack und Abendkleid, wo früher die Ärmsten ihren Hunger stillten. Die Wirte haben sich angepaßt. Ihre Rechnungen sind gigantisch. Die Kellner sind in alte Räubertrachten gesteckt, um die Preise einigermaßen zu rechtfertigen, und die Volkssänger belebten das Mahl, indem sie diesem Publikum, das ihren Dialekt nicht versteht, Gesänge von ziemlicher Unverschämtheit vortragen. (Koeppen 1973: 251)

Und weiter:

Die Vermögenden aus aller Welt treffen sich in der Trattoria an der nächsten Ecke, Neonlicht leuchtet, Chrom blitzt auf, Chauffeure warten, und hier in der Gasse sitzt, wie durch Jahrtausende von jener Welt der Reichen getrennt, auf schmutzigen Steinstufen eine alte Frau in zerlumpter Kleidung und hofft, daß Kinder in Lumpen ihr ein Stück von dem schwarzen dreckigen Zucker abkaufen werden, den sie irgendwo gesammelt hat und nun feilhält. (Ebd.: 252)

Für diese Zustände in der Stadt macht Koeppen nicht nur die Touristen, sondern auch die Einheimischen verantwortlich, für die nur der Profit zähle.¹⁶ Koeppens Spiel mit Kontrasten zeigt einerseits die Dramatik der Situation, andererseits ermöglicht es, Geschichten parallel zu erzählen, scheinbar unabhängige Vorgänge miteinander zu verknüpfen, und die Gleichzeitigkeit der parallel ablaufenden Situationen herzustellen.

14 Vgl. Brinkmann 1979: 68. Siehe auch: »In der Nähe Campo die Fiori: Ein kleiner Platz mit der Statue Giordano Brunos, der da verbrannt worden ist – große Pfützen, mit aufgeweichten Lappen Papier darin.« (Ebd.: 67)

15 Koeppen 1973: 241. Bereits am Anfang seines Romaufenthalts stellt Koeppens Reisender fest, dass der Schönheit Roms das Unheimliche und die Lust an der Grausamkeit innewohnt: »In allen Ecken riecht Rom nach offenbarter oder bezwungener Mordlust, nach tödlicher oder überwundener Angst, nach stetigem Untergang und Auferstehungswunder.« (Ebd.: 228) Eine Auseinandersetzung mit dem Nachleben des Nationalsozialismus vor der Kulisse Italiens unternimmt Koeppen in seinem ein Jahr zuvor erschienenen Roman *Tod in Rom* (1954).

16 Die kommerzielle Entwicklung Roms beklagt Koeppen (ebd.: 242) an mehreren Stellen in seinem Text: »Der Mensch ist nackt, und er ist hungrig. Was ihm angeboten wird, ist Ware. Er soll Geld hergeben: jetzt, hier, in diesem Geschäft. Der Ladenbesitzer läuft vor die Tür. Er versucht, den Vorübergehenden zu überreden.«

5.

Das Modell der ›empfindsamen Reisen‹ verwendet Koeppen auch für seine Venedigessays, zu denen *Venezianische Fragmente* (1961), *Gestern in Venedig* (1987) und *Ich bin gerne in Venedig warum* (1994) gehören, wobei der letzte Text eigentlich ein Filmskript ist, das allein zuweilen unvollständig wirkt.¹⁷ Auch hier besteht das poetologische Programm darin, die Stadt, die von Klischees und Mythen so überlagert ist, dass man sie gar nicht mehr unverfälscht sehen kann, aus einer bescheidenen, subjektiven Spaziergängerperspektive zu beschreiben, welche das Alltägliche einfängt. Um die Ambivalenz des Betrachters aufzuzeigen, arbeitet Koeppen – wie schon im Romessay – mit Kontrasten. So oszilliert das Bild von Venedig zwischen Skepsis und romantisierender Mythisierung (vgl. dazu Kußmann 2001, insbes. Kap. 6 »Idylle und Melancholie. Die späte Reiseprosa«: 170–197). Alfred Estermann (2006: 128) bringt es auf den Punkt, wenn er sagt: »Koeppens Blick auf Venedig ist der eines liebenden, kühlen Beobachters, eines beobachtenden, kühlen Liebhabers«.

Koeppens Venedigessays beginnen konventionell, d.h. mit der Ankunft des Reisenden mit der Bahn oder mit dem Flugzeug. Der Reisende kommt voller Hoffnung und Sehnsucht nach Venedig. Zunächst beschwört er die Stadt als »ewiges Abenteuer«, als »das Märchen Venedig« (Koeppen 2008b: 317), doch das, was er sich erhofft, geht nicht in Erfüllung: »Venedig ist am verbleichen. Venedig ist eine alte Photographie, der Film wurde lange belichtet, allzuviele bewunderten das Bild, staunende Augen fraßen es auf, die Zeit tauchte es allmählich in die Asphodelenblüte des Hades, Venedig vermählt sich den Schatten, verschwindet, wird reiner Geist.« (Ebd.: 318)

Die Aura der Stadt scheint verloren zu sein. Wie das Kolosseum in Rom wurde auch Venedig bereits tausendfach abgebildet, was eine unvoreingenommene Begegnung unmöglich macht. Was der Reisende erfahren will, entzieht sich ihm. Zum Vorschein kommt die Wiederholbarkeit des Gesehenen und damit – so könnte man konstatieren – die Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit des Reisens: »Große Ansichten sind in uns gespeichert, überblenden sich dauernd, ein immer neues Déjà-vu-Erlebnis, wir sind fabelhaft informiert, wissen alles und nichts, ein skurriles, am Ende vielleicht gottgefälliges Spiel.« (Ebd.) Der Versuch, die Stadt zu beschreiben, die anders erlebt wird als erwartet, erweist sich als schwierig; die Funktion des Erzählers, über die Reise zu berichten, kann insofern nicht in traditioneller Weise erfüllt werden. Almut Todorow (1986: 151) spricht in diesem Kontext sogar von der »Auflösung der Identität des Beobachters«.

Der Aufenthalt in Venedig verläuft zunehmend enttäuschender: Luxushotels – »ganz schön möbliert für Geldleute« (Koeppen 2008a: 351), Hotelbesitzer und Kellner, die Englisch (und nicht Italienisch) sprechen, »das Heer der Touristen« (Koeppen 1994: 12). Die Stadt wird als laut wahrgenommen und die Begegnungen mit den Einheimischen misslingen. Selbst der Genuss eines Kaffees wird zur Qual. Von seinen Erlebnissen im Café Cavallo berichtet der Reisende:

17 Darüber hinaus gibt es die aus dem Nachlass veröffentlichten Entwürfe zu einem Fernsehfilm. Vgl. Koeppen 2006.

Es ist eine Vorhölle. Eine kleine Vorhölle. Und man denkt, sie ist für einen selbst bestimmt, und es kommt der entsetzliche Gedanke, man müsste hier täglich hineingehen. Es ist alles geweißt, es ist blank, es ist sauber, der Kaffee kommt aus der Automatik. Das Telefon verfolgt einen, man wird traurig und lässt den Capuccino am Ende stehen, man zahlt und geht. (Ebd.: 15)

Die parataktische Stellung der Satzglieder zeigt an, dass dem Reisenden die ordnende Kontrolle über seine Eindrücke verloren gegangen ist. Die kurzen unvollständigen Sätze spiegeln seine Betroffenheit und Ratlosigkeit wider. Zugleich drückt die wiederholte Verwendung des Pronomens ›man‹ die allgemeine Stimmung aus: unpersönliches, mechanisches, automatisiertes Verhalten – »man zahlt und geht«.

Wie schon Rom gleicht auch Venedig einem Kerker. Auch wird Venedig als Labyrinth dargestellt, die Kupferstiche von Piranesi, auf denen Rom als gespenstisches »Labyrinth ohne Ausweg« (Koeppen 1973: 228) erscheint, dienen Koeppen offenbar auch als Projektionsbilder für Venedig. Hier herrscht die Stimmung des Untergangs in doppeltem Sinne: Die Stadt versinkt im Wasser, der Meeresspiegel steigt und der sandige Untergrund sackt systematisch ab; gleichzeitig ertrinkt Venedig moralisch durch den Ausverkauf an die Touristen, welche die Stadt zerstören.¹⁸ Entsprechend zieht sich die Metapher des Todes¹⁹ auch durch alle Venedigessays:

Kellner, Roboter des Sommers, stehen im Halbschlaf des Winters zwischen den unbegrenzten Stühlen und Tischen hell erleuchteter, vergeblich wartender Restaurants des Fremdenverkehrs. In Schaukästen ruhen in der Verwesung der Neonleuchten die Fische, die heute keiner essen will, unnütz aus dem Meer gehoben, Stilleben in einer Morgue; auch Gottfried Benns kleine Aster ist irgendwo da. (Koeppen 2008b: 323)

Koeppen sieht im Tourismus eine große Bedrohung, bezieht allerdings die Konfrontation mit der Wirklichkeit nicht auf sich, obgleich er auch Teil des touristischen Imperialismus ist. In Gottfried Benns zynischem *Morgue*-Gedicht *Kleine Aster*, das der Erzähler unvermittelt erwähnt, wird im Sektionssaal ein Ertrunkener obduziert, der Pathologe platziert in seinem Brustkorb eine kleine Aster, die sich im Leib des Toten satt trinken soll. So erscheint auch Venedig als ein Leichenhaus, dessen Gewässer Parasiten nähren. Koeppen spielt hier mit dem Venedigklischee, das die morbide, dem Untergang geweihte Stadt beschwört.

Das Ungeheure Venedigs wird stets vor Augen geführt. Der Reisende erschließt sich die Stadt nicht über die Sehenswürdigkeiten – sie stellen nur die Hintergrundku-

18 Wovor Koeppen warnt, beschreibt Hans Magnus Enzensberger in seinem Essay »Eine Theorie des Tourismus« (1990). Ihm zufolge wird die touristische Expansion die Welt zerstören: »Der abendländliche Tourismus ist eine der großen nihilistischen Bewegungen, eine der großen westlichen Seuchen, die an bösartiger Wirksamkeit kaum hinter den Epidemien der Mitte und des Ostens zurückbleiben, sie aber an lautloser Heimtücke übertreffen.« Vgl. Enzensberger 1990: 147–170, hier 182.

19 Auch in seinen Tagebüchern wird die Todesmetapher verwendet: »Dunkelfahrt durch den Canal Grande; die tote Stadt, das tote Brügge«, oder: »Kalt. Grauer Himmel. Ich fro. [...] Venedig schon wintertot«. Siehe den Eintrag vom 4. und 5. November 1979, in: Koeppen 2006: 37.

lisse dar –, sondern über situative Szenen, Momentaufnahmen und bruchstückhafte Assoziationen. Sie lenken von der Schönheit der Stadt ab. Diese Ausschnitte werden mehr oder weniger zufällig nebeneinandergestellt. Mit dieser Darstellungstechnik zielt Koeppen darauf ab, vertraute Vorstellungen aufzubrechen, sie aus ihrer Fixierung herauszulösen. So erinnert der Reisende beispielsweise daran, dass vor dem Dogenpalast Hinrichtungen stattfanden; diese brutale Geschichte lässt das Wahrzeichen der Stadt als unheimlich erscheinen. Es geht also nicht darum, sich dem bereits Bekannten und Vertrauten zu nähern, sondern es aus einer verfremdeten, ja unheimlichen Perspektive zu sehen:

Und wieder geschah Gerechtigkeit. Zwischen den Säulen war nun die Hinrichtungsstätte der Republik. Einem Knaben wurde der Kopf abgeschlagen. Er sollte gestohlen, das eherne Gesetz von der Heiligkeit des Eigentums verletzt haben, hatte aber, wie sich zeigte, als er tot war, nichts aus dem großen Korb der Schöpfung gegriffen. Starb mit leeren Taschen. Fiel, wie er gelebt hatte – arm. Die Dogen sahen zu. Das Volk sah zu und war trunken vor Gerechtigkeit, wie das Volk immer ist. (Koeppen 1994: 29)

Indem Koeppen die Szenen aus der Vergangenheit in die Gegenwart transferiert, vermischt er die Zeitebenen. Historische Figuren begleiten ihn auf Schritt und Tritt, so etwa Casanova, vor allem aber Goethe:

Ich bin neugierig, ich reise gerne. Aber alles war schon im inneren Bild. In mir. Lang bevor ich verreiste, lang bevor ich hier herkam und hier stand. Ich vermute, daß Goethe hier stand, wo ich jetzt stehe, und über das Wasser blickte. Was er suchte, war ein Bild, das er als Kind gesehen hatte, in einem Buch seines Vaters. Goethe schrieb: Jahrelang sollte man in der Betrachtung eines solchen Werkes zubringen. [...] Es bewegt mich, hier zu stehen, wo Goethe stand, wo Goethe bewunderte, dieses Wasser zu sehen [...], der Bilder, der Bücher, der Jugend zu gedenken, dem Traum von Venedig unter einem Schimmer schöner Ewigkeit. (Ebd.: 42f.)

Koeppen sucht in Venedig, was Goethe erlebt hatte. Er hat Goethe im Kopf, so wie Goethe Bücher über Italien im Kopf hatte. Es ist jenes »[A]lles«, das in seinem inneren Bild gespeichert ist und das bei ihm Neugier und Reiselust auslöst. Seine Italiensehnsucht erfüllt sich ganz besonders dort, wo Goethe einst stand.

Abschließend vergleicht der Reisende Venedig mit einer Katze und weist dabei auf die Tücke der Stadt hin:

Sie hatte sich mir liebenswürdig, schnurrend genähert und plötzlich in einem tollen Sprung zugebissen. Es verletzte mich. Es verletzte mich tief. Nicht die Zähne der Katze, es war Venedig, das mich verletzte. [...] Es war ein Biss Venedigs, hinterhältig, verwerfend. Es war, als sagte Venedig zu mir: Geh fort. (Ebd.: 49)

Der Biss, mit dem Venedig den Reisenden verstößt, bewegt ihn zutiefst. Diese Erschütterung konterkariert den nüchternen Blick auf die Stadt und macht die Reise zu einer empfindsamen Erfahrung. Koeppen gelingt es, sich Venedig und Rom zu nähern, ohne kunsthistorische, wissenschaftliche, geographische oder kulinarische Interessen in den

Vordergrund zu stellen. Es ist seine einzigartige Sprachkunst, die es ermöglicht, eine neue Erzählform für die einzelgängerische Erkundung Roms und Venedigs zu finden. Was sich erzählen lässt, lässt sich auch erfahren. Koeppens Italienessays eröffnen den Leserinnen und Lesern einen anderen Zugang zu einer bereits abgeschrieben geglaubten Welt.

Literatur

- Bachmann, Ingeborg (2005): Was ich in Rom sah und hörte. In: Dies.: Kritische Schriften. Hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. München/Zürich, S. 145–154.
- Biernat, Ulla (2004): »Ich bin nicht der erste Fremde hier«. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg.
- Brenner, Peter J. (1989): Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts. In: Ders. (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt a.M., S. 14–49.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1979): Rom, Blicke. Reinbek b. Hamburg.
- Enzensberger, Hans Magnus (1990): Eine Theorie des Tourismus. In: Ders.: Einzelheiten. Bd. 1: Bewußtseins-Industrie. Frankfurt a.M., S. 147–170.
- Erhart, Walter (2012): Wolfgang Koeppen: das Scheitern moderner Literatur. Konstanz.
- Estermann, Alfred (2006): »Ich brachte es bis zum Glück in Venedig«. Nachwort. In: Wolfgang Koeppen: Übers Jahr vielleicht wieder in Venedig. Phantasien über eine Traumstadt. Hg. v. Alfred Estermann. Frankfurt a.M., S. 123–134.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1992): Italienische Reise. Hg. v. Andreas Beyer u. Norbert Miller. München.
- Grimm, Gunter E./Brey Mayer, Ursula/Erhart, Walter (Hg.): Ein Gefühl von freiem Leben. Deutsche Dichter in Italien. Stuttgart.
- Häntzschel, Hiltrud/Häntzschel, Günter (2006): »Ich wurde eine Romanfigur«. Wolfgang Koeppen 1906–1996. Frankfurt a.M.
- Holdenried, Michaela (2017): Von der Unermesslichkeit der Welt. Historische Forschungsreise der Gegenwartsliteratur. In: Dies./Alexander Honold/Stefan Hermes (Hg.): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Berlin, S. 289–312.
- Hühnerfeld, Paul (1976): Wolfgang Koeppen setzt Maßstäbe. In: Ulrich Greiner (Hg.): Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M., S. 92–94.
- Jabłkowska, Joanna (2020): Umdeutung der Rom-Chiffre nach dem Faschismus: Wolfgang Koeppen, Werner Bergengruen, Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann. In: Dies./Karolina Sidowska (Hg.): Et in Arcadia ego. Rom als deutscher Erinnerungs-ort. Berlin, S. 111–125.
- Jost, Herbert (1989): Selbst-Verwirklichung und Seelensuche. Zur Bedeutung des Reiseberichts im Zeitalter des Massentourismus. In: Peter J. Brenner (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt a.M., S. 490–507.
- Koeppen, Wolfgang (1973): Neuer römischer Cicerone. In: Ders.: Nach Russland und anderswohin. Empfindsame Reisen [1958]. Frankfurt a.M., S. 227–266.

- Ders. (1986): Das klassische Italien. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3: Erzählende Prosa. Frankfurt a.M., S. 145–156.
- Ders. (1994): Ich bin gern in Venedig warum? Frankfurt a.M.
- Ders. (2006): Übers Jahr vielleicht wieder in Venedig. Phantasien über eine Traumstadt. Hg. v. Alfred Estermann. Frankfurt a.M.
- Ders. (2008a): Gestern in Venedig [1987]. In: Ders.: Werke. Hg. v. Hans-Ulrich Treichel. Bd. 10: Reisen nach Frankreich und andere Reisen. Hg. v. Walter Erhart. Frankfurt a.M., S. 350–360.
- Ders. (2008b): Venezianische Fragmente [1961]. In: Ders.: Werke. Hg. v. Hans-Ulrich Treichel. Bd. 10: Reisen nach Frankreich und andere Reisen. Hg. v. Walter Erhart. Frankfurt a.M., S. 316–330.
- Lange, Wolfgang/Schnitzler, Norbert (Hg.; 2000): Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik. München.
- Kußmann, Matthias (2001): Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk. Würzburg.
- Lévi-Strauss, Claude (2012): Traurige Tropen [1955]. Frankfurt a.M.
- Ohnesorg, Stephanie (1996): Mit Kompaß, Kutsche und Kamel. (Rück-)Einbindung der Frau in die Geschichte des Reisens und der Reiseliteratur. St. Ingbert.
- Sauder, Gerhard (1991): Empfindsame Reisen. In: Hermann Bausinger/Klaus Bayer/Gottfried Korff (Hg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. München, S. 277–278.
- Schumacher, Eckhard (2014): »... vielleicht sah ich es etwas anders als andere«. Wolfgang Koeppens Venedig. In: Ders. (Hg.): Wolfgang Koeppen. Text und Kritik. München, S. 61–69.
- Todorow, Almut (1986): Publizistische Reiseprosa als Kunstform: Wolfgang Koeppen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60, H. 1, S. 136–165.
- Treichel, Hans-Ulrich (1999): Wolfgang Koeppens italienische Reisen. In: Anna Comi/Alexandra Pontzen (Hg.): Italien in Deutschland – Deutschland in Italien. Die deutsch-italienische Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts. Berlin, S. 257–268.