

Weltschmerz und Emanzipation –

Heinrich Heines Attacken gegen die Bildungsphilister

Heinrich Heine ist im August 1828 gerade erst einige Tage in Italien, als ihn in Trient – so beschrieben in seinem freilich stilisierten Italienbericht *Reise von München nach Genua* – eine schwermütige Stimmung überfällt. Mit der neuen Umgebung scheint die Melancholie nicht recht zusammenzustimmen: »Grillenhaftes Herz! jetzt bist du ja in Italien – warum tirilierst du nicht?« (R S. 350) Die beinahe verwunderte Selbstvergewisserung, daß das ausgesuchte Reiseland wohl mehr versprochen habe als es dann einlösen kann, ist nicht nur eine Weltschmerzreaktion des jungen Dichters, dessen *Buch der Lieder* ein Jahr zuvor mit dem Zyklus *Junge Leiden* eröffnet wurde, sondern gleichzeitig ein ironischer Kommentar zu der deutschen Italienbegeisterung am Anfang des 19. Jahrhunderts. Im Gefolge von Goethes Italienreise erhielt das klassische Land nicht nur den Nimbus einer nahezu unverbrauchten Erfahrungswelt für alle von der nachgoetheschen Epigonalität bedrohten deutschen Dichter und Künstler, als Chiffre für südliche Lebensfülle stieg Italien darüber hinaus zu einer europäischen touristischen Attraktion auf, für die bereits Tausende pro Jahr über die Alpen in Richtung Süden aufbrachen.

Schon zu Beginn seiner Reisebeschreibung schildert Heine eine kuriose Szene in München, die vor aller Eigenerfahrung bereits diesen Aspekt des Italienbildes in das Blickfeld des Reisenden rückt. Das »erzprosaische Witwenkassengesicht« (R S. 316) eines Berliner Touristen erhellt sich in ekstatischer Begeisterung, als im Gespräch über Reiseziele das Stichwort »Italien« fällt. Während sich der Berliner zu einem jauchzenden »Tirilly! Tirilly! Tirilly!« im Kreise dreht, verspürt auch der Erzähler drängende Reiselust: »[...] ich will so bald als möglich das Land sehen, das den trockensten Philister so sehr in Ekstase bringen kann, daß er bei dessen Erwähnung plötzlich wie eine Wachtel schlägt.« (R S. 327)

Satirische Entlarvung der philiströsen Italienbegeisterung und stilisierte Weltschmerzgeste des Dichters in Trient, satirischer Zweck der Beschreibung und eigene Reiseerfahrung, beides verweist auf zwei Grundbedingungen von Heines Italienreise: Einerseits plant Heine ein ironisches Seitenstück zu der Reise- und Italienliteratur seiner Zeit, andererseits sind auch seine eigenen Reisevoraussetzungen und -erfahrungen nicht von der Art, daß er viel Grund zu »tirilieren« gehabt hätte. Heine zerstört das Klischee »Italien«, weil er das besungene und gepriesene Ideal längst nicht mehr vorfindet.

Der junge Heinrich Heine war das Reisen in Europa gewöhnt. Keinesfalls aber die Suche nach poetischen Erfahrungen und die Reiselust des schriftstellernden Intellektuellen ließen Heine zum Reisenden werden, vielmehr jedoch berufliche und persönliche Existenzprobleme: »Es ist aber ganz bestimmt, daß es mich sehnlichst drängt

Heines Attacken gegen die Bildungsphilister

dem deutschen Vaterlande Valet zu sagen. Minder die Lust des Wanderns als die Qual persönlicher Verhältnisse (z.B. der nie abzuwaschende Jude) treibt mich von hinnen« – so Heine in einem Brief an Moses Moser vom 14. Oktober 1826. (HSA XX, S. 265)

Der Sohn des Handelsmannes Samson Heine und Neffe eines der reichsten Männer Hamburgs, des Bankiers Salomon Heine, hatte nach einer Banklehre mit einem vom großzügigen Onkel eingerichteten Kommissionsgeschäft, »Harry Heine & Co.«, bereits Bankrott gemacht, als der reiche Onkel dem gescheiterten Nachwuchsbankier noch einmal ein Studium der Rechtswissenschaft in Bonn, Göttingen und Berlin finanzierte. Als der achtundzwanzigjährige Student und angehende Poet – 1822 erschien in Berlin sein erster Gedichtband – zum Doktor der Jurisprudenz avanciert, ist seine Zukunft dennoch weiterhin ungewiß. Pläne einer Anwaltsposition in Hamburg und einer Universitätskarriere in Berlin schlagen fehl; für seine Familie schon fast eine gescheiterte Existenz, geht der erfolglose Doktor Heine 1827 auf Reisen. Er besucht, gesundheitlich immer wieder angeschlagen, das Seebad Norderney, verbringt einige Wochen in Hamburg und bei seinen jetzt in Lüneburg lebenden Eltern, bereist London und die englischen Seebäder Ramsgate, Margate und Brighton. Der kränkelnde, sich planlos in Europa herumtreibende Schriftsteller, gesellschaftlicher Out-cast aus guter Familie und finanziell völlig abhängig von seinem Millionärs-onkel, hat insgeheim jedoch nur ein Ziel: gesellschaftlich nach oben zu kommen.¹ Deshalb hatte er sich 1825 taufen lassen – ein vergeblicher Versuch, sein geächtetes Judentum »abzuwaschen« – und sieht endlich seine große Chance gekommen, als ihm durch Vermittlung des Verlegers Cotta in München eine Redakteursstelle bei den *Allgemeinen politischen Annalen* angeboten wird.

Durch seine 1827 veröffentlichte Lyrikssammlung *Buch der Lieder* in Literatenkreisen mittlerweile weithin bekannt, entfaltet der frischgebackene Kritiker schon auf seiner Reise nach München im selben Jahr rege berufliche Aktivitäten. Heine hat Großes vor, unterschreibt einen Brief an Karl August Varnhagen stolz mit »Der Redakteur H. Heine« (HSA XX, S. 302), fordert seine Freunde aus den Berliner Literatursalons zur Mitarbeit an den *Annalen* auf – »leading article« soll eine »Kritik englischer und deutscher Literatur« (HSA XX, S. 301) werden – und geht zum Angriff auf den noch lebenden Dichterkönig Goethe über: Dieser sei ein »schwacher, abgelebter Greis, den es verdrießt, daß er nichts mehr erschaffen kann« (HSA XX, S. 303). Der gescheiterte Kaufmannssohn will sich als Dichter und Kritiker profilieren und konkurriert – wenn auch nur in Privatbriefen – mit dem größten Dichter seiner Zeit: Goethe werde – so Heine an Varnhagen – nicht »verhindern« können, »daß sein großer Namen einst gar oft zusammen genannt wird mit dem Namen H. Heine« (HSA XX, S. 304).

Ironie und dennoch das stolze Bewußtsein einer endlich vor Augen liegenden gesellschaftlichen Zukunft: So versucht Heine – als Redakteur von Cotta überaus gut bezahlt² – in München Fuß zu fassen; um so enttäuschender entwickelt sich die mühselige Redaktionsarbeit für den offensichtlich stark am Münchner Föhnwetter leidenden Heine. Fast alle Briefe klagen über klimabedingte Krankheiten und bald auch über die politischen und persönlichen Anfeindungen, die der Jude und links-liberale Kritiker im aristokratisch-klerikal beherrschten München erleben muß:

»Stecke bis am Hals in Politik« schreibt er schon im Februar 1828, er sei »umlagert von Feinden und intriguirenden Pfaffen« (HSA XX, S. 319), fühle sich »allein. Gräßlich isoliert« (HSA XX, S. 329). Auch mit dem Erfolg scheint es von Anfang an nicht recht weiterzugehen: »Meine Finanzen sind zerrüttet, ich habe Schulden [...]« (HSA XX, S. 313). Erneut unsicher über sein gesellschaftliches Fortkommen – Erfolg und einschlagende Wirkung der *Annalen* bleiben weitgehend aus – bittet er sogar seinen einflußreichen Freund, den späteren bayrischen Innenminister Eduard von Schenk, um eine Intervention bei König Ludwig I. für eine eventuell mögliche Literaturprofessur an der Münchner Universität.

Während dieser Zeit der Querelen, enttäuschten Hoffnungen und noch dazukommenden Unstimmigkeiten mit dem *Annalen*-Redakteur Lindner³ taucht bei Heine immer wieder der Gedanke einer Italienreise auf. »Ich bin sehr krank, und sehe ich, daß das Clima hier meinen Zustand verschlimmert gehe ich nach Italien« (HSA XX, S. 311), schreibt Heine aus der winterlichen bayrischen Hauptstadt an seinen Freund Merckel in Hamburg, liest dazu Wilhelm Heineses *Ardinghello* und Gottlob Heinrich Heineses *Fiormona oder Briefe aus Italien* (HSA XX, S. 319). »Ein Meer von kleinen Seelen und schlechtes Clima«, so schimpft Heine über die Stadt München in einem Brief an den Stuttgarter Literaturkritiker Menzel noch im Frühling, der anscheinend keine Besserung für den kränklichen Literaten bringt: »Bin noch immer krank und sehne mich nach Italien.« (HSA XX, S. 329)

Sehnsucht nach Italien: Von vornherein unterscheidet sich Heines Italienplan von seinen anderen, mehr ziel- und rastlosen Reisen im nördlichen Europa. Noch immer unschlüssig über die weitere Zukunft, entmutigt von den Auseinandersetzungen in München, ungewiß zumal über die erhoffte Professur, die Eduard v. Schenk am 28. Juli 1828 tatsächlich in einem Brief an Ludwig I. vorzuschlagen wagte, wird Italien auch für Heine zum Symbol einer Befreiung aus drückenden deutschen Verhältnissen.

Schon im April reift der Entschluß: Heine erbittet von Varnhagen das bei ihm verwahrte Depositum seines Onkels, immerhin 800 Taler, und mit der Italienreise verbinden sich auch neue Hoffnungen für die ins Stocken geratene Karriere: »Vielleicht ändern sich die Dinge, ich gehe nach Italien, sammle mich, kehre gerüstet nach Norddeutschland zurück und bilde eine Schule« – so der hoffnungsvolle Heine in einem Brief an Johann Hermann Detmold im Februar des Jahres 1828. (HSA XX, S. 319) Wieder kann die ironische Koketterie nicht über den spürbaren Ernst hinwegtäuschen: Immer noch angewiesen auf die Finanzen des Onkels, sollte die Italienreise auch Impulse geben für neue literarische Zukunftsaussichten. Von Italien aus wollte Heine die königliche Entscheidung über seine Professur abwarten, dort wollte er an seinen *Reisebildern*–1826/27 erschienen *Harzreise*, *Die Nordsee* und *Briefe aus Berlin* – weiterarbeiten, Cotta mit Reiseberichten für das berühmte *Morgenblatt* versorgen, dabei vielleicht in die Fußstapfen berühmter italienischer Reisender, allen voran seines halb verehrten, halb verhaßten »Konkurrenten« Goethe treten, nicht zuletzt auch seinen angeschlagenen Gesundheitszustand kurieren.

Italien als Chiffre für Gesundheit und südliche Fluchtstation deutscher Poeten scheint jedenfalls auch im Falle Heines noch wirksam gewesen zu sein: Nach kurzem



»Das ist nämlich der Gemüsemarkt, und da gab es vollauf Gestalten, Frauen und Mädchen, schmachtend großäugige Gesichter, süße wöhnliche Leiber, reizend gelb, naiv schmutzig, geschaffen viel mehr für die Nacht als für den Tag.« (Heine: *Reise von München nach Genua*, S. 361) Neben idealisierenden Frauenbildern, die sich den Vorbildern der Antike annähern sollten, rückten die Frauen der italienischen Gegenwart kaum je in den Blick der Dichter und Maler des 19. Jahrhunderts. Auch wenn die Kunst gewillt war, sich des italienischen Volkes anzunehmen, geschah dies meist in stilisierter Form so wie in dem Genrebild Christian Ernst Stölzels (1792–1837): *Frauen aus den Abruzzzen* (1830). »Italien« wird hier zum Sinnbild naiver Volkstümlichkeit, aber auch – analog zu Heine – zum Versprechen einer Sinnlichkeit, die einen Kontrapunkt zum deutschen Bürgertum der Biedermeier-Zeit setzen soll.

Zögern – »Hier bleiben oder absegnen« (HSA XX, S. 323) – bricht der einunddreißigjährige Heine Anfang August 1828 nach Italien auf.

Ähnlich wie Goethe flüchtete Heine aus den auch politisch mißliebigen deutschen Verhältnissen nach Italien; schon sein Reiseweg allerdings unterschied sich in bezeichnender Weise von der Fährte des Weimarer Dichterstürmen und seiner zahllosen Nachahmer und Nachfolger. Nicht über Venedig und Florenz direkt in die Hauptstadt Rom führte Heines Route, bereits im Münchner Reisepaß war als Reiseziel stattdessen Genua eingetragen.⁴ Wie Heine später aus Florenz dem Baron von Cotta mitteilte, »lief« er zwar von der lästigen Redakteursarbeit mitten im Hochsommer »fort nach Italien« (HSA XX, S. 349), nicht aber um sich in die Kunstschatze des klassischen Landes selbsterneuernd zu vertiefen, sondern um »nicht die Badesaison (zu) versäumen« (HSA XX, S. 349). So war weder die Metropole des christlichen Mittelalters noch das antike Italien das heimliche Ziel der Reise, sondern die Seebäder des Mittelmeers: Anfangs – in Tirol – noch in Begleitung seines Bruders Maximilian, setzte Heine den Postkutschenweg über Bozen, Trient und Verona fort, um dann die übliche Touristenlinie nach Venedig und Rom zu verlassen und über Mailand nach Genua weiterzureisen. Dort vermißte Heine wohl die passenden Badegelegenheiten und hielt sich schließlich vier Septemberwochen an der italienischen Riviera auf, neun Tage in Livorno und drei Wochen in Lucca, wo er die ersten Kapitel seiner *Reise von München nach Genua* niederschrieb. In nähere Berührung mit dem »klassischen« Italien kam Heine erst in Florenz, wo er vom 1. Oktober bis Ende November den dann allerdings größten Teil seines Italienaufenthaltes verbrachte. Anfang Dezember reiste Heine, der ursprünglich geplant hatte, den ganzen Winter über in Italien zu bleiben, über Bologna, Venedig und Verona zurück nach München – vermutlich nachdem er von der schweren Erkrankung seines Vaters unterrichtet wurde, der in Hamburg, noch vor der Ankunft Heines, am 2. Dezember 1828 starb.

Heines vier Monate in Italien waren weit davon entfernt, als Kunstreise nach Arkadien zur Regeneration der malträtierten deutschen Dichterseel beizutragen. Die deutschen Sorgen – finanzieller, beruflicher und politischer Art – gerieten nicht in kunst- und naturbegeisterte Vergessenheit, sondern beherrschten die Briefe Heines nahezu ausschließlich. Schon im ersten erhaltenen Brief aus den »Bagni di Lucca« – an Eduard von Schenk – bittet Heine den Freund, »die längst erwartete freudige Nachricht« (HSA XX, S. 339) von der erhofften Ernennung zum Münchner Literaturprofessor nach Florenz – »an Dr. H. H. poste restante« – zu schicken: Die Italienreise gibt sich schon zu Beginn nicht als therapeutischer Selbstzweck, sondern als Wartestation für die anstehende Karriere zu erkennen. Geldprobleme führen die noch ungesicherte Intellektuellen-Existenz vor Augen und erinnern an die Abhängigkeit vom reichen Onkel Salomon. »Ich brauche jetzt so rasend viel Geld« (HSA XX, S. 340), lautet am 8. September die Klage an den Freund Moses Moser in Berlin; eine Woche später folgt der Briefentwurf an den Onkel: Wie ein gehorsamer Neffe und pflichtschuldiger Tourist von Onkels Gnaden ergeht sich Heine in belanglosen und nichtssagenden Plattitüden, dem noch heute vertrauten Stil der Postkartengrüße: »Die Natur ist hier schön und die Menschen liebenswürdig. In der hohen Bergluft, die man hier einatmet, vergißt man seine Sorgen und Schmerzen und die Seele

erweitert sich.« (HSA XX, S. 341) Ein paar Zeilen später jedoch zeigt Heine, daß er die sehr handfesten »Sorgen« offenbar doch nicht vergessen kann: Er wehrt sich gegen die wohl anlässlich der zweifelhaften Dichter-Existenz des Neffen geäußerten »Klagen« des Onkels, die – so Heine – nicht allzu schwer wiegen sollten, »da sie sich doch alle auf Geld reducieren lassen« (HSA XX, S. 342). Aber die italienischen Geldprobleme zwingen den jungen Heine doch dazu, für die familiäre Harmonie vorzusorgen. Zu den Postkartengrüßen gesellt sich peinliche Schmeichelei: Heine liebe die »Seele« des Onkels und wolle ihm zu verstehen geben, »daß diese doch noch schöner ist, als all die Herrlichkeit, die ich bis jetzt in Italien gesehen.« (HSA XX, S. 343)

Die wenigen Briefe Heines aus Italien sprechen eine deutliche Sprache: Statt sich – wie sein Antipode Goethe – in der Anonymität des reisenden deutschen Künstlers selbst zu »erneuern«, ist Heine auf die Beziehungen zu Deutschland krampfhaft fixiert. Neben dem Vertrauen des Onkels versucht Heine den Kontakt mit seinem Verleger Campe in Hamburg aufrecht zu erhalten, verspricht den dritten Band der *Reisebilder* und korrespondiert mit Cotta über die Erneuerung der erfolglosen Zeitschrift unter dem Titel *Neue Annalen, eine Zeitschrift für Politik, Literatur und Sittenkunde*. Häufig gibt er seine Adresse an, weil er – oft vergeblich – Post erwartet: »al Signor Henrico Heine, Dottore, *Poste restante* in Firenze, Capitale della Toscana in Italia« (HSA XX, S. 349).

Italien als fremde Kulturlandschaft taucht in den Briefen nur vereinzelt auf, und dann nicht vorbehaltlos: Hatte Goethe bereits an der Sprachgrenze in Rovereto geschwärmt, jetzt werde die »geliebte Sprache lebendig« und endlich zur »Sprache des Gebrauchs«⁵, wird Heine mit der Sprachbarriere konfrontiert: »Ich versteh' die Leute nicht und kann nicht mit ihnen sprechen.« (HSA XX, S. 339) Weiter unten im selben Brief an den Freund Schenk kokettiert Heine aber schon damit, daß dem »armen Tedesco« ja noch die Kommunikation mit den hübschen Italienerinnen freistünde, in einer Sprache, »womit man von Lappland bis Japan bei der Hälfte des menschlichen Geschlechtes sich verständlich machen kann« (HSA XX, S. 339). Ebenso übermütig schreibt Heine an Moses Moser aus Lucca, wo er »jetzt bade, mit schönen Frauen schwatze, die Appeninen erklettere und tausenderley Thorheiten begehe« (HSA XX, S. 340).

Florenz schließlich scheint Heine zum ersten Mal auch als Kunst- und Kulturstadt gefallen, teilweise sogar begeistern zu können: Der Markt von Florenz – so schreibt er an Schenk – sei der »herrlichste und interessanteste Anblick, den nur ein Mensch finden kann« (HSA XX, S. 344). Ebenso schwärmt er über die »Alterthümlichkeit, die bedeutungsvollen Statuen, die hohen Arkaden« sowie über die »Blüthe des Medicäerthums« und »gar oben im Palast Uffizi die griechischen Götterwohnungen« (HSA XX, S. 344), fügt aber sogleich hinzu, daß ihn mehr als »die uralte zusammengeflickte Göttin der Liebe« im Museum die sie besichtigenden »Augen einer Italiänerin« anzuziehen vermochten.

Stadt- und Kunstbeschreibungen jedoch bleiben eindeutig oberflächlich; dahinter kommt immer wieder die bohrende Sorge um »die Ausfertigung des königlichen Dekrets« (HSA XX, S. 345) zur Sprache. Heine beklagt sich über die existentielle »Unbestimmtheit, die sehr unbequem ist« (HSA XX, S. 345), geht nach eigener

Auskunft jeden Morgen zur Post und bittet sogar den russischen Diplomaten und Schriftsteller Tjodor Iwanowitsch Tjutschew in einem auf französisch geschriebenen Brief um Vermittlung, nachdem der erhoffte Brief von Schenk lange ausbleibt.

Zu der finanziellen Unsicherheit und den elementaren Zukunftssorgen gesellt sich der notwendige schriftstellerische Zweck der Reise: Schon von Anfang an stehen die erwarteten Artikel für das Cottasche *Morgenblatt für gebildete Stände* im Mittelpunkt – im Dezember 1828 erscheint der erste, teilweise zensierte Teilabdruck *Reise nach Italien*, im November 1829 die *Italienischen Fragmente*. Statt Begeisterung über das Sehnsuchtsland ist Italien für Heine trotz anfänglicher Unproduktivität – »Ich lebe viel und schreibe wenig« (HSA XX, S. 341) – hauptsächlich Anlaß zu journalistischer Tätigkeit: »Was ich über Italien denke, werden Sie daher spät oder früh gedruckt sehen« (HSA XX, S. 339), betont der Schriftsteller schon im ersten Brief an Schenk.

Heine führt selbst kein Tagebuch, auch Gedichte als Ertrag der Italienreise sind bei dem lange Zeit fast nur als Lyriker berühmten Heine vergeblich zu finden. Das Italienerlebnis um 1830 ist für den satirisch erprobten Journalisten bereits weniger lyrisch-sentimental als – in einem Brief an Cotta etwa – ironisch geprägt: »Ich hoffe dieser Brief findet Sie ohne Schnupfen, Husten und ähnliche Freuden, die jetzt in dem Lande, wo die Zitronen blühen, ebenfalls ganz besonders gedeihen und noch wohlfeiler zu haben sind.« (HSA XX, S. 347)

Sowenig Heines Italienreise sich durch kunstbeflissene Italienbegeisterung auszeichnet, sondern von den auch in Italien präsenten Nöten und Querelen eines politischen Redakteurs und Schriftstellers geprägt ist, so wenig sind seine »Italienbilder« – *Reise von München nach Genua*, noch weniger *Die Bäder von Lucca* und *Die Stadt Lucca* – Ausdruck eines enthusiasmierten Italienerlebnisses à la »Auch ich in Arkadien«. Statt erfüllter Sehnsucht kommen bei Heine satirisch-politische Reflexionen über den gesellschaftlichen Zustand des bereisten Landes sowie die dem engagierten Poeten Heine verdächtige Italienschwärmerei seiner europäischen Zeitgenossen zur Sprache.

Im geheimen Zentrum von Heines »italienischer Reise« steht der an fast allen Etappen der Italienroute variantenreich auftretende reisende »Bildungsphilister«, eine biedermeierliche Vorform des modernen Touristen. Schon der »tirilierende« Berliner zu Beginn der *Reise von München nach Genua* hatte sich im Gespräch als vermeintlich reiseerfahrener Europatourist eingeführt: »Haben Sie Petersburg gesehen?« (R S. 327)

In der Tat blieben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Länder Europas nicht nur Reiseziele aufgeklärter Adliger, Gelehrter und Künstler wie im 18. Jahrhundert, sondern wurden zu Zielorten des planmäßig betriebenen Reiseverkehrs breiter bürgerlicher Schichten: Die Geburtsstunde des Tourismus in seiner heute bekannten Form fällt – befördert durch den raschen Ausbau des Verkehrswesens – in eben diese Zeit.⁶ Da das klassische Italien schon beinahe selbstverständlich zum ersten Saison-Schlager europäischer Reisender im 18. Jahrhundert wurde, ist es kein Wunder, daß Heines ironischer Blick noch vor dem Erreichen des italienischen Sprachgebiets auf den Touristenstrom diesseits und jenseits der Alpen fällt.

Schon in der Innsbrucker Hofkirche treten die Engländer, die aufgrund ihres

historisch bereits früh entwickelten Bürgertums zu den Hauptvertretern des europäischen Tourismus jener Zeit gehörten, in Erscheinung. Mit dem schon damals unentbehrlichen Reiseführer, dem »Guide de voyageurs«, ausgerüstet, begeht das von Heine beschriebene englische Ehepaar nur den Fehler, die adligen Standbilder der Habsburger Herrschaftshäuser vom falschen Ende her abzuschreiten, so daß auf die Gemahlinnen der Fürsten laut »Guide« immer die Beschreibungen der männlichen Pendants und umgekehrt zutreffen. Dennoch aber wird dem bewährten Reiseführer mehr Vertrauen geschenkt als dem bloßen Augenschein; die vermeintlich historische Eigenart vertauschter Kleider scheint sogar das Erlebnis zu steigern: »A fine exhibition, very fine indeed!« begeistert sich »Mylady« (R S. 333).

Nicht nur derlei Anekdoten aber – die eben skizzierte hatte Heine im übrigen einer Satire Waiblingers, *Briten in Rom* (1828), nachgedichtet⁷ – charakterisieren Heines Kritik der zeitgenössisch-bildungselitären Reisewut; Heine zeigt auch in einer erstaunlich modern anmutenden Betrachtung, wie der Tourismus die Reisegebiete und die Nationalkulturen selbst verändert und zerstört. Die Tiroler etwa »geben ihre Persönlichkeit Preis, ihre Nationalität« (R S. 338), indem sie aus dem italienischen Durchreiseverkehr Kapital schlagen und sich auf gewinnträchtige Touristenfolklore spezialisieren: »Diese bunten Deckenverkäufer, diese muntern Tiroler Bua, die wir in ihrem Nationalkostüm herumwandern sehen, lassen gern ein Späßchen mit sich treiben, aber Du mußt ihnen auch etwas abkaufen.« (R S. 338) Die betuchten Reisenden sehnen sich zwar nach fremder und bildungssteigernder Kultur, beschwerten sich aber, wenn die Einheimischen aus dem Reisestrom finanzielles Kapital schlagen. Das bis heute aktuelle Problem verfolgt Heine auch in Mailand, wo eine englische Reisegruppe im Hotel sich lautstark über die Italiener beklagt. »Sir William« ist erbost über in Padua verlangte »zwölf Francs für ein mageres Frühstück«, sein »Vetter Tom« hat ein generelles Urteil darüber parat: »Alle Italiener seien Spitzbuben [...]« (R S. 370)

Es ist kennzeichnend für Heines Sichtweise und Kritik, daß Italien als Kultur- und Naturlandschaft auch im Reisebericht kaum in den Blick gerät; das gepriesene Italienerlebnis ist überlagert von der in der Realität stattfindenden Reisewelle, die nicht nur den Reisenden mehr mit seinen ihm schon von München her vertrauten europäischen Zeit- und Reisegegnossen als mit Italien konfrontiert, sondern auch das gesuchte »Arkadien« in seiner natürlichen Unberührtheit und mit seinen Kunstschätzen kompromittiert. Heine entschuldigt sich ironischerweise, daß in seiner Italienschilderung so viel von Engländern die Rede ist, und verweist hilflos auf die das Land entfremdende Übermacht der Touristen: »sie durchziehen dieses Land in ganzen Schwärmen, lagern in allen Wirtshäusern, laufen überall umher, um alles zu sehen, und man kann sich keinen italienischen Zitronenbaum mehr denken, ohne eine Engländerin, die daran riecht, und keine Galerie ohne ein Schock Engländer, die, mit ihrem Guide in der Hand, darin umherrennen, und nachsehen, ob noch alles vorhanden, was in dem Buch als merkwürdig erwähnt ist.« (R S. 371)

Die »romantische« Natur der blühenden Zitronenbäume und die italienische Kunst sind die Konstanten, die seit Goethes Vorbild die deutschen Italienreisenden motiviert hatten. In der Realität zeigen sie sich allerdings ebenso beeinträchtigt, weil buchstäblich verstellt von Touristen. Auch Goethes Italienfanfare »Kännst du das

Die Verlegenheit der Epigonen

Land, wo die Zitronen blühen?« zitiert Heine zu Beginn eines Kapitels in voller Länge, um es dann auf seinen realen Erfahrungsgehalt hin zu überprüfen: »- Aber reise nur nicht im Anfang August, wo man des Tags von der Sonne gebraten, und des Nachts von den Flöhen verzehrt wird.« (R S. 369)

So wie die Engländer sich Italien ohne ihren »Guide« gar nicht mehr vorstellen können, so bringt insgesamt der europäische Tourismus auch eine Fülle an Reiseliteratur mit sich. Heines Vertrautheit mit den gängigen Italienbüchern seiner Zeit war immens.⁸ Dies ist von besonderer Bedeutung, da es sich bei Heines Italienbuch weniger um einen genuinen Erlebnisbericht handelt als um journalistisch-satirische Erzählprosa, die die Italienliteratur der Zeit satirisch verarbeitet und geradezu als Parodie auf das Genre der italienischen Reisebeschreibungen gelesen werden kann.⁹ Sogar ein eigenes Kapitel der *Reise von München nach Genua* ist der Vorstellung und Besprechung verschiedener Italienbücher gewidmet, angefangen mit Goethes *Italienischer Reise*, auf die Heine schon deshalb ironisch verweist, da Goethe ja bis Verona »dieselbe Tour« (R S. 367) wie er, Heine, gemacht habe.

»Warum zu den zweyhundert und zwanzig Reisebeschreibungen von Italien, die eine neueste Zählung zusammengebracht hat, noch die zweyhundert ein und zwanzigste hinzufügen?«, fragte sich 1826 Friedrich Thiersch im Vorwort des auch von Heine erwähnten Bandes *Reisen in Italien*.¹⁰ Die italienische Reisebuchwelle war im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in der Tat dermaßen angewachsen, daß Wilhelm Müller 1820 in einem ebenfalls von Heine erwähnten Literaturbericht konstatieren konnte, mittlerweile hätten die »Reisebeschreibungen von Italien [...] einen eigenen Zweig der schönen Literatur der Engländer, Franzosen und Deutschen gebildet«¹¹.

Die deutsche Italienbegeisterung verdankte sich gerade im Jahrzehnt zwischen 1820 und 1830 zahlreichen neuen Quellen und Anregungen. Während das Interesse für das klassische Italien zahlreiche detaillierte Kunstführer hervorbrachte und das zu dieser Zeit einsetzende moderne Geschichtsbewußtsein Antikenforscher und Altertumsliebhaber mit historischen Reisehandbüchern ausstattete – 1828 wurde in Rom sogar das »Deutsche Archäologische Institut« gegründet –, erweckte die romantische Bewegung den Enthusiasmus für das Sehnsuchtsland Italien mehr durch eine grassierende Mittelalterbegeisterung und die Verklärung der romantischen Künstlerwallfahrten nach Rom. Während der Zeit von Heines Italienreise etablierte sich in der christlichen Metropole des Abendlandes die deutsche Künstlerkolonie der »Nazarener«, die in »altdeutscher« Tracht einem mittelalterlich-katholischen Italienbild nachzueifern versuchten.¹² 1826 verklärte Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* den Prototyp des romantischen Wanderers, der singend und träumend ins Märchenland Italien aufbricht. Der reale Anblick englischer und deutscher Touristen jedoch war eher ernüchternd. Wilhelm Müller beschrieb bereits 1818 die Auswüchse der Reisewelle in einem Rom-Gedicht: »Britten die sah ich in Rom, auch Deutsche, die auf den Ruinen / Taschen und Tücher sich voll steckten mit Ziegeln und Kalk. / Schwerstein nennen sie das, und es dient zur Zierde dem Schreibtisch, / Wenn es geformt und poliert ruht auf dem leichten Papier.«¹³ Die Suche nach dem Souvenir eines Briefbeschwerers und das Modell des Taugenichts in Eichendorffs Novelle: Überdeutlich klaffen hier touristische Realität und italienbegeisterte Sym-

bolik auseinander – eine Dissonanz, die das Italienbild der Deutschen seither begleiten wird. Heine war einer der ersten, der nicht nur beide Seiten thematisiert, sondern diesen Zwiespalt in das Zentrum seiner italienischen Reisebilder stellt.

Eichendorff selbst war wie so viele seiner über Italien dichtenden Kollegen – Brentano, E.T.A. Hoffmann oder Novalis – nie selbst in Italien. So wie der Heinesche Engländer in Innsbruck die Aussage des »Guide« über das sinnliche Erleben stellt, so ist zur Zeit Heines auch für viele Künstler das Bild Italiens in erster Linie eine bereits durch Lektüre und Kunst präformierte, künstliche Erfahrung. Heine pointiert dies in schlagender Weise, wenn er die ihm in Trient begegnenden italienischen Frauengesichter wie »ausgeschnitten aus jenen altitalienischen Gemälden« aus der Düsseldorfer Kunstgalerie empfindet oder ihm die »ganze Stadt« Trient so vorkommt wie »eine hübsche Novelle, die ich einst einmal gelesen, ja, die ich selbst gedichtet [...]« (R S. 344). Umgekehrt ist auch Heines Italienreise wiederum daraufhin angelegt, literarisch ausgewertet zu werden; von Florenz aus erklärt er im Brief an Schenk, er habe schon »zur Hälfte ein Buch geschrieben, eine Art sentimentaler Reise« (HSA XX, S. 344). Heine selbst verweist damit auf das Vorbild der witzig-ironischen Reisebeschreibung im Stile von Laurence Sterne *A sentimental journey through France and Italy* (1768). Einerseits nimmt Heine also die Tradition der aufgeklärt-unpathetischen, gleichsam »vorwinckelmännchen« Reisebeschreibungen auf, andererseits verbindet ihn die freie poetische Assoziationstechnik seines Vorbildes Sterne mit der betont subjektiv-phantasiegeprägten Reiseliteratur der Romantiker.¹⁴ Eine eindeutig kritische Tendenz in Heines Italienbüchern ist jedoch die satirisch-politische Stoßrichtung gegen die unpolitisch-schwärmerische Italiensehnsucht seiner Gegenwart. Schon die von Heine im 26. Kapitel seiner *Reise von München nach Genua* empfohlene, zumeist in der Tradition der Aufklärung stehende Italienliteratur ist in der Weise untypisch, daß in ihr – angefangen bei Johann Wilhelm von Archenholz (*England und Italien*, 1785) bis zu Seume, Wilhelm Müller (*Rom, Römer, Römerinnen*, 1820) und Lady Morgan (*Italy*, 1821) – kaum enthusiastische Betrachtungen über Kunst und das antik-klassische Italien, sondern vielmehr nüchterne, auch die politischen Mißstände Italiens kritisierende Schilderungen von Land und Leuten zu finden sind.

Wie Goethe nach Italien ging, um die ewig gültige Kunst der Antike und die immerwährende schöne Natur des Südens zu finden, so reisen Heines Zeitgenossen oft nach Italien, um sich von allen aktuellen, politischen und kulturellen Problemen der Gegenwart abzuwenden zugunsten des ewigen »Reiches des Schönen und Wahren«. Die Autonomieästhetik der deutschen Klassik entwarf ein Paradigma der Italienansicht, das für die kunstbegeisterten Pilger auf Goethes Spuren bestimmend blieb. Der »Flucht in den schönen Schein« getreu der klassischen Kunstdoktrin entsprach eine »Flucht in den schönen Süden« – gleichsam als Vervollkommnung der ästhetischen Gesamtbildung. Heines Kampf gegen die »Kunstperiode« der Klassik begann deshalb mit der politischen Publizistik seiner ersten *Reisebilder* und setzte sich in den Italienbüchern fort.¹⁵ Mit ihr rückt auch ein anderes Italienbild in das Blickfeld. Nicht das schöne und das »gesunde« Italien, wie es sich nach dem Vorbild Goethes nahezu selbstverständlich zu verklären begann, steht im Vordergrund der Heineschen Reiseberichte, vielmehr das politisch gefährdete, das »kranke« und unterdrückte Italien – Sinnbild auch des unter seiner Zeit leidenden »zerrissenen« Dichters.¹⁶

Die Verlegenheit der Epigonen

Schon auf der in anderen Italienbüchern weitgehend unbeachteten Reise durch Tirol und Oberitalien macht Heine deutlich, daß sich der deutsche Reisende noch nicht aus dem politischen Bereich des Nordens entfernt hat: Venetien und die Lombardei mit ihren Städten Trient, Verona und Mailand gehören damals schließlich allesamt zum Hoheitsgebiet Habsburgs. Schon in Innsbruck verweist Heine auf das in Tirol verbotene Drama *Trauerspiel in Tirol* seines Freundes Immermann, das den Tiroler Freiheitskampf Andreas Hofers zum Thema hat. In Brixen schildert er eine Wirtshausszene mit einem Jesuiten und einem Aristokraten, die sich im vertrauten Gespräch – ein Sinnbild europäischer Restaurationspolitik – die »heiligen Allianz Hände« (R S. 335) reichen. Noch der Marktplatz von Trient hat neben Brunnen und Palazzo vor allem auffällige Kennzeichen europäischer Herrschaftspolitik zu bieten, nämlich »einige graue österreichische Soldaten«, die dort »zum Heldentum abgerichtet« (R S. 345) werden. Betrachtet man das Reiseland Italien in dieser Perspektive, verliert es seinen klassischen Eigenwert als Ziel deutscher Sehnsucht und wird zu einem integrierten Teilstück europäischer Herrschaftsverhältnisse: Das von Habsburg abhängige Norditalien sowie das in Herzogtümer und Kirchenstaat aufgespaltete Mittelitalien werden einbezogen in den »heiligen Befreiungskrieg der Menschheit« (R S. 378), in dem Heine unter dem Zeichen der »Emanzipation« (R S. 376) – einem Schlüsselbegriff der *Reisebilder*¹⁷ – den Klerus und die Aristokratie als Hauptfeinde ausmacht.¹⁸

In der spezifischen Betrachtung Italiens kehrt Heines Reisebericht die Tendenzen der meisten Italienschilderungen im Gefolge Goethes gewissermaßen um: Statt Natur und Kunst stehen – wie schon bei Seume – Geschichte und Politik im Mittelpunkt der Reflexionen über Italien.

»Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe« (R S. 367), witzelt Heine über Goethes *Italienische Reise*, auch um Goethes Begeisterung über die südlichen Natureindrücke von der eigenen geschichtsbezogenen Betrachtung um so deutlicher abzugrenzen. Wenn Goethe das italienische Volk nur folkloristisch unter dem Aspekt der Natur und der Schlichtheit, als reizvollen Statisten in einer immergleichen Kunstlandschaft, wahrnimmt, erkennt Heine in dem »armen geknechteten Italien« (R S. 353) eine politisch unterdrückte Nation. Der bei Goethe ahistorisch gezeichneten Simplizität des Volkes und der dort ebenso betonten Zeitlosigkeit der klassischen Kunst widerspricht Heines Verfahren, die geschichtlichen Dimensionen Italiens und die politische Bedeutung der Kunst für das italienische Volk vorzuführen: In den Frauengesichtern glaubt Heine »die Spuren aller Zivilisation Italiens« entdecken zu können, von der »etruskischen, römischen, gotischen, lombardischen, bis herab auf die gepudert moderne« (R S. 347); soziale Mißstände und geschichtlicher Wandel werden deutlich, wenn er an den Frauenkleidern den »verschollenen Luxus« der Trientiner Vergangenheit mit den »ordinären und wohlfeilen Fabrikaten unseres Zeitalters« (R S. 349) konfrontiert. Das Exempel der politischen Kunst statuiert Heine schließlich an einem italienischen Musikstück aus »irgend einer beliebten Opera Buffa« (R S. 353), das eine Musikantengruppe vor dem Hotel zum besten gibt. Die Musikfreude der Italiener erklärt Heine mit ihrer »Begeisterung für die Freiheit«, die den italienischen »Groll gegen fremde Herrschaft« auf



Nicht nur Denkmäler und Kunstschätze, Bildungsreise und »geistige Wiedergeburt« waren das Ziel der deutschen Italienreisenden nach 1800. Die *Bagni di Lucca* erfüllten auch eine wesentlich trivialere Sehnsucht der Reisenden: als ein früher Ort touristischer Sommerfrische. Heinrich Heine genierte sich nicht, statt Rom die Badeorte an der Ligurischen Küste anzusteuern – um dort zuallererst den europäischen Bildungsphilister zu karikieren.

Die Verlegenheit der Epigonen

sinnliche und versteckte Weise – »Das ist der esoterische Sinn der Opera Buffa« (R S. 353) – zum Vorschein bringt. Der Kunst als Spiegel der ewigen schönen Natur im Goetheschen Sinn stellt Heine die soziale und politische Funktion der italienischen Volkskunst gegenüber. Nicht zuletzt ist Heines Beschreibung italienischer Straßenmusik auch eine Replik auf die in Italien traditionell geäußerte Begeisterung für die Überreste der römischen Antike. Die bewußte Konfrontation mit Goethe, die in den *Reisebildern* bis in kleinste versteckte Anspielungen zu spüren ist¹⁹, wird deshalb gerade beim Besuch des Amphitheaters in Verona betont. Goethe hatte nach der Entzückung über das erste antike Monument seiner Reise sogleich die Besinnung auf die der Zeit und dem Geschichtswandel entzogene Bewahrung seiner antiken Gestalt folgen lassen: »[...] und so gut erhalten!«²⁰ Heine hingegen faßt im Amphitheater demonstrativ den Vergleich zwischen der Geschichte und der Gegenwart ins Auge: Das Monument erinnert ihn zunächst an die Macht des römischen Imperiums. Gegenüber den damals stattgefundenen Gladiatorenkämpfen böte die nun von Heine beobachtete Komödienaufführung einen fast wohltuenden Eindruck: Die imperialen und theatralischen »Spiele der Römer« waren im Vergleich dazu der »barste, blutige Ernst« (R S. 364). Den Bogen zur »christlich-österreichischen Gegenwart« schlägt wiederum die Politik: Aus den Träumereien über die römischen Herrscher, die Heine sich im Amphitheater spazierengehend vorstellt, weckt ihn recht unsanft »das dumpfsinnige Geläute einer Betglocke und das fatale Getrommel des Zapfenstreichs« (R S. 365).

Heines Reiseberichte wollen keine bestimmte Epoche oder die Natur in unversehrtem Zustand aufsuchen, sondern die Spuren der Geschichte – eine Darstellungsweise, die zu diesem Zweck freilich von der Realität des Reiselandes Italien ebenso abstrahiert wie Goethes »klassische« Anschauungsweise. Heines phantastisch anmutende Szenen und seine fast skurrilen Erzähleinfälle – im Wirtshaus zu Ala zertrümmert ein wohl eifersüchtiger Italiener Geschirr und wird von der Wirtstochter mit einem Küchenmesser vertrieben, im Veroneser Theater wandeln Cäsar und Brutus versöhnt Arm in Arm, am Mailänder Dom flüstern die steinernen Heiligen über den Weiterbau des Doms durch Napoleon und prophezeien das Ende des Christentums – diese Episoden überschreiten ständig die Grenze zur Fiktionalisierung und ergänzen die reale Reiseerfahrung mit imaginären Bildern. Erst durch minutiöse Quellenforschung etwa wurde sichtbar²¹, daß auch die politische Szene auf dem Schlachtfeld von Marengo nahe Mailand – dort siegte 1800 Napoleon über die Österreicher – erfunden ist: Heines Reiseverlauf ließ den Besuch dieser Stätte gar nicht zu. Während Heine also den Ort keinesfalls besichtigt haben konnte, nutzt er die ausgemalte Fiktion für seine politischen Zwecke: Der »Emanzipation« als der großen Menschheitsaufgabe seiner Zeit ist ein eigenes Kapitel gewidmet; die historische Lokalität Marengo wird daraufhin zum Anlaß, die Revolutionsaussichten verschiedener europäischer Länder im – fiktiven – Gespräch mit einem livländischen Russen zu erörtern.

Trotzdem ist Heines italienisches »Reisebild« keine politische Tendenzschrift, in der das Italienerlebnis zu frei erfundenen Propagandaszenen umgearbeitet wird. Heine kritisiert nämlich nicht nur die klassisch-goethische Ästhetik der meisten deutschen

Italienreisenden mit Hilfe eines auf Politik und Gegenwart bezogenen literarischen Programms, sondern führt zugleich eine »neue Schreibart«²² journalistisch-poetischer Prosa vor, in der Geschichte und Politik zum Anwendungsfeld der Ästhetik werden sollen. Italien wird in Heines Schrift zu einer »Bedeutungslandschaft«²³, deren Chiffren und Symbole den Charakter von politischen Signalen und utopischen Zukunftsvisionen annehmen. An der als Befreiungsfanal interpretierten »Opera Buffa« wird dies ebenso deutlich wie an den besichtigten Bauwerken, die dem politischen Poeten assoziative Reflexionen über die daran aufzeigbare Geschichte erlauben. Die solchermaßen bewußt gemachte Historie des Menschheitskampfes zwischen Herrschern und Beherrschten mündet in die Vision einer befreiten Zukunft, die Heine in die sensualistisch-sinnliche Utopie einer universalen Bedürfnisbefriedigung kleidet: »eine Gesellschaft von Pairs an einem gutbesetzten Tische« (R S. 377).

Die spezifisch poetischen, fast romantischen Elemente dieses Erzählens, etwa die bizarren Träume oder die leitmotivische Liebesqual des Dichters um die geheimnisvolle »tote Maria«, sind nur vordergründig subjektivistische Einsprengsel. Welterschmerz und »Zerrissenheit« des Dichters spiegeln zugleich die Leidensgeschichte der Menschheit, ebenso wie die Liebesthematik der »Opera Buffa« die gesellschaftlichen Repressionserfahrungen und Revolutionshoffnungen des italienischen Volkes in sich birgt. Subjektive Impressionen und politische Tendenz, individuelle Bedürfnisse und menschheitsgeschichtlicher Befreiungskampf treten zwar auseinander, verweisen aber auf ihre utopische Versöhnung in einer ästhetisch vorweggenommenen Emanzipation. Zwischen dem abstrakten Programm der Politik und dem existentiellen Leiden des Individuums entwirft die Kunst eine ästhetische Symbolsprache, die beides aufeinander bezieht und in der Enthüllung gesellschaftlicher und individueller »Leidensgeschichten« gleichzeitig utopische Intentionen einer anderen Zukunft aufrecht erhält.²⁴

Der »Weltschmerz«, in jenen Zeiten oft ein unerklärliches Phänomen innerer Entfremdung, wird in den italienischen Reisebildern konsequent politisiert: Heine spiegelt die eigene Existenznot der zwanziger Jahre als Leiden an einer Gesellschaft, der er in bald aggressiver, bald ironischer Schärfe die Verweigerung seiner Wünsche vorrechnet – Wünsche, die zugleich den »Befreiungskampf« der Menschheit auf den Plan rufen. Die Selbstvervollkommnung, die Goethe und seine Nachfolger als Ziel ihrer Italienreisen auf ihre Fahnen geschrieben haben, wendet Heine deshalb in ihr Gegenteil: Alles in Italien wird Ausdruck eines Mangels, einer Verlüsterfahrung, innerhalb derer allein die ästhetische Symbolik auf die Erfüllung einer auch gesellschaftlichen »Emanzipation« verweist.

Der Leser wiederum soll das fremde Italienerlebnis nicht nachvollziehen. Kunst – sowohl die Kunst Italiens als auch Heines literarische »Reisebilder« selbst – soll ihn vielmehr mobilisieren, nicht mehr um getreu Goethes »italienischer« Maxime »das Große und Schöne willig und mit Freuden zu verehren«²⁵, sondern um das vorenthaltene Versprechen des Ästhetischen auch gesellschaftlich einzufordern. Das »interesselose Wohlgefallen« an ästhetischen Objekten, mit dem Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* ein Prinzip der Autonomieästhetik auf den Begriff brachte, kritisiert Heine auch und besonders in den italienischen *Reisebildern*, blieb Italien doch ein Land, das in den zahlreichen Rom-Wallfahrten der Biedermeierzeit haupt-

Die Verlegenheit der Epigonen

sächlich der Bildung dieses ästhetischen, interesselosen Sinnes dienen sollte. Statt dem Leser in Mailand »Kunsturteile aufzutischen«, gibt der Reisechronist Heine den Hinweis, daß das »spitze Kinn, das den Bildern der lombardischen Schule einen Anstrich von Sentimentalität gibt«, auch auf Mailänder Straßen »bei mancher schönen Lombardin« (R S. 372) zu entdecken sei: Überhaupt könne auf diese Weise bei allen italienischen Malerschulen die Erforschung ihrer regionalen Besonderheiten vertieft werden!

Die *Reise von München nach Genua* endet in Genua mit dem Besuch einer Gemäldegalerie. Wie sehr Heine in Italien den Bezug der Kunst zu ihrer sozialen Funktion in den Mittelpunkt stellt, wird erneut deutlich, wenn er dort nicht etwa italienische Gemälde beschreibt, sondern das sich in der Galerie befindliche Rubens-Gemälde mit den Bildern des Münchner Malers Peter Cornelius vergleicht. Cornelius war ein Vertreter des von Heine bekämpften Künstlertums: 1811 zum ersten Mal in Rom, schloß er sich später den Nazarenern an, widmete Goethe eigene Illustrationen zu dessen *Faust* und zeichnete mittelalterbegeisterte Nibelungenbilder. In Italien erinnert sich Heine also an das Italien-Syndrom seiner deutschen Heimat: Nicht Italien-Bilder, sondern die Wirkung der Italienbegeisterung auf die deutsche Kunst, nicht ein zeitloses Italien, sondern die Wirkung dieser Italienverklärung auf die Zeitgenossen ist das vorrangige »Kunst«-Interesse des Italienfahres Heine.

In den *Bädern von Lucca* und der *Stadt Lucca* tritt die eigentliche Italienbeschreibung hinter diesem Interesse fast vollständig zurück. Nicht mehr Italien, sondern nur noch Italienschwärmer werden in satirisch überzeichneter Theatralik vorgeführt. Der Hamburger Bankier Christian Gumpel hat sich vor lauter Italienschwärmerei zu einem »Markese Christophoro di Gumpelino« italienisieren lassen und prahlt mit seiner in Italien erworbenen ästhetischen Bildung: »Sie sollen mir die Augen zubinden und mich in der Galerie zu Florenz herumführen, und bei jedem Gemälde, vor welches Sie mich hinstellen, will ich Ihnen den Maler nennen«. In ähnlicher Weise empfiehlt Heines fiktiver Parade-Tourist die »Naturgegend« Italiens: »ist nicht alles wie gemalt?« (R S. 404)

Sein Begleiter und Bediensteter Hirsch Hyazinth gibt jedoch zu, nur wegen der »Bildung« mitgereist zu sein, und sieht sich in seiner Sehnsucht nach dem Land der blühenden Zitronen enttäuscht: »Ach, ich bin jetzt in Italien, wo die Zitronen und Orangen wachsen; wenn ich aber die Zitronen und Orangen wachsen sehe, so denk ich an den Steinweg zu Hamburg, wo sie, ganzer Karren voll, gemächlich aufgestapelt liegen, und wo man sie ruhig genießen kann, ohne daß man nötig hat, so viele Gefahr-Berge zu besteigen und so viel Hitzwärme auszustehen.« (R S. 403) Ebenso wehrt Hyazinth die Katholizismus-Begeisterung Gumpelinos aus finanzpolitischen Erwägungen ab: »Es ist eine gute Religion für einen vornehmen Baron, der den ganzen Tag müßig gehen kann, und für einen Kunstkenner; aber es ist keine Religion für einen Hamburger, für einen Mann, der sein Geschäft hat« (R S. 427). Die katholisierende Begeisterung des Hamburgers Gumpel im südlichen Rom – eine deutliche Nazarener-Parodie – erweist sich als parasitärer Müßiggang gelangweilter Bildungsbürger: »Herr Gumpel meint freilich, es sei nötig für die Bildung, und wenn ich nicht katholisch würde, verstünde ich nicht die Bilder, die zur Bildung gehören« (R S. 428).

Die *Bäder von Lucca* gehören zum Italienbild Heines unbedingt dazu, weil in ihnen

Touristensatire und Politisierung der Reisebeschreibung, die beiden Tendenzen der Italienbücher, zur Deckung kommen. Tourismuskritik und politische Gesellschaftskritik stehen nicht mehr nebeneinander, sondern werden direkt aufeinander bezogen, indem die gesellschaftlichen und psychologischen Ursachen der Italienschwärmerei erst sichtbar gemacht werden. Gumpelino und Hirsch Hyazinth wollen den bildungsbürgerlichen Ansprüchen genügen, demonstrieren dabei aber ständig ihre Entfremdung von dem, was eigentlich erlebt und erfahren werden soll: Natur und Kunst. Die Naturschwärmerei produziert »unwahre Naturempfindung« und »grüne Lügen« (R S. 405) und wird ad absurdum geführt, der religiös verbrämte Bildungshunger nach Kunst erschöpft sich in eitler Prahlucht und in sentimentalem Kitsch, der unfreiwillig den Italienenthusiasmus der deutschen Klassik parodiert: »Ich bin sehr bewegt, mein Gemüt ist aufgelöst, ich ahne eine höhere Welt [. . .]« (R S. 431). Bildung wird zur Kapitalanhäufung »blinden« Wissens, Natur ist nur mehr künstlich wahrnehmbar (»wie gemalt«).

Die emotionale und intellektuelle Deformation der Hamburger Geschäftsleute weist indes nur zurück auf die kapitalistische hanseatische Heimat, die sich von Natur und Kultur längst entfernt hat: Die dort deformierten Bedürfnisse stellen sich im arkadischen Land, wo sehnsüchtige Bedürfnisse ja im Grunde gestillt werden sollten, erst eigentlich zur Schau. In den kuriosen Kabinettstücken in Lucca ist das friedliche Nebeneinander von biedermeierlich-kapitalistischer Restauration und bildungsbürgerlicher Italienbegeisterung im 19. Jahrhundert satirisch entstellt – und gerade dadurch kenntlich gemacht.

Wenn die »unberührte Landschaft und die unberührte Geschichte« bis heute die »Leitbilder des Tourismus«²⁶ geblieben sind, ist Heines Demaskierung der Italiensehnsucht als erster Beitrag zu einer Pathologie des Tourismus zu lesen. In gewisser Weise zieht Heine damit einen satirischen Schlußstrich unter ein halbes Jahrhundert deutscher Italienreisen im Zeichen einer seit Winckelmann und Goethe florierenden Sehnsucht nach dem erhofften Arkadien.

Auch Heine allerdings kennt ein Italien, das abseits der Touristenströme zur Chiffre eines vergangenen, aber auch utopischen Sensualismus jenseits christlich-asketischer Spiritualität zu werden vermag: Der »zerrissene« Dichter beschwört »toskanische Nächte«, die an »jene besseren Götterzeiten, wo es noch keine gotische Lüge gab« (R S. 420), erinnern, und freut sich in der *Stadt Lucca* – prosaischer und witziger – über den Mangel an aus der Heimat vertrauten »Philistergesichtern«: »Und gibt es hier auch Philister, so sind es doch italienische Orangenphilister und keine plump deutschen Kartoffelphilister.« (R S. 481) Hier löst Italien bereits ein Versprechen ein, das der politische Dichter sonst an die Zukunft delegiert. Das »Hier und Jetzt« einer italienischen Idylle scheint sich bei Heine jedoch immer schnell zu verflüchtigen, um stattdessen dem »Hier und Jetzt« einer auch in Italien spürbaren gesellschaftlichen Misere Platz zu machen.

Freilich: Das von Heine ins Licht gerückte Italien wird ebenso wenig plastisch wie jene von August von Platen beschworenen und leblos bleibenden Bilder eines antiken Italiens, die Heine dem Grafen in seiner sattsam bekannten Polemik ankreidet. Das utopisch aufgeladene Versprechen des Südens, das Heine mehr in ästhetisch-fiktiven Bildern und Symbolen aufleuchten läßt als an Italien selbst beschreibt,

Die Verlegenheit der Epigonen

verwandelt Heines italienische Reise in seltene Glanzstücke deutscher ironischer Prosa, läßt das eigentliche Italienerlebnis ihres Autors jedoch eher in den Hintergrund treten. Im Falle Heines – dies zeigen die Briefe – mag es nicht allzu intensiv gewesen sein. Die Revolutions- und Emanzipationshoffnungen Europas um 1830 jedenfalls sieht Heine in einem anderen europäischen Land der Wirklichkeit wesentlich näher gerückt als in Italien. Schon die spätere »Nachschrift« zum letzten italienischen Reisebild *Die Stadt Lucca* schließt mit dem Schlachtruf der französischen Revolution: »Aux armes citoyens!« (R S. 529) Nach seiner Rückkehr aus Italien blieb Heine nur noch zwei Jahre in Deutschland. Im Jahre 1830, nach der Pariser Julirevolution, zog es ihn für immer in die Hauptstadt Frankreichs. Aus dem »Dottore *Henrico* Heine« wird der deutsch-französische Schriftsteller und homme d'esprit *Henri* Heine.