

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG  
Jahrbuch 2021

Vormärz, Nachmärz /  
Risorgimento, Postrisorgimento:  
Deutsch-italienische Perspektiven

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Tania Eden (Bochum), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Wolfgang Lukas (Wuppertal), Sandra Markewitz (Bielefeld), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Florian Vaßen (Hannover)

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2021  
27. Jahrgang

Vormärz, Nachmärz /  
Risorgimento, Postrisorgimento:  
Deutsch-italienische Perspektiven

herausgegeben  
von  
Anne-Rose Meyer

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von  
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1698-8  
Print ISBN 978-3-8498-1819-7  
E-Book ISBN 978-3-8498-1820-3  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Karin Füllner (Düsseldorf)

## Utopie und Melancholie in Heinrich Heines italienischen *Reisebildern*

„Ein neues Lied, ein besseres Lied“<sup>1</sup>, das bekannte und viel zitierte, künstlerisch wie politisch engagierte Plädoyer aus *Caput I* von Heines *Versepos Deutschland. Ein Wintermärchen* stammt zwar von 1844, dennoch scheint es mir weit ‚avant la lettre‘ kennzeichnend für Heines Schreibprojekt, ein vormärzliches Credo, das sein Werk schon früh als Arbeit an der Utopie ausweist und in besonderer Weise seine italienischen Reisebilder prägt. So schreibt er 1846: „alle meine Hoffnungen sind auf den Süden gerichtet.“<sup>2</sup>

- 1 Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973-1997, Bd. IV. S. 92 (im Folgenden abgekürzt: DHA).
- 2 Brief an Ferdinand Lassalle in Berlin am 13. Februar 1846. In: Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991 Klassik Stiftung Weimar) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin: Akademie 1970-2009. Zitat: Band XXII. S. 195 (im Folgenden abgekürzt: HSA). Als grundlegender Beitrag zu Heines „Reise von München nach Genua“ ist der Aufsatz von Michael Werner zu nennen: Michael Werner. Heines „Reise von München nach Genua“ im Lichte ihrer Quellen. In: Heine-Jahrbuch 1975. Hamburg: Hoffmann und Campe 1975. S. 24-46. Im Katalog der Heine-Jubiläumsausstellung („Ich Narr des Glücks“. Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung, Hg. Joseph A. Kruse. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1997) gehen die folgenden Beiträge unterschiedlichen Aspekten der italienischen Reisebilder Heines nach: Alfred Opitz. „alle meine Hoffnungen sind auf den Süden gerichtet“. Heinrich Heine und der Mythos der Reise. S. 201-208; Gerhard Höhn. Ach, Touristen! Zur Dialektik von Reisen und Tourismus in Heines *Reisebildern*. S. 209-214; Alberto Destro. Reiste Heine wirklich nach Italien? S. 223-229; Irmgard Egger. „ihre heiter grünen Formen“: die Natur in Heinrich Heines italienischen *Reisebildern*. S. 275-285. Zur „Formatierung der Italien-Bildlichkeit im deutschen Kulturraum“ vgl. auch: Italo Michele Battafarano. Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen. Trento: Università degli Studi di Trento 2007. S. 7. Zur Utopie vgl. Literatur ist Utopie. Hg. Gert Ueding. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978; Karin Füllner. Heines Träume – ein „Träumen nach vorwärts“? In: „Zuckererbsen für Jedermann“.

Ebenso ist Heines Schreibprojekt von seinen ersten Gedichten an grundiert von Melancholie und auch diese Dialektik zeichnet, dieser Spur will ich nachgehen, sein Schreiben über Italien aus.

Ein großes Interesse an Italien und der Wunsch, dieses Sehnsuchtsland aller Deutschen zu bereisen, sind bei Heine seit 1823/24 belegt.<sup>3</sup> Noch während des Studiums liest der junge Dichter „viel über Italien“<sup>4</sup> und schreibt an einer venezianischen Tragödie. Besonders rührend ist, wie er im Geburtstagspoem *Sonnenaufgang* für seine Hamburger Tante Betty Heine 1825 mit den bekannten Topoi von Italien als dem „alten blauen Wunderland“, von „Zitronenwäldern und Banditen, / Von Makaroni und Madonnen, / Von geflickten Marmorgöttern, / Und von Musik und Misere“ dichtet.<sup>5</sup> Zwar führt die erste größere Auslandsreise nach einem kurzen Polenaufenthalt zu Studienzeiten Heine 1827 nach England. Als er indes Ende des Jahres nach München zieht, um dort als Redakteur der *Neuen allgemeinen politischen Annalen* zu arbeiten, ist er Italien schon so nah, dass der Reisewunsch zum Reiseplan reift. Am 26. Dezember 1827 – Heine ist gerade einen Monat in München – bestärkt ihn auch sein Verleger Julius Campe:

Wenn Sie können lieber Heine, so gehen Sie zum Carneval nach Italien und bleiben Jahr und Tag dort. Die Poesie die Ihnen entflohen, kommt dort wieder zu Ihnen. Manches Wort haben wir darüber gesprochen. In Ihrer Todesstunde wird es Sie noch freuen jenes Volk und Land mit seiner vormaligen Herrlichkeit zu schauen.<sup>6</sup>

Tatsächlich war Heine in dieser Zeit sehr kränklich, nach dem mit der Promotion abgeschlossenen Studium der Jurisprudenz unzufrieden mit seiner beruflichen Situation und auf der Suche nach neuer Positionierung. Als

---

Literatur und Utopie. Heine und Bloch heute. Hg. Norbert Eke/Karin Füllner/Francesca Vidal. Bielefeld: Aisthesis 2014. S. 155-171; zur aktuellen Utopie-Diskussion vgl. Rhetorik und Utopie. Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Band 39. Hg. Francesca Vidal. Berlin/Boston: De Gruyter 2020 u. darin bes. Gert Ueding: Utopische Kraft als bewegendes Pathos. S. 1-14.

3 Vgl. zur Vorgeschichte der italienischen Reisebilder Heines den Apparat (Band VII/2. S. 580-598) der Düsseldorfer Heine-Ausgabe (wie Anm. 1).

4 HSA XX (wie Anm. 2). S. 109. Brief an Moses Moser in Berlin am 23. August 1823.

5 DHA I (wie Anm. 1). S. 529.

6 HSA XXIV (wie Anm. 2). S. 38.

Cotta, der Verleger der *Annalen*, die Zeitschrift im Juli 1828 bis Ende des Jahres suspendiert, ist für Heine endgültig der Zeitpunkt gekommen, allem zu entfliehen und sich voller Hoffnung auf den Weg gen Süden zu machen. Italien bot sich Heine an, sein utopisches Schreibprojekt zu verfolgen.

„Reiste Heine wirklich nach Italien?“ fragte Alberto Destro 1997 provokativ zum Heine-Jahr und antwortete:

Die Italienreise war gleichsam eine große Lüge des Dichters – mit dem Kopf und dem Herzen war er niemals wirklich dort. Er hat sich aus dem Reiseerlebnis Italien lediglich ein paar Kulissen und Requisiten für seine faszinierenden poetischen Fiktionen nach Hause mitgenommen.<sup>7</sup>

Auch wenn nicht in Frage steht, dass Heine auch in den italienischen Reisebildern virtuos mit Requisiten zu spielen, dass er Landschaften und Städtebilder als Kulissen zu inszenieren und zu dekuvirieren weiß, muss Destro widersprochen werden: Heine war mit Kopf und Herz in Italien, und zwar genau in dieser Doppelung, denn er verstand sich zum einen als wacher, distanzierter kritischer Beobachter gerade auch der politischen Verhältnisse und zum anderen gleichzeitig als begeisterter Verliebter, dem „das buntverwirrte italienische Leben [...] leibhaftig, heiß und summend“<sup>8</sup> entgegenströmte und der die Freuden des fremden Seins auskostete. Die Faszination ist gewiss nicht nur als Fassade zu verstehen. Nach Italien zu reisen, bedeutet für den Dichter neues Leben, neue Lebendigkeit: „es war mir so verdorrt und todt zu Muthe“. Dem „Winter“ in der „Seele“ des Poeten folgt „ein neuer Frühling, neue Blumen sprossen aus dem Herzen, Freyheitsgefühle“<sup>9</sup>. Damit ist schon ganz am Anfang der *Reise von München nach Genua* benannt, welcher utopischen Spur der Autor folgen will und worum es gehen wird: um den „Befreyungskrieg der Menschheit“<sup>10</sup>.

Der *Sonnenaufgang*, wie schon der frühe Titel des Gedichtes an Tante Betty heißt, verkündet ihm in Trient die erste Begegnung mit Italien<sup>11</sup>, der Sonnenaufgang eröffnet ihm auch zum Ende der „Reise von München nach Genua“ den Blick auf das „berühmte Schlachtfeld“ von Marengo<sup>12</sup>

7 Alberto Destro. Reiste Heine wirklich nach Italien? (wie Anm. 2). S. 229.

8 DHA VII (wie Anm. 1). S. 39.

9 Ebd. S. 24.

10 Ebd. S. 70.

11 Vgl. ebd. S. 39.

12 Ebd. S. 68.

und parallelisiert damit im aufklärerischen Bild bedeutungsvoll seinen Einzug in Italien und den Kampf um die Emanzipation der Menschheit: „Ja, es wird ein schöner Tag werden, die Freyheitssonne wird die Erde glücklicher wärmen“<sup>13</sup>.

Auffallend ist, wie in dem pathetischen Freiheitsbekenntnis schon das Vokabular des späteren *Wintermärchens* vorweggenommen wird: „Wir wollen auf Erden glücklich seyn“<sup>14</sup>. Ebenso klingt die Vision des *Wintermärchens* von einer möglichen Verwirklichung der Utopie in einer kommenden Generation („Es wächst heran ein neues Geschlecht / Ganz ohne Schminke und Sünden / Mit freyen Gedanken und freyer Lust“<sup>15</sup>) an, wenn Heine auf dem Schlachtfeld von Marengo formuliert: „emporblühen wird ein neues Geschlecht, das erzeugt worden in freyer Wahlumarmung [...] mit der freyen Geburt werden auch in den Menschen freye Gedanken und Gefühle zur Welt kommen“<sup>16</sup>. Selbst der Gegenpol zum neuen Lied Heines, das Kontrastlied des kleinen Harfenmädchens, mit dem das *Wintermärchen* einleitet („Sie sang von Liebe und Liebesgram, / Aufopferung und Wiederfinden / Dort oben in jener besseren Welt, / [...] Sie sang vom irdischen Jammerthal“<sup>17</sup>), wird im Trienter Traum zu Beginn der *Reise von München nach Genua* (Kap. XXI) vorweggenommen, indem in Erinnerung an „die frühzerrissene Rose, die ich am Busen der kleinen Harfinistinn kennen gelernt“, „von einem irdischen Katzenjammerthal, von einem besseren Seyn, von Liebe, Hoffnung und Glaube“<sup>18</sup> die Rede ist. Heine spielt hier mit einem Bilderrepertoire, das er in der *Reise von München nach Genua* ganz gezielt auf Goethe bezieht.<sup>19</sup> Wo jeweils das Spiel endet und der Ernst beginnt, wird in der Heine-Forschung unterschiedlich gesehen, Einverständnis aber herrscht

---

13 Ebd. S. 74.

14 DHA IV (wie Anm. 1). S. 92.

15 Ebd. S. 155.

16 DHA VII (wie Anm. 1). S. 74.

17 DHA IV (wie Anm. 1). S. 91.

18 DHA VII (wie Anm. 1). S. 51.

19 Wie Heine sich satirisch-frech mit Goethe als dem großen Vorbild aller nachfolgenden Italien-Literatur auseinandersetzt, hat Michael Werner an einer Reihe von Passagen (u. a. auch an der Mignon-Parodie) aus der *Reise von München nach Genua* im Einzelnen nachgewiesen. Vgl. Michael Werner. Heines „Reise von München nach Genua“ im Lichte ihrer Quellen (wie Anm. 2). Vgl. zu Heines Goethe-Rezeption auch den Beitrag von Anne-Rose Meyer im vorliegenden Band.



sicherlich darüber, dass alles Spiel, aller Witz, alle Ironie Heines immer von erstem Anliegen grundiert sind.

Wenn der Autor am Anfang der *Reise von München nach Genua* einem Philister den Ausruf „Tirily! Tirily! ich lebe!“<sup>20</sup> entleiht, so lese ich nicht nur Ironisierung klassischer Italienreisen, sondern auch ernsthaft überbordende Freude in dieser übertriebenen Zuspitzung: „Ich fühle den süßen Schmerz der Existenz, ich fühle alle Freuden und Qualen der Welt. ich leide für das Heil des ganzen Menschengeschlechts, ich büße dessen Sünden, aber ich genieße sie auch.“<sup>21</sup> Das Ich macht sich eben nicht auf eine touristische Bildungsreise, auf keine Kunst- noch Forschungsreise. Vielmehr ist Heines Italienreise ein autobiographisches Projekt. Das Ich des Dichters steht im Zentrum, Heine (er)findet sein Leben.

Beim Einzug in Trient erlebt er nicht nur die ersten italienischen Sonnenstrahlen und ihr wärmendes Glück, er meint auch, im Dom von Trient in einer schönen Dame im Beichtstuhl „die todte Maria“ wiederzuerkennen: „Um Gotteswillen, dacht ich, was thut die todte Maria in Trient?“<sup>22</sup> Heine nimmt hier, scheinbar unmotiviert und geheimnisvoll, den schauerromantischen Motivstrang der toten Geliebten auf, der schon seit seinen ersten Veröffentlichungen seine Lyrik bestimmt, und stimmt damit eine dunkle Gegenseite zum leuchtenden sonnig-bunten Italieneindruck an.<sup>23</sup> Scheinen diese kontrastierenden Bilder zunächst unvereinbar und willkürlich zusammenzustoßen, so räsoniert der Autor doch schon bald darüber, dass in Italien nicht nur die Freuden, sondern auch „die Qualen der Welt“ ästhetischer und romantischer zu beklagen seien:

Hier in Italien ist es ja so schön, das Leiden selbst ist hier so schön, in diesen gebrochenen Marmorpallazzos klingen die Seufzer viel romantischer, als in unseren netten Ziegelhäuschen, unter jenen Lorbeerbäumen läßt sich viel wollüstiger weinen als unter unseren mürrisch zackigen Tannen, und nach

---

20 DHA VII (wie Anm. 1). S. 15f.

21 Ebd. S. 51.

22 Ebd. S. 43.

23 Zur toten Maria vgl. auch Heines Erzählung *Florentinische Nächte*, in denen die todkranke Maria nur durch das Geschichtenerzählen von Maximilian lebendig bleibt (DHA V (wie Anm. 1). S. 199ff.), und Michel Espagne. Die tote Maria: ein Gespenst in Heines Handschriften. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 2 (1983). S. 298-320.

den idealischen Wolkenbildern des himmelblauen Italiens läßt sich viel süßer hinaufschmachten als nach dem aschgrau deutschen Werkeltagshimmel, wo sogar die Wolken nur ehrliche Spießbürgerfratzen schneiden und langweilig herabgähnen!<sup>24</sup>

Interessant sind diese italienisch-deutschen Gegensatzpaarungen im Vergleich zu Heines späterer Kontrastierung deutsch-französischer Mentalitäten. Deutschland bleibt auch von Frankreich aus gesehen das Land der Langeweile und der Spießbürger, der Farblosigkeit und der Unfreundlichkeit, Frankreich aber wird Heine als Land des von ihm so bewunderten Fortschritts apostrophieren, er wird die Höflichkeit preisen und die Raffinesse, die Marseillaise, die Freiheit und die Revolution. Italien werden dagegen ganz andere Qualitäten zugeschrieben: Antike, Historie, Größe, Schönheit, Morbidität und Idealität, es übertrifft Deutschland noch an Romantik und bietet Raum für große Gefühle. Immer wieder betont Heine, wie (wahl)verwandt ihm Italien sei, Italien ist „geknechtet“<sup>25</sup>. Italien weckt „Erinnerungen“<sup>26</sup>, Italien bedeutet „Civilisazion“<sup>27</sup>, Italien ist ein „Gedicht“, „ein Traum“, eine „Novelle“<sup>28</sup>, ein „Gemälde“<sup>29</sup>, Italien ist „Poesie“. Wie in keinem anderen von ihm bereisten Land macht er gleich zu Beginn seiner Reise den Frauen von Trient eine überschwängliche Liebeserklärung voll erotischer Intensität, mit der auch seine große Lobeshymne auf die Polinnen<sup>30</sup> nicht mehr mithalten kann und abschließend heißt es: „Ich liebe dergleichen, wie ich die Poesie selbst liebe, und diese melodisch bewegten Gestalten, dieses wunderbare Menschenkonzert, das an mir vorüberauschte, fand sein Echo in meinem Herzen, und weckte darin verwandte Töne.“<sup>31</sup> Eine glühende Liebeserklärung an das morbide Italien, wie Heine sie an das von ihm so hoch geschätzte Frankreich nie formuliert hat. In Italien findet der Dichter sich selbst wieder: „nur der wahlverwandte Schmerz entlockt uns die Thräne, und jeder weint eigentlich für sich selbst“<sup>32</sup>, heißt es in den *Bädern von Lukka*. „Mein Herz“,

---

24 DHA VII (wie Anm. 1). S. 46.

25 Ebd. S. 49.

26 Ebd. S. 61.

27 Ebd. S. 59.

28 Ebd. S. 41.

29 Ebd. S. 56.

30 Vgl. DHA VI (wie Anm. 1). S. 66f.

31 DHA VII (wie Anm. 1). S. 45.

32 Ebd. S. 87.

schreibt der Ich-Erzähler, „ist der beste Cicerone“<sup>33</sup>. Dass die Außenwelt mit der Innenwelt des Erzählers geradezu verschmilzt, davon schwärmt der Verliebte: „Es war mir, als müßte ich allen Pflanzen und Thieren einen Namen geben, und ich benannte Alles nach seiner innern Natur und nach meinem eignen Gefühl, das mit den Außendingen so wunderbar verschmolz.“<sup>34</sup>

Auch Goethes Italienreise zeugt von dem Gefühl des ‚Zuhause-Seins‘, am Abend seiner Ankunft in Trient am 11. September 1786 heißt es: „da fühlt man sich doch einmal in der Welt zu Hause und nicht wie geborgt oder im Exil“.<sup>35</sup> Auch Goethe hat den Eindruck in Italien Bilder zu sehen, wenn er von einem Spaziergang mit Blick auf Palermo berichtet: „Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder, wie sie der künstlichste Maler durch Lasieren auseinander gestuft hätte.“<sup>36</sup> Bei Heine indes ist die Wahlverwandtschaft intensiver, nicht klassisch betrachtet, sondern romantisch gefühlvoll gemalt. Wenn ihm der Blick auf Verona und „den gottblauen Himmel, der das seltsame Ganze wie ein kostbarer Rahmen umschloß“, wie ein Gemälde zu sein scheint, so wird er selbst zum Teil dieses Gemäldes, alles verschmilzt auch hier: „Es ist aber eigen, wenn man in dem Gemälde, das man eben betrachtet hat, selbst steckt, und hie und da von den Figuren desselben angelächelt wird.“<sup>37</sup> Goethes Blick bleibt objektiv distanziert, er weiß „die Distanzen genau zu unterscheiden“<sup>38</sup>, Heine dagegen beschreibt das verwirrende Gefühl, das wir alle genau kennen, plötzlich in wundersamer Weise Teil eines fremden Lebens geworden zu sein, aufgenommen zu sein in etwas Neuem und nimmt mit diesem Kunstgriff uns als Leserinnen und Leser mit hinein in sein neues Italienbild. „Vielleicht auch, dacht ich, ist das Ganze wirklich nur ein Traum“, kennzeichnet dieses Oszillieren Heines Einzug in Trient: „und ich hätte herzlich gern einen Thaler für eine einzige Ohrfeige gegeben, bloß um dadurch zu erfahren, ob ich wachte oder schlief.“ Mit dem Kalauer, dass die plötzlich auftauchende Obstfrau ihm „wirkliche Feigen an die Ohren“ wirft, dürfen wir uns dann mit ihm in der „wirklichsten

---

33 Ebd. S. 60.

34 Ebd. S. 109.

35 Johann Wolfgang Goethe. *Italienische Reise*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. Erich Trunz. München: C.H. Beck 1998. Band XI. Autobiographische Schriften III. S. 26.

36 Ebd. S. 240f.

37 DHA VII (wie Anm. 1). S. 55f.

38 Johann Wolfgang Goethe. *Italienische Reise* (wie Anm. 35).S. 240.

Wirklichkeit“ Italiens wiederfinden.<sup>39</sup> Es ist tatsächlich alles wirklich „ächt“: ein ächt italienisches Musikstück<sup>40</sup>, „ein ächt italienisches Nest“, ein Wirtshaus von „ächt italienischer Art“<sup>41</sup>.

Wie folgt Heine „mit dem Kopf und dem Herzen“ im ‚echten Italien‘ angekommen seiner utopischen Spur?

Dem Lob der italienischen Frauen folgt das begeisterte Lob der italienischen Musik. Vor allem preist der Autor Gioacchino Rossini, den er hier in der *Reise von München nach Genua* als leuchtenden Kontrast zu Sebastian Bach rühmt und den er 1842 als Gegenbild zu Felix Mendelssohn aufstellen wird: „Rossini, *divino Maestro*, Helios von Italien, der du deine klingenden Strahlen über die Welt verbreitest!“ Er erfreut sich der „goldenen Töne“, der „melodischen Lichter“, der „funkelnden Schmetterlingsträume“ des göttlichen Meisters und setzt damit einen Kontrapunkt zu den ‚gedankenschweren‘ deutschen Komponisten und Kritikern, denen die sinnliche Leichtigkeit der italienischen Musik nicht „gründlich genug“ sei.<sup>42</sup> Wie dunkel indes die leuchtend funkelnde Leichtigkeit grundiert sei, dass die aktuelle italienische Musik politisch zu verstehen sei, reflektiert Heine im Anschluss explizit in einem Passus zum esoterischen und exoterischen Sinn der Opera Buffa. Er knüpft damit an ein Interpretationsmodell seiner *Harzreise* an, mit dem er 1826 „die diplomatische Bedeutung des Balletts“ vorgestellt hat: „wie groß ist die Zahl der exoterischen, und wie klein die Zahl der esoterischen Theaterbesucher!“<sup>43</sup> Die politische Botschaft hinter den „getanzten Chiffren“ erschließe sich nur den esoterischen Zuschauern, zu denen Heine sich schon 1825 in einem Brief an Friederike Robert zählt: „der Esoterische (d. h. Ich)“<sup>44</sup>. Nur der Ich-Erzähler vermag in der *Reise von München nach Genua* zu erklären, dass in der Musik Italiens „sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freyheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmuth bey der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit“ durchklingt, denn: „Dem armen geknechteten Italien ist ja das

---

39 DHA VII (wie Anm. 1). S. 41.

40 Ebd. S. 48.

41 Ebd. S. 52.

42 Ebd. S. 48f.

43 DHA VI (wie Anm. 1). S. 122.

44 HSA XX (wie Anm. 2). S. 218. Vgl. zum exoterischen und esoterischen Verständnis auch Norbert Altenhofer. *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*. Hg. Volker Bohn. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1993.

Sprechen verboten.“ Unterdrückt von der österreichischen Besatzung könnten die Norditaliener nur „staatsgefährliche Triller und „revoluzionärrische Colloraturen“ einsetzen, um ihre „tödlichsten Befreyungsgedanken“ zum Ausdruck zu bringen.<sup>45</sup> Es ist bemerkenswert, mit wie viel Witz und fantastischen Wortschöpfungen<sup>46</sup> Heine die Unfreiheit Italiens anprangert und die Utopie der Freiheit ins Spiel bringt. Nach den Frauen und der Musik ist auch die italienische Küche lobenswert, es gibt immerhin „Krebse roth wie Liebe“ und „grünen Spinat wie Hoffnung mit Eyer“.<sup>47</sup>

Mit seinem Urteil zur italienischen Kunst hält Heine sich indes zurück und weicht damit deutlich von der traditionellen Italienliteratur ab.<sup>48</sup> Raffael gilt ihm, wie es schon in der Schrift über Polen<sup>49</sup> und auch später immer wieder pauschalisierend heißt<sup>50</sup>, als der Größte, aber wichtiger scheint es dem Autor in seinen italienischen Reisebildern zu sein, die Bildungsphilister zu verspotten, die sich in Italien ihrer Kunstkenntnisse vergewissern. So lässt er den Bankier Gumpelino in den *Bädern von Lukka* prahlen: „Sie sollen mir die Augen zubinden und mich in der Gallerie zu Florenz herumführen, und bey jedem Gemälde, vor welches Sie mich hinstellen, will ich Ihnen den Maler nennen“<sup>51</sup>. In schroffem Gegensatz dazu beteuert der Ich-Erzähler am Ende der *Reise von München nach Genua* sein völliges Desinteresse an den Malern im Palazzo Durazzo, nur die Wahlverwandtschaft der Gemälde mit seiner

---

45 DHA VII (wie Anm. 1). S. 49.

46 Zu den ‚mots-valise‘ vgl. Almuth Grésillon. *La règle et le monstre: Le mot-valise. Interrogations sur la langue, à partir d'un corpus de Heinrich Heine.* Tübingen: Niemeyer 1984.

47 DHA VII (wie Anm. 1). S. 54.

48 Um nur ein Beispiel von vielen zu nennen, spricht Hans-Günter Klein bei Fanny Hensels Italienreise 1839 von einer „Parforce-Tour durch die Stätten der Kunst“, s. Hans-Günter Klein. *Fanny Hensel in Rom.* In: *Wege in die Moderne. Reise-literatur von Schriftstellerinnen und Schriftstellern des Vormärz.* Hg. Christina Ujma. Bielefeld: Aisthesis 2009. S. 183-191, hier S. 185.

49 Vgl. DHA VI (wie Anm. 1). S. 66.

50 Vgl. z. B. DHA XII (wie Anm. 1). S. 290. Wenn Heine in seinen italienischen Reisebildern Kunsturteile ablehnt, um mit der traditionellen Italienliteratur zu brechen, so widmet er sich zwei Jahre später in seiner Schrift „Französische Maler“ ausführlich dem Pariser Salon von 1831, auch hier allerdings nicht als bildungsbürgerliches Programm, sondern im Hinblick auf den politisch-sozialen Kontext der Folgen der Julirevolution.

51 DHA VII (wie Anm. 1). S. 94.

eigenen Biographie fasziniert ihn. Diese Abweichung von der Italienliteratur inszeniert der Autor zuvor auch in Mailand: „Obgleich ich, lieber Leser, jetzt schon Gelegenheit hätte, bey Erwähnung der Brera und Ambrosiana dir meine Kunsturtheile aufzutischen, so will ich doch diesen Kelch an dir vorüber gehen lassen.“<sup>52</sup> Stattdessen bespricht Heine den Mailänder Dom, eine „Merkwürdigkeit“, wie er sagt, „die in jeder Hinsicht die größte ist“ und die ihn wie von ungefähr zur Besprechung Napoleons führt, denn: „Die Vollen- dung des Domes war einer von Napoleons Lieblingsgedanken.“<sup>53</sup> Gerade der Moment also, in dem Heine am augenfälligsten mit der Tradition der Reise- literatur zu Italien bricht, führt ihn zur zentralen Aussage, zum utopischen Anliegen seiner italienischen Reisebilder, und expliziert deren unerhörte Neuartigkeit. Die Reflexion über den Mythos Napoleon mündet in den fol- genden drei Kapiteln über das Schlachtfeld von Marengo<sup>54</sup> in die bekann- ten, immer wieder zitierten, von großem Pathos getragenen Sätze Heines zur „großen Aufgabe unserer Zeit“<sup>55</sup> und zu seiner Rolle als „braver Soldat im Befreyungskriege der Menschheit“<sup>56</sup>. Heine spielt nicht mehr ‚revolutionär- risch‘, sondern hält „Morgenandacht“<sup>57</sup>. Nicht den Lorbeerkranz reklamiert er für seinen Sarg, sondern ein Schwert, nicht für die Kunst seiner Dichtung verlangt er, geehrt zu werden, sondern für sein politisches Engagement, für seinen „heiligen Kampf“<sup>58</sup>. Diese Militarisierung, diese Überhöhung, diese Sakralisierung des politischen Dichterengagements ist ohne jede Ironie. Nur Melancholie vermag der Autor der Schlachtenmetaphorik entgegen zu set- zen: „Aber ach! jeder Zoll, den die Menschheit weiter rückt, kostet Ströme Blutes; und ist das nicht etwas zu theuer? Ist das Leben des Individuums nicht vielleicht eben so viel werth wie das des ganzen Geschlechtes?“<sup>59</sup> Und den- noch bleibt es das Ziel, das „Fest“ der Emanzipation zu feiern, ein utopisches Ziel, denn: „Es wird freylich noch einige Zeit dauern, bis dieses Fest gefeiert werden kann, bis die Emanzipazion durchgesetzt seyn wird, aber sie wird

---

52 Ebd. S. 66.

53 Ebd. S. 67.

54 Dass das Schlachtfeld von Marengo nicht auf Heines Reiseroute lag und der Autor damit von der chronologischen Schilderung seiner Reistationen abweicht, hat bereits Michael Werner herausgestellt (wie Anm. 2). S. 39.

55 DHA VII (wie Anm. 1). S. 69.

56 Ebd. S. 74.

57 Ebd.

58 Ebd. S. 70.

59 Ebd. S. 71.

doch endlich kommen<sup>60</sup>. Den ‚Sonnenaufgang des Siegestags‘ allerdings werden andere erleben: ein „neues Geschlecht“<sup>61</sup>, von dem auch das *Wintermärchen* künden wird. Sozusagen wie von einem Grundton akkompagniert wird Heines hochgestimmtes Bekenntnis mit dem berühmten Beginn der Marseillaise, dem Aufruf zum vereinigten Handeln, zur Praxis, zum Akt der Revolution: „*allons enfans de la patrie*“<sup>62</sup>.

In den beiden folgenden *Reisebildern* spielt Heine Variationen der utopischen Verheißung durch, findet aber nicht mehr zur pathetischen Höhe seiner Marengo-Kapitel, oder anders gesagt: Er versteigt sich nach 1829 in seinen weiteren Italienschriften nicht mehr zu einer ungebrochenen Schlachtenmetaphorik.<sup>63</sup> In den *Bädern von Lukka*, die er als Konversationsnovelle beginnt, geht es zum einen um die Suche nach dem privaten Glück in höchster Liebeserfüllung, zum anderen um den Kampf für demokratische und gegen aristokratische Dichtung, mit der Heine seine polemische Auseinandersetzung mit dem Dichterkollegen Platen initiiert. Von utopischer Spur mag man bei der vehementen Polemik und dem Angriff auf die Homosexualität Platens letztlich nicht mehr sprechen. Zu Beginn der *Stadt Lukka* führt der Ich-Erzähler, auf dem Weg von den Bädern in die Stadt in Gedanken romantischer Naturphilosophie nachsinnend, das utopische Motiv in neuer Weise wieder ein. Nicht mehr mit militaristischer Metaphorik, sondern märchenhaft verkleidet lässt er eine Eidechse verkünden: „Nichts in der Welt will rückwärts gehen, sagte mir ein alter Eydechs, Alles strebt vorwärts [...]“<sup>64</sup>. Die dritte Italienschrift Heines nimmt in Ansätzen den novellistischen

---

60 Ebd. S. 70.

61 Ebd. S. 74.

62 Ebd. Zur Bedeutung der Marseillaise in Heines Werk vgl. auch Karin Füllner. Im Vaterland des Champagners und der Marseillaise. Heinrich Heines Exil in Paris. In: Deutsche im politischen Exil nach dem Hambacher Fest und der Revolution von 1848/49. Hg. Wilhelm Kreutz. Ostfildern: Jan Thorbecke 2020. S. 99-112.

63 In den Helgoländer Briefen des späteren Börne-Buchs findet sich noch einmal ähnlich pathetische Schlachtenmetaphorik. Vgl. DHA XI. S. 50. Zu dem begeistert eingesetzten Kriegsvokabular gibt es indes auch im Börne-Buch den Gegenpart der melancholischen Träume. Vgl. Karin Füllner. „Tagesgedanken“ und „Nachtträume“. Der Traum einer großen Schiffsreise in Heines „Börne-Buch“. In: „... und die Welt ist so lieblich verworren“. Heinrich Heines dialektisches Denken. Hg. Bernd Kortländer/Sikander Singh. Bielefeld: Aisthesis 2004. S. 359-365.

64 DHA VII (wie Anm. 1). S. 160.

Charakter der *Bäder von Lukka* wieder auf und spinnt die begonnene Geschichte der Badegäste, unter denen sich eben auch der Ich-Erzähler Doktor Heine befindet, weiter, entwickelt sich dann aber zu einer prononcierten Kritik der katholischen Kirche. Militaristisch, aber zugleich wehmütig verfremdet klingt das Vokabular gegen Ende der *Stadt Lukka*, als der Ich-Erzähler seine Dichteridentität im Vergleich mit Don Quijote sucht: „geschmückt mit den drey Farben meiner Dame, muß ich beständig auf der Mensur liegen, und mich durch unsägliches Drangsal durchschlagen, und ich erfechte keinen Sieg, der mich nicht auch etwas Herzblut kostet.“<sup>65</sup> Die „Ströme Blutes“, das „Herzblut“ sind die Kehrseite der kriegerischen Verwirklichung der Utopie, die Heine hier deutlicher als in der *Reise von München nach Genua* dekuviert:

Denn die große Volksmasse, mitsammt den Philosophen, ist, ohne es zu wissen, nichts anders als ein kolossaler Sancho Pansa, der, trotz all seiner nüchternen Prügelscheu und hausbackener Verständigkeit, dem wahnsinnigen Ritter in allen seinen gefährlichen Abentheuern folgt [...] getrieben von der mystischen Gewalt, die der Enthusiasmus immer ausübt auf den großen Haufen – wie wir es in allen politischen und religiösen Revoluzionen [...] sehen können.<sup>66</sup>

Die utopische Spur, der der Dichter unter dem blauen Himmel Italiens folgt, beflügelt von sonnigen Freiheitsgefühlen, dunkelt immer wieder ein. Das aufklärerische Bekenntnis zur „Emanzipazion der ganzen Welt, absonderlich Europas“<sup>67</sup> ist begleitet von Zweifel und Melancholie. Interessant ist dazu ein Blick in neuere Literatur, in Günter Grass' völlig anders garteten Roman *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* von 1971. Auch hier geht es um Fortschritt, den der Ich-Erzähler 1969 als Wahlkampfhelfer für Willy Brandt anstrebt. Parallel erzählt Günter Grass die Geschichte einer fiktiven Figur in der Danziger Nazizeit, der er den Namen Zweifel gibt, und unaufhörlich ist er neben seinen engagierten Wahlkampfreden, seinem großen Reiseprogramm durch die Republik, beschäftigt mit dem Nachdenken über Dürers *Melencolia I*, ist er doch zur 500-Jahr-Feier Dürers in Nürnberg zu einer Festrede eingeladen. Auch Grass schreibt (und handelt) im engagierten Glauben an einen zu realisierenden politischen Fortschritt, wenn auch keineswegs mit dem Pathos Heines. Fortschritt wird laut Grass nur im Schnecken tempo möglich sein,

---

65 Ebd. S. 202f.

66 Ebd. S. 198.

67 Ebd. S. 69.



dafür steht Zweifel, der mit Schnecken groteskerweise nicht nur bildlich, sondern ganz wortwörtlich experimentiert. Auch Eidechsen gibt es im Spielfeld Zweifels. Zur Dialektik von Utopie und Melancholie notiert Grass:

Täglichen Ausbrüchen in die Utopie entsprachen Rückfälle in melancholische Klausur. Diesen Fluchtpunkten versuchte ich jene Spannung abzugewinnen, die den Menschen auferlegt zu sein scheint und – wider besseres Wissen – oft schicksalhaft genannt wird; Saturn heißt ihre antike Gottheit. Er stand der Melancholie und der Utopie vor.<sup>68</sup>

Ähnlich versucht Heine in seiner *Reise von München nach Genua* die dialektische Spannung von Utopie und Melancholie zu inszenieren, indem er dem Fortschrittsblick von Beginn an den rückwärtsgewandten Blick gegenüberstellt. In den mysteriösen Begegnungen mit der toten Maria entwirft er den Gegenpol zum flirrend-bunten, leibhaftigen ‚echten‘ Leben Italiens. Wähnt der Ich-Erzähler zum ersten Mal, sie im Dom von Trient wiedergesehen zu haben, so taucht die rätselhafte Erinnerung aus dunkler deutscher Winterzeit im hellen Sommer Italiens immer wieder auf und verfolgt den Erzähler bis in seine Träume:

Und da sah ich wieder mein süßes gestorbenes Leben schön und regungslos liegen, die alte Wachfrau entfernte sich wieder mit räthselhaftem Seitenblick, die Nachviole duftete, ich küßte wieder die lieblichen Lippen, und die holde Leiche erhob sich langsam um mir den Gegenkuß zu bieten.  
Wüßte ich nur wer das Licht ausgelöscht hat.<sup>69</sup>

Als Heine am Ende der Reise in Genua angekommen die „Portraits schöner Genueserinnen“ im Pallazzo Durazzo besichtigt, sieht er dort „das Bild der toden Maria“.

Der Aufseher der Gallerie meinte zwar, das Bild stelle eine Herzoginn von Genua vor, und im ciceronischen Tone setzte er hinzu: es ist gemalt von Giorgio Barbarelli da Castelfranco nel Trevigiano, genannt Giorgione, er war einer

---

68 Günter Grass. Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 1974. S. 197. Vgl. auch Hans Meyer. Die unerwünschte Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1968-1985. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. S. 147-151.

69 DHA VII (wie Anm. 1). S. 61.

der größten Maler der venezianischen Schule, wurde geboren im Jahr 1477 und starb im Jahr 1511.<sup>70</sup>

Genau dieses bildungsbürgerliche Kunstwissen interessiert eben Heine in explizitem Kontrast zur traditionellen Italienliteratur nicht, sondern so wie er, statt über die Mailänder Kunst zu referieren, seine große utopische Vision präsentiert hat, stellt er am Schluss seiner Reise, statt über Genueser Kunst zu referieren, sein Melancholie-Bild vor:

Lassen Sie das gut seyn, Signor Custode. Das Bild ist gut getroffen, mag es immerhin ein Paar Jahrhunderte im voraus gemalt seyn, das ist kein Fehler. Zeichnung richtig, Farbengebung vorzüglich, Faltenwurf des Brustgewandes ganz vortrefflich. Haben Sie doch die Güte, das Bild für einige Augenblicke von der Wand herabzunehmen, ich will nur den Staub von den Lippen abblasen und auch die Spinne, die in der Ecke des Rahmens sitzt, fortschuechen – Maria hatte immer einen Abscheu vor Spinnen.<sup>71</sup>

Sich selbst erkennt der Erzähler im daneben hängenden Bilde wieder, die Lippen dieses Mannes scheinen ihm gut getroffen, sehen sie doch so aus, „als wollten sie eben eine Geschichte erzählen“<sup>72</sup>. In allen Bildern Italiens findet sich Heine selbst, alle Geschichten Italiens sind letztlich seine eigenen. Wie sehr der Autor die Verflechtung von Leben und Werk in Italien tatsächlich lebt, bezeugt sein Brief an den Freund Moses Moser aus den Bagni di Lucca: „Ich lebe die schönsten Gedichte, sogar Heldengedichte.“<sup>73</sup> So endet *Die Reise von München nach Genua* so geheimnisvoll melancholisch und poetisch-romantisch wie seine frühen Traumgedichte: „Es ist die Geschichte von dem Ritter, der seine Geliebte aus dem Tode aufküssen wollte, und als das Licht erlosch –“<sup>74</sup>. Anders als in der auf Progression zielenden Emanzipationserzählung wiederholt sich im Motiv der toten Maria in Variationen eine ‚ewige Wiederkehr des Gleichen‘<sup>75</sup>. Schwarze Romantik

70 Ebd. S. 79.

71 Ebd. S. 79f.

72 Ebd. S. 80.

73 HSA XX (wie Anm. 2). S. 341. Brief an Moses Moser in Berlin vom 6. September 1828.

74 DHA VII (wie Anm. 1). S. 80.

75 Die zeitgenössische Kritik hat die Maria-Episoden als affektiert kritisiert (vgl. ebd. S. 614).

und Revolutionsbegehren liegen eng beieinander. Nach Gerhard Höhn „gilt es festzuhalten, daß der Wiederkehrgedanke auf die anlässlich der Dauer des Freiheitskampfes geäußerten Zweifel antwortet“. Heine kritisiere damit „jede unmittelbare ‚Siegestags‘-Erwartung“ und melde „den unverzichtbaren Anspruch des Dichters auf gegenwärtiges individuelles Glück an, ohne jedoch das Engagement des ‚Soldaten‘ im Emanzipationsprozeß der Gattung wirklich infrage zu stellen.“<sup>76</sup>

Die Dialektik von Utopie und Melancholie scheint mir indes noch unauflöslicher, da Heine Glücksmomente immer wieder gerade auch in der Melancholie beschreibt. In seinem ersten Brief aus Italien, der an Eduard von Schenk in München geht, schreibt er aus den Bagni di Lucca:

So eine abgebrochene Säule aus der Römerzeit, so ein zerbröckelter Longobardenthurm, so ein verwittertes gothisches Pfeilerstück versteht mich recht gut. Bin ich doch selbst eine Ruine, die unter Ruinen wandelt. Gleich und gleich versteht sich schon.<sup>77</sup>

Heine liebt das Morbide, er liebt die Ruinen Italiens, die von ehemaliger Größe zeugen, er fühlt sich „hochbegnadigt“, dass durch sein Herz „der große Weltriß“ geht<sup>78</sup>, er liebt die „Glocken“, deren Ton von einem verborgenen „Riß“ gedämpft wird<sup>79</sup>. So heißt es über Lady Mathilde in den *Bädern von Lukka*: „ich liebe solche Glocken, sie finden immer ein gutes Echo in meiner eignen Brust“. Und wenn er über ihre Hand schreibt, meint man, die Hand der toten Maria wiederzuerkennen: „und ich küßte Myladys Hand fast inniger als ehemals, obgleich sie minder vollblühend war und einige Adern, etwas allzublau hervortretend, mir ebenfalls zu sagen schienen: Mathilde hat unterdessen viel gelitten.“<sup>80</sup> Leidend fühlt er sich auch dem italienischen Volk wahlverwandt: „Das ganze italienische Volk ist innerlich krank, und kranke Menschen sind immer wahrhaft vornehmer als Gesunde; denn nur der kranke Mensch ist ein Mensch, seine Glieder haben eine Leidensgeschichte

---

76 Gerhard Höhn. Heine-Handbuch, Zeit, Person, Werk. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2004. S. 236.

77 HSA XX (wie Anm. 2). S. 339. Brief an Eduard Schenk in München, Anfang September 1828. Dem Brief ist vor allem abzulesen, wie sehr Heine in Italien auf die Bestätigung seiner angestrebten Professur in München wartet.

78 DHA VII (wie Anm. 1). S. 95.

79 Ebd. S. 86.

80 Ebd.

und sind durchgeistet.“<sup>81</sup> Dass er ‚sehr krank‘ sei, schreibt Heine schon seit seinen frühesten Briefen immer wieder, gerade seine Krankheit ist ein Motiv für seine Italienreise und für seinen Aufenthalt in den Bagni di Lucca. Die Anziehungskraft, die das morbide Italien auf den Autor ausübt, ist im autobiographischen Schreibprojekt Heines selbst begründet und gibt der Melancholie immer wieder Raum. Auch gibt es die Metaebene des Spiels mit der Melancholie. „Seyn Sie nur nicht melancholisch!“<sup>82</sup>, fordert Lady Mathilde etwa den Ich-Erzähler auf. Im *Wintermärchen* wird der utopischen Vision des Glücks auf Erden der Blick in den Nachttopf Karls des Großen gegenübergestellt, eine fantastische Vision, die die Göttin Hammonia dem Dichter auf seiner Deutschlandreise in dunkler „Wundernacht“<sup>83</sup> vorführt. Trotz aller märchenhaft verfremdenden Umstände ist „dieser deutsche Zukunftsduft“<sup>84</sup> ein politisch sehr viel konkreteres satirisches Gegenbild zur utopischen Vision von *Caput I* als die melancholischen Momente der italienischen Reisebilder im Verhältnis zum pathetischen Emanzipationsbekenntnis der *Reise von München nach Genua*. Beim späten nachmärzlichen Heine tritt das Melancholische gepaart mit Witz dann als Gegenbild zum Utopischen wieder stärker hervor, etwa wenn der kranke Autor sich mit den Worten von Shakespeares Romeo in seinen *Geständnissen* 1854 verzweifelt als „Narr des Glücks“ bezeichnet.<sup>85</sup> Das Bild des melancholischen Dichters, mit dem die erste Italienschrift aufhört, steht aber letztlich nicht am Ende der drei italienischen Reisebilder. Vielmehr ist es zum Schluss der *Stadt Lukka* in der *Späteren Nachschrift* vom November 1830, weit nach der französischen Julirevolution, der Schlachtruf der Marseillaise, der die utopische Spur des großen italienischen Schreibprojekts – zwar nicht mehr pathetisch, aber doch berauschend – beendet:

Eine gewaltige Lust ergreift mich! Während ich sitze, und schreibe erklingt Musik unter meinem Fenster.“ Es ist die Marseillaise: „Welch ein Lied! Es durchschauert mich mit Feuer und Freude [...] Ich kann nicht weiter schreiben, denn die Musik unter meinem Fenster berauscht mir den Kopf, und immer gewaltiger greift herauf der Refrain: *Aux armes citoyens!*“<sup>86</sup>

---

81 Ebd. S. 65.

82 Ebd. S. 87.

83 DHA IV (wie Anm. 1). S. 155.

84 Ebd. S. 153.

85 DHA XV (wie Anm. 1). S. 56.

86 DHA VII (wie Anm. 1). S. 205.

Auch wenn alle Marseillaise- und Napoleonbezüge immer auf Frankreich hindeuten<sup>87</sup>, es bedurfte wohl des Zusammenklangs von Morbidität und blauem Himmel über dem geknechteten Italien, um dem 30-jährigen Heine das Bewusstwerden des Eigenen im Fremden zu ermöglichen. Wie so viele andere Italienreisende vor ihm hat er die Einmaligkeit dieses Aufenthaltes gespürt und für sein Werk auf der Suche nach der Utopie produktiv umgesetzt. Nur während und nach seiner Italienreise konnte er seine Freiheitssehnsüchte so begeistert formulieren und das Fest der Emanzipation so pathetisch anmahnen, war doch in Italien alles „durch den Widerschein des Himmels so himmlisch beleuchtet“.<sup>88</sup> Diese besondere individuelle wie zeitgeschichtlich bedeutende Situation reflektiert Heine in seinem letzten Brief aus Italien an den Redakteur Gustav Kolb: „Es ist die Zeit des Ideenkampfes“.<sup>89</sup>

Nach dem viermonatigen Aufenthalt von August bis Dezember 1828 hat Heine Italien nie wiedergesehen. Was 1831 folgt, ist der Aufbruch in das Land der Julirevolution, der utopischen Spur folgend der Beginn eines neuen Schriftstellerlebens in Frankreich. Indes bleibt zeitlebens eine tief empfundene Liebe und Verwandtschaft zu dem südlichsten Land, das er je bereist hat. Kein Essen – abgesehen vom jüdischen Schalet, das er als Speise der Götter preist – schmeckt ihm so gut wie das italienische, das er noch von Paris aus besingt und mit dem die deutsche, französische, englische und holländische Küche ebenso wenig mithalten kann wie die Frauen aller anderen Ländern mit der erotischen Schönheit der Italienerinnen:

Italiens gelbfette, leidenschaftgewürzte, humoristisch garnirte, aber doch schmachkend idealische Küche trägt ganz den Charakter der italienischen Schönen. O, wie sehne ich mich manchmal nach den lombardischen Stoffados, nach den Tagliarinis und Brokolis des holdseligen Toskana! Alles schwimmt in Oehl, träge und zärtlich, und trillert Rossinis süße Melodien, und weint vor Zwiebelduft und Sehnsucht!<sup>90</sup>

Keine Musik ist ihm so verwandt wie die italienische und nichts gleicht dem vielfach wiederholten Lob Rossinis, im Saal der Italienischen Oper in Paris

---

87 Das benennt Heine explizit: „Laßt uns die Franzosen preisen!“ (ebd. S. 70).

88 DHA XII (wie Anm. 1). S. 33.

89 HSA XX (wie Anm. 2). S. 350. Brief an Gustav Kolb in Augsburg vom 11. November 1828.

90 DHA V (wie Anm. 1). S. 175.

meint er den „Vorhof des Himmels“ zu erleben.<sup>91</sup> Noch 1844 schreibt er an seine französische Ehefrau Mathilde: „Oui, mon ange, je ne fais que rêver Italie“. Die schönste Liebesszene in Heines Werk findet sich in den *Bädern von Lukka*<sup>92</sup> und es ist ein italienisches Bild, „Die Ankunft der Schnitter aus den Pontinischen Sümpfen“ von Leopold Robert, das er in den *Französischen Malern* als „Apotheose des Lebens“ preist, als im Bild realisierte Utopie, die das Fest der Emanzipation feiert: „bey dem Anblick desselben vergißt man, daß es ein Schattenreich giebt und man zweifelt, ob es irgendwo herrlicher und lichter sey, als auf dieser Erde“<sup>93</sup>. Ein Kupferstich dieses Bildes hängt bis zu seinem Tod in Heines Pariser Matratzengruft. Italien bleibt ihm ein Leben lang – so wie sein Verleger Campe geweissagt hat: bis zu seiner Todesstunde<sup>94</sup> – das „alte blaue Wunderland“, das er ebenso geliebt hat wie die Poesie selbst und das es ihm ermöglicht hat, seinem Publikum schon vor der Julirevolution in höchster Intensität sein Schreibprojekt des ‚neuen besseren Liedes‘ zu präsentieren.



91 DHA XIV (wie Anm. 1). S. 14.

92 DHA VII (wie Anm. 1). S. 108-110.

93 DHA XII (wie Anm. 1). S. 32.

94 Vgl. Campes Brief an Heine von 1827 (wie Anm. 6).