

literatur für leser:innen

24

47. Jahrgang

1

Inhaltsverzeichnis

Lea Lotterer: „*Diese Stadt ist [...] häßlich über alle Maßen.*“ Heinrich Heines intertextuelle Dekonstruktion des Mythos Italien

Elena Schorz: Jelängerjelierer. Mehr-als-menschliche Freundschaftskonzeptionen in Bettina von Arnims *Die Günderode* und Karoline von Günderodes *Wandel und Treue*

Ricarda Schmidt: The Nightmares in Ingeborg Bachmann's *Malina*: Autobiographical Traces, Aesthetic Transformations and Ethics

Barbara Thums: Krise der Idylle: Tourismus und Ökologie

Bärbel Lücke: „wo die schweren Helden auftreten“: Das Potsdamer Treffen, Correctiv und das Theater als „schnelle Eingreiftruppe“. Zu Elfriede Jelineks Fortsetzung der *Schutzbefohlenen* von 2013: *Die Schutzbefohlenen: Was danach geschah* (2024)



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Lea Lotterer

„Diese Stadt ist [...] häßlich über alle Maßen.“ Heinrich Heines intertextuelle Dekonstruktion des Mythos Italien _____ 1

Elena Schorz

Jelängerjeliieber. Mehr-als-menschliche Freundschaftskonzeptionen in Bettina von Arnims *Die Günderrode* und Karoline von Günderrodes *Wandel und Treue* __ 19

Ricarda Schmidt

The Nightmares in Ingeborg Bachmann's *Malina*: Autobiographical Traces, Aesthetic Transformations and Ethics _____ 33

Barbara Thums

Krise der Idylle: Tourismus und Ökologie _____ 53

Bärbel Lücke

„wo die schweren Helden auftreten“: Das Potsdamer Treffen, Correctiv und das Theater als „schnelle Eingreiftruppe“. Zu Elfriede Jelineks Fortsetzung der *Schutzbefohlenen* von 2013: *Die Schutzbefohlenen: Was danach geschah* (2024) _____ 69

literatur für leser:innen

herausgegeben von: ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183
Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Univ.-Prof. Dr. Barbara Thums, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Philosophie und Philologie, Deutsches Institut
thums@uni-mainz.de
Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)
Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 84,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 37,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Diese Stadt ist [...] häßlich über alle Maßen.“ Heinrich Heines intertextuelle Dekonstruktion des Mythos Italien

Abstract

Der Aufsatz untersucht Heines intertextuelles Verfahren, mit welchem er in seiner Italienreise das von Goethe geprägte und von den Romantiker:innen tradierte Bild von Italien als Arkadien dekonstruiert und an dieser Stelle ein gänzlich unästhetisches, konträres Italienbild setzt. In der Analyse findet sowohl die Persiflage der Gattung ‚Italienreise‘ Beachtung als auch Heines versteckte, im Italienbild getarnte Kritik am Deutschland der Restaurationszeit. Sie zeigt auf, wie Heine die Gattungskonventionen umschreibt und in diesem Zuge seine Doppelkritik an Literaturbetrieb und politischer Situation in Deutschland anbringt.

Keywords: Italienreise, Intertextualität, Heine, Goethe, Romantik

1. Heines intertextuelle Auseinandersetzung mit dem Mythos Italien

Goethe begründet mit seiner Italienreise den „literarische[n] Mythos Italien“.¹ Sein Italien ist ein Land der Erfüllung und der Wiedergeburt.² Dieses Bild von Italien als Sehnsuchtsland ist dabei bis in die Gegenwart tradiert worden, dennoch ist vor allem *nach* Goethes Idealisierung eine ambivalente Entwicklung des Italienbildes auszumachen.³ Hierzu zählt insbesondere Heinrich Heines Reisetext.

Etwa zehn Jahre nach dem Erstdruck von Goethes *Italienischer Reise* (1816/17) veröffentlicht Heine die *Reise von München nach Genua* (1828) als Teil der *Reisebilder*. Sie stellt einen Gegenentwurf zu Goethe dar, da sie sich an Goethes *Italienischer Reise* und den damit verbundenen (poetologischen) Prinzipien abarbeitet und das goethesche Idyll demontiert.⁴ Heines intertextuelle Auseinandersetzung mit Italien geht in diesem Zuge jedoch über Goethe hinaus. Wie meine Analyse zeigen wird, verarbeitet und verwirft der Text ebenso italienaffine Bilder, Topoi und Motive der Italienreisetexte der Romantiker:innen. Letztlich holt er zu einem Rundumschlag gegen die gesamte Italienliteratur der Zeit aus, die auch namentlich Erwähnung findet, und setzt zur Persiflage auf die Gattung ‚Italienreise‘ selbst an. Gleichzeitig nutzt Heine die Gattung des Reiseberichts dafür, seine politische Agenda zu lancieren. Nicht selten gehen dabei die Demontage literarischer Vorgänger und die Kritik am restaurativen

1 Nikola Roßbach: „in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet“. Aneignung fremder Dinge in Goethes *Italienischer Reise*. In: *Eigentlichkeit. Zum Verhältnis von Sprache, Sprechern und Welt*. Hrsg. von Claudia Brinker-von der Heyde [u.a.]. Berlin 2015, S. 523–540, hier S. 538.

2 Vgl. ebd., S. 535.

3 Vgl. Peter Gendolla: Arkadien. Zum Italienbild von Archenholtz bis Heine. In: *Italien. Eine Bibliographie zur Italienreisen in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Stefanie Kraemer. Frankfurt/M. 2003 (= Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte, Bd. 8), S. 79–119, hier S. 112.

4 Sowohl Margit Dirscherl als auch René Anglade zeigen in ihren Untersuchungen das stellenweise systematisch bis minutiöse Vorgehen Heines auf. Vgl. Margit Dirscherl: *Heinrich Heines Poetik der Stadt*. Stuttgart 2016. Vgl. außerdem René Anglade: Mignons emanzipierte Schwester. Heines kleine Harfenistin und ihre Bedeutung. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 41/1991, H. 3, S. 301–321.

Deutschland Hand in Hand, weshalb beide Aspekte den Gegenstand dieser Untersuchung bilden.

1828 bricht Heine von München nach Italien auf. Der Bericht *Reise von München nach Genua* entsteht.⁵ Der Text zeichnet sich durch Autofiktionalität aus, im Umgang mit den Kategorien ‚Erzähler‘ und ‚Autor‘⁶ auf ein postmodern⁷ anmutendes Spiel vorausweisend. Die Italienreise des Autors Heine grundiert hier zwar den literarischen Reisebericht hinsichtlich formaler Aspekte wie Reisedauer und -verlauf, dennoch kann sie nicht als schriftliche Fixierung und damit als historisches Dokument dieser Reise gelten.⁸

Die *Reisebilder* machen Heine zur Galionsfigur einer ganzen Generation junger Schreibender.⁹ Sie zeichnen eine „politische Topographie Europas zwischen Wiener Kongress und Julirevolution“¹⁰. Immer die Zensur im Nacken schildert Heine in den *Reisebildern* die repressive Enge in Deutschland, das „Klima eines Überwachungsstaates“¹¹ und die vorherrschende „Atmosphäre der Lähmung und des Stillstands“.¹²

In den *Reisebildern*, deren textueller Beschaffenheit ein „Patchwork-Charakter“¹³ innewohnt, verpflichtet sich Heine seinem poetologischen Prinzip der ‚Assoziation der Ideen‘. Das Aneinanderreihen von verschiedenen Ideen, die auf den ersten Blick nichts miteinander gemein haben, ist der strikten Zensurpraxis des Metternich-Systems geschuldet und soll die Texte unbeschadet durch die Vorzensur bringen. Letztlich obliegt es den Lesenden, die aneinandergereihten Gedanken miteinander in Verbindung zu bringen, um den ‚versteckten‘ Gehalt der Zeilen, die unausgesprochen ausgesprochene Kritik zu entdecken.¹⁴ Zur Markierung bedient sich Heine des Witzes.¹⁵

5 Noch im Dezember 1828 erscheint der Text in einer wenig polemischen Erstfassung unter dem Titel *Reise nach Italien* in Cottas *Morgenblatt*, 1829 die politisch verschärfte Version, welche den endgültigen Titel trägt. Vgl. Bernd Kortländer: *Heinrich Heine*. Stuttgart 2003 (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 17638), S. 40, 175.

6 Vgl. Alexandra Böhm: *Heine und Byron. Poetik eingreifender Kunst am Beginn der Moderne*. Berlin 2013 (= Hermaea, Neue Folge, Bd. 126), S. 282.

7 Auch in inhaltlicher Hinsicht erweist sich Heines Text als prospektiv, wenn der Erzähler nicht nur den zeitgenössischen, sondern den Leser der Nachwelt in den Blick nimmt: „Lächle nicht, später Leser. Jede Zeit glaubt, ihr Kampf sey vor allen der wichtigste“, Heinrich Heine: *Reise von München nach Genua*. In: Ders.: *Heinrich Heine Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Bd. 6: *Reisebilder II. 1828–1831*. Hrsg. von Klassik Stiftung Weimar/Centre National de la Recherche Scientifique Paris, bearbeitet von Christa Stöcker. Berlin 1986, S. 62. Diese bibliographische Angabe wird im Folgenden sowohl in Fußnoten als auch im Fließtext ausschließlich mit entsprechender Seitenzahl in Klammern referenziert.

8 Der Heine-Forschung ist es in den vergangenen Jahren gelungen, die in unterschiedlichem Maße fiktionalisierten und eindeutig fiktionalen Stellen kenntlich zu machen. Vgl. Ernst-Ulrich Pinkert: Die Realität der fiktiven *Piazza di San Marco* in Heines *Reise von München nach Genua*. In: *TEXT & KONTEXT* 12/1984, H. 1, S. 31–42. Vgl. außerdem Kortländer: Heine, S. 176. Vgl. außerdem Anglade: Mignons emanzipierte Schwester, S. 301. Auch der langwierige, komplexe Überarbeitungsprozess des Textes gibt Aufschluss über die Fiktionalisierung. Vgl. Christa Stöcker: *Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Bd. 6: Reisebilder II. 1828–1831*. Kommentar. Hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar/Centre National de la Recherche Scientifique Paris. Berlin 2003, S. 21–24.

9 Vgl. Kortländer: *Heine*, S. 145.

10 Norbert Altenhofer: *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*. Frankfurt/M., Leipzig 1993, S. 239.

11 Vgl. Kortländer: Heine, S. 145.

12 Ebd., S. 145f.

13 Werner Jung: *Heinrich Heine*. Paderborn 2010 (= UTB Profile, Bd. 3436), S. 52.

14 Vgl. Wulf Wülfing: Reiseberichte im Vormärz. Die Paradigmen Heinrich Heine und Ida Hahn-Hahn. In: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Peter J. Brenner. Frankfurt/M. 21992 (= Suhrkamp-Taschenbuch Materialien, Bd. 2097), S. 333–362.

15 Vgl. ebd., S. 341.

Die offene, fragmentarische Form der Reiseliteratur ermöglicht es, im Aufzeigen des Fremden Kritik am Eigenen zu üben, was den Reisebericht gerade „für oppositionelle und unter dem Druck der Zensur leidende Autoren zu einer idealen Plattform, zum Vehikel des ‚Ideenschmuggels‘“¹⁶ macht.

Im Folgenden soll Heines Italienbild untersucht werden. Dabei gehe ich davon aus, dass Heine tradierte Italienbilder dekonstruiert, indem er sich intertextuell insbesondere mit Goethe und den Romantiker:innen auseinandersetzt. Gleichzeitig möchte ich analysieren, inwiefern Heine unter dem Deckmantel seiner Italienbeschreibungen Aufschluss über den Zustand Deutschlands gibt, Kritik an den restaurativen Verhältnissen seiner Zeit übt und sich daher in Heines Italienbild auch ein Deutschlandbild wiederfinden lässt.

2. „[E]in ächt italienisches Nest“. Persiflage kanonischer Italienreisen als frühe Tourismus-Kritik

Ausgangspunkt der Italienreise ist München, von wo der Ich-Erzähler aus einem Gefühl der Krise und Depression¹⁷ heraus aufbricht. „[I]m Angesicht der Tyroler Alpen“ suchen ihn umwehende „Zitronen- und Orangendüfte!“ (18) nach Italien zu locken. Seine über den Frühling stetig wachsende Italiensehnsucht mündet im konkreten Plan: „Morgen reise ich [...]. Ich will nicht länger zögern [...].“ (19)

Der Text motiviert die Reise über den goetheschen Topos vom südlichen Sehnsuchtsland, das eine willkommene Abwechslung zum in der Erzählerwahrnehmung spießbürgerlichen, kalten Deutschland bietet und damit einen Zufluchtsort darstellt. Die Reisemotivation entwickelt sich aus einer schwärmerisch-sentimentalen Stimmung heraus und bleibt im weiteren Verlauf abstrakt. Es ist lediglich von nicht näher definierten „wichtige[n] Gefühle[n]“ (38) die Rede, die den Erzähler nach Süden treiben – eine ironische Anspielung auf die mit Goethe aufkommende Form des subjektiven, empfindungsgeladenen Reiseberichts?¹⁸

Die Reise führt Heines Erzählerfigur über die Alpen durch Tirol, nach Trient und Verona, am Gardasee entlang bis nach Mailand und schließlich zum titelgebenden Ziel Genua. Mit den Orten und Landschaften, die der Reisende passiert, streift er die unterschiedlichsten Themen aus Kultur, Politik und Gesellschaft. Gleichmaßen ist mit dem Wechsel von Schauplätzen auch ein beständiger sprachstilistischer Bruch auszumachen. An mancher Stelle berichtet der Erzähler mit Pathos, während er an anderer Stelle wieder in Polemik verfällt.

Heines Reisebericht greift damit sowohl hinsichtlich sprachlicher Register als auch inhaltlich-formaler Beschaffenheit die bis dato bekannten und kanonisierten Reiseberichte auf, unterminiert diese beständig durch ironische Brüche, was seine Italienreise

¹⁶ Kortländer: Heine, S. 147.

¹⁷ „Es war damals auch Winter in meiner Seele“ (18).

¹⁸ Mit Beginn des 19. Jahrhunderts vollzieht sich der Wandel vom sachlichen zum subjektiven Reisebericht (Goethe, Moritz, Arndt). Diese Entwicklung ermöglicht es, Italien literarisch mit Emotionen, Sehnsüchten, Utopien aufzuladen, Italien zu mythologisieren. Vgl. Italo Michele Battaferano: Die deutsche Italien-Literatur. Versuch einer Synopse. In: *Migration – Reise – Zusammenprall der Kulturen. Neue Italienbilder in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Anne-Rose Meyer/Eugenio Spedicato. Würzburg 2016 (= Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte, Bd. 6), S. 25–44, hier S. 25.

zur Italienreise-Persiflage werden lässt.¹⁹ Sein Reisender zeigt sich als „Rezensent“, als „Kritiker der Italienliteratur, in der sich für ihn nichts als Philisterideale realisieren“.²⁰ In *Capitel XXVI* findet sich eine Listung dieser Italienreisen. Er konstatiert: „Ihre Zahl ist Legion.“ (54)

Allein die unkonventionelle Wahl des Reiseziels Genua²¹ subvertiert die klassische Grand Tour und verdeutlicht auf metatextueller Ebene, dass Heines Reisebericht eben „anything but a *Bildungsreise*“²² darstellen will. Im Verweis auf Goethes Italienreise erwähnt er, „bis Verona, dieselbe Tour, durch Tyrol, gemacht“ (53f.) zu haben. Ein mit Ironie geladener intertextueller Kommentar, bedenkt man, dass die einzige Gemeinsamkeit beider Italienreisen damit der Abschnitt durch Österreich darstellt.²³ Diese Strategie zieht sich durch den gesamten Text. Der Erzähler führt Goethe und dessen Reise beständig an, um beide letztlich zu negieren.

Auch die Wahl der Reisezeit ist unüblich. Die meisten Reisenden, so auch Goethe, brechen aufgrund der Sommerhitze erst in den Herbstmonaten nach Italien auf.²⁴ Heines Erzähler jedoch gemahnt in Reiseführermanier: „Aber reise nur nicht im Anfang August, wo man des Tags von der Sonne gebraten, und des Nachts von den Flöhen verzehrt wird.“ (55)

Inhaltlich äußert sich diese Subversion etwa in einem Detail des Provinzdorfs Ala, einem „ächt italienische[n] Nest“ (45). Eine Rast einlegend überquert der Protagonist den dortigen Marktplatz, die *Piazza di San Marco*. Ein klangvoller Name, der unmittelbar das Bild vom großen und prächtigen Markusplatz in Venedig evoziert. Doch im Reisebericht Heines ist das Gegenteil der Fall: „An der Ecke des windschiefen Marktes, der so klein ist wie ein Hünerhof, steht mit großmächtigen, gigantischen Buchstaben: Piazza di San Marco.“ (45) Von Größe sind hier lediglich die Lettern, die den Platz betiteln, nicht aber die Piazza selbst – eine „ironische Reminiszenz an das ansonsten von Italienreisenden besuchte Venedig“.²⁵

19 Dass es Heine nicht darum geht, einen weiteren Text für die Gattung der Italienreise zu liefern, sondern er diese stattdessen persifliert, um sie für seine Zwecke zu nutzen, verrät im Übrigen auch sein Erzähler in den *Bädern von Lukka* (1830), dem Reisebericht, der sich thematisch wie chronologisch an die *Reise von München nach Genua* anschließt: „Es giebt nichts Langweiligeres auf dieser Erde, als die Lektüre einer italienischen Reisebeschreibung — außer etwa das Schreiben derselben — und nur dadurch kann der Verfasser sie einigermaßen erträglich machen, daß er von Italien selbst so wenig als möglich darin redet. [...] Ich rathe dir, überschlage dann und wann einige Seiten, dann kömmt du mit dem Buche schneller zu Ende — ach, ich wollt', ich könnt es eben so machen!“ (100)

20 Gendolla: Arkadien, S. 113.

21 Die meisten Routen der Zeit führen üblicherweise von Verona nach Venedig und Florenz. Auch Goethe schlägt ab Verona den Weg in die Lagune ein. Vgl. Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart, Weimar 2004, S. 228.

22 Lukas Bauer: Auch ich in Arkadien? The Allure of Italy for the German Traveller in Goethe's *Italienische Reise*, Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* and Heine's *Reise von München nach Genua*. In: University of Wollongong, Research Online, Faculty of Arts – Papers (Archive), <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2554&context=artspapers>, S. 1–28, hier S. 28 (18.09.2024).

23 Dass sich die Reiserouten der beiden Autoren bis Verona in weiten Teilen decken, mag unter anderem auch daran liegen – sollte man die Textstelle nicht ironisch ausdeuten –, dass sich die Route nach Italien hinsichtlich Transport und Unterkunft Ende des 18. Jahrhunderts und vor allem im 19. Jahrhundert aufgrund der großen Beliebtheit des Reiseziels Italien längst standardisiert hat. Vgl. Stefanie Kraemer: *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*. Frankfurt/M. 2003 (= Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte, Bd. 8), S. 12f.

24 Vgl. ebd., S. 13.

25 Dirscherl: *Poetik der Stadt*, S. 212.

2.1 Abkehr vom Sightseeing und ästhetischen Bildungsprogramm

Die Ala-Textstelle verdeutlicht: Heines Erzähler reist nicht als bildungsbürgerlicher Tourist ins Land der Sehnsucht, sondern distanziert sich vielmehr vom vorherrschenden Tourismus-Konzept. Das Schauen um des Schauens Willen, wie wir es vom „Augenmenschen‘ Goethe“²⁶ kennen, und das vermeintlich pflichtbewusste Abarbeiten eines klassizistischen Bildungsprogramms ist bei ihm passé. Beispielsweise führt er eine englische Reisegruppe vor, deren Reiseführer zum „In-die-Irre-Führer“²⁷ wird: Seinen Reiseführer in der Hand schreitet der Tourist die ausgestellten Statuen in der falschen Reihenfolge ab und verlässt sich dabei ausschließlich auf die Informationen seines „Guide des voyageurs“, was zur Folge hat, dass ihm Rudolph von Habsburg plötzlich „in Weibskleidern“ erscheint, Königin Maria hingegen „mit eisernen Hosen“ – lediglich „[d]er Mops bellte kritisch“ (24). Die Kritik des Erzählers richtet sich also an jenen Typus von Reisenden, der die Erkundung anderen *überlässt* und sich auf deren Informationen *verlässt*.

Interessant an Heines intertextuellem Verfahren ist das Aufladen der Textsorte ‚Italienreise‘ (bzw. Reisebericht) im Imitieren derselben mit Tourismuskritik und politischer Agenda. Als der Erzähler nach Brescia kommt, wechselt er spöttisch („Doch war ich gewissenhaft genug“) in den Duktus eines quantitativ-listenden Reiseführers, wie er für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch ist:²⁸

Doch war ich gewissenhaft genug, ehe ich wieder in den Wagen stieg, einige Notizen über Brescia vom Cameriere zu erfragen; und da erfuhr ich unter anderen: die Stadt habe 40,000 Einwohner, ein Rathaus, 21 Kaffeehäuser, 20 katholische Kirchen, ein Tollhaus, eine Synagoge, eine Menagerie, ein Zucht-haus, ein Krankenhaus, ein eben so gutes Theater, und einen Galgen für Diebe, die unter 100,000 Thaler stehlen. (56)

Heines Prinzip der ‚Assoziation der Ideen‘ ist in dieser Passage deutlich erkennbar, auch insofern es hier über den Weg der Komik gesellschaftspolitische Kritik anbringt. Diesseitiger Genuss und Sinnesvergnügungen – zu finden in den Kaffeehäusern – liefern sich in Brescia ein enges Rennen mit jenseitig ausgerichteter Spiritualität, die sich in der normgebenden, repressiven Instanz der katholischen Kirche äußert. Gleichzeitig bildet die Überzahl von katholischen Kirchen gegenüber einer einzelnen Synagoge das gesellschaftliche Verhältnis von Mehrheit und Minderheit ab.²⁹ Auch der hintergründige Witz über die Galgenstrafe bei einem Diebstahl von „unter 100,000 Thaler[n]“ (56) bringt in drastischer Weise die Gewalt und Repression des Machthabersystems zum Ausdruck. Ganz gleich wie schwer (oder eben leicht) das Vergehen ist, hier wird sofort die Todesstrafe angewandt.

Ein Teil der Tourismuskritik besteht darin, herkömmliche Sichtweisen abzulegen und den Blick des emanzipierten Reisenden dafür zu schärfen, was *hinter* den Dingen und

26 Roßbach: Aneignung fremder Dinge, S. 523.

27 Pinkert: Piazza di San Marco, S. 232.

28 Im Kommentar-Band weist Stöcker daraufhin, dass Heine diese Beschreibung möglicherweise auf Folie von M. J. E. Fabris *Handbuch der neuesten Geographie für Akademien und Gymnasien* (4. verbesserte Auflage, Halle 1793) verfasst. Die Korrektheit der Fakten über Brescia ist jedoch zweifelhaft. Vgl. Stöcker: Kommentarband, S. 265. Auch dies ist ein weiterer Beweis für Heines Gattungs-Persiflage.

29 Heine, selbst jüdischer Herkunft, bekam die Diskriminierung von Minderheiten trotz Konversion zum evangelisch-lutherischen Glauben einschneidend zu spüren. Vgl. Kortländer: Heine, S. 146. Vgl. außerdem Böhm: *Heine und Byron*, S. 278.

ihrem Äußeren liegt, denn der bisherige Blick ist – wie im Falle des Reiseführers – gelenkt, die Wahrnehmung vorgeformt, was zur Folge hat, dass bestimmte Aspekte, etwa die soziopolitische Notlage der Bevölkerung, verdrängt oder schlichtweg nicht gesehen werden. „Heine’s criticism of tourism forms“, so Bauer, „a part of his political agenda.“³⁰ Die klassischen Sehenswürdigkeiten werden daher zu Aufhängern, um politisch-soziale Zusammenhänge erkennen und verstehen zu können.

So mündet die Beschreibung des Mailänder Doms, welche zunächst die ästhetischen Aspekte des Bauwerks³¹ in den Blick nimmt, in eine Auseinandersetzung mit Napoleon Bonaparte und dem besetzten Italien. Heine legt seine politische Agenda keck einer Heiligenstatue in den Mund und lässt seinen Erzähler darauf ironisch reagieren:

Wenn einst das Christenthum vorüber ist – Ich war schier erschrocken, als ich hörte, daß es Heilige in Italien giebt, die eine solche Sprache führen, und dazu auf einem Platze, wo österreichische Schildwachen, mit Bärenmütze und Tornistern, auf und abgehen. (59)

Dass die architektonisch-ästhetische Beurteilung Italiens einen untergeordneten Stellenwert besitzt, gesteht sich der Erzähler selbst ein, als er kurz vor Genua mit nüchternen Worten ein Franziskanerkloster beschreibt: „Es war ein schöner Bau [...]“ (67) Er fügt dem sarkastisch an: „Ich wußte oft nicht, sollte ich mehr die Schönheit der Gegend bewundern, oder die Größe der alten Kirchen, oder die eben so große, steinfeste Gesinnung ihrer Erbauer [...]“ (67) Hier nun folgt erneut eine Ausführung des Erzählers, welcher das Existieren der Institution Kirche in einer säkularisierten Zeit in Frage stellt. Das Franziskanerkloster, gelegen auf den Hügeln des Appennins, ist nur eines von vielen „noch sehr merkwürdigen Klöstern und Kirchen“ (67), die der Reisende passiert. Dem Schlachtfeld von Marengo sind gleich mehrere Kapitel gewidmet (*Capitel XXIX–XXXI*), auch hier muss die Beschreibung des tatsächlichen Ortes einem historisch-politischen Exkurs weichen.

Landschaftliche Beschreibungen, die bei Goethe zuhauf und in nuancierter Darstellung zu finden sind,³² lässt Heines Bericht nahezu aus. Während Goethe den Gardasee selbst zum zentralen Gegenstand seiner Erzählung macht, ihn zum antiken Kunstwerk stilisiert, fungiert der See bei Heine ausschließlich als Folie für den politischen Diskurs, als „Tableau, vor dem ein Vorhang nur kurz geöffnet wird, [...] um eine militärsatirische Randbemerkung loszuwerden“.³³ Er wird nicht einmal namentlich

30 Bauer: Auch in Arkadien?, S. 25.

31 „In der Ferne scheint es, als sey er aus weißem Postpapier geschnitzelt, und in der Nähe erschrickt man, daß dieses Schnitzwerk aus unwiderlegbarem Marmor besteht.“ (58)

32 Beschreibung von Landschaften, wilder oder kultivierter Natur, sind fester, repetitiver Bestandteil von Goethes Italienschilderungen: „Nun aber kann die Herrlichkeit der neuen Gegend, die man beim Herabsteigen übersieht, durch Worte nicht dargestellt werden. Es ist ein Garten meilenlang und -breit, der, am Fuß hoher Gebirge und schroffer Felsen, ganz flach in der größten Reinlichkeit daliegt“, Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. In: Ders.: *Johann Wolfgang von Goethe Werke* (Hamburger Ausgabe). Bd. 11: *Autobiographische Schriften III*. Hrsg. von Erich Trunz. München 1998, S. 36. Vgl. auch: „Man fährt in der fruchtbarsten Ebene immer südostwärts, zwischen Hecken und Bäumen, ohne weitere Aussicht, bis man endlich die schönen Gebirge, von Norden gegen Süden streichend, zur rechten Hand sieht. Die Fülle der Pflanzen- und Fruchtgehänge über Mauern und Hecken, an Bäumen herunter, ist unbeschreiblich. Kürbisse beschweren die Dächer, und die wunderlichsten Gurken hängen an Latten und Spalieren“, ebd., S. 58.

33 Nikola Roßbach: Kunstwerk, Wassermärchen, Heimat. Der Gardasee in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: *Der Gardasee und die Deutschen. Literatur – Kunst – Kommunikation / I tedeschi e il Garda. Letteratura – Arte – Comunicazione*. Hrsg. von ders./Alessandra Lombardi/Lucia Mor. Frankfurt/M. 2017 (= Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik, Amerikanistik, Germanistik und Romanistik, Bd. 22), S. 43–60, hier S. 45–47.

benannt, der Reisende spricht lediglich von „einem wunderklaren blauen See“ (55). Statt des Sees stellt der Erzähler einen „österreichische[n] Narziß“ (55) in den Mittelpunkt der Betrachtungen.

Doch nicht nur Goethes Italienreise wird verkehrt, auch Johann Wilhelm von Archenholtz' Reisebericht *England und Italien* (1785), ein Urgestein der deutschsprachigen Italien-Texte, wird von Heine auf- und angegriffen. Archenholtz urteilt harsch über Italien,³⁴ bedient sich beispielsweise des bis heute vielfach kolportierten Klischees vom ‚faulen Italiener‘.³⁵ Er spricht vom italienischen Volk als „träge“, „unwissend“ und „sklavisch“.³⁶ Heines Erzähler hegt Empathie für die von Österreich unterdrückten – bei Archenholtz „sklavischen“ – Italiener, erkennt ihr Leiden und sucht nach einer europäischen Lösung. Archenholtz (selbst dem Adel entstammend) lehnt aristokratische Tyrannei zwar entschieden ab, sieht die Inbesitznahme Italiens durch den österreichischen Adel dennoch positiv, sofern dieser aufklärerische Absichten hegt.³⁷ Heines Erzähler hingegen spottet nicht nur der österreichischen Besatzungsmacht, sondern auch Archenholtz' so geschätztem England. Er verachtet die englischen Touristen förmlich. Heines Tourisuskritik kann damit als Gegenentwurf zu Archenholtz' England-/Italienbild gewertet werden. Der im 18. und 19. Jahrhundert losgetretene ‚Massentourismus‘ geht mitunter stark vom englischen Bürgertum aus, welches die Italienreise – in Aneignung der aristokratischen Grand Tour – zu ihrem Bildungsprogramm ernennt. Heines Erzähler schildert ein Land, das zunehmend zur von Engländer:innen konsumierten Ware wird:³⁸

Beschuldige mich nicht der Anglomanie, lieber Leser, wenn ich in diesem Buche sehr häufig von Engländern spreche; sie sind jetzt in Italien zu zahlreich, um sie übersehen zu können, sie durchziehen dieses Land in ganzen Schwärmen, lagern in allen Wirthshäusern, laufen überall umher, um Alles zu sehen, und man kann sich keinen italienischen Zitronenbaum mehr denken, ohne eine Engländerin, die daran riecht [...]. (56f.)

2.2 Reformation der Italienreise und ihrer literarischen Gattung

Das Ziel seiner Reise zeigt sich dem Erzähler in desolatem Zustand: „Diese Stadt ist alt ohne Alterthümlichkeit, eng ohne Traulichkeit, und häßlich über alle Maßen.“ (68) Enge Straßen, hohe Häuser, Dunkelheit und ein zweckorientierter Lebensstil (vgl. 68) – der Erzähler zeichnet ein konträres Bild zum arkadischen Italienmythos. Dirscherl erklärt sich diesen Kontrast folgendermaßen:

Genua ist die Stadt, die von der üblichen Route der Italienreisenden abweicht und bietet sich gerade deshalb dazu an, ein Gegenbild zu Trient und Verona zu entwerfen. [...] Genua ist die erste Stadt, die aus dem Kanon dessen ausbricht, was der landläufige Italienreisende an touristisch-bildungsbürgerlichen Stationen besuchen muss – und was auch der gebildete Leser von Italienberichten gewöhnlich erwartet.³⁹

34 Gendolla merkt an dieser Stelle allerdings an, dass Archenholtz' Text keinesfalls „als unmittelbare Italiendarstellung gelesen werden [darf]“, da Archenholtz Italien lediglich als Kontrastfolie zur Illustrierung seines Idealstaats, einem aufgeklärten England, heranzieht. Gendolla: *Arkadien*, S. 82.

35 Das Klischee findet sich auch bei Goethe, welcher den Italienern Nachlässigkeit in ihrem Arbeitsethos attestiert. Vgl. Bauer: *Auch ich in Arkadien?*, S. 8. Dennoch beurteilt auch Goethe den negativen Tenor in Archenholtz' Italienbild eher skeptisch. Vgl. Gendolla: *Arkadien*, S. 82.

36 Ebd.

37 Vgl. ebd., S. 83.

38 Vgl. Bauer: *Auch ich in Arkadien?*, S. 26.

39 Margit Dirscherl: *Heinrich Heines Poetik der Stadt*. Stuttgart 2016.

Die Beschreibung von der Meeresseite aus, nach welcher sich Genua als „das gebleichte Skelett eines ausgeworfenen Riesenthiers“ zeigt, bezeichnet der Erzähler noch als den „bessern Anblick“ (68) der Stadt. Die „Palläste der ehemaligen Machthaber von Genua“ sind „dennoch sehr schön, und mit Pracht überladen.“ (68) Die empfundene Hässlichkeit bezieht sich also nicht nur auf die Ästhetik des Stadtbildes, sondern vor allem auf sozialpolitische Aspekte der Stadt – eine soziale Hässlichkeit, welche die Leser:innen wachrütteln und für einen Wandel Europas sensibilisieren soll.

An dieser Stelle schlägt der Erzähler den Bogen von der zerfallenden Macht des Adels, welche sich in den verwitterten Palästen manifestiert, zu den Weimarer Klassikern, die er mit Nennung Friedrich Schillers aufgreift. Diesen bezeichnet er als „den edelsten, wenn auch nicht größten Dichter der Deutschen“ (68). So wie er die Zeit für aristokratische Machthaber als zu Ende gegangen ansieht, attestiert er auch den deutschen Klassikern, ihr Verfallsdatum überschritten zu haben. Am Ziel der Reise erreicht somit nicht nur die Forderung nach einem politischen Umschwung ihre Spitze, sondern auch die Forderung nach einer neuen Literatur, für welche der Reisebericht selbst ein voranschreitendes Beispiel abgibt. Der Blick auf Genua zeigt: Italien ist nicht (länger) das unbefleckte, idyllische Arkadien Goethes. Die Beschreibung Genuas hält gleichzeitig die Einschätzung bereit, dass auch das anbrechende Zeitalter kein Goldenes Zeitalter sein wird. Industrialisierung und Kapitalisierung haben sich hier längst Bahn gebrochen. Der Blick auf Genua antizipiert damit die Begleitphänomene einer Gesellschaft, in welcher ein kapitalorientiertes Bürgertum den Ton angibt.

3. Das Italienbild als Ruine. Umschreibung und Abkehr von gängigen Italien-Topoi und Motiven der Romantiker:innen

Die erste italienische Stadt auf der Reise ist Trient. Der Beobachtung Dirscherls, der Erzähler greife hier nicht auf Stereotype wie etwa dem der italienischen Lebensfreude zurück, sondern zeichne vielmehr eine Stimmung des Verfalls,⁴⁰ ist jedoch nur eingeschränkt zuzustimmen. Zunächst schildert er durchaus „das buntverwirrte italienische Leben“, welches ihm „leibhaftig, heiß und summend, entgegenströmte“ (33). Erst danach beginnen die Verfallsschilderungen: Trient ist eine Stadt, welche „alt und gebrochen in einem weiten Kreise von blühend grünen Bergen“ (33) liegt. Außerhalb der Stadt liegt ebenso „[g]ebrochen und morsch“ (33) die hohe Burg. Die Stimmung des Verfalls bezieht sich in diesem Kapitel noch auf die Architektur Trients. Der Bericht greift dabei das romantische Motiv des „schlafwandelnde[n] Träumer[s]“ auf, welcher „durch die blühenden Ruinen einerschwankt“ (33). Dass hier ein bewusster Rückgriff auf romantische Erzählmotive wie ‚Traum‘⁴¹ und ‚Ruine‘⁴² stattfindet, deutet auch der intertextuelle Verweis auf Eichendorffs *Taugenichts* an. Dirscherl macht im Knaben, welcher „weltvergessen selig in den blauen Himmel hineinlächelte“ (37), eine Persiflage auf Eichendorff aus.⁴³ Auch auf Eichendorffs *Marmorbild*

40 Vgl. Dirscherl: Poetik der Stadt, S. 196.

41 Vgl. Peter-André Alt/Christiane Leiteritz: *Traum-Diskurse der Romantik*. Berlin 2005 (= spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 4).

42 Vgl. Hermann Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832*. Bielefeld 1999.

43 Vgl. Dirscherl: Poetik der Stadt, S. 202.

(1819) wird in Form der Verlebendigung unbelebter Statuen in der bereits erwähnten Mailänder-Dom-Sequenz angespielt.

Elemente romantischer Erzähltexte schwingen bei Heine also ästhetisch mit, die semantische Ebene ist allerdings eine andere. Besonders die Ruinenmotivik erfährt eine Umdeutung, wie die Interaktion mit der Obstfrau in *Capitel XVI* zeigt. Indem der Reisende die Obstfrau als „Menschenruine“ (36) bezeichnet, stellt er „human over art and antiquity“,⁴⁴ was gleichermaßen Goethes ästhetisches Interesse an der Antike diskreditiert. Somit wird das Ruinenmotiv politisch ausgedeutet und zu einer Versinnbildlichung des restaurativen Europas.⁴⁵ Es sind demnach die Menschen, die ihm etwas über das Land Italien verraten, nicht Kunst- und Bauwerke. Und so verwundert es nicht, dass es die Obstfrau ist, welche den Reisenden aus der verklärten, märchenhaften Wahrnehmung Trients zurück in die „wirklichste[] Wirklichkeit“ (34) holt. Der Eindruck, „als sey die ganze Stadt nichts anderes als eine hübsche Novelle, die [er] einst einmal gelesen“ habe (34), erweist sich als bloßes Trugbild.

Die *Reise von München nach Genua* rechnet also nicht nur mit den Weimarer Klassikern, sondern ebenso mit dem literarischen Programm der Romantiker:innen (und deren Vorbilder) ab. Zur Romeo-und-Julia-Stadt Verona urteilt er: „[Ü]ber dem ganzen Platz liegt derselbe romantische Zauber, der uns so lieblich anweht aus den phantastischen Dichtungen des Ludovico Ariosto oder des Ludovico Tieck.“ (49) Zwar mutet der Text an dieser Stelle verträumt romantisch an, jedoch positioniert sich Heine zur Romantik ambivalent.⁴⁶

Aus politischer Perspektive lehnt Heine – und so auch das Alter Ego des reisenden Ich-Erzählers – die vergangenheitsgewandte Position der Romantiker:innen ab, obwohl im Werk Heines durchaus eine Faszination für die Ästhetik und Motivik der Romantik erkennbar ist.⁴⁷ In diesem Kontext verweist die Textstelle rund um die Kirchturmuhr, deren Ziffernblatt „zur Hälfte zerstört ist, so daß es aussieht, als wolle die Zeit sich selber vernichten“ (49), nicht nur auf die Rückständigkeit Italiens, sondern auch auf jene der literarischen Vertreter der Romantik.

Dann folgt der Verweis auf die Kapelle, in welcher Romeo und Julia, das „unglückliche Liebespaar“ (49), vermeintlich getraut worden sind. Weiter heißt es: „Ein Dichter besucht gern solche Orte, wenn er auch selbst lächelt über die Leichtgläubigkeit seines Herzens.“ (49) Diese Textstelle äußert Kritik an der Verklärung von Realität in der Literatur. Der Erzähler verortet sich selbst in der Kluft zwischen „Romantic euphoria“ und „reality“⁴⁸ – zwar ist er versucht, sich ersterer hinzugeben, aber sein Pflichtgefühl gemahnt ihn, sich der Realität zu verschreiben und nicht derlei romantischen Empfindungen nachzugeben.⁴⁹

⁴⁴ Bauer: Auch ich in Arkadien?, S. 24.

⁴⁵ Vgl. Böhm: Heine und Byron, S. 284.

⁴⁶ Barbara Nymeyer: Der nostalgische Avantgardist. Heinrich Heines ambivalentes Verhältnis zur Romantik. In: *Heinrich Heine. Neue Lektüren*. Hrsg. von Werner Frick. Freiburg i.Br. 2011, S. 47–71, hier S. 47, 53. Heine prangert insbesondere die im Metternich-System von den Romantiker:innen zunehmend eingenommene konservativ-reaktionäre Haltung an.

⁴⁷ Vgl. Böhm: Heine und Byron, S. 53–57. Böhm weist hier auf die Schwellenposition des Autors Heine hin und nennt Heines literarisches Schaffen eine „Poetik des ‚Übergangs‘“ (ebd., S. 53).

⁴⁸ Bauer: Auch ich in Arkadien?, S. 23.

⁴⁹ Schon die *Hazreise* Heines zeigt sich in dieser Hinsicht zwiespältig: Einerseits orientiert sie sich in der Hinwendung zur Natur noch an romantischen Traditionen, andererseits findet auch dort bereits eine ironische Auseinandersetzung mit der Entfremdung von der Natur statt. Vgl. Jung: Heine, S. 54.

Den Topos von Italien als Herzensland, als Land der Liebe und der Sinnlichkeit, der sich nicht nur in Texten der Romantiker:innen findet, greift der Erzähler zwar gleich zu Beginn der Reise auf, als er sich in verträumter Manier „an den Marken Italiens“ das Herz von einer schönen Spinnerin einspinnen lässt (vgl. 31f.), seine Aussichten auf Amore erfüllen sich aber lediglich in erkauftem Sex mit der Harfenistin, die sich, Opfer der Verhältnisse, aus Not heraus prostituiert, aber dem Reisenden keine freigiebige Liebe offeriert (vgl. 43). Die Harfenistin ist damit Sinnbild des „geknechtete[n] Italien“. ⁵⁰ Der Erzähler sieht sich in Italien kontinuierlich damit konfrontiert, „Romantic euphoria“ gegen „reality“ eintauschen zu müssen.

Die Reiseschilderung bedient sich noch weiterer tradierter Italiendepi, unterminiert diese aber beständig. So ist etwa „[d]ie Literatur über Räuber und Banditen [...] zahlreich, jedoch wird kaum einmal von einem wirklichen Überfall berichtet“. ⁵¹ Bild und Wirklichkeit unterscheiden sich also – und auch hier ist es wieder die Literatur, welche das Italienbild maßgeblich formt und überformt. Heines Reisender erwähnt ironisch, er fahre „in Gesellschaft von sechs Banditen, in einer schwerfälligen Carozza“ (55). Doch nichts passiert. Stattdessen wird der Blick auf einen österreichischen Grenadier gelenkt, woraus zu schließen ist, dass die eigentliche Bedrohung nicht vom italienischen Volk ausgeht, sondern von der Besatzungsmacht Österreich. Gendolla klassifiziert Heines Reisebericht ganz richtig als „ironische Montage, [als] ein[en] Intertext, der die Elemente des Tradierten gegeneinander ausspielt, in durchaus aufklärerischem Interesse“. ⁵²

4. Heines Anti-Mignon. Entmythologisierung Arkadiens als Diskreditierung Goethes

Während sich der Erzähler in seiner intertextuellen Auseinandersetzung mit der Romantik noch zwiespältig zeigt, diskreditiert und spottet er Goethes *Italienischer Reise* in höchstem Maße. Dies geschieht sowohl in Verkehrung oder Bruch der Anlage von Goethes Italien-Text(en), als auch im direkten Auf- und Angriff von Goethes Namen. Besonders schlagkräftig teilt er in *Capitel XXVI* gegen den Dichturfürsten aus.

Heines Protagonist findet ein Italien vor, das „nicht länger mit dem glücklichen Arkadien identisch [ist]“. ⁵³ Goethes verkürzte Italienwahrnehmung wird sich der Erzähler gewahr, als er auf ein eigentümliches Musikantentrio trifft. Zwei Männer und die erwähnte Harfenistin geben „ein ächt italienisches Musikstück, aus irgend einer beliebten Opera Buffa“ (41) zum Besten. Anglade arbeitet hier Parallelen der Harfenistin zu Goethes Mignon-Figur in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) heraus, stellt aber fest, dass Heines Harfenistin antithetisch zu Mignon konzipiert ist. Im Vergleich zur kindlichen Mignon ist sie, trotz ihres jungen Alters, die selbstständigere und entschlossener Figur. ⁵⁴ Sie ist, um mit Bauer zu sprechen, eine Korrektur der goetheschen Figur. ⁵⁵

50 Guillaume van Gemert: Heinrich Heine und der Wandel des Italienbildes. *Die Reise von München nach Genua im Spiegel kontemporärer Auslandsreisen deutscher Dichter*. In: *Italienische Reise, Reisen nach Italien*. Hrsg. von Italo Michele Battafarano. Gardolo di Trento 1988 (= Apollo, Bd. 2), S. 279–301, hier S. 281.

51 Kraemer: *Italien*, S. 14.

52 Gendolla: *Arkadien*, S. 114.

53 Höhn: *Heine-Handbuch*, S. 231.

54 Vgl. Anglade: *Mignons emanzipierte Schwester*, S. 301.

55 Vgl. Bauer: *Auch ich in Arkadien?*, S. 27.

Goethes *Mignon*-Gedicht klingt schon in *Capitel IV* an, als Italien zum ersten Mal im Text überhaupt eine Rolle spielt. Hier tauchen Schlüsselwörter auf, die sich eindeutig auf die erste Strophe des Mignon-Liedes beziehen lassen. Beispielsweise ist von „Zitronen- und Orangendüften“ die Rede, von welchen der Erzähler „oft angeweht“ (18) wird, was an den „sanfte[n] Wind“ (55) bei Goethe erinnert. Auch „Blumen und Lorbeeren“ (18) werden genannt, welche auf „Myrte“ und „Lorbeer“ (55) referieren. Und zuletzt ruft ihm ein Frühlingsgott zu: „Ich liebe Dich, komm zu mir nach Italien!“ (19) – eine perspektivische Verkehrung von Mignons Ausspruch: „Dahin! Dahin / Möcht' ich mit Dir, o mein Geliebter, ziehn.“ (55) Heines Erzähler verweist somit noch vor seiner Reise auf das in Deutschland durch Goethe so bekannte Sehnsuchtsbild von Italien. Während seiner Reise wird dieser Sehnsuchts-Topos revidiert. Gleich zweimal zitiert der Erzähler Goethes Gedicht im Wortlaut an. Die erste Strophe wird in *Capitel XXVII* gedruckt. In besagtem *Capitel XXVI* zitiert er nur die erste Zeile an, ehe er zum Schlag ausholt:

„Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen?“
Kennst du das Lied? Ganz Italien ist darin geschildert, aber mit den seufzenden
Farben der Sehnsucht. (53)

Die „seufzenden Farben der Sehnsucht“ bilden dem Erzähler nach nicht das reale Italien ab, sondern zeichnen ein zum Arkadien stilisiertes Italien. Er enttarnt Goethes Italien damit als literarische Fiktion. Ironisch fügt er an: „[...] und wo er malt, hat er das Original immer vor Augen und man kann sich auf die Treue der Umriss und der Farbengebung ganz verlassen.“ (53)

Die Kritik richtet sich nicht nur gegen die Unerfüllbarkeit des von Goethe entworfenen Italienbildes, sondern direkt gegen den Autor Goethe, denn „dieser [verabsolutiert] sich selbst als schlechthinnige Norm seines Italienerlebens“. ⁵⁶ Er begreift sich „als objektiven Berichterstatter, als bloßes Auge, das Natur, Kunst und Kultur so wiedergeben soll, wie sie sind“. ⁵⁷ Der Sarkasmus des Erzählers gipfelt schließlich in der Aussage: „Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe.“ (54) Wie Altenhofer zu der Erkenntnis gelangt, diese Aussage als durchaus ernstzunehmendes Lob aufzufassen, bleibt fraglich. ⁵⁸ In der Assoziation des Schöpfungsprozesses holt der Erzähler sogar zum höchst sarkastischen, die anmaßende Haltung der Weimarer Klassiker im literarischen Diskurs aufs Korn nehmenden Gottesvergleich aus: „[I]ch bin sogar der Meinung, daß Goethe manchmal seine Sache noch besser gemacht hätte, als der liebe Gott selbst.“ (54)

Diese spöttische Haltung gegenüber Goethe zeigt sich gleich bei Grenzübertritt, quasi mit Fußsetzung auf italienischen Boden: Die Schilderung der Witterungsverhältnisse zu Beginn der *Capitel XIII* und *XVI* sind, so Guillaume van Gemert, „zweifelloso ein parodistisches Wiederaufgreifen der stereotypischen Aussagen über das Wetter, die zum festen Bestand von Goethes *Italienischer Reise* gehören“. ⁵⁹ Darüber hinaus stehen diese Wetterdarstellungen im ironischen Gegensatz zur Exposition des Textes, in der sich der Protagonist über ein jedes „allgemein europäisches Gespräch“ auslässt,

⁵⁶ van Gemert: *Wandel des Italienbildes*, S. 282.

⁵⁷ Gendolla: *Arkadien*, S. 86.

⁵⁸ Vgl. Altenhofer: *Die verlorene Augensprache*, S. 234.

⁵⁹ van Gemert: *Wandel des Italienbildes*, S. 281.

welches mit den Worten beginnt: „Es ist heute eine schöne Witterung.“ (9) Somit sind die ästhetischen Italienbilder, welche die *Reise von München nach Genua* entwirft, nichts anderes als das ironische Wiederaufrufen von bereits bekannten Italienbildern. Während Goethe Italien vielfach aus ästhetischen, dem Klassizismus verpflichteten Gesichtspunkten beschreibt, überblickt Heines Reisender das Land von (sozial)politischer Warte. Besonders deutlich wird dies an den unterschiedlichen Wahrnehmungen Veronas. Die dortige Arena aus der Römerzeit stellt bei Goethe einen Ort antiker Hochkultur dar.⁶⁰ Bei Heine ist sie Aufführungsort eines *commedia dell'arte*-Stückes und gleichzeitig Schauplatz, an welchem gewaltvolle Vergangenheit auf repressive Gegenwart trifft.⁶¹ Während das Römische Reich der Antike nur blutigen Ernst kannte, um sein Fortbestehen zu sichern, kann auch die Größe des restaurativen Europas nur mit Gewalt – hier im Symptom des österreichischen Zapfenstreichs angedeutet – aufrechterhalten werden.

Der Erzähler übt damit wieder Kritik an den restaurativ-politischen Verhältnissen Europas und gleichzeitig am poetischen Programm der Weimarer Klassik, die hier nur das ästhetische nicht aber das politische Erbe der Römerzeit wahrnehmen will. Gleichzeitig spricht er sich für die zeitgenössische Literatur Italiens aus.

Da saß ich nun und sah Brighellas und Tartaglias Spiegelfechtereien auf derselben Stelle, wo der Römer einst saß und seinen Gladiatoren und Thierhetzen zusah. [...] Das ganze Spiel hatte keinen Tropfen Blut gekostet. Es war aber nur ein Spiel. Die Spiele der Römer hingegen waren keine Spiele, diese Männer [...] waren keine große [sic] Menschen, aber durch ihre Stellung waren sie größer als andre Erdenkinder, denn sie standen auf Rom. (50f.)

Heines Reisebericht setzt sich, wie zu sehen ist, kontinuierlich von seinem Vorgänger Goethe ab. Lukas Bauer geht so weit, dieses Erzählverhalten als „an act of defiance against Goethe's patriarchal authority“ zu bezeichnen.⁶² Dem sehnsüchtigen Italienbild Mignons steht am Ende ein Genua gegenüber, das „hässlich über alle Maßen“ (68) genannt wird. Hier zeigt sich einmal mehr, weshalb Nikola Roßbach Heine als den „Bilderstürmer par excellence des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet.⁶³ Jedoch ist auch Heines Bericht letztlich nur bedingt Abbild eines ‚realen‘ Italiens, weshalb van Gemert auch ihm die Konstruktion eines Italien-Mythos attestiert.⁶⁴ Gemeinsam ist beiden Reiseerzählungen daher, dass sie ein Italienbild konstruieren, welches für die jeweils eigenen Zwecke des Autors instrumentalisiert wird.

5. Von den „alten deutschen Schmerzen“. Deutschlandbild und Spiel mit Nationalklischees

Heines Italien ist nicht ausschließlich Gegenpol zu Deutschland, im Italienbild schimmert Deutschland immer wieder durch. Deutschland stets im Gepäck tragend flammen in der Wahrnehmung des reisenden Protagonisten auch in Italien „die alten deutschen

60 „Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe, und so gut erhalten!“, Goethe: *Italienische Reise*, S. 40.

61 Vgl. Gendolla: *Arkadien*, S. 116.

62 Bauer: *Auch ich in Arkadien?*, S. 4.

63 Roßbach: *Kunstwerk, Wassermärchen, Heimat*, S. 47.

64 Vgl. van Gemert: *Wandel des Italienbildes*, S. 299–301.

Schmerzen“ (39), das Bewusstsein um den desolaten, despotischen Zustand in der Heimat, immer wieder auf. In dieser Hinsicht ergeht es Heines Protagonist – wenn auch aus anderem Grund – wie dem Ich-Erzähler Goethes: „[T]he German self is inescapable, even in Italy.“⁶⁵ Während es Parallelen zwischen beiden Ländern in politischer Hinsicht gibt, stellt der Text die Mentalitäten jedoch häufig stereotyp, dargestellt in einem kontrastiven Nord-Süd-Gefälle, gegenüber. In diesem Zuge betreibt er ein Spiel mit Nationalklischees, das über den ‚deutschen Charakter‘ spötteln will.

5.1 Musik als unzensierte Sprache

Den Zustand Italiens liest der Erzähler mitunter an der vom Volk rezipierten Musik ab. Sie fungiert als „Sprache neben der Sprache“, als „eine Art Geheimcode, in dem die Italiener sich auch in Gegenwart ihrer Unterdrücker verständigen können“.⁶⁶ Obwohl sich die Kommunikation auf sprachlicher Ebene wegen „gebrochenen Italienischsprechens“ (37) schwierig gestaltet, findet ein empathisches Verstehen statt: „Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kund geben.“ (42) Sprechverbot – eine Situation, die dem schreibenden Protagonisten und dessen Alter Ego nur allzu bekannt ist. Anglade versteht das *Capitel XIX* demnach als „programmatische Parenthese [...] Heines eigene[r] Position über Bestimmung und Wirkungsmöglichkeiten der Kunst“.⁶⁷ Heine formuliert eine Art Gegenprogramm zur Wahrnehmung italienspezifischer Künste in anderen deutschsprachigen Texten und bricht eine Lanze für die italienische Musik.⁶⁸ Gleichzeitig kontrastiert die italienische Musik bei Heine die Musik (und schlussfolgernd den Nationalcharakter) der Deutschen: Die Fugen von Sebastian Bach werden vom Erzähler als infernale Strafe angesehen, Rossini dagegen wird verehrt (vgl. 41). Dass Heines Erzähler ausgerechnet Rossini als Beispiel anführt, ist sicher kein Zufall, denn Rossinis Kompositionen spielten eine Rolle in den Unabhängigkeitsbewegungen der Italiener.⁶⁹ In diesem Zug prangert der Reisende die deutsche Mentalität mit ihrem Ernst und ihrer Gründlichkeit an und macht sich damit einmal mehr ‚zum Italiener‘:

Divino Maestro, verzeih meinen armen Landsleuten, die deine Tiefe nicht sehen, weil du sie mit Rosen bedeckst, und denen du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil du so leicht flatterst, so gottbeflügelt! – Freylich, um die heutige italienische Musik zu lieben [...], muß man das Volk selbst vor Augen haben [...]. (41)

Das italienische Volk vermag sich in der Leichtigkeit der Musik aus seinen Fesseln zu lösen, während die Besatzungsmacht nichts von diesen Freiheitsbestrebungen erfährt: „Das ist halt närrisches Zeug, sagt die exoterische Schildwache, und es ist gut,

⁶⁵ Bauer: Auch ich in Arkadien?, S. 28.

⁶⁶ Altenhofer: *Die verlorene Augensprache*, S. 243. Altenhofer weist darauf hin, dass Heines Interpretation der Opera buffa von Lady Morgans *Italy* (1821) inspiriert sein könnte, einer der Italiertexte, welcher in *CAPITEL XXVI* erwähnt wird. Lady Morgan schreibt der pantomimischen Begabung der Italiener eine politische Dimension zu. Vgl. ebd., S. 244.

⁶⁷ Anglade: Mignons emanzipierte Schwester, S. 307.

⁶⁸ Liegt der Fokus vieler Italiertexte besonders auf der bildenden Kunst des Landes, ist es weniger verbreitet – und dies erwähnt Heine auch im Folgenden, wenn er um Verzeihung für die Rossini lästernden Deutschen bittet –, für die Musik und das Musiktheater des Landes zu schwärmen. Goethe interessierte sich zwar für die *Commedia dell'arte*, auf welcher die *Opera buffa* fußt, sah allerdings keine Möglichkeit, diese nach Deutschland zu transferieren. Vgl. ebd., S. 308.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 306f.

daß sie nichts merkt.“ (42) Wie die Narrenfiguren in der deutschsprachigen Literatur erweisen sich auch die komödiantischen Charaktere der *Opera buffa* als ambivalent. Einerseits unterhalten sie, andererseits besitzen sie subversive Sprengkraft, in dem sie gesellschaftliche Missstände anprangern und vorführen. Der Reisende bei Heine scheint dies im Gegensatz zu seinen nach Italien reisenden Landsleuten erkennen zu können. Wie in den Ausführungen über Goethe deutlich wurde, erzählt auch Heines Reisender in subtiler Doppelzüngigkeit ganz im Geiste der *Opera buffa*, die nicht selten die *Opera seria* parodiert und gesellschaftliche Missstände anprangert. Heines Reisebericht ist damit *Opera buffa* in literarischer Form. Was im Text die Schildwache der *Opera buffa* ist, sind Heine die deutschen Zensurbehörden.

5.2 Italien als Schlaraffenland

Der Erzähler zeichnet ein schlaraffenhaftes Bild von Italien. Sein Italien ist ein Land des Genusses, ein Land exotischer Fülle. Dem bereits vielzitierten ernsten Charakter des preußischen Bürgertums attestiert er in diesem Zusammenhang einen Mangel an Genussfähigkeit. Die Kulinarik in Italien unterscheidet sich entschieden von jener in Deutschland:

[D]ie frischen Mandeln, die ich noch nie in ihrer ursprünglich grünen Schale gesehn, und die duftig frischen Feigen, die hochaufgeschüttet lagen, wie bei uns die Birnen. Auch die großen Körbe mit frischen Citronen und Orangen ergötzten mich [...]. (37)

Der Mangel an südländischen Zitronen habe zur Folge, dass die Deutschen ihrem Punsch „aus Verzweiflung desto mehr Rum zugießen“. (37) In Deutschland, wo der „Sommer [...] nur ein grünangestrichener Winter [ist]“, fehle es im Allgemeinen an einer freudvollen Genusskultur, die hier mitunter klimatisch begründet wird. Weiter heißt es humorvoll: „Von den Mandeln haben wir blos die geschwollenen.“ (37) Die Kulinarik steht somit synekdochisch für den Lebensstil der jeweiligen Nation, die Wahrnehmung der landestypischen Obstsorten kann darüber hinaus als Personifikation der Nationalcharaktere gelesen werden: „Kurz, uns fehlt alles edle Obst, und wir haben nichts als Stachelbeeren, Birnen, Haselnüsse, Zwetschen und dergleichen Pöbel.“ (37) Wahrhaft edles Gemüt findet man dieser Auslegung nach nur in Italien, womit der Erzähler die Verachtung für seine Landsleute (dem Pöbel) subtil zum Ausdruck bringt. Ähnlich verfährt Heine auch im *Wintermärchen* (1844), wo identitätsstiftende Mahlzeiten dazu herangezogen werden, Kritik an Gesellschaft und Politik zum Ausdruck zu bringen.⁷⁰

Zwar bedient sich damit auch Heine der in der Tradition der Klimatheorie des 18. Jahrhunderts stehenden vielfach kolportierten Stereotype einer genussvollen, müßiggängerisch-lebensbejahenden Südmentalität und dem mühselig-mäßhaltenden, ernsthaft-sorgsamem Charakter der Nordvölker,⁷¹ dennoch ist er bemüht, wie die Banditen-Textstelle zeigen konnte, vor allem gegen Nationalstereotype und Klischees anzuschreiben, welche in Deutschland von der italienischen Bevölkerung

⁷⁰ Tanja Rudtke: *Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur*. Bielefeld 2014, S. 73.

⁷¹ Vgl. Manfred Beller: *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*. Hrsg. von Elena Agazzi. Göttingen 2006. Besonders S. 67–71 (Goethe über den italienischen ‚Nationalcharakter‘) und S. 149–159 (Nord und Süd in der deutschen Romantik).

kursieren – etwa indem er Klischees ins Leere laufen lässt. In Ala bekommt der Reisende „einen Braten derb und fest wie deutsche Treue“ (46) aufgetischt. Das scheinbare Kompliment, das in der Bedeutung des Eigenstereotyps bzw. Nationalklischees eine lobenswerte Eigenschaft ausdrücken will, wird im Kontext der Kulinarik ins Gegenteil verkehrt. Die Attribute „derb“ und „fest“ lassen sich im Zusammenhang des Bratengerichts mit ‚grob‘, ‚zäh‘ und ‚trocken‘ assoziieren. Aus kulinarischer Perspektive scheint also dieser Braten, den man sich in der Regel zart und saftig wünscht, kein besonders rühmenswerter gewesen zu sein. Die deutsche Selbstzuschreibung wird *ad absurdum* geführt. In der *Reise von München nach Genua* zeigt sich damit einmal mehr die genussorientierte Feder Heinrich Heines und die kulinarische Metaphorik in seinem Schreiben. Cordula Hupfers Urteil findet sich hier bestätigt: „Wann immer der Dichter aufischt, wird Fragwürdiges verhandelt. Wenn Gerichte Erwähnung finden, geht er zugleich mit etwas ins Gericht.“⁷²

In den *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1834) zeichnet Heine Italien dezidiert als Schlaraffenland und setzt sich mit dieser positiven Besetzung der italienischen Küche vom *Gusto*⁷³ seiner reisenden Zeitgenossen ab:

Vorgestern träumte mir: ich befände mich in Italien und sey ein bunter Harlekin und läge, recht faulenzerrisch unter einer Trauerweide. Die herabhängenden Zweige dieser Trauerweide waren aber lauter Makaroni, die mir lang und lieblich bis ins Maul hineinfielen; zwischen diesem Laubwerk von Makaroni flossen, statt Sonnenstrahlen, lauter gelbe Butterströme, und endlich fiel von oben herab ein weißer Regen von geriebenem Parmesankäse.⁷⁴

Auch Goethe bedient sich des Schlaraffenlandtopos, um die Unterschiede zu Deutschland herauszustellen: „By making an association between Italy and *Schlaraffenland*, Goethe implies that the South is a land of plenty and wellbeing and indeed the escape he has been looking for from [...] his life in Germany.“⁷⁵ Wie Bauer zeigt, fühlt sich Goethe vom leichten, beschwingten italienischen Lebensstil angezogen, bewertet die leichtfüßige Mentalität der Italiener an anderen Stellen aber durchaus kritisch, sodass er ein ambivalentes, teils widersprüchliches Bild vom ‚italienischen Volkscharakter‘ zeichnet.⁷⁶

Im Bereich der Kulinarik greift der Erzähler mehrfach auf italienisches Vokabular zurück. Beispielsweise spricht er vom *pranzo* statt vom Mittagessen (vgl. 39/56). Verbal adaptiert er die italienische Tischkultur damit bereits. Nicht nur in Sachen Musik, auch im Bereich der Kulinarik bringt er der italienischen Kultur mehr Wertschätzung als der deutschen entgegen, was im Umkehrschluss natürlich auch als Angriff auf die deutsche Kultur gelesen werden kann.

72 Cordula Hupfer: „Und Zuckererbse nicht minder“. *Die kulinarische Metaphorik im Gesamtwerk Heinrich Heines*. Düsseldorf 2005, S. 12.

73 Gustav Nicolai etwa urteilt in seinem Reisebericht alles andere als schlaraffisch über neapolitanische Makkaroni: „Neben den Tischen schmort auf eisernen Pfannen an der Erde die stinkende Knoblauchswurst und das gelbgraue Wurmgewinde steinharter und sandiger Macaroni.“ In: Gustav Nicolai: *Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für Alle, welche sich dahin sehnen*. 2 Bde. Leipzig ²1835 [EA 1834], S. 279.

74 Heinrich Heine: Aus den *Memoiren des Herren von Schnabelewopski*. In: Ders.: *Heinrich Heine Säkularausgabe*, S. 208.

75 Bauer: Auch ich in Arkadien?, S. 8.

76 Vgl. ebd.

5.3 Genua als „deutsche Stadt“

Dirscherl sieht im einleitenden Satz der Beschreibung Genuas („häßlich über alle Maßen“ (68)) rhetorische Ähnlichkeiten zu den Beschreibungen Göttingens, Düsseldorf und Hamburgs der frühen *Reisebilder* Heines. In dieser Hinsicht scheint eine Verbindung zwischen deutschen und italienischen Verhältnissen hergestellt zu werden. Dirscherl hebt vor allem den auf Ökonomie ausgerichteten Lebensstil der Genueser hervor, welcher von Heines Erzählerfigur(en) auch den Einwohnern Hamburgs und Londons zugeschrieben wird.⁷⁷ Heines Text knüpft in diesem Punkt eher an die literarische Tradition der Italienreisen an, als sich von ihr zu distanzieren, da im beständigen Blick auf das Fremde vor allem eine Auseinandersetzung mit dem Eigenen erfolgt.⁷⁸ Er nimmt wie Archenholtz den Umweg über Italien, um Kritik an deutschen Verhältnissen zu üben.⁷⁹ Italien erscheint als Folie für Heines politische Agenda deshalb besonders geeignet, weil es ähnlich wie Deutschland von Kleinstaaterei durchzogen ist und auch in Italien im Zuge des Risorgimento Forderungen nach einem geeinten Nationalstaat laut werden.⁸⁰

Dass die Erzählung am Ende plötzlich mitten im Satz abbricht und ein offenes Ende hinterlässt, treibt Heines intertextuelle Gattungsrevolte auf die Spitze. Kortländer löst den Satz allegorisch auf, „einen Verweis auf deutsche Verhältnisse“⁸¹ darin sehend. So würde der Ritter, „der seine Geliebte aus dem Tode aufküssen wollte“ (72), für den reisenden Erzähler stehen und die tote Maria für ein Deutschland, das erweckt werden soll.⁸² Die Reise kennt kein geographisches Ziel, sondern richtet ihr Ziel auf eine Veränderung der politischen Situation in Deutschland aus. Damit deckt Heines *Reise von München nach Genua* den Begriff ‚Bewegung‘, welcher zum Schlüsselbegriff des Jungen Deutschlands mutiert, auch im Sinne von ‚Wandel‘ und ‚Veränderung‘ ab.⁸³ Sein Reisebericht soll die deutsche Leserschaft wachrütteln. Die Reise nach Genua ist damit die Reise ins Innerste der Deutschen.

6. Fazit

Der klassisch-arkadische, auf Kunst- und Sinneserfahrung ausgelegte Mythos von Italien, wie ihn Goethe in der *Italienischen Reise* entwirft, wird bei Heine persifliert und gleichermaßen dekonstruiert. Heines *Reise von München nach Genua* spottet über das Format der klassischen Bildungsreise und deren bürgerlichen Grand Touristen. Stattdessen fokussiert der Bericht die unästhetischen, von Armut und Unterdrückung

77 Vgl. Dirscherl: Poetik der Stadt, S. 209.

78 Vgl. Battafarano: Die deutsche Italien-Literatur, S. 41.

79 Vgl. Gendolla: Arkadien, S. 115.

80 Vgl. van Gemert: Wandel des Italienbildes, S. 299–301.

81 Ebd., S. 176.

82 Möglicherweise handelt es sich hier aber wieder um ein intertextuelles Versatzstück. Vielleicht lohnt ja ein Blick in die Ritterwelt des *Orlando furioso* (1516), das Werk des im Text erwähnten Ariosto. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Gattung des Schelmenromans bzw. pikaresken Romans verwiesen. Heines Reisebericht geht in seiner Beschaffenheit damit nicht nur eine Beziehung zur Gattung des Reiseberichts ein, sondern auch zur Gattung des Schelmenromans, dessen Merkmale wie Ich-Erzählung, (Lebens-)Reise, satirischer Blick und Trickster-Figur hier mitschwingen.

83 Vgl. Kortländer: Heine, S. 148f.

geprägten Seiten Italiens und will den Blick für die politische Situation in Europa schärfen. Mittels intertextueller Montagen werden gängige literarische Italienbilder dekonstruiert und gleichsam kanonisierte Italienreisen diffamiert. Heines Reisebericht ist, darin dem Schelmenroman nahestehend, satirisch orientierte Reisefiktion, welche den Duktus der Gattung ‚Reisebericht‘ nachahmt und deren Inhalte fiktionalisiert. Die Persiflage findet ihr Ausdrucksmittel besonders in Ironie und Sarkasmus, der Erzählton schwankt zwischen Pathos und Polemik.

Mit dem Aufgreifen goethescher Figuren wie etwa Mignon oder konkreten Stationen und Gegebenheiten von Goethes *Italienischer Reise* unterwandert Heine Goethes Italienbild und hält ein von politischer Intention gelenktes Pendant dagegen. Neben Goethes Werk nimmt Heine vor allem die Italien-Texte und Poetik der Romantiker:innen ins Visier. Bekannte Italiendepi und literarische Ästhetiken werden teils nostalgisch aufgegriffen, aber gleichzeitig invertiert, worin sich einmal mehr Heines ambivalentes Verhältnis zur Romantik zeigt.

Zwar bedient auch Heine gängige Nord-Süd-Klischees, die der Klimatheorie entstammen, dennoch führt er vor allem negative Fremdstereotype, welche die italienische Mentalität betreffen, *ad absurdum* und nimmt deutsche Autostereotype aufs Korn. Der reisende Protagonist steht der italienischen Kultur affirmativ gegenüber (besonders hinsichtlich der zeitgenössischen Literatur, Musik und Kulinarik), dennoch verurteilt er verklärende Italienbeschreibungen und die in der Literatur vorherrschende Reduktion Italiens auf ästhetische Aspekte. Sein Reisebericht bildet den Gegenpol zum Bild des ‚schönen Italien‘. Den Finger in die Wunde legend gewährt er den Lesenden Einblicke in die „hässlich[en]“ (68) Seiten. Heines Erzähler findet ein unterdrücktes, von Armut gebeuteltes Land vor, womit er Goethes Italienbild als Fiktion ausstellt, als Land, welches zwar in den deutschen Köpfen, nicht aber in Italien zu finden ist.

Im Text kontrastiert der deutsche Kulturraum den italienischen zunächst, die politische Situation Italiens allerdings ähnelt der des restaurativen Deutschlands stark. Aufgrund der über allen Texten schwebenden (Vor-)Zensur der Metternich-Ära werden die politisch-sozialen Verhältnisse in Deutschland jedoch aus der Diegese ausgeklammert. Rückschlüsse auf das eigene Land können die zeitgenössischen Leser:innen nur durch Interferenzen ziehen.

Das Fremde dient als Beispiel für das Eigene, Italien wird somit zur Folie. Die Gattungspersiflage wird damit auch zur Gattungsrevolte. Hierin zeigt sich die durchgängig miteinander verflochtene Doppel-Kritik an Literaturbetrieb und politischer Restauration.

Diese Unterwanderung von Gattungskonventionen bringt die Forderung nach einer neuen Literatur mit sich, welche sich von vorherrschenden ästhetischen Kriterien abwenden und stattdessen einem gesellschaftlichen Wandel dienen soll. In der Abkehr von Arkadien kehrt sich der Text also auch vom Ideal einer ‚schönen Literatur‘ ab. Bei Heines intertextuellem Demontage-Verfahren darf jedoch nicht vergessen werden, dass es sich bei dem erlebten Italien des Reisenden ebenso um ein fiktionalisiertes und damit konstruiertes Italienbild handelt, wie bei jenen literarischen (Vor-)Bildern, die das neue Italienbild zu dekonstruieren versucht. Letztlich ist Heines *Reise von München nach Genua* die Reise eines Desillusionierungsprozesses, an deren Ziel der Erkenntnisgewinn steht: Italien ist nicht arkadisch.