



M i c h a e l W o l l

Der wandermüde Dichter

Heinrich Heines
Gedichtzyklen und
der Weg in
die lyrische Moderne

Wallstein

Michael Woll
Der wandermüde Dichter

Michael Woll
Der wandermüde Dichter

Heinrich Heines Gedichtzyklen
und der Weg in die lyrische Moderne



WALLSTEIN VERLAG

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung
der Alexander von Humboldt-Stiftung

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

© Michael Woll 2026

Publikation: Wallstein Verlag, Göttingen 2026

Geiststr. 11, 37073 Göttingen

www.wallstein-verlag.de

info@wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

unter Verwendung eines Gemäldes von

Georges Seurat, »Küste bei Honfleur«, 1886

ISBN (Print) 978-3-8353-6000-6

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8192-6

DOI <https://doi.org/10.46500/83536000>

Inhalt

1	Einleitung	9
2	Voraussetzungen: Streit um die Dichterkrone	19
2.1	Methodische Traditionen	21
2.2	»Ich bitte nicht zu vergessen daß ich ein Dichter bin...«	26
2.3	Brecht oder Baudelaire? Stationen der Heine-Forschung	33
2.4	Zyklische Welten als Zentrum der Reflexion	48
3	Gattungsübergänge. Von der Geschichte zum Zyklus	55
3.1	Das Medium des Französischen	58
3.2	Orpheus am Bahnsteig	62
3.3	Philosophie, Geschichte und Literaturgeschichte – in poetischer Sicht	70
3.4	Heines Korrespondenz: Briefe an Julius Campe	82
3.5	Gedichtzyklen als poetischer Raum.	87
4	»Neue Gedichte«: Ein Zyklenraum aus Wald und Meer?	100
4.1	Ein Meer mit vielen Stränden. »Lebensfahrt«, »Nordsee III«.	106
4.2	Die Nordsee, beschienen von der Harzsonne. »Seraphine«	112
4.3	Emigration aus der Nationalliteratur. »Neuer Frühling«.	127
4.4	Über den Zyklus hinaus	137
5	»Die Nordsee«: Lektüre, Dichtung und »Nachhall«	150
5.1	Der Mangel, aus dem der Zyklus entsteht (»Junge Leiden«, »Die Heimkehr«).	157
5.2	Malerei, Spracharbeit und Literaturgeschichte (I.2 – I.3)	167
5.3	Herz und Reich (I.1 – I.5)	177
5.4	Sehnsucht als poetischer Impuls (I.6 – I.12)	187
5.5	Soldatendichter (II.1)	199
5.6	Neudeutungen im Zyklus (II.2 – II.6, »Französische Zustände«)	207
5.7	Das gelungene Bild (II.7 – II.8)	222
5.8	Der Weg aus dem Zyklus (II.9 – II.10)	226
5.9	Nicht im Zyklus (»Seekrankheit«, »Im Mondenglanze«)	233
6	Die entstellte Nordsee. Heines Spätwerk	244
6.1	Bewusstsein des Spätwerks. »Deutschland. Ein Wintermärchen«	249
6.2	Potentielle »Nordsee«-Rezeption? Gérard de Nervals Übersetzung 1848	258
6.3	Die Nordsee unter dem deutschen Wams. »Romanzero«	267

6.4	»Vermaledeiter Garten« hoch über dem Meer.	
	›Gedichte. 1853 und 1854‹	272
6.5	Eine südliche Nordsee. ›Bimini‹	276
7	Gotteshimmel	287
	Literaturverzeichnis	293
	Dank	317
	Personenregister	319
	Werke von Heinrich Heine	325

Und die sommergrünen Ufer
Glühn im Abendsonnenschein.
Die Heimkehr (XL, V. 7f.)

Und Himmel und Meer und mein eigenes Herz
Ertönten im Nachhall:
Die Nordsee (*Der Phönix*, V. 29f.)

Es war ein regnichter, sternloser, widerwärtiger Abend.
Französische Zustände
(Tagesbericht vom 7. Juni 1832)

1 Einleitung

Der Dichter Heinrich Heine, insbesondere der Lyriker, wird weithin unterschätzt. Diese These klingt befremdlich, wenn man bedenkt, wie unumstritten die literarhistorische Bedeutung dieses Autors heute ist. An der Schwelle zwischen Goethezeit und dem großen Danach, als letzter Romantiker und Überwinder dieser Epoche, wird sein wesentliches Verdienst darin gesehen, dass er die überkommene lyrische Sprache seiner Zeit aktualisiert und so den Weg frei gemacht habe für eine Literatur jenseits der Klänge Uhlands und Brentanos – eine ›moderne‹ Literatur, die die zeitgenössischen Sehgewohnheiten in ihrer Sprache abbilden kann, die sich in der demokratischen Gesellschaft als kritische Stimme Gehör verschafft und auf die eine politische Öffentlichkeit sich beziehen kann. Was einst Karl Kraus in seinem berühmten Essay *Heine und die Folgen* (1910) als antisemitisch grundierte, auf die vorgeblich zweifelhafte Moral des Emigranten zielende Invektive formulierte – Heine habe der deutschen Sprache »das Mieder gelockert« –, wurde längst positiv umgedeutet, als Akt der Befreiung der verkrusteten Sprache.¹ Dass Heine heute als Dichter gilt, der durch seine Ironie die Fragwürdigkeit einer nicht mehr zeitgemäßen poetischen Tradition freigelegt habe, scheint er dabei selbst vorweggenommen zu haben mit seiner oft zitierten Formulierung über das Ende der »goetheschen Kunstperiode«².

Was dagegen oft zu kurz kommt, ist eine genaue Interpretation der Gedichte, die auf ein Verständnis ihrer gedanklichen und poetischen Logik zielt. Das hängt vermutlich damit zusammen, dass man bei diesem Autor immer ein bisschen zu sehr glaubte zu wissen, woran man ist – und damit, dass man das bis heute eigentlich gar nicht weiß. Zu sehr, denn Heine ist so auf die Rolle des Satirikers festgelegt,³ dass sich aus diesem Blickwinkel in den Texten in der Regel schnell Momente der Gesellschaftskritik und der Ironie finden lassen, die der Interpretation ein hohes Maß an Eindeutigkeit verleihen, worunter die Differenzierung leidet. Und zugleich: gar nicht, denn es besteht nach wie vor eine bemerkenswerte Uneinigkeit über die Frage, was für ein Autor Heine überhaupt gewesen ist. Romantischer Liederdichter oder politischer Zeitschriftsteller? Überhaupt: Dichter oder Schriftsteller? Vorläufer des *l'art pour l'art* oder *poète engagé*? Am Beginn vieler Heine-Deutungen stand und steht die Festlegung auf ein mehr oder weniger fixiertes Bild, das dann für die Interpretation leitend ist und sie zwangsläufig einschränkt.

Das ist natürlich ein Zerrbild der Heine-Forschung. Aber bereits die Frage, was daran ungerecht ist, fördert einen neuen Konflikt zutage. Wer

eine ideologiekritische, marxistisch beeinflusste Lesart Heines in der Tradition von Jost Hermand verteidigt, der die Aufgabe der Wissenschaft seit den siebziger Jahren darin sah, aktiv in den Kampf um das *Streitobjekt Heine*⁴ einzugreifen, wird einwenden, dass die Festlegung auf einen ›linken‹ Heine unabdingbar ist, um die Perspektive dieses Autors überhaupt verstehen zu können – das hier skizzierte Problem wäre dann keins, sondern Ausdruck einer notwendigen Entscheidung. Hermand selbst hat das 2007 noch einmal bekräftigt: Das Verständnis Heines setze voraus, dass man den »Blick von unten«⁵ auf die gesellschaftlichen Probleme zum Ausgangspunkt nehme. Damit grenzt er sich von Deutungen ab, die einen allgemeinen (am technischen Fortschritt oder an Sehgewohnheiten orientierten, in Hermands Sicht ›liberalen‹) Moderne-Begriff an Heines Werke herantragen. Diejenigen Interpretinnen und Interpreten aber, auf die Hermands Kritik zielt, würden der obigen Charakterisierung wohl noch heftiger widersprechen. Denn insbesondere seit der Jahrtausendwende hat sich in der internationalen Heine-Forschung – und diese Autorenforschung ist wirklich international, was Heines Rang als europäischer Dichter unterstreicht – eine starke Tendenz herausgebildet, bewusst keine der Optionen zu wählen. So spricht Manfred Windfuhr 1997 durchaus programmatisch vom *Rätsel Heine*⁶, während Marie-Ange Mailliet 2006 das Paradoxe hervorhebt: »[...] partisan d'une poésie engagée, il refusa, dans le même temps, de sacrifier l'autonomie de l'art [...] Dans le cas de Heine, le paradoxe pourrait être érigé en principe de vie.«⁷ In der von David Wellbery und Judith Ryan 2004 herausgegebenen *New History of German literature* wiederum schreibt Susan Bernstein in Anspielung auf Theodor W. Adornos berühmten Essay *Die Wunde Heine*: »The relation between Heine's romanticism and his journalism can also be understood as an allegory of the instability of value thanks to which no ›I‹ is finally identifiable. The subject of Heine's subjective style remains dispersed and differentiated; it is perhaps this quality that continues to open the ›wound Heine.«⁸ In *dieser* Sicht ist die hier formulierte Kritik, dass sich die Forschung allzu oft einseitig vorab auf dieses oder jenes Heine-Bild festlegt, schlicht unzutreffend. Dass das ›Paradox‹ jedoch selbst ein solches Bild ist, das die Interpretation beschränkt, zeigt die Formulierung vom vermeintlich uneindeutigen »subject of Heine's subjective style«. Die Flucht ins Paradoxe ist nur zu haben um den Preis, das Subjektive von Heines Werken ins Unbestimmte abgleiten zu lassen.

Wenn man dies aber tut, übersieht man ein wesentliches Potential von Heines Werk, insbesondere der Lyrik. Jenseits des Volkslied- oder Alltags-tons besitzen die Gedichte eine starke individuelle Gedanklichkeit, die

sich in der genauen Interpretation erschließt. Dabei gehe ich von fünf Grundgedanken aus, die in der Gedichtlektüre nach und nach entwickelt werden:

1. Heines Lyrik zeichnet sich durch eine präzise Arbeit an der Sprache aus, die durch das vermeintlich ›Alltägliche‹ oder ›Serielle‹ nur oberflächlich verdeckt wird. Die konkrete Bedeutung vieler Begriffe entsteht erst im Vollzug der Gedichte, die viel stärker als bisher angenommen in eine Tradition gehören, die von Goethe zu Mallarmé und Celan führt.
2. Anders als Deutungen von Heines Modernität, die die Zerrissenheit und die Dissonanzen moderner Zeit- und Welterfahrung in den Fokus gerückt und diese – zu Recht – vor allem in den Feuilletons und in der späten Lyrik erkannt haben, lege ich den Schwerpunkt auf den Spracharbeiter Heine, der sich schon und vor allem im *Buch der Lieder* zeigt. Insbesondere die *Nordsee*-Zyklen bilden eine eigengesetzliche Welt heraus, die weit in die Sprachwelten der modernen französischen Dichtung vorausweist.
3. Für einen signifikanten Zeitraum, der deutlich in die Pariser Zeit hineinreicht, bildet die Lyrik das Zentrum des Gesamtwerks. Heine spricht dann immer als lyrischer Dichter, auch in den historischen Abhandlungen und Feuilletons, die oft mit der Präzision von Prosa-gedichten gearbeitet sind. Die Abwendung von diesem Dichtungs-konzept geschieht schließlich nicht, weil Heine es angesichts der gesellschaftlich-politischen Ereignisse für überholt hält, sondern weil er glaubt, es dem Publikum nicht vermitteln zu können.
4. Aus diesem Grund ist Heines Emigration auch die bewusste Emigra-tion aus einer Nationalliteratur. Die oft gestellte Frage, wann aus dem freiwilligen ein erzwungenes Exil wird, geht von einem allein durch äußere Umstände getriebenen Autor aus. Dem soll hier eine Lektüre an die Seite gestellt werden, die zeigt, dass das Exil als konstruktive Reflexion (im Sinn eines neu zu schaffenden poetischen Raums) bereits Teil der Texte ist. Heines ernsthaftes Selbstverständ-nis als Lyriker besteht nicht zuletzt darin, dass das Eigenleben der Gedichte einen existentiellen Charakter annimmt.
5. Aus dem bisher Gesagten folgt bereits, dass das Publikum für die Gedichte keine rein äußerliche Rezeptionsinstanz ist. Heine ist nicht nur ein Autor, der über den sich formierenden bürgerlichen Buchmarkt nachdenkt, sondern er rechnet mit dem Publikum als textinterner Größe. Nicht selten konstruieren die Gedichte sich ihr eigenes Publikum – der Schiffer in der *Loreley* ist nur das bekannteste Beispiel – gerade deshalb, um dem realen Publikum *zuvorzukommen*.

Die Außenseiterrolle des kritischen jüdischen Intellektuellen, die ein naives Einverständnis mit der Leserschaft ausschließt, führt so zu einer systematischen Reflexion darüber, ob und wie ›l'art pour l'art‹ und ›Publikum‹ zusammen möglich sind.

Im Folgenden geht es also um eine Neuinterpretation des poetischen Ansatzes, der die Lyrik ebenso bestimmt wie, daran anschließend, die journalistischen oder die literarhistorischen Arbeiten. Das verbindende Element stiftet die Organisation des Gesamtwerks in Zyklen. Heines Ziel ist eine präzise bestimmbare Form von Kunstautonomie, deren exemplarisches Modell er in den *Nordsee*-Zyklen (1825/26) entwirft: In der Verschränkung von ›Herz‹ und ›Reich‹ entwickeln die Gedichte eine autonome Welt mit eigenen Gesetzen, innerhalb derer der Dichter auf die Konflikte seiner Zeit reagiert. Dazu müssen diese Konflikte zunächst in die Gedichtwelt integriert, gleichsam ins Poetische transponiert werden. Die Auseinandersetzung wird dann innerhalb der Gedichte geführt, die in der Logik ihrer Abfolge im Zyklus eine eigene Historizität ausbilden. Indem Heine dieses Modell auf sein ganzes Schaffen auszudehnen versucht, konzipiert er sein Werk als zusammenhängenden Raum von Gedichtzyklen. Und weil dieser Gedankenprozess auch das einschließt, was man gemeinhin das ›Biographische‹ nennt, sind die Gedichte der Ort, an dem man auch Heines Emigration noch einmal neu versteht, im Sinn der oben beschriebenen Notwendigkeit, die den *Dichter* betrifft und die sich aus der Logik der Gedichte ergibt.

In der möglichst genauen Analyse dieses poetischen Systems will das Buch einen Beitrag dazu leisten, Heine vom Streitobjekt wieder zum *Streitsubjekt* zu machen – in dem doppelten Sinn, dass man die Subjektivität zu verstehen sucht und den von Heine geführten Streit analysiert.⁹ Dieser Ansatz folgt der Idee einer Literaturwissenschaft, die die Besonderheit des einzelnen Gedichts in den Mittelpunkt des Interesses rückt.¹⁰ Im Fall Heines ist es indes gerade dieser Blick auf das Einzelne, der den Blick weiten hilft auf die Perspektive einer europäischen Literaturgeschichte. Denn mit der Streitfrage von Kunstautonomie und Politik steht eben gerade die Frage auf dem Spiel, worin Heines früher Beitrag zur Literatur der klassischen Moderne besteht. Auch dieses Problem wurde früh in aller Schärfe herausgearbeitet. Gegen Tendenzen, Heine als Vorläufer des ›l'art pour l'art‹ anzusehen, formulierte Jerold Wikoff 1975: »[...] if Heine is the forerunner of anyone, he is the forerunner of Brecht and not Baudelaire«¹¹. Von der Beantwortung dieser Frage aber hängt ab, wie man die Entwicklung des Dichters Heine beurteilt und welchen Ort man ihm in der Literaturgeschichte zuweist.

Obwohl das *Buch der Lieder*, das lange Zeit als romantisches Frühwerk abgewertet wurde, inzwischen zumindest in Teilen eine Rehabilitierung erfahren hat, hat es sich in der Wissenschaft nie ganz von Adornos Urteil erholt.¹² In *Die Wunde Heine* heißt es unter anderem: »Heines Gedichte waren prompte Mittler zwischen der Kunst und der sinnverlassenen Alltäglichkeit.«¹³ Als Höhepunkt von Heines lyrischem Schaffen galten seither, auch unter dem Einfluss eines marxistischen Verständnisses von *Entwicklung* im Sinn einer historischen Dialektik, die späten Gedichte. Anders als bei anderen Autoren, bei denen man einzelne Werkteile abspalten musste, um sie für die eigene Sache zu gewinnen (Goethe oder Hofmannsthal), bot Heines Werk für eine solche Lesart beste Voraussetzungen. Denn auf den ersten Blick scheint es in idealtypischer Weise eine Entwicklung nachzuvollziehen, vom romantischen Liedersänger zum aufgeklärt-politischen Schriftsteller. Doch der Heine, den die französischen Symbolisten gelesen haben, ist nicht zuletzt der Heine des *Buchs der Lieder*. Es sind die frühen Gedichte, die Théophile Gautier beeinflusst haben, und es ist Heines Selbstaussage aus der Artikelserie *Französische Maler*, in der Kunst verstehe er sich als »Supernaturalist«¹⁴, die Gérard de Nerval aufgenommen hat, ehe das Wort von André Breton und den Surrealisten zum Leitbegriff gemacht wurde. Das wurde vielfach gesehen,¹⁵ führte aber kaum dazu, Heines Lyrik auf die Spracharbeit Mallarmés hin zu perspektivieren – auch weil ein Autor wie Nerval selbst lange nicht zu dieser Tradition gezählt wurde (=6.2). Der Versuch, in einer Neulektüre das dichterische Potential des *Buchs der Lieder* weiter zu erschließen, dient damit auch dem Ziel, einen Teil der deutsch-französischen Lyrikgeschichte besser zu verstehen. Hier zeigt sich ein eklatantes Missverhältnis zwischen Anspruch und Wirklichkeit: Heines Mittlerrolle mag zu den »am häufigsten zitierten Gemeinplätzen der Literatur- und Geschichtswissenschaft«¹⁶ gehören. Aber dass Heine nicht eigentlich doch ›Romantik‹ meint, wenn er ›Kunstautonomie‹ sagt, bedarf bis heute der Betonung.¹⁷ Und selbst dort, wo der Fakt anerkannt wird, fehlt es an einer genauen Analyse der sprachbildenden Verfahren, die diese Autonomie ausmachen: In der Interpretation vor allem der beiden *Nordsee-Zyklen* stellt sich heraus, dass Heine in den 1820er-Jahren poetische Mittel herausbildet, die Jahrzehnte danach zum Kernbestand der symbolistischen französischen Lyrik zählen werden.

Heines spezifischer Umgang mit dem Aspekt der *Wirkung* von Dichtung macht so auch die Kategorien von ›poésie engagée‹ und ›l'art pour l'art‹ von Beginn an unbrauchbar. Wo die Anhänger des ›Brecht-Heine‹ ins Feld führen, dass Heine als einer der Ersten die Regeln des sich neu sortierenden bürgerlichen Literaturmarkts verstanden und diese Einsicht

genutzt habe, um ein kritisches Publikum zu erreichen, betonen die Verteidiger des ›Baudelaire-Heine‹, dass derselbe Autor die Freiheit der Kunst gegen alle Forderungen verteidigt habe. Doch Heines Kunstautonomie besteht darin, dass er die Wirkung als Kategorie *innerhalb* der Gedichte verhandelt. Er rechnet mit dem Publikum, aber nicht nur als Leserschaft, sondern als Teil des Werks.¹⁸ Der symbolistische Zug besteht dann darin, dass dieses Publikum selbst sich in der Dichtung (und innerhalb der zyklischen Struktur, die eigene Gesetze mit sich bringt) verändert. In der stärksten Ausprägung dieses Gedankens schaffen Heines Texte sich ihr eigenes Publikum – und bereiten damit die Desillusionierung angesichts des realen Publikums mit vor.

Dass Heine ein unterschätzter Lyriker ist, bedeutet also keinesfalls, dass es an Studien fehlen würde, die Kontinuitäten zur literarischen Moderne aufzeigen. Das beweist schon der Streit darum, welche Tradition ihn als ihren Vorläufer reklamieren kann. Entscheidend sind vielmehr zwei andere Aspekte. Erstens wurde zu selten darauf geachtet, wie die Gedichte selbst sich der äußeren Zuschreibungen entledigen, die die Interpretationen zu allen Zeiten an sie herangetragen haben. Allzu oft bleiben die Deutungen stehen bei Schlagworten wie ›Ironie‹ oder ›Zerrissenheit‹, aber auch ›Fin de siècle‹ oder ›flaneurhaft‹. Kurz: Man weiß eigentlich nach wie vor gar nicht so genau, was gemeint ist, wenn von Heines Moderne die Rede ist. Zweitens gibt es bei Heine eine Art Exemplaritätsparadox: Gerade in der Distanzierung von anderen Autoren und Strömungen – von Goethe, von der Romantik oder auch vom ›l'art pour l'art‹ – wird Heine zur großen Einzelfigur, die zugleich, als ›Seismograph‹, exemplarisch sein soll für die Transformationen des 19. Jahrhunderts. Statt das aber zum Anlass zu nehmen, die poetische Gedanklichkeit der Gedichte genauer in den Blick zu nehmen, wurde das Individuelle allzu oft, entlang Heines Selbstdeutungen, in der Abkehr und Überwindung von Vorhandenem gesehen. Die Literatur zur Frage, inwiefern Heine mit dem ›Ende der Kunstperiode‹ Hegels Diktum vom ›Ende der Kunst‹ umsetzt und worin seine Absetzbewegung von Goethe besteht, ist mittlerweile unüberschaubar angewachsen.¹⁹

Gerade weil Goethe gleichzeitig aber so unübersehbar Vorbild für Heine war, bildet die konkrete Benennung, worin die fundamentale Opposition zwischen beiden bestehe, so eine große Herausforderung. In Verbindung mit dem alten Heine-Klischee einer kombinatorischen, konventionellen Sprache führte diese Konzentration auf Abgrenzungen lange Zeit dazu, dass Heine nicht selten explizit von der Tradition ausgeschlossen wurde, zu der in der deutschen Literatur Dichter von Goethe bis Celan gehören, einer Dichtung nämlich, die das ›Außergewöhnliche‹ in der

Sprache suche.²⁰ Der Ausschluss wirkt bis heute weiter. Indem man Heine aber einen Platz in dieser Geschichte vorenthält, übersieht man den sprachbildenden Autor, der eine poetische Welt erzeugt, die sich aus sich selbst heraus in der Kritik der eigenen Sprache weiterentwickeln kann, wobei die Alltagsbegriffe sich in ihrer Bedeutung und in ihrer Qualität verändern. Übersehen werden konnte das auch deshalb, weil es vor allem im *Buch der Lieder* und in den *Neuen Gedichten* geschieht, ehe die erwähnte Desillusionierung einsetzt, in deren Folge das empirische Publikum sich gegen die poetische Imagination schließlich durchsetzt und sich das Modell der frühen Gedichte so im Spätwerk verliert. Diese hier akzentuierte Seite von Heines Werk in den Mittelpunkt zu stellen, bedeutet daher keinesfalls, andere Perspektiven von nun an zurückzuweisen: Lektüren, die etwa von den historischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten ausgehen oder von den mit ihnen einhergehenden veränderten Sehgewohnheiten im Spiegel der Massenmedien des 19. Jahrhunderts, behalten ebenso ihre Berechtigung wie Analysen zur Verwendung von Ironie und Satire. Wenn diese Aspekte im Folgenden zurücktreten, dann geschieht das, um einen wichtigen Teil von Heines Lyrik auszu-leuchten, den man sonst verpasst.

Aufbau und Lektürehinweise

Die These, dass es Heine ausdrücklich um die Konzeption eines durch Zyklen organisierten lyrischen Gesamtwerks geht, bestimmt den Aufbau der nachfolgenden Studie. Eine Grundidee besteht darin, das lyrische Werk in einem weiten Sinn zu verstehen, in dem Sinn, dass auch die Werke in anderen Gattungen – insbesondere die Feuilletons, die historischen und philosophischen Schriften – vom lyrischen Zentrum aus besser verstanden werden können. Als exemplarischen Ausdruck dieses Zentrums analysiere ich die beiden *Nordsee*-Zyklen, doch muss sich der Hauptgedanke auch an anderen Texten beweisen, weshalb die Darstellung von den frühen Gedichten bis zu den Werken aus dem Nachlass reicht und dabei auch die berühmtesten Texte wie das *Loreley*-Gedicht oder das *Wintermärchen* kurz behandelt. Indem auf diese Weise ganz unterschiedliche Gattungen und Epochen in den Blick kommen, zielt das Buch auf einen Impuls für die Heine-Forschung, die im Lauf der Jahrzehnte zu einer breiten, internationalen und bis heute ausgesprochen vitalen Autorphilologie angewachsen ist, deren wichtige Standardwerke aber etwas in die Jahre gekommen sind: Das 1987 erschienene Handbuch von Gerhard Höhn wurde letztmals 2004 aktualisiert, und auch die Studieneinführung von Sikander Singh ist bereits vor 15 Jahren erschienen.²¹

Die Frage, worin die Aktualität der Auseinandersetzung mit diesem Autor bestehen kann, wurde zuletzt im Rahmen von zwei internationalen Fachtagungen zu Heines 225. Geburtstag ganz unterschiedlich beantwortet: Während die Heine-Gesellschaft einen Blick auf die Rolle der Menschenrechte im Werk geworfen hat,²² habe ich gemeinsam mit Clément Fradin (Paris/Lille) an der *École Normale Supérieure* in Verbindung mit der Maison Heine Paris eine Konferenz zum Thema *Heine en conflits* organisiert (13.-15. Dezember 2022), die die historischen Interpretationskonflikte ins Zentrum gerückt und auf ihre Produktivität für die Interpretation hin befragt hat.²³

Um eine bessere Orientierung zu bieten, findet sich am Schluss des Buchs nicht nur ein Personen-, sondern auch ein Werkregister der Texte Heines. Das ist umso wichtiger, als die Systematik des Buchs nicht von außen gegeben ist – durch die Chronologie etwa oder durch die Konzentration auf eine Gattung oder Textgruppe oder auf ein Thema. Den Ausgangspunkt bildet stattdessen eine Beobachtung (dass Heines Spracharbeit unterschätzt wird), aus der sich ein neues Bild des Dichters ableiten lässt. Dazu werden zunächst die Voraussetzungen zusammengetragen: Was ist methodisch nötig, um Heine aus dem hier vertretenen Blickwinkel heraus zu lesen? Welche Begriffe und Konzepte müssen dazu in Frage gestellt werden (Dichterbild, Opposition zu Goethe...)? Erst wenn man Heine bewusst aus dem forschungsgeschichtlichen Kontext einer Tradition löst, bei der die Frage nach dem Verhältnis von Kunstautonomie und Politik stets den Vorrang gegenüber anderen Problemstellungen hatte, lässt sich das Individuelle seiner Dichtersprache angemessen adressieren und damit die Grundlage dafür schaffen, Heines Platz in der Entwicklung lyrischen Sprechens von Goethe über Baudelaire bis zu Mallarmé und Paul Celan hinreichend zu würdigen (⇒2). Anschließend beschreibe ich die poetischen Mittel, die Heine einsetzt, wobei die ersten Deutungen nicht der Lyrik gelten, sondern Prosatexten, in denen diese Mittel mit entwickelt werden; das oben beschriebene lyrische Zentrum wird so zunächst umkreist und präziser konturiert (⇒3). Die Gedichtinterpretationen folgen dann der Hypothese, dass der besonders innovative Teil des Werks die vergleichsweise frühen *Nordsee*-Zyklen sind. Das Augenmerk gilt daher zunächst der Übergangsphase zum mittleren Werk, um die Veränderungen zu beschreiben und den Blick zu schärfen, worum es geht (⇒4), ehe das Frühwerk in den Blick genommen wird (⇒5) und dann die Frage, was davon im Spätwerk bleibt (⇒6). Dass die französische Literatur und vor allem die Herausbildung der modernen symbolistischen Lyrik einen durchgängigen Fluchtpunkt bildet, bedeutet nicht, dass ich die einzelnen Beziehungen Heines zu französischen Autoren noch einmal

neu analysieren werde. Hierzu liegen inzwischen nicht nur zahlreiche Einzelstudien vor, sondern auch fundierte Überblicksdarstellungen; exemplarisch nenne ich das Frankreich-Kapitel in Gerhart Hoffmeisters *Heine in der Romania* (2002) und Ralph Häfners Buch *Die Weisheit des Silen* (2006), das Heine in vielfache Beziehung setzt zu Autoren wie Alphonse de Lamartine, Honoré de Balzac oder Jules Janin und insbesondere das erwähnte Verhältnis zu Théophile Gautier differenziert ausleuchtet.²⁴ An dieser Stelle wird es in erster Linie darum gehen, das Verständnis des Lyrikers Heine dahingehend zu erweitern, dass sich sein konkreter Ort innerhalb dieser transnationalen Literaturgeschichte präziser bestimmen lässt. Einzelne Beziehungen nehme ich dort näher in den Blick, wo sie der Entwicklung dieses Arguments dienen.

Den Kern des Buchs bilden die Gedichte selbst und ihre Interpretation, gemäß der Maxime des Komparatisten Peter Szondi: »Kunstwerke sind keine Beispiele, und der Gegenstand der Literaturwissenschaft kann nicht sein, wofür das literarische Kunstwerk nur ein Beispiel wäre: ihr Gegenstand ist das Kunstwerk selbst.«²⁵ Wer auf die methodische Begründung zunächst verzichten möchte (und ihr also vorerst Vertrauen schenkt), kann gleich mit den Werklektüren ab Kapitel 3 beginnen. Darüber hinaus wird im Anmerkungsapparat so gut wie möglich auf weiterführende Reflexionen verzichtet. Was inhaltlich wichtig ist, findet sich im Haupttext. Dass dort dann konsequenterweise oft auch die Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur geführt wird, ist kein notwendiges Übel, sondern eine bewusste methodische Entscheidung für eine Wissenschaft, die zeigt, wie ihre Erkenntnisse im produktiven Dialog mit anderen Stimmen entstehen, die selbst dort, wo man ihnen inhaltlich widerspricht, unverzichtbare Anstöße des eigenen Gedankengangs sind.

Anmerkungen

1 Vgl. Kruse 2016, S. 18f. 2 DHA 8/1, S. 125. 3 Vgl. Petersdorff 2006, S. 16, zur Ironie als der Größe, »die Heines Werk Einheit gibt.« 4 Hermand 1975. 5 Hermand 2007, S. 51. 6 Windfuhr 1997. 7 Maillet 2006, S. 8. 8 Bernstein 2004, S. 530f. 9 Zu Heines ›streitbarer‹ Dichtung vgl. auch Wögerbauer 1999, S. 735. 10 Zum Gedanken des Gedichts als Subjekt vgl. König 2014, S. 11. 11 Wikoff 1975, S. 81. 12 Vgl. noch Sorg 2004, S. 385f., über »Trivialisierung und Banalisierung« in Heines Lyrik. Zur Rehabilitierung vgl. u.a. Sousa 2007, Julia Kruse 2024. 13 Adorno 1974, S. 96. 14 DHA 12/1, S. 25. 15 Vgl. dazu neben den im Folgenden genannten Studien u.a. Betz 1997, S. 23. 16 Weissmann 2020, S. 148. 17 Vgl. Nebrig 2020, S. 333. 18 Dass Heines Texte zum Teil ihr Publikum selbst konstruieren, wurde bemerkt, aber nicht als poetisches Element, sondern als Reflexion einer Kommunikationssituation gedeutet (vgl. z.B. Zepf 1980, S. 30). 19 Zu einer Diskussion der Frage vgl. u.a. Schmiedel 2013, S. 24–38; einige weiterführende Literaturhinweise auch im folgenden Kapitel (⇒2.3). 20 Vgl. Kaiser 2004, S. 63. 21 Höhn 2004, Singh 2011. 22 Vgl. die Beiträge im Heine-Jahrbuch 2023. 23 Vgl. Fradin/Woll (Hgg.) 2026. 24 Vgl. Hoffmeister 2002, S. 13-76; Häfner 2006. 25 Szondi 1975, S. 18.

2 Voraussetzungen: Streit um die Dichterkrone

Heines oft beschriebenes Grab auf dem Cimetière Montmartre in Paris¹ ist ein eindrucksvoller Ort, auf doppelte Weise versteckt. Der 1825 in einem ehemaligen Steinbruch angelegte Friedhof liegt inzwischen direkt unter einer vielbefahrenen Straße, der Rue Caulaincourt im 18. Arrondissement, was schon vor über hundert Jahren Anlass zur Sorge mit Blick auf die Friedhofsruhe französischer Dichter bereitete: »Fünf Elektrische, drei Autobusse und vier Lastautomobile fahren über deinen Gedanken hinweg. Eine riesige Eisenbrücke liegt quer über dem Friedhof. Unter ihrem Lärm möchte Henry Beyle, genannt Stendhal, seine ewige Ruhe halten«, heißt es in einem Artikel des *Berliner Börsen-Couriers* vom März 1924.² Doch aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts und mit dem Vergleich des heutigen Großstadtlärms ist es eigentlich überraschend, wie wenig auf dem Friedhof zu spüren ist von den Autos, Motorrädern und Reisebussen, die täglich, von der Place de Clichy kommend, auf den Montmartre fahren oder an ihm vorbeirauschen. Am Grab selbst wiederholt sich die Spannung von Einsamkeit und Bewegtheit. Es liegt nicht direkt am Weg, sondern in der zweiten Reihe. Wenn man früh kommt oder bei schlechtem Wetter, ist man in der Regel ganz für sich. Mitten in Paris, fühlt man sich doch ganz weit von der Metropole entfernt. Allerdings bleibt man hier meist nicht lang allein: Heine hat seine täglichen Besucher, die man schon aus einiger Entfernung an ihren suchenden Blicken erkennt, und nicht selten bringen sie Grußkarten und Blumen mit, die sie auf den kleinen Pfaden zum Grab tragen und die dann einen wirkungsvollen Kontrast bilden zu der ehrwürdig anmutenden weißen Marmorbüste, unter der eine Leier mit dreizehn Rosen zu sehen ist, ebenfalls aus Marmor.

Um den vermeintlich stets frischen Grabschmuck ranken sich zahlreiche Legenden, wobei sich die These, dass das Grab während der NS-Zeit ein Begegnungsort für Exilierte war, deren Blumen als Akt des Widerstands zu deuten sind, nicht belegen lässt.³ In jedem Fall geht die Bedeutung des Erinnerungsorts über das Anekdotische hinaus, weil sie die Frage der Emigration und der Verbundenheit mit Sprach- und Kulturräumen berührt. Tatsächlich hat die Symbolik des Ortes immer schon Anteil an der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Auch populäre Darstellungen, etwa zu Heine in Paris, haben allein schon deshalb oft eine gute Qualität, weil sich renommierte Forscher an ihnen beteiligen.⁴ Zusätzliche Bedeutung erlangt die Frage des Ortes durch die Konkurrenz der deutschsprachigen Germanistiken in Ost und West, nicht zuletzt auch im Hinblick

auf die parallel entstehenden historisch-kritischen Editionen in Düsseldorf und in Weimar/Paris, sowie durch die Besonderheit des deutschsprachigen jüdischen Dichters im Pariser Exil. Das Bild Heines ist durchgängig geprägt von einem ganz spezifischen Verhältnis von Aneignung und Abgrenzung, und alle wissen es: Die Reflexion über diese rezeptionsgeschichtlichen Eigenheiten gehört seit Jahrzehnten zum Bestand einer Forschung, die um den verkannten und verfehmten, um den missverstandenen wie den usurpierten Schriftsteller kreist. Der marmorne Heine bleibt eine ständige Provokation.⁵

Weil sich die Debatte oft im historisch-politischen Rahmen bewegt, kann man jedoch leicht übersehen, wie Heine an einem poetischen Raum arbeitet, der eigene, davon unabhängige Gesetzmäßigkeiten herausbildet. Damit seine Konstruktion verständlich wird, müssen zunächst die Voraussetzungen für einen Perspektivwechsel geschaffen werden, der von vertrauten Vorstellungen wegführt. In einem kurzen Kapitel zur wissenschaftlichen Methode schlage ich einen produktiven Bruch mit einigen ungeschriebenen Regeln der Heine-Forschung vor, indem ich bewusst einen Ansatz einführe, der bislang Werken vorbehalten war, für die eine Spracharbeit in der Tradition des Symbolismus als selbstverständlich gilt: Mallarmé, Rilke, Celan. Dabei soll es nicht darum gehen, die bewährten Methoden der Heine-Forschung abzulehnen, sondern im Sinn einer freundlichen Provokation Perspektiven einzuführen, die das Bild dieses Autors neu perspektivieren (⇒2.1). Dazu gilt es auch, das durch die Grabgestaltung aufgerufene Dichterbild noch einmal kritisch in den Blick zu nehmen. Zugespitzt kann man sagen: Heine sieht sich selbst immer – d.h. in jedem seiner Texte und über alle Gattungen hinweg – als *Dichter*. Seine Leserinnen und Leser übernehmen den Begriff zwar in der Regel, doch betonen sie den Gang des 19. Jahrhunderts, der vom als pathetisch empfundenen Dichterideal zum Modell des *Schriftstellers* führt – nach dem Vorbild von Baudelaires Prosagedicht *Perte d'auréole*, in dem ein Autor seine Dichterkrone auf der Straße der Großstadt verliert und feststellt, dass er sie auch besser nicht wieder aufsetzt. Wo Heine für diesen Weg reklamiert wird, geschieht das mit der Absicht, ihn vor verfehlten, anachronistischen Dichteridealen zu schützen. Doch wird dabei erstaunlich oft eine defensive Rechtfertigungsdebatte geführt: Heine erfülle zwar nicht das klassisch-romantische Dichterbild, sei aber dafür, quasi zum Ausgleich, der Vertreter einer neuen, weniger pathetischen Schriftstellergeneration. Diese Auseinandersetzung ist nicht zu gewinnen und verstellt überdies den Blick auf wesentliche Facetten des Werks (⇒2.2). Das gilt umso mehr, weil man sich damit zahlreiche Oppositionen einhandelt: Heine gegen Goethe, Heine gegen die Romantik, Heine gegen Baudelaire. In einer kurzen For-

schungsskizze analysiere ich die Folgen dieser Praxis (⇒2.3). Schließlich benenne ich den Standort, von dem aus meine Interpretation gedacht ist: Heines Selbstverständnis als Dichter hat als Zentrum ein Subjekt, das sich in allen seinen Texten als Dichter äußert und daher die äußeren Daten – historische und biographische Fakten, philosophische Konzepte und literarische Vorlagen – zunächst in seinem Sinn umformen muss. Die Form des *Gedichtzyklus* ist dafür prädestiniert, weil in der komplexen Bezugnahme der Texte aufeinander ein Referenzsystem entsteht, in dem Wörter, Begriffe, Motive ein Eigenleben gewinnen (⇒2.4). Von diesem Prozess wiederum sind in besonderer Weise die Orte betroffen. Ob von Paris die Rede ist oder von Hamburg, immer ist damit neben einem realen Ort auch eine poetische Funktion im Gesamtwerk bezeichnet. Auch deshalb wird der Gedankengang dieses Buchs, der hier mit Heines Grab in Montmartre begonnen hat, schließlich dorthin zurückkehren.

2.1 Methodische Traditionen

Zu jedem dichterischen Werk gehört die Geschichte seiner Vereinnahmung. Angesichts des Wandels der Zeiten, ihrer jeweiligen Methoden und auch Ideologien ist man geneigt, im Plural von Vereinnahmungen zu sprechen. Der Singular betont dagegen das Weiterwirken, das Beharrliche von Autorenforschungen – sei es, dass bestimmte frühe Festlegungen prägend werden oder dass sich ein bestimmtes Bild sukzessive durchsetzt; sei es, dass ideologische Positionen eine Autorenforschung als negative Folie prägen, im Sinne von etwas, wovor man ein Werk später ›retten‹ muss. Im Fall Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) beispielsweise bilden sich früh Begriffe und Deutungsmuster heraus, die die Interpretinnen und Interpreten über Jahre hinweg aufnehmen und variieren.⁶ Gleichzeitig sind es gerade diese das Bild des konservativen Autors befestigenden Lesarten, die in den 1970er-Jahren die Gegenreaktion einer ideologiekritischen, ›antiautoritären‹ Hofmannsthal-Forschung provozieren und damit den Diskurs doch weiterhin prägen.⁷ Bei häufig interpretierten Texten sind Interpretation und Wissenschaftsgeschichte schon deshalb untrennbar miteinander verbunden. Für die Gedichte Heines gilt das aufgrund der charakteristischen Verbindung von Forschung und öffentlichem Diskurs, die nicht zuletzt die Frage nach der Kanonisierung des jüdischen Autors in der deutschsprachigen Literatur⁸ betrifft, in besonderer Weise.

Es liegt daher eigentlich durchaus nahe, die Texte mit einer Methode wie der Kritischen Hermeneutik zu untersuchen, die gegen die äußeren Zuschreibungen nach der individuellen Konstruktionslogik der Gedichte

fragt und die auf diesem Weg die Wissenschaftsgeschichte nach Jean Bollack immer schon zu ihren Erkenntnisinstrumentarien zählt.⁹ Dass dies geschieht, ist jedoch keine Selbstverständlichkeit. Zwar spielt die philologische Schule Bollacks insbesondere in der französischen Heine-Forschung eine wichtige Rolle: Vor allem der wissenschaftshistorische Ansatz hat dazu geführt, dass die Pariser ›Équipe Heine‹ an der *École Normale Supérieure* zu dem zentralen Ort werden konnte, an dem Interpretation und Edition, Philologiegeschichte und Kulturtransfer in ein konstruktives Verhältnis treten konnten; der Pariser Anteil an der Heine-Säkularausgabe war der Kern der Editionswissenschaft, wie sie heute am *Institut des textes et manuscrits modernes* (ITEM) nicht nur weit über die Heine-Forschung, sondern über die Fachgrenzen hinaus bis hin zu den Naturwissenschaften praktiziert wird.¹⁰ Im Bereich der Analyse von Heines Werken zeigt sich die Produktivität dieser Reflexion beispielhaft in Michel Espagnes Heine-Studien.¹¹

Dass die Kritische Hermeneutik in weiten Teilen der Heine-Forschung dennoch keine große Tradition hat, hängt wohl vor allem mit ihrer Grundidee zusammen, vor dem Hintergrund eines erweiterten Syntax-Begriffs in erster Linie auf die Arbeit am Sinn und an der Sprache zu achten. Dieser Ansatz scheint wie geschaffen für Autoren wie Rainer Maria Rilke oder Paul Celan und ihre Poesie im Umkreis und der Nachfolge des französischen Symbolismus, bei der im Grunde jedes Wort, sobald es ins Gedicht eintritt, eine Neudefinition erfährt. Dichterinnen und Dichter, die dieser Linie üblicherweise nicht zugerechnet werden, werden in der Regel auch mit anderem, im Fall Heines etwa sozialgeschichtlich motiviertem Instrumentarium befragt.¹² Betrachtet man allgemein verschiedene Autorenforschungen, so stellt man fest, dass sich nicht nur ihre Fragestellungen stark unterscheiden, sondern dass auch je unterschiedliche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler beteiligt sind und die Schnittmenge unter ihnen sehr gering ist.¹³ Auch das gehört zur ›Beharrlichkeit‹ von Autorenforschungen. Doch ist die Ausschließlichkeit der Zuordnung zu einzelnen Traditionen selbst eine Folge von Vorfestlegungen. Es wird sich zeigen, dass gerade ein forcierter Blick auf Heines Spracharbeit dazu geeignet ist, das gewohnte Bild zu revidieren und zu erweitern.

Heines Spracharbeit und die französische Moderne

Sich auf die Eigenlogik von Texten einzulassen, bedeutet insbesondere, darauf zu achten, wo sie sich bereits ihren späteren Vereinnahmungen widersetzen, indem sie die aufgerufenen Kontexte kommentieren, relativieren oder zurückweisen oder indem sie vermeintliche Konflikte der

Forschung selbst schon austragen.¹⁴ Die Überraschung wird im Fall Heines darin bestehen, dass die gedankliche Logik der Texte keineswegs von zeit-historischen Kategorien oder alltagssprachlichen Formen bestimmt ist, sondern dass beide umgeformt werden im Sinn ganz individueller Verfahren, die bereits sehr weit hinein in das führen, was man später als eigengesetzliche Sprachwelten bezeichnen wird. Indem ich in diese Entwicklung explizit Goethe mit einbeziehe, führe ich einen Ansatz weiter, der auch in der Goethe-Forschung bislang noch sehr vorsichtig vertreten wird.¹⁵ Dabei liegt es durchaus nahe, den Gedanken einer autonomen Kunst als Bindeglied zu sehen zwischen der Lyrik Goethes und den Gedichten des Symbolismus. Bemerkenswerterweise formuliert Rémy Colombat diese mögliche Verbindung in großer Klarheit, nur um im gleichen Atemzug gerade Heine aus dieser Entwicklungslinie auszuschließen: »Heines Modernität aber ist eine andere, die ›moderne Gebrochenheit‹ einer ›paradoxen Existenz‹, wie sie der Dichter Peter Rühmkorf in einem Selbstbestimmungsversuch definierte.«¹⁶ Die Traditionen und ungeschriebenen Gesetze der Heine-Philologie wirken an dieser Stelle stärker als das eigentlich bereits Erkannte.

Damit, dass sich alle Momente der Außenwelt verändern, wenn sie in die Welt von Heines Gedichten eintreten, ist entschieden mehr gemeint als die Idee, dass es sich um eine künstlich geschaffene Welt handelt. Zwar spielt dieses Moment eine Rolle: Wenn Stefan Matuschek in seiner Geschichte der Romantik unter dem Titel *Der gedichtete Himmel* davon spricht, dass das Fortschrittliche der Epoche in der Erkenntnis bestehe, dass das durch die Kunst erzeugte Heilige selbstgemacht und nicht offenbart sei,¹⁷ hebt er einen Zug hervor, an den die sprachschöpferische Moderne anknüpfen wird. Und nicht umsonst hat Helmut Koopmann in dieser Perspektive Eichendorff und Heine als Vorläufer des Symbolismus gedeutet, weil es beiden nicht um das »eigene Erlebnis« gehe, sondern erst in ihrer Lyrik die Wirklichkeit entstehe, die »als die eigentliche Wirklichkeit des Lyrikers gilt.«¹⁸ Beide erkennen das Zukunftsweisende der spät- und nachromantischen Dichtung im veränderten Wirklichkeitsstatus der Texte. Für das, was bei Heine folgt, ist das jedoch nur der Ausgangspunkt: Die Gedichtzyklen tragen als Referenzsysteme eine Produktivität in sich, die in der Spracharbeit ein Eigenleben gewinnt. Einmal geäußerte Gedanken werden regelrecht zu Akteuren, die sich gegenseitig betrachten und entlang den Regeln von Heines Dichtersprache eine Form von Sprachkritik entwickeln, wie man sie eher in den Gedichten Mallarmés, Rilkes oder Celans erwartet.¹⁹

Was damit gemeint ist, hat Jean Bollack auf eine prägnante Formel gebracht. In einer Notiz über Mallarmés krisenhafte Zeit als Englischlehrer

in der kleinen mittelalterlichen Stadt Tournon im Rhône-tal (1863-66) schreibt er, der Dichter habe dort Gewissheit erlangt nicht nur über die Abwesenheit Gottes, sondern auch über das Fehlen eines »verpflichtenden Bezugssystems, das Werte und Abhängigkeiten festlegt«. In der Konsequenz habe sich ein ganz neues Verhältnis zur poetischen Sprache ergeben: »Alles bleibt also zu tun und vor dem Hintergrund eines Nichts neu zu tun, alle Worte werden von dieser Warte aus gezeichnet sein, sie werden auf nichts anderes mehr verweisen als auf das, was ihnen neu zu konstruieren gelingt.«²⁰ Der Sprache kommt buchstäblich die Rolle zu, eine Welt erst zu schaffen, indem sie eine Idiomatik im Sinn einer individuellen Dichtersprache entwickelt. Wenn sich dieser Blickwinkel als produktiv für das Verständnis von Heines Gedichten erweisen wird, hat das nichts damit zu tun, dass Heine nachträglich – und in hohem Maß anachronistisch – eine vergleichbare Radikalität in der Sprachauffassung unterstellt werden soll. Der Grund besteht vielmehr darin, dass Idiomaticum bei Heine mit großer Regelmäßigkeit *von vornherein* ausgeschlossen wird, weil das vermeintlich Alltägliche seiner Sprache, das schon Adornos Essay leitet (⇒4.4), geradezu vorausgesetzt wird.

Die Forschung hat versucht, aus der Not eine Tugend zu machen und zu argumentieren, dass das Aufgreifen der Alltagssprache in Verbindung mit einer scharfen Kritik an der Welt des Nur-Poetischen Heines eigentliche Modernisierungsleistung sei. Dann lässt sich der Standpunkt vertreten, dass er sogar Baudelaire darin überflügelt habe, die Welt der hohen Poesie mit dem Großstadtalltag zu konfrontieren.²¹ Was innerhalb der Heine-Forschung eine von vielen Rechtfertigungsstrategien ist (⇒2.2), wird im Blick von außen – in einer literarischen Öffentlichkeit, die die Autorphilologien diskursiv verbindet – zu einem Argument, unterschiedliche Auffassungen von Literaturwissenschaft gegeneinander auszuspielen. Ein Beispiel ist die Rezension von Alexandra Pontzen zur dritten Auflage des *Heine-Handbuchs* auf *literaturkritik.de*: »Die in der Germanistik herrschende Neigung, vom sprachlichen Kunstwerk Widerständigkeit zu verlangen, hat kulinarische Lektüre in Verruf gebracht. Aber gerade, dass man Heine mit Vergnügen liest und seine Schreibweise ein nahezu sinnliches Behagen hervorruft, ist entscheidender als das Gedankliche. Deshalb hat er gewirkt.«²² Mit dem nachvollziehbaren Anliegen, den kanonischen Dichter für ein Lesepublikum zu retten, gehen indes zwei Probleme einher. Erstens wird Heine zum Verbündeten dieses Publikums gegen eine karikierte Germanistik, die keine Unterschiede kennt: Während das »sprachliche Kunstwerk« eine emblematische Formulierung der historischen, tendenziell konservativen Werkimmanenz ist,²³ ist der Begriff der »Widerständigkeit« in weiten Teilen des Fachs mit

dem ideologiekritischen Potential von Dichtung verbunden.²⁴ Zweitens weiß man nicht so recht, wie man die Wendung »entscheidender als das Gedankliche« verstehen soll: als Nachsicht gegenüber dem Publikum, dem das Recht eingeräumt wird, andere Schwerpunkte zu setzen – oder doch als Zweifel daran, ob das ›Gedankliche‹ von so großer Bedeutung bei Heine ist? Zumindest kann man sich hier in dem konventionellen Urteil, Heines Sprache biete keine Widerstände, bestätigt fühlen. Eine solche Sicht ist zwar keinesfalls leitend in der Forschung, beeinflusst aber nichtsdestoweniger den Blick auf einen Autor, dessen idiomatisches Sprechen bis heute kaum in den Blick genommen wird (⇒2.3). Aus diesem Grund werden Heines Gedichte hier einmal bewusst – und durchaus ein wenig experimentell – an Mallarmés Anspruch gemessen, was ihren Worten »neu zu konstruieren gelingt«.

Zur Perspektivierung der Wissenschaftsgeschichte

Worum es im Folgenden trotz der Bedeutung der wissenschaftshistorischen Reflexion ausdrücklich *nicht* gehen soll, ist eine Geschichtsschreibung der Heine-Forschung. Die zahlreichen Zuschreibungen, die der Autor als ›Streitobjekt‹ erfahren hat, sollen bewusst zurücktreten hinter der individuellen Perspektive, wie sie sich in den Texten durchsetzt. Eine solche Herangehensweise lässt sich auch deshalb guten Gewissens vertreten, weil zur systematischen Darstellung der Entwicklungslinien – insbesondere im allgemeinhistorischen Kontext der deutschen und europäischen Geschichte einschließlich der damit verbundenen ideologischen Wertungen – mehrere Forschungsberichte vorliegen,²⁵ insbesondere auch zur Rezeption in Frankreich.²⁶ Zur Editions-geschichte gibt es nicht nur einen Überblick im Handbuch, sondern auch ein aktuelles Forschungsprojekt von Caroline Jessen.²⁷ Statt diesen Darstellungen ein weiteres Kapitel hinzuzufügen, werde ich die wissenschaftshistorische Dimension auf andere Weise integrieren. Auch deshalb soll die Auseinandersetzung mit wichtigen Positionen der Sekundärliteratur bewusst so weit wie möglich nicht in den Anmerkungen, sondern im Fließtext geführt werden, um zu zeigen, welcher systematische Gewinn sich jeweils für die eigene Interpretation ziehen lässt. Darüber hinaus werde ich schlaglichtartig einzelne, für die anschließende Interpretation besonders wichtige Momente dieser Geschichte hervorheben (⇒2.3). Der Grundgedanke ist, dass die Heine-Forschung von einigen zentralen Daten und Oppositionen geprägt ist, die den Umgang mit den Gedichten bestimmt haben und bestimmen. Insofern dabei Problemstellungen der Germanistik und der Romanistik aufeinandertreffen, ist die Arbeit auch als Beitrag zu

einer Komparatistik der Philologien gedacht, mit Seitenblicken auf die Interpretation von Autoren wie Paul Verlaine und vor allem Gérard de Nerval (=6.2). Die damit verbundene enge Verbindung von Lektüre und Wissenschaftsgeschichte sowie die Bedeutung des öffentlichen Heine-Bilds in Deutschland und Frankreich für diese Geschichte bringen es mit sich, dass jede Interpretation auf ihre Weise zwischen diesen Ebenen vermitteln muss. Eine Grundlage dafür bildet Heines Umgang mit Orten und Räumen, insbesondere mit der Nordsee und der Stadt Paris. Indem ich zu zeigen versuche, wie diese Orte sich im Werk verändern und auf ihre Weise schon auf dem Weg sind zu einer Art ›Sprachparis‹²⁸ (Christoph König), gewinne ich nicht zuletzt auch einen Fluchtpunkt, um Heines poetische Arbeit näher zu charakterisieren.

Heine als unterschätzten Lyriker zu lesen, bedeutet also, ihn mit einem anderen Fokus zu lesen als üblich. Es ist der Versuch, nicht nur – wie es bereits immer wieder geschehen ist – punktuell einzelne Aspekte seiner Texte *avant la lettre* auf bestimmte Phänomene der Klassischen Moderne zu beziehen, sondern vielmehr Heine ganz grundsätzlich als Autor zu lesen, dessen gesamtes Schaffen von dieser modernen Arbeit an der Sprache geprägt ist. Der Anspruch wird sein, jede Formulierung in dieser Hinsicht ernst zu nehmen, probeweise auch gegen die mannigfaltige Relativierung durch Ironie. Eine solche Lektüre ist auf gewisse Weise eine Provokation für die Heine-Forschung ebenso wie für die Rilke- oder Celan-Forschung. Sie wird nicht weniger provokant dadurch, dass sie den Kern ihres Anschauungsmaterials beim frühen Heine findet – und nicht etwa im *Romanzero*, der oft den Ausgangspunkt von Deutungen des ›modernen‹ Heine bildet (=6.3). Wenn im Folgenden versucht wird, dieser Lektüre dennoch eine Evidenz zu geben, geschieht das im Bewusstsein, dass dies nicht der einzig mögliche Blick auf Heine ist – aber einer, der das Bild, das von ihm im Umlauf ist, wesentlich erweitern kann.

2.2 »Ich bitte nicht zu vergessen daß ich ein Dichter bin ...«

Eine These, die im Folgenden entwickelt wird, besteht darin, dass Heine in jedem seiner Texte als *Dichter*, und zwar ganz konkret als lyrischer Dichter im Sinn der Reflexion seiner Gedichte spricht. Entgegen der Idee, dass er sich je nach Textgattung mal als Journalist, mal als Historiker und dann wieder als Dichter äußere,²⁹ gehe ich von einem gemeinsamen intellektuellen Zentrum aus, das das Gesamtwerk in poetischer Absicht strukturiert. Dabei sind allerdings zwei Missverständnisse zu vermeiden. Erstens kann es nicht darum gehen, die historisch-politischen

Aspekte der Texte in den Hintergrund zu rücken; was eine naiv-ästhetisierende Lesart gerade bei Heine anrichten konnte und kann, analysiert eindringlich Paul Peters in seiner Studie *Heinrich Heine »Dichterjude«* (1990).³⁰ Zweitens wäre es aber auch eine grobe Vereinfachung, wenn man zwar am Begriff des »Dichters« festhielte, ihn aber beliebig erweiterte. Insbesondere soll es nicht darum gehen, Heines Auffassung vom Dichtertum einfach als Auflösung einer klassischen Kategorie zu betrachten, wie es Wolfgang Preisendanz bereits 1956 in einer Gedenkrede vorgeschlagen hat auf der Basis einer Argumentation, die wohl auch heute noch auf relativ breite Zustimmung stoßen würde: »Diese Dichtung konnte nicht mehr eine große Konfession sein, wie Goethe sein Dichten verstanden hat, nicht mehr schöpferische Gestaltung einer individuellen und doch universal gültigen Welt aus der Einbildungskraft.«³¹ Der leichte Übergang vom Individuum zum Allgemeingültigen ist Heine sicher nicht möglich (davon wird noch die Rede sein), aber es wird sich zeigen, dass die Schöpfung einer Welt in einem durchaus goetheschen Sinn eine zentrale Rolle spielt. Um die Analyse in dieser Perspektive vorzubereiten, skizziere ich zunächst die Zusammenhänge, in denen Heines Verständnis vom Dichtersein steht.

Der Dichter Heine in äußeren Zuschreibungen

Wenn man die Rezeptionsgeschichte danach befragt, wie der *Dichter* Heine gesehen wurde, wird schnell eine große Ambivalenz im Umgang mit diesem Begriff deutlich. Am Grab in Montmartre zeigt sich, wie gesehen, ein ausgesprochen klassisches, marmornes Dichterbild, das noch verstärkt wird, wenn zu bestimmten Gedenktagen große Kränze die Grabplatte bedecken, von der deutschen Botschaft in Paris oder aus Heines Geburtsstadt Düsseldorf. Dass historische Denkmäler die Ästhetik ihrer Zeit widerspiegeln – in dem Fall handelt es sich um eine Büste des dänischen Bildhauers Louis Hasselriis, die 1901 gestiftet wurde –, ist eine Selbstverständlichkeit. Und gerade bei Heine lässt sich eine ganze Rezeptionsgeschichte rund um die errichteten und vermiedenen Denkmäler schreiben.³² Da ist beispielsweise die *Loreley Fountain*, die eigentlich 1897 zum hundertsten Geburtstag des Dichters in Düsseldorf aufgestellt werden sollte; nachdem es heftigen Widerstand aus deutschnationalen Kreisen gegeben hatte, wurde der Brunnen stattdessen zwei Jahre später in der New Yorker Bronx enthüllt. Oder das ebenfalls von Hasselriis gestaltete Denkmal, das die österreichische Kaiserin Elisabeth auf Korfu errichten ließ, ehe es von Kaiser Wilhelm II. entfernt und später in Hamburg aufgestellt wurde. Um es vor den Nationalsozialisten zu retten, wurde es

nach Toulon in Südfrankreich gebracht. Jedes der Denkmäler erzählt indirekt die Geschichte von Auseinandersetzungen und Verletzungen, und immer auch von antisemitischer Ausgrenzung. Der Streit um Heine reicht bis weit in die Geschichte der Bundesrepublik hinein – dazu braucht man nur die lange Debatte um die Benennung der Düsseldorfer Universität zu betrachten, die, 1965 gegründet, erst nach einer zwei Jahrzehnte währenden Auseinandersetzung im Jahr 1988 den Namen Heines erhielt.³³

Stärker als bei anderen Autoren beeinflussten die ideologischen Debatten bei Heine aber auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Werken. Das liegt zum Teil daran, dass die Texte das selbst mit ihrem politischen Gehalt herauszufordern schienen, aber es hängt auch entschieden damit zusammen, dass hier eine offene Konkurrenz von ost- und westdeutscher Germanistik hinzukam, nicht selten begleitet von dem Unterton: *Wem gehört Heine?* Dort, wo die Frage eine materialgebundene Grundlage hatte, nämlich in den tatsächlichen Besitzansprüchen des Verlegers Samuel Schocken auf die in Jerusalem verbliebenen Nachlassteile, kam es zu jahrzehntelangen Verhandlungen mit beiden großen Heine-Ausgaben in Weimar und Düsseldorf, an deren Ende die Manuskripte in die *Bibliothèque nationale de France* in Paris kamen. Dass die jüdische Perspektive als eigenständiger Standpunkt in dem diplomatischen Streit kaum Beachtung fand, gehört zur erwähnten Geschichte der Vereinnahmung.³⁴

Die antisemitische Rezeption Heines – zu der das Verdrängen des Jüdischen zum Teil sogar noch nach 1945 gehört – wurde erst spät systematisch untersucht.³⁵ Mitzudenken ist sie stets, beginnend mit der Polemik von Karl Kraus, *Heine und die Folgen*. Auch hier liegt ein Grund für die Heftigkeit der Debatte um Heine, die auch die Titel berühmter Heine-Essays bezeugen, von Kraus über Adorno (*Die Wunde Heine*) bis Jost Hermand (*Streitobjekt Heine*). Nicht zuletzt diese harte Auseinandersetzung hat eine Konzentration auf die eigentliche Interpretation lange Zeit zumindest behindert, denn häufig ging es zuerst um Heines Wirkung auf verschiedene Leserkreise, das öffentliche Bild des Autors und die Frage, was der Spiegel Heines über die jeweilige Gesellschaft verrät.³⁶ Freilich ist es bereits viel, wenn man das über einen Dichter sagen kann – denn es bedeutet schließlich, dass der Streit in dieser Autorenforschung etwas zählt. Man merkt, bei Heine steht etwas auf dem Spiel.

Innerhalb dieser Konstellation gewinnt die Frage nach dem traditionellen Dichterbild, das das Denkmal präsentiert, eine über die historische Ästhetik hinausgehende Dimension. Problematisch wird der Begriff des *Dichters* selbst. Einerseits hat Heine dieses Attribut immer wieder für

sich reklamiert. Andererseits ist die Erneuerung der Literatur, die man mit ihm verbindet, untrennbar verbunden mit sozialen Veränderungen, die die Verschiebung des klassischen Dichterbildes hin zum bürgerlichen *Schriftsteller* bewirkt haben. Wie erwähnt, wird mit dem Prosagedicht *Perte d'auréole* aus Baudelaires *Spleen de Paris* (1869) der Verlust des Heiligenscheins oder der Dichterkrone in den dreckigen Straßen der Großstadt zum Symbol der Veränderung der Rolle des Dichters in der Gesellschaft: »J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os.«³⁷ Zu den neuen Bedingungen, auf die im Zusammenhang mit Heines Werk hingewiesen wird, gehören neben der Großstadterfahrung insbesondere die Regeln des sich entwickelnden modernen Literaturmarkts.³⁸

Heines Auffassung vom ›Dichter‹

Wie verhält es sich vor diesem Hintergrund mit dem Dichter Heine? Äußerst selten nur wird die These vertreten, er habe sich selbst eigentlich gar nicht mehr als ›Dichter‹ gesehen. Jost Hermand stellt beispielsweise für die Autoren des *Jungen Deutschlands* insgesamt fest: »Man wollte ja gar nicht dichterisch sein ... Das neue Bild vom Schriftsteller ist daher das vom Dichter-Prosaisten, wie man es in Börne und Heine vorgeprägt fand.«³⁹ In der Regel wird der Dichterbegriff aber ganz selbstverständlich in der Forschung verwendet, was angesichts der überwältigenden Zahl von Dokumenten, in denen Heine ihn für sich in Anspruch nimmt, auch nachvollziehbar ist. Dennoch drängt sich der Eindruck auf, dass es ein gewisses Unbehagen angesichts der Konnotationen gibt, die er mit sich bringt. Manchmal hat es geradezu den Anschein, dass besonders plakativ vom ›Dichter‹ gesprochen wird oder die Formulierung bewusst in einen ironisch gebrochenen Kontext gestellt wird, um eine Irritation zu erzeugen. Ein Beispiel ist das folgende Gedicht aus dem Zyklus *Die Heimkehr* im *Buch der Lieder* und wie es als Klappentext einer aktuellen Heine-Ausgabe zitiert wird:

XIII

Wenn ich an deinem Hause
Des Morgens vorüber geh',
So freut's mich, du liebe Kleine,
Wenn ich dich am Fenster seh'.

Mit deinen schwarzbraunen Augen
 Siehst du mich forschend an:
 Wer bist du, und was fehlt dir,
 Du fremder, kranker Mann?

»Ich bin ein deutscher Dichter,
 Bekannt im deutschen Land;
 Nennt man die besten Namen,
 So wird auch der mein'ge genannt.

Und was mir fehlt, du Kleine,
 Fehlt Manchem im deutschen Land;
 Nennt man die schlimmsten Schmerzen,
 So wird auch der mein'ge genannt.«⁴⁰

Im Textzusammenhang ist der Verweis auf den ›Dichter‹ die Antwort an eine Frau, die das Ich gerade nicht erkennt. Auf die Erklärung, »ein deutscher Dichter« zu sein, folgt dann noch der Hinweis auf die »schlimmsten Schmerzen«. Die Verbindung von Dichtersein, Schmerzen und der Zugehörigkeit zum deutschen Literaturraum bestimmt also den Gedankengang des Gedichts, das eine Reflexion darüber ist, dass der Dichter sich innerhalb der literarischen Landschaft fremd fühlt, was die im Zyklustitel angekündigte *Heimkehr* entschieden erschwert: Als nächster Text im Zyklus folgt das berühmte »Das Meer erglänzte weit hinaus ...«, das nicht weniger als die Flucht auf den Ozean bedeutet (⇒5.1).

Für die Reclam-Ausgabe von Heines Lyrik wurde *Die Heimkehr XIII* als Klappentext ausgewählt, allerdings nur die dritte Strophe und ohne eine Kennzeichnung, dass es sich um Figurenrede in einem Gedicht handelt. Auch wenn es für ein mit dem Gegenstand einigermaßen vertrautes Lesepublikum des 21. Jahrhunderts eine Selbstverständlichkeit ist, dass diese Verse kaum als naives Bekenntnis Heines zum Dichtertum, noch dazu zu einer Existenz als »deutscher Dichter« genommen werden können, wird der Ort des Konflikts damit verschoben: Er ist nicht mehr Teil der Gedichtwelt, in der er bereits dialogisch augetragen wird, sondern erscheint stärker als späteres Rezeptionsphänomen. Der Dialog findet nun zwischen Autor und gegenwärtigem Publikum statt und hängt ganz am Vorwissen. Wenn man die Geschichte der Heine-Rezeption kennt, wirken die Sätze an der exponierten Stelle auf dem Einband des gelben Klassikerbandes geradezu subversiv: Mit unerbittlicher Schärfe wird man damit konfrontiert, dass die Kanonisierung dieses Autors zu jeder Zeit prekär gewesen ist. Liest man die Verse jedoch nicht vor dem Hinter-

grund der Rezeptionsgeschichte und nicht als Figurenrede, so nehmen sie noch einen anderen Unterton an. Man fragt sich: Ist es denn nötig zu betonen, dass Heine »ein deutscher Dichter« ist? Zieht hier am Ende jemand, der ausweislich der vorliegenden Ausgabe zum Kanon der deutschen Literatur gehört, insgeheim selbst das eigene Dichtersein in Zweifel?

Er tut es bekanntermaßen nicht, bis zu den späten Werken. Zu Recht verweist Bernd Kortländer als Herausgeber der Reclam-Ausgabe auf ein Zitat aus den *Geständnissen*. Dort schreibt Heine »Es ist nichts aus mir geworden, nichts als ein Dichter«, nur um hinzuzufügen: »Man ist viel, wenn man ein Dichter ist, und gar wenn man ein großer lyrischer Dichter ist in Deutschland, unter dem Volke, das in zwey Dingen, in der Philosophie und im Liede, alle andern Nazionen überflügelt hat.«⁴¹ Und in einem Entwurf zu einem Brief an seinen Verleger Julius Campe notiert er: »Ich bitte nicht zu vergessen daß ich ein Dichter bin[.] Ich glaube sogar daß ich ein großer Dichter bin.«⁴² Doch die äußeren Umstände der Formulierung lassen den Interpreten Raum zur Relativierung: Spricht hier nicht ein Autor in taktischer Weise mit seinem Verleger? Klingt nicht die Korrektur von »Dichter« zu »großer Dichter« eine Spur zu selbstironisch? Und falls man sie doch ganz ernst nimmt – weiß man nicht längst um Heines Hang zum überbordenden Selbstbewusstsein? Zweifel diesbezüglich klingen bekanntermaßen selbst dort noch durch, wo Heines Selbstaussagen grundsätzliche Zustimmung finden: »Heine hat sich – seine Rolle, seine Person und seine Arbeit – unermüdlich reflektiert, sowohl schonungslos selbstkritisch wie auch selbstverliebt; und was er über sich sagte, war trotz der Fallstricke narzisstischer Selbstbespiegelung selten ganz falsch«⁴³, sagte Jürgen Habermas 2012 in seiner Dankrede zur Verleihung des Düsseldorfer Heine-Preises. Dass der vermeintliche Narzissmus bereits im lyrischen Werk als Ergebnis einer empfundenen Fremdheit reflektiert ist, zeigt jedoch das gerade zitierte Gedicht aus der *Heimkehr*.

Heine ist heute als »großer Dichter« anerkannt, aber gleichzeitig schwingt fast immer eine Ironie mit – von der man überdies nie so ganz weiß, ob sie nicht selbst schon in Teilen eine heinesche Ironie ist. In der Vorrede zur zweiten Auflage des *Buchs der Lieder* (1837) stellt der Autor im Rahmen einer vermeintlichen Bescheidenheitsadresse in Aussicht, dass die Prosaschriften »für die Schwäche dieser Gedichte [...] einigen Ersatz bieten« mögen, nur um hinzuzusetzen: »Bemerken muß ich jedoch, daß meine poetischen, eben so gut wie meine politischen, theologischen und philosophischen Schriften, einem und demselben Gedanken entsprossen sind, und daß man die einen nicht verdammen darf, ohne den andern allen Beyfall zu entziehen.«⁴⁴ Diese Stelle bildet klassischerweise

den Ausgangspunkt für die Suche nach der Einheit des Gesamtwerks. Gerhard Höhn formuliert die These, dass der verbindende Gedanke aus der »kontinuierlichen, unversöhnlichen Gegenstellung des Dichters und Schriftstellers zur gesellschaftlichen Wirklichkeit seiner Zeit« entstehe, weshalb die Einheit »im Sinne eines Engagements« zu verstehen sei, »dessen unwandelbares Ziel gesellschaftliche Veränderung am Maßstab sozialer Emanzipation gewesen ist.«⁴⁵ Das ist nicht falsch, scheint mir aber Heines Anspruch noch nicht ganz zu erfassen. Bei der Passage aus dem Vorwort spielt der »Beyfall« eine zentrale Rolle: Die Sorge, dass die Prosatexte mehr Zustimmung erfahren als die Gedichte, ist zuallererst eine kritische Reflexion über eine Rezeptionshaltung. Heine selbst erhebt, wie ich zeigen werde, den Anspruch, seine ganze Welt als Dichter zu organisieren. Und der Dichter, das ist in diesem Verständnis nicht ein durch Lorbeer ausgezeichnetes Mitglied der Gesellschaft, das deren Probleme artikuliert, sondern jemand, der über alle Fragen im Modus des Poetischen nachdenkt. Damit soll hier ausdrücklich die Art und Weise gemeint sein, wie die lyrische Poesie funktioniert. Deshalb ist für *diesen* Gedanken auch die Erweiterung des Dichterbegriffs hin zum Journalismus, wenngleich sie für Heine in seiner Zeit eine prägende Rolle spielt, nicht argumentativ notwendig.

Mit der Frage, in welcher Weise man Heine als ›Dichter‹ bezeichnet, ist der Umstand verbunden, dass man bei der Lektüre der Sekundärliteratur an vielen Stellen den Eindruck gewinnt, dass das Werk überhaupt erst legitimiert werden soll.⁴⁶ Es handelt sich dabei um einen Reflex der über ein Jahrhundert hinweg nicht selbstverständlichen Kanonisierung des jüdischen Autors in der deutschen Nationalliteratur; eine Kanonisierung, deren Problematik durch den Essay von Adorno noch einmal stärker in den Fokus gerückt wurde: Wo Adorno Heines Lyrik unter einen generellen Vorbehalt gestellt hat (⇒4.4), schloss sich eine jahrzehntelange Tradition der Rechtfertigungsdebatten an. Mit Nachdruck weist darauf Paul Peters hin, wenn er der Forschung vorhält, sich mit Blick auf Heines Lyrik stets in der Defensive zu befinden, statt sie offensiv zu würdigen.⁴⁷ Die Interpretinnen und Interpreten aber haben aus dieser Defensive auch deshalb nie herausgefunden, weil ihre Verteidigung oft das alleinige Ziel hatte, zu zeigen, worin Heine über den romantischen Liederdichter hinausgegangen ist. Die Frage von Heines ›Entwicklung‹ wurde so besonders ins Zentrum gerückt: In der Analyse aufeinanderfolgender ›Dichterbilder‹ ging es darum, ein fortschreitendes poetisches Selbstverständnis nachzuweisen.⁴⁸ Angestrebt war ein Heine, dessen Entwicklung mit derjenigen des 19. Jahrhunderts Schritt halten und so, als Spiegel seiner Epoche, auf die literarische Moderne hinausweisen konnte. Auch Peters

selbst folgt diesem Gedanken, wenn er zu belegen versucht, dass Heine wie Baudelaire die Sprache erweitert habe hin zum Alltäglichen, Hässlichen, Dissonanten – und darin letztlich sogar noch radikaler als der französische Dichter gewesen sei.⁴⁹ Doch dieser buchstäbliche Wettlauf mit der Zeit ist für die Heine-Verteidiger nicht zu gewinnen. Mehr noch: Bei der Anstrengung, Heine als Autor auf der Höhe seiner Zeit zu präsentieren, kann das Singuläre per sé nicht als Originalität gedeutet werden, sondern muss als zeittypisch und exemplarisch verstanden werden.

Wenn ich zu zeigen versuche, dass Heines Lyrik aus ihren eigenen Voraussetzungen schon früh eine Art von Spracharbeit entwickelt, an die die moderne französische Lyrik anschlussfähig gewesen wäre, meine ich daher gerade nicht, dass er im Lauf seines Schaffens Tendenzen der Modernisierung mitgemacht hat, sondern dass er bereits im *Buch der Lieder* eine Autonomie entwickelt, die jede Legitimation überflüssig macht, weil sie weit in die Dichtung des 20. Jahrhunderts weist. Erst zusammen mit der Form von Modernität, die die Forschung am Beispiel des Spätwerks herausgearbeitet hat, ergibt sich dann eine Gesamtschau von Heines Bedeutung für die Literaturgeschichte. Dass diese Einordnung lange Zeit nicht möglich war, liegt auch an einer Besonderheit, die ich im nächsten Abschnitt näher beleuchten werde: Der politische Streit brachte es mit sich, dass die Diskussion um das Potential von Heines Dichtung für die moderne Lyrik oft auf plakative Oppositionen reduziert worden ist.

2.3 Brecht oder Baudelaire? Stationen der Heine-Forschung

Die lange Zeit erbittert geführte Auseinandersetzung, die die Interpretation in den Hintergrund gedrängt hat, ist heute nicht mehr ohne Weiteres sichtbar. Im Gegenteil: Es scheint, als sei der Streit in den letzten etwa dreißig Jahren von einer engagierten in eine nostalgische Phase getreten. Wo Jost Hermand im Jahr 1975 die damals aktuelle Forschung noch unter dem Titel *Streitobjekt Heine* zusammenfasste, spricht Gerhard Höhn bereits 1987 davon, dass sich der »inzwischen sprichwörtlich gewordene ›Streit um Heine‹ längst ins Gegenteil verkehrt«⁵⁰ habe. Paul Peters vertritt schließlich 2010 die Auffassung, dass irgendwann um 1990 die Zeit der großen »Heine-Ökumene«⁵¹ ausgebrochen sei, die fatalerweise auch dazu geführt habe, die Geschichte der antisemitischen Ausgrenzung dieses Dichters zu verdrängen. Hermand wiederum vermisst 2007, wie bereits erwähnt, die politische Positionierung bei den gegenwärtigen Interpretinnen und Interpreten: Indem man Heine mit Schlagworten wie ›intensivierend‹, ›beschleunigend‹ oder ›flaneurhaft‹ der bürgerlichen

Moderne zurechne, folge man unreflektiert den Prinzipien einer bereits korrumpierten Modernität, die sich nur noch dem Prinzip der ›liberté‹ verschrieben habe, und vergesse dabei den für Heine elementaren »Blick von unten«⁵². Und wie zur Bestätigung geht Götz Großklaus in seiner Studie zu Heine als *Dichter der Modernität* (2013) nicht auf diese Kritik ein.⁵³

Der nostalgische Blick richtet sich auf eine Zeit, in der lebhaft um Heine gestritten wurde. Im Zentrum stehen die 1960er- und 1970er-Jahre, als unter dem Einfluss von Denkern wie Habermas das Verhältnis von Dichtung, Wissenschaft und ›Öffentlichkeit‹ neu verhandelt wurde, was für die Heine-Forschung später besonders produktiv wurde in der Diskussion über die Rolle des Prototyps des (europäischen) Intellektuellen.⁵⁴ Die starken politischen Positionierungen innerhalb der Heine-Forschung, die in ihrem Selbstverständnis immer öffentliche Stellungnahmen waren, haben auch die Leitlinien der Interpretation bestimmt. Das galt umso mehr, als Heine nach 1945 zwar keine ›Wiederentdeckung‹ war wie Friedrich Hölderlin zu Beginn des Jahrhunderts, aber für die Germanistik nach der NS-Zeit doch ein neu zu erschließendes Gebiet. Der Gedanke der Rehabilitierung eines Autors, zuweilen auch von der unwissenschaftlichen Kategorie der ›Wiedergutmachung‹ geleitet,⁵⁵ führte zu einer Forschung, die sich oftmals stark mit ihrem Gegenstand identifiziert hat. Das hatte unter anderem zur Konsequenz, dass man das, wogegen sich die ›Heine-Rettung‹ richtete, manchmal ungewollt mit kanonisiert hat; die alte Feindschaft gegen Heine blieb indirekt sichtbar in den Rechtfertigungen derjenigen, die ihn verteidigen gegenüber immer schon hochproblematischen Vorwürfen (Heine als Vielschreiber serieller Lyrik).

Darüber hinaus drohten einer Forschung, die Heine als Leitfigur sehen wollte, zwangsläufig die historischen Unterschiede verloren zu gehen. So ist es zwar ohne Zweifel richtig, dass sich in Heines Werken und ihrer Rezeptionsgeschichte beispielhaft spiegelt, wie der Antisemitismus die geistige Landschaft des 19. Jahrhunderts bestimmt hat, weshalb die Heine-Forschung ein Prüfstein auch der Geschichte der Germanistik und ihrer problematischen Kontinuitäten in der Nachkriegszeit ist.⁵⁶ Explizit gegen Versuche, Heine für einen reinen Raum des Ästhetisch-Geistigen zu gewinnen, bemerkt Paul Peters, dass es bei der Geschichte dieser Forschung um die Fragwürdigkeit eines ›Geistes‹ selbst gehe, der sich »entweder als Komplizenhaft oder als ohnmächtig«⁵⁷ erwiesen habe. Wo jedoch der eigene historische Ort nach 1945 zur alles dominierenden Perspektive wurde, wurde nicht selten der Blick für die konkrete historische Situation von Heines Schreiben verstellt. Die Identifikation mit Heine (und dem Dichterkonzept, das mit ihm verbunden wurde) zog dann

sekundäre Identifizierungen und Abgrenzungen nach sich, die eine Welt von Oppositionen und Polaritäten hervorgebracht hat: Heine gegen Goethe, Heine gegen die Romantik, Heine als Vorläufer Brechts. Das werde ich an zwei Beispielen skizzieren: Die Antithese zwischen Heine und der klassisch-romantischen Dichtung diente immer auch der Selbstverortung in einem Forschungsfeld, in dem Heine für das ›Fortschrittliche‹ stand. Und anhand der Frage, worin Heines Beitrag zur literarischen Moderne besteht, entzündete sich der Konflikt von ›autonomer‹ und ›engagierter‹ Literatur in einer Weise, die den Kategorien nicht von Heines Zeit, sondern der Gegenwart folgte.

Heine gegen Goethe – und gegen die Romantik

Auch in der Wissenschaft spielen strategische Erwägungen bekanntlich eine nicht zu unterschätzende Rolle. Nicht zuletzt, weil die Vertreter einer – freilich nur dem Anschein nach – unpolitischen Werkimmanenz, allen voran der Züricher Germanist Emil Staiger (1908-1987)⁵⁸, nach der NS-Zeit den Rückzug auf vermeintlich ›zeitlose‹ Werte und Werke propagiert hatten, vor allem auf die Klassik Goethes und Schillers, wurde Heine, auch im Zuge der Öffnung des Fachs in der Nachfolge des Münchener Germanistentags von 1966, von den Vertretern einer ›politischeren‹ Germanistik immer stärker als Gegenbild zu Goethe ins Spiel gebracht. Insbesondere Selbstaussagen Heines, die diese Opposition nahelegten, wurden herangezogen, um eine Periodisierung der Literaturgeschichte vorzunehmen, in der Heine als Begründer der modernen Literatur ›nach Goethe‹ gilt. Das betrifft Jost Hermand, aber auch Autoren wie Hans Robert Jauf, der in seiner Zeit durch seine rezeptionsästhetische Perspektive als Vertreter einer fortschrittlichen Literaturwissenschaft galt.⁵⁹ Peter Uwe Hohendahl spricht den Zusammenhang im Rückblick selbst offen an: »Das heißt, das wissenschaftliche Interesse an Heine war in diesen Jahren kein ausschließlich akademisches. Mit der Erforschung des Jungen Deutschland und des Vormärz, die vorher als ästhetisch uninteressant gegolten hatten, verband sich die Vorstellung, der Geschichte der deutschen Literatur ein anderes, gelegentlich auch gegen die Klassik gerichtetes Profil zu geben.«⁶⁰

Auf diese Weise hat die Germanistik übrigens auch einer differenzierten Wahrnehmung Goethes über Jahrzehnte hinweg geschadet. Nicht selten gilt seither die Ferne zum Weimarer Klassiker als Ausweis der Modernität eines Schriftstellers oder Künstlers, wobei sich ein anekdotischer Topos herausbildet: Die Erzählung von der Abweisung Heines durch Goethe⁶¹ gibt immer wieder das Modell, das bis hinein in die

populärwissenschaftliche Literatur wirkt. Beobachten lässt sich das beispielhaft anhand von Florian Illies' Buch über Caspar David Friedrich, das immer wieder mit leichtem Spott auf das Unverständnis Goethes gegenüber Friedrichs Malerei zu sprechen kommt: »Weil er von allen Seiten gedrängt wird, also vor allem von seinen beiden malenden Verehrerinnen Caroline Bardua und Louise Seidler, besucht Goethe [...] tatsächlich Caspar David Friedrich in seinem Atelier. Hier zeigt sich wieder einmal Goethes untrüglicher Sinn für den historisch entscheidenden Moment. Denn er steigt die Stufen zu Friedrichs Wohnung [...] genau dann hinauf, als dort die sächsische, die deutsche und die europäische Malerei einen Quantensprung vollzieht. Aber Goethe, gefangen in seiner Sehnsucht nach lebenspraller, erzieherischer Kunst, ist gar nicht in der Lage zu erkennen, was da im kargen Atelier von Friedrich auf der Staffelei steht.«⁶² Das vermeintliche Unverständnis Goethes wurde so nach und nach zum Gütesiegel im Sinn einer sich als fortschrittlich verstehenden Wissenschaft, die Goethe als dezidiert antimodern auffasste. Wo ihm hingegen doch wieder eine Modernität zugesprochen werden sollte, musste er fortan den Kriterien der Germanistik der Zeit genügen und als Autor der ›Diskontinuität‹ oder als früher Vertreter des ›offenen Dramas‹ firmieren.⁶³ Dass Goethe dagegen selbst in seiner Spracharbeit teilweise symbolistische Verfahren vorbereitet – und damit auch, dass sich, wie im Folgenden entwickelt werden soll, Heine gerade *darin* auf Goethe bezieht –, konnte so lange nicht in den Blick kommen.

Ähnliche Vorannahmen prägten auch die Debatte um Heines Verhältnis zur Romantik – und das insbesondere deshalb, weil ›Romantik‹ im 20. Jahrhundert kein unschuldiger Begriff mehr sein konnte. Ein Beispiel ist die Position von Jost Hermand, der aus seiner Parteinahme kein Geheimnis machte: »Statt sich auf einen imaginären Standpunkt außerhalb der ideologischen Fronten zu begeben, wird sich dieser Forschungsbericht mitten auf das wissenschaftliche Schlachtfeld begeben und sich in die hier ausgetragenen Kämpfe einzumischen versuchen.«⁶⁴ Die Rede von Heines ›Zerrissenheit‹ bezeichnet Hermand als Freibrief der Forschung für die eigene Unverbindlichkeit. Das richtet sich vor allem gegen die disziplinäre westdeutsche, als überwiegend konservativ wahrgenommene Heine-Forschung, aber auch gegen Historiker wie Golo Mann, der 1958 in seiner *Deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* geschrieben hatte: »So konnte Heine mit keiner der großen Sachen, für die seine Landsleute zu Haus oder in der Emigration sich erregten, sich so recht identifizieren; wer dem Geist und der Schönheit dient, der kann das nicht. Er konnte die Dinge nur *sehen*, mit heiteren, spöttischen oder traurigen Augen, nicht sie *sein*.«⁶⁵ Entschiedene Identifikation spricht

dagegen aus den fast schon hämischen Worten, mit denen Hermand eine zeitgenössische Heine-Konferenz kommentiert. Über die dort vertretene These, dass Heines weltweite Bedeutung in seiner Verwurzelung in der Romantik liege, sei man »mit höflichem Schweigen« hinweggegangen, da »nicht die Vergangenheit, sondern die ›Zukunft‹ das eigentliche Ziel dieses Kongresses«⁶⁶ gewesen sei.

Der Polarisierung stand freilich auch in der Heine-Forschung immer schon der Versuch entgegen, die Oppositionen zusammenzuführen. So arbeitet Manfred Windfuhr in seinem Buch *Rätsel Heine* (1997) heraus, wie sich die Heine-Studien Friedrich Sengles als ›Vermittlungsvorschläge‹ lesen lassen, die Heine vor einseitiger Vereinnahmung etwa als Aufklärer oder Romantiker schützten – nicht ohne in einem Nebensatz zu bemerken, dass Jost Hermand selbst aus der ›Sengle-Schule‹ komme,⁶⁷ was man, sofern Windfuhr das komplizierte Verhältnis zwischen Hermand und Sengle kannte, getrost als Gemeinheit gegen Hermand bezeichnen darf.⁶⁸ An solche Überlegungen, eine mittlere Position zu skizzieren, konnte dann derjenige Teil der aktuellen Forschung anschließen, der im Rückgang des Streits eine Versachlichung der Debatte erkennen möchte. Sikander Singh deutet die Entwicklung in seiner *Einführung in das Werk Heinrich Heines* (2011) sogar im Sinne eines umfassenden historischen Fortschritts, die mit der Überwindung des Ost-West-Gegensatzes einhergehe: »Mit dem Fall der Mauer im Jahr 1989 und dem Ende der Teilung Deutschlands in zwei Staaten [...] hat sich auch die Heine-Forschung, die traditionell von außerliterarischen und politischen Prämissen beeinflusst worden ist, grundlegend verändert.«⁶⁹

Wenn Autoren wie Hermand oder Singh in konträrer Weise auf die Auseinandersetzungen der 1970er-Jahre zurückblicken, wird indes nur scheinbar eine reflexive Ebene eingenommen, die einen Meta-Diskurs etabliert. Denn hinter den beiden Vorgehensweisen, ›Streit‹ oder ›Vermittlung‹, scheinen die beiden alten Positionen des Streits selbst hervor: Wo die eine Seite bestimmte Aspekte verabsolutiert hat, die nicht ans Werk gebunden waren, sondern an Person und Grundüberzeugungen des Dichters (›Heine, der Linke‹), stand die andere Seite immer schon im Verdacht, Heine unter dem Deckmantel einer ›Vermittlung‹ als indifferenteren Dichter zu verharmlosen. In den Thesen von einer versachlichten Debatte um Heine einerseits (Windfuhr, Singh) und der Gefahr einer drohenden Heine-Ökumene andererseits (Peters, Hermand) lassen sich eigentlich die früheren Gegensätze erkennen. Der Streit ist beruhigt, aber nicht gelöst.

Heine als Vorläufer Brechts oder Baudelaires?

Gleichzeitig erscheint es wenig aussichtsreich, die alte Debatte einfach, mit der Hoffnung auf neue Ergebnisse, wieder aufzunehmen und weiterzuführen. Weder ist es so, dass die Argumente zu wenig ausgetauscht worden wären (im Gegenteil), noch ist es möglich, den Problemen einfach mit dem Schlagwort einer ›unideologischen‹ Wissenschaft zu begegnen. Vielmehr hat der Streit um Heine sich in Aporien bewegt, in denen sich innerhalb der wissenschaftlichen Terminologie die größtmöglichen Gegensätze als Gleichzeitiges manifestieren konnten. Beispielhaft lässt sich das an Studien zu Heines Wirkung auf die literarische Moderne zeigen, die sich mehrheitlich auf zwei Tendenzen bezieht, den Symbolismus Baudelaires einerseits und die politische Lyrik von Brecht, Tucholsky oder Biermann andererseits.⁷⁰ Für die einen ist Heine der *poète engagé* par excellence, während er an anderer Stelle als Begründer des *l'art pour l'art* gilt. Beide Positionen wurden insbesondere in den 1970er-Jahren, jeweils in Kenntnis der anderen Sicht, mit Vehemenz vertreten – die bereits zitierte Formulierung von Wikoff, Heine sei »the forerunner of Brecht and not Baudelaire«⁷¹, ist ein Beispiel dafür.

Ob man der Lyrik von Bertolt Brecht oder den Gedichten von Baudelaire damit gerecht wird, steht auf einem anderen Blatt. Entscheidend ist an dieser Stelle etwas anderes: Die Vehemenz ist nicht die von Heines Zeit. Zwar spielt das Verhältnis von Kunstautonomie und Politik zweifelsohne eine bedeutende Rolle für Heine. Davon zeugt nicht nur die umfangreiche Sekundärliteratur zu dem Thema, das in der Heine-Forschung geradezu institutionalisiert ist und in unterschiedlichsten Kontexten wiederkehrt,⁷² sondern es wird sich auch bei der Deutung der Texte zeigen, vor allem in den *Nordsee*-Gedichten, die explizit über das Verhältnis von ›Herz‹ und ›Reich‹ nachdenken (⇒5.3). Und schon zu seinen Lebzeiten gab es den Vorwurf, er verrate als Dichter die politische Sache. Jürgen Ritte hat dazu mit Blick auf die *Loreley* bemerkt: »Hier also, in frühen Jahren, behauptet Heine schon das, woran er zeitlebens festhalten wird: an der Autonomie der Kunst, die sich eher Feen unterwirft als einer Partei.«⁷³ Das war für einige politisch engagierte Zeitgenossen Heines sicher ein wirkliches Ärgernis – doch die Unvereinbarkeit, die der Gegensatz von Kunst und Politik später angenommen hat, ist ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, genauer gesagt der Zeit nach 1945. Sie gehört in den Kontext von Wolfgang Weyrauchs knappem Diktum aus dem Nachwort seiner Anthologie von Nachkriegserzählungen *Tausend Gramm* (1949), »Schönheit ohne Wahrheit ist böse«⁷⁴, oder von Adornos berühmter Formel, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist

barbarisch«⁷⁵, oder von Brechts eigener Teilung der Literatur nach Goethe in eine ›pontifikale‹ (Hölderlin-) und eine ›profane‹ (Heine-)Linie.⁷⁶ Auch Heine hat darüber nachgedacht, wie der Anspruch der ›Wahrheit‹ seine Lyrik beeinflusst, beispielsweise im *Reisebilder*-Vorwort. Doch was dort eine komplizierte dialektische Gedankenbewegung ist (⇒4.3), nimmt in der Heine-Forschung bis heute oft den Charakter einer schroffen Opposition an, wenn beispielsweise Manfred Windfuhr mit Blick auf Heines Entwicklung formuliert, »statt Schönheit soll jetzt die Wahrheit im Vordergrund stehen«⁷⁷. Hinzu kommt: Der Verdacht gegen jede autonome Kunst war auch in der Wissenschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (aus nachvollziehbaren Gründen) ungleich größer, als er es zu Heines Zeit je sein konnte. Dazu ist es gar nicht nötig, die von der Kulturpolitik der DDR bestimmten Kommentare der Editionen des Aufbau-Verlags heranzuziehen, wo es etwa zum *Atta Troll* (allerdings etwas verzweifelt) heißt: »Es ist durchaus falsch und entspricht in keiner Weise dem Tatbestand, wenn dieses Bärenepos als eine Art Parteinahme Heines für eine ›Kunst um der Kunst willen‹, für das ›l'art pour l'art‹ der spätbürgerlichen Verfallsliteratur gewertet wird.«⁷⁸ Vielmehr findet man den Gedanken bei zahlreichen marxistischen Heine-Interpreten. Das ›Engagement‹ wurde zur leitenden Kategorie; Heines ›Kunstautonomie‹ war im Vergleich dazu eine »These, die gleichwohl lange umstritten blieb und sich erst durch differenzierende Abgrenzungen gegenüber der französischen l'art pour l'art-Bewegung durchsetzen konnte.«⁷⁹

Ein konkretes Beispiel dafür, wie der gegenwärtige Standpunkt das Weitere beeinflusst, ist die Monographie *Ästhetik und Politik* von Albrecht Betz über Heines Prosa (1971), die versucht, das Verhältnis beider Begriffe zueinander zu bestimmen. Neben die Logik, die sich aus Heines Texten ergibt, tritt jedoch dominant eine andere Perspektive. In einem mit der Ortsmarke »Paris 1971« versehenen Vorwort situiert Betz seine Reflexionen im Gegenwartskontext der Metropole drei Jahre nach dem Mai 1968. Ausdrücklich macht er sich dabei die Aussage aus einem Brief Bertolt Brechts an Walter Benjamin zu eigen, man müsse sich heute rechtfertigen, noch an Ästhetisches zu denken. Heines Werk wird damit von vornherein zum Spielball des Widerstreits aktualisierender Projektionen. Allerdings gibt Betz seiner Aktualisierung ein historisches Fundament, indem er Heines Modernität – die er vor allem als Modernität des Zeithistorikers versteht – historisch fundiert und in weiteren Publikationen entwickelt.⁸⁰ Und er legt die Grundlagen seiner aktualisierenden Sicht offen, indem er sie mit der vorherrschenden umgekehrten Perspektive zu Heines Lebzeiten konfrontiert: Der Dichter habe sich rechtfertigen müssen, wenn er im Gedicht Politisches verhandelte.⁸¹ Diese Einordnung

geschieht jedoch nicht immer so explizit. Insbesondere die ideologischen Reserven gegen die Kunstautonomie werden häufig bis in die gegenwärtige Forschung hinein implizit tradiert. Ein Beispiel aus der neueren Literatur findet sich in der 2014 erschienenen Biographie von Rolf Hofseld. Mit Blick auf die Briefe *Über die französische Bühne* heißt es dort: »Heine hat hier tatsächlich eine im strengen Sinn gegenwartsbezogene Kunst im Auge, in der Töne und Worte, Farben und Formen als ›Symbole der Idee‹ im Unterschied zu Gautiers *L'art pour l'art* bei aller Autonomie der ästhetischen Funktion etwas bedeuten«⁸². Hofseld, der an anderer Stelle des Buchs berechtigterweise die Rede vom vermeintlichen Anspruch der ›Tiefe‹ der Literatur ins Visier nimmt, lässt sich hier seinerseits auf einen sehr zweifelhaften Begriff von ›Bedeutung‹ ein: Wo jede Kunst, die autonom sein will, im Verdacht steht, nichts mehr bedeuten zu können, steht Heines mögliche Vorläuferschaft zum französischen Symbolismus immer schon unter einem Vorbehalt.

Das lässt sich in der Forschung weiterverfolgen. So gibt es inzwischen eine ganze Reihe von Studien, die die Frage nach dem Verhältnis Heines zum Symbolismus behandeln.⁸³ Dabei wird jedoch zumeist ein Symbolismus-Begriff vorausgesetzt, in dessen Mittelpunkt Phänomene wie ›fin de siècle‹, ›Morbidity‹, ›décadence‹ usw. stehen.⁸⁴ Das latent pejorative Moment ist ein Erbe auch der marxistischen Tradition, die aus der eigenen Ablehnung der Romantik heraus eine ›dekadente‹ Moderne als ›Neuromantik‹ konzeptualisiert hat, was über einen langen Zeitraum hinweg Auswirkungen hatte auf die literaturwissenschaftliche Terminologie, in der Begriffe wie ›Symbolismus‹, ›Neuromantik‹ und ›Fin de siècle‹ teilweise bis in die Gegenwart noch wenig trennscharf verwendet werden.⁸⁵ Zu beachten ist insbesondere, dass am Begriff des ›Symbolismus‹ zwei grundverschiedene poetische Ideen Anteil haben: Einer fast mystischen, sprachmagischen Tendenz des Symbolisierens auf der einen Seite steht andererseits der Gedanke einer bewussten, die Ausdrucksmöglichkeiten erweiternden Arbeit an der Sprache gegenüber. Maria-Christina Boerner spricht im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* einerseits von einem »neuen Mystizismus, welcher der Sakralisierung von Kunst und Literatur dient«, und setzt andererseits hinzu: »Kontrapunktisch zu diesen irrationalen Elementen steht bei Baudelaire, Mallarmé und P. Valéry eine sich auf E. A. Poe (*The Philosophy of Composition*, 1846) berufende, kalkulierte Formgebung zur gesteigert suggestiven Wirkung des Gedichts.«⁸⁶

Aufgrund der gängigen Definitionen kann man also sehr unterschiedliche literarische Werke als ›symbolistisch‹ bezeichnen. Hofselds Hinweis bezieht sich mit Théophile Gautier auf eine bestimmte Spielform der

präsymbolistischen Tradition, deren Vorstellung von *l'art pour l'art* sich aus der Idee der Weltabgewandtheit des Dichters entwickelt hat.⁸⁷ Dem steht eine andere Rezeptionslinie gegenüber, die die Charakteristika des Symbolismus in der Tradition von Mallarmé und Valéry eher in der Schaffung autonomer Welten mit eigenen Regeln sieht, die ein Referenzsystem bilden, in dem die Spracharbeit das entscheidende Moment ist.⁸⁸ Beide Auffassungen wurden vor allem in Bezug auf die französische Literaturgeschichte früh gegeneinander ausgespielt, beispielsweise durch den Schweizer Komparatisten Albert Béguin, der damit wiederum die Rezeption Gérard de Nervals, eines der ersten Heine-Übersetzer, stark beeinflusst hat (⇒6.2). Wenn also Heines möglicher Einfluss auf den französischen Symbolismus auf Gautier bezogen wird, bedeutet das bereits eine Festlegung zugunsten einer bestimmten Symbolismus-Definition. Heine aber entwickelt, wie ich zeigen werde, insbesondere die Möglichkeiten der zweiten Linie ziemlich weit – vor allem in den *Nordsee*-Gedichten, wo er versucht, eine Welt mit eigenen Regeln zu schaffen, in der die einzelnen Elemente des Zyklus durch die Arbeit an der Bedeutung der Wörter ein poetisches Eigenleben gewinnen.

Das Nachdenken über das Verhältnis von ›Ästhetik‹ und ›Politik‹ in Heines Werk war also oft von Vorurteilen über das eine wie über das andere begleitet. Und dort, wo der Gegensatz scheinbar wertfrei vermittelt werden sollte, wurde in der Regel nicht nach einem zusammenhängenden poetischen Modell gesucht, sondern, wie beschrieben, das ›Paradox‹ selbst zum Begriff, mit dem man Heine charakterisiert hat. Auch damit konnte die Forschung an eine Formulierung Heines anknüpfen, nämlich die berühmte Aussage aus *Die Bäder von Lukka*, durch sein Herz gehe »der große Weltriß«⁸⁹. Auch wenn dieser Begriff – der vor allem durch die Vorstellung einer ›Zerrissenheit‹ in der Nachfolge Byrons, gegen die Heine selbst sich verwahrt hat, populär wurde⁹⁰ – seinerseits längst einer kritischen Revision unterzogen wurde, er von Jost Hermand als ein von Heine in die Welt gesetztes »Modewort«⁹¹ bezeichnet wurde, hat er nach wie vor eine große Anziehungskraft, wenn es darum geht, zu beschreiben, wie sich die anwachsende Komplexität der historischen Zusammenhänge im 19. Jahrhundert in Heines Werk niedergeschlagen hat.⁹² Rémy Colombat hat die Rede von der ›Zerrissenheit‹ als »epochale Formel«⁹³ bezeichnet: Zwischen dieser Charakterisierung und dem »Modewort« spannt sich der Bogen der Wirkmächtigkeit von Heines Terminologie.

Aktuelle Forschungstendenzen

Der rückschauende Charakter zumindest eines Teils der Forschung auf die Zeit, in der intensiver um Heine gestritten wurde, lässt zuweilen auch Raum für eine Form der Kritik, die die Ergebnisse der gegenwärtigen Heine-Philologie im Grundsatz ablehnt. Was bei Hermand noch eine pointierte Zuspitzung des alten Streits ist (die ›Moderne‹ sei gewissermaßen ein trojanisches Pferd der Liberalen gegen die Linken), schlägt bei Rüdiger Scholz um in ein generelles Ressentiment gegenüber der Heine-Forschung der letzten Jahrzehnte, der Scholz den »Charakter umtriebiger Literaturverwaltung eines Honoratioren« zuschreibt; sie trete daher auf der Stelle, und ursächlich dafür sei der ›ideologische‹ Begriff der Moderne, bei dem das Denken ende.⁹⁴ Urteile wie dieses bleiben zwar die Ausnahme und sind ohne Zweifel polemisch überzogen, zumal dem Band selbst zahlreiche Mängel nachgewiesen wurden.⁹⁵ Doch erscheint es angesichts der Suche nach Selbstvergewisserung in der Heine-Forschung nach dem Ende des alten ›Streits‹ notwendig, die Fortschritte genauer zu benennen. Es gilt zu begründen, warum ein neuer Blick auf Heines Lyrik notwendig ist, wo er auf aktuelle Forschungsergebnisse aufbauen kann und wo es einer anderen Perspektivierung bedarf. Anders gesagt: Es kann im Folgenden nicht darum gehen, nach und nach die Begriffe der Heine-Philologie aufzulösen. In einer bestimmten Hinsicht handelt es sich sogar darum, die Forschung zu verteidigen.

Wie bereits gesehen, ist diese Autorenforschung in besonderer Weise von der historischen Struktur ihrer Konflikte geprägt, weil diese Konflikte nicht nur immer wieder aufgenommen, sondern auch selbst als ›Streit‹ thematisch wurden. Insbesondere drei Tendenzen sind bis in die Gegenwart hinein wirksam: erstens ein – aus der historischen Fokussierung auf die Idee des ›Erlebnisgedichts‹ heraus zu erklärendes – rein quantitatives Übergewicht des Biographischen, das Gerhard Kaiser noch um die Jahrtausendwende konstatieren konnte;⁹⁶ zweitens das ungeklärte Verhältnis zu Heines Selbstdeutung, ein Dichter zwischen der ›Kunstperiode‹ und der Moderne zu sein (zahlreiche Interpretationen setzen dieses Urteil einfach voraus),⁹⁷ und die daraus resultierenden Unsicherheiten bei der Verortung Heines in der Literaturgeschichte; drittens der beschriebene plakative Gegensatz von ›Ästhetik‹ und ›Politik‹. Die Kategorien, die sich dabei herausgebildet haben, wirken oft im Hintergrund weiter: So hat Karin Sousa 2007 in ihrer Studie zum *Buch der Lieder* nachgewiesen, wie die Idee des ›Erlebnisgedichts‹ auch dort noch die Argumentationen leitet, wo eine dezidierte Abkehr vom Biographismus behauptet wird. Insbesondere macht sie die wichtige Beobachtung, dass

Heine bis in die Gegenwart hinein ›verteidigt‹ werden solle – sei es gegen seine Kritiker, sei es gegen Goethe (hier kommt die ›Kunstperiode‹ ins Spiel).⁹⁸ Daraus ergibt sich ein Mechanismus: Die Interpretinnen und Interpreten verstehen sich als Advokaten in einem Streit, dessen Grundlagen sie nicht in Frage stellen.

Abgesehen von diesem uneingestandenem Fortwirken historischer Positionen ergibt sich eine Kontinuität paradoxerweise gerade dadurch, dass neue Methoden und Ansätze Einzug in die Heine-Forschung halten, die aber ihrerseits oftmals keine neuen Fragestellungen hervorbringen, sondern als Vehikel zur Beantwortung der alten Probleme betrachtet werden. Dabei handelt es sich in der Regel nicht um autorenspezifische Herangehensweisen, sondern um allgemeine Tendenzen der Germanistik, beispielsweise poetologische und medientheoretische Zugänge. Insbesondere die Medientheorie ist in der Heine-Forschung seit etwa zwanzig Jahren nachvollziehbarerweise stark vertreten, weil sie Instrumente an die Hand zu geben scheint, um mit den vielen verschiedenen Gattungen und Publikationsformen, kurz: mit dem Schriftsteller Heine am Beginn des Zeitalters eines bürgerlichen Buchmarkts umzugehen.⁹⁹ Doch wird sich zeigen, dass mit Hilfe dieses Ansatzes nicht selten der sprichwörtliche ›Riss‹ in Heines Werk beschrieben werden soll, wo man nach dem Zusammenhang fragen müsste (=3).

Eine ähnliche Schwierigkeit ergibt sich aus der ›poetologischen Wende‹, die seit etwa 1990 in zahlreichen Autorenforschungen ausgerufen worden ist.¹⁰⁰ Im Fall Heines hat die Konzentration auf Fragen der zugrundeliegenden Poetik allein schon deshalb zu wesentlichen Fortschritten geführt, weil durch sie eine dezidierte Antithese zu rein biographisch-inhaltlichen Problemstellungen formuliert wird. Die Frage, wie die Gedichte funktionieren, wurde so eigentlich erst ins Zentrum des Interesses gerückt. Insbesondere heißt es heute nur noch selten ›Ästhetik oder Politik‹, sondern meist wird nach ihrem Zusammenhang gefragt; dass schon Heines frühe Gedichte ›politisch‹ sind und dass auch die ›politischen‹ Texte einer ästhetischen Konstruktion unterliegen, wird kaum mehr ernsthaft bezweifelt. Problematisch bleibt allerdings, dass die eigentlich überwundene Opposition der beiden Bereiche die neueren Arbeiten in ihrer Struktur doch so weitreichend prägt, dass die Argumentation immer wieder aktiv in diese Dualität geführt wird. So heißt es in Janina Schmiedels Studie zu den Versepen (2013), dass eine »dezidiert poetologische Analyse der politischen Dichtung«¹⁰¹ angestrebt werde. Sarah Deubner wiederum erkennt in ihrer Arbeit über »Funktionen un- belebter Frauenfiguren« bei Heine (2022) ebendiese Funktion nicht zuletzt darin, dass die Figuren den Übergang zwischen Kunstautonomie

und Engagement vermittelten.¹⁰² Beide Arbeiten enthalten wichtige Beobachtungen, argumentieren aber entlang einer Opposition, die eigentlich erst von der Forschung groß gemacht wurde (was sich indes auch im Folgenden nicht immer wird vermeiden lassen). Nur selten wird der Gegensatz als solcher in grundlegender Weise problematisiert wie bei Walter Erhart, der – allerdings als Randbemerkung in einem Aufsatz – die »alte (Forschungs-)Frage nach dem Widerspruch und der Vereinbarkeit von Engagement und (Autonomie-)Ästhetik in Heines Werk bereits in die (Vor-)Geschichte des Œuvres verbannt«¹⁰³ sieht.

Über diesen langlebigen Forschungskonflikt hinaus beschäftigt sich die ›poetologisch‹ orientierte Literatur mit der Frage, wie sich Heines Poetik charakterisieren lasse. Einzelne Aspekte seiner Schreibweise werden analysiert und auf Begriffe gebracht wie eine ›Poetik des Fluchens‹, die sich aus der modernen Gebrochenheit des Ich ergebe.¹⁰⁴ Insbesondere die Polemik wurde dabei auch in einem umfassenderen Sinn in ihrem Verhältnis zur Ausgrenzung analysiert, die Heine als getaufter Jude in Deutschland erfahren hat. Fragen der Identität werden insgesamt systematischer als früher auf den *Dichter* bezogen, wodurch der biographischen Perspektive ein neues Potential abgewonnen wird.¹⁰⁵ In der Nachfolge der Studien von Klaus Briegleb¹⁰⁶ wird Heines Judentum als zentral für die Art und Weise seines Schreibens akzentuiert.¹⁰⁷ Das große Verdienst dieser Arbeiten besteht darin, dass sie ein Bewusstsein schaffen für die Verbindung von Judentum, Dichtertum und Exil im Sinn eines daraus resultierenden Schreibmodus, der über das Inhaltlich-Thematische hinausreicht; an einige dieser Überlegungen werde ich bei der Frage nach der existentiellen Bedeutung der Dichtung für Heine und bei der Diskussion des Spätwerks (⇒6) anknüpfen. Gerade dieser Ansatz ist allerdings aus naheliegenden Gründen nicht immer ganz frei davon, allzu enge biographische Auslegungen auf indirektem Weg wieder einzuführen. So wird etwa der Gegensatz von ›Fichte‹ und ›Palme‹ im *Lyrischen Intermezzo* XXXIII (»Ein Fichtenbaum steht einsam ...«) auf eine kulturelle Antithese bezogen, etwa als Ausdruck einer Diaspora-Situation.¹⁰⁸ Die poetische Transformation eines Elements wie der Palme, die nicht zuletzt das Gedicht auf Heines Grab bestimmt (⇒7), lässt sich auf dieser – im Kern symbolisch deutenden – Basis kaum erkennen.¹⁰⁹

Was im Zuge der Aufwertung des Poetologischen eigentlich eine große Rolle spielen sollte, ist das Sprachliche selbst. Doch noch in dem 2009 erschienenen Tagungsband *Rhetorik als Skandal*, der explizit »Heines Sprache« gewidmet ist, weist der Herausgeber Kálmán Kovács darauf hin, dass diese Frage in der Forschung bis in die Gegenwart zu kurz kommt. Statt aber nun eine freie Auseinandersetzung mit Heines Dichtersprache anzu-

regen, folgt ausgerechnet dieses thematisch so wichtige Debrecener Kolloquium schon in der Grundanlage den älteren Festlegungen der Forschung. So wird das von Karl Kraus und anderen herrührende Klischee der ›leeren Rhetorik‹ als Hauptgegner ausgemacht und das Ziel formuliert, die Dichotomie von Engagement und Ästhetik aufzuheben, »weil die jungdeutschen politischen Ansätze auch im Stil, in der Elocutio, verwirklicht werden.«¹¹⁰ Auch in diesem Band bleibt so auf eine gewisse Weise der Gegensatz ›Brecht oder Baudelaire‹ leitend. Und selbst dort, wo er es nicht tut, wie in der sehr differenzierten Interpretation eines Heine-Feuilletons durch Walter Erhart, bleibt die Leitkategorie der Rhetorik so stark, dass sie andere Aspekte in den Hintergrund treten lässt.¹¹¹ Überhaupt ist die ›Rhetorik‹ nicht selten der Schlüsselbegriff, der dazu dienen soll, die ältere, stärker inhaltlich-politisch orientierte Heine-Forschung mit der Sprachanalyse zu versöhnen.¹¹²

Dass das Sprachliche auf diese Weise von vornherein auf den Rahmen eines äußeren rhetorischen Regelwerks bezogen wird, lässt Heines individuelle Dichtersprache – die, wie sich zeigen wird, oft eine implizite Kritik rhetorischer Figuren einschließt – nur selten in den Blick der Forschung kommen. Stattdessen geht es um Heines Wortschatz, dem bis in die jüngere Forschung hinein noch attestiert wird, »kaum über das gewöhnliche Alltagsvokabular«¹¹³ hinauszugehen (ohne dass die Veränderung von Wortbedeutungen thematisiert würde). Wo auf der anderen Seite Heines Innovation betont werden soll, dominieren Fragestellungen wie die, welche ›Sprachschöpfungen‹ die allgemeine Sprache bereichert haben¹¹⁴ oder aber wie in der Ironisierung gerade des sprachlich Konventionellen das Innovative erkannt werden kann.¹¹⁵ Insbesondere in der Auseinandersetzung mit Heine als Dichter zwischen zwei Sprachräumen geht es nachvollziehbarerweise auch häufig darum, welche Ausdrücke er aus dem Französischen übernommen hat.¹¹⁶ Bereits die Forschung zur *critique génétique* an der ENS sieht in den zu erwartenden Resultaten immer auch schon mögliche Perspektiven für eine allgemeine Sprachreflexion. So beantwortet Almuth Grésillon in ihrer Studie über ›Kofferwörter‹ in Heines Werk die Frage »Pourquoi Heine?« unter anderem so: »ce qui nous ›interpelle‹ dans la langue de Heine est toujours en même temps une interrogation sur la langue en général«¹¹⁷.

Der Umstand, dass die Behandlung sprachlicher Phänomene insgesamt unterrepräsentiert ist, zeigt sich auch daran, dass Till Dembeck noch 2016 darauf hinweisen kann, dass metrische Fragen in Heine-Interpretationen nur selten eine Rolle spielen. Dembecks Studie über Heine und Droste-Hülshoff ist dann auch eine der wenigen Arbeiten, die explizit das Sprachbildnerische in den Blick nehmen. Allerdings wird die ›lyrische

Arbeit am Schmerzlaut« interpretativ in letzter Konsequenz einem äußeren Programm, namentlich dem Saint-Simonismus unterworfen.¹¹⁸ Das gilt auf andere Weise auch für den Aufsatz von Karl Heinz Bohrer aus demselben Jahr, der in Heines ›Stil Elemente der symbolistischen Moderne vorgeprägt sieht, sie aber nicht an der Dynamik der Sprache, sondern an vermeintlich mythischen Bildern festmacht.¹¹⁹ Weiterführende Deutungen ergeben sich darüber hinaus überall dort, wo ›poetologische‹ Deutungen an die zyklische Struktur zurückgebunden werden (v.a. Jan-Oliver Decker, Maria-Christina Boerner).¹²⁰ All diese Ansätze, an die meine Arbeit trotz der hier formulierten Einschränkungen auf verschiedene Weise anknüpfen kann, diskutiere ich ausführlicher bei der Interpretation der *Nordsee*-Gedichte (⇒5).

Eine besonders deutlich sichtbare Konsequenz der Problematisierung von Fragen des Poetologischen besteht schließlich darin, dass sich durch die mannigfaltigen poetischen Konzepte, mit denen man Heines Schreibart charakterisiert hat, auch die Debatte um seine Moderne ausdifferenziert und einen erheblichen Umfang angenommen hat.¹²¹ Die Diskussion in der Form einer Verortung zwischen Brecht und Baudelaire zu führen, wie es in den 1970er-Jahren oft als Reflex wissenschaftlicher Selbstverortungen geschehen ist, ist dabei keine Option mehr. Bemerkenswertere bilden aber vielfach immer noch einzelne Namen, Epochen und Oppositionen die Leitplanken dieser kaum noch durchschaubaren Auseinandersetzung. Madleen Podewski begründet ihren Fokus auf die Bedeutung der Publikationsumstände für die Modernität der Texte mit einer Unschärfe: »Die Aspekte, die ihn zu einem Vertreter der ästhetischen Moderne machen, scheinen so halb neben denen herzulaufen, die mit der Modernisierung des Printmedienfeldes verknüpft werden.«¹²² Und Peter Uwe Hohendahl formuliert bereits 2008:

Hinter der Romantik-These verbirgt sich in der Heine-Forschung immer die Moderne-These, ob sie nun offen benannt wird oder nicht. Konstruiert man Heines Modernität im Anschluß an Hegel, liegt es nahe, seine Polemik gegen die Romantik hervorzuheben und die Romantik abzuwerten. Konstruiert man sie dagegen im Anschluß an die Frühromantik, bietet sich an, Hegel auszuschließen. Nähert man sich schließlich der Frage von der späteren Moderne (Modernismus) und konzentriert sich entsprechend auf Heines Spätwerk, rücken Romantik und Hegel wieder zusammen als gemeinsame Bedingungen von Heines Modernität.¹²³

Vor dem Hintergrund dieser Gemengelage wäre es ein Leichtes, die Frage nach Heines Moderne als wissenschaftliche Spiegelfechterei abzutun, die je nach Definition beliebige Ergebnisse hervorbringt.¹²⁴ Wird Heine nicht zur reinen Projektionsfläche, wenn man ihn mit diesen einander entgegengesetzten Etiketten behaftet, aber auch, wenn man sein Werk einfach zur Abbildung der Widersprüche seiner Zeit macht? Anders gesagt: Es scheint, als hätte Jost Hermand mit dem Titel *Streitobjekt Heine* gegen seine eigentliche Intention eine geniale Formel für das gefunden, was mit diesem Autor geschehen ist. Er ist umstritten, bleibt dabei aber ganz passives Objekt.

Dass die ›Moderne‹ hier dennoch zu einer Leitkategorie der Betrachtung gemacht wird, hat zwei Gründe. Erstens hat sie sich, allen Widersprüchen zum Trotz, als produktiv erwiesen: Die genannten Studien enthalten wichtige Ergebnisse, die – wenngleich sie zuweilen eine Exklusivität beanspruchen, die sie angesichts der konkurrierenden Darstellungen kaum begründen können – zum Verständnis der Werke beitragen. Zweitens beschreibt Hohendahl bei allen Unterschieden auch eine wichtige Bedingung der Forschung: Wer von der ›späteren Moderne‹ (also der Zeit um 1900) ausgehe, *müsse* sich auf das Spätwerk konzentrieren. Tatsächlich fokussieren die meisten Ansätze, die von Moderne-Begriffen wie ›Krise‹, ›Ambivalenz‹, ›Fragment‹ oder ›Montage‹ ausgehen (Sabina Becker),¹²⁵ tendenziell das Spät- anstelle des Frühwerks¹²⁶ und die journalistischen Texte anstelle der Lyrik.¹²⁷ Auch manche Ausnahme bestätigt diese Regel: Kathrin Wittler arbeitet in ihrer genauen Lektüre eines Gedichts aus dem *Lyrischen Intermezzo* (»Ein Fichtenbaum steht einsam ...«) heraus, wie dieser frühe Text als »Sprachakt« zu verstehen ist, der »etwas in und mit der Sprache tut.«¹²⁸ Die im Anschluss an eine Bemerkung Friedrich Sengles entwickelte These aber, dass hier eine Sprache gefunden wird, die schon auf die »Chiffrenhaftigkeit« symbolistischer Poesie vorausweise, lässt den Text für Wittler gerade nicht exemplarisch erscheinen: »Damit steht das Fichtenbaum-Gedicht als verblüffende Ausnahme in Heines Werk und in der Lyrik der Zeit.«¹²⁹ Darin, dass die Lyrik und vor allem die frühen Gedichte oft gerade nicht auf die Moderne bezogen werden, liegt aus meiner Sicht die entscheidende Verengung der Debatte. Das lässt sich an einem Detail festmachen: Hohendahl schreibt in einem weiteren Beitrag, »daß Heines Spätwerk die Schwelle zur Moderne bereits überschritten hat, auch wenn seine zeitgenössischen Leser dies nicht wahrnehmen, da sie die späten Gedichte, wie zu erwarten, in den Zusammenhang von Heines früherer Lyrik stellen.«¹³⁰ Sosehr die Kritik an der zeitgenössischen Leserschaft auch zutreffen mag:¹³¹ Der *Zusammenhang* zwischen Früh- und Spätwerk wird von Heine selbst hergestellt,

immer wieder, bis zu den letzten Texten ($\Rightarrow 6$). Nur wendet er sich nicht von seinen früheren Gedichten ab, weil er sie als Texte verwirft – sondern weil er ihr Potential verkannt sieht. Um dieses Potential geht es in diesem Buch.

2.4 Zyklische Welten als Zentrum der Reflexion

Die Schwierigkeit, Heinrich Heine und seine lyrischen Werke einzuordnen, ergibt sich also aus einer doppelten Problematik. Wo früher, erstens, die (fehlende) Kanonisierung als Dichter die Debatten leitete und die Autorenforschung zu einem Feld werden ließ, auf dem der Streit um Heines Rang dominierte, konnten ›Feuilleton‹ und ›Politik‹ – die ohne Zweifel zentrale Begriffe zur Charakterisierung von Heines Werk sind – zu Schlagworten werden, die dem Autor eine alternative Rechtfertigung verleihen sollten: Der Wert seiner Lyrik sei eben nicht in einem klassischen Verständnis zu messen, sondern nur mit Blick auf die Innovationskraft, die sie gegen die ›Kunstperiode‹ entwickelt habe. Sogar die abstrakte Idee der ›engagierten‹ Literatur selbst wird manchmal direkt als Konsequenz aus dem von Heine konstatierten ›Ende der Kunstperiode‹ abgeleitet.¹³² Die Prämissen wiederum, die dieser Sicht zugrunde lagen, wurden dann, zweitens, als es um die Neubetrachtung unter poetologischen und (medien-)ästhetischen Gesichtspunkten ging, kaum in Zweifel gezogen. Heine wird als Dichter anerkannt, aber meist unter der Voraussetzung, dass seine Poetik auf dem Bruch mit der Goethezeit basiere. Das steht nicht im Widerspruch dazu, dass, wie bereits erwähnt, der weitreichende Einfluss Goethes in den einzelnen Werken anerkannt wird. Doch das Vorbild wird dann generell unter der dominierenden Perspektive von etwas gelesen, dessen Überwindung alles Weitere bestimmt.¹³³

Heines Gedichte in Kenntnis dieser Forschungsgeschichte neu zu lesen, bedeutet daher, einen Schritt zurückzutreten hinter die Setzungen, die der ›Streit um Heine‹ hervorgebracht hat, und zu verstehen, wie sich die Texte zu ihnen verhalten. Für dieses Vorhaben ist von zentraler Bedeutung, dass Heine seine Gedichte in Zyklen organisiert hat, die wiederum untereinander Bezüge zueinander ausbilden. Auf diese Weise entstehen Räume mit eigenen Regeln, Zykluswelten, in denen sich die Reflexion über Fragen des Poetischen, aber auch der Geschichte und Politik vollzieht. Dadurch lassen sich die Texte als Stellungnahmen auch zu den äußeren Zuschreibungen der Interpretinnen und Interpreten lesen, die Heines Modernität mal auf dem Feld des Gesellschaftlichen oder Politischen, mal im Bereich des technischen Fortschritts, mal in seiner literar-

historischen Stellung erkennen (Vollender der Romantik, Überwinder der Romantik, Vorläufer des Symbolismus etc.). Gegen diese Zuschreibungen, die zum Teil schon zu Heines Lebzeiten entstehen (und manchmal auch von ihm mit befördert werden), entwickelt er in den Gedichten eine Poetik, die über all diese Prozesse bereits nachdenkt, sie zu Elementen und Akteuren einer zyklischen Welt macht, um ihnen mit der poetischen Reflexionsarbeit dieser Zyklen zu begegnen.

Diese zusammenhangstiftende Bewegung kann insbesondere dabei helfen, eine größere Klarheit in die Fülle an Oppositionen und Vereinnahmungen zu bringen, die die Rezeptionsgeschichte mit sich gebracht hat. Dadurch, dass viele Schwierigkeiten nahezu unverändert bis in die Gegenwart hinein weitergetragen wurden, zuerst als heftiger Streit, dann als stillschweigendes Beilegen des Streits, wurde unausgesprochen die Annahme genährt, dass die einzelnen Vereinnahmungen für teils gegensätzliche Positionen nicht nur äußere Zuschreibungen waren, sondern dass sie durch Heines Werk auch ermöglicht werden. Die heftige Gegenwehr ideologiekritischer Heine-Interpreten gegen die Beruhigung des Streits erklärt sich dadurch, dass im ›Paradox‹ das alte Zerrbild vom unsicheren Kantonisten Heine wiederkehrt. So ist es zwar ein Vorzug, dass die Frage nach der Vereinnahmung Heines zum historischen Bestand dieser Autorenforschung gehört, denn so wurde über den Prozess des Vereinnahmens selbst nachgedacht. Weil dabei aber je unterschiedliche Annahmen vorherrschten, worin die Indienstnahme bestand, fehlt bis heute eine überzeugende Antwort auf die Frage: *Woran liegt es, dass man Heine zum Vorläufer Brechts wie Baudelaires machen konnte?*

Die Gedichtzyklen können, das ist die hier vertretene These, zum Verständnis beitragen, weil sie mit auf den Symbolismus vorausweisenden (und damit, grob gesagt, in der Tradition Baudelaires stehenden) dichterischen Verfahren auch die Reflexion des (vielleicht eher in der Brecht-Schule gelesenen) Zeitschriftstellers integrieren. Das Zyklische, dessen Bedeutung bei Heine immer wieder hervorgehoben wurde und wird,¹³⁴ ist also nicht formal zu beschreiben, es ist keinesfalls nur eine Organisationsform der Texte oder ein souveränes Arrangieren von Gedichten, das einen sinnkonstitutiven Mehrwert schafft, sondern ein intellektuelles Zentrum des Gesamtwerks im Sinn einer Dichtungsweise, die alle Phänomene – und auch alle Schreibformen, derer Heine sich bedient – einer gemeinsamen Logik unterwirft. Kurz gesagt: Die äußeren Zuschreibungen, mit denen Heines Werke konfrontiert wurden und werden, machen sie zu dem passiven ›Streitobjekt‹, von dem die Rede war. Doch die Gedichte selbst entwickeln bereits Wege und Mittel, sich diesen Zuschreibungen zu entziehen. Gegen die Deutungsansprüche der Geschichtsschreibung

konstruiert Heine den Gedichtzyklus als einen Ort, der eine Welt mit eigenen Gesetzen und einer eigenen Geschichtlichkeit bildet. Das Zyklische ist eine existentielle Notwendigkeit dieser Dichtung.

Diese Annahme allerdings gilt es nun noch zu begründen. Insbesondere muss das Verhältnis der literarischen Gattungen zueinander näher in den Blick genommen werden, um die herausgehobene Stellung der Lyrik zu legitimieren. Bevor also die konkrete poetische Arbeit dahingehend analysiert wird, wie sich im Lauf von Heines Schaffen eine werkinterne Geschichte der Zyklen herausbildet, die aufeinander reagieren und um das Ideal einer Dichtung herum konzipiert sind, das besonders weitreichend in der *Nordsee* realisiert scheint, muss zunächst gezeigt werden, warum die Lyrik der Ort ist, der diese integrative Kraft gegenüber allen anderen Formen entwickeln kann. Im nächsten Kapitel wird es darum gehen, wie die lyrische Poesie über eine lange Zeit hinweg das Zentrum bildet, das Heines ganzes Werk organisiert – und zwar einschließlich der historischen Abhandlungen und der journalistischen Texte, die ihrerseits Sprachreflexionen enthalten, die einer dezidiert poetischen – und oftmals auch spezifisch lyrischen – Logik folgen.

Anmerkungen

1 Vgl. zusammenfassend insbesondere in historischer Perspektive, zu zeitgenössischen Darstellungen und zum Heine-Grab während der NS-Zeit, Kortländer 2006b.
2 Zit. nach Kortländer 2006b, S. 344. **3** Vgl. Kortländer 2006b, S. 347f. **4** Vgl. als ein Beispiel den Band *Auf der Spitze der Welt. Mit Heine durch Paris* (Höhn/Liedtke 2010). **5** Vgl. zur Bedeutung des Marmors in Heines Werk weiterführend u.a. Fohrmann 1999 und Seeba 2020, S. 273ff., sowie den Kommentar von Klaus Briegleb in B 1, S. 870. **6** Vgl. König 2001, S. 384-416. **7** Vgl. Woll 2019, S. 241-289. **8** Vgl. grundlegend Goltschnigg/Steinecke (Hgg.) 2006ff. und dazu die Anmerkungen von Peters 2010. **9** Vgl. Bollack 1993. **10** Vgl. grundlegend Grésillon 1994, Espagne 1998. Zur Arbeit des Instituts an naturwissenschaftlichen Handschriften vgl. Haffner 2021 (über die Edition der Handschriften des Mathematikers Bernhard Riemann). **11** Vgl. u.a. Espagne 1991 sowie die Kapitel 6.2, 6.5.
12 Eine Verbindung zwischen Heine und Rilke wird allenfalls mit Blick auf die Großstadterfahrung und ihre Ästhetik in Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) gezogen (vgl. Becker 2011, S. 310). **13** Vgl. König 2009a, S. 228. **14** Vgl. weiterführend König 2023, S. 9, zu einer Kreativität, die »alle poetischen Handlungen in der Arbeit am Sinn, wie sie der Text vollzieht«, einschließt. **15** Vgl. Wellbery 2019, Woll 2022a. **16** Colombat 2000, S. 190. Das Rühmkorf-Zitat ist aus einem Beitrag in dem von Hans Bender herausgegebenen Band *Das Gedicht ist mein Messer* (1961). **17** Vgl. Matuschek 2021, S. 22. **18** Koopmann 2012, S. 46. **19** Vgl. u.a. Bollack 2000 (zu Celan), König 2014 (zu Rilke). **20** Bollack 2015, S. 146. **21** Vgl. Peters 2014. **22** Pontzen 2004.
23 Vgl. die jahrzehntelang wiederaufgelegte Einführung in die Literaturwissenschaft mit dem Titel *Das sprachliche Kunstwerk* von Wolfgang Kayser 1948. **24** Für Celan etwa wehren sich Hölderlins Gedichte im »Widerstand« gegen ihre Indienstnahme (dazu ausführlicher Woll 2020); vgl. darüber hinaus z.B. Dehrmann 2008 über die »widerständige Apostrophe« als Resultat einer radikalen Sprachlichkeit in Rilkes *Sonnetten an Orpheus*. **25** Vgl. neben der kurzen Einführung bei Singh 2011, S. 10-15, u.a. Gutleben 1997. **26** Vgl. zusammenfassend die Beiträge von Kalinowski 1998 und Décultot 1998. **27** Vgl. Höhn 2004, S. 40-45; das Projekt von Caroline Jessen mit dem Arbeitstitel *Die Unverfügbarkeit der Texte (Heine, Kafka). Zur Materialgeschichte deutscher/jüdischer Literatur nach 1945* befasst sich mit der Nachlass- und Editions-geschichte beider Autoren. **28** Vgl. mit Blick auf die Paris-Gedichte Paul Celans König 2009b. **29** Vgl. Hohendahl 2007a, S. 460. **30** Vgl. Peters 1990, S. 17; vgl. weiterführend auch =2.3. **31** Preisendanz 1983, S. 13. **32** Für eine Übersicht zur Geschichte der Heine-Denkmäler seit 1891 vgl. Liedtke 2014. **33** Vgl. Gutmann 1997 und den neueren Aufsatz von Rieni 2006. **34** Vgl. Jessen 2024.
35 Vgl. Peters 1990; zum Versuch, Heine nach 1945 als unpolitischen Liederdichter zu lesen und den Satiriker wie den jüdischen Autor zu verschweigen, vgl. Lenhard 2022, S. 105f. **36** Vgl. überblicksweise die umfassende Sammlung von Goltschnigg/Steinecke (Hgg.) 2006ff., die unter dem Titel *Heine und die Nachwelt* Rezeptionszeugnisse in den verschiedenen deutschsprachigen Ländern dokumentiert; zum ideologischen Streit um Heine vgl. =2.3. **37** Baudelaire 2008, S. 218; auf diesen Text ist bei Vergleichen Heines mit Baudelaire verschiedentlich hingewiesen worden (vgl. z.B.

Sabine Schneider 1995, S. 223). 38 Vgl. ausführlich Werner 1978. 39 Hermand 1966, S. 373. 40 DHA 1/1, S. 222. 41 DHA 15, S. 55; vgl. Kortländer 2006a, S. 1078. 42 HSA 3, S. 60. Der Satz findet sich zusammen mit Gedichtentwürfen in einer Notiz, die vermutlich im April 1854 entstanden ist; »großer« ist dort korrigiert aus »wirklicher«. 43 Habermas 2013a, S. 190f. 44 DHA 1/1, S. 566. 45 Höhn 2004, S. IX. 46 Vgl. auch bereits Sousa 2007, S. 202, zur Tendenz der Heine-Forschung, »ihren« Autor verteidigen zu müssen. 47 Vgl. Peters 2014, S. 46. 48 Vgl. Bierwirth 1995. 49 Vgl. Peters 2014, S. 62. 50 Höhn 2004, S. VII (aus dem Vorwort zur ersten Auflage); vgl. Hermand 1975. 51 Peters 2010, S. 564. 52 Hermand 2007, S. 51; zum Gedanken der korrumpierten Moderne vgl. ebd., S. 214. 53 Großklaus 2013. 54 Vgl. Habermas 2013b sowie die Darstellungen bei Hohendahl 2008, S. 123-181, und Hosfeld 2014. 55 Vgl. Jessen 2026. 56 Vgl. zu diesen Kontinuitäten in der Disziplingeschichte Barner/König (Hgg.) 1996. 57 Peters 1990, S. 17. 58 Zu Staiger vgl. Wögerbauer 2000. 59 Zu Jauß' Mitgliedschaft in der Waffen-SS, die das Bild des Vertreters einer antiautoritären Wissenschaft später zerstört hat, vgl. Westemeier 2015, Ette 2016. 60 Hohendahl 2008, S. 8. 61 Vgl., als ein Beispiel unter vielen, die Darstellung bei Kopelew 1981, S. 138-155. Vgl. auch die Dokumentation *Großer Mann im seidenen Rock* von Ursula Roth und Heidemarie Vahl (1999). 62 Illies 2023, S. 107. 63 Zur Diskontinuität vgl. Stierle 1991; die Lektüre v.a. des Faust als »offenes Drama«, die auf die Konzeption von Klotz 1960 zurückgeht, gehört zum Standardrepertoire des Deutschunterrichts in der Sekundarstufe II. 64 Hermand 1975, S. 10. 65 Mann 1958, S. 173. 66 Hermand 1975, S. 38. 67 Vgl. Windfuhr 1997, S. 73-94. 68 Vgl. zu diesem Verhältnis Schell/Zimmermann 2022. 69 Singh 2011, S. 10; er bezieht sich dabei v.a. auf Gutleben 1997. 70 Zum Vorherrschen der Einflussforschung in dieser Perspektive vgl. Windfuhr 2021, S. 4. Zur Vorläuferschaft des Symbolismus s.u.; eher die Biermann-Linie verfolgt u.a. Phelan 2007, S. 245-264. 71 Wikoff 1975, S. 81. 72 Vgl. etwa den Heine-Kongress *Aufklärung und Skepsis* (1997) und seine Sektion »Autonome versus politische Literatur« (vgl. Kruse/Witte/Füllner, Hgg., 1999, S. 451-506); die Opposition wird später zur Grundlage für ganz unterschiedliche Fragestellungen, z.B. in Aufsatztiteln wie *Ästhetik und Politik des Luxus bei Heinrich Heine* (Gamper 2011). 73 Ritte 2018, S. 27. 74 Weyrauch 1949, S. 217. 75 Adorno 1977, S. 30. 76 Vgl. den Eintrag vom 22.08.1940 in: Brecht 1994, S. 416f. 77 Windfuhr 2021, S. 16. 78 Vgl. den Kommentar in Heine 1974, S. 345. 79 Hildebrand 2001, S. 314. 80 Vgl. Betz 1971, S. 9f., Betz 1997 sowie kommentierend dazu Ritte 1998. 81 Vgl. Betz 1971, S. 9. 82 Hosfeld 2014, S. 253. Für eine differenziertere Betrachtung des *l'art pour l'art* bei Heine vgl. 2006. 83 Die Beschäftigung setzt bereits in den 1950er-Jahren ein, vgl. u.a. Weinberg 1954, Boeck 1972, Secci 1976; kritisch reflektierend zu diesen Titeln vgl. bereits Hoffmeister 2002, v.a. S. 50-61. 84 Udo Köster hebt hervor, dass viele Arbeiten Aspekte der »Décadence« oder einer »schwarzen Romantik« in der Tradition von Mario Praz akzentuieren, weniger aber den politischen Dichter Heine; auch die Rezeption Heines durch französische Dichter wie Nerval habe so unter falschen Vorzeichen gestanden (vgl. Köster 2015, S. 196-199). Wichtige Ausnahmen bilden die – hier später am konkreten Beispiel diskutierten – Studien von Briegleb 1986 (=6.2) und Bohrer 2016 (=5.6). 85 Zur ideologiekritischen Verwendung des Begriffs »Neuromantik«

im Sinn einer negativen Wertung vgl. Viering 2007, S. 708. Einen exemplarischen Fall analysiere ich mit Hans Mayers Hofmannsthal-Lektüren (Woll 2021). **86** Boerner 2007, S. 556f. **87** Vgl. den Abschnitt »Théophile Gautier und die ›Erfindung‹ des l'art pour l'art« bei Asholt 2006, S. 134-136. **88** Vgl. am Beispiel Rilkes König 2014; Bischof 2020; zur Spracharbeit im französischen Symbolismus den Band *La Littérature symboliste et la Langue* (Bivort, Hg., 2012). Zur wiederum anders gelagerten Problematik der Begriffsbestimmung eines ›deutschen Symbolismus‹ vgl. Schädlich 2024. **89** DHA 7/1, S. 95. **90** Vgl. dazu die Monographien von Böhm 2013 und Risch 2013. **91** Hermand 1976, S. 93. **92** Vgl. Höhn 2004, S. 16-18; dort auch zur Kontroverse um den Begriff und Hermands Kritik. **93** Colombat 2000, S. 185. **94** Vgl. Scholz 2021, S. 54ff.; das Zitat S. 542. **95** Vgl. die sehr kritische Rezension im *Heine-Jahrbuch* (Stegers 2022). **96** Vgl. Kaiser 1998. **97** Eine wichtige Ausnahme bildet Kerschbaumer 2000, die Heine als Vertreter einer radikalisierten Romantik liest und durch diesen Perspektivwechsel einige Texte Heines präziser als die vorherige Forschung liest. **98** Zur vermeintlichen Abkehr der Forschung vom Biographismus vgl. Sousa 2007, S. 189-206; sie bezieht ihre Kritik u.a. auf Hermand und Kortländer. Zur Neigung der Forschung, Heine zu verteidigen, vgl. ebd. S. 202. **99** Vgl. u.a. Hohendahl 2007a, McGillen 2015, Schanze 2015, Kouno 2016, Flüh 2017, Walzer (Hg.) 2020. **100** Am Beispiel Hofmannsthals erläutere ich den Aspekt ausführlicher in Woll 2019, S. 342-349. **101** Schmiedel 2013, S. 8. **102** Deubner 2022, S. 291. **103** Erhart 2009, S. 48. **104** Battegay 2017. **105** Vgl. etwa Höpfner 1997, hier v.a. S. 89. **106** Briegleb 1997. **107** Grundmann 2008, Fritzlar 2013, Kruschwitz 2015, Di Noi 2021, Brüggenthies 2022. **108** Vgl. Fritzlar 2013, S. 96. **109** Eine Ausnahme bildet die Analyse von Wittler 2019, S. 457-500, die die Diaspora-Situation als Grundlage eines die Sprache verändernden Schreibverfahrens reflektiert. **110** Kovács 2009, S. 9. **111** Erhart 2009; vgl. ausführlicher =3.2. **112** Vgl. beispielsweise noch Windfuhr 2021. **113** Gesse-Harm 2006, S. 26. **114** Pastor 2023. **115** Nolte 2006. **116** Vgl. Massicot 2019. **117** Grésillon 1984, S. 33. **118** Vgl. Dembeck 2016, S. 108; das wörtliche Zitat ebd. S. 118. **119** Vgl. Bohrer 2016, S. 97. **120** Vgl. J.-O. Decker 2005, Boerner 2005. **121** Vgl. im Sinn einer kleinen Auswahl Boerner 1998 (v.a. S. 356-370), Kerschbaumer 2000, Hohendahl 2008 und die schon zitierte Monographie Großklaus 2013; den Sammelband *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne* von Paolo Chiarini und Walter Hinderer 2009; den Themenschwerpunkt »Heinrich Heine und die Moderne« der von Jürgen Klein herausgegebenen Zeitschrift *Flandziu* 2016 (H. 2, S. 47-158); zum Verhältnis von jüdischer Tradition und Moderne die Studie von Bernd Witte 2007, S. 39-94, sowie Di Noi 2021 und, mit historisch-theologischem Schwerpunkt, Schmidt 2021; die Arbeiten von Gerhard Höhn, insbesondere zur ›Kontrastästhetik‹ (Höhn 2021). **122** Podewski 2020, S. 307. **123** Hohendahl 2008, S. 63f. **124** Vgl. auch Jost Hermands bereits zitierten ›polemischen Epilog‹ zur Diskussion um Heine und die Moderne (Hermand 2007, S. 211-221). **125** Vgl. Becker 2011. **126** Sousa 2007 und Julia Kruse 2024 behandeln zwar die Modernität des Frühwerks, aber in einer Perspektive, die auf diejenige des Spätwerks hindeutet; es geht um das Moderne, das sich *schon* im *Buch der Lieder* zeige. **127** Vgl. P. Bürger 1988, S. 87: »Wer von der Modernität Heines spricht, denkt vor allem an dessen Prosa.« **128** Wittler 2019, S. 497. **129** Wittler 2019, S. 500.

130 Hohendahl 2008, S. 110. **131** Dass diese Kritik selbst zu einem Topos der Heine-Forschung geworden ist, analysiert Sousa 2007, S. 181-183. **132** Vgl. die Einleitung in Brokoff/Geitner/Stüssel (Hgg.) 2016. **133** Vgl. beispielsweise J.-O. Decker 2005, Kilchmann 2012. **134** Vgl. zuletzt u.a. Solvi 2022, S. 4.

3 Gattungsübergänge. Von der Geschichte zum Zyklus

Der Dichter Heinrich Heine besitzt ein ausgeprägtes Bewusstsein im Hinblick auf das, was man ›Gesamtwerk‹ nennt. Ein einmal formulierter poetischer Gedanke bleibt für alle weiteren Texte ein Referenzpunkt, und mit jedem neuen Werk wird die Geschichte dieser Gedanken neu durchdacht. Zu dieser Reflexion gehört insbesondere die Frage, in welchem Verhältnis die verschiedenen Gattungen stehen: Welcher Logik folgt das Einnehmen so unterschiedlicher Ausdrucksformen und Sprechweisen, wie sie das lyrische Gedicht, das politische Feuilleton oder die literaturgeschichtliche Abhandlung sind? Und wie verhalten sich andere, auf den ersten Blick nicht-poetische Textgattungen wie der Brief dazu? Im Fall Heines, dessen Schaffen historisch mit der Ausdifferenzierung der bürgerlichen Welt zusammenfällt, ist man leicht geneigt, eine Art des Sprechens in Rollen anzunehmen. Diesen Weg nimmt besonders die medientheoretisch orientierte Forschung. Sie geht davon aus, dass Heines Modernität darin liege, je nach Kontext und Adressatenkreis verschiedene Schreibformen und Kommunikationswege einzusetzen und damit auf ein immer divergenteres Publikum zu reagieren. So betont Peter Uwe Hohendahl, dass Heine »zugleich als Lyriker, Prosaschriftsteller und Kritiker auftritt«, und je nach Funktion bedürfe er verschiedener Sprachräume und Medien. Sein Fazit ist dementsprechend eine Trennung der Bereiche: »Die Selbstbestimmung als Dichter (d.h. Lyriker) ist nicht identisch mit der Selbstauffassung als Zeitschriftsteller, obschon sie sich berühren können.«¹ Auf diese Weise wird die Unterscheidung der Gattungen und Schreibformen weniger von den Texten her begründet als vielmehr mit den verschiedenen Rollen, die der Autor in der modernen Welt einnehme. Entscheidend ist in dieser Perspektive die Geste nach außen, also wie Heine auf der Bühne der Gesellschaft »auftritt«.

Damit ist keinesfalls eine Wirkungsabsicht gemeint, die eine simple Vermittlung tendenziöser Thesen bedeutet. Dass die Prosatexte in ihrem ästhetischen Eigenwert anzuerkennen sind, ist längst Konsens in der Forschung. Schon Wolfgang Preisendanz spricht 1966 beim dritten Kolloquium der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* von einem »Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik« und wendet sich am Beispiel von *Die Stadt Lukka* ausdrücklich gegen die Annahme, es handle sich um eine »substantiell auf publizistische Wirkung kalkulierte«² Schrift. Doch läuft anschließend die Interpretation darauf hinaus, in den Feuilletons ein »neues Genre« zu sehen, das zwischen Dichtung und

Publizistik angesiedelt und »nicht oder nur mit brüchigen Hilfskonstruktionen als Dichtung im Sinne der ›Kunstperiode‹ ausgewiesen werden kann«³. Der *Funktionsübergang* wird für Preisendanz zur entscheidenden Zwischenkategorie, weil die Abkehr von Goethes ›Kunstperiode‹ als Paradigma nicht angetastet wird. Was aber, wenn der *Übergang* zwischen den Gattungen tatsächlich kein schwer zu greifendes Zwischengenre repräsentierte, sondern vielmehr Ausdruck eines Transformationsprozesses ist, einer Bewegung hin zu einer Dichtung, die in ihrer Anlage derjenigen Goethes gar nicht so unähnlich ist?

Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, sich erneut mit den Instanzen zu beschäftigen, die an der Kommunikationssituation beteiligt sind, also dem Ich der Feuilletons und seinem Publikum. Seit Michael Werners Aufsatz *Rollenspiel oder Ichbezogenheit* (1979) besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass in Heines Essays keine empirische Person, sondern ein poetisch konstruiertes Ich spricht.⁴ Diese Differenzierung war wichtig, insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem Weiterwirken von ungebrochen biographischen Deutungen. Zahlreiche Studien haben sich seither mit dem Status dieses Ich beschäftigt. Sie stehen in der Regel im Kontext einer Positionsbestimmung des poetischen Feuilletons zwischen Realität und Fiktion, auch im Hinblick auf autobiographisches Schreiben.⁵ Ein Risiko liegt dabei darin, dass die Deutung sich etwas in der Analyse verschiedener Schattierungen von Fiktionalität verliert. So heißt es etwa bei Singh: »Das *Wintermärchen* ist somit ein Teil der komplexen, doch für das Verständnis des Gesamtwerkes wesentlichen Verschränkung von Faktischem und Fiktionalem, von dichterischem Werk und literarischer Inszenierung des eigenen Lebens, mit welcher der Schriftsteller dem Vorbild Johann Wolfgang von Goethes gefolgt ist.«⁶ Wenn die ›Inszenierung‹ als Spiel alles überwiegt, fällt es schwer, das Verhältnis von Gedicht und Leben präzise zu bestimmen.

In diesem Kapitel mache ich einen konkreten Vorschlag, das Ich der Feuilletons in seiner Autonomie zu verstehen, nämlich als vorbereitende Instanz für ein lyrisches Ich. Dieser Fokus hängt mit Heines spezifischer Behandlung des Publikums zusammen. Aus der Perspektive des Schriftstellers Heine, der, in kongenialer Zusammenarbeit mit seinem Verleger Julius Campe, als einer der Ersten die Regeln des sich gerade erst herausbildenden bürgerlichen Buchmarkts durchschaut hat, liegt für die publizistischen Arbeiten die Perspektive einer strategischen Kommunikation nahe.⁷ Doch gibt es zwischen den Texten verschiedener Gattungen einen Zusammenhang, der sich dieser Logik entzieht. In Heines Texten ist das Publikum nämlich nicht in erster Linie eine dem Werk äußerliche und als solche strategisch zu adressierende Einheit, sondern es spielt vor allem

innerhalb der Textlogik eine zentrale Rolle als abstrakte, neu geschaffene Rezeptionsinstanz – und zwar unabhängig davon, ob es sich um ein lyrisches Gedicht oder einen Bericht aus dem nachrevolutionären Paris handelt. Diesen Zusammenhang werde ich im nun folgenden Kapitel beschreiben, um das Verhältnis der verschiedenen Gattungen zueinander genauer zu fassen. Die Grundidee besteht darin, dass Heine in den historischen Schriften wie in den Feuilletons seine lyrischen Gegenstände gedanklich und sprachlich vorbereitet. Zugespitzt gesagt: Auch die Feuilletons bewegen sich in der Welt der Gedichte.

Um das zu verdeutlichen, nehme ich die verschiedenen Gattungen und Schreibformen – und die Übergänge zwischen ihnen – in den Blick. Nach seiner Emigration äußert sich Heine in einer Reihe von Feuilletons über die Verhältnisse in Paris. Die Texte erscheinen in den Sammlungen *Französische Zustände*, *Französische Maler* und *Über die französische Bühne*. Die Wiederholung des Attributs ›französisch‹ gewinnt dabei eine poetische Qualität und arbeitet so der neu zu entwickelnden Dichtersprache zu (⇒3.1). Aus dieser Einsicht heraus interpretiere ich anschließend das 1843 erschienene Feuilleton *Industrie und Kunst*, das Heines Ruf als Analytiker der Moderne entscheidend bestimmt hat. Dass seine Feuilletons bestimmte Sehweisen des großstädtischen Flaneurs prägen und dadurch Textstrategien mit Baudelaires *poèmes en prose* teilen, insbesondere die Zweiteilung in Beobachtung und Reflexion, wurde zu Recht hervorgehoben. In meiner Lektüre gehe ich einen Schritt weiter, indem ich nicht davon ausgehe, dass das Feuilleton Strukturelemente aus der anderen Gattung entlehnt, sondern selbst zum Gedicht tendiert.⁸ In dieser Perspektive lese ich Heines Artikel als Prosagedicht, das den Standort des Dichters im Exil *lyrisch* ausmisst (⇒3.2). Ein Gegenstück zu diesen Texten über Frankreich bilden, zumindest wenn man den Adressatenbezug hervorhebt, die beiden 1835 erschienenen, zunächst an ein französisches Publikum gerichteten großen Essays *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* und *Die romantische Schule*. Sie werden in der Regel auf das 19. Jahrhundert als Übergangszeit bezogen, als deren zentraler Vertreter Heine dann erscheint. Dagegen arbeite ich die Strategien heraus, mit denen die Texte sich dem entziehen – und unter der Hand sogar ein verdecktes Bekenntnis zu einer Art *l'art pour l'art* formulieren (⇒3.3). Nicht in die Reihe der publizierten Texte gehören Heines Briefe an Julius Campe. Dass sie hier dennoch kurz thematisiert werden, liegt daran, dass sie nicht nur einen Einblick in die Dichterverkstatt bieten (weshalb sie manchmal Teil der erwähnten Rechtfertigungsdebatten werden und Heines ›Arbeitsethos‹ belegen sollen), sondern dass hier zugleich auch eine differenzierte Reflexion über die Organisation einer

zyklischen Welt stattfindet (⇒3.4). Im Durchgang durch die verschiedenen Schreibformen entwickle ich ein Argument, mit dessen Hilfe sich schließlich begründen lässt, wie der Gedichtzyklus die anderen Gattungen in sich zu integrieren vermag (⇒3.5).

3.1 Das Medium des Französischen

Die wohl eleganteste Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis der Gattungen in Heines Werk hat Marcel Reich-Ranicki formuliert, als er sagte, Heine sei »der bedeutendste Journalist unter den deutschen Dichtern und der berühmteste Dichter unter den Journalisten der ganzen Welt«⁹. Der Satz betont nicht nur die Leichtigkeit, mit der Heine zwischen den Formen zu wechseln imstande gewesen sei, sondern er dokumentiert zugleich die Aufwertung eines Genres: Erst seit Heine ist es in der deutsch-französischen Literaturgeschichte überhaupt eine Option, Dichtung und Journalismus gleichrangig nebeneinander zu nennen. Die Erweiterung des Dichtungsbegriffs hin zu Essay und Feuilleton, zur journalistischen Beobachtung und zu den Flaneuren der Großstadt, ist eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts, die untrennbar mit Heinrich Heine und der Stadt Paris verbunden ist.¹⁰ Ohne ihn sind die literarischen Reportagen von Joseph Roth nur schwer vorstellbar, und eigentlich gilt das für jedes Großstadtfeuilleton, seien es die Beiträge in der *Weltbühne* von Kurt Tucholsky oder die Wiener und Prager Essays von Milena Jesenská.¹¹

Mit der Aufwertung, die in den Kontext einer allgemeinen Aufwertung von Prosatexten gehört,¹² bildet sich ein Antagonismus heraus. Je mehr der Journalismus zu einer *der* schriftstellerischen Formen des 19. Jahrhunderts wird, desto mehr wird mit ihm – in Einklang mit dem Ende der »Kunstperiode« – die Abdankung eines überkommenen Dichterbilds verbunden. Der Satz von Reich-Ranicki ist in dieser Hinsicht nicht wertfrei. Was auffällt, ist die implizite Abstufung: als Journalist sei Heine »bedeutend«, als Dichter hingegen lediglich »berühmt«. In gewisser Weise gibt das die Richtung zahlreicher literaturwissenschaftlicher Einordnungen der Feuilletons vor, die das Dichterische als Hilfselement für das eigentlich Neue betrachten. Zwar ist es Heines poetischer Stil, durch den sich das Feuilleton dem literarischen Schreiben annähert, doch dieser Stil wird in der Regel als Mittel zu dem Zweck gesehen, die Umwälzungen der Gesellschaft und ein allgemeines Zeitgefühl zur Sprache zu bringen. Der Topos, der sich in der Deutung des Dichters als »Seismograph« manifestiert,¹³ hat zu einer starken Betonung der Aspekte der Genauigkeit der Wahrnehmung, der Empfindlichkeit und teilweise auch der

Divination geführt. Wenn man die Artikelserien aus der *Augsburger Zeitung* liest, ist das durchaus nachvollziehbar. In seinen Berichten, die von tagesaktueller Politik wie vom Großstadtalltag handeln, von technischen Entwicklungen wie vom kulturellen Geschehen in Galerien und auf der Bühne, erweist sich Heine als Chronist des Pariser Lebens, immer auf der Suche nach dem, was er als die Signatur seiner Zeit verstand.

Zugleich weisen die Texte aber darüber hinaus, entwerfen ihrerseits ein Bild, dass zur Wahrnehmung der Stadt ab diesem Moment dazugehören wird. Sie sind ein Teil von dem, was Karlheinz Stierle als *Mythos von Paris* bezeichnet hat,¹⁴ und das Marbacher Literaturmuseum der Moderne setzte Heine im Jahr 2018 nicht umsonst an den Beginn einer Ausstellung über *Die Erfindung von Paris*.¹⁵ Gewissermaßen als Urszene der deutschsprachigen Paris-Dichtung zeigte dort die erste Vitrine Heines Satz »Mich warf der Sturm an den Seinstrand«¹⁶ aus dem Gedicht *Lebensfahrt*, das die Neuorientierung einer poetischen Existenz aus den Zufälligkeiten des Lebens heraus zu illustrieren scheint. Doch wie ich später zeigen werde, folgt bereits in diesem Gedicht die äußere Emigration einem innerpoetischen, dafür aber keinesfalls weniger existentiellen Gedanken (=4.1). Die Außenwelt ist nicht nur Material für den Dichter, sondern die Texte formen ihrerseits die Welt um. Dahinter steckt ein Prinzip der Gegenseitigkeit, das Heine selbst zuerst in seiner Lyrik äußert. Im Zyklus *Seraphine* aus den *Neuen Gedichten* heißt es: »Hab' immer das Meer so lieb gehabt, / Es hat mit sanfter Fluth / So oft mein Herz gekühlet; / Wir waren einander gut.«¹⁷ Man könnte sagen: Im Unterschied zu den französischen Symbolisten, deren Ziel darin bestehen wird, gänzlich autonome Kunst-Meere zu schaffen, bleibt in diesen Versen eine Außenwelt erhalten, die »kühlend« auf den Dichter einwirkt. Allerdings wird auch dieser Vorgang bereits neu gedeutet: Indem »lieb gehabt« und »gekühlet« als Tätigkeiten von Ich und Meer durch das reziproke »einander gut« aufeinander bezogen werden, wird das »Kühlen« innerhalb der Syntax des Gedichts zu einer Form der Liebe. Damit ist eine Bewegung in Gang gebracht, die in die Gestaltung einer Welt mit eigenen Regeln und Gesetzen münden kann. Das Meer entwickelt sich weiter und verändert in diesem Prozess auch den Dichter, indem es sein poetisches Herz temperiert.

Die Formulierung findet sich mit gutem Grund im lyrischen Zyklus und nicht etwa in den Zeitungsberichten, denn die fundamentale Umgestaltung der Außenwelt würde vordergründig den Anspruch des Chronisten unterminieren: Ein Zuviel an sprichwörtlicher »dichterischer Freiheit« wäre schließlich die Folge. Umso erstaunlicher ist es auf den ersten Blick, dass das Verfahren, das hier beschrieben wird – die lyrische Veränderung von Elementen der äußeren Welt –, auch in den Pariser Feuilletons

zu beobachten ist. Ein erstes, kleines Beispiel dafür ist bereits die Art und Weise, wie Heine die Texte nach ihrem Erstdruck zu Sammlungen zusammenfasst, die ihrerseits als kleine Zyklen verstanden werden können. Mit den Titeln *Französische Zustände* (1832), *Französische Maler* (1833) und *Über die französische Bühne* (1837) wird zunächst dem deutschen Leser mitgeteilt, dass es sich um eine Darstellung von Ereignissen in Frankreich handelt. Doch über diese Funktion der Kulturvermittlung hinaus gewinnt auch der Dichter Heine hier etwas, nämlich ein neues Wort seiner poetischen Sprache: Das Attribut ›französisch‹ wird in der Wiederholung zu einer grundlegenden Perspektive des Dichtens.

Eine solche poetische Verwendung von Lokalattributen ist zu diesem Zeitpunkt in der deutschsprachigen Literatur kein Novum. Ein prominentes Beispiel sind die von Heine intensiv gelesenen *Römischen Elegien* Goethes.¹⁸ Sie sind nicht nur ›römisch‹, weil sie auf einen Rom-Besuch zurückgehen oder die Stadt Rom lyrisch darstellen, sondern vor allem deshalb, weil sie eine neue Gattung von Elegien schaffen, denen eine bestimmte Form poetischer Urbanität eignet.¹⁹ Das Modell gibt dort in der fünfzehnten Elegie die Osteria als gesellschaftlicher Ort, ehe in der letzten, der zwanzigsten Elegie der Transformationsprozess an ein Ende kommt: Rom hat sich von einem historischen Material, einer historistischen Gegebenheit der »Steine« und »Paläste«²⁰ der ersten Elegie, in eine akustische Welt der Liebe verwandelt. Die Stadt ist ganz zu einem tönenden Raum geworden, in dem die Frage nach dem Publikum zu einer poetologischen Frage des Hörens wird: »Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder, und wieget / Euch im leitesten Hauch lauter und liebender Luft, / Und entdeckt den Quiriten, wie jene Rohre geschwätzig, / Eines glücklichen Paares schönes Geheimnis zuletzt.«²¹ Bei Goethe wird eine Qualität beschrieben, die sich fortan spezifisch auf das Rom dieser Gedichte bezieht. Der Unterschied lässt sich anhand der Werkausgabe von 1815 festmachen: Die Texte, die allgemein als *Venezianische Epigramme* bekannt geworden sind, firmieren dort als *Epigramme. Venedig 1790*; der Städtenamen fungiert allein als Ortsmarke, die den Kontext erläutert und einen historischen Rahmen öffnet. Aus dem Begriff des ›Römischen‹ wird dagegen in derselben Ausgabe ein Attribut, das eine bestimmte Gruppe von Texten innerhalb des Gesamtwerks näher bestimmen kann und das geradezu die Qualität eines Gattungsbegriffs annimmt. Das lässt sich nicht zuletzt daran festmachen, dass er sogar eine Abzählbarkeit erlaubt: Unter der Überschrift »Elegien« findet sich im Inhaltsverzeichnis der Ausgabe zunächst der Eintrag »Römische. Zwanzig.«, ehe weitere Titel wie *Alexis und Dora* folgen.²²

Heines Verwendung des ›Französischen‹ unterscheidet sich davon in verschiedener Hinsicht; insbesondere bezeichnet der Begriff nicht nur

die Beschaffenheit eines einzelnen Werks oder einer Werkgruppe, sondern er kehrt immer wieder. Was ihn mit Goethe eint, ist der Umstand, dass der Ausdruck auch bei ihm eine poetische, gattungsbestimmende Qualität annimmt, hinter der die anderen Unterschiede – Maler, Bühne, oder eben allgemein: ›Zustände‹ – zurücktreten, als würden sie den Begriff des Französischen lediglich durchdeklinieren. Ist der Begriff aber erst einmal auf diese grundsätzliche Weise geformt, so steht er – in nunmehr qualitativ veränderter Weise – für die Gedichte zur Verfügung. Das zeigt sich in prägnanter Weise in dem berühmten Gedicht *Nachtgedanken*. Nur weil das Licht, von dem dort die Rede ist, ›französisch‹ ist, kann dieses Licht das Gedicht, das ansonsten von Gedanken an Deutschland handelt, zu einer Lösung führen: »Gottlob! durch meine Fenster bricht / Französisch heit'res Tageslicht; / Es kommt mein Weib, schön wie der Morgen, / Und lächelt fort die deutschen Sorgen.«²³

Man kann daher sagen: Heine stellt nicht seine poetischen Mittel in den Dienst eines politisch-literarischen Feuilletons, sondern diese Feuilletons haben ihrerseits eine Funktion für den lyrischen Dichter Heine. Damit ist nicht gemeint, dass sie Aufgaben erfüllen, die die Lyrik nicht leisten könnte – Kortländer etwa spricht mit Bezug auf die Geschichtsphilosophie von Herder bis Hegel davon, die Prosa entwickle bei Heine »die Waffen, mit denen für dieses Reich gekämpft wird, sie ist Mittel zum Zweck, während die Poesie sich selbst Zweck ist«²⁴ –, sondern es geht darum, dass die lyrischen Verfahren sich auch in den Feuilletons durchsetzen, die dadurch selbst in gewisser Weise zu lyrischen Texten, zu Prosegedichten werden. Vielleicht ist das auch eine Erklärung dafür, dass die anerkanntermaßen große Bedeutung Goethes für Heines Werke sich nicht nur im Bereich der Gedichte oder in den literarhistorischen Schriften zeigt, sondern, wie ich im Folgenden zeigen werde, auch in den journalistischen Texten – einem Gebiet, auf dem der lange Schatten des Klassikers eigentlich eine geringere Rolle spielen sollte. Heine betrachtet auch die Feuilletons als Teil seines zyklisch organisierten Gesamtwerks, und für diese Organisationsform bildet Goethe die Referenz, da dieser die Probleme des modernen Gedichtzyklus, die nahezu alle Autorinnen und Autoren der Moderne beschäftigen werden, modellhaft herausgearbeitet hat. Die Konzeption aus dem *West-östlichen Divan* besteht darin, dass die Hervorbringung geschlossener Zyklen aus der Spannung von »Land der Dichtung« und »Dichters Lande« hervorgeht (⇒3.5).

Heine spitzt das Modell zu, indem er eine permanente Austauschbewegung in Gang setzt, in deren Vollzug sich *beide* Seiten verändern (»einander gut«), und zwar in einem mehr als nur individuell-bildungsgeschichtlichen Sinn, wie es noch bei Goethe gedacht ist. Sein neuer

Ansatz beruht auf dem Streben nach einer Lyrik, die den Anspruch erheben kann, auf der Basis ihrer Eigengesetzlichkeit in der Gesellschaft zu wirken – allerdings in einer durch die Gedichte veränderten Gesellschaft, die nach den in den Gedichten aufgestellten poetischen Regeln organisiert ist. Das setzt voraus, dass er die politisch-gesellschaftliche Realität seiner Zeit – wenn man so möchte, als Teil von ›Dichters Lande‹ verstanden – zu einem Bestandteil der eigenen poetischen Reflexion macht. Die Rolle der Feuilletons in diesem Prozess besteht darin, dass sie diese Reflexion vorbereiten, ihr eine konkrete historische Grundlage gerade dadurch geben, dass sie den Gegenständen mit ihren poetischen Mitteln neue Seiten abgewinnen. In dieser Perspektive lese ich im nächsten Abschnitt einen Text neu, der wie kaum ein anderer Heines Ruf als Chronist der technisch-industriellen Moderne begründet hat – und zugleich mitten hinein in die Interpretationskonflikte von Heines Gedichten führt.

3.2 Orpheus am Bahnsteig

Viele der Umwälzungen, die die industrielle Revolution und die Entstehung der großen Metropolen mit sich bringen, kann Heine in Paris aus unmittelbarer Nähe beobachten. Schon in den Jahrzehnten vor dem großen städtebaulichen Umbruch durch den Baron Haussmann hatten die Veränderungen begonnen, die das Bild der Stadt bis heute prägen; der Arc de Triomphe ist ebenso ein Bauwerk der 1820er-Jahre wie die Kirche Notre-Dame-de-Lorette. Nur wenig später beginnt die Zeit des französischen Eisenbahnverkehrs. Die erste Strecke wurde 1827, also vier Jahre vor Heines Emigration, eröffnet. Bei der Verbindung zwischen Saint-Étienne und Andrézieux an der Loire handelte es sich jedoch um eine Einzelstrecke fernab der Metropole, die überdies zunächst noch als Pferdebahn in Betrieb war. Erst in den Jahren danach entwickelt sich das heute typische, sternförmig von Paris ausgehende Schienennetz. Den Beginn des Fernverkehrs in der Hauptstadt erlebt Heine vor Ort. Das Jahr 1843 markiert dabei einen entscheidenden Einschnitt. Anfang Mai werden zwei neue Bahnstrecken eingeweiht, von denen die eine von der Gare Saint-Lazare nach Rouen führt und die andere von der Gare d'Austerlitz nach Orléans (der Bahnhof hieß deshalb auch zunächst Gare d'Orléans). Wenige Tage später, am 14. Mai, erscheint in der *Augsburger Zeitung* Heines Artikel *Industrie und Kunst*, der sich mit dem Ereignis auseinandersetzt.

Die längere Passage des Beitrags, die von der Veränderung der Wahrnehmung von Zeit und Raum durch die Eisenbahn handelt, wird als hellsichtige Analyse von Modernisierungsprozessen bis heute auch in tagessaktuellen und gegenwartsanalytischen Zusammenhängen zitiert. So erklärte der Philosoph Christophe Bouton im Gespräch mit der Journalistin Eugénie Boilait von *FigaroVox* im August 2022 anlässlich seines neuen Buchs *L'Accélération de l'histoire*: »En 1843, Heinrich Heine s'enthousiasme de l'ouverture des lignes de chemin de fer de Paris vers Rouen et Orléans, »nouvelle ère de l'histoire universelle« qui rapproche les lieux et les peuples, tout en y voyant l'annonce inquiétante de nouvelles souffrances. Ce témoignage nous rappelle qu'il ne faut pas céder à une conception trop simpliste de la modernité comme amour de la vitesse et du changement.«²⁵ Heines Beobachtungen gewinnen hier eine Funktion als Instanz und Maßstab für den Philosophen im 21. Jahrhundert.

Auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung wurde lange Zeit vor allem die in Heines Artikel enthaltene Analyse der zeithistorischen Bedeutung des Ereignisses hervorgehoben, mit je unterschiedlicher Akzentuierung: Wolfgang Hädecke spricht in seinem Buch *Poeten und Maschinen* (1993) von »seismographischer Ahnung und Antizipation«²⁶, mit der Heine Entwicklungen bis in die unmittelbare Gegenwart vorhergesehen habe. Margit Dirscherl sieht die Passage im Anschluss an Stierles *Mythos von Paris* als Beitrag zu einer Poetik der Stadt und beschreibt Heines Faszination »von der Veränderung der Wahrnehmung von Raum und Zeit«²⁷. Christian Liedtke wiederum trennt die beiden Aspekte, die Bouton im Interview zusammenführt, mit Blick auf die Genese des Texts: So habe Heine zunächst vor allem den technischen Fortschritt gesehen, ehe später, in der Überarbeitung des Texts für den Band *Lutezia* (1854), stärker der wirtschaftliche Aspekt in den Mittelpunkt getreten sei; dort erscheine die Eisenbahn dann vor allem aus dem Blickwinkel der Kapitalismuskritik.²⁸ Einig sind sich die Interpretinnen und Interpreten darin, dass Heine eine radikal neue Erfahrung und ihre Bedeutung in geschichtlicher Perspektive beschreibt – und zwar vor allem mit der folgenden Passage:

Die Eröffnung der beiden neuen Eisenbahnen, wovon die eine nach Orléans, die andere nach Rouen führt, verursacht hier eine Erschütterung, die jeder mitempfindet, wenn er nicht etwa auf einem sozialen Isolierschemel steht. Die ganze Bevölkerung von Paris bildet in diesem Augenblick gleichsam eine Kette, wo einer dem andern den elektrischen Schlag mitteilt. Während aber die große Menge verdutzt und betäubt die äußere Erscheinung der großen Bewegungsmächte anstarrt, erfasst den Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer

empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind. Wir merken bloß, daß unsre ganze Existenz in neue Gleise fortgerissen, fortgeschleudert wird, daß neue Verhältnisse, Freuden und Drangsale uns erwarten, und das Unbekannte übt seinen schauerlichen Reiz, verlockend und zugleich beängstigend. So muß unsern Vätern zumut gewesen sein, als Amerika entdeckt wurde, als die Erfindung des Pulvers sich durch ihre ersten Schüsse ankündigte, als die Buchdruckerei die ersten Aushängebögen des göttlichen Wortes in die Welt schickte. Die Eisenbahnen sind wieder ein solches providentielles Ereignis, das der Menschheit einen neuen Umschwung gibt, das die Farbe und Gestalt des Lebens verändert; es beginnt ein neuer Abschnitt in der Weltgeschichte, und unsre Generation darf sich rühmen, daß sie dabeigewesen. Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch die letztere anständig zu töten! In vierthab Stunden reist man jetzt nach Orléans, in ebenso viel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Tür brandet die Nordsee.²⁹

Die Einordnung dieser Zeilen als geschichtliche Analyse ist nicht nur verständlich, sondern wird von Heine geradezu herausgefordert, indem er mit der Entdeckung Amerikas und der Erfindung des Buchdrucks die welthistorisch größtmöglichen Vergleichspunkte heranzieht. Was man dabei aber leicht übersehen kann, ist die poetische Seite des Texts, der bereits im Titel eine ästhetiktheoretische Dimension einschließt: *Industrie und Kunst*. Ohne Weiteres lässt sich diese Überschrift so verstehen, dass Heine in einer Art Kaleidoskop der Großstadt verschiedenste Betrachtungen nebeneinanderstellt, die er zu einem anderen Zeitpunkt – siehe die Bearbeitung für *Lutezia* – auch wieder neu und anders arrangieren kann. In dieser Perspektive geht es in dem Text eben um *Industrie und auch* um *Kunst*, und der Zusammenhang ist allenfalls in dem Sinn gegeben, dass es sich um verschiedene Aspekte eines teils widersprüchlichen Modernisierungsprozesses auf allen Ebenen handele.

Wichtig ist aber, dass die verschiedenen Bereiche dezidiert aufeinander bezogen sind, und in der Art und Weise dieses Bezugs zeigt sich erst der

eigentliche Gedankengang des Artikels. Insbesondere Kunst und Geschichte stehen in enger Relation zueinander. Ein längerer Abschnitt ist einem Besuch im Louvre gewidmet. Das Museum besitzt als Institution eine starke symbolische Bedeutung, ist es doch hervorgegangen aus der alten Kunstsammlung der französischen Könige, die im Zuge der Revolution 1793 erstmals dem breiten Publikum zugänglich gemacht wurde. Heine ist dort nicht nur regelmäßiger Besucher, sondern die jeweils aktuellen Ausstellungen sind auch immer wieder Gegenstand seiner Prosatexte, allen voran in der Serie *Französische Maler*.³⁰ Auch der Zeitungsartikel von 1843 handelt von der zeitgenössischen Kunst. Die im Louvre ausgestellte Gegenwartskunst beschreibt Heine als ein Nebeneinander von »tollen Farben[,] die alle zu gleicher Zeit auf mich loskreischen«, und als »Chaos«, und er fragt sich, ob es ein Verbindendes gibt, das sich auf »Geist der Bourgeoisie« und »Industrialismus« zurückführen ließe, wie auch andere Epochen ihre spezifische Kunst ausgeprägt hätten: »Was wird sich aber unsern Nachkommen, wenn sie einst die Gemälde der heutigen Maler betrachten, als die zeitliche Signatur offenbaren?«³¹

Es geht ihm also um das *Verhältnis*, das Geschichte und künstlerische Darstellung zueinander haben, und das betrifft eben auch die Beziehung zwischen ›Industrie‹ und ›Kunst‹. Dieser Gedanke wird nicht nur an einer Stelle isoliert geäußert, sondern er leitet die Darstellung insgesamt: Heine betrachtet die technische Entwicklung aus dem Blickwinkel der Kunst.³² Doch dabei geht es um weit mehr als nur darum, wie die zeitgenössische Kunst diese Entwicklungen abbildet. Das Subjekt des Texts ist – auch wenn man den Begriff durchaus auf Heine anwenden kann, wie Marie-Ange Mailliet in ihrer Analyse seiner »pérégrinages dans les rues de Paris«³³ gezeigt hat – kein zielloser Großstadtflaneur, der mehr oder weniger ungefiltert Eindrücke aufnimmt und sie sofort verarbeitet. Zwar kokettiert er zuweilen mit einer solchen Unordnung, wenn er in demselben Text scheinbar unmotiviert auf den Dramatiker François Ponsard (1814–1867) zu sprechen kommt, der gerade mit seiner Verstragödie *Lucrece* einen großen Erfolg am *Théâtre de l'Odéon* feierte: »Apropos Dichtkunst: ich kann nicht umhin hier flüchtig zu erwähnen daß Monsieur Ponsard nichts weniger als ein großer Dichter ist.«³⁴ Doch hier spricht kein Ich, das sich assoziativ – apropos – von einem Gedanken zum anderen hangelt, sondern ein Dichter, der nach einem poetischen Zentrum seines Werks sucht, es sich aus dem Material des Pariser Lebens – aus dem Material und Medium des ›Französischen‹ – neu zu erschaffen versucht. Wenn er mit Blick auf die neuen Eisenbahnlinien von einem Ereignis spricht, »das die Farbe und Gestalt des Lebens verändert«, transformiert er es bereits in einen künstlerisch behandelten Gegenstand,³⁵ den er noch

dazu mit dem Gestaltbegriff beschreibt, der spätestens seit Goethes Reflexionen zur Architektur und zur Morphologie von Pflanzen und Tieren nicht mehr naiv verwendet werden kann. Die Geschichte wird bei Heine in dem Maß zu einem Moment der Kunst, in dem sie als Künstlerin ge- deutet wird.

Dichterische Reflexion

Ein Verdienst der poetologisch orientierten Forschung besteht darin, dass in den letzten Jahren auch Feuilletons wie dieses stärker in ihrer poetischen Dimension gewürdigt wurden. Claas Morgenroth, der ebenfalls das Systematische der Überschrift *Industrie und Kunst* betont und den Text als Ausdruck des »politischen, ästhetischen und schließlich ökonomischen Diskurs der Zeit«³⁶ liest, erkennt einen Zusammenhang zwischen Heines Arbeit an der eigenen Sprache, die sich in den zahlreichen Überarbeitungen bis zur *Lutezia*-Fassung ausdrücke, und dem Ringen um Ordnung im Material.³⁷ Marc Föcking deutet die Passage als Begegnung des einst tendenziell als zeitenthoben konzipierten lyrischen Ich mit der Bewegung der modernen Zeit und fragt: »Welche Konsequenzen hat es, wenn das metaphysisch-unbewegte Subjekt romantischer Dichtung mit der modernen Emphase der Geschwindigkeit konfrontiert wird?«³⁸ Die Folge ist aus seiner Sicht die Ablösung des romantischen Modells durch den Einbruch der »äußeren Wirklichkeit«³⁹. Noch weiter in die poetische Konzeption der Passage führt der Ansatz von Walter Erhart, das Revolutionäre wie das Divinatorische als Teil einer emphatischen Rhetorik zu identifizieren (»Begrifflichkeit der Vorsehung«⁴⁰), der ab »Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten ...« eine vergleichsweise »nüchterne« Passage gegenübergestellt werde. Indem die Forschung von Preisendanz bis heute sowohl die Emphase der Texte wie den Stilisten Heine analysiert, nicht aber diesen Gegensatz erkannt habe, sei ihr der entscheidende Zug des Texts entgangen: »Die ›Katastrophen‹ und ›Revolutionen‹ antizipierende Rhetorik dieser *Lutezia*-Passage – so die These des vorliegenden Beitrags – geht über ihre ›ausschmückende‹ Funktion weit hinaus; in ihr zeigt sich eine von Heine vor allem um 1840 entfaltete Rhetorik der Zeit und der Zeitlichkeit, die zugleich sämtliche Inhalte der Heineschen Prosa verändert, zuletzt vielleicht sogar eine neue Poetik des ›Nachmärz‹ antizipiert.«⁴¹

Die drei Interpretationen verbindet, dass sie die autoreflexive Qualität des Texts wahr- und ernstnehmen, indem sie den historischen Veränderungsprozess, von dem Heine spricht, als Ausdruck eines literaturgeschichtlichen Wandels verstehen. Die unterschiedlichen Kategorien, die

dabei leitend sind – der ›Diskurs der Zeit‹ (Morgenroth), die Transformation des romantischen ›Modells‹ (Föcking) oder die Vorbereitung einer neuen Literatur des ›Nachmärz‹ (Erhart) –, führen teilweise jedoch zu entgegengesetzten Resultaten: Wo Föcking das Ende der Idee einer Lyrik hervorhebt, die »von Zeit und Raum entbunden«⁴² gewesen sei, erkennt Erhart in einer Art von Zeitlosigkeit gerade das Neue, das Heine für postmoderne oder dekonstruktivistische Theorien interessant mache: »Ihres historischen Ortes und ihrer zeitlichen Dimension enthoben, markieren Heines Text-Collagen fortan allein die Beständigkeit eines kulturell verfügbaren Archivs und die spezifische Mobilität von zeitlos gewordenen Kultur-Zeichen.«⁴³ Zwar ist es möglich, die Deutungen nebeneinander gelten zu lassen, indem man darauf verweist, dass das Zeitenthobene jeweils anders verstanden wird und je unterschiedliche Aspekte des historischen Prozesses akzentuiert werden. Allerdings muss man dazu die Voraussetzung teilen, dass es im vorliegenden Text darum geht, eine wie auch immer geartete Verschränkung von technologischem Wandel und literarhistorischer Entwicklung zu konstruieren, und dass Heine all seine poetischen Mittel aufbietet, um dieses Gestaltungsziel zu erreichen. Der Text ist dann Ausdruck einer sich wandelnden Konfiguration von Literatur, Geschichte und Kulturtheorie. Kehrt man jedoch die Blickrichtung um und betrachtet Heines Poesie nicht als Vehikel, sondern als Ziel der dichterischen Reflexion, dann lässt sich feststellen, dass sich die scheinbar festen Elemente der hier verwendeten Schreibweise (›Rhetorik‹, ›Emphase‹) selbst als Gegenstände eines Nachdenkens lesen lassen, das in erster Linie auf die Erweiterung eines poetischen Vermögens zielt. Anders gesagt: Heine setzt bestimmte rhetorische Figuren nicht mit einem bestimmten Zweck ein, sondern er stellt sie in Frage und denkt im Vollzug des Texts darüber nach, was er in seiner Dichtung mit ihnen anfangen kann.

Um diesen Aspekt zu verdeutlichen, betrachte ich noch einmal genauer den Prozess, mit dem die dichterischen Stilmittel in den Text eingeführt werden. Der konkrete Gegenstand des Eisenbahngleises wird bereits nach wenigen Zeilen zur Metapher, wenn es heißt, »daß unsre ganze Existenz in neue Gleise fortgerissen, fortgeschleudert wird«. Damit wird vorbereitet, dass die Begriffe des Schienenverkehrs am Ende als geometrische Abstraktionen für freie Reflexionen zur Verfügung stehen. Dergestalt idealisiert, als »Linien« und »Bahnen«, die Frankreich in Zukunft mit Belgien und Deutschland verbinden, können sie die Hoffnung auf eine ideelle Verbindung ausdrücken.⁴⁴ Die abstrakte Planung des Schienennetzes, wie er sie damals in Frankreich erlebt, kommt dabei Heines poetischem Raumdenken entgegen: Während die Strecken nach

Rouen und Orléans eröffnet werden, sind die Routen nach Belgien längst in der Planung. Der nach dem Generaldirektor für Brückenbau und Straßenwesen Alexis Legrand (1791-1848) benannte ›Stern von Legrand‹ gab der Vision von Paris als Ausgangspunkt eines zentralisierten Bahnnetzes vor seiner Realisierung eine ideelle Grundlage.⁴⁵

Die dichterische Funktion der Abstraktion ist damit aber noch nicht ganz erfasst. Um sie zu verstehen, ist es nötig, die verschiedenen Sprecherinstanzen im Text zu differenzieren. In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass Heines Formulierung »es beginnt ein neuer Abschnitt der Weltgeschichte, und unsre Generation darf sich rühmen, dass sie dabeigewesen« ein direktes Zitat des Satzes ist, den Goethe ausweislich seiner *Kampagne in Frankreich* (1822) angesichts der Schlacht von Valmy im Jahr 1792 gesagt haben will: »von hier und heute geht eine Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen.«⁴⁶ Wo bei Goethe ein souveränes Ich sich an ein ›ihr‹ wendet, spricht Heine – das Vorbild ironisierend, als würde er Goethes Anrede direkt aufnehmen und im Namen der ›Dabeigewesenen‹ antworten – als Teil einer Generation. Innerhalb dieser Allgemeinheit unterscheidet er dann zwischen »jeder« und »Denker«, um verschiedene Perspektiven zu trennen, wobei das Ich aber immer noch als Teil einer Gruppe (der Denker) spricht. Man kann sogar sagen: Indem bei Heine ein Wir in der unpersönlichsten Form des ›man‹ spricht (»reist man jetzt«), wird die gesellschaftliche Dimension betont.

Das ist, für sich genommen, erwartbar. Die ironische Stellungnahme zu Goethe passt in das Bild eines Heine, der sich von der Goethezeit distanzieren. Wie sehr die scharfe Trennung beider Epochen mit dem Namen Goethes verbunden ist, wurde nicht ganz zufällig gerade in Zusammenhang mit der Eisenbahngeschichte deutlich: Als Fritz J. Raddatz im Jahr 1985 als Feuilletonchef der *ZEIT* gehen musste, war der äußere Anlass zu dieser Trennung der Umstand, dass er auf ein vermeintliches Goethe-Zitat über den Frankfurter Bahnhof in einer Glosse der *Neuen Zürcher Zeitung* hereingefallen war. Das Problem lag bekanntermaßen darin, dass es diesen Bahnhof zu Lebzeiten des 1832 gestorbenen Goethe noch nicht geben konnte, wurde doch schließlich die erste deutsche Bahnstrecke zwischen Nürnberg und Fürth überhaupt erst im Dezember 1835 eröffnet. Die Anekdote ist symptomatisch, denn sie rührt an die lange Zeit dominierende These vom klassischen, d.h. explizit nicht modernen Dichter: Goethe, das ist die Zeit vor den Eisenbahnen.

Heines Stellungnahme ist allerdings komplexer. Indem er die beiden Ereignisse – die Schlacht von Valmy und die Eröffnung der Eisenbahnlinie – engführt, betont er deren revolutionären Charakter und spottet

gleichzeitig über den Visionär, der für sich reklamiert, das welthistorische Ausmaß erkannt zu haben. Dieser lächelnde Umgang mit dem Vorbild liest sich heute geradezu wie eine Stellungnahme zur Goethe-Philologie, die die Frage, ob Goethe den Satz in Valmy *tatsächlich* gesagt haben kann, lange Zeit beschäftigt hat.⁴⁷ Heine dagegen interessiert dieser Punkt nicht im Geringsten. Sein Fokus liegt darauf, dass die Formulierung eine Rezeption erfahren hat. Goethe wird damit zum Ideal eines wirkenden Dichter-Historikers,⁴⁸ auf dessen Formulierung Heine wiederum produktiv-poetisch antwortet: Indem er die Anrede (»ihr könnt sagen ...«) aufnimmt (»unsre Generation darf sich rühmen«), erschafft er geradezu das Publikum, das Goethes Text voraussetzt. Die entscheidende Pointe von Heines Text besteht daher auch nicht etwa darin, dass er der Subjektivität Goethes eine Verallgemeinerung entgegenstellt. Im Gegenteil stellt sich heraus, dass diese Bewegung gerade nicht das letzte Wort ist: Heine gewinnt den souveränen Standort Goethes unter veränderten Bedingungen zurück. Direkt im Anschluss an die – ihrerseits bereits von der Emphase der Verbindung der Länder getragene – Zukunftsvision der Verbindung der »Linien« und »Bahnen« hält plötzlich ein ganz persönlicher Ton Einzug: »Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Türe brandet die Nordsee.«

Die präzise Sprachkritik, die der Formulierung zugrunde liegt, äußert sich in der Auseinandersetzung mit der Stilfigur der Personifikation. Im lyrischen Gedicht kann sie dazu dienen, einer subjektiven Wahrnehmung poetische Gestalt zu verleihen. Zugleich wird sie im Bereich der Prosa vor allem bei Heine als »Stilmittel politischer Agitationskunst«⁴⁹ gesehen. Es handelt sich also um eine rhetorische Figur, die dazu geeignet ist, über die Funktionsweise des Feuilletons als sowohl von Subjektivität geprägter als auch politisch akzentuierter Gattung zu reflektieren. Das Feuilleton wäre dann der Ort, an dem die Personifikation eine (historische) Realität bekommt. Heines Sätze scheinen diesen Prozess vorzuführen, indem sie zeigen, wie Personifikationen *entstehen*. In der hier zitierten Passage liegt nämlich zunächst noch keine Personifikation vor – dass der Sprecher sich nicht bereits in einer vollends poetischen Welt bewegt, in der er wirklich glaubt, dass sich Berge und Wälder bewegen, wird durch das »Mir ist, als« explizit betont. Stattdessen wird in der Folge die Funktionsweise der Personifikation als poetisches Stilmittel sprachlich analysiert: Aus dem *Eindruck*, etwas sei so als ob, geht eine tatsächliche *Wahrnehmung* hervor (»Ich rieche schon«), und in der Folge »brandet die Nordsee« dann *wirklich*. Es ist eine Gedankenbewegung in drei Schritten: Auf die betrachtende Analyse des Ereignisses (i) folgt die Abstraktion

einer Idee, der Idee der Verbindung der Völker (2), ehe diese Idee einen poetischen Vorgang im Ich freisetzt (3).

Nicht nur als Betrachter der Gemäldeausstellung fragt Heine also nach dem Verhältnis von Zeitsignatur und Kunst. Vielmehr führt er in seinem Text die Verwandlung des einen in das andere gerade dort vor, wo es um die Industrie geht, um die zeithistorische Einordnung der Eisenbahn. Die Industrielandschaft wird zum poetischen Raum umgedeutet, wobei die Kunst eine Ordnung herstellt: Wo zunächst ein »unheimliches Grauen« darüber vorherrschte, dass »unsre ganze Existenz in neue Gleise fortgerissen« werde, sind es anschließend die in der dichterischen Reflexion gewonnenen »Linien« und »Bahnen«, die eine Domestizierung des Schreckens mit sich bringen. Vor diesem Hintergrund ist es kein Zufall, dass die geschilderte Situation mit Bäumen und Wäldern, die auf Paris anrücken, an eine klassische Gründungsszene der Lyrik erinnert, nämlich an die Stelle aus Ovids *Metamorphosen*, an der der Gesang des Orpheus die Bäume so sehr rührt, dass sie sich um den Sänger scharen.⁵⁰ Wo sich eben noch ganz der Zeitkritiker äußerte, der eine Kollektiverfahrung beschreibt, spricht wenig später individuell der Emigrant Heine, der von seinem Pariser Standort aus imaginiert, wie das heimatliche Deutschland ihm durch die neuen Zugverbindungen wieder näher rücken wird, und schließlich der Dichter, der seine Rolle als Orpheus in der Moderne sucht und seine Stilmittel daraufhin befragt, wie sich poetische Bilder schaffen lassen in einer Welt, in der die Bäume nicht mehr wirklich laufen.

3.3 Philosophie, Geschichte und Literaturgeschichte – in poetischer Sicht

Was also macht die Subjektivität von Heines Feuilletons aus? In jedem Fall geht sie über das hinaus, was sich als einzigartige Perspektive eines Ich auf die es umgebende Welt beschreiben lässt, wie es etwa Bernd Kortländer zusammengefasst hat: »Sich selbst, seine Erlebnisse und Phantasien, seine Vorlieben und Interessen, zu denen neben dem an Kunst auch das an ›Emanzipation‹ gehört, macht der Icherzähler der *Reisebilder* ganz ungeniert zum Spiegel, in dem sich die durchreiste geographische und geistige Welt abbildet.«⁵¹ Nicht nur, dass hier der Anspruch an Objektivität implizit mit der Wertung verbunden wird, dass ein Erzähler üblicherweise einen Grund habe, sich für das Subjektive zu *genieren* – es ist auch eine Reduktion des Feuilletonisten Heine auf eine Rolle als Spiegel und Chronist. Tatsächlich spricht er als Dichter, der die äußere Welt umformt, und bereitet damit seine Lyrik vor. Die Gedichte und Feuilletons haben daher

ihren Ursprung in einem gemeinsamen poetischen Zentrum, das ein bestimmtes Verhältnis von ›Gedicht‹ und ›Außenwelt‹ voraussetzt, in dem Ersterem – vermöge der geleisteten Spracharbeit – der Vorrang eingeräumt wird. Auf diesem Verhältnis basiert der Denkraum der Texte. Die Frage nach der Kunstautonomie gewinnt so eine Bedeutung, die über die Frage nach Heines Haltung zur Aufgabe der Kunst im Allgemeinen hinausgeht und direkt das Verständnis der Werke betrifft.

Auf diese Weise rückt eine neue Fragestellung ins Zentrum. Liegt der Fokus auf der Einordnung Heines in die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts – und die allgemeine Geschichte dieser Zeit, eben als ›Spiegel‹ –, so besteht die Gefahr, dass der Autor auch hier zum Objekt wird, wenn man zwar durchaus berücksichtigt, dass er aktiv versucht hat, als (Literar-)Historiker zu dieser Geschichte Stellung zu beziehen, aber kaum, dass er auch das *als Dichter* im poetischen Modus tut.⁵² Ein Problem für die Einordnung der Prosaschriften ist die Folge: Texte wie *Die Romantische Schule* und *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, mit denen Heine in den Jahren 1833-35 eine umfassende Deutung des deutschen Geisteslebens vorlegt, sind nämlich nicht als begleitender Kommentar oder gar als Erklärung zu den Gedichten zu lesen. Tatsächlich handelt es sich dabei um eine Erweiterung des Reflexionsraums der Lyrik. Wie sich später zeigen wird, spricht Heine auch in den Gedichten als Literarhistoriker seiner selbst; die Literaturgeschichte wird zu einem poetischen Prinzip, mit dessen Hilfe der Dichter seinen Standort gewinnt. Was für die allgemeine Geschichtswissenschaft kein grundsätzliches Problem darstellt (sie nimmt Heines Stellungnahmen methodisch als Quellen für ihr anders gelagertes Interesse), endet für die Literaturwissenschaft jedoch in einem Zirkelschluss: Sie bewertet Heine mit Maßstäben, die dieser selbst entwickelt hat, aber in anderer, dichterischer Absicht.

Heine als Historiker des 19. Jahrhunderts

Die Geschichte der deutschsprachigen Lyrik in der Mitte des 19. Jahrhunderts wird oft vorrangig auf ihren allgemeineschichtlichen Kontext bezogen. Das zeigt sich bereits an den Epochenbezeichnungen: ›Vormärz‹, ›Junges Deutschland‹ oder ›Biedermeier‹ zu Heines Lebzeiten oder auch ›Gründerzeit‹ für die Epoche nach der Bildung des deutschen Kaiserreichs von 1871 benennen keine ästhetisch-poetischen Eigenschaften, sondern eine Zuordnung zu Epochen der politischen Geschichte. Der Grund dafür liegt wohl nicht nur in der (zweifelloso gegebenen) herausragenden Bedeutung der gesellschaftlich-historischen Einschnitte,

sondern auch darin, dass ihnen auf der Ebene der Entwicklungen innerhalb der deutschsprachigen Literatur kaum ein Äquivalent gegenübersteht. Hinzu kommt im Hinblick auf die Gattung, dass speziell die Lyrik in dieser Zeit an Bedeutung verliert: Hegels Prognose, dass der Roman die paradigmatische Gattung des 19. Jahrhunderts werden wird, gilt heute angesichts der tatsächlichen Entwicklungen nicht ohne Grund als hellsichtige Analyse.⁵³ Wenn man es – in Anlehnung an die Debatte um das vermeintlich ›verschlafene‹ 19. Jahrhundert in der deutschen Literatur⁵⁴ – bewusst überzeichnend zusammenfassen möchte, könnte man sagen, dass sich die großen Lyrikerinnen und Lyriker nach dem Ende der Romantik an einer Hand abzählen lassen: Heine und Droste-Hülshoff stehen außer Frage, Eichendorff ist in gewisser Weise eine Ausnahme, weil er reflektierend über die Romantik hinausgeht und so eine eigene Form von Modernität erzeugt (⇒7). Mörike ist ein verspäteter Romantiker. Die ›Jungdeutschen‹ sind weitgehend vergessen, ebenso Autoren wie Emanuel Geibel. Fontane und (mit Einschränkungen) Storm sind vor allem Erzähler; Conrad Ferdinand Meyer ist einer der wenigen Vertreter des Realismus, die ein ernstzunehmendes lyrisches Werk hinterlassen haben.

Ungleich größer sind die poetischen Innovationen dieser Zeit in Frankreich. Dort nahm man die deutsche Lyrik nach 1850 bereits früh als Epoche der Stagnation wahr. Geneviève Bianquis beispielsweise lässt 1936 in ihrer Literaturgeschichte Mörike noch gelten, identifiziert aber nach Heines Tod keine wichtigen Lyriker mehr: »L'inspiration lyrique commence à tarir vers 1860«.⁵⁵ Dieses Urteil ist bis heute immer wieder anzutreffen, auch in der deutschsprachigen Literatur. Albrecht Betz konstatiert etwa: »In der Mitte des 19. Jahrhunderts ist Heine der einzig lebende deutsche Autor von nationaler Repräsentanz«⁵⁶. Je deutlicher aber diese Ungleichzeitigkeit zwischen den Sprachräumen zutage tritt – offensichtlich wird sie spätestens, wenn in der klassischen Moderne die französische Lyrik zum Maßstab für Autoren wie Hofmannsthal, Rilke und George wird –, desto mehr bietet sich die allgemeine Geschichte als Ausweg für eine nach Nationalphilologien organisierte Literaturgeschichtsschreibung an. Mit ihren starken Zäsuren kann sie auch dem Literaturhistoriker ein Gerüst geben, das die Zeit vom Wiener Kongress über die Paulskirchenversammlung bis zur Reichsgründung zu strukturieren hilft. Hat man sich aber erst einmal auf den allgemeinhistorischen Blick eingestellt, dann ist es möglich, die literarischen Texte des 19. Jahrhunderts auch in übernationaler Perspektive als Emanationen eines Übergangs zu verstehen, als Dokumente einer Lebenswelt, deren Protagonisten nach und nach die technischen, philosophischen und politischen Veränderungen

gen, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts angekündigt haben, ins Werk setzen. Nicht umsonst heißt eine der erfolgreichsten Darstellungen des 19. Jahrhunderts, die in den letzten zwanzig Jahren erschienen ist, schlicht *Die Verwandlung der Welt*.⁵⁷ Heine wiederum soll dann oft die emblematische Figur dieser Periode sein, erst recht als deutscher Schriftsteller in Paris, also im Zentrum des intellektuellen und gesellschaftlichen Lebens in Europa, der »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« (Walter Benjamin), und als Autor, der all diese Entwicklungen in seiner Arbeit reflektiert und ihr den prägenden Ausdruck verleiht.⁵⁸ Als großer Solitär innerhalb der Lyrik der Mitte des 19. Jahrhunderts wird Heine paradoxerweise zu deren exemplarischem Vertreter. Oder besser gesagt: Die Individualität des dichterischen Werks wird systematisch in den Dienst einer Exemplarität gestellt. Genuin poetische Besonderheiten – insbesondere das, was die Gedichte in Auseinandersetzung mit den äußeren Einflüssen und gegen sie neu schaffen – werden so unbewusst nivelliert. Wenn von Heine als Dichter der Moderne die Rede ist, steht die dichterische Form vorwiegend dort im Mittelpunkt, wo diese Form als Widerspiegelung einer historischen Entwicklung gesehen wird, also etwa mit Blick auf die Entstehung des bürgerlichen Feuilletons.⁵⁹ Vor allem aber geht es um Heine als genialen Zeithistoriker.

Es ist bezeichnend, dass Heine seinen festen Platz in allgemeinhistorischen Darstellungen hat, und das augenscheinlich ungeachtet des jeweiligen ideologischen Standpunkts. Manchmal bekommt er dort sogar einen Auftritt als Geschichtsphilosoph, gleichrangig an der Seite von Figuren wie Karl Marx. Bereits in Golo Manns *Geschichte des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts* ist Heine ein eigenes Kapitel gewidmet, direkt vor dem Abschnitt zu Marx. Auch Jürgen Osterhammel behandelt beide ganz selbstverständlich als Zeitkritiker, die sich lediglich an unterschiedlichen Orten aufhalten: »Niemand dachte daran, Karl Marx in London oder Heinrich Heine in Paris einen Maulkorb zu verpassen.«⁶⁰ Zuletzt wählte der deutsch-amerikanische Historiker Helmut Walser Smith in seinem 2020 historiographischen Großentwurf *Germany. A Nation in Its Time: Before, During, and After Nationalism 1500-2000* Heine als ein zentrales Beispiel: Am Beginn des Kapitels »The Age of Nationalism« steht ein Verweis auf sein Werk, weil sich darin die Friktionen der Bildung des Nationalstaats besonders zeigten. Das neue Problembewusstsein macht Walser Smith unter anderem daran fest, dass das Wort »Deutschland« bei Heine etwa doppelt so häufig vorkomme wie noch bei Goethe, trotz einer nur etwa halb so langen Schaffensperiode.⁶¹ Auch hier wird Heine zum Exponenten einer Dichtung *nach Goethe*, und auch hier wird der Übergang vom einen zum anderen als historischer Umbruch gedeutet.

Aus der beschriebenen Tradition, Heine als Historiker zu sehen, folgen auch für die Geschichtswissenschaft Konsequenzen, die sich aber methodisch einhegen lassen. Wenn Heine als historische Quelle behandelt wird, zieht das die Notwendigkeit einer Bewertung dieser Quelle nach sich, und das Poetische ist dann ein Kriterium, wobei zur wirklichen Anwendung des Kriteriums freilich die literaturwissenschaftliche Reflexion hinzutreten müsste. Auf der Seite der Literaturwissenschaft allerdings scheinen die Hürden manchmal größer zu sein. Denn die unmittelbare allgmeinhistorische Deutung Heines führt dazu, dass politisch-historische Kategorien oft direkt auf dieses Werk angewandt wurden. Ein Beispiel ist der marxistisch motivierte »Blick von unten«⁶², den Jost Hermand angemahnt hat. Was darunter zu verstehen ist, wurde nicht in der Analyse der Gedankenbewegungen des Werks gewonnen, sondern ist zu einem großen Teil die Perspektive des Interpreten auf gesellschaftliche Hierarchien. Was »unten« ist und was »oben«, steht in dieser Sicht immer schon fest und erzeugt eine Welt voller plakativer Oppositionen, wie sie bis heute weiterwirken, etwa in der geläufigen Gegenüberstellung von Heine als »Dichter der Emanzipation« und Goethe als »Dichturfürst«, in dem der im Feudalismus verhaftete Dichter der Fürsten mitklingt. Den Blick auf das dichterische Werk schränkt diese Perspektive radikal ein, es wird zum Spielball äußerer Anschauungen; insbesondere seine topographische Dimension, auf die ich später eingehe, kann so nicht in den Blick kommen. So unbestritten der Wert der ideologiekritischen Deutungen der 1970er-Jahre ist, so sehr besitzt der »Blick von unten« die Gefahr, seinerseits zu einem Blick von oben herab zu werden.

In diesem Buch geht es nicht zuletzt darum, zu zeigen, inwiefern Heine, anstatt solche Zuschreibungen zu erfüllen, eigene Kategorien entwirft, um seine dichterische Welt zu ordnen, ja sie überhaupt erst hervorzu- bringen. Die Grundbedingung dafür ist die Deutung der ganzen Außen- welt in einem poetischen Rahmen. Aus diesem Grund finden die Kate- gorien des Lyrikers Heine auch in Texten Anwendung, die weder selbst poetisch sind noch von Poesie handeln. Ein solcher Text ist die Studie *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, dessen erster Teil 1834 auf Französisch in der *Revue des Deux Mondes* erscheint, ehe Hoffmann und Campe 1835 den ganzen Text auf Deutsch veröffentlicht.⁶³ Heine entwickelt darin eine gedankliche Linie der philosophischen Moderne, die von Luther über Lessing zu Kant führt.⁶⁴ Insbesondere die erste längere Passage, die Einordnung Martin Luthers als Begründer einer neuen Weltansicht, die das germanisch-katholische Mittelalter hinter sich lasse, zielt erkennbar auf ein französisches Publikum, das nach den Revo-

lutionen von 1789 und 1830 mit dem politisch-gesellschaftlichen Protest und seinen Folgen, unter ihnen die Profanierung von Sakralbauten, weit mehr vertraut ist als mit dem lutherischen Protestantismus als treibender Kraft innerreligiöser Prozesse. Über die Heine-Forschung hinaus bekannt geworden ist der Text vor allem aufgrund seiner Pointe: Nachdem Heine ausführlich den Fortschritt begründet hat, den die Abkehr vom einst normativ-katholischen Christentum gebracht habe, hebt er abschließend als »schönstes Verdienst« dieser Religion hervor, dass es die »brutale germanische Kampflost einigermaßen besänftigt«⁶⁵ habe. Und dann folgt die berühmte Warnung an die Franzosen, die philosophischen Revolutionen nur ja genauso ernst zu nehmen wie die politischen:

Lächelt nicht über den Phantasten, der im Reiche der Erscheinungen dieselbe Revoluzion erwartet, die im Gebiete des Geistes statt gefunden. Der Gedanke geht der That voraus, wie der Blitz dem Donner. Der deutsche Donner ist freylich auch ein Deutscher und ist nicht sehr gelenkig und kommt etwas langsam herangerollt; aber kommen wird er, und wenn Ihr es einst krachen hört, wie es noch niemals in der Weltgeschichte gekracht hat, so wißt, der deutsche Donner hat endlich sein Ziel erreicht.⁶⁶

Die Passage wird nachvollziehbarerweise herangezogen, wenn man Heine als visionären Geschichtsdeuter lesen möchte.⁶⁷ Tatsächlich gehört schon einiges dazu, angesichts der deutschen Geschichte bei diesen Zeilen nicht zu erschrecken. Und es würde auch zu kurz greifen, diese Deutung vorschnell als anachronistische Projektion zu den Akten zu legen. Was Heine skizziert, ist nicht nur die Ankündigung eines Donners von welthistorischem Ausmaß, sondern im gleichen Atemzug auch eine These, wie es dazu kommen wird. Ist der Donner, der »etwas langsam herangerollt« kommt, nicht eine implizite Vorwegnahme von Helmuth Plessners 1935 publizierter These von Deutschland als »verspäteter Nation«, die bis zu Heinrich August Winkler die historische Analyse des erstarkenden Nationalismus bis zum Nationalsozialismus prägen wird?⁶⁸ Natürlich gibt es stichhaltige Argumente gegen diese Deutung, die Heine zu einem historischen Hellseher machen würde; Hartmut Steinecke weist zu Recht auf eine »lange[] Tradition der Funktionalisierung von Heine-Zitaten«⁶⁹ hin. Ebenso richtig ist allerdings auch, dass der Jude Heine den Chauvinismus der deutschen Gesellschaft und ihren Antisemitismus, den er selbst schon als Kind erleben musste, früh in großer Klarheit benannt hat.⁷⁰

Über der Frage, wie prophetisch Heines historische Reflexionen waren, geht indes häufig verloren, dass ihr Bezugspunkt weder ein frühes

historistisches Geschichtsverständnis noch eine vom konkreten Gedankengang des Texts gelöste Geschichtsphilosophie ist, sondern vielmehr eine Geschichte, die *dichterischen* Gesetzen folgt. Erst diese Perspektive gibt ihm die Lizenz, sich als Dichter zu ihr zu äußern. Dass der Text poetische Momente besitzt, wurde bereits von Gideon Freudenthal benannt, der von einer Philosophiegeschichte spricht, »in der das Theoretisch-Abstrakte immer im Zusammenhang mit dem Menschenbild der jeweiligen Weltanschauung gesehen wird, der Einstellung zum wirklichen Leben«⁷¹; für diese Anschaulichkeit finde Heine die dichterische Form. Gert Mattenklott wiederum hat den Streit selbst als *Form* analysiert, um die es gehe.⁷² Doch Heines Reflexion geht darüber noch hinaus. Der Essay *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* ist von Anfang bis Ende von einer Sicht geprägt, die alle historischen Vorgänge in einen poetischen Vorgang transponiert. Ausgehend von Luthers Arbeit an der deutschen Sprache wird der Reformator zum ersten Poeten der neueren Zeit (in Abgrenzung zu Hans Sachs, dem letzten der älteren Zeit).⁷³ Heines spätere Bemerkung aus den *Geständnissen*, »mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik, von mir eröffnet ward«⁷⁴, knüpft nicht zufällig hier an, sondern reiht sich ein in ein Werk, in dem alle Revolutionen der Geschichte erst zu poetischen Revolutionen werden müssen, ehe sich der Dichter Heine zu ihnen verhalten kann. So besteht das Neue an Luther aus seiner Sicht darin, dass er ein neues Verhältnis der Dichtung zu ihrem Stoff begründet habe. Während die Kunst des Mittelalters an Geschichten mit religiös vorgegebenem Inhalt gebunden gewesen sei, habe die neue Dichtung wieder die Möglichkeit, die schon die antike Poesie gehabt habe, nämlich Dinge selbst hervorzubringen:

Eine neue Ordnung der Dinge gestaltet sich; der Geist macht Erfindungen, die das Wohlseyn der Materie befördern; durch das Gedeihen der Industrie und durch die Philosophie wird der Spiritualismus in der öffentlichen Meinung diskreditirt; der dritte Stand erhebt sich; die Revoluzion grollt schon in den Herzen und Köpfen; und was die Zeit fühlt und denkt und bedarf und will, wird ausgesprochen, und das ist der Stoff der modernen Literatur.⁷⁵

Anders gesagt: Die Macht des *Poeten* Luther lag darin, eine Entwicklung in Gang zu setzen, in deren Folge sich der ›dritte Stand‹ erheben konnte. Der Begriff wird hier wohl kaum zufällig betont, erinnert er schließlich an den Einfluss eines sprachlichen Akts auf den Verlauf der Revolution. Die Schrift *Qu'est-ce que le Tiers-État* (1789) des Abbé de Sieyès entfaltete

ihre Wirkung bekanntermaßen nicht zuletzt deshalb, weil ihre Forderungen so einfach formuliert waren: »1. Was ist der Dritte Stand? *Alles*. 2. Was ist er bis jetzt in der politischen Ordnung gewesen? *Nichts*. 3. Was verlangt er? *Etwas zu sein*.«⁷⁶ Vielleicht kann man sogar so weit gehen, den Zusatz »das ist der Stoff der modernen Literatur« auf »wird ausgesprochen« zu beziehen, also: Der Akt des Aussprechens ist der Stoff, aus dem die modernen Texte sind. In jedem Fall gilt: Es ist die Wirkung des Wortes, die Heine an Luther interessiert. Wie sich noch zeigen wird, macht sich im Jahr 1835 zwar bereits ein Zweifel bemerkbar, ob eine Wirkung als Dichter ganz innerhalb einer poetischen Welt möglich ist, aber der Text folgt nach wie vor der Logik, dass alles Historische zuerst poetisch gedeutet werden muss. Das bedeutet in der Konsequenz zugleich, dass der entscheidende Motor aller Veränderung die Sprache ist, etwa bei der Abdankung der Macht der Religion:

Von dem Augenblick an wo eine Religion bey der Philosophie Hülfe begehrt, ist ihr Untergang unabwendlich. Sie sucht sich zu vertheidigen und schwatzt sich immer tiefer ins Verderben hinein. Die Religion, wie jeder Absolutismus, darf sich nicht justificiren. Prometheus wird an den Felsen gefesselt von der schweigenden Gewalt. Ja, Aeschylus läßt die personifizierte Gewalt kein einziges Wort reden. Sie muß stumm seyn. Sobald die Religion einen raisonnirenden Katechismus drucken läßt, sobald der politische Absolutismus eine offizielle Staatszeitung herausgiebt, haben beide ein Ende. Aber das ist eben unser Triumph: wir haben unsere Gegner zum Sprechen gebracht und sie müssen uns Rede stehn.⁷⁷

Die Poesie ist aus dieser Sicht nicht die Einkleidung eines Vorgangs, sondern ihr Modus. Das verdeutlichen auch die vielen Verben, die den Prozess als Tätigkeit des Sprechens und der Sprache deuten und die die Passage jenseits der reinen Argumentationslogik auf einer rein poetischen Ebene strukturieren: »schwatzen«, »schweigend«, »reden«, »stumm«, »Rede stehn«. Die Idee einer Dichtung als kämpferische Auseinandersetzung, die in der *Nordsee* entwickelt wird (⇒5.5), wird am konkreten historischen Beispiel ausbuchstabiert. Daraus lässt sich indes eine schärfere Deutung des Titels der Abhandlung ableiten: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* bedeutet dann mehr als eine historische Darstellung der Entwicklung dieser beiden Bereiche. Vielmehr geht es darum, auf welche Weise Etappen der religiösen und philosophischen Entwicklung *geschichtlich werden*, und die Antwort lautet: durch eine poetische Geschichte. Diese Totalisierung wird kurz darauf direkt ausgesprochen,

wenn es – im Vorgriff auf die oben zitierte Schlusspointe – um die Macht und die Gefahren der ausgesprochenen Gedanken geht:

Und wunderbar! der Mensch, wie der Gott der Bibel, braucht nur seinen Gedanken auszusprechen, und es gestaltet sich die Welt, es wird Licht oder es wird Finsterniß, die Wasser sondern sich von dem Festland, oder gar wilde Bestien kommen zum Vorschein. Die Welt ist die Signatur des Wortes.⁷⁸

Heine lässt auf den ersten Blick keinen Zweifel, wo er in diesem Kampf der Worte steht. Wie gesehen, macht er es sich ausdrücklich als »unser[en] Triumph« zu eigen, »unsere Gegner zum Sprechen gebracht« zu haben, und die Gegner, das sind die verschiedenen Formen des Absolutismus. Doch unter der Hand wird noch eine ganz andere Lesart angedeutet. Das Diktum, »jeder Absolutismus« zeichne sich dadurch aus, dass er sich »nicht justifizieren« dürfe, beinhaltet indirekt die Einsicht, dass es eine Vielzahl von Absolutismen gibt, auch über die hier genannten Beispiele von Religion und Politik hinaus. Wenn aber das Wort die Totalität einer Welt hervorbringen kann, dann tendiert es – zumindest bezogen auf diese Welt – seinerseits dazu, eine Art Absolutismus zu werden. Dass diese Konsequenz nicht ausgesprochen wird, folgt selbst der Forderung an den Absolutismus, sich nicht zu »justifizieren«. In dieser Gedankenfigur kündigt sich, als Weiterführung des Kunstautonomiegedankens, der *l'art pour l'art* als radikale Option an – und auch schon dessen Analyse: Heine ist sich dessen völlig bewusst, was er hier schreibt. Was ihn davor zurückschrecken lässt, ist sein Blick auf das Publikum (=4.3).

Heine als Literaturhistoriker

Die deutschsprachige Lyrik um 1850 stellt die Literaturgeschichtsschreibung wie gesehen also vor eine Aufgabe: Wie macht man die Entwicklung von Goethe über Eichendorff und Uhland, Mörike und Conrad Ferdinand Meyer zu Hofmannsthal und Rilke plausibel? Auf die Frage ›Wie weiter nach Goethe?‹⁷⁹ haben sich historisch zwei Optionen angeboten. Solange Literaturgeschichte vor allem als Geschichte der Nationalliteratur verstanden wurde, hat man versucht, die Lyrik der Jahrhundertwende aus einer historischen Reihe abzuleiten, die vom Erlebnisgedicht Goethes über Mörike zum realistischen Dinggedicht Conrad Ferdinand Meyers und von dort zu Rilke reichte, bei dem das Kunst-Ding ganz aus dem wahrnehmenden Subjekt entstehe.⁸⁰ Vielleicht ist dies auch ein Grund dafür, dass umgekehrt Meyer manchmal, unter starker Reduktion

des Begriffsumfangs, als erster Symbolist verstanden wird.⁸¹ Als der Blick sich auf eine mehrere Literatursprachen umfassende Geschichtsschreibung hin weitete, wurden die Impulse für die moderne Lyrik eines Hofmannsthal oder Rilke dann mehr und mehr im Einfluss der französischen Literatur gesehen, insbesondere in den Gedichten Baudelaires und Mallarmés. Im Zuge dieser Sicht wurden ›Goethe‹ (erneut als Vertreter des ›Erlebnisgedichts‹) und ›Baudelaire‹ zu Paradigmen des Klassischen und des Modernen, und was modern ist, wurde als Antithese zur Poesie Goethes definiert. Den sichtbaren Beginn dieser Deutung markiert Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik* (1956), in dessen Nachfolge der Gegensatz die späteren Lehrbücher bestimmt. Paul Hoffmann etwa leitet daraus seine Definition des Symbolismus ab.⁸²

Wenn Heine in dieser Geschichtsschreibung stets eine solitäre Figur blieb, dann hat dieser Umstand seine Ursache bemerkenswerterweise nicht zuletzt in Heines eigenen literarhistorischen Studien.⁸³ Von zentraler Bedeutung ist die Streitschrift *Die romantische Schule*, in der er sein Verhältnis zu zahlreichen Dichtern dieser Zeit zu bestimmen scheint und sich von einer Literatur abgrenzt, die als katholisch-restaurative Mittelalterbeschwörung vorgestellt wird. Die Wechselbeziehung mit *Zur Geschichte der Philosophie und Religion in Deutschland* liegt auf der Hand: Als Dichter nimmt Heine für sich die gleiche Qualität von Erneuerung in Anspruch, die er dem Reformator Luther zuspricht. Solche Verbindungen sind besonders deshalb wichtig, weil *Die romantische Schule* bis heute vielfach nicht nur das Heine-Bild bestimmt, sondern in Überblicksdarstellungen auch am Beginn der Reihe von historischen Definitionen des Romantischen steht. Lange Zeit nicht als literarhistorische Studie anerkannt, erfährt Heines Text inzwischen größere Beachtung als Beispiel dieser Gattung. Holger Dainat etwa, der den Vormärz als »formative Phase der deutschen Literaturgeschichtsschreibung« bezeichnet, zählt Heines Text – neben Werken von Eichendorff, aber auch in einer Reihe mit Georg Gottfried Gervinus und Karl Rosenkranz – zu den »klassische[n] Werke[n] des Genres«⁸⁴.

Die Problematik, die sich aus dieser Konstellation ergibt, hat Detlef Kremer in seinem Lehrbuch *Romantik* in aller Klarheit herausgearbeitet: »Heine hat damit eine Struktur etabliert, die über die marxistische Literaturwissenschaft [...] bis in die Gegenwart hinein tradiert wird: eine Kritik der Romantik über eine Loslösung der ›fortschrittlichen‹ Autoren, vor allem Hoffmanns, aus dem Zusammenhang der Romantik.«⁸⁵ Zugespißt heißt das: Ein nicht unwesentlicher Teil der Heine-Forschung, in der der Marxismus besonders stark vertreten war, hat – in Fortführung der Tendenz, sich mit Heines Thesen zu identifizieren – seine Maßstäbe

zur Beurteilung des Verhältnisses Heines zur Romantik ebenso wie zur Definition dieser Epoche selbst aus dessen eigenen Schriften bezogen. Schon Preisendanz weist darauf hin, dass »die Koordinaten dessen, was die Zeitgenossen als Neues in Heines Schreibart fanden, von ihm selber zur Verfügung gestellt wurden«⁸⁶, ohne daraus jedoch ein grundlegendes Problem für die Forschung insgesamt abzuleiten. Das ist es aber, denn in der *Romantischen Schule* schreibt Heine sich selbst aus der Romantik heraus. Die Zweckgebundenheit dieses Schreibens hat zu Recht Sandra Kerschbaumer betont, die Heines Polemik auf den Antrieb zurückführt, »sich gerade dort von der Vorgängergeneration abzugrenzen, wo in wichtigen Bereichen eine intellektuelle und literarische Nähe besteht.«⁸⁷ Heines Randstellung in der Geschichte der Romantik basiert daher in Teilen auf einem Zirkelschluss.⁸⁸

Die *Romantische Schule* ist also wohl mit einem anderen Fokus zu lesen als dem literaturgeschichtlichen, nämlich im Hinblick auf seine poetische Argumentation. Dass Heine hier »einen künstlerischen Text über bereits zur Kunst Geformtes«⁸⁹ schreibt, wie Albrecht Betz formuliert hat, ist zwar grundsätzlich Konsens in der Forschung. Auch wurde längst gesehen, dass es nicht leicht ist, die Beschreibungen in der *Romantischen Schule* tatsächlich als Literaturkritik zu lesen, da sie oft auf eine merkwürdige Weise am Gegenstand vorbeizulaufen scheinen – etwa Heines Darstellung des *West-östlichen Divans*, in der man Goethes Zyklus nur schwerlich wiedererkennen kann.⁹⁰ Dennoch ist es nach wie vor üblich, Heines Verhältnis zu anderen Autoren seiner Zeit auf der Basis der *Romantischen Schule* zu bewerten. Auf diese Weise werden dann Aussagen getroffen über Heines ambivalentes Tieck-Bild⁹¹ oder sein zwiegespaltenes Urteil über E.T.A. Hoffmann⁹². Auffällig dabei ist, dass das Ergebnis der Untersuchungen ›Heine und xy‹ nahezu immer auf eine Doppelgesichtigkeit hinausläuft. Wiederholt sich in Heines Haltung gegenüber anderen Schriftstellern also stets Heines eigene ambivalente Haltung zur Romantik insgesamt? Und wenn es so wäre: Welchen Wert hätten die Aussagen dann überhaupt noch, um etwas darüber zu sagen, wie Heine zu einem bestimmten anderen Werk stand?

Mir scheint, dass die Frage nach Heines Verhältnis zu anderen Autoren eine ist, die mit der Konzeption der *Romantischen Schule* grundsätzlich nur schwer vereinbar ist.⁹³ Heine nimmt in diesem Text nicht als Kritiker Stellung, sondern hier spricht ein Dichter-Ich, das poetische Konkurrenzmodelle analysiert, die es in den Werken anderer Autoren wiederfindet, ohne diese Autoren als Ganzes mit den Modellen zu identifizieren. In diese Richtung argumentiert auch bereits Betz, wenn er sagt, dass die Romantik grundsätzlich als reaktionäre Schule dargestellt werde, während

die einzelnen Beispiele nur dazu dienten, jeweils einzelne negative Momente zu illustrieren.⁹⁴ Darüber hinaus wäre indes herauszuarbeiten, welchen Sinn das Verhältnis positiver und negativer Eigenschaften in Heines Text besitzt. Die ›Ambivalenz‹, die oft hervorgehoben wurde, ist keinesfalls Ausdruck von Heines Meinung über einzelne Autoren und Autorinnen, sondern es handelt sich um eine poetische Gedankenfigur des Werks *Die romantische Schule*, in dem die Personen bereits in veränderter Form, als Figuren, auftreten. Was sich hier zeigt, ist Heines Idee einer Dichtung, die Kampf ist, aber nicht im Sinn der Durchsetzung von Doktrinen (wie es insbesondere die marxistischen Interpreten verstanden haben), sondern ein Kampf innerhalb der Dichtung (⇒5.5). Der Aspekt steht nicht im Zentrum dieser Arbeit, aber er sei angedeutet: Von hier aus lassen sich wohl auch neue Perspektiven auf die polemischen Auseinandersetzungen mit Ludwig Börne und August von Platen gewinnen.⁹⁵

Es geht also um das Durchspielen und Ausloten von Möglichkeiten auch für die eigene Dichtung. Welches Potential sich daraus ergibt, wenn die Literaturgeschichte ihrerseits zum Material der Poesie wird, werde ich später am Beispiel von *Bimini* noch ausführlicher diskutieren (⇒6.5). In der *Romantischen Schule* sagt Heine ziemlich deutlich, welche Modelle ihn interessieren, nämlich solche, bei denen alle Elemente des Werks von einem gemeinsamen Zentrum aus organisiert sind.⁹⁶ Das zeigt sich am Beispiel von so unterschiedlichen Dichtern, die noch dazu verschiedenen Epochen angehören, wie Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) und Ludwig Tieck (1773-1853). Wenn Heine schreibt, dass Lessing »in der ganzen Literaturgeschichte derjenige Schriftsteller ist, den ich am meisten liebe«⁹⁷, lautet seine zentrale Begründung, dass er nicht nur durch seine kritischen Schriften, sondern auch durch seine poetischen Werke »der Stifter der neuern deutschen Originalliteratur« geworden sei – wobei man im Begriff ›Originalliteratur‹ mit Blick auf *Zur Geschichte der Philosophie und Religion in Deutschland* durchaus einen revolutionären Aspekt mitlesen darf. In diesem Sinne habe Lessing »alle Seiten des Lebens« in sein Werk integriert: »Kunst, Theologie, Alterthumswissenschaft, Dichtkunst, Theaterkritik, Geschichte, alles trieb er mit demselben Eifer und zu demselben Zwecke.«⁹⁸ Und als Heine an anderer Stelle Ludwig Tiecks Verdienste⁹⁹ hervorhebt, schreibt er:

Er war Poet, ein Name, den keiner von den beiden Schlegeln verdient. Er war der wirkliche Sohn des Phoebus Apollo, und wie sein ewig jugendlicher Vater führte er nicht bloß die Leyer, sondern auch den Bogen mit dem Köcher voll klingender Pfeile.¹⁰⁰

Anders ausgedrückt: Poet ist man dann und nur dann, wenn man sich auf *Leier und Bogen* versteht und wenn noch die Pfeile *klingen*. Im Dreieck von Leier, Bogen und Klang konstruiert Heine sein Selbstverständnis als aktives Streitsubjekt: Dichtung und Kampf bilden eine Einheit mit dem erklärten Ziel einer Wirkung. Das ist Heines Antwort auf die Situation des Dichters seiner Zeit: Er kann, ganz Subjekt des Streits, am Kampf teilnehmen, indem er durch seine – und in seiner – Poesie wirkt. Das Dichterische ist in diesem Sinn als organisierendes Prinzip gedacht, das auch in der Lage ist, Kunstautonomie und Engagement in ein Verhältnis zueinander zu setzen.

Das Klingende ist dabei die *Form* des Pfeils, das heißt, die Wirkung ist poetisch-akustisch gedacht. In der Art und Weise, wie Heine seine Gedichte als eigengesetzliche Welten gestaltet, wird deutlich, wie sehr er diesen Primat der Dichtung ernst nimmt. Seine Gedichtbücher bilden eine Abfolge von Zyklen, deren Ziel bis zu einem bestimmten Zeitpunkt – wann das ist, soll später in den Blick genommen werden – darin besteht, einen einzigen zusammenhängenden Zyklenraum zu schaffen. Der Zusammenhang wird dabei nicht historisch-diskursiv, sondern lyrisch hergestellt. Die Gedichte sind geprägt von einer Arbeit an der Sprache, in der Gedanken beispielsweise auf der Ebene der Wortformen oder der Rhythmen entwickelt werden – ein Verfahren, das sich vor allem in den *Nordsee-Zyklen* und noch in den *Neuen Gedichten* zeigt. Hier entwickelt Heine eine Lyrik, die in vielfacher Hinsicht bereits auf die symbolistische Moderne verweist. Gleichzeitig ist seine Reflexion geprägt von der Kategorie der Wirkung dieser Lyrik auf ein Publikum. Das führt zum zweiten Gedanken, den ich herausarbeiten werde: Die Desillusionierung in Bezug auf das Publikum und die Entwicklung der deutschen Nationalliteratur führt dazu, dass Heine dieses Projekt eines modernen Zyklenraums nach und nach aufgibt. Ein erster Schritt dieser Enttäuschung geht einher mit der Emigration, die so auch zu einer Emigration aus dem deutschen Literaturraum wird. Zugespitzt kann man sagen: Mit Heine geht 1831 auch die Möglichkeit einer frühen lyrischen Moderne ins Exil.

3.4 Heines Korrespondenz: Briefe an Julius Campe

Der Briefschreiber Heinrich Heine ist noch kein umfassend monographisch bearbeitetes Thema. Die neuere Sekundärliteratur zu dem Themenkomplex besteht im Wesentlichen aus kurzen Einführungen¹⁰¹, Aufsätzen zu Sprache und Stil¹⁰², zu editorischen Fragen¹⁰³ oder zu bestimmten Korrespondenzteilen.¹⁰⁴ Dort, wo es nicht um die persön-

liche Korrespondenz geht, sondern um Feuilletontexte wie die *Briefe aus Berlin*, werden manchmal medientheoretische Aspekte der Gattung ›Brief‹ mitdiskutiert.¹⁰⁵ Eine Rolle spielen die Briefe in der Heine-Forschung vor allem dort, wo es Leerstellen in der Dokumentation der Biographie oder der Werkgenese gibt. Sie helfen beispielsweise bei der Datierung einzelner Gedichte oder dabei, ein genaueres Bild von den sozialen Verbindungen des Autors zu zeichnen. Zu Heines 150. Todestag 2006 erscheinen vorab gleich zwei Auswahlausgaben mit Heine-Korrespondenz, die »ein Leben in Briefen« oder sogar eine »Biographie in Briefen« ankündigen.¹⁰⁶ Dabei ist der Gesamtzusammenhang ansonsten aufgrund der editorischen Lage gar nicht immer ohne Weiteres herzustellen: Anlässlich desselben Jubiläums ist bei Hoffmann und Campe der Briefwechsel mit dem Verleger Julius Campe erschienen, allerdings lediglich als gekürzte Leseausgabe.¹⁰⁷ Und es liegen zwar alle Briefe in der Säkularausgabe vor, doch sind sie dort Teil einer Chronologie aller Heine-Briefe, die überdies jeweils in ›Briefe von‹ und ›Briefe an‹ getrennt sind. Einen Eindruck von dieser Korrespondenz als Briefwechsel zu bekommen, ist vor diesem Hintergrund schon aus ganz praktischen Gründen überhaupt nicht leicht.¹⁰⁸

Vor dem Hintergrund des hier entfalteten Gedankens, dass das Selbstverständnis als Dichter alle Texte Heines durchdringt, stellt sich beinahe zwangsläufig die Frage, welche Bedeutung in diesem Rahmen der Korrespondenz zukommt. Auf den ersten Blick ist diese Perspektive freilich wenig vielversprechend. Wenngleich es zuletzt den Ansatz gab, den Briefwechsel mit Rahel Varnhagen als poetisch-politisches ›Laboratorium‹ zu verstehen,¹⁰⁹ und wenngleich Heine die Briefe anderer durchaus zuweilen im Hinblick auf ihr dichterisches Potential liest,¹¹⁰ ist er insgesamt kein Autor, der die Briefe in dem Maß zu einer Werkstatt des eigenen Schreibens macht, wie man das später bei Rilke oder Celan finden wird.¹¹¹ Wenn man die existierenden Kommentare liest, stellt sich sogar ganz im Gegenteil der Eindruck ein, dass die Briefe vor allem dem Aufbau und der Pflege einer Schriftstellerexistenz sowie ihrer Wirkung nach außen dienen. Insbesondere der Briefwechsel mit Campe wird vor allem dahingehend gelesen, dass hier erstmals die zu jedem Zeitpunkt höchst gewagte Existenz des Dichters in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft zum Ausdruck kommt. Heine selbst liefert dazu die gewohnt sarkastischen Stichworte, etwa für den Obertitel der Auswahlausgabe: »Der Weg von Ihrem Herzen bis zu Ihrer Tasche ist sehr weit«¹¹². Der bereits zitierte Satz »Ich bitte nicht zu vergessen daß ich ein Dichter bin«¹¹³ lässt sich in diesen Kontext ohne Schwierigkeiten integrieren, nämlich in dem Sinn, dass Heine ein Verkaufsargument formuliert.

Für eine historische Betrachtung von Heines Werk ist der Verlegerbriefwechsel zweifelsohne gerade aus diesem Blickwinkel von großer Bedeutung, denn er gibt differenzierte Einblicke in Heines Rolle als Akteur auf dem Buchmarkt seiner Zeit und, darüber hinausweisend, in die Mechanismen dieses Markts selbst – etwa die damals schon bestehende Notwendigkeit für Verlage, anspruchsvolle Texte mit Bestsellern in einer Mischkalkulation zusammenzuführen.¹¹⁴ Besonders interessant wird dieser Aspekt, wenn man den Übergang zwischen den Gattungen hin zur Lyrik einbezieht: Wie Isabelle Kalinowski gezeigt hat, findet Heines Reflexion über das Verlagswesen auch Eingang in die Logik der lyrischen Werke, vor allem im *Romanzero*.¹¹⁵ Wo allerdings diese Rückbindung an die Interpretation fehlt, läuft man Gefahr, das brieflich Vermittelte anekdotisch zu lesen und den Dichter gegen die – finanziellen Zwängen ausgesetzte – Person Heine auszuspielen. Die Literatur wird dann schnell als defizitär verstanden, als das, was unter den gegebenen Umständen eben möglich war.

Auf diese Weise hält auch bei der Frage der Werkgenese eine Rechtfertigungsdebatte Einzug. So räumt etwa Bernd Kortländer im Kommentar der bis heute neu aufgelegten Reclam-Ausgabe der Gedichte (2006) mit dem Vorurteil auf, Heine sei ein »Schnell- und Vielschreiber« gewesen: »Das Verseschreiben ging ihm, ganz gegen den ersten Anschein, durchaus nicht leicht von der Hand, war vielmehr, wie die Manuskripte ausweisen, harte Arbeit.«¹¹⁶ Wo sich nun aber, auf diese Weise vorbereitet, ganz natürlich die Gelegenheit ergeben hätte, diese Arbeit als poetische Gestaltung ins Zentrum zu rücken, wie das an anderer Stelle Marie-Thérèse Mourey andeutet,¹¹⁷ fährt er stattdessen fort: »Für einen Berufsschriftsteller ist eine solche Arbeitsweise nicht unproblematisch, und es ist nur zu verständlich, daß der Autor, hatte er endlich einige Texte fertiggestellt, diese auch möglichst rasch zu verkaufen suchte. Das führte zu der für Heine typischen Praxis, Einzelgedichte, kleinere Gedichtgruppen oder -zyklen zunächst in Zeitungen oder Zeitschriften zu vermarkten, sie später dann in den *Reisebilder*- oder *Salon*-Bänden noch einmal zu verwenden und schließlich in Lyriksammlungen zusammenzufassen.«¹¹⁸ Die Absicht ist eindeutig: Es geht darum, einer geläufigen Kritik die Grundlage zu entziehen, indem man bemerkt, dass Heines Publikationspraxis »nur zu verständlich« sei. Doch gerade das kann den Eindruck verstärken, dass es da tatsächlich etwas gäbe, womit man solche Nachsicht üben müsste.

Eine solche Verteidigung ist nicht ohne Risiko. Mit der Frage des Schriftstellers als Verkäufer wird ein Kontext aufgerufen, der seine Unschuld längst verloren hatte, als Adorno 1956 über sein Missbehagen

gegenüber dem »Warencharakter«¹¹⁹ von Heines Lyrik sprach. Zwar hat die Heine-Forschung sich mit den damit verbundenen Stereotypen, die lange Zeit den Hintergrund für antisemitische Schmähungen Heines gebildet hatten, seit Jahrzehnten kritisch auseinandergesetzt. Den Beginn macht die dokumentierende Studie *Genius und Geldsack* (auch das ein Heine-Zitat) von Michael Werner zur beruflichen Stellung des Schriftstellers.¹²⁰ Bernd Füllner und Christian Liedtke weisen später darauf hin, dass der jüdische Komparatist Friedrich Hirth (1878-1952) es angesichts der Rolle, die Geld und Honorare in den Briefen spielen, noch für nötig hielt, die Edition dieses Briefwechsels zu rechtfertigen – wohingegen sich darin doch eigentlich die »Modernität des Berufsschriftstellers Heine« zeige.¹²¹ Auch diese Verteidigung zeigt freilich indirekt, wie wirkmächtig der Vorbehalt ist: Es scheint, als werde Heine – mit den besten Absichten – immer noch gegen Kritik verteidigt, die längst obsolet sein sollte. In der Nachfolge Adornos ist das Paradigma der »Kulturindustrie« so präsent, dass dem Künstler dann nicht selten der Ernst abgesprochen wird: Als vermeintlicher Produzent serieller romantischer Lieder ist er jemand, der ein besonderes Talent zu Markte trägt. Als hart arbeitender Dichter ist er aus finanziellen Nöten gezwungen, seinen Anspruch an die Komposition aufzugeben, um seine Werke zu »verkaufen«, zu »vermarkten« und zu »verwenden«. So wird Heine auch in der literatursoziologischen Perspektive schließlich zu einem Autor, der alles dem Verkaufserfolg unterordnet. Über seine Entscheidung, die Idee eines zweiten Bandes zum *Buch der Lieder* zu verwerfen und das Projekt umzuarbeiten, aus dem schließlich die *Neuen Gedichte* hervorgehen sollten, heißt es bei Kortländer folgerichtig: »Heines Neuansatz hatte ohne Zweifel auch mit der Umorientierung der Lyrik-Szene in Deutschland zu tun, wo Anfang der 1840er-Jahre die politische Poesie das Feld beherrschte.«¹²²

Die hier skizzierte Problematik betrifft aber nicht nur den Status des Autors, sondern auch direkt das Verständnis der Gedichte. Wenn nämlich die Anordnung in Büchern und Zyklen zu einer rein verkaufstaktischen Erwägung gemacht wird, wird jedes Nachdenken über die innere Kohärenz der Zyklen obsolet. Der leicht ironische Unterton hält wieder Einzug und man läuft Gefahr, alles aus dieser Perspektive zu lesen: Hatte Heine sich nicht selbst in einem Brief an Campe als »Meister in der Anordnung«¹²³ bezeichnet? Lobt er damit am Ende doch nur seinen Verkaufserfolg? Eine solche Perspektive würde auch denjenigen Teil der Heine-Forschung ad absurdum führen, der seit Jahrzehnten nachzuweisen versucht, wie die Anordnung der Zyklen motiviert ist. In diesem Zusammenhang lohnt die Lektüre der Briefe an Campe, weil man dort die Arbeit am Gegenstand, mithin die Herstellung des »Arrangements« nicht

selten durch einen Blick ins Dichteratelier nachvollziehen kann. Dazu gebe ich ein Beispiel aus einem Brief vom September 1851. Heine arbeitet zu dieser Zeit am *Romanzero* und schreibt seinem Verleger:

Daß in meinem Buche nicht alles Blume ist, sondern auch mitunter das liebe Gras hervorgrünt, ist mir wohl bewußt, aber ich wollte dieses nicht austräten, da ich das Buch als einen Nachlaß betrachtete. Jetzt aber will ich doch einiges ausrupfen und ich bitte Sie folgende sechs kleine Gedichte in der Abtheilung, welche »Lamentationen« betitelt ist, ungedruckt zu lassen; sie sind wahrscheinlich schon gesetzt, aber sie müssen nichts destoweniger hinausgeschmissen werden.¹²⁴

Was hier gesagt wird, wirkt auf den ersten Blick widersprüchlich. Wäre es nicht gerade in einem Nachlass wichtig, strenge Maßstäbe anzulegen? Offenbar bezieht Heine den Begriff aber nicht auf einen wie auch immer gearteten Nachruhm. Stattdessen trennt er Nachlass und Zyklus, als handele es sich bei dem einen um etwas organisch Gewachsenes und bei dem anderen um das künstlerisch bearbeitete Produkt. Eine solche Reflexion ist unbedingt ernst zu nehmen und hat Folgen für Edition und Interpretation. Sie mahnt den Heine-Herausgeber, das Verhältnis von publizierten und nicht publizierten Texten zumindest zu problematisieren, was einige Heine-Ausgaben nicht tun, wenn sie den Zyklen einfach noch weitere Texte aus dem vermeintlichen ›Umkreis‹ zur Seite stellen (⇒5.9). Dass Heine sich hier konkret reflektierend zu seinem Werk äußert, bestätigt sich zusätzlich darin, dass er indirekt eine Konfiguration aus dem letzten *Nordsee*-Gedicht aufnimmt: »Wie auf dem Felde die Weizenhalmen, / So wachsen und wogen im Menschengest / Die Gedanken. / Aber die zarten Gedanken der Liebe / Sind wie lustig dazwischenblühende, / Roth' und blaue Blumen.« Die Rollen sind freilich auf charakteristische Weise vertauscht: Im Brief formuliert Heine, dass zwischen den ›Blumen‹ das ›Gras‹ auftaucht. Im Gedicht sind es die ›Blumen‹, die das Feld veredeln, die aber – so geht das Gedicht weiter – vom »Schnitter« verworfen, vom »Flegel« zerdröschten und selbst vom »hablose[n] Wanderer« zwar durchaus gern gesehen, letztlich jedoch als »nutzloses Unkraut«¹²⁵ verworfen werden. Wie die Interpretation des Texts zeigen wird, handelt es sich dabei jedoch um eine parodistische Umkehr der Poetik der *Nordsee*-Gedichte (⇒5.8). In beiden Fällen zielt die Dichtung also auf die ›Blume‹. Der Unterschied ergibt sich aus dem Zusammenhang: Der lässige Umgang mit dem ›Gras‹ ist Sache des Nachlasses. In dem Moment, in dem daraus ein Zyklus wird, gelten andere Ansprüche.

3.5 Gedichtzyklen als poetischer Raum

Damit komme ich zurück zur Aufgabe des Gedichtzyklus, die anderen Gattungen durch seine Gedankenarbeit reflexiv zu integrieren. Insbesondere im Prozess der Arbeit an der Sprache, die sich in seinen Grenzen vollzieht, verändern die Texte sukzessive das Material, das sie aufnehmen – die Analyse des schriftstellerischen Arbeitsprozesses ebenso wie die literarhistorischen Traditionen und auch die Wahrnehmung zeithistorischer Ereignisse, wie sie die Eröffnung der neuen Eisenbahnlinien 1843 oder früher schon der Pariser Juniaufstand von 1832 (⇒5.6) darstellen. In den Prosagattungen wird das Material analytisch vorbereitet und, wie gesehen, auch bereits zu poetischen Gegenständen geformt. Aber erst im Zyklus mit seinen vielfältigen Möglichkeiten der internen Referenzbildung gewinnen diese Gegenstände das angestrebte Maß an Eigenständigkeit: Die Zyklen nehmen das von den anderen Gattungen Vorbereitete auf und formen es zu einer Gedichtwelt. Bevor genauer analysiert werden kann, wie dieser Prozess funktioniert, muss zunächst das Zyklusverständnis noch genauer in den Blick genommen werden, von dem Heine ausgeht.

Was eine Welt macht – und was nicht

Im Februar 1821 schickt Heine dem Schriftsteller Heinrich Straube (1794-1847) ein kurzes, noch titelloses Gedicht, das leicht als Parodie einer bestimmten, romantischen Dichtungsform zu erkennen ist: Der »Mond« kommt darin ebenso vor wie »Lieder«, »Sterne« und »Blümlein«, und alles zusammen wird am Ende des Texts als »Zeug« bezeichnet. Unter dem Titel *Wahrhaftig* finden die Verse schließlich in leicht veränderter Form Eingang in den Binnenzyklus *Romanzen* des *Buchs der Lieder*:

Wenn der Frühling kommt mit dem Sonnenschein,
 Dann knospen und blühen die Blümlein auf;
 Wenn der Mond beginnt seinen Strahlenlauf,
 Dann schwimmen die Sternlein hintendrein;
 Wenn der Sänger zwei süße Aeuglein sieht
 Dann quellen ihm Lieder aus tiefem Gemüth; –
 Doch Lieder und Sterne und Blümlein,
 Und Aeuglein und Mondglanz und Sonnenschein,
 Wie sehr das Zeug auch gefällt,
 So macht's doch noch lang keine Welt.¹²⁶

Schon früh reflektiert Heine also in seinen Gedichten explizit den Gedanken einer poetischen Welt mit eigenen Regeln. In der Fassung, die Straube erhält, findet sich allerdings eine wichtige Abweichung. Dort lautete der letzte Vers noch: »Ist es doch noch lang nicht die Welt!« Brieflich setzte Heine hinzu: »Ja, die Welt besteht noch aus andern Ingredienzen. Wenn Du mahl in meinem großen Naturepos lesen wirst von den unzähligen Goldäderchen die den Weltkörper durchweben, so wisse nur daß ich darunter Ducaten, Louisd'ore u Frd'ore verstehe.«¹²⁷ Der Zusammenhang des Briefs ist allgemein so gedeutet worden, dass Heine mit dem Gedicht die Schreibweise von Straube ins Visier genommen habe, oder allgemeiner die »überkommene, inhaltsleere Metaphorik der konventionellen Naturlyrik«¹²⁸. Erst durch die Positionierung am Ende des *Romanzen-Zyklus* und die Ergänzung des Gedichttitels lasse sich der Text auch als Selbstkritik lesen,¹²⁹ die Robert Gernhardts auf Heine gemünzte »Parodie der romantischen Staffage und des ständigen karussellhaften Wiederkehrens des gleichen Liebeslied-Vokabulars«¹³⁰ eigentlich schon vorweggenommen habe.

Die Frage ist allerdings, ob es wirklich um dieses Vokabular selbst geht. Stellt man in Rechnung, dass Heine in den folgenden Jahren an den hier vermeintlich verabschiedeten Motiven festhalten wird, so erscheint der Gedanke einer Selbstkritik zumindest fragwürdig. Und genau genommen wird ja auch gesagt, dass die zitierten Elemente – »Sterne«, »Blümlein«, »Mondglanz«, ... – zusammen das »Zeug« bilden, das »gefällt«. Die Kritik gilt nicht dem Material, sondern dem Umstand, dass es »noch keine Welt« ergibt. Schaut man aber ins Gedicht, so wird auch schnell klar, warum es das nicht tut: Zwischen den einzelnen Versatzstücken der Lieddichtung gibt es keinerlei Ordnung, sie werden durch redundante »Wenn... dann«-Konstruktionen verbunden; ein ostinates »und« hebt anschließend den reihenden Charakter noch hervor. Bereits Karin Sousa weist zu Recht darauf hin, dass das kritisierte »Gefällige« auch in dieser harmonisierenden Syntax besteht, und entwickelt ex negativo eine (wenn auch etwas spekulative) Idee davon, wie sich Heine die poetische »Welt« stattdessen vorstellt.¹³¹ Das Gedicht kritisiert nicht die Motive, sondern vielmehr eine Schreibweise, die sich allein auf diese Motive verlässt. Das Ergebnis kann keine »Welt« bilden, weil ihr eine Ordnung fehlt, also ein System poetischer Regeln, die den Begriffen einen eigenständigen (idiomatischen) Charakter geben würden. Die Aufgabe besteht darin, aus dem Material eine Welt *werden* zu lassen – daraus erklärt sich präzise die temporale Einschränkung des »noch keine Welt« im letzten Vers. Der entscheidende Schritt vollzieht sich in der Genese vom Brief zum Zyklus. Dort erst forciert Heine die Forderung, dass es sich um eine *poetische*

Welt mit eigenen Gesetzen handeln soll: Nicht mehr um »die Welt« geht es nun (die sich mit ihren Alltagsregeln im brieflichen Gespräch ohne Weiteres auf die »Ducaten, Louisd'ore u Frd'ore« beziehen ließ), sondern um *eine* Welt, die das Gedicht ›macht‹. Im Ergebnis ist der Text keine rückschauende Selbstkritik auf die *Romanzen*, sondern eine perspektivische Aufgabe, der sich die eigene Dichtung nun, in den folgenden Zyklen, anzunehmen hat.

Goethes Zyklusmodell

Das hier entwickelte Verständnis einer poetischen ›Welt‹ hat Folgen für die Art und Weise, wie über den Zyklus nachzudenken ist. *Dass* die Gliederung von Gedichten in Zyklen von Bedeutung ist, ist, wie schon gesagt, unstrittig: Nicht zuletzt aufgrund von Heines Selbstcharakterisierung als »großer Meister in der Anordnung« ist das Zyklische seit langem ein privilegierter Gegenstand der Forschung.¹³² Die Grundlage bildete jedoch eine Zyklusforschung, die entweder vom Versuch einer systematischen Definition ausging oder sich an abstrakten Gegensätzen orientierte, etwa ›Zyklus vs. Sammlung‹ oder ›geschlossen vs. offen‹. Dagegen werde ich im Sinn der hier gegebenen kurzen Skizze den Gedanken in den Mittelpunkt stellen, dass jeder Gedichtzyklus selbst ein Regelsystem etabliert, das seine jeweilige Struktur bestimmt. Das Ergebnis sind Zyklen, die als zusammenhängende Referenzsysteme funktionieren, mit eigenen Regeln und Bedeutungen: Der Zyklus wird so zum Modell par excellence für die Gestaltung einer komplexen, eigengesetzlichen Welt durch den Dichter.¹³³

Die hier vertretene These, dass sich dieses Konzept eng am Vorbild Goethes orientiert, ist nicht zu verwechseln mit einer historischen Auffassung von der modellhaften ›Geschlossenheit‹ goethescher Zyklen, die auch Goethe nicht gerecht wurde. Tatsächlich ist die germanistische Zyklusforschung – wie viele Teilbereiche des Fachs – historisch eng mit der Goethe-Philologie verknüpft. Man kann sogar sagen, dass sie sich am Beispiel Goethes herausgebildet hat. Die Studien von Wilhelm Scherer *Über die Anordnung Goethescher Schriften* (1882ff.) gelten als einer der Ursprungstexte der Forschungsrichtung,¹³⁴ und auch im Anschluss wurden wesentliche Schritte der Auseinandersetzung mit der Gattung anhand von Texten Goethes gewonnen.¹³⁵ Insbesondere der *West-östliche Divan* wurde dabei zum Modell des Zyklischen schlechthin, an dem auch Heines Gedichtbände ganz selbstverständlich gemessen wurden.¹³⁶ Dabei vollzieht die Zyklusforschung allgemeine Entwicklungen des Fachs nach: Wo zunächst der Nachweis von Goethes Klassizität im Zentrum stand,

ging es mit der Zeit immer mehr um die kritische Befragung dieser Kategorie, ehe zuletzt vor allem Argumente für eine moderne ›Offenheit‹ in der Anlage gesucht wurden.¹³⁷

In der Genese der Zyklusforschung selbst bildet sich so der Gegensatz von ›geschlossenem‹ und ›offenem‹ Zyklus nicht nur als systematische Alternative, sondern auch als historische Bewertungskategorie im Sinn der Debatte heraus, ob Goethe nun als klassisches Vorbild abgeschlossene Zyklen hervorgebracht oder vielmehr durch eine offene, zur ›Sammlung‹ hin tendierende Anlage einen modernen Diskurs präfiguriert habe.¹³⁸ An die Stelle dieser Diskussion, die ihrerseits eine wissenschaftshistorische Konfiguration des 20. Jahrhunderts abbildet, setze ich eine neuerliche kritische Historisierung Goethes selbst. In der so verstandenen Analyse seiner Gedichtbücher lässt sich ein Modell erkennen, in dem der schematische Gegensatz von ›offener‹ und ›geschlossener‹ Form nur das Teilproblem eines größeren Zusammenhangs ist. Den Ausgangspunkt der Überlegung bildet ein spezifisches Problem, mit dem nicht nur Gedichtzyklen, sondern Kunst und Literatur ab etwa 1800 insgesamt konfrontiert sind. Dirk von Petersdorff hat die zentrale Veränderung in dieser Zeit daran festgemacht, dass die Literatur den Wegfall alter Ordnungssysteme reflektiert.¹³⁹ Damit ist ein Prozess beschrieben, der insbesondere zyklisches Dichten in entscheidender Weise verändert. Denn wo sich vormoderne Zyklen in ihrer Grundstruktur unbesehen an vorgegebenen Ordnungen wie dem Jahreskreis oder dem christlich gedeuteten Lebensweg orientieren konnten, muss sich die Form spätestens seit Goethe selbst legitimieren, indem sie die Welt, von der sie spricht, und die Regeln, die in ihr gelten sollen, erst bestimmt und damit hervorbringt.

Bei Goethe leistet das im *West-östlichen Divan* die Reflexion über das Verhältnis von »Dichters Lande« (als Raum, in dem der Dichter produktiv tätig ist) und »Land der Dichtung« (als Kunst).¹⁴⁰ Schon daraus leiten sich Bedingungen ab, die die Unterscheidung von ›offen‹ und ›geschlossen‹ obsolet machen: Ein solcher Zyklus muss notwendigerweise geschlossen sein als poetischer Raum, denn nur so kann sich ein Referenzsystem von Bedeutungen ausbilden, das nicht nur verschiedene Momente aufeinander bezieht, sondern das an die Stelle des äußeren Systems treten kann. Gleichzeitig muss er eine Offenheit bewahren, um seine kreative Energie nicht zu verlieren; er muss Impulse aufnehmen und generieren können, die das ›Eigenleben‹ der zyklischen Welt erst garantieren. Dieses Eigenleben erfasst dann automatisch auch die Spracharbeit: Im *West-östlichen Divan* erhalten abstrakte Begriffe wie ›Liebe‹, aber auch Tätigkeiten wie ›versüßen‹ neue Bedeutungen innerhalb der Gedichtwelt. So endet das *Buch des Sängers* mit den Versen: »Thut ein Schilf sich doch hervor / Welten

zu versüßen! / Möge meinem Schreibe-Rohr / Liebliches entfließen!«¹⁴¹ Würde man die Begriffe in ihrer Alltagsbedeutung belassen, wäre die Konsequenz, dass Goethe sich für eine Kunst ausspricht, die in erster Linie Dekor ist. Liest man jedoch weiter, so stellt man fest, dass das Entscheidende in dem vorwärtsgerichteten Impuls liegt (»Möge ... entfließen«): Was unter »Liebliches« zu verstehen ist, erweisen erst die nun folgenden Gedichte. Auch der Begriff des »Versüßens« ist daher ein zunächst undefinierter Ausdruck, geradezu eine Variable, deren Bedeutung sich erst in der nachfolgenden Reflexion erschließt – wo sich dann zeigt, dass damit, wie auch mit der »Liebe«, ein Moment des dichterischen Prozesses beschrieben wird.¹⁴² Mit dieser Umkehrung, die Bezüge innerhalb der Gedankenentwicklung der Texte zu suchen, ist ein Grundstein für die Lyrik des 20. Jahrhunderts gelegt – sowohl die selbstbezüglichen Zyklen des französischen Symbolismus als auch die Idiomatik Rilkes oder Celans haben hier ihren Ursprung (⇒2.1).

Heine steht in genau dieser Tradition. Das heißt: Sie ist für ihn die Grundlage, die er in der Distanzierung – *Wie kann man Dichter sein nach Goethe?* – neu gewinnen muss. Im Vergleich zu Goethes Zyklen gibt es daher eine große Gemeinsamkeit und einen wichtigen Unterschied. Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass Heine ebenfalls entschieden räumlich denkt (»Dichters Lande«). Gedanken entsprechen nicht selten Bewegungen innerhalb einer Gedichtwelt. Reale Orte erhalten eine neue, poetische Topographie – das gilt für Heines Nordsee und den Harz wie für das Rom von Goethes Elegien. Bei Goethe allerdings bilden die Zyklen tendenziell autonome Einheiten: Die »römischen« Elegien werden sogleich von anderen Gedichten derselben Gattung abgegrenzt. Deutlich wird die Unterscheidung in der Werkausgabe von 1815, in der es zwei Gruppen von Gedichten dieser Gattung gibt. Teil I umfasst die *Römischen Elegien* mit dem neuen Motto: »Wie wir einst so glücklich waren! / Müßens jetzt durch euch erfahren.«¹⁴³ Teil II dagegen, der mit *Alexis und Dora* beginnt, wird nun eingeleitet durch die Verse: »Bilder so wie Leidenschaften / Mögen gern am Liede haften.«¹⁴⁴ Durch die »Vorsprüche« stellt Goethe seine Gedichte nicht in einen außerhalb der Werke existierenden »Kontext«, sondern er gestaltet die Ganzheit, die den Kontext abgeben könnte, überhaupt erst. Während die Zweizeiler so nach außen hin ein Gesamtwerk herstellen, konturieren sie nach innen die Autonomie der Zyklen. Die *Sonette* etwa werden eingeleitet mit den Worten: »Liebe will ich liebend loben, / Jede Form sie kommt von oben.«¹⁴⁵ Die ganz spezifische Gattung des Sonetts, die *genau diesen* Zyklus charakterisiert, wird so begründet: Die Gattung der Liebe ist die Liebe, denn jede Form wird von ihrem Gegenstand induziert.¹⁴⁶ Was in den *Römischen Elegien* gilt, hat

hier keine Gültigkeit mehr und umgekehrt. Heine dagegen kann nicht mit derselben Leichtigkeit wie Goethe die Regeln ändern – auf die Gründe, die auch in Heines Außenseiterrolle innerhalb der deutschen Nationalliteratur zu suchen sind, gehe ich im Zuge der *Nordsee*-Interpretation näher ein. Bei Heine befindet man sich in einer durchgängig weiterentwickelten Gedichtwelt. Und er entwickelt eine weitere Besonderheit: In seinem Werk bleibt stets das Publikum eine entscheidende Bezugsgröße, aufgrund der großen Bedeutung, die der Wirkung beigegeben wird. In der zitierten Passage aus *Industrie und Kunst* zeigt sich auch das im Perspektivenwechsel: Bevor der Dichter, der hier spricht, »ich« sagen kann, sagt er »jeder«. Die eigene poetische Reflexion gibt es nicht ohne die Rückbindung an die Erfahrungswelt aller.

Die *Wirkung* beschreibt dabei nicht nur einen konkreten Rezeptionsprozess, sondern sie gewinnt als Kategorie in den Gedichten die Bedeutung des zentralen Mechanismus, der Veränderung herbeiführt, auch im Dialog zwischen einzelnen Momenten der Texte. Ein Gedanke wird formuliert und kann dann als Objekt der Betrachtung wirken, woraufhin diese Betrachtung in einen neuen Gedanken münden kann; die Reihe dieser poetischen Gedanken bildet die Elemente, aus denen die Gedichtwelt in zyklischer Weise aufgebaut wird. Anders gesagt: Ein Textmoment schaut dem anderen zu, wird buchstäblich zu dessen Publikum. Aus dieser Dynamik heraus erklärt sich die große Bedeutung, die das Neue in den Gedichten ebenso erhält wie das Moment des »Kennens« als eine Vermittlung des Früheren. Die Wiederholung wird daher zu einer zentralen Sprachfigur innerhalb von Heines poetischem Referenzsystem. Das erfasst alle zunächst »äußeren« Momente: Wenn die Bäume und die Nordsee auf Paris anrücken, werden sie nicht nur zu Elementen des poetischen Texts, sondern darüber hinaus Teil einer neuen, dichterischen Raumzeit.

Der Gedanke liegt durchaus nahe, eine Verbindung zu sehen zu einer allgemeinen Veränderung der Idee des Raums im 19. Jahrhundert, die den Weg zu mathematisch-physikalischen Innovationen bis hin zu Einsteins Relativitätsprinzip weist – es lässt sich daher verstehen, dass Herbert Mehrrens in seinem Buch *Moderne Sprache Mathematik* (1990) die Passage über das Töten von Raum und Zeit in Heines Feuilleton (ohne indes die poetische Bewegung des Texts zu analysieren) als Beispiel dafür zitiert, dass auch »die Sprachen der Kunst«¹⁴⁷ zu beachten seien, wenn es um die Entwicklung eines modernen Raumbegriffs geht. Dieser Hinweis führt indes nur weiter, wenn man die Parallele nicht zu stark vereinfacht auf einen allgemein-relativistischen, physikalischen Anschauungsraum anwendet. In diesem Fall würde man Heine nur unterstellen, »die« moderne Raumerfahrung auf eine irgendwie besondere, dichterische Weise zu er-

fassen und zu veranschaulichen, und ihn somit wieder zum Zeithistoriker machen. Bezieht man sich hingegen auf den mathematischen Raumbegriff, der sich im 19. Jahrhundert überhaupt erst herausbildet als ein abstraktes Konzept von Objekten und Verknüpfungen zwischen ihnen; versteht man darunter also eine Idee, die die Mathematik, wie es beispielsweise der Mathematiker Felix Hausdorff (1868-1942) in seiner Leipziger Antrittsvorlesung über *Das Raumproblem* (1908) formuliert hat, zu einem »Spielraum des Denkens«¹⁴⁸ macht – dann nähert man sich durchaus der Idee des poetischen Raums als einem Referenzsystem mit eigenen Regeln. Nicht umsonst tritt in der Sprache der axiomatisierten Mathematik die Sprechinstanz als Schöpfer auf, der Objekte durch einen Sprechakt hervorbringt: »Sei V ein Vektorraum über dem Körper K ...«

Dass Heine tatsächlich in seiner Lyrik eine räumliche Denkweise einführt, die den Anschauungsraum verändert, indem sie beispielsweise Entfernungen neu definiert als Maß eines poetischen Gedankens (»meertief« heißt es in der *Nordsee*), wird sich noch zeigen. Transformiert wird aber nicht nur die räumliche Welt, sondern auch die Geschichte. Wenn nämlich die Welt der Gedichte in einem poetischen Schöpfungsakt entsteht, der sie gänzlich eigenen Regeln unterwirft, kann sie auch eine eigene Geschichtlichkeit besitzen. In der Folge gewinnen Heines Bemühungen um die Literaturgeschichte einen anderen Status, denn sie werden ebenfalls Teil der poetischen Welt. Das wirft, wie bereits gesehen, ein neues Licht auf Essays wie *Die romantische Schule*, aber es wird sich auch in der Lyrik zeigen. Heines Gedichte sind literarhistorische Gedichte in dem Sinn, dass sie die Literaturgeschichte zum Bestandteil des zyklischen Referenzsystems machen und dieser Geschichte neue Regeln zu geben versuchen.¹⁴⁹ Diese Konstruktion wirkt sich auf den Sprecher der Gedichte – und gleichermaßen der literarhistorischen Essays – aus: Weder spricht hier die Privatperson Heinrich Heine, noch ist es ein abstraktes lyrisches Beobachter-Ich. Stattdessen ist es das Sprechersubjekt eines Dichters, der seinen Ort in der Literaturgeschichte sucht. In dieser Konstruktion lässt sich das Paradigma des seine Zeit kritisch betrachtenden Schriftstellers mit dem des Dichter-Subjekts gedanklich vermitteln.

Migration im Gedichtzyklus

Mit der Kunstwelt, die eigenen Regeln folgt, entsteht zugleich eine unauflösliche Verknüpfung von Dichtung und Leben. Der Dichter, der hier spricht, ist das Reflexionsmedium des Schriftstellers Heine, der stets *als Dichter* denkt. Im Zuge der poetischen Fragen, die im Raum der Gedichte entwickelt werden, steht daher zugleich eine Existenz auf dem

Spiel. Das zeigt sich vor allem daran, dass man durch die Interpretation von Heines poetischem Raum einen Aspekt differenzierter betrachten kann, der bisher oft allein im Bereich biographischer Zwänge diskutiert wird, nämlich die nach Heines Emigration aus Deutschland. Dazu blicke ich noch einmal auf die oben entwickelte Interpretation des Artikels *Industrie und Kunst* (⇒3.2). Sie lässt noch zwei Fragen offen, die die Deutung des Sprechers als des neuen Orpheus zunächst möglicherweise allzu spekulativ erscheinen lassen: Inwiefern ist es überzeugend, dass die Bäume tatsächlich einer poetischen Welt angehören und nicht einfach nur die tatsächlichen Wälder Deutschlands bezeichnen? Und wie funktioniert im Artikel strukturell der Übergang vom Emigranten zum Dichter?

Die Begründungen für diese beiden Annahmen, die ich hier vorausgesetzt habe und ohne die das Argument tatsächlich nicht funktioniert, entwickle ich in den folgenden Kapiteln. Der erste Teil der Begründung geht davon aus, dass »Linden« und »Nordsee« nicht willkürlich gewählt sind. Sie stehen nicht nur stellvertretend für die Landschaft in Deutschland, sondern es handelt sich vielmehr um zwei zentrale Elemente von Heines Dichtung, in der auf die Behandlung der *Harzreise* bekanntermaßen der dreiteilige Zyklus *Die Nordsee* folgt. Ab diesem Moment greift Heine dann, wenn er sein ganzes Werk apostrophieren möchte, auf die Zweifelt von Wald und Meer zurück. Das Ideal würde darin bestehen, daraus einen geschlossenen poetischen Raum zu entwickeln, der für sich eine Autonomie gewinnen könnte.

Das zweite Argument lautet: Heine versteht seine Emigration nicht nur als physische Auswanderung der eigenen Person, sondern er deutet sie selbst als Emigration aus der deutschen Nationalliteratur – stets vor dem Hintergrund der Gefahr der Vertreibung aus dem in den Gedichtzyklen geschaffenen Raum von Wald und Meer. Meines Erachtens liegt ein fundamentales Missverständnis darin, anzunehmen, Heine habe den liedhaften Ton seiner früheren Gedichte selbst als überholt wahrgenommen.¹⁵⁰ Stattdessen besteht seine (literar-)historische Analyse darin, dass er in der gegenwärtigen Situation in Deutschland mit dieser Art Dichtung nicht auf die nötige Resonanz stößt. Die Entwicklung lässt sich dann so beschreiben, dass er sich nicht nur durch die reale Emigration als historische Person von Deutschland entfernt hat, sondern dass er sich durch seine Dichtung anschließend immer noch weiter wegbewegt. Das auf diese Weise neu bestimmte Räumliche wird zur Basis für die dichterische Selbstdeutung, in der jeder Gedanke sich nun als Bewegung ausdrücken lässt. Wie sehr dieser Modus die hier definierte poetische Existenz bestimmt, wird besonders deutlich im Gedicht *Lebensfahrt* aus den *Neuen Gedichten*. Über das Herz, das, wie sich im Folgenden noch zeigen

wird, auch bei Heine schon das Organ des Dichters ist, heißt es dort: »es wogen und wiegen / Die fremden Fluthen mich hin und her – / Wie fern die Heimath! mein Herz wie schwer!« Und in der letzten Strophe: »Am Himmel erlischt der letzte Stern – / Wie schwer mein Herz! die Heimath wie fern!«¹⁵¹ Entscheidend ist die Inversion: Zunächst ist das Herz schwer, weil die Heimat fern ist – und am Schluss vergrößert sich die Ferne, weil das Herz schwer ist. Die Dichtung selbst vergrößert den Abstand zur Heimat, in deren *Literatur* Heine sich fremd fühlt (⇒4.3).

Die Gedichte werden zu einer spezifischen Form von Literaturgeschichte geschrieben; der hier sprechende Dichter wird zum Literaturhistoriker seiner selbst und versetzt sich in die Lage, sich zu dieser Geschichte zu verhalten. Damit verbunden ist das Konzept einer Dichtung als Kampf, die in Auseinandersetzung mit Vor- und Gegenbildern entsteht. Das bedeutet indes auch, dass das Gelingen stets an die Wirkung auf ein modernes Publikum geknüpft ist. In der Reflexion aber verändert sich auch das Publikum selbst, es wird abstrahiert und gleichsam ins Innere der Texte verlagert. Immer wieder begegnet man Figuren des Gelingens, deren zentrale Eigenschaft darin besteht, aus sich heraus zu wirken. In der *Nordsee* sind das beispielsweise die »schöne, kranke Frau«, deren Gesang »vernehmbar« ist, oder der Phönix, dessen Gesang einen Zustand völliger Einheit innerhalb der Welt des Zyklus erzeugen kann: »Und Himmel und Meer und mein eigenes Herz / Ertönten im Nachhall: / Sie liebt ihn! sie liebt ihn!«¹⁵² (⇒5.7)

Es gibt diese Momente in Heines Lyrik, in denen die Autonomie der Kunst so weit getrieben wird, dass mit der Möglichkeit einer Wirkung gespielt wird, die nicht unmittelbar in der Reaktion eines empirischen Publikums Bestätigung finden muss. Stattdessen kommt das Publikum als *Textmoment* ins Spiel (die Gedanken, die einander zusehen). Hier ist der Umschlagpunkt von Publikumsbezug und der Idee autonomer Kunst erreicht, wobei das eine nicht das andere ablöst, sondern beides tatsächlich in eins fällt. Ohne die Kategorie der *Wirkung* kommen Heines Texte nämlich nie aus – deshalb ist der Gesang der Frau »vernehmbar«, und deshalb erzeugt das Lied des Phönix einen »Nachhall«. Das berühmteste Beispiel ist die Loreley, die als Figur ganz darauf angelegt ist, durch ihre Existenz selbst zu wirken. Ihre Resonanz beweist sich indes erst an der Reaktion des Zuschauers,¹⁵³ der in Person des Schiffers Teil der Gedichtwelt ist: »Er schaut nicht die Felsenriffe, / Er schaut nur hinauf in die Höh'.«¹⁵⁴ Das Werk schafft sich hier buchstäblich sein eigenes Publikum. Das wäre das Ideal, das Publikumsbezug und *poésie pure* zusammenbringt. Wenn Heine dieses Ideal aufgibt, dann vor allem aufgrund seiner Desillusionierung in Bezug auf das reale deutsche Publikum seiner Zeit.

Anmerkungen

1 Hohendahl 2007a, S. 460. 2 Preisendanz 1983, S. 21-68, hier S. 46. 3 Preisendanz 1983, S. 66. 4 Vgl. Werner 1979. 5 Zur Autobiographie vgl. u.a. Röhner 2014, Stauf 2020. 6 Singh 2011, S. 102. 7 Zu Heine und Campe vgl. grundlegend Ziegler 1976 und Werner 1978. — 8 Zur Idee, die Feuilletons als Prosa-gedichte zu lesen, auch bereits Häfner 2006, S. 449; zu den gemeinsamen Textstrategien vgl. Becker 2011, S. 311. 9 Reich-Ranicki 1997, S. 33. 10 Vgl. zu Heines Großstadtfeuilletons grundlegend die Studien von Morawe 2010 und Dirscherl 2016. 11 Zur Dichterin Milena Jesenská vgl. auch meinen Aufsatz Woll 2024b. 12 Vgl. zum Verhältnis von Prosa und ›Journalistik‹ in diesem Zusammenhang zuletzt Brokoff 2021. 13 Als zwei Beispiele unter vielen vgl. zur Prosa Hädecke 1993, S. 18, und zur Lyrik Kaiser 2004, S. 79-82. 14 Vgl. Stierle 1993. 15 Vgl. Brogi/Strittmatter (Hgg.) 2018. 16 DHA 2, S. 117. 17 DHA 2, S. 37. 18 Für Heines Goethe-Lektüren gibt es zahlreiche Belege; dass er dabei bereits früh eine Totalität anstrebt, zeigt die Formulierung aus einem Brief an Robert Ludwig vom 23. August 1823: »ich habe jetzt, bis auf eine Kleinigkeit, den ganzen Göthe gelesen!!!« (HSA 20, S. 125) 19 Zu Goethes *Römischen Elegien* vgl. weiterführend auch die Lektüre von Wögerbauer 2022. 20 Goethe 1988, S. 154. 21 Goethe 1988, S. 173. 22 Goethe 1815, Bd. I, S. VII. 23 DHA 2, S. 130. 24 Kortländer 2003, S. 140. 25 Bouton 2022b; vgl. Bouton 2022a. 26 Hädecke 1993, S. 18. 27 Discherl 2016, S. 261. 28 Vgl. Liedtke 2004, S. 84. 29 HSA 10, S. 195f. 30 Zu Heines kritischem Verhältnis zum Museum als Ort bürgerlicher Traditionspflege vgl. Singh 2014, S. 161; zu Heines Kunstkritik den Band Häfner (Hg.) 2010, darin v.a. den Beitrag des Herausgebers, S. 31-47; zu Heines Verhältnis zur Kunst in der Perspektive des Kulturtransfers vgl. Baumgärtel 2006 und Espagne 2022. 31 HSA 10, S. 198. 32 Vgl. dazu auch Chiarini/Hinderer 2009, S. 11. 33 Vgl. dazu ihren Kommentar in BFA/L, S. 339. 34 HSA 10, S. 197. 35 Patricia Baudouins Kommentar in der französischen *Lutezia*-Ausgabe (»Heine reprend ici, sur le ton de la parodie, le langage saint-simonien«; Heine 2008, S. 383) steht dazu nicht im Widerspruch, denn das Verfahren entspricht genau Heines Umgang mit dem Saint-Simonismus als sprachlichem Material (⇒4.2). 36 Morgenroth 2015, S. 65. 37 Vgl. Morgenroth 2015, S. 67. 38 Föcking 2015, S. 93f. 39 Föcking 2015, S. 92. 40 Erhart 2009, S. 30. 41 Erhart 2009, S. 32 (mit Bezug auf eine These von Briegleb 1996). 42 Föcking 2015, S. 91. 43 Erhart 2009, S. 49. 44 Vgl. dagegen Bohrer 2016, S. 94, der gerade im Näherrücken Deutschlands ein Moment des Unheimlichen aus Sicht des Emigranten sieht; die Perspektive scheint mir im konkreten Kontext nicht zu halten zu sein, ist aber prinzipiell bedenkenenswert. 45 Vgl. Caron 1997, S. 141ff. 46 Goethe 1994b, S. 436. Zur Gegenüberstellung der Texte Heines und Goethes vgl. Großklaus 2013, S. 11 und S. 101, sowie Erhart 2009, S. 31. 47 Vgl. u.a. Zehm 1985, S. 305-309. 48 Damit nimmt er indirekt vorweg, was die Goethe-Forschung später sagte, als sie die Valmy-Episode als das »reinste Beispiel einer Wirkung von Kunstwerken, die sich denken läßt« bezeichnet hat (Borst 1974, S. 101). 49 Huber 2007, S. 55. 50 Met 10,86 – 10,739. Der Orpheus-Bezug wurde an dieser Stelle meines Wissens noch nicht hergestellt; dass Ovid eine wichtige Rolle in Heines Werk einnimmt, zeigt Park 2005, S. 89-114 (zur Orpheus-Figur S. 104-107).

51 Kortländer 2003, S. 146. 52 Der Gedanke, dass hier der Dichter die Geschichte umschreibt, findet sich zuletzt zwar bei Seeba 2020, S. 258; allerdings bleibt das Ziel des Ganzen bei ihm die äußere Geschichte. Bohrer 2016 wiederum, der die Perspektive umkehrt, sieht nicht die eigenständige Spracharbeit (=5.6). 53 Vgl. Hegel 1983, S. 332; zu Heines Bezugnahme auf diese These vgl. Auer 2014, S. 8. 54 Vgl., als Reaktion auf die provokante Literaturgeschichte Heinz Schlaffers (Schlaffer 2002), den Band Knobloch/Koopmann (Hgg.) 2005. 55 Bianquis 1936, S. 154. 56 Betz 2002, S. 20. 57 Osterhammel 2009. 58 Für eine Tagung zur »Welt des 19. Jahrhunderts im Werk Heinrich Heines« stand die Studie von Osterhammel sogar ausdrücklich Pate bei der Konzeption (vgl. Kortländer, Hg., 2014, S. 7f.). 59 Beispielsweise bei P. Bürger 1988, S. 80-100, der explizit das Anliegen hat, Heine als einen der exemplarischen Autoren für eine Ästhetik der Moderne zu kanonisieren. 60 Osterhammel 2009, S. 213; vgl. Mann 1958, S. 166-175. 61 Vgl. Walser Smith 2021, S. 239ff. 62 Hermand 2007, S. 51; zum Gedanken der korrumpierten Moderne vgl. ebd., S. 214. 63 Vgl. zur parallel verlaufenden Entstehungs- und Publikationsgeschichte der beiden Schriften zusammenfassend Kortländer 2003, S. 210-217. 64 Vgl. einführend immer noch die Studie von Lefebvre 1986, S. 149-189, insbesondere mit Blick auf die Einordnung von Heines philosophischen Bemerkungen im Hinblick auf dessen Hegel-Lektüre. Eine Deutung aus der Perspektive von Religion und Mythos gibt M. Winkler 1995, S. 127-145. 65 DHA 8/1, S. 118. 66 DHA 8/1, S. 118. 67 Vgl. zu verschiedenen Deutungsoptionen (Vorhersage des Nationalsozialismus, aber auch Antizipation einer ›deutschen‹ Französischen Revolution) u.a. Kimmich 2002, S. 127. 68 Plessner 1959; zur Nachwirkung des Konzepts mit Blick auf Heine vgl. Werner 2014. 69 Steinecke 2020, S. 14. Steinecke analysiert Lektüren Heines als Geschichtsvisionär insbesondere im Exil während der NS-Zeit; seine instruktiven Beispiele, die bis zu im Lauf der Geschichte völlig aus dem Zusammenhang gerissenen und aktualisierten Versen reichen, sind aber nur bedingt mit dem hier diskutierten Zitat vergleichbar. 70 Zu den Anfeindungen und der Außenseiterrolle in der Kindheit vgl. u.a. Hosfeld 2014, S. 26f.; zum Aspekt des Chauvinismus u.a. Kortländer 2003, S. 130, mit Blick auf das *Wintermärchen* als präzise Voraussage der problematischen Rolle des Preußentums im weiteren Verlauf der Geschichte. 71 Freudenthal 2001, S. 124. 72 Vgl. Mattenklott 1996. 73 Zu Luthers Bedeutung für den Text als Dichter (und nicht als Kirchenmann) vgl. auch Kimmich 2002, S. 125; dagegen betonen Gesse-Harm 2006 und Sagarra 2021 den Aspekt der Freiheit. 74 DHA 15, S. 13. 75 DHA 8/1, S. 44f. 76 Sieyès 2010, S. 111. 77 DHA 8/1, S. 67. 78 DHA 8/1, S. 79f. 79 Zur Diskussion des 19. Jahrhunderts als einer Lyrikepoche nach und bezogen auf Goethe vgl. den Band Martus/Scherer/Stockinger (Hgg.) 2005. 80 Dieser Abfolge schließt sich, wenn auch nicht mehr in nationalgeschichtlicher Absicht, noch der aktuelle Eintrag zum ›Symbolismus‹ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* an (vgl. Boerner 2007, S. 556). 81 So z.B. bei Koopmann 2012, S. 44. 82 Vgl. Hoffmann 1987. 83 Vgl. ergänzend Dehrmann 2015, S. 89f., zu Heines Plänen einer Universitätslaufbahn als Professor in Berlin oder München. 84 Dainat 2020, S. 648. Zur Aufwertung der *Romantischen Schule* als Literaturgeschichte vgl. resümierend Höhn 2004, S. 318. 85 Kremer 2007, S. 50f. 86 Preisendanz 1983, S. 24. 87 Kerschbaumer 2018, S. 35. Vgl. auch Röhnert 2014, der die *Romantische Schule* mit Harold

Blooms Konzept der ›Einflussangst‹ liest. Für eine wissenschaftshistorische Einordnung des modernen Strebens des Schriftstellers nach Abgrenzung und der oftmals unkritischen Beglaubigung dieses Akts durch die Forschung vgl. (am Beispiel von Rilke) Bischof 2020, S. 199-237. **88** Damit soll nicht gesagt sein, dass er in dieser Arbeit als Romantiker gelesen werden soll, wie das Kerschbaumer 2000 tut; es geht lediglich um die Problematisierung einer Argumentationsfigur, die die Forschung stark beeinflusst hat. **89** Betz 1971, S. 75; zur Forschungsdiskussion vgl. auch Höhn 2004, S. 319. **90** Zu diesem Missverhältnis, das in der Forschung früh bemerkt wurde, vgl. Bohnenkamp 2019, S. 64f. **91** Vgl. Schanze 2018, S. 246. **92** Vgl. Görner 2021, S. 53. **93** Vgl. dagegen den Versuch, Heines ›Wertungskriterien‹ zu beschreiben, von Selzer 1987. **94** Vgl. Betz 1971, S. 74. **95** Vgl. zur Debatte um Börne v.a. Rispoli 2026. **96** Die »Ganzheit« als Kriterium betont auch bereits Höhn 2004, S. 317. **97** DHA 8/1, S. 135. **98** DHA 8/1, S. 134. **99** Vgl. dagegen Röhnert 2014, S. 114, der eher die Einschränkungen des Lobs betont. **100** DHA 8/1, S. 177. **101** Vgl. Kruse 2016, S. 49-51, sowie den Exkurs bei Danneck 2020, S. 98-129. **102** Liedtke 2009. **103** B. Füllner 2013. **104** Golt-schnigg 2014, B. Füllner 2015, Stauf 2016. **105** Flüh 2017, S. 67-78. **106** Heine 2005a, Heine 2005b. **107** Heine/Campe 2007. **108** Das zeigt sich z.B. bei Krause 2023, der für seine Argumentation den Briefwechsel mit George Sand rekonstruiert. **109** Vgl. Michaelis-König 2021. **110** Vgl. z.B. Liedtke 2016, S. 56, zu Heines Kommentaren über Campes Schreibstil. **111** Vgl. Füllner/Liedtke 2005, S. 7; zu Rilke vgl. König 2014. **112** Heine/Campe 2007, S. 130 (Brief vom 20.07.1847). **113** HSA 3, S. 60. **114** Vgl. Höhn/Liedtke 2007, S. 21f. **115** Vgl. Kalinowski 2004. **116** Kortländer, Erläuterungen in Heine 2006, S. 918. **117** Mourey 2018, S. 117: »malgré l'impression de facilité d'écriture soigneusement entretenue, Heine a constamment retravaillé la forme, la langue et le style de ses poèmes, les remaniant à plusieurs reprises avant leur publications, les adaptant à ses stratégies esthétiques et sans doute éditoriales.« **118** Kortländer, Erläuterungen in Heine 2006, S. 918. **119** Adorno 1974, S. 97. **120** Werner 1978. **121** Füllner/Liedtke 2005, S. 12. **122** Kortländer, Erläuterungen in Heine 2006, S. 922. **123** HSA 23, S. 221 (Brief vom 12.08.1852). **124** HSA 23, S. 121 (Brief vom 10.09.1851) **125** DHA 1/1, S. 427. **126** DHA 1/1, S. 113. **127** HSA 20, S. 39 (Brief an Straube vom 05.02.1821). **128** Behrendt 2016, S. 81. **129** Vgl. den Kommentar in DHA 1/2, S. 725f. **130** Füllner 2018, S. 7, mit Blick auf Gernhardts ironische Kontrafaktur des *Buchs der Lieder* (*Linker Flügel. Lied der Bücher oder Juni mit Heine*). **131** Vgl. Sousa 2007, S. 144. Bereits Roth 1990, S. 170, liest den Text als Ausdruck von Heines ›Sprachreflexion‹, ohne allerdings die sprachlogische Verbindung der einzelnen Traditionsbestandteile zu analysieren. **132** Vgl. nach Altenhofer 1993, S. 154-173, u.a. Boerner 2005, Solvi 2022. **133** Zum Zyklus als ›komplizierte‹ Form vgl. ausführlicher Dehrmann/Schwarz/Woll 2025. Im Folgenden entwickle ich einige Gedanken aus dieser Einleitung sowie aus meinen Aufsätzen Woll 2022a und Woll 2025 weiter. **134** Vgl. Ort 2007, S. 900. **135** Vgl. u.a. Becker 1952, Wunsch 1975. **136** Vgl. u.a. Stauf 2013. **137** Vgl. u.a. Schwieder 2001, Fieguth 2005. **138** Vgl. exemplarisch zu unterschiedlichen Zeiten u.a. Becker 1952, Birus 1994 (S. 736-741), Schwieder 2001. **139** Petersdorff 2022. **140** Goethe 2010, Bd. I, S. 137. **141** Goethe 2010, Bd. I, S. 25. **142** Vgl. ausführlicher Woll

ANMERKUNGEN

2022a, S. 330f. **143** Goethe 1988, S. 154. **144** Goethe 1988, S. 174. **145** Goethe 1988, S. 250. **146** Vgl. ausführlicher Woll 2026. **147** Mehrrens 1990, S. 105. **148** Hausdorff 2021, S. 283. **149** Mit Blick auf den *Nordsee*-Zyklus argumentiert J.-O. Decker 2005 zum Teil in eine ähnliche Richtung; zur Auseinandersetzung mit dieser Position vgl. das Kapitel zur *Nordsee* (=5). **150** Vgl. Höhn 2004, S. 98. **151** DHA 2, S. 117. **152** DHA 1/1, S. 421. **153** Zur Auseinandersetzung mit der Forschungstendenz, in der Zuschauer-Figur eine kulturhistorische Figuration nach Hans Blumenberg zu erkennen, =5.6. **154** DHA 1/1, S. 208.

4 ›Neue Gedichte‹: Ein Zyklenraum aus Wald und Meer?

Wenn man zeigen will, wie Heines Werk von der Idee eines zusammenhängenden poetischen Raums geprägt ist, scheinen die *Neuen Gedichte* das am schlechtesten geeignete Beispiel zu sein. Nicht nur, dass sie aus so unterschiedlichen Binnenzyklen bestehen wie den auf den ersten Blick harmlosen Liedern des *Neuen Frühlings*, den politisch-kämpferisch daherkommenden *Zeitgedichten* sowie dem Zyklus der *Verschiedenen*, die von der Heine feindlich gesinnten zeitgenössischen Kritik als Pariser ›Bordelladressen‹ verunglimpft wurden.¹ Darüber hinaus sind die in der 1844 erstmals erschienenen und 1852 erweiterten Sammlung enthaltenen Texte in ganz unterschiedlichen Schaffensperioden entstanden, einige sogar noch vor der Emigration nach Paris 1831. Ausgerechnet am Beispiel dieser Gedichte nach dem Zusammenhang zu fragen, scheint also zu bedeuten, das gedankliche Zentrum im Moment der größten Diskontinuität zu suchen.

Dass das trotzdem gelingen kann, hat zwei Gründe. Erstens ist Heine ein Dichter, der die stärkste Energie dort aufbringt, wo er etwas konstruieren muss, was fehlt. Die Pluralität der Stimmen und Töne, aus denen die *Neuen Gedichte* bestehen, ist zugleich die Voraussetzung für die Ausbildung einer ordnenden Energie. Was vorher, in den *Nordsee*-Zyklen, in einem glücklichen Moment zu gelingen schien (⇒5), wird nun nicht zuletzt auch von äußeren Kräften in Frage gestellt – vor allem, wie sich zeigen wird, von Heines Analyse des deutschen Publikums seiner Zeit. Die Integration des außerhalb der Gedichte Liegenden wird so, zweitens, zu einer Kernaufgabe der Zyklen: Die Anstrengung richtet sich nicht darauf, das alte Gelungene wiederherzustellen, sondern das Plurale durch eine Erweiterung des früheren Modells zusammenzubinden. Dazu entwickelt Heine eine Dialektik aus Neuem und Bekanntem. Der Raum der eigenen Gedichte besteht so lange, wie er immer wieder gedanklich erweitert wird, aber er bleibt nur dann ein zusammenhängender Raum, wenn er das auf der Basis des bereits Bestehenden tut. Immer wieder enthält das Werk Momente, in denen der Ausdruck ›Ich kenne ...‹ einen Rückgriff auf die bisherige Dichtung bedeutet, und oft sind das genau die Stellen, an denen die Gedichtwelt eine Erweiterung erfährt. Umgekehrt werden Wiederholungen zunehmend problematisiert. Wenn ein sprachliches oder inhaltliches Motiv wiederkehrt, geschieht dies selten ohne eine ausdrückliche Reflexion über den Vorgang des Wiederkehrens selbst. Auf diese Weise entwickelt sich auch ein Zusammenhang zwischen den auf den ersten Blick so unterschiedlichen Teilzyklen: Nicht die Vielfalt der Stimmen, sondern die *Bewegung* zwischen diesen Stimmen wird zum entscheidenden Moment.

Exil und Gedichtinterpretation

Die hier skizzierte Bewegung zwischen den Zyklen erfasst die Gedichte als künstlerischen und künstlichen Raum. Sie erfasst aber zugleich auch den Ort des Dichters in der Literaturgeschichte. Denn wenn die Texte darauf ausgelegt sind, nach Bekanntem zu suchen und daraus Neues zu machen, wird diese Dichtung selbst zu einem Objekt der Analyse. In dem Moment, in dem die Literaturgeschichte in die Gedichtwelt eintritt, ist sie auch schon ein Teil dieser Reflexion. So treten beispielsweise zentrale historisch-politische Ideen, aber auch literarische Strömungen wie die Romantik oder das ›Junge Deutschland‹ in den Texten als personifizierte Figuren auf und stellen poetische Modelle bereit, an denen sich die Gedichte messen. Auf diese Weise wird die Literaturgeschichte lyrisch neu durchdacht. Die bemerkenswerteste Konsequenz daraus betrifft vielleicht die Behandlung der Emigration, die selbst über alle äußeren Zwänge hinaus auch zu einem poetisch-gedanklichen Element der Zyklen wird.

Der gewohnte Blick auf Heines Exil ist der, dass äußere Umstände zu einer veränderten Lebenssituation führten, was dann einen veränderten poetischen Ansatz und »ein neues Selbstverständnis auch als Autor«² nach sich gezogen habe. Die Forschung sucht daher nach Belegen nicht nur für die thematische Bedeutung der Emigration, sondern auch im Hinblick auf die Schreibweise. Anja Oesterhelts Reflexion über das Verhältnis von Heimat und Sprache in Heines Werk gehört ebenso in diesen Zusammenhang wie Katharina Hänßlers These, dass die Ironie in Heines Texten nach 1831 als spezifische Sprechweise des Exils verstanden werden könne.³ Was in exiltheoretischer Perspektive instruktiv ist und wichtige Einsichten hervorbringt, hat für die Interpretation von Heines Werken allerdings zugleich die Konsequenz, dass es die Annahme stärkt, dass die Gedichte in besonderem Maß von äußeren Umständen determiniert seien. Innerhalb der stark sozialgeschichtlich orientierten Heine-Philologie mag das als unproblematisch erscheinen. Für die Anschlussfähigkeit an andere Autorenforschungen bedeutet es eher ein Hindernis: Forscherinnen und Forscher, die sich für die Gedichte von dezidiert ›autonom-sprachbildenden‹ Autoren wie Hölderlin, Valéry oder Rilke interessieren, gehen wohl auch aus diesem Grund nicht selten wie beschrieben auf Distanz zu Heines Gedichten.

Damit verbunden ist ein weiteres Problem, das das Bild des Dichters als Ganzes betrifft. Festzustellen ist nämlich ein auch innerhalb der Heine-Forschung oftmals merkwürdig verdruckster Umgang mit der Emigration. Immer wieder wird die Frage gestellt, ob Heine eigentlich

von Beginn an ein ›echter‹ Exilant sei, da es 1831 noch keine akuten Repressalien gegen ihn gegeben habe. Als konsensfähig erscheint die Formulierung, dass die Emigration erst durch die in den Jahren danach erlassenen Publikationsverbote und einen Haftbefehl 1844 zum tatsächlichen Exil geworden sei,⁴ wobei zugleich von einer »unaufhebbare[n] Spannung von freiem und erzwungendem Exil«⁵ auszugehen sei. Was aber innerhalb der historischen Forschung eine ernsthaft betriebene Rekonstruktion politischer Umstände ist, verselbständigt sich in populärwissenschaftlichen Darstellungen, in denen sich manchmal unfreiwillig banalisierende Formulierungen finden wie die, Heines Judentum sei ein »Karrierehindernis«⁶ gewesen – ganz so, als ob hier jemand nur einer einfachen Schwierigkeit des Berufslebens habe aus dem Weg gehen wollen. Was angesichts der unmittelbaren zeitlichen Folge ohnehin als fragwürdige Debatte erscheint – auch ohne konkretes Verbot kann ein Intellektueller ein feindliches Klima wahrnehmen und seine Konsequenzen ziehen, und Zensurmaßnahmen war Heine ohnedies bereits in den 1820er-Jahren ausgesetzt⁷ –, hat noch eine grundsätzlichere Dimension. Ähnlich wie bei der Frage der Verkaufsstrategien des Berufsschriftstellers (⇒3.4) lässt sich die Forschung nämlich auch hier zuweilen auf eine Rechtfertigungsdebatte ein, die die Geschichte der moralischen Diskreditierung der Person Heinrich Heines ungewollt lebendig zu halten imstande ist.

Aus diesen Gründen kehre ich die logische Reihenfolge des Arguments um: Was, wenn es gar nicht die äußeren Zwänge der Emigration sind, die zu einer neuen Poetik führen – sondern umgekehrt die Emigration bereits die logische Konsequenz auch der bisherigen poetischen Reflexionen ist? Meine These ist, dass die Gedichte und Prosaschriften in sich schon im Jahr 1831 eine Begründung für die Emigration entwickeln können, weil diese Emigration Teil der poetisch gedeuteten Geschichte wird. Mit der Erkenntnis, dass man einen geschlossenen Gedichtzyklus buchstäblich als topographischen Raum erzeugen kann, geht – in Verbindung mit einer Analyse der zeitgenössischen deutschen Nationalliteratur – immer schon die Einsicht einher, dass man aus diesem Raum vertrieben werden kann. Das Existentielle ist so immer an die Poesie gebunden. In dem bereits zitierten Gedicht *Lebensfahrt* wird der Vers »Mich warf der Sturm an den Seinestrand« in der Regel allegorisch gelesen, als Symbol für die Zeitläufte, die den Dichter ins Pariser Exil treiben.⁸ Doch dieser Sturm hat bereits einen konkreten Bezug im Werk, ist spätestens seit den *Nordsee*-Zyklen fester Bestandteil von Heines Gedichtwelt (⇒5). Kurz gesagt: Es ist der Sturm der Gedichte, der die Emigration bereits notwendig macht, ehe jemand Heine zwingt. Dass diese Notwendigkeit für ihn nicht weniger

existentiell ist als rohe Repression, macht sein Selbstverständnis und seine Ernsthaftigkeit als Dichter aus.

Zur Neuheit der ›Neuen Gedichte‹

Nicht nur, wenn man von einer Dialektik des Neuen und Bekannten innerhalb eines großen, das Werk umfassenden Zyklenraums ausgeht, sondern auch, wenn man ganz allgemein nach der Sukzession eines Schaffensprozesses fragt, drängt sich die Frage geradezu auf: »Was ist *neu* an Heines *Neuen Gedichten*?«⁹ Die Gedichtsammlung provoziert die Frage durch ihren Titel, aber auch durch ihre Zusammenstellung. Der Band versammelt Texte aus über zwei Jahrzehnten, von denen nicht wenige noch vor der Emigration entstanden sind. Daraus ergibt sich eine zeitliche Nähe zum *Buch der Lieder*, mit der auch eine inhaltliche Verbindung einhergeht. Noch 1838 plant Heine einen Band, der explizit nicht ›neue‹ Gedichte ankündigt, sondern an das Vorangegangene anknüpfen und den Titel *Nachtrag zum Buch der Lieder* tragen soll.¹⁰ Im selben Jahr wie die *Neuen Gedichte* wiederum erscheint 1844 die fünfte, von Heine nochmals durchgesehene Auflage des *Buchs der Lieder*, in deren Vorrede der neue Band explizit als »zweite[r] Theil«¹¹ des früheren Buchs bezeichnet wird. Auf der anderen Seite liegt zwischen den ersten Auflagen 1844 und der abschließenden Gestalt, die die *Neuen Gedichte* 1852 und in einer weiteren Auflage 1853 annehmen, ebenfalls ein ausgedehnter Zeitraum, in dem sich Heines Poetik weiterentwickelt. Vor diesem Hintergrund tut sich die Problematik auf, wie eine derart lange Phase gleichermaßen ›Neues‹ hervorbringen kann.

Der unterschiedliche Charakter der darin enthaltenen Binnenzyklen jedenfalls liegt auf der Hand. Entsprechend skeptisch hat die Forschung reagiert und den *Neuen Gedichten* allgemein ein deutlich geringeres Maß an innerer Einheit zugesprochen als dem *Buch der Lieder* (1827) oder dem *Romanzero* (1851).¹² Gerade weil anhand der *Neuen Gedichte* die Veränderungen von Heines lyrischem Ton so offensichtlich werden, waren diese Texte in besonderer Weise mit ästhetischen Wertungen konfrontiert, die davon abhingen, welche Schaffensperiode als höherwertig eingestuft wurde. Von der zeitgenössischen Kritik wurde insbesondere der Zyklus *Verschiedene* aufgrund seines erotischen Inhalts aus moralischen Gründen abgelehnt und als negative Entwicklung des Dichters des *Buchs der Lieder* aufgefasst.¹³ Im Zuge der Aufwertung des ›engagierten‹ Heine wurde dann ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts danach gefragt, welche Teile des Bandes noch eher der früheren, ›unpolitischen‹ Phase zuzurechnen seien. Der Auftaktzyklus *Neuer Frühling* gilt seither tendenziell als

ästhetischer Rückschritt,¹⁴ sofern er nicht als verklausulierte politische Dichtung gelesen wird.¹⁵

Was bei allen Wertungen dieser Art nicht beachtet wird: Die Gedichte mögen in unterschiedlichen Epochen entstanden sein, doch Heine entscheidet sich 1844 aktiv dafür, sie in genau dieser Weise zusammengestellt zu veröffentlichen, und der *Neue Frühling* steht an exponierter Stelle am Beginn des Buchs. Hätte er diese Gedichte tatsächlich als überholt angesehen, wäre das ein sehr ungewöhnlicher Akt. Eine Deutung der *Neuen Gedichte* sollte deren Komposition ernst nehmen und nicht als pragmatischen Schritt (im Hinblick auf den Verkaufserfolg, die Zensur oder andere Aspekte) abtun. Einen klugen Vorschlag, wie man diesen Fakt aufnehmen und die Annahme einer Zäsur im Werk mit der langen Entstehungszeit der *Neuen Gedichte* in Einklang bringen kann, hat bereits 1975 Jerold Wikoff vorgelegt: Ihm zufolge bietet nicht der ganze Band ›neue‹ Gedichte; vielmehr reflektiere er in seiner Komposition über die *Genese* neuer Gedichte und zeichne in dieser Perspektive den Weg nach, wie man zu ihnen kommen könne. Wo der erste Zyklus, *Neuer Frühling*, vom Scheitern der autonomen Kunst handle, führe der ganze Band Schritt für Schritt zum Bekenntnis zur politischen Dichtung in den *Zeitgedichten*, den eigentlich ›neuen‹ Gedichten.¹⁶ Wichtig an dieser Interpretation ist, dass sie nicht nur einen Entwicklungsprozess *beschreibt*, sondern einen Deutungsvorschlag macht, wie Heine diesen Prozess qua Titel *reflektiert*. Auf diese Weise deutet er den *Neuen Frühling* nicht als Scheitern, sondern als Analyse eines Scheiterns – ein wichtiger Schritt auf dem Weg, Heine nicht länger als passives Objekt seiner eigenen Entwicklung zu betrachten. Der Gesamttitel des Bandes *Neue Gedichte* ist in dieser Perspektive ein Kommentar zu Heines dichterischer Entwicklung, eine Art Selbstdeutung.

Was dabei offenbleibt, ist die Frage, wie das Attribut des ›Neuen‹ im Titel des Auftaktzyklus *Neuer Frühling* zu verstehen ist. In der *mise en abyme* von Gesamttitel und Titel des Binnenzyklus ist der Begriff des ›Neuen‹ indes bereits idiomatisch geworden, sodass die Deutung des einen nur aus dem Verständnis des anderen heraus zu gewinnen sein wird. Hier knüpfen die folgenden Überlegungen an. In der – von der Reihenfolge her rückläufigen – Abfolge der Interpretation von Texten aus den Binnenzyklen *Zeitgedichte*, *Seraphine* und *Neuer Frühling* versuche ich zu zeigen, dass das Neue nicht im Sinn einer linearen Entwicklung in Heines Gesamtwerk zu lesen ist, an deren Ende ›neue‹ Gedichte stehen, sondern dass im ganzen Band das *Prinzip* der Erneuerung selbst gedanklich entfaltet wird. Dieses Prinzip wiederum ist es, das dem Raum der Gedichte die Möglichkeit verschafft, sich in verschiedene Richtun-

gen hin weiterzuentwickeln. Die eingangs skizzierte Verschränkung von Neuem und Bekanntem gehört zu dieser selbstgeschaffenen Freiheit. Vor diesem Hintergrund muss man vielleicht auch werkgenetische Argumente neu auf ihre Stichhaltigkeit hin prüfen: Dass Heine den Titel *Nachtrag zum Buch der Lieder* zugunsten der Überschrift *Neue Gedichte* verwirft, lässt sich als bewusster Neueinsatz interpretieren. Es ist aber auch Ausdruck einer gedanklichen Konzeption, zu deren Dialektik es gehört, dass das Alte immer schon das Neue als Potential in sich trägt.

Die poetischen Mittel, die Heine zu diesem Zweck entwirft, lassen sich nicht in plakativer Weise auf literarhistorische Linien zurückführen. Deshalb greift es auch zu kurz, wenn Wikoff gegen Interpreten, die Heine als Vorläufer des Symbolismus präsentieren, festhält, dass der *Neue Frühling* die Zurückweisung jeder sich selbst separierenden Dichtung im Sinne eines *l'art pour l'art* sei. In diesem Zusammenhang fällt der bereits zitierte Satz: »And, indeed, if Heine is the forerunner of anyone, he is the forerunner of Brecht and not Baudelaire.«¹⁷ Heines Dichtung allerdings arbeitet an einem Modell, das ohne Weiteres Vorläufer von beiden sein kann, weil es in der konkreten gedanklichen Arbeit verschiedene Potentiale als Möglichkeiten anlegt. Denjenigen Teil der Forschung, der manchmal bis in die Gegenwart allzu stark an einer schematischen Deutung von Bourdieus Theorie des ›literarischen Felds‹¹⁸ orientiert ist, haben Heines Gedichte damit gleichsam antizipiert: Wo die topographische Metaphorik einer Verortung der Literatur entweder im Bereich des *l'art pour l'art* oder im Bereich der *littérature engagée* buchstäblich eine Richtungsentscheidung suggeriert, besteht der entscheidende Zug der räumlichen Struktur von Heines Zyklus, wie ich im Folgenden zeigen werde, gerade darin, eine in mehrere Richtungen offene Gedichtwelt zu erzeugen, die das ›Neue‹ immer wieder anders aus dem Moment des ›Kennens‹ ableiten kann.

Auf diese Weise entstehen innerhalb des Zyklus systematische Orte, von denen aus verschiedene Reflexionen denkbar sind, wie ich am Beispiel des Gedichts *Lebensfahrt* entwickeln werde. Die räumliche Logik, die dieser Text entwickelt (im Sinn eines neuen, poetisch verfassten Raums verstanden), wird die Basis bilden für zahlreiche dichterische Prozesse, die daran anschließen. Insbesondere zwei Gedichte, die von der Forschung zu Recht als Komplementärtexte gelesen werden,¹⁹ erhalten davon ihre je individuelle Prägung: Der Optimismus, der sich in *Nachtgedanken* mit dem ›französischen‹ Tageslicht verbindet, resultiert aus der Unterbrechung einer mit schweren Erinnerungen beladenen gedanklichen Reise (»Denk ich an Deutschland ...«). Der Pessimismus in *Deutschland. Ein Wintermärchen* wiederum ergibt sich daraus, dass sich

die Analyse der Unmöglichkeit der eigenen Dichtung in der deutschen Nationalliteratur in dem Moment bestätigt, in dem die Gedankenreise realiter vollzogen wird, freilich im Sinn einer poetisch reflektierten Realität: Das werkgenetische Faktum der umgekehrten Anordnung der Reisestationen für das Versepos (man findet dort die Orte, die Heine tatsächlich im Dezember 1843 auf seiner Rückreise von Hamburg nach Paris durchquert hat²⁰) findet hier seine Begründung. Insofern das *Wintermärchen* die Desillusionierung in Bezug auf einen poetischen Ansatz aufzeigt, wird es sich nicht zuletzt als lyrische Selbstdeutung der Welt erweisen, die in den *Neuen Gedichten* geschaffen wurde (⇒6.1).

Auch deshalb stehen die *Neuen Gedichte* hier am Beginn der Lektüren der lyrischen Zyklen: Im Übergang zum *Wintermärchen* wird sich später, vor dem Hintergrund der *Nordsee*-Interpretation, ein Umschlagmoment in Heines Werk beschreiben lassen, der sich sogar konkret datieren lässt. Auf die Interpretation der zeitlich früheren Meeresgedichte muss daher an der ein oder anderen Stelle vorausgegriffen werden. Statt dies nur punktuell einzuflechten, mache ich das Meer schon in diesem Kapitel bewusst zu einem Fluchtpunkt der Reflexion – durch einen Exkurs zum dritten Teil der *Nordsee* in Prosa (⇒4.1), durch eine Schwerpunktsetzung bei der Meeresthematik in den *Verschiedenen* (⇒4.2) und durch die Frage, wo das Meer verdeckt im *Neuen Frühling* erscheint (⇒4.4). In der Übergangszeit der *Neuen Gedichte* zeigt sich dabei eine Konfiguration, die Heines ganze Poetik prägt: Auf den Wald der deutschen Romantik folgt das Meer als Antwort, und in der Verbindung beider entsteht die Vorstellung einer Ganzheit, die die Dichtung prägt.

4.1 Ein Meer mit vielen Stränden. ›Lebensfahrt‹, ›Nordsee III‹

Die Diskussion über die Frage einer Zäsur in Heines Schaffen ist oft in der Alternative ›Bruch‹ oder ›Kontinuität‹ gefangen. Dabei werden im Einzelnen wichtige Argumente vorgebracht. So ist es Heine selbst, der immer wieder davon spricht, dass veränderte historische Umstände eine veränderte Literatur erfordern, am prägnantesten wohl im *Caput XXVII* des *Atta Troll*: »Andere Zeiten! andere Vögel! / Andere Vögel, andere Lieder! / Sie gefielen mir vielleicht, / Wenn ich andre Ohren hätte!«²¹ Sabine Bierwirth beschreibt Heines Entwicklung als eine Abfolge verschiedener ›Dichterbilder‹, in denen sich das Politische immer weiter durchsetze. Bernd Kortländer sieht darin wiederum eine fragwürdige Tendenz vor allem von Interpretinnen und Interpreten in der Nachfolge Manfred Windfuhrs, die – in der Fortsetzung von Windfuhrs Idee der ›Vermitt-

lung – darin bestehe, durch die Akzentuierung des diachronen Moments die Widersprüche in Heines Werk aufheben zu wollen. Kortländer betont dagegen den politischen Charakter bereits des *Buchs der Lieder*.²² Dahinter steht ein Streit um die Idee dichterischer Entwicklung selbst, bei dem zu kurz kommt, dass Heine mit der Dialektik von Neuem und Bekanntem bereits selbst auf die Schwierigkeit reagiert hat. In seinen Texten denkt er immer wieder aktiv über die Frage der Zäsur nach, und zwar in einer Weise, die nicht nur die Möglichkeit einer linearen Entwicklung zulässt, sondern die nach verschiedenen Optionen fragt, die Zäsur in das eigene Schaffen aufzunehmen, als dessen genuinen Teil.

Das Meer als Metapher?

Die nachfolgende Interpretation des Gedichts *Lebensfahrt* aus dem Zyklus *Zeitgedichte* setzt voraus, dass das Meer, von dem dort die Rede ist, bereits ein verändertes Meer und Teil der Gedichtwelt ist. Verbunden damit ist eine prinzipielle Skepsis gegenüber Deutungen, die das Meer als Metapher sehen.²³ Eine solche Auffassung wurde mit Blick auf die *Nordsee*-Gedichte diskutiert,²⁴ vor allem aber anhand der dritten *Nordsee*-Abteilung entwickelt, eines Prosatexts, der im Anschluss an die beiden Gedichtzyklen entsteht. Der Grundgedanke besteht darin, dass das Meer eine überkomplexe Außenwelt repräsentiere. Mit seinen Wellenbewegungen bilde es das ideale Modell für eine Dichtung, die nicht mehr in der Lage sei, den divergenten Tendenzen der Welt und den unterschiedlichen Wissensbestandteilen eine Einheit abzugewinnen, und die sich daher nur noch wie die Wellen zwischen alldem bewegen könne. Das wird abgeleitet aus dem Umstand, dass in *Nordsee III* der Sprecher scheinbar assoziativ zwischen verschiedenen historischen und literarischen Themen springt (Aberglaube der Inselbewohner, Goethe, Pferdezucht in Hannover, ...). Das Meer erscheint in dieser Perspektive beispielsweise bei Steffen Schneider als »Bibliothek« oder »Tiefenraum des Menschheitsgedächtnisses«, und das, was der Dichter als Antwort darauf entwickelt, als eine »Poetologie des Meeres«²⁵.

Eine wichtige Beobachtung von Schneider besteht darin, dass es Heine nicht möglich ist, das Meer zur Metapher für die eigene Seele werden zu lassen; dagegen spreche die eigene Materialität des Meeres, die sich einer Verinnerlichung widersetze.²⁶ Heine selbst formuliert daher auch zurückhaltend in der Form des Vergleichs: »Ich liebe das Meer, wie meine Seele. Oft wird mir sogar zu Muthe, als sey das Meer eigentlich meine Seele selbst«. Allerdings folgt im Text wenig später die Wiedergabe einer alten Legende, die offenbar die Sprechhaltung verändert, denn plötzlich

heißt es dann: »Die Geschichte ist wahr; denn das Meer ist meine Seele«²⁷. Der Einwand gegen Schneiders Deutung besteht deshalb darin, dass er die Begriffe ›Meer‹ und ›Seele‹ statisch versteht, während sie bei Heine als poetisches Material geformt werden und daher veränderlich sind. Heine versucht gar nicht, das Meer als *Metapher* aufzufassen, sondern seine Frage lautet: Wie lässt sich eine poetische *Identität* von Seele und Meer herstellen? Sein Meer ist kein Modell, von dem aus sich Übertragungen auf eine außerhalb des Meeres liegende Realität ziehen ließen, sondern es ist selbst eine veränderliche Größe im Schaffensprozess.

Der Begriff der Seele dient auch dazu, einen aus Heines Sicht zentralen Unterschied zwischen seiner Dichtung und derjenigen Goethes zu beschreiben. Jener habe Verdienste, deren er sich selbst vielleicht nicht bewusst sei, »wie es ja natürlich ist, daß kein Vogel über sich selbst hinauszufliegen vermag.«²⁸ Für sich selbst dagegen zielt er explizit auf eine Kunst, die ihre Grenzen immer wieder zu transzendieren vermag, vermöge einer Seele, die sich erweitert, sobald sie ›überrascht‹ wird: »Auf der Spitze der Roßtrappe haben mir, beym ersten Anblick, die kolossalen Felsen, in ihre kühnen Gruppierungen, ziemlich imponiert; aber dieser Eindruck dauerte nicht lange, meine Seele war nur überrascht, nicht überwältigt, und jene ungeheure Steinmassen wurden in meinen Augen allmählig kleiner, und am Ende erschienen sie mir nur wie geringe Trümmer eines zerschlagenen Riesenpallastes, worin sich meine Seele vielleicht comfortabel befunden hätte.«²⁹ Mit der angestrebten Identifikation von Seele und Nordsee kann man ergänzen: Die Kunst, auf die es Heine ankommt, wäre eine Kunst, die der beschriebenen Seelenbewegung folgen könnte, die sich in der Aufnahme des zuvor noch inkommensurabel Erscheinenden erweitern würde (›dehnt sich meine Seele so weltenweit«³⁰) und in diesem präzisen Sinn ›Nordsee-Dichtung‹ wäre. In der Dissoziation von Ich und Seele, die eine Distanzierung auslöst und in einen intellektuellen, auf die Betrachtung eines Bildes ausgerichteten Vorgang mündet (›beym ersten Anblick« – »Eindruck« – »in meinen Augen allmählig kleiner«), beschreibt die Passage auch eins der zentralen Mittel, mit denen das Gelingen soll. Ich komme darauf zurück (⇒5).

Die Richtung der ›Lebensfahrt‹

Das zuletzt Gesagte bedeutet auch: Was Außenwelt ist und was Teil der dichterisch gestalteten Welt, kann sich im Lauf der Texte verändern. Eine Selbstbeschränkung vor dem übermächtigen Naturelement findet nicht statt. Das Meer mag als Sinnbild für eine unübersichtliche Welt geeignet sein, aber Heines dichterische Anstrengung besteht darin, diese Welt in

Eigenes zu verwandeln. In diesem Sinn lese ich den folgenden Text aus dem Binnenzyklus *Zeitgedichte*:

Lebensfahrt

Ein Lachen und Singen! Es blitzen und gaukeln
Die Sonnenlichter. Die Wellen schaukeln
Den lustigen Kahn. Ich saß darin
Mit lieben Freunden und leichtem Sinn.

Der Kahn zerbrach in eitel Trümmer,
Die Freunde waren schlechte Schwimmer,
Sie gingen unter im Vaterland;
Mich warf der Sturm an den Seinestrand.

Ich hab' ein neues Schiff bestiegen,
Mit neuen Genossen; es wogen und wiegen
Die fremden Fluthen mich hin und her –
Wie fern die Heimath! mein Herz wie schwer!

Und das ist wieder ein Singen und Lachen –
Es pfeift der Wind, die Planken krachen –
Am Himmel erlischt der letzte Stern –
Wie schwer mein Herz! die Heimath wie fern!³¹

Der Text bedient sich eines – für sich genommen konventionellen – Bildes, das zu diesem Zeitpunkt bereits fest in Heines Werk etabliert ist, nämlich des Schiffs, das die Dichtung verkörpert. Leicht lassen sich zwei Phasen unterscheiden: Bevor der »Sturm« aufkommt, ist es ein »Lachen und Singen«, und die Wellen »schaukeln / Den lustigen Kahn«. In der zweiten Phase dagegen haben sich die Verhältnisse umgekehrt, es ist »wieder ein Singen und Lachen«, aber nun auf eine Weise, dass »die Planken krachen«. Wo eben noch »Sonnenlichter« zu sehen waren, »erlischt der letzte Stern«. Und die Zäsur ändert auch syntaktisch die Verhältnisse: Während am Beginn das »Lachen und Singen« steht, also ein Singen, das sich an das Lachen anschließt, vielleicht sogar aus ihm hervorgegangen ist als dessen Steigerung, ist es in der letzten Strophe nun umgekehrt »ein Singen und Lachen«, also ein Lachen, das auf das Singen folgt. Die Qualität dieses Lachens hat sich fundamental verändert, es wirkt nun mehr wie das verzweifelte Lachen angesichts einer bedrohlichen Situation. Es fällt nicht schwer, dieses Gedicht als Nachweis einer entschlossenen Kehrtwendung in Heines lyrischem Schaffen zu lesen.

Allerdings gibt es Elemente des Texts, die sich dieser Lektüre widersetzen. Trotz der Bedeutungsveränderung, die Singen und Lachen erfahren, weist die unscheinbare Formulierung »wieder ein Singen und Lachen« doch auf eine Wiederholung hin. Im Gedicht entsteht ein Neues, aber das Neue gleicht strukturell dem Alten.³² Das bestätigt sich darin, dass noch das Geschehen in den »fremden Fluthen« auf die »Heimath« bezogen bleibt, und zwar in einem Sinn, der ganz konkret den Abstand zu dieser Heimat zum Teil der Welt des Gedichts macht: Wie bereits bemerkt, macht zunächst die Ferne das Herz schwer, ehe später die Schwere dieses Herzens die Heimat noch weiter fernrücken lässt. Der Abstand zur Heimat wird zu einer Funktion des poetischen Herzens innerhalb der Gedichtwelt. Dass das wiederum möglich ist, liegt daran, dass es diese Welt überhaupt als einheitliche, zusammenhängende Welt – als Mathematiker möchte man sagen: als metrischen Raum – gibt: Sie wird durch das Gewässer vorgegeben, auf dem sich das Schiff bewegt. Es verbindet »Heimath« und »Seinestrand«, und zumindest prinzipiell bestünde die Möglichkeit, auch wieder den umgekehrten Weg zu nehmen, gleichsam als moderner Odysseus (diese Möglichkeit wird im *Wintermärchen* poetisch eingelöst =6.1). Der Bruch und das Kontinuum, sie sind *beide* Teil der Analyse des Gedichts, das deshalb Wiederholungsfiguren ebenso wie Umkehrungen und Spiegelungen enthalten kann, ja muss: Es sind zu einem Gutteil diese Figuren, die den Raum konstituieren, in dem die Gedichte entstehen und stehen.

Dieser Raum wiederum eröffnet die Option einer Erweiterung, die – wie oben bemerkt – das den Gedichten bis dato gänzlich Inkommensurable einschließt. Tatsächlich gibt es im Gedicht ein Moment, das explizit als Fremdes apostrophiert wird: »Ich hab ein neues Schiff bestiegen, / Mit neuen Genossen; / es wogen und wiegen / Die fremden Fluten mich hin und her«. Doch was fremd ist, muss nicht fremd bleiben – das ist bereits im Bild des Schiffbrüchigen angelegt, dem sich in der Fremde immer auch die Möglichkeit neuer Begegnungen eröffnet. Durch die Formulierung von den »neuen Genossen« wird das noch einmal hervorgehoben, ebenso wie die aktive Entscheidung, sich diesen Personen bewusst zuzuwenden (die bereits ›Genossen‹ sind oder es zumindest mit dem Entschluss, das Schiff zu besteigen, werden). Seine politische Konnotation trägt der Begriff zu dieser Zeit übrigens noch nicht.³³

Die Pointe ist indes, dass es zwar um das Inkommensurable geht, dafür aber in einem umfassenden Sinn auf das Vertraute zurückgegriffen wird. Mit dem ›Sturm‹ rekurriert Heine ganz konkret auf das eigene, in den *Nordsee*-Zyklen konstruierte Meer. Dieser Umstand zeigt sich nicht zuletzt an einem strukturellen Echo: Die Abfolge von Unwetter und

Schiffbruch entspricht einer narrativen Sequenz, die die beiden Teile *Nordsee I* und *Nordsee II* verbindet. Das dritte Gedicht des zweiten Zyklus trägt dort den Titel *Der Schiffbrüchige*. Aufgrund der Distanzierung, die die dritte Person ausdrückt und die einen Sprecher impliziert, der die Person im Gedicht als ›Schiffbrüchigen‹ identifiziert, sind Sätze wie »Hoffnung und Liebe! Alles zertrümmert!«³⁴ von vornherein als Figurenrede zu lesen (⇒5.6). Das bedeutet aber auch: Was in *Lebensfahrt* als existentielle Situation eines Ich erscheint, das unschwer auf den historischen Heine zu beziehen ist, erscheint schon vorher – und lange vor der tatsächlichen Emigration – als Rollengedicht. Die Welt, in der sich *Lebensfahrt* abspielt, ist so bereits Teil des dichterischen Werks und wird hier neu durchdacht.

Resümierend lässt sich festhalten: Mit den *Nordsee*-Gedichten, ergänzt um den dritten Teil in Prosa, erzeugt Heine einen poetischen Raum, der nach und nach mit Denkformen ausgestattet wird. So schafft er sich die Möglichkeit, in einem zusammenhängenden Rahmen über den ›deutschen‹ und den ›französischen‹ Autor (im Sinne der oben beschriebenen Qualitäten) nachzudenken. Dieser Raum ist nicht zuletzt ein literarhistorischer Raum, wie beispielhaft die Passage über Goethe in *Nordsee III* zeigt. Und der Raum ist veränderlich und lässt sich aus verschiedenen Perspektiven betrachten. Dadurch erhält auch die Reflexion über das eigene dichterische Werk wesentlich mehr Optionen als die einer linearen Entwicklung. Die hier vertretene Skepsis gegen die Subsumierung literarischer Werke unter einen problematischen Entwicklungsbegriff, der den Dichter stets fortschreitend auf dem Weg zu ›seiner‹ Poetik sieht, findet eine konkrete Bestätigung im Text: Würde man einen solchen Begriff zum Maßstab für *Lebensfahrt* machen, dann würde man das Gedicht auf ein Ziel hin deuten. Man könnte dann, wie bereits angedeutet, in einem fast barock-christlichen Sinn argumentieren und den Hafen als Ziel des Lebenswegs deuten – ein Bild, das Heine in der *Nordsee* allerdings bereits gründlich revidiert hat (⇒5.8). Oder man müsste, ohne diesen teleologischen Blick, den Lebensweg zumindest als lineare Abfolge betrachten. Beides geschieht im Gedicht jedoch nicht. Stattdessen deutet Heine sich im Spiegel des eigenen Werks neu und schafft sich neue Optionen: Von der *Lebensfahrt* aus sind sowohl der Bruch als auch die Kontinuität denkbar, und vielleicht auch ein Drittes.

4.2 Die Nordsee, beschienen von der Harzsonne. ›Seraphine‹

Das Meer bekommt so eine verbindende Funktion im Gesamtwerk, die über eine rein thematische Seite weit hinausgeht. Das Gewässer, auf dem das Boot in *Lebensfahrt* sich bewegt, nimmt Elemente von Heines Nordsee auf, gehört also zu einer Gedichtwelt, zu der verschiedene Zyklen Zugang haben. Die Frage nach dem Zusammenhang der Gedichtbücher lässt sich daher auch so stellen, dass man fragt, wie die Dichtung vom Meer zusammenhängt. Dass sie eine Kontinuität in Heines Werk darstellt, wurde in der Forschung betont.³⁵ Eine systematische Verbindung zwischen den Meereszyklen hat dabei Rémy Colombat analysiert. Für ihn ist der *Seraphine*-Zyklus aus den *Neuen Gedichten* der Ort, an dem Heine die lyrische Utopie der Zeit vor der politischen Wendung in einem »espace de quelques poèmes«³⁶ noch einmal aufleben lasse. Die Grundlage dafür bildet eine Konstruktion, die darin besteht, *Die Nordsee* und *Seraphine* als eine Art zusammenhängenden Zyklus zu deuten. Der spätere Zyklus bildet in dieser Sicht den Abschluss eines gedanklichen Bogens, der mit dem früheren beginnt. Diesen Gedanken nehme ich auf und entwickle ihn weiter: Nicht nur suche ich die Grundkonstellation von *Seraphine* in Heines eigenen früheren Gedichten, sondern darüber hinaus schlage ich vor, anstelle eines Abschlusses in der Gegenwart ein utopisches Ende in der (Werk-)Zukunft anzunehmen: »Ihr Brüder, wenn ich sterbe«, heißt es im Schlussgedicht (XV, V. 3). *Nordsee* und *Seraphine* bilden in dieser Sicht keinen fiktiven, mehrteiligen Zyklus, sondern *Seraphine* ist der hypothetische Entwurf eines lyrischen Gesamtwerks, das von einem einzigen Raum umschlossen ist.

Geschichte, Gegenwart und Zukunft der eigenen Lyrik

Alle Gedichte des Zyklus *Seraphine* spielen am Meer – mit Ausnahme des ersten Texts. Hier befindet sich der Sprecher im Wald und fragt sich, ob ihn die »zärtliche Gestalt«³⁷ (I, V. 4) der »Liebste[n]« (I, V. 11) begleitet oder ob es »nur der Mondschein« (I, V. 7) ist, den er wahrnimmt, und es daher wohl eher die »eignen Tränen« (I, V. 9) sind, die er hört. Mit dem Gedicht nimmt Heine in mehrfacher Hinsicht Konstellationen aus seinen früheren Gedichten auf. Die Unsicherheit, ob etwas dem Ich, dem Du oder der Natur zuzurechnen ist, findet sich bereits in den beiden ersten der *Romanzen* aus dem *Buch der Lieder*: Dort hören die Vögel auf zu singen, sobald sich der ›Traurige‹ nähert. Dass es sich um eine Projektion des Inneren handelt, wird erst im darauffolgenden Gedicht ironisch enthüllt, wenn die ›Bergstimme‹ nichts als das Echo des traurigen Ritters ist:

»Ach! zieh' ich jetzt wohl in Liebchens Arm, / Oder zieh' ich ins dunkle Grab? / Die Bergstimm Antwort gab: / Ins dunkle Grab!«³⁸ Zugleich wird in dem Auftaktgedicht aus *Seraphine* mit den Versen »Oder ist es nur der Mondschein, / Der durch Tannendunkel bricht?« (I, V. 6f.) ein Bild zitiert, das sich schon in einem *Harzreise*-Gedicht findet, wo es in Variation am Beginn aller drei Teile erscheint: »Dortem rauscht die grüne Tanne / Und erglänzt der goldne Mond«, dann: »Tannenbaum, mit grünen Fingern, / Pocht ans nied're Fensterlein, / Und der Mond, der stille Lauscher, / Wirft sein goldnes Licht herein«, und schließlich: »Still versteckt der Mond sich draußen / Hinterm grünen Tannenbaum«.³⁹

Es ist bekanntermaßen diese vermeintliche Kombinatorik von geläufigen Bildern, die Heine die Kritik der seriellen Produktion eingetragen hat.⁴⁰ Doch handelt es sich streng genommen bereits im *Harzreise*-Gedicht nicht um eine einfache Variation des Gleichen, sondern eher um eine Geschichte, die vom Nebeneinander zweier Eindrücke (»Tannenbaum [...] Und [...] Mond«) zum Rückzug des einen führt (»der Mond [...] Hinterm [...] Tannenbaum«). In *Seraphine* schließlich lässt sich gar nicht von einer Wiederholung desselben sprechen. Denn wenn man ernst nimmt, dass es sich nicht um einen beliebigen Wald handelt, sondern konkret um den Wald aus Heines Gedichten, dann liest man das spätere Gedicht als Analyse der eigenen früheren Texte. Man kann daher sagen: Mit dem Ortswechsel vom Wald zum Meer ab dem zweiten Gedicht vollzieht der *Seraphine*-Zyklus analytisch und programmatisch eine Bewegung in Heines bisherigem Werk nach, er führt von der *Harzreise* zur *Nordsee*. Mehr noch: Das Meer, das nun beschrieben wird, ist eine ›Nordsee‹, die buchstäblich von der Sonne der *Harzreise* beschienen wird – das erklärt auch, warum zahlreiche Beschreibungen der Sonne über dem Meer in ihrer Bildlichkeit und zum Teil auch in der Wortwahl unmittelbar an Schilderungen der Sonne aus der *Harzreise* angelehnt sind.⁴¹ In diesem Zusammenhang ist das letzte Gedicht des Zyklus zu deuten. Der Sprecher wendet sich darin an seine »Brüder«, als wäre er sicher, in auch ihnen dauerhaft »Genossen« (*Lebensfahrt*) gefunden zu haben:

XV

Das Meer erstrahlt im Sonnenschein,
 Als ob es golden wär.
 Ihr Brüder, wenn ich sterbe,
 Versenkt mich in das Meer.

Hab immer das Meer so lieb gehabt,
 Es hat mit sanfter Fluth
 So oft mein Herz gekühlet;
 Wir waren einander gut.

Das Gedicht imaginiert nicht weniger als ein Leben voller Meeresdichtung: »Hab immer das Meer so lieb gehabt«. Gesprochen wird der Satz in der Gegenwart, aber er beruht auf der Hoffnung, dass der Dichter dieses »immer« im Moment seines Todes sprechen wird. Auf diesen Augenblick ist das Gedicht ausgerichtet, für ihn trifft der hier sprechende Dichter Vorkehrungen. Die zweite Strophe lässt sich wie eine Grabinschrift lesen; sie drückt die Hoffnung des Dichters aus, dass diese Zeilen einmal mit ihm verbunden werden. Der Wunsch nach einer poetischen Seebestattung entspringt dem Wissen, dass dieses Meer eine ganze Welt gewesen ist – und zwar die in diesem Zyklus alles entscheidende Welt. Dieser Aspekt wird bereits früher ausgesprochen. Im zwölften Gedicht spricht das Ich ein Du an, das »schändlich [...] gehandelt« (XII, V. 1) habe: »Ich laß' dir den guten Namen / Nur auf dem festen Lande; / Aber im ganzen Ocean / Weiß man von deiner Schande.« (XII, V. 7f.) In dieser Drohung ist der Ozean die eigentliche Totalität (»im ganzen ...«), der gegenüber das Festland ein Randbereich ist (»Nur auf ...«).

Auf diese Weise entwirft Heine in *Seraphine* die Idee eines Werks, das immer nur den Meeresraum als eigentliche Welt, als Freiraum der Poesie erweitert, bis zum – noch fernen – Tod des Dichters. Innerhalb dieser Vorstellung wäre die Natur Inspirationsquelle, aber auch Resultat von Dichtung. Die reziproke Beziehung (»waren einander gut«) deutet an, dass beide sich gegenseitig beeinflussen, ohne in eins zu fallen. Die poetische Identität von Seele und Meer, von der oben die Rede war, wird nicht erreicht, aber das Ziel der Dichtung besteht in einer Annäherung; die Dichtung wird hier ganz konkret zu einer Liebesbeziehung. Wenn in der Forschung angeführt wird, Heine zeige in seinen Briefen »vertrauten Umgang und ein intimes Verhältnis« zur Nordsee und habe durch die fortgesetzte Beschäftigung in mehreren Zyklen seine »Treue« zu ihr bewiesen,⁴² dann hat diese Beobachtung hier ihre Grundlage. Freilich hat sich die Liebe selbst bereits – auf eine ähnliche Weise, wie man es bei Goethe beobachten kann – verändert zu einem Begriff, der zu einer Form der Dichtung wird: Heines Konzeption besteht darin, dass in der derart verstandenen gelingenden Liebe das Gelingen des Gedichts besteht.

Ici c'est Paris? Wald und Meer in Heines Werk

Spätestens mit dem *Seraphine*-Zyklus bilden bei Heine ›Wald‹ und ›Meer‹ nicht nur eine Einheit, sondern stehen gemeinsam auch für eine sich in der Sukzession der beiden Konzepte herausbildende Ganzheit, auf die sich der *Dichter* Heine beruft, im Sinne eines im Werk zu erreichenden Ziels. Auch hier spielen die Prosatexte eine zentrale Rolle als Reflexionsraum für die Lyrik. Als Gedankenfigur taucht die Verbindung nämlich bereits in verschiedenen Teilen der *Reisebilder* auf. Ein besonders eindrückliches Beispiel findet sich in den *Englischen Fragmenten* (1828), die im Anschluss an einen mehrmonatigen Aufenthalt am Ärmelkanal und vor allem in London entstehen. Die Texte werden als Ausdruck von Heines genauer sozialkritischer Analyse gelesen und manchmal sogar als Vorwegnahme marxistischer Thesen verstanden.⁴³ Zugleich gelten sie als Ausweis eines Europakonzepts, das vor allem aus Deutschland und Frankreich bestehe und in dem für England kein Platz sei.⁴⁴ Weitgehende Einigkeit besteht darüber, dass Heine hier darüber spreche, wie der Dichter von der Übermacht der Stadt erdrückt wird, deren Rhythmus von der aufstrebenden Industrienation und ihrem fiskalischen Zentrum, der Londoner Börse, diktiert wird. Das Interesse an London sei also kein poetisches, sondern ein philosophisches: Das knüpft direkt an Voltaires *Lettres philosophiques* (1734) an, die England als ›nation des philosophes‹ vorstellten.⁴⁵ Der Abschnitt über die englische Hauptstadt beginnt so:

Ich habe das Merkwürdigste gesehen, was die Welt dem staunenden Geiste zeigen kann, ich habe es gesehen und staune noch immer – noch immer starrt in meinem Gedächtnisse dieser steinerne Wald von Häusern und dazwischen der drängende Strom lebendiger Menschensichter mit all ihren bunten Leidenschaften, mit all ihrer grauenhaften Hast der Liebe, des Hungers und des Hasses – ich spreche von London.

Schickt einen Philosophen nach London; bey Leibe keinen Poeten! Schickt einen Philosophen hin und stellt ihn an eine Ecke von Cheapside, er wird hier mehr lernen, als aus allen Büchern der letzten leipziger Messe; und wie die Menschenwogen ihn umrauschen, so wird auch hier ein Meer von neuen Gedanken vor ihm aufsteigen, der ewige Geist, der darüber schwebt, wird ihn anwehen, die verborgensten Geheimnisse der gesellschaftlichen Ordnung werden sich ihm plötzlich offenbaren, er wird den Pulsschlag der Welt hörbar vernehmen und sichtbar sehen – denn wenn London die rechte Hand der Welt ist, die thätige, mächtige rechte Hand, so ist jene Straße, die von der Börse nach Downingstreet führt, als die Pulsader der Welt zu betrachten.

Aber schickt keinen Poeten nach London! Dieser baare Ernst aller Dinge, diese kolossale Einförmigkeit, diese maschinenhafte Bewegung, diese Verdrießlichkeit der Freude selbst, dieses übertriebene London erdrückt die Phantasie und zerreißt das Herz. Und wolltet ihr gar einen deutschen Poeten hinschicken, einen Träumer, der vor jeder einzelnen Erscheinung stehen bleibt, etwa vor einem zerlumpten Bettelweib oder einen blanken Goldschmiedladen – o! dann geht es ihm erst recht schlimm, und er wird von allen Seiten fortgeschoben oder gar mit einem milden *God damn!* niedergestoßen.⁴⁶

Ein Detail hat die Forschung besonders beschäftigt: Ausgerechnet die Großstadt wird hier mit Naturbildern beschrieben. Während Stefan Neuhaus den Konflikt damit löst, dass er den ›steinernen Wald‹ als Metapher für »leblose Uniformität«⁴⁷ auffasst, erkennt Bernd Witte ein Paradox, das sich nur auflösen lasse, wenn der Sinn darin bestehe, dass der »Fundamentalsatz des Liberalismus [...] als mythische Verbrämung eines bloßen Naturphänomens entlarvt«⁴⁸ werde. Bernd Kortländer wiederum sieht ein Scheitern: »Man sieht, Heine ist so überwältigt, dass ihm angemessene Beschreibungskategorien fehlen und er zur Darstellung des äußeren Stadtbildes traditionelle Naturvergleiche wählt: Wald, Strom, später noch Meer.«⁴⁹ Gerade daraus lässt sich aber – mit dem hier entwickelten Wissen um die charakteristische Verschränkung von ›Wald‹ und ›Meer‹ – eine andere Textschicht identifizieren, eine poetische Analyse, die entschieden in das sozialhistorische Material eingreift und es in einem dichterischen Sinn umformt.

Auch dazu gibt es Ansätze in der Forschung: Wohl am genauesten auf der poetischen Ebene liest Margit Discherl, die die Naturbilder ausgehend von einer rhetorischen Analyse als metaphorisches Sprechen deutet.⁵⁰ Was indes noch nicht beachtet wurde, sind die Sinnverschiebungen, die die Metapher gleich wieder zurücknehmen. Das London der äußeren Wahrnehmung verändert sich nämlich selbst im Vollzug des Texts, ehe es als das »übertriebene London« vor Augen tritt. Zunächst heißt es, die englische Metropole sei ein »steinerne[r] Wald von Häusern und dazwischen der drängende Strom lebendiger Menschengesichter mit all ihren bunten Leidenschaften, mit all ihrer grauenhaften Hast der Liebe, des Hungers und des Hasses«. Doch schon wenige Zeilen später wird der »Strom« näher bestimmt, er verändert sich noch im Zuge des Gedankengangs und wird zum Meer, das – anstelle der Alltagsbegriffe ›Liebe‹, ›Hunger‹ und ›Hass‹ – eine neue Gedanklichkeit ankündigt: »und wie die Menschenwogen ihn umrauschen, so wird auch ein Meer von neuen Gedanken vor ihm aufsteigen«. Die dergestalt gewonnene

Philosophie ist also eine Philosophie, die sich einer poetischen Transformation verdankt; eine Philosophie, aus der das »übertriebene London« erst hervorgeht, das sich dann gegen den ›Poeten‹ wenden kann.

Das »übertriebene London« dieses Texts ist also keine Charakterisierung des realen London als »übertrieben«, sondern es ist eine Beschreibung des neuen dichterischen London, das dieser Text hervorgebracht hat. Es ist selbst bereits das aus Wald und Meer gebildete Werk eines Dichters, der für den »deutschen Poeten« – der ziemlich eindeutig als romantischer Dichter charakterisiert wird, der die zeitgeschichtlich-philosophische Reflexion gerade *nicht* nachvollzieht – nur milden Spott übrighat. Renate Stauf weist zu Recht darauf hin, dass der klassische Poet wie der Philosoph an der Situation scheitern müssen; was dem Dichter bliebe, seien »Momentbilder [...], die ihm die großstädtische Merkwelt vermittelt«⁵¹. Doch während sie darin eine Erfahrung sieht, die später Rimbaud durch sein passives ›Ich werde gedacht‹ auf eine Formel gebracht habe, lässt sich am Text argumentieren, dass sich Heines poetischer Gedanke aktiv durchsetzt. Die Philosophie, von der hier die Rede ist, erweist sich als Poesie über das Werk des Dichters Heine, die ihrerseits einen Ausweg aus dem Dilemma erprobt: In Einklang mit der Logik, mit der das ›Meer‹ im Werk den ›Wald‹ ablöst, dementiert das »Meer von neuen Gedanken« bereits den »steinerne[n] Wald von Häusern« und führt vor, wie eine sozialgeschichtlich reflektierte Poesie aussehen kann. Der in der poetischen Begriffsanalyse vorangetriebene dialektische Dreischritt führt vom ›deutschen Poeten‹ über seine Antithese in Person des ›Philosophen‹ zu einer neuen Form von Dichtung, die die Philosophie ihrer Zeit in sich aufgenommen hat, sich ihr aber nicht ausliefert.

Es wäre eine lohnende Aufgabe, Heines Feuilletons in dieser Perspektive systematisch zu untersuchen, auch im Hinblick auf die Frage, welche Rolle die verschiedenen europäischen Länder (u.a. Frankreich und Deutschland, England, Italien und Polen) in diesem poetischen System einnehmen. Um das Argument zu stärken, genügt es im Folgenden, die Bedeutung der Verbindung von ›Wald‹ und ›Meer‹ an einigen weiteren Beispielen zu zeigen. Eines davon findet sich in *Die Bäder von Lukka* (1828). Dort stehen Wald und Meer mit derselben Selbstverständlichkeit nebeneinander wie alte und neue Welt: »Euch, Ihr Musen der alten und der neuen Welt, Euch sogar Ihr noch unentdeckten Musen, die erst ein späteres Geschlecht verehren wird, und die ich schon längst gehahnet habe, im Walde und auf dem Meere, Euch beschwör ich, gebt mir Farben«⁵². In diesen Zeilen ist auch bereits der Gedanke einer Dichtung angelegt, die ihre eigenen Voraussetzungen, also konkret den Raum, in

dem sie sich bewegt, topographisch erweitern kann: Aus der Ahnung, die durch nichts als den Ort charakterisiert ist, an dem sie vonstatten geht (»im Walde und auf dem Meere«), gehen die neuen Musen hervor. Der Verweis auf ›alte‹ und ›neue‹ Welt (und damit die Dialektik von Neuem und Bekanntem) besitzt damit einen schöpferischen Kern, was auch ihr Erscheinen in der Schilderung der Eröffnung der Eisenbahnlinien präfiguriert: Dort waren Buchdruck und ›neue Welt‹ die Vergleichspunkte, also ebenfalls zwei Beispiele für Momente schöpferischer Erweiterung des Bekanntens.

Insofern diese Erweiterung als Erweiterung einer poetischen Landschaft konzipiert ist, in der auch die historischen Musen bereits leben, werden die von der Dichtung neu hervorgebrachten Musen selbst zu geschichtlichen Ereignissen: Poesie und Geschichte fallen in eins. Weil diese Reflexion räumlich vonstatten geht, gestaltet sich auch das daran anschließende literaturgeschichtliche Denken in einer raumbundenen Form. Es ist darauf hingewiesen worden, dass Heine die Nordsee als Kulturlandschaft für die deutsche Dichtung eigentlich erst erschlossen hat.⁵³ Indem er gerade diese Landschaft nun aber auf die romantisch konnotierte Waldlandschaft zurückführt, verbindet er beides miteinander: Die literarische Tradition der romantischen Wanderlieder, die Heine in der *Harzreise* sich angeeignet, umgeformt und schließlich hinter sich gelassen hat, wird zur Grundlage für die Eroberung einer ›neuen‹ Welt mit neuen Musen. Auf die daraus resultierenden Möglichkeiten komme ich im Zusammenhang mit dem *Nordsee*-Zyklus zurück.

Der entscheidende Schritt besteht darin, Wald und Meer nicht nur als Landschaften zusammen zu nennen, sondern sie in der Reflexion aufeinander zu beziehen, das eine auf der Basis des anderen zu betrachten und damit die eigene dichterische Entwicklung innerhalb des poetischen Raums zu historisieren. Die Begriffe und Bilder verändern ihre Qualität: Die Sonne aus dem *Seraphine*-Zyklus ist in der Sonne der *Harzreise* vorgebildet und nimmt neue Aspekte auf. Die Verbindung von Wald und Meer gewinnt so jedes Mal aufs Neue eine poetologische Dimension. Das gilt, wenn in der *Nordsee* die »höchste Tanne«, die der Dichter »aus Norweps Wäldern«⁵⁴ reißt, zum Schreibinstrument wird; es gilt später im Zyklus *Schöpfunglieder* aus den *Neuen Gedichten*, wenn es heißt: »Wie die Sonne rosegoldig / In dem Meere widerstrahlt! / Wie die Bäume grün und glänzend! / Ist nicht alles wie gemalt?« Die Verse beziehen sich parodistisch auf ein naives Abbildverhältnis von Kunst und Natur, aber die synthetische Verbindung, die darin besteht, dass sich aus »dem Meere« und »die Bäume« eine Ganzheit herausbildet (»alles«), darf man durchaus programmatisch lesen. Eine ähnlich totalisierende Zusammen-

führung der beiden Begriffe taucht bereits in *Ideen. Das Buch Le Grand* (1826) auf:

Ich bin nicht eitel – Und wüchse ein Wald von Lorbeeren auf meinem Haupte, und ergösse sich ein Meer von Weihrauch in mein junges Herz – ich würde doch nicht eitel werden. Meine Freunde und übrigen Raum- und Zeitgenossen haben treulich dafür gesorgt – Sie wissen, Madame, daß alte Weiber ihre Pflegekinder ein bischen ansucken, wenn man die Schönheit derselben lobt, damit das Lob den lieben Kleinen nicht schade – Sie wissen, Madame, wenn zu Rom der Triumphator, ruhmbeKränzt und purpurgeschmückt, auf seinem goldnen Wagen mit weißen Rossen, vom Campo Martii einherfuhr, wie ein Gott hervorragend aus dem feyerlichen Zuge der Lictoren, Musikanten, Tänzer, Priester, Sklaven, Elephanten, Trophäenträger, Consuln, Senatoren, Soldaten: dann sang der Pöbel hintendrein allerley Spottlieder – Und Sie wissen, Madame, daß es im lieben Deutschland viel alte Weiber und Pöbel giebt.⁵⁵

Die Passage vereint zahlreiche gedankliche Motive, über die im Folgenden zu sprechen sein wird: Der »Triumphator«, um den es geht, wird definiert durch seine Rolle innerhalb der Gesellschaft, genauer gesagt, durch sein Publikum, das sich vor allem aus Personen der künstlerischen (Musikanten, Tänzer) und politischen Sphäre (Consuln, Senatoren, Soldaten) zusammensetzt – eine dichterische Republik im Sinne Heines. Seine Attribute (»ruhmbeKränzt und purpurgeschmückt«) sind nicht zufällig im Duktus der vossischen Homer-Übersetzung formuliert, die auch die *Nordsee*-Dichtung stark beeinflusst (⇒5). Die illusionslose Betrachtung des deutschen Publikums wiederum wird die Grundlage für die poetische Emigration bilden (⇒4.3).

Im Mittelpunkt all dieser Überlegungen steht erneut die Dualität von Wald und Meer, hier noch im Konjunktiv formuliert, sodass man sie als zu erreichendes Ziel erkennen kann: »Und wüchse ein Wald von Lorbeeren auf meinem Haupte, und ergösse sich ein Meer von Weihrauch in mein junges Herz«. Sätze wie diesen könnte man leicht als ironische Hyperbeln abtun – umso mehr, als Vokabeln wie ›Lorbeeren‹ und ›Weihrauch‹ mit ihren Konnotationen von vormodernen gesellschaftlichen und vor allem religiösen Ritualen ein Pathos mit sich führen, das so gar nicht zu diesem Autor zu passen scheint. Die gängige Reaktion wäre zu sagen: Heine entwirft bewusst ein überzeichnetes, pathetisches Bild, um den Dichter zu karikieren. Wenn man sich so auf die Begriffe fokussiert, übersieht man jedoch leicht, dass die Brechung nicht nur auf der Ebene

möglicher Leseerwartungen stattfindet (so will es die rhetorische Lektüre der Passage), sondern dass diese Begriffe im Fortgang der Syntax bereits bearbeitet werden.

So wird aus dem Lorbeerkrantz wieder der »Wald von Lorbeeren«, was eine Reduktion auf das Material bedeutet und historisch zu Ovid zurückgeht. Der Lorbeer, um den es hier geht, ist noch nicht als Dichterkrone instrumentalisiert, sondern er trägt in Form des Baums noch die Flucht der Daphne vor Apoll in sich, ein Ursprungsmoment der Poesie, das erneuert wird: Er ist dem Dichter nicht auf den Kopf gesetzt, sondern auf dessen Haupt *gewachsen*. In ähnlicher Weise erfährt auch der Weihrauch eine Umdeutung. Es handelt sich nicht länger um ein rituelles Instrument, das der ›Beweihräucherung‹ dient und eine Überwältigung von außen erzeugt, sondern der Weihrauch wird direkt ins Herz gegossen und damit zu einer inneren Qualität dieses Herzens. Lorbeer und Weihrauch, die Insignien antiker und christlicher Verehrung, werden so ihrer Funktion als Kultobjekte entkleidet und in veränderter Form direkt auf die Zentren von Heines dichterischem Selbstverständnis bezogen: Haupt und Herz.

Auf diese Weise werden ›Wald‹ und ›Meer‹ oft nicht nur gemeinsam zitiert, sondern sie bilden durch die Verknüpfung mit weiteren poetologischen Gedanken eine Ganzheit in Bezug auf Heines Poetik. Wichtig ist dabei zu betonen, dass ›Ganzheit‹ nicht bedeutet, dass Wald und Meer als Landschaften Bildspender für eine anders gelagerte, ideelle Einheit wären, sondern dass sie diese Ganzheit selbst hervorbringen. Heines poetische Totalitäten sind als dichterische Räume *definiert*. Das Haupt des Dichters ist der Ort, an dem der Lorbeer wächst. Sein Herz ist der Saal, in dem sich der Weihrauch ergießt. Wenn unmittelbar danach von den »Freunden und übrigen Raum- und Zeitgenossen« die Rede ist, wird die Bedeutung von Raum und Zeit für den hier vorgetragenen Gedanken betont. Die Ironie liegt dabei in der spöttischen Neuschöpfung ›Raumgenossen‹: Es handelt sich dabei um eine dichterische Erweiterung des Begriffs der ›Zeitgenossen‹, um Menschen, die wie die ›Zeitgenossen‹ explizit nicht zu den Freunden gehören und mit dem Dichter zwar die allgemeinhistorische Raumzeit, nicht aber den soeben konstruierten poetischen Raum teilen. Gegenüberstellungen wie diese wiederum sind nicht statisch zu verstehen (man könnte kein ›Heine-Lexikon‹ aus ihnen machen), sondern können den Kern zu einer neuen Reflexion in sich tragen: Das hat bereits die Analyse des später entstandenen Gedichts *Lebensfahrt* ergeben, in dem der Verlust der ›Freunde‹ durch neue ›Genossen‹ im dichterischen (Meeres-)Raum kompensiert wird (⇒4.1).

Erst wenn man die Verwendung der Begriffe in ihrem auf diese Weise räumlich gedachten Zusammenhang betrachtet, wird deutlich, wie ›Wald‹

und ›Meer‹ nach und nach zu komplementären Bezugspunkten in Heines Werk werden, zu einem Reflexionsmedium für das von den Werken aufgenommene gedankliche Material. Belässt man sie dagegen zu sehr in ihrem allgemeinhistorischen Kontext – bei den ›Raum- und Zeitgenossen‹ –, etwa, indem man den Wald nur als symbolische Referenz auf den ›deutschen Wald‹ versteht, so verkürzt man die Texte um einen entscheidenden Punkt. Nicht die Privatperson Heinrich Heine äußert sich über ihre Erfahrungen in den deutschen Landschaften, sondern der Dichter Heine schafft sich ein Bezugssystem, in dem er den Fragen begegnet, die sein Leben als Dichter betreffen. Das geht so weit, dass er auch existentielle Fragen (sofern es existentiell-poetische Fragen sind) in diesem Medium durchdenken kann. In seinem letzten Band, *Gedichte. 1853 und 1854*, heißt es im Gedicht *Babylonische Sorgen*:

Mich ruft der Tod – Ich wollt', o Süße,
 Daß ich dich in einem Wald verließ,
 In einem jener Tannenforsten,
 Wo Wölfe heulen, Geyer horsten
 Und schrecklich grunzt die wilde Sau,
 Des blonden Ebers Ehefrau.

Mich ruft der Tod – Es wär' noch besser,
 Müßt' ich auf hohem Seegewässer
 Verlassen dich, mein Weib, mein Kind,
 Wenn gleich der tolle Nordpol-Wind
 Dort peitscht die Wellen, und aus den Tiefen
 Die Ungethüme, die dort schliefen,
 Haifisch' und Crokodile, kommen
 Mit offenem Rachen emporgeschwommen –
 Glaub mir, mein Kind, mein Weib, Mathilde,
 Nicht so gefährlich ist das wilde,
 Erzürnte Meer und der trotzig Wald,
 Als unser jetziger Aufenthalt!⁵⁶

Im weiteren Verlauf des Gedichts wird die moderne Großstadt Paris als Bestiarium geschildert, was umgekehrt dazu geführt hat, dass auch die Tiere aus den beiden ersten Strophen in der Forschung allegorisch gelesen wurden, als chiffrreiche Reflexion über das Verhältnis des ›alten‹ zum ›neuen‹ Paris.⁵⁷ Aufgrund der zentralen Bedeutung, die Wald und Meer wie gesehen als poetische Räume besitzen, wird das Gedicht jedoch um eine wichtige Dimension verkürzt, wenn man es als Bild für eine

historisch-biographische Situation deutet. Zu beachten ist die poetologische Reflexion des Sprechers: Von seinem gegenwärtigen Standort aus blickt der Dichter auf die Welten, die er in seinen Gedichten erobert hat. Es handelt sich daher auch nicht etwa um einen absurden Text oder ein Gedicht, das man tiefenpsychologisch deuten muss. Ruth Klüger etwa schließt daraus, dass »Nordpol-Wind« und »Crokodile« nicht in denselben Breiten existieren, dass die Ungeheuer aus dem Unbewussten des Sprechers hervortreten müssen, der Angst davor hat, dass seine Frau nun ohne ihn das Pariser Leben genießt.⁵⁸ Heines poetische Welten ermöglichen in bewusster Komposition all dies und noch mehr, so etwa auch die Verlagerung von Nordsee-Gestalten in die karibische Südsee (=6.5). Diesem dichterischen Raum gilt die Analyse, und hier erkennt er eine Entwicklung, die sich in einem Qualitätssprung ausdrückt: Im Wald möchte er sterben, oder »noch besser« (V. 7) auf dem Meer. Das ist nichts anderes als die Sehnsucht, die er in *Seraphine* formuliert hatte: »Ihr Brüder, wenn ich sterbe, / Versenkt mich in das Meer.« (*Seraphine* XV, V. 3f.). *Babylonische Sorgen* handelt demgegenüber von einer Desillusionierung: Weder der Tod auf dem Meer noch der Tod im Wald sind möglich, stattdessen wird »unser jetziger Aufenthalt« (V. 18) auch der Ort des eigenen Sterbens sein. Die (stets konkret-räumlich gedachte) Offenheit, die den *Seraphine*-Zyklus und die Situation des Schiffs in *Lebensfahrt* bestimmt hatte, existiert in diesem Moment nicht mehr.

Durch die gedankliche Logik des Gedichts ist der Ort genau bestimmt: In den Versen »Daß ich dich hier verlassen soll / Das macht mich verrückt, das macht mich toll!« (V. 25f.) ist »hier« das Paris des Gedichts. Der Hinweis von Sandra Kerschbaumer, dass offenbleibe, ob die hyperbolische Darstellung von Paris das Ich verrückt mache oder ob nicht vielmehr die Verrücktheit Ursprung der Darstellung ist,⁵⁹ steht dazu gar nicht im Widerspruch, sondern lässt sich mit der hier anhand von *Seraphine* beschriebenen produktiven Wechselbeziehung von Gedicht und Außenwelt verbinden. In *Babylonische Sorgen* ergibt sich daraus eine spezifische Reflexion des Spätwerks: Wenn Heine von seinem poetischen Paris aus auf Wald und Meer blickt, liegt darin also nicht zuletzt eine Art poetischer Triangulation, die danach fragt, in welchem Verhältnis die gegenwärtige Situation zu den früher in den eigenen Gedichten formulierten Ansprüchen steht. Der Sprecher ist dann gewissermaßen besorgt, dass er nicht im Raum seiner Dichtung stirbt. Der zusammenhängende lyrische Raum, der in *Seraphine* erräumt wurde, bleibt bis zuletzt ein Fluchtpunkt. Vor diesem Hintergrund erst wird ein Aspekt der beiden Sätze aus dem Artikel *Industrie und Kunst* ganz verständlich, über den man leicht hinweglesen kann. Wenn nämlich die These stimmt, dass

dort ein Dichter nach seiner Rolle als moderner Orpheus sucht – warum heißt es dann: »Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt« (und nicht etwa ›auf mich angerückt‹)? Wird darin nicht die Subjektivierung an entscheidender Stelle zurückgenommen zugunsten einer allgemeinen Reflexion über die Zentralität der Metropole? Die Antwort besteht in Heines lebenslanger Hoffnung auf einen zusammenhängenden Raum seiner Gedichte, die in den Gedichten ein individuell verändertes Paris hervorbringt. Paris, das ist 1843, ein Jahr vor der ersten Auflage der *Neuen Gedichte*, die Hoffnung auf einen Ort, der diesem Raum ein Zentrum gibt⁶⁰ und mit dem dichterischen Ich verschmilzt, einen Ort, an dem das Ich als Dichter leben kann – eine Hoffnung, die im Traum der Linien und Bahnen, die alle Räume verbinden, kurzzeitig neue Nahrung erhält. Im Spätwerk weicht dieser Gedanke zunehmend dem Gefühl einer auch dichterischen Ortlosigkeit.

Der Kern des Zyklus?

Wenn man einen Gedichtzyklus als Referenzsystem begreift, in dem es eine Vielzahl an Bezügen und Querverweisen gibt, hängt bei der Interpretation vieles davon ab, welche Fixpunkte man für die eigene Betrachtung wählt. Im Idealfall ergeben sie sich aus der Interpretation selbst. Dennoch muss man sich bewusst sein, dass die Wahl eines Standorts, von dem aus man den Text betrachtet, immer nur das vorläufige Festhalten einer Variablen sein kann.⁶¹ Helfen können dabei Kategorien, die im Lauf der Interpretation entwickelt werden. So etabliert der *Seraphine*-Zyklus beispielsweise eine Zeitlichkeit, die es plausibel erscheinen lässt, die Gedichte von der imaginierten Betrachtung in der Zukunft aus zu lesen. Auf diese Weise erhält man allerdings eine Gesamtinterpretation des Zyklus als hypothetischen Entwurf eines Gesamtwerks von ›Meeres-Dichtung‹, ohne überhaupt über den Text gesprochen zu haben, der von der Heine-Forschung als zentrales Gedicht behandelt wird. Die darin ausgedrückte religiöse Utopie gilt vielfach als der prägnanteste Ausdruck von Heines zeitweiliger Nähe zum Saint-Simonismus:⁶²

VII

Auf diesen Felsen bauen wir
Die Kirche von dem dritten,
Dem dritten neuen Testament;
Das Leid ist ausgelitten.

Vernichtet ist das Zweyerley,
 Das uns so lang bethöret;
 Die dumme Leiberquälerey
 Hat endlich aufgehöret.

Hörst du den Gott im finstern Meer?
 Mit tausend Stimmen spricht er.
 Und siehst du über unserm Haupt
 Die tausend Gotteslichter?

Der heilige Gott der ist im Licht
 Wie in den Finsternissen;
 Und Gott ist alles was da ist;
 Er ist in unsern Küssen.

Der Kommentar der Düsseldorfer Heine-Ausgabe, der die meisten Gedichte des Zyklus in nur wenigen Zeilen abhandelt, widmet diesem Text einen mehrseitigen Abschnitt und gibt dafür eine werkgenetische Begründung: Erst die Einfügung der Nummer VII, die bei den zuerst entstandenen Gedichten noch nicht enthalten war, mache *Seraphine* zum programmatischen Zyklus innerhalb der *Verschiedenen*.⁶³

Die These ist von verschiedenen Seiten aus kritisiert worden, mit strukturellen Argumenten ebenso wie mit solchen, die auf Heines philosophische Überzeugungen zielen. So hat Jerold Wikoff herausgearbeitet, dass das einzelne Gedicht zwar durchaus als optimistische Stellungnahme zum Saint-Simonismus zu lesen sei, dass diese jedoch schon ab dem neunten Gedicht des Zyklus nicht mehr trage; auch sieht er einen ironischen Widerspruch darin, wenn ein Dichter verkünde, dass Gott überall sei – und gleichzeitig seine Distanz zur ihn umgebenden Natur betone.⁶⁴ Michel Espagne wiederum stimmt zwar zu, dass die »Vermengung von Sensualismus und Religiosität« ein Hinweis auf den Saint-Simonismus sei, kommt jedoch insgesamt zu dem eindeutigen Ergebnis: »Er war kein Saint-Simonist.«⁶⁵ Die Skepsis erscheint noch aus einem weiteren Grund berechtigt, denn schließlich lässt sich auch das entstehungsgeschichtliche Argument, das die Nummer VII als programmatisch ausweist, umkehren: Wenn der Zyklus zunächst ohne das Gedicht geplant war – liegt es dann nicht gerade nahe, dass er als Zyklus ein anderes Kompositionsprinzip besitzt, als eine Philosophie zu illustrieren?

An dem hier vorliegenden Interpretationskonflikt lässt sich noch weiter schärfen, worin meine Deutung der poetischen Welt über das hinausgeht, was in der Forschung unter den Stichworten ›Utopie‹ (Rémy

Colombat) oder ›emanzipierter Gegenentwurf‹ (Bernd Kortländer) diskutiert wird.⁶⁶ Beide Begriffe beschreiben Argumente, mit denen Heines Dichterstatus verteidigt wird – zu Recht, denn sie benennen, inwiefern seine Texte über die außerliterarische Realität hinausgehen. Aber zugleich bleiben diese Begriffe so eng auf die zurückgewiesene Außenwelt bezogen, dass sie im Grunde eine negative Folie von ihr bilden oder aber eine Gesellschaftsvision, die sehr konkret gefasst werden kann (beispielsweise als Saint-Simonismus). All das ist in dem, was Heine schreibt, ohne Zweifel mit enthalten, erfasst jedoch nicht die ganze Qualität der neu entstehenden Gedichtwelt, die in der Totalität eines poetischen Meers resultieren kann. In diesem Zusammenhang sind auch Konzepte wie der Saint-Simonismus Teile des ›Festlands‹, das sich als Material im poetisch freien Spiel des ›Ozeans‹ bewähren muss.

Gerade deshalb muss man indes ernst nehmen, in welchen gedanklichen Zusammenhang dieses Material eingebunden ist, und diesen Zusammenhang deuten. Was man nämlich nicht ignorieren kann, ist der Ton der Proklamation, der das siebte *Seraphine*-Gedicht durchzieht und der auch nicht sichtbar ironisch gebrochen wird. Die hier ausgedrückte philosophische Vorstellung bildet ein zentrales Element des Gedichts und des Zyklus. Mit Blick auf dessen Entstehen scheint es so zu sein, dass Heine eine Reihe von Gedichten gestaltet hat, um anschließend eine philosophische Aussage in ihrem Zentrum zu platzieren. Genese und gedankliche Komposition des Bands fallen hier also zusammen, denn die Entstehung des Zyklus ist in dessen gedanklicher Struktur noch enthalten. Die Konstruktion von Heines poetischen Welten rechnet auf diese Weise systematisch mit der Möglichkeit, neue Elemente in den Mittelpunkt dieser Welt zu stellen und auf diese Weise die Welt von anderen Standorten aus zu erweitern. Ein solcher Ort ist beispielsweise Boulogne-sur-Mer am Ärmelkanal, wo Heine ab 1831 immer wieder den Sommer verbrachte. Das dortige Meer inspiriert die *Seraphine*-Gedichte, die so den alten Meeres-Raum erweitern und zugleich Paris mit seinen religiösen, politischen und philosophischen Debatten als heimliches Zentrum besitzen. Für die Frage nach der Anschauung, die dieses Zentrum prägt, ist es indes wichtig, dass die philosophischen Momente sich selbst im Gedicht beinahe unmerklich verändern. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, einen Gedanken aufzunehmen, der die Funktion des Saint-Simonismus auf eine andere Weise fasst. Michel Espagne geht davon aus, dass die Lehre für Heine vor allem »als sprachliches Werkzeug« interessant sei, das seine Wirkung im Zuge der Übersetzung entfalte: »Die Übertragung der deutschen Philosophie ins Französische verwandelt sich allmählich durch die saint-simonistische Vermittlung in eine Übertragung des Gelehrten-

jargons in die Sprache des Volkes, in eine ästhetisch viel bedeutendere Sprache«. ⁶⁷ Dieses Urteil gründet sich auf die folgende Passage aus der *Romantischen Schule*:

Da die Franzosen unsere deutsche Schulsprache nicht verstehen[,] habe ich, bey einigen das Wesen Gottes betreffenden Erörterungen, diejenigen Ausdrücke gebraucht, mit denen sie, durch den apostolischen Eifer der Saint-Simonisten, vertraut geworden sind; da nun diese Ausdrücke ganz nackt und bestimmt meine Meinung aussprechen, habe ich sie auch in der deutschen Version beybehalten. Junker und Pfaffen, die, in der letzten Zeit mehr als je, die Macht meines Wortes gefürchtet, und mich deßhalb zu depopularisiren gesucht, mögen immerhin jene Ausdrücke mißbrauchen, um mich, mit einigem Schein, des Materialismus oder gar des Atheismus zu beschuldigen; sie mögen mich immerhin zum Juden machen oder zum Saint-Simonisten; sie mögen mit allen möglichen Verketzerungen mich bey ihrem Pöbel anklagen: – keine feigen Rücksichten sollen mich jedoch verleiten meine Ansicht von den göttlichen Dingen mit den gebräuchlichen, zweydeutigen Worten zu verschleyern. ⁶⁸

Im Zentrum steht das Verhältnis des Dichters Heine zu seinem Publikum (und die Sorge, man könnte ihn »depopularisiren«). Ausgehend von dem pragmatischen Problem der Übersetzung entwickelt Heine einen Gedanken über die eigene »Ansicht von den göttlichen Dingen« beziehungsweise genauer, wie man diese Dinge ausdrücken kann – und zwar konkret, wie man sie in einem Umfeld formulieren kann, in dem seine Gegner ihn »zum Juden machen oder zum Saint-Simonisten«. Indem er beides hier gedanklich parallel führt, zeigt Heine, dass es ihm nicht um das Judentum oder den Saint-Simonismus selbst geht, sondern um den Mechanismus der Zuschreibungen, mit denen er in Deutschland konfrontiert ist und die auf willkürliche Ausgrenzung zielen. Allerdings deutet er den Vorgang im selben Atemzug um: Im nächsten Schritt wird er tatsächlich zum Saint-Simonisten *gemacht*, allerdings in dem Sinn, dass die Ausgrenzung eine unfreiwillige Exilierung nach sich zieht, die dann ihrerseits produktiv genutzt wird. Was der Saint-Simonismus in diesem Zusammenhang leistet, ist die Bereitstellung von Begriffen, die sich von den »gebräuchlichen, zweydeutigen Worten« abheben.

Wenn der Saint-Simonismus für Heine aber vor allem eine Sprache ist – oder zumindest ein Inventar von Begriffen, die die eigenen sprachlichen Möglichkeiten in einer gegebenen Situation erweitern –, dann liegt es nahe, auch hier das Verhältnis von Prosatext und Gedicht daraufhin zu

befragen, wie der eine das andere vorbereitet. Entscheidend ist dann der poetische Umgang mit der Lehre, die Art und Weise, wie sie Teil der Dichtung wird. Vor diesem Hintergrund liest man auch das Gedicht aus *Seraphine* anders: Der Gott, der sich hier äußert, ist eigentlich keine pantheistische Vision im Sinne eines Gottes, der in allen Elementen der Natur zu finden ist, sondern es ist vor allem ein *sprechender* Gott: »Hörst du den Gott im finstern Meer? / Mit tausend Stimmen spricht er.« (V. 9f.) Die Formulierung am Ende, Gott sei »in unsern Küssen« (V. 16), antwortet auf das fünfte Gedicht des Zyklus, in dem es heißt: »Wenn ich nur selber wüßte / Was mir in die Seele zischt! / Die Worte und die Küsse / Sind wunderbar vermischt.« (*Seraphine* V, V. 11f.) Wenn die Gottesvorstellung der Saint-Simonisten eine Rolle spielt, dann in dieser Perspektive:⁶⁹ Die Basis für diesen Pantheismus sind Küsse, die den Worten zum Verwechseln ähnlich sind, und das Ziel des Zyklus sind Worte, die eine Liebesbeziehung begründen. So wird der Dichter zum Schöpfer der Meereswelt.

4.3 Emigration aus der Nationalliteratur. ›Neuer Frühling‹

Die Diskussion um die Zäsur im Gesamtwerk geht, wie erwähnt, oft mit dem Urteil einher, dass einzelne Teile der *Neuen Gedichte* schon bei ihrem Erscheinen für Heine selbst aufgrund der veränderten Zeitumstände inaktuell gewesen seien. So schreibt Gerhard Höhn zu dem nach der französischen Julirevolution von 1830 entstandenen Auftaktgedicht *Prolog* des *Neuen Frühlings*, dass dieser Text bereits ankündige, dass »die Zeit für Liebes- und Naturlyrik abgelaufen« sei. Zwar entscheide sich der Sprecher »noch einmal für den Liebedienst«, doch bereits im Vorwort der zweiten Auflage des zweiten Teils der *Reisebilder* (1831) erscheine der Zyklus »mit dem Bewußtsein, angesichts der ›neuesten Freiheitskämpfe‹ einer autobiographisch und geschichtlich überwundenen Epoche anzugehören«⁷⁰. Ähnlich argumentiert Manfred Windfuhr, wenn er davon ausgeht, Heine verlasse das »Land der Poesie« wegen der revolutionären Zeitumstände und einer veränderten Einschätzung der eigenen dichterischen Fähigkeiten.⁷¹ Die ästhetische Abwertung des *Neuen Frühlings* geht auf diese Weise Hand in Hand mit einer Vorstellung von Heines Entwicklung als linearer Bewegung vom romantischen Liederdichter zum politischen Lyriker. Für die Sicht, dass Heine seine eigenen früheren Gedichte ab einem bestimmten Zeitpunkt als überholt betrachtet hat, scheint es tatsächlich Argumente in Form von Selbstaussagen zu geben. Höhn bezieht sich mit seinem Hinweis auf das Vorwort zur zweiten Auflage der *Reisebilder* auf die folgende Passage:

Die Lücke, die sich in diesem zweyten Band bildete, suchte ich daher mit neuen Frühliedern zu füllen. Ich übergebe sie umso anspruchsloser, da ich wohl weiß, daß Deutschland keinen Mangel hat an dergleichen lyrischen Gedichten. Außerdem ist es unmöglich in dieser Gattung etwas besseres zu geben, als schon von den älteren Meistern geliefert worden, namentlich von Ludwig Uhland, der die Lieder der Minne und des Glaubens so hold und lieblich hervorgesungen aus den Trümmern alter Burgen und Klosterhallen. Freylich, diese frommen und ritterlichen Töne, diese Nachklänge des Mittelalters, die noch unlängst in der Periode einer patriotischen Beschränktheit, von allen Seiten wiederhallten, verwehen jetzt im Lärmen der neuesten Freyheitskämpfe, im Getöse einer allgemein europäischen Völkerverbrüderung, und im scharfen Schmerzjubel jener modernen Lieder, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr, jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen. Es ist interessant zu beobachten, wie die eine von den beiden Liederarten je zuweilen von der anderen die äußere Form erborgt. Noch interessanter ist es, wenn in ein und demselben Dichterherzen sich beyde Arten verschmelzen.⁷²

Die Interpretation dieser Zeilen steht und fällt mit der Frage, wie man mit dem vermeintlichen Lob Uhlands umgeht. Heines grundsätzlicher Respekt vor diesem Autor ist unbestritten,⁷³ doch zugleich besteht Einigkeit darüber, dass sich eine zunehmende Distanz einstellt, die sich zunächst nur in Briefen äußert, etwa an den *Winterreise*-Dichter Wilhelm Müller, die dann aber auch öffentlich wird, zwischen den Zeilen des *Reisebilder*-Vorworts oder ganz offen in der *Romantischen Schule*: »Vor zwanzig Jahren, ich war ein Knabe, ja damals, mit welcher überströmenden Begeisterung hätte ich den vortrefflichen Uhland zu feyern vermocht! Damals empfand ich seine Vortrefflichkeit vielleicht besser als jetzt; er stand mir näher an Empfindung und Denkvermögen.«⁷⁴

Mit Blick auf die *Romantische Schule* lässt sich, wie gesehen, die These einer ambivalenten Haltung Heines zu anderen Dichtern auf die ein oder andere Weise immer begründet vertreten. Konkret zu Uhland sind verschiedene bedenkenswerte Argumente vorgebracht worden.⁷⁵ Das kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die hier zitierten Worte nicht weniger als den Verriss eines Autors bedeuten, der Heine »vor zwanzig Jahren« als »Knabe« näher gewesen sei, und zwar »an Empfindung und Denkvermögen«. In dieselbe Richtung weist das Vorwort der *Reisebilder* mit dem Spott gegenüber Uhland, der seine Lieder »so hold und lieblich hervorgesungen« habe im Sinn einer Romantik, die auf »Nachklänge des

Mittelalters« gezielt habe. Die Kritik ist offensichtlich – doch handelt es sich darum tatsächlich, wie Höhn annimmt, um eine Absage an die eigenen früheren Gedichte? Ähnlich wie schon bei dem Gedicht *Wahrhaftig* (⇒3.5) ist es wichtig, genau zu analysieren, wovon Heine sich mit dem Gegenbild Uhlands abgrenzt. Uhlands Texte leiden aus Heines Sicht unter einem doppelten Mangel: Erstens handelt es sich um Gedichte, die in der Gegenwart »verwehen«, also um wirkungslose Gedichte. Zweitens sind es Gedichte, die bereits früher nur aufgrund eines gesellschaftlich defizitären Umfelds wirken konnten, als man nämlich noch eine »katholische Harmonie der Gefühle erlügen« konnte, weil es sich um eine »Periode einer patriotischen Beschränktheit« gehandelt habe.

Darauf, dass der Vergleich Uhlands mit dem »Knaben« Heine nicht nur eine Beleidigung ist, sondern im Sinn der Anerkennung einer Grundlage des eigenen Dichtens eine systematische Bedeutung in Heines literarhistorischer Analyse einnimmt, gehe ich später ausführlicher ein. Vorerst lässt sich festhalten, dass sich Heine mit der hier beschriebenen Romantik keinesfalls gemein macht – auch nicht die eigenen früheren Gedichte und schon gar nicht diejenigen, die er gerade im Begriff ist zu publizieren. Sein Argument zielt vielmehr auf die Wirkung von Dichtung und besteht aus zwei Teilen: Gedichte sollten wirken (und nicht »verwehen«), aber nicht jede Wirkung ist die richtige Wirkung; ein Erfolg innerhalb der »patriotischen Beschränktheit« ist in dieser Sicht keiner. Entscheidend ist das, was Heine am Schluss der Passage als »interessant« bezeichnet: nämlich, dass die alten und die neuen Lieder gegenseitig »die äußere Form« erborgen können.⁷⁶ Mit anderen Worten: Der *Neue Frühling* wird nicht als inaktuell verworfen, sondern es wird vielmehr angedeutet, dass er zu den neuen Liedern gehört, die nur das alte Gewand tragen. Der letzte der hier zitierten Sätze spricht Heines eigentliches Ideal aus, dass nämlich »in ein und demselben Dichterherzen sich beyde Arten verschmelzen«. Dass sich aufgrund dieser Dialektik die von Höhn angenommene Vorstellung einer linearen Entwicklung des Dichters nicht halten lässt, hat bereits Sandra Kerschbaumer überzeugend herausgearbeitet.⁷⁷

Wenn man das Argument zu Ende denkt, würde das aber nicht eigentlich bedeuten: Im Vertrauen darauf, dass die Zeit der »Beschränktheit« vorbei ist, könnte Heine den *Neuen Frühling* ohne Einschränkung als aktuelle Dichtung publizieren? Also wendet er sich doch von diesem eigenen Ton ab? Meine These ist, dass es sich umgekehrt verhält. Nicht Heine hält den Ton seiner Lieder für überholt, sondern seine Analyse besteht darin, dass das deutsche Publikum das Neue darin nicht *erkennt* und nicht bereit ist für die Aufnahme einer Poesie, die die verschiedenen

Formen integriert.⁷⁸ Das aber hat weitreichende Folgen für die Diskussion um Heines Emigration, die, wie gesehen, oft um die Frage kreist, zu welchem Zeitpunkt aus der freiwilligen Auswanderung ein politisches Exil wurde, und die verschiedenen Aspekte dieser Emigration in ihren einzelnen Momenten durchdekliniert.⁷⁹ Ein wichtiger Aspekt wäre nun hinzuzufügen: Im Vorwort zu den *Reisebildern*, das sein erster in Paris geschriebener Prosatext ist,⁸⁰ formuliert Heine den Grund, warum das physische Exil auch zu einem poetischen Exil wird.

Er erklärt daher hier nicht weniger als seine Emigration aus einer Nationalliteratur, die weiterhin im Bann Uhlands steht und in der er keine Möglichkeit zur Weiterentwicklung sieht. Dass es hier explizit gegen die deutsche Literaturtradition geht – nicht umsonst betont Heine, dass »Deutschland« keinen Mangel habe an Frühlingsliedern –, zeigt sich auch in einer versteckten Anspielung: Indem er eine Dichtung befürwortet, bei der zwei Arten »in ein und demselben Dichterherzen [...] verschmelzen«, positioniert er sich geradezu als umgekehrter Faust, der im Gespräch mit Wagner bekanntermaßen ausruft: »Zwei Herzen wohnen, ach! in meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen«⁸¹. Die Weiterentwicklung, die Heine im Sinn hat, würde darin bestehen, Freiheitskampf und Liebeslied zu verbinden oder, wie in der *Nordsee*, das ›Herz‹ als ›Reich‹ zu entwickeln (⇒5.3). Bei seiner Emigration kommt Heine zu dem Ergebnis, dass eine politisch und ästhetisch moderne Lyrik in Deutschland nicht möglich ist. Auf diese Einsicht reagiert er nun auch als Dichter im selbstgeschaffenen Raum seiner Gedichte – das hat bereits die Analyse des Gedichts *Lebensfahrt* gezeigt. Das Vertrauen in das deutsche Publikum wird Heine nie wieder zurückgewinnen. In der Rückschau liest sich diese Skepsis auch wie eine Antizipation der Rezeptionsgeschichte des *Neuen Frühlings*, die allzu oft bei der Dualität von ›Politik‹ und ›Poesie‹ stehengeblieben ist.

Spatzen würden Uhland lesen

Worin aber besteht dann die eigentliche Modernität des *Neuen Frühlings* aus Heines Perspektive? Die Frage führt zurück zu den Überlegungen über die Benennung des Zyklus. Was könnte harmloser sein als der Titel *Neuer Frühling*? Auf den ersten Blick orientiert sich Heine ganz am Stil seiner Zeit. Zwar erschien 1828 eine Auswahl der Gedichte bereits unter diesem Titel im *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1829*, sodass eine direkte Anspielung auf das Lied *Alles neu macht der Mai*, das Hermann Adam von Kamp 1818 schrieb, aber erst 1829 drucken ließ, unwahrscheinlich ist. Doch bewegt sich Heine damit scheinbar nichtsdestoweniger im

Raum allgemeinsten Frühlings-Assoziationen, wie sie aus dem Kunstlied vertraut sind, beispielsweise in dem 1791 von Mozart vertonten *Komm, lieber Mai und mache* von Christian Adolph Overbeck. Der Titel erscheint dann fast wie ein Pleonasmus: ›ein Frühling, der das Neue bringt‹. Wenn man es dagegen als Wiederholung liest (›ein weiterer Frühling‹), betont man nicht mehr als die Wiederkehr des Frühlings im Jahreskreis.

Die Frage beschäftigt Heine auch als Literarhistoriker. Er nimmt Bezug auf die literarische Tradition, in der beide Aspekte, die Erneuerung und die Wiederholung, bereits Bestandteile des Begriffs ›Frühling‹ sind, und weist diese Tradition als nicht der Rede wert zurück. In diesem Sinn schreibt er in der *Romantischen Schule* über die Literatur des Mittelalters: »Von lyrischen und dramatischen Gedichten kann hier nicht die Rede seyn; denn letztere existirten nicht, und erstere sind sich ziemlich ähnlich in jedem Zeitalter, wie die Nachtigallenlieder in jedem Frühling.«⁸² Indem Heine über die Tradition nachdenkt, führt seine Reflexion aber unweigerlich auf ein Paradox, das alle Frühlingslieder verbindet: Einerseits sollen sie das Neue repräsentieren, andererseits tun sie das im Bewusstsein, dass sie nur das Neue des Vorjahres wiederholen. Was in der vormodernen Zeit keine grundsätzliche gedankliche Schwierigkeit erzeugte, weil die wiederkehrende Abfolge der Jahreszeiten ohnedies den Alltag bestimmte, wird vor dem Hintergrund des modernen, auf Fortschritt gerichteten historischen Bewusstseins problematisch. Indem Heine darüber reflektiert, grenzt er seine Idee des Zyklischen auch von Vorstellungen des Zirkulären ab: Erneuerung und Veränderung sind genuiner Bestandteil dieses Zyklusverständnisses, ohne dass das Bekannte seine Bedeutung verlöre. Der Titel des *Neuen Frühlings* zielt auf einen Ausweg aus dem Paradox von Erneuerung und Wiederkehr und fragt nach der Erneuerung des Frühlings selbst. Implizit stellt er damit auch die Frage nach einem literarischen Stilmittel: *Was ist neu daran, wenn man etwas wiederholt?*

Das Wiederholende wurde später, bis hin zu Adorno, oft als Wiederkehr des Gleichen, als Serialität betrachtet und abgewertet. In der neueren Literatur erfährt diese Seite von Heines Lyrik eine vorsichtige Rehabilitierung. Manfred Windfuhr erkennt darin etwa die bewusste Aufnahme einer rhetorischen Tradition.⁸³ Stärker noch von der inneren Logik der Gedichte her argumentiert bereits 1979 Rolf Lüdi, der als einer von wenigen Autoren darauf hinwies, dass Heine sein »Variationssystem«⁸⁴ positiv gesehen und über Jahre hinweg aufgebaut habe. Dass diese Perspektive sich in der Forschung nur schwer durchsetzen kann, ist erstaunlich auch vor dem Hintergrund, dass Heines Werk so reich an Reflexionen über die Wiederholung als Gedankenfigur ist. Das ›Serielle‹ erfährt so bereits eine entschiedene Kommentierung.

Wie das Beispiel von *Lebensfahrt* gezeigt hat, entwickelt er diesen Kommentar innerhalb seines Sprachdenkens, indem er zum Beispiel etwas wiederholt und zugleich in der Umkehrung verändert (»ein Lachen und Singen« / »wieder ein Singen und Lachen«). Aber nicht nur einzelne Wendungen, auch die zyklische Struktur selbst ist von der Problematik unmittelbar betroffen. Wo der Jahreskreis das Denken prägt, ist es auch selbstverständlich, dass er einen Zyklus bilden kann. Wo das nicht mehr der Fall ist, kann auch die zyklische Zeit nicht mehr die alte Kreisform besitzen. Heine denkt darüber unter anderem dadurch nach, dass er seinen Zyklen in der Regel Rahmungen gibt, die eine individuelle zyklische Ordnung einführen und sie gleichsam legitimieren.⁸⁵ Im Fall des *Neuen Frühlings* gibt es ein Schlussgedicht, das die Rückkehr aus dem frühlinghaften Wald ins spätherbstliche Hamburg darstellt: »Himmel grau und wochentäglich! / Auch die Stadt ist noch dieselbe! / Und noch immer blöd und kläglich / Spiegelt sie sich in der Elbe.« (XLIV, V. 1-4)⁸⁶ Was davor passiert ist, wird damit als Geschehen im artistischen Raum definiert, der aber auf eine Außenwelt bezogen bleibt. In diesem Sinn ist auch bereits das Auftaktgedicht konzipiert, das die Gedichte von Beginn an in den Zusammenhang einer Kunstreflexion stellt:

Prolog

In Gemäldegallerieen
Siehst du oft das Bild des Manns,
Der zum Kampfe wollte ziehen,
Wohlbewehrt mit Schild und Lanz.

Doch ihn necken Amoretten,
Rauben Lanze ihm und Schwert,
Binden ihn mit Blumenketten,
Wie er auch sich mürrisch wehrt.

So, in holden Hindernissen,
Wind' ich mich mit Lust und Leid,
Während Andre kämpfen müssen
In dem großen Kampf der Zeit.

Die mögliche Aktualisierung der alten Bilder in den Galerien im Hinblick auf die Frage nach der Möglichkeit einer engagierten Poesie im »großen Kampf der Zeit« liegt auf der Hand. Doch was auf den ersten Blick als Gegensatz von Dichtung und Kampf erscheint, in dem Heine

sich noch einmal für eine unpolitische Lyrik entscheiden würde, erweist sich bei näherem Hinsehen als komplexeres Verhältnis. Das Motiv der Kunstgeschichte, auf das der Sprecher seine Situation bezieht, handelt von einer Notwendigkeit: »Binden ihn« (V. 7) heißt es mit Blick auf den mittelalterlichen Ritter, und der gegenwärtige Dichter ist mit »Hindernissen« (V. 9) konfrontiert. Den Ausgangspunkt bildet die Beschränkung durch die Poesie selbst: Der Dichter hat seine eigenen Mittel, die andere sind als die des Ritters. Das Ziel wäre eine Dichtung, die diese Beschränkung annimmt und aus sich heraus ein befreiendes Potential entwickelt. Der Gegensatz lautet nicht: Welt der klassischen darstellenden Kunst gegen regnerisches Hamburg, sondern beide Räume werden verlassen zugunsten des Blicks in die rein artifizielle Welt der Frühlingslieder.

Das Gedicht, das auf den Prolog folgt, entfaltet anschließend die Idee, innerhalb der Kunst aus der Beschränkung durch die Kunst heraus eine Befreiung zu gewinnen. Das Modell gibt die Überwindung des Winters durch den Frühling in Form einer poetischen Verwandlung: »Schnee verwandelt sich in Blüten, / Und dein Herz es liebt aufs Neue.« (I, V. 19f.) Wie kann das aber im abgeschlossenen Raum der Frühlingslieder gelingen? Das Ideal eines Raums der Dichtung, der sich erweitern kann, wird, wie schon in *Nordsee III*, auch hier auf die Seele bezogen. Im dritten Gedicht des Zyklus heißt es: »Wie mir das Lied zur Seele dringt, / So dehnt sich wieder die Seele.« (III, V. 7f.) Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, dass einzelne Elemente dieser selbstbezüglichen Frühlingswelt sehr moderne Elemente tragen, auch auf Baudelaire wurde hingewiesen.⁸⁷ Den Gedanken einer Natur, in der alles mit allem in Verbindung steht und ein Element auf geheimnisvolle Weise das andere erklärt, der im Zentrum von Baudelaire's berühmtem Gedicht *Correspondances* steht,⁸⁸ kann man durchaus im *Neuen Frühling* vorgeprägt sehen, beispielsweise in dem folgenden Text:

VII

Der Schmetterling ist in die Rose verliebt,
Umflattert sie tausendmahl,
Ihn selber aber goldig zart,
Umflattert der liebende Sonnenstrahl.

Jedoch, in wen ist die Rose verliebt?
Das wüßst' ich gar zu gern.
Ist es die singende Nachtigall?
Ist es der schweigende Abendstern?

Ich weiß nicht, in wen die Rose verliebt;
 Ich aber lieb' Euch all:
 Rose, Schmetterling, Sonnenstral,
 Abendstern und Nachtigall.

Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, dass in Baudelaires Gedicht die Kunstnatur als ein Mysterium erscheint, in dem der Mensch sich erkennt und doch außerhalb bleibt: »L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers.«⁸⁹ In Heines Text dagegen gibt es ein Ich, das aktiv nach einer Auflösung der Fragen sucht und das sich selbst als Fluchtpunkt der Betrachtung anbietet: »Ich aber lieb' Euch all« (V. 10). Die Dichterrolle, die bei Baudelaire implizit ist, wird von Heine explizit problematisiert, ebenso wie die Bedeutung der Sprachwelt: »Ist es die singende Nachtigall? / Ist es der schweigende Abendstern?« (V. 7f.) Das Ziel, diese Sprachwelt zu analysieren, mündet im folgenden Gedicht in die explizite Frage: »Es erklingen alle Bäume / Und es singen alle Nester – / Wer ist der Kapellenmeister / In dem grünen Waldorchester?« (VIII, V. 1-4) Konsequenterweise ist es am Ende des Gedichts nicht ein einzelner Vogel, sondern der von der Liebe inspirierte Dichter: »Nein, in meinem eignen Herzen / Sitzt des Walds Kapellenmeister, / Und ich fühl' wie er den Takt schlägt, / Und ich glaube Amor heißt er.« (VIII, V. 13-16) Dass das Ganze indes keine selbstbezügliche Phantasie bleibt, zeigt das nun folgende Gedicht:

IX

»Im Anfang war die Nachtigall
 Und sang das Wort: Züküht! Züküht!
 Und wie sie sang, sproß überall
 Grüngras, Violen, Apfelblüth.

Sie biß sich in die Brust, da floß
 Ihr rothes Blut, und aus dem Blut
 Ein schöner Rosenbaum entsproß;
 Dem singt sie ihre Liebesgluth.

Uns Vögel all in diesem Wald
 Versöhnt das Blut aus jener Wund';
 Doch wenn das Rosenlied verhallt
 Geht auch der ganze Wald zugrund.«

So spricht zu seinen Spätzelein
 Im Eichennest der alte Spatz;
 Die Spätzinn piepet manchmahl drein,
 Sie hockt auf ihrem Ehrenplatz.

Sie ist ein häuslich gutes Weib
 Und brüetet brav und schmollet nicht;
 Der Alte giebt zum Zeitvertreib
 Den Kindern Glaubensunterricht.

Im Gedicht singt tatsächlich nicht die Nachtigall, sondern der »alte Spatz« (V. 14) spricht *über* ihren Gesang. Es geht also von Beginn an um ein Rezeptionsphänomen: Mit der Zweiteilung des Texts in die Rede des Spatzes und die Beschreibung der Szenerie im Spatzennest wird die Wirkung von Dichtung thematisiert, und im engeren Sinn ihre erzieherische Funktion (»Glaubensunterricht«, V. 20). Doch was von der Grundkonstellation ein aufklärerisches Dichtungsmodell sein könnte, wird in sein Gegenteil verkehrt und dient der Befestigung einer konventionellen Ordnung innerhalb der Welt der Spatzenfamilie. Der Spatz deutet den Gesang nicht als Poesie, sondern als kirchliche Doktrin,⁹⁰ in der die Nachtigall zum Messias wird, dessen Leiden (das sarkastisch zum Biss in die eigene Brust wird) die Vogelwelt versöhnt und zugleich auf eine Drohung hinausläuft, die den Nachtigallenkult am Leben hält: »Doch wenn das Rosenlied verhallt / Geht auch der ganze Wald zugrund.« (V. 11f.)

Der Text zeichnet eine scharfe Satire auf ein Christentum, das seine weltliche Macht mit der Doppelbotschaft von Versöhnung und Drohung etabliert und befestigt. Zugleich nimmt er die biedermeierliche Welt ins Visier, in der diese Botschaft nach wie vor verfangt. Dass das Bild in allegorischer Präzision ausgearbeitet erscheint, führt allerdings dazu, dass man einen Widerhaken, den diese Interpretation besitzt, leicht übersehen kann. Denn wenngleich der Spatz sich als folgsamer Christ versteht, formuliert er unfreiwillig eine im Sinne der Kirchendoktrin eigentlich blasphemische Einsicht. Wo es im Johannesevangelium heißt: »Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott«⁹¹, trennt der Spatz das Wort von seinem Sprecher: »Im Anfang war die Nachtigall / Und sang das Wort« (V. 1f.). Was hier beschrieben wird, ist nicht mystische Einheit, sondern besagt: Der Glaube ist das Ergebnis eines Sprechens, und dieses Sprechen ist primär.

Von hier aus lässt sich das Modell auf einer ganz anderen Ebene lesen. Nimmt man die Nachtigall als Ursprung ernst und verzichtet auf das religiöse Element, das ja im Text ohnehin nur das Ergebnis der Interpretation

des Spatzen ist, so beschreibt Heine die Entstehung einer Welt aus der Dichtung. Das schöpferische Moment wurde in der Forschung zwar gesehen, doch als »dichterische Neuerschaffung der ewigen Welt« und »Weltergänzung«⁹² verstanden, nicht jedoch als gänzlich neue Gedichtwelt. Um eine solche geht es aber, die Formulierung »Im Anfang ...« verweist auf das Ursprüngliche jedes neuen poetischen Texts. Mit dem Beginn des Gesangs bildet sich die Welt des Gedichts: »Und wie sie sang, sproß überall / Grüngras, Viole, Apfelblüth.« (V. 3f.) Die neu entstehenden Elemente dieser Welt sind sofort mögliche Adressaten des Gesangs: »Ein schöner Rosenbaum entsproß; / Dem singt sie ihre Liebesglut.« Das Gedicht erschafft sich buchstäblich sein eigenes Publikum. Was im Kontext der Rede des Spatzen als Parodie der Marienverehrung erscheint, war wiederum zuvor bereits in einer weltlichen Form Teil des *Neuen Frühlings*: »Wenn du eine Rose schaust, / Sag' ich laß' sie grüßen.« (VI, V. 7f.) Und schließlich wird ausgesprochen, dass die Welt an das Lied gebunden bleibt: »Doch wenn das Rosenlied verhallt / Geht auch der ganze Wald zugrund.« (V. 11f.) Auch diese Erkenntnis wird durch den Spatzen freilich verfälscht: Noch bevor die Nachtigall sich in die Brust beißt und aus dem Blut die Rose entsteht, gibt es ja bereits »Grüngras, Viole, Apfelblüth«. Korrigiert man aber den Fehler des Spatzen, so folgt eine Aussage, die sich im Zuge einer Ästhetik der *poésie pure* und des *l'art pour l'art* ebenso formulieren ließe: Es geht um eine Welt, die aus dem Gesang entsteht und die außerhalb der Dichtung nicht existiert. Indem die Nachtigall in Heines Gedichten nicht nur als Stellvertreterin des Dichters, sondern auch als der Vogel eine Rolle spielt, der in jedem neuen Frühling singt, enthält der Gedanke schließlich auch eine Reflexion über die Wiederholbarkeit des symbolistischen poetischen Akts.

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunstautonomie und Engagement, von der so viele Interpretationen ihren Ausgang nehmen, ist daher berechtigt – und scheint doch nicht ganz richtig gestellt zu sein. Weder bildet der *Neue Frühling* eine letzte Weltflucht des Romantikers Heine, noch spricht er sich aus prinzipiellen Gründen gegen eine selbstbezügliche Kunst aus, wie sie später im Symbolismus entwickelt wird. Entscheidend ist vielmehr der *Spatz*: Das Gedicht handelt davon, wie ein in sich funktionierendes Dichtungsmodell scheitert, wenn es ans falsche Publikum gerät. In dieser Perspektive bildet das Gedicht eine Antwort auf die oben zitierte *Reisebilder*-Vorrede und die dort geschilderte Situation: »Freilich, diese frommen und ritterlichen Töne [Uhlands], diese Nachklänge des Mittelalters, die noch unlängst in der Periode einer patriotischen Beschränktheit, von allen Seiten widerhallten, verwehen jetzt im Lärmen der neuesten Freiheitskämpfe, im Getöse einer allgemein

europäischen Völkerverbrüderung, und im scharfen Schmerzjubel jener modernen Lieder, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr, jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen.«⁹³

Das Gedicht denkt die Situation zu Ende, aber pessimistisch. Was dort als Fortschritt erscheint, ist hier die größte Sorge des Spatzen: Wenn nämlich die »Nachklänge des Mittelalters« nicht mehr »von allen Seiten widerhallten«, wäre das gleichbedeutend damit, dass »das Rosenlied verhallt« und »der ganze Wald zugrund« geht (V. 11f.). Man darf bezweifeln, dass Heine im Spatzen tatsächlich nur den Repräsentanten einer »Periode einer patriotischen Beschränktheit« sieht, die der Vergangenheit angehört. Seine Sorge ist vielmehr, dass seine Gedichte auf ein biedermeierliches Publikum voller Spatzen treffen, die diese Gedichte nicht von den »Lieder[n] der Minne und des Glaubens«, als deren Repräsentanten er Uhland sieht, unterscheiden können und die deshalb jede Dichtung religiös missdeuten. In *diesem* Kontext muss er seine Texte »umso anspruchsloser« dem Publikum übergeben, da »Deutschland keinen Mangel hat an dergleichen lyrischen Gedichten«⁹⁴: Es ist ein Kontext, in dem der reflektierte Gedanke eines *neuen* Frühlings keine Aussicht auf Erfolg hat, weil alles als »dergleichen« wahrgenommen wird.

4.4 Über den Zyklus hinaus

Gegen äußere Restriktionen wie die preußische Zensur oder immanente Beschränkungen, wie sie die deutsche Nationalliteratur und ihre Leser bedeuten, entwickelt Heine also das Konzept von Gedichtzyklen als Gedankenräumen, in denen er sich frei bewegen kann. Die Art und Weise, wie Goethe seine Gedichtsammlungen gestaltet, kann ihm dabei zum Vorbild werden. Aber dessen Zyklen sind in sich geschlossene Systeme, die sich allenfalls in sekundärer Weise auf andere Zyklen als ganze beziehen. Wie gesehen, stiftet er Beziehungen zwischen den einzelnen Werken, indem er in der Ausgabe seiner Gedichte von 1815 den einzelnen zyklisch angeordneten Gedichtgruppen Motti voranstellt. In seiner Funktion als Editor⁹⁵ deutet Goethe sein Gesamtwerk als Zusammenfassung komplementärer Zyklen (⇒3.5). Heine wird ein einziges Mal eine ähnliche Systematisierung seiner Gedichte versuchen, im *Romanzero*. Zu diesem Zeitpunkt hat er den poetischen Ansatz seiner früheren Bände allerdings bereits aufgegeben (⇒6). In der Zeit davor werden ihm die eigenen Zyklen nie wie bei Goethe zu Werken, die in sich jeweils eine Totalität bilden. Zwar kann sich die Reflexion in den Motiven von ›Wald‹ und ›Meer‹ jeweils

verdichten, doch legt Heine von Beginn an den Fokus auf ein sich entwickelndes Gesamtwerk, in dem die einzelnen Zyklen nur je relative Autorität besitzen, als Ganzheiten für den Moment, die bereits über sich hinausweisen. Der Gedanke, sich innerhalb dieses Werks in unterschiedliche Richtungen bewegen zu können, setzt aber voraus, dass das Gesamtwerk zu einer Art Zyklus aus Zyklen wird. Drei Gedankenbewegungen sind dafür nötig: Die Zyklen müssen erstens in der Lage sein, überhaupt erst eine eigene Welt zu schaffen, d.h., sie müssen in ein Verhältnis zur Außenwelt treten – das geschieht analog zu Goethe, als Verwandlung von ›Dichters Lande‹ in ›Land der Dichtung‹. Zweitens müssen zyklusinterne Reflexionen in der Lage sein, über den Rand des Gedichtbandes hinauszugreifen: Das Hinaustreten aus dem Zyklus muss möglich sein. Und drittens muss es – das ist streng genommen eine Folgerung aus den beiden anderen Forderungen – jederzeit eine Option sein, auf Elemente aus anderen Zyklen zu rekurrieren: Nur so kann die Sonne der *Harzreise* dem Meer in *Seraphine* eine andere Färbung geben. Jeden dieser Aspekte, die zusammen die konstruktive Kraft der einzelnen Elemente beschreiben, die sich zu einem Zyklus zusammenschließen, erläutere ich nun jeweils in einem eigenen kurzen Teilkapitel.

Die Außenwelt und die Zeit des Zyklus

Die erste der drei hier benannten Gedankenbewegungen scheint in Heines Werken am leichtesten nachweisbar zu sein, vor allem in den politischen Gedichten. Aber gerade dort stellt sich die Frage, worin die Transformation ins Dichterische eigentlich besteht. Insbesondere die *Zeitgedichte*, die eigentlich eine eigene Gattung definieren, setzen zuweilen einen fast aktivistischen Ton. Exemplarisch ist das Gedicht *Doktrin (Zeitgedichte, I)* »Schlage die Trommel und fürchte dich nicht, / Und küsse die Marketen-derinn! / Das ist die ganze Wissenschaft, / Das ist der Bücher tiefster Sinn.«⁹⁶ Ganz gleich, ob man diese Zeilen als Aufruf zur politischen Aktion liest, wie das Hans Mayer getan hat, oder ob man sie ironisch als Kritik an der Tendenzdichtung deutet,⁹⁷ in jedem Fall lassen sie sich als direkte politische Stellungnahme verstehen. Entsprechend wird der Titel *Zeitgedichte* in der Regel gedeutet, als Gedichte, die die eigene Zeit im Sinn der aktuellen Gegenwart und die politische Situation kommentieren. Doch wurde bereits gezeigt, dass die Gedankengänge der Texte auch in den *Zeitgedichten* weit darüber hinausgehen, beispielsweise wenn Heine in *Lebensfahrt* das Modell von Nähe und Distanz zur Heimat in eine poetische Form bringt. Und die ebenfalls zu diesem Zyklus gehörenden *Nachtgedanken* (XXIV) übersetzen den Gegensatz von Deutschland und Frankreich in Qualitä-

ten, die einer poetischen Mechanik folgen. Tag und Nacht sind nicht nur metaphorisch auf die jeweilige politische Situation gemünzt, sondern die Abfolge beider etabliert eine eigene Logik, in der das Ich der historischen Situation entkommen kann: »Gottlob! durch meine Fenster bricht / Französisch heit'eres Tageslicht; / Es kommt mein Weib, schön wie der Morgen, / Und lächelt fort die deutschen Sorgen.«⁹⁸ Mit diesem Akt der Befreiung endet der Zyklus der *Zeitgedichte*, man befindet sich nicht mehr im Albtraum, sondern in der Möglichkeit eines auch dichterischen Neubeginns.

Wenn man den Gedanken einer eigenen Temporalität des Zyklus, die sich von der historischen Zeit unterscheidet, weiterdenkt, gelangt man zu einer neuen Interpretation des Titels. Die *Zeitgedichte* sind nicht nur Gedichte über die Situation der Zeit, sondern es sind Gedichte über die Zeit selbst, über ihr Vergehen und sogar über die Etablierung einer temporalen Struktur im Gedichtzyklus. Blickt man unter diesem Gesichtspunkt auf den Binnenzyklus *Zeitgedichte*, so fällt auf, dass das Vergehen der Zeit immer wieder das gedankliche Zentrum bildet. Die Wahl temporaler Begrifflichkeiten prägt den Zyklus. Manchmal ist das direkt auf der Ebene des Titels abzulesen, beispielsweise in *Wartet nur* (XXIII). Zuweilen muss man auch zwei Texte nebeneinanderhalten: So folgt auf *Bei des Nachtwächters Ankunft zu Paris* (VI) weiter hinten im Zyklus *An den Nachtwächter (Bei späterer Gelegenheit)* (XIX). Und schon der Auslöser der Problematik in *Nachtgedanken* ist keine abstrakte Reflexion über die politischen Verhältnisse, sondern es handelt sich um den Fortgang der Zeit: »Die Jahre kommen und vergehn! / Seit ich die Mutter nicht gesehn / Zwölf Jahre sind schon hingegangen; / Es wächst mein Sehnen und Verlangen.«⁹⁹ Die individuelle Wahrnehmung des Vergänglichen wird explizit einer Ewigkeit gegenübergestellt:

Die Mutter liegt mir stets im Sinn,
Zwölf lange Jahre flossen hin,
Zwölf lange Jahre sind verflossen,
Seit ich sie nicht an's Herz geschlossen.

Deutschland hat ewigen Bestand,
Es ist ein kerngesundes Land,
Mit seinen Eichen, seinen Linden,
Werd' ich es immer wiederfinden.

Nach Deutschland lechzt' ich nicht so sehr,
Wenn nicht die Mutter dorten wär';

Das Vaterland wird nie verderben,
 Jedoch die alte Frau kann sterben.¹⁰⁰

Das Gedicht ist eine Antwort auf *Lebensfahrt* im Sinn einer Reflexion über die Zeit, die auch als Zeit im Gedichtband, als Reflexion über dessen Genese verstanden wird: Was bedeuten zwölf Jahre zwischen zwei Gedichten eines Zyklus? Auch strukturell nimmt der Text das frühere Gedicht auf, indem er die dort vorhandene Bewegung – erst vergrößert die Ferne zum Heimatland die Schwere des Herzens, dann wächst die Ferne durch die Schwere des Herzens – unter umgekehrten Vorzeichen zitiert: »Zwölf Jahre sind schon hingegangen; / Es wächst mein Sehnen und Verlangen. // Mein Sehnen und Verlangen wächst. / Die alte Frau hat mich behext, / Ich denke immer an die alte, / Die alte Frau, die Gott erhalte!«¹⁰¹ Zunächst wachsen Sehnen und Verlangen, weil die Zeit vergangen ist. Aber dann ist die Reihenfolge nicht mehr ganz klar: Wachsen Sehnen und Verlangen weiter, weil der Sprecher von der Mutter verhext wurde? Oder ist die Empfindung des Verhextseins nicht viel eher die Folge des wachsenden Sehnsens? Die Mutter verändert sich im Gedicht, und dadurch kann das Gedicht auf seine Weise darüber nachdenken, was Emigration im poetischen Sinn bedeutet: Sie erschafft Hexen.

Der Himmel über Hamburg und der Weg aus dem Zyklus

Das Aufwachen aus den *Nachtgedanken*, das zugleich das abrupte Ende der *Zeitgedichte* bedeutet, wird durch den erlösenden Auftritt der Ehefrau motiviert. Man wäre geneigt, von einem *Deus ex machina* zu sprechen, wenn nicht die Frau zu der französischen Welt gehörte, die Teil der Emigration ist, um die es im Text geht. Der Abschluss des Gedichtzyklus ist plötzlich, aber er entwickelt sich folgerichtig aus der Logik der Gedichtwelt: Das ist die zweite Gedankenbewegung, die für Heines zyklisches Werk charakteristisch ist. Sie zeigt sich auch im *Neuen Frühling*, wo es nicht nur ein Prologgedicht und ein Schlussgedicht gibt, das als Epilog fungiert, sondern wo vielmehr der Übergang aus der in sich geschlossenen Welt des frühlingshaften Waldes in die Gegenwart des Regenwetters in Hamburg vorbereitet wird, indem die Blätter zu welken beginnen. So, wie das Leiden an der Emigration durch ein Moment der Emigration selbst beendet wird, wird auch der Frühlingszyklus beschlossen durch ein Moment der Gedichtnatur selbst.

Bevor der Zyklus verlassen wird, wird das Gemälde des Frühlings noch einmal in intensiveren Farben ausgemalt. Über die Nacht, in der der Frühling als »grünes Echo« (XXXVI, V. 3) erscheint, heißt es: »Auch die

Rosen blühen röther« (XXXVI, V. 9). Die Farben werden daraufhin sogar in die Lage versetzt, eine akustische Qualität zu erfassen oder näher zu beschreiben: »Horchend stehn die stummen Wälder, / Jedes Blatt ein grünes Ohr!« (XXXVII, V. 5f.) Anschließend setzt ein anderer Ton ein: »Ernst ist der Frühling, seine Träume / Sind traurig [...]« (XXXVIII, V. 1f.) Die Begründung wiederum scheint in einer enttäuschten Liebe zu liegen: »Schon wieder bin ich fortgerissen / Vom Herzen, das ich innig liebe« (XXXIX, V. 1f.). Tatsächlich werden auf diese Weise drei konventionelle Motive angeboten, um das Ende des Frühlings symbolisch zu deuten: erstens das Welken der Blätter, das den Herbst ankündigt; zweitens die Nacht, die den Tag beendet; drittens das Ende einer Liebe. Doch Heine wählt keine der drei Optionen. Der Jahreszyklus wird als Motivation sogar explizit verworfen: »Die holden Wünsche blühen, / Und welken wieder ab, / Und blühen und welken wieder – / So geht es bis an's Grab. // Das weiß ich, und das vertrübet / Mir alle Lieb und Lust« (XL, V. 1-6). Die Einsicht in die Monotonie der Wiederholung bringt indes eine Eintrübung mit sich, die in der Folge eine malerische Logik leiten kann. Das ist insofern vorbereitet, als das Prologgedicht entsprechende Regeln für den Zyklus gesetzt hatte: »In Gemäldegallerieen / Siehst du oft [...]« (I, V. 1f.). In diesem Sinn lautet nun das Gedicht XLI:

Wie ein Greisenantlitz droben
Ist der Himmel anzuschauen,
Rotheinäugig und umwoben
Von dem Wolkenhaar, dem grauen.

Blickt er auf die Erde nieder
Müssen welken Blum' und Blüthe,
Müssen welken Lieb' und Lieder
In dem menschlichen Gemüthe.

Der Himmel bestimmt alles Weitere – genauer gesagt: Es ist der malerisch gestaltete Himmel, bestimmt von intensivem Rot und Grau, was Harald Steinhagen dazu gebracht hat, die Szenerie als geradezu expressionistisches Gemälde zu deuten.¹⁰² Die Szenerie muss in seiner ganzen Breite ausgemalt werden, um ein Bild zu schaffen, auf das sich der weitere Gedankengang beziehen kann. In der Reaktion auf die Wahrnehmung des Himmelsbilds geht es dann schnell, schließen sich in den folgenden Gedichten »die abgestorbne Gegend« (XLII, V. 4) und der »Spätherbstnebel« (XLIII, V. 1) an. Die Verhältnisse von Außenwelt und Bild haben sich umgekehrt. War eben noch der graue Himmel das Gemälde, das den

Abschluss des Zyklus einleitet, so hat sich nun die Umgebung geändert, in der der Frühling seinerseits nur noch ein Bild ist:

Nur ein einz'ger, traurig schweigsam
Einz'ger Baum steht unentlaubt,
Feucht von Wehmuthstränen gleichsam,
Schüttelt er sein grünes Haupt.

Ach, mein Herz gleicht dieser Wildniß,
Und der Baum, den ich dort schau
Sommergrün, das ist dein Bildniß,
Vielgeliebte, schöne Frau! (XLIII, V. 5-12)

Erst durch diese Umkehrung sind die Voraussetzungen für das Schlussgedicht geschaffen, das den Sprecher nach Hamburg zurückführt. Mit Abscheu stellt er fest, dass sich nichts verändert habe. Ein Aspekt dieser Gleichförmigkeit ist der Umstand, dass Hamburg selbst zum Bild wird, das der Fluss reflektiert: »Himmel grau und wochentäglich! / Auch die Stadt ist noch dieselbe! / Und noch immer blöd und kläglich / Spiegelt sie sich in der Elbe.« (XLIV, V. 1-4). Auf eine gewisse Weise ist das Abbildverhältnis von Stadt und Fluss die Voraussetzung für die Perspektive des Malers, die in die Gemäldeausstellung führt – und die Ausstellung ihrerseits schärft den Blick dafür, dass dieses Bild »kläglich« ist. In dieser Wechselwirkung erzeugt die Kunst eine Intensivierung der Wahrnehmung.

Gegen Adorno: das Meer als subversives Element im Wald

Die Möglichkeit, dass Heines Gedichte sich jederzeit auf Elemente der früheren Texte beziehen können, ist eine Grundvoraussetzung der sich sukzessive entfaltenden Zyklenwelt. Dass diese Option besteht, ergibt sich logisch bereits aus den beiden vorangehenden Abschnitten: Wenn sich die Gedichtwelten in der Wechselbeziehung mit der Außenwelt konstituieren und sich anschließend durch Rahmenkonstruktionen über ihre eigenen Grenzen hinweg entwickeln können, müssen sie auch frühere Texte in ihre Reflexion aufnehmen können – und sei es, dass sie diese nun als neue Außenwelt verstehen. Die gedankliche Operation des Rückgriffs soll hier trotzdem noch einmal eigens in den Blick genommen werden, denn daran lässt sich eine Art von subversivem Selbstzitat zeigen, mit dessen Hilfe sich eine Antwort auf einige, vor allem auf den historisch-politischen Kontext bezogene Lektüren formulieren lässt. Es scheint nämlich, dass vor allem die ideologiekritische Forschung unterschätzt hat, dass sich aus dem *Reisebilder-*

Vorwort für Heine die doppelte Problematik ergibt, seine Leserschaft zu erreichen *und* dies in der richtigen Weise zu tun. Seine ästhetische Position bindet das Verhältnis von Schönheit und Wahrheit unmittelbar an die Möglichkeit der gelingenden Wirkung auf ein nicht idealisiertes Publikum.

Was man später zuweilen glaubte, Heine voraus zu haben – das Bewusstsein der Problematik des Richtigen im Falschen –, die Texte wissen bereits davon. Nur ziehen sie daraus andere, aus Heines historischer Situation heraus gedachte Schlussfolgerungen. Wenn die Liedform Uhlands nicht verworfen wird, folgt das unmittelbar aus der Charakterisierung der »modernen Lieder«, die alles »der Wahrheit wegen«¹⁰³ tun. Ihren »Schmerzjubel« stellt Heine an die Seite von »Lärmen« und »Getöse«¹⁰⁴. Die Reserve, die in diesen Begriffen mitklingt, ist keine rein ästhetische. Über die neue Art von Liedern sagt Heine, dass sie, »jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen«. Was hier, bei aller tatsächlichen Zustimmung zur »europäischen Völkerverbündung«¹⁰⁵, zwischen den Zeilen *auch* zum Ausdruck kommt, ist ein Unbehagen gegenüber einer Literatur, die sich unter der letztlich anmaßenden Berufung auf eine abstrakte »Wahrheit« in eine »jakobinisch[e]« Literatur verwandelt und diesem Ideal die »Gefühle« opfert, ja sogar bereit ist, sie wie mit einer Guillotine zu »zerschneiden«. Wichtig ist an dieser Stelle nicht, Heines Haltung näher zu beschreiben, im Sinn der alten Debatte, inwieweit Heine Sozialist gewesen oder tatsächlich ideologisch ambivalent geblieben sei, sondern darum, zu betonen, dass er ein präzises Verständnis davon hat, welches Verhältnis die Kunst zur »Wahrheit« haben sollte. Vor diesem Hintergrund nämlich gibt Heine indirekt eine Antwort auf die Kritik, die Adorno in seinem berühmten Aufsatz *Die Wunde Heine* (1956) formuliert hat.

Man hat Adorno vorgeworfen, dass er sich darin dem Verdikt von Karl Kraus angeschlossen und damit unter der Hand auch antijüdische Klischees übernommen habe. Paul Peters formuliert das besonders hart: »im Jahre 1956 in Deutschland als namhaftester Vertreter der Kritischen Theorie im Namen von Aufklärung und Wiedergutmachung völlig unreflektiert die haltlosen antisemitischen Stereotype in Sachen Heine zu verbreiten [...] darf man wohl als katastrophal bezeichnen [...].«¹⁰⁶ Das ist nicht unwidersprochen geblieben,¹⁰⁷ doch der Vorwurf erscheint nachvollziehbar, wenn man liest, dass Adorno schreibt, Heines Lyrik sei nach dem *Buch der Lieder* »hinabgezogen [worden] in die Sprache von Zeitung und Kommerz«¹⁰⁸, und an anderer Stelle: »Nur der verfügt über die Sprache wie über ein Instrument, der in Wahrheit nicht ganz in ihr ist. Wäre es ganz die seine, er trüge die Dialektik zwischen dem eigenen Wort und dem bereits vorgegebenen aus, und das glatte sprachliche Gefüge zerginge

ihm.« Doch muss man dazu sagen, dass Adorno sein Argument einer allzu großen ›Glattheit‹ von Heines Dichtung wenig später nahezu umkehrt: »Das Altbekannte nimmt im Munde des Fremden etwas Maßloses, Übertriebenes an, und das eben ist die Wahrheit. Ihre Chiffren sind die ästhetischen Risse; sie versagt sich der Unmittelbarkeit runder erfüllter Sprache.«¹⁰⁹ Man sollte die Gedankenbewegung also auch deshalb genauer analysieren, um Adorno keine Ungerechtigkeit widerfahren zu lassen. Zwar spricht er mit Blick auf den Kommerz von Heines »eigene[r] Schuld«¹¹⁰, doch leitet er Heines Fremdheit nicht aus seinem Judentum ab, sondern aus dem »Scheitern der jüdischen Emanzipation«¹¹¹, was man zu Adornos Gunsten als Scheitern der Gesellschaft insgesamt auslegen kann. Aber: Widerspricht sich Adorno mit Blick auf den ›Schuldigen‹ dann nicht selbst? Tatsächlich handelt es sich jedoch keineswegs um einen unwillkürlichen Selbstwiderspruch, sondern um eine Gedankenfigur, die Adorno auf eine knappe Formel bringt: »Mißlingen schlägt um ins Gelungene.«¹¹² Entscheidend ist der Wechsel des Agens. Heine trage zwar die »Dialektik zwischen dem eigenen Wort und dem bereits vorgegebenen« nicht aus (aktiv), doch das »Altbekannte« selbst kann »im Munde« Heines (passiv) die Form der Wahrheit annehmen: Heine zeige die Wahrheit *malgré lui*, und deshalb liege die Möglichkeit einer Heilung der titelgebenden *Wunde Heine* »rettend in der Heineschen Lyrik selber beschlossen.«¹¹³ Damit bleibt aber, wie Werner Wögerbauer analysiert, die Abwertung Heines bestehen, wenn die Brüche seiner Werke »nicht als intendierte Brechungen, sondern als Dissonanzen, als obligate Spiegelung gesellschaftlichen Leidens«¹¹⁴ gedeutet werden.

Die Idee der ›Rettung‹ eines Autors gegen seine eigentliche Intention ist ein Grundmotiv marxistischer Literaturkritik vor allem nach 1945: Indem man sich historisch-dialektisch mit dem Werk ›konservativer‹ Autoren – oder, im Fall Heines, mit dem ›konservativen‹ Teil des Werks ›progressiver‹ Autoren – auseinandersetze, lasse sich, und sei es im Widerspruch zu den Absichten des Verfassers, immerhin noch etwas daran ›retten‹. Wenn jemand das Richtige im Falschen gesucht hat, so die Logik, ist es die Aufgabe des Kritikers, das zu benennen und das Richtige so vom Falschen zu scheiden. Das Verdienst dieser Perspektive liegt darin, dass sie in der historischen Situation, in der sie entstanden ist, in der Lage war, literarische Werke gegen die Vereinnahmung durch allzu konservative Interpreten zu schützen. Hugo von Hofmannsthal etwa wäre ohne die Intervention von Kritikern wie Hans Mayer, Walter Jens oder Marcel Reich-Ranicki anlässlich seines hundertsten Geburtstags 1974 wohl tatsächlich in einer Weise gefeiert worden, die seinem späteren Ansehen nachhaltig geschadet hätte.¹¹⁵

Indes besteht eine systematische Schwäche in der Grundannahme, die historische Dialektik der Werke nur gegen die (notwendigerweise beschränkte) Reflexion des Autors selbst herausarbeiten zu können. So nachvollziehbar dieser Ansatz mit Blick auf die historische Differenz zwischen Interpret und Werk sein mag, so sehr ist er auch unfähig, auf die Argumente, die das Werk vorbringt, auf Augenhöhe zu reagieren. Er ist blind für die »streitbare Vision [...] einer rebellisch-makkabinischen Dichtung«, die Heine nach Wögerbauer der von Adorno propagierten »verharmlosenden Vision des Opfers«¹¹⁶ entgegenstellt. Es ist eine prinzipielle Blindheit für das Streitsubjekt, die verdeckt, dass zwischen Adorno und Heine nicht nur ein historischer Abstand, sondern auch ein argumentativer Widerspruch besteht.¹¹⁷ Adorno ist vom Paradigma der ›Kulturindustrie‹ geleitet. Aus seiner Sicht bewährt sich die Gültigkeit eines Werks darin, dass es der Versuchung widersteht, auf ein Publikum zu zielen, das vom Kapitalismus korrumpiert ist. Von hier aus formuliert er: »Dem Romantiker Heine, der vom Glück der Autonomie zehrte, hat der Aufklärer Heine die Maske heruntergerissen, den bislang latenten Warencharakter hervorgekehrt. Das hat man ihm nicht verzeihen.«¹¹⁸ Adornos Lob ist nur möglich in der Dissoziation von zwei Heines, die einander ins Wort fallen.

Doch wie gesehen, kritisiert nicht der eine Heine den anderen, der ›politische‹ Dichter den ›Romantiker‹ etwa, und es gibt auch in Heines Sicht keine lineare Sukzession, in der das Spätwerk das Frühwerk linear ablösen würde. Auch besteht die Frage der Wirkung auf ein Publikum für ihn aus mehr als nur der Frage des kommerziellen Erfolgs. Er kennt die Versuchung, das deutsche Publikum mit Liedern »aus den Trümmern alter Burgen und Klosterhallen«¹¹⁹ zu gewinnen, und weiß deshalb um die Problematik des Richtigen im Falschen, das aus seiner Sicht aber ebenso in den jakobinischen Liedern droht. Heines Idee, zwei Arten von Dichtung in »demselben Dichterherzen [...] verschmelzen«¹²⁰ zu lassen, ist seine Antwort auf ein Problem, von dem Adorno annimmt, es sei ihm nicht bewusst.¹²¹ Wie diese Dichtung konkret aussieht, werde ich im nächsten Kapitel zu verstehen versuchen.¹²² Es geht um eine Literatur, die aufs engste verknüpft ist mit dem Ideal, das Heine in *Seraphine* entworfen hat; das Ideal eines zusammenhängenden poetischen Raums, dem er sich 1843 am Bahnhof in Paris noch einmal näher fühlt und das er in *Babylonische Sorgen* für gescheitert erklärt. Der Anspruch ragt in jedes Werk Heines hinein. Im *Neuen Frühling* geschieht das auf eine ausgesprochen subtile Weise. So, wie in *Seraphine* der Wald die Voraussetzung für das Meer bildet, wandert umgekehrt das Meer in den Frühlingswald ein. Der Wald wiederum wird hier seinerseits zu einer Welt wie später das

Meer: Das Verspaar »Mein zärtliches Geheimniß / Weiß schon der ganze Wald.« (Neuer Frühling XIII, V. 11f.) bereitet bereits die entsprechende Formulierung in *Seraphine* vor: »Aber im ganzen Ocean / Weiß man von deiner Schande.« (*Seraphine* XII, V. 7f.). Der *Neue Frühling* kennt den »See« und die »Welln« (XV), den »grünen Flusse« (XIX) wie den »Bache« (XXVII), aber auch das »Meer von blauen Gedanken« (XVIII) und die »wildes Meereswogen« (XXIII). Auch in Heines Wald rauscht immer die Nordsee: Es ist nicht mehr der alte Wald der deutschen Romantik, sondern ein neuer Wald, eingedenk des Meeres.

Anmerkungen

1 So Arnold Ruge, vgl. dazu den Kommentar zu Entstehung und Aufnahme des Zyklus von Elisabeth Genton (DHA 2, S. 386-430, hier insbesondere S. 424f.).
 2 Kortländer, Erläuterungen in Heine 2006, S. 918. 3 Vgl. Häußler 2014, S. 12.
 4 Vgl. Danneck 2020, S. 61; ebenso K. Füllner 2020, S. 102. 5 Werner 2004, S. 189. 6 Vgl. Arnauld/Klein 2019, S. 213. 7 Vgl. Kortländer 2012, S. 11.
 8 DHA 2, S. 117; zur Exil-Deutung vgl. Wikoff 1975, S. 71. 9 Höhn 2004, S. 102. Ich nehme diese häufig gestellte Frage auf, um sie in anderer Perspektive zu beantworten. 10 Vgl. die Erläuterungen von Kortländer in Heine 2006, S. 919.
 11 DHA 1/1, S. 567. 12 Vgl. Höhn 2004, S. 97. 13 Vgl. ausführlicher das Kapitel »Erotik im Juste milieu. Heines *Verschiedenes*« in Hermand 1991, S. 111-125. 14 Vgl. Höhn 2004, S. 97. 15 Vgl. Schmiedel 2015, S. 149ff. 16 Vgl. Wikoff 1975, S. 40. 17 Wikoff 1975, S. 81. 18 Bourdieu 1992. 19 Vgl. zur strukturell gegenläufigen Korrespondenz zwischen den beiden Texten bereits Wikoff 1975, S. 72. 20 Vgl. Kortländer 2003, S. 126. 21 DHA 4, S. 87. 22 Vgl. Bierwirth 1995, Kortländer 1998. 23 Zum Bild des Meeres in der Analogie zum hermeneutischen Prozess vgl. zuletzt Holtzhauer/Jäger (Hgg.) 2024. 24 Vgl., bezogen auf einen Vergleich Heines mit Eichendorff, Regener 2000. 25 Steffen Schneider 2003, S. 54, 55, 52. 26 Vgl. Steffen Schneider 2003, S. 53. 27 DHA 6, S. 150. 28 DHA 6, S. 148. 29 DHA 6, S. 152. 30 DHA 6, S. 152. Zur Modernität einer Kunst, die sich selbst übersteigt, bei Heine vgl. auch Stašková 2009, S. 130f.
 31 DHA 2, S. 117. 32 Vgl. zur streng komponierten antithetischen Struktur des Gedichts bereits Grésillon 2014. 33 Vgl. Hermand 2007, S. 85f. Auch Paul Peters, der das 1843 entstandene Gedicht in den Kontext von Heines Bestrebungen für eine Zusammenarbeit mit Karl Marx und dem Pariser *Vorwärts* stellt (vgl. Peters 1998, S. 145f.), bezieht sich dabei entsprechend nicht auf den Begriff. 34 DHA 1/1, S. 401. 35 Vgl. Ritte 2018. Die Kontinuität zwischen *Loreley* und Meeresgedichten deutet u.a. Hessing 2011 an; eine Reflexion über verschiedene Gewässertypen bei Heine (Meer, Flüsse, Bäche) findet sich bei Briese 2014. 36 Colombat 2000, S. 176. 37 Im Folgenden zitiere ich aus *Seraphine* mit Gedichtnummer und Versangabe nach DHA 2, S. 31-37. 38 DHA 1/1, S. 68. 39 DHA 1/1, S. 337, S. 340, S. 344. In der letzten Ausgabe des Buchs der Lieder von 1844 trägt das Gedicht den Titel *Bergidylle*. 40 Zur Auseinandersetzung mit diesem Topos vgl. das Kapitel zu Adorno (= 4.4). 41 Vgl. Kortländer, Erläuterungen in Heine 2006, S. 939f.
 42 Bachmann 2013, S. 169. 43 Vgl. u.a. Höhn 2004, S. 260-262. 44 Vgl. Stauf 1997, die eine gegen England gerichtete Perspektive bei Heine v.a. nach der Emigration erkennt, aber in den *Englischen Fragmenten* bereits heraufziehen sieht. 45 Vgl. dazu die Erläuterungen von Alfred Opitz (DHA 7/2, S. 1703). 46 DHA 7/1, S. 213f. 47 Neuhaus 1995, S. 33. 48 Witte 2007, S. 66. 49 Kortländer 2003, S. 185f. 50 Vgl. Discherl 2016, S. 170-174. 51 Stauf 2010, S. 74. 52 DHA 7/1, S. 102. 53 Vgl. dazu die kurze Übersicht von Kortländer 1997. 54 DHA 1/1, S. 373. 55 DHA 6, S. 205f. 56 DHA 3/1, S. 189f., im Folgenden zitiert mit Versangabe. 57 Vgl. dazu den Kommentar von Alberto Destro (DHA 3/2, S. 110-112), der sich diesbezüglich vor allem auf eine Interpretation von Dolf Oehler stützt. 58 Vgl. Klüger 2018, S. 102. 59 Vgl. Kerschbaumer 2000, S. 242.

60 Vgl. auch die Überlegungen von Klaus Briegleb 1996 zu Paris als »Schreibmitte« (dazu ausführlicher =6.3). 61 Zu den resultierenden Schwierigkeiten bei der Deutung von Zyklen vgl. Dehrmann/Schwarz/Woll 2025, S. 491. 62 Vgl. etwa Waszek 2018; vgl. auch Pabis 2009 zum Aspekt des Sensualismus sowie Hosfeld 2014, S. 236, zur Bedeutung des Saint-Simonismus im deutschen Geistesleben der Zeit. 63 Vgl. den Kommentar von Elisabeth Genton (DHA 2, S. 440; zu *Seraphine* VII vgl. ebd., S. 445-448). 64 Vgl. Wikoff 1975, S. 38-40. 65 Espagne 1991, S. 114f., 117; zu Heines Verhältnis zum Saint-Simonismus vgl. auch Bodenheimer 2014. 66 Vgl. Colombat 2000, S. 163-180; Kortländer 2003, S. 90. 67 Espagne 1991, S. 117f. 68 DHA 8/1, S. 493f. 69 Die poetische Deutung religiöser Motive findet – wenn gleich unter ganz anderen Voraussetzungen, die Heines jüdische Identität betreffen – eine strukturelle Entsprechung in der Behandlung des Judentums im Spätwerk, v.a. in *Jehuda ben Halevy* (=6.3). 70 Höhn 2004, S. 98. 71 Windfuhr 2021, S. 11. 72 DHA 2, S. 204f. 73 Vgl. Mojem 2012. 74 DHA 8/1, S. 231. Zur Entwicklung von Heines kritischer Haltung gegenüber Uhland vgl. den Kommentar von Manfred Windfuhr zur *Romantischen Schule* (DHA 8/2, S. 1387-1389). 75 Vgl. z.B. Höhn 2004, S. 315. 76 Diese Konzeption unterscheidet sich von dem, was Pittrof 2015, S. 177, mit ›Mehrsprachigkeit‹ und ›Vielstimmigkeit‹ angibt. Es geht Heine gerade nicht um ein Modell des Vielstimmigen, sondern um eine Synthese. 77 Vgl. Kerschbaumer 2000, S. 220f., die die Relativierung als Moment romantischer Ironisierung liest. 78 Vgl. dazu auch den Brief Campes an Heine vom 12.07.1833, in dem der Verleger ausgerechnet Uhland als Beispiel für einen Autor nennt, der Erfolg beim Publikum hat (HSA 24, S. 188). Zur Frage von Heines Publikum in Zusammenhang mit dem Brief vgl. Ziegler 1976, S. 233-237. 79 Vgl. neben den bereits genannten Titeln Röhnert 2008. 80 Vgl. den Kommentar von Kortländer in Heine 2006, S. 980. 81 Goethe 1994a, S. 57 (*Faust I*, Vor dem Tor, V. 1112f.) Die Idee verdanke ich Clément Fradin. 82 DHA 8/1, S. 128. 83 Vgl. Windfuhr 2021, S. 8. 84 Lüdi 1979, S. 16. 85 Vgl. Solvi 2022, die den Rahmen des *Heimkehr*-Zyklus narratologisch deutet; zur *Heimkehr* vgl. auch =5.1. 86 Die Gedichte des *Neuen Frühlings* werden im Folgenden zitiert nach DHA 2, S. 11-30. 87 Vgl. Steinhagen 2006, der sich vor allem auf das Gedicht XLI bezieht. 88 Baudelaires programmatisches Gedicht wurde auch schon zum Vergleich mit Heine herangezogen, etwa bei Peters 1998, S. 125. 89 Baudelaire 1996, S. 40. 90 Vgl. auch Moennighoff 2006, der in diesem Zusammenhang bei Heine die »zweifache Überlegung« festmacht, »daß einerseits die Gattung Lied an ein Ende gekommen ist und andererseits die Wahrnehmung dieser Gattung verstellt ist« (S. 257). 91 Joh 1,1. 92 Neubauer 2000, S. 178, S. 179. 93 DHA 2, S. 205. 94 DHA 2, S. 204. 95 Vgl. zu Goethes Philologie den Band König/Thouard (Hg.) 2022. 96 DHA 2, S. 109. 97 Vgl. Mayer 1998, S. 7-17; auf die ironischen Brüche hin deutet das Gedicht Kerschbaumer 2000, S. 223. 98 DHA 2, S. 130. 99 DHA 2, S. 129. 100 DHA 2, S. 129. 101 DHA 2, S. 129. 102 Vgl. Steinhagen 2006, S. 188-194. 103 DHA 2, S. 205. 104 DHA 2, S. 205. 105 DHA 2, S. 205. 106 2010, S. 583f. 107 Zu Adornos Aufsatz gibt es zahllose Artikel, die hier nicht zusammengefasst werden können. Für den konkreten Zusammenhang wichtig ist Lenhard 2022, der Adorno ebenso verteidigt wie bereits Rau 2014. 108 Adorno 1974, S. 95. 109 Adorno 1974, S. 99. 110 Adorno 1974, S. 95. 111 Adorno 1974, S. 98. 112 Adorno

1974, S. 98. **113** Adorno 1974, S. 98. **114** Wögerbauer 1999, S. 735. **115** Vgl. Woll 2019, S. 251-259. **116** Wögerbauer 1999, S. 735. **117** Vgl. auch bereits Steinhagen 2006, S. 193. **118** Adorno 1974, S. 97. **119** DHA 2, S. 204. **120** DHA 2, S. 205. **121** Dazu, dass die Problematik Heine bewusst war, vgl. auch bereits Hohendahl 2008, S. 215. **122** Die Problematik des Richtigen im Falschen als Bestandteil von Heines Reflexion diskutiert (am Beispiel des ›Harfenmädchens‹ aus dem *Wintermärchen*) zuletzt auch Dimopoulos 2024; eine Auseinandersetzung mit Adorno bleibt dort aber aus, weil er die *Wunde Heine* insgesamt eher als Affirmation Heines liest.

5 ›Die Nordsee‹: Lektüre, Dichtung und »Nachhall«

»Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Tür brandet die Nordsee.«¹ Als dieser Satz 1843 im Artikel *Industrie und Kunst* fällt, ist das Meer also längst zu einem zentralen Motiv von Heines Dichtung geworden. Mehr noch, repräsentiert es doch in der mittleren Schaffensperiode – und zwar gattungsübergreifend, von der Lyrik der *Neuen Gedichte* bis zu den Feuilletonberichten aus Paris – geradezu ein poetisches Prinzip, das in der Logik des Gesamtwerks die ›Wald-Dichtung‹ der *Harzreise* ablöst und doch zugleich, sie erweiternd, auf sie bezogen bleibt. Innerhalb dieser Logik ist es auch die Flucht aus dem viel beschworenen ›deutschen Wald‹ und seinen Wanderliedern, die bewusste Emigration aus einer Nationalliteratur im Zeichen ebendieses Waldes, die sich mit der Hinwendung zum Meer vollzieht. Wenn Heine von Paris aus formuliert, dass das Meer vor seiner Tür brande, dann drückt sich darin die – im Mai 1843 noch vorhandene – Überzeugung eines inneren Zusammenhangs aus, den die eigenen Gedichte perspektivisch herzustellen vermögen. Das Meer ist die Gedichtwelt, der imaginäre poetische Raum, der mit jedem einzelnen Werk vergrößert wird.

Die Genese und innere Struktur dieser ›Nordsee‹ gilt es nun zu verstehen. Die Interpretationen von Texten aus der Zeit der *Neuen Gedichte* haben Heine in viel stärkerem Maß als bisher angenommen als Autor gezeigt, der mit seinen Begriffen arbeitet und eine eigene autonome Dichtersprache entwickelt. Die zentralen Momente dieser Poetik werden im Doppelzyklus *Die Nordsee* erstmals konstruiert, wobei die Elemente nicht isoliert stehen, sondern in zyklischer Reihe aufeinander folgen: Einzelne poetische Gedanken bringen ihrerseits neue Gedanken hervor; in dieser Abfolge entsteht sukzessive eine Gedichtwelt. Indem die *Nordsee*-Gedichte dieses Modell entwerfen, erhalten sie eine herausragende Bedeutung für das Gesamtwerk. Obwohl beispielsweise eine bestimmte Form der freirhythmischen Ode später nicht wieder aufgenommen wird, lese ich die Texte ausdrücklich nicht als einmaliges Experiment, sondern als kreatives und produktives Zentrum von Heines Lyrik.² Die Analyse wird daher immer wieder auch zu Fragen führen, die die Komposition dieses Gesamtwerks betreffen: Welche Funktion besitzen einzelne Zyklen im Verhältnis zu den großen Gedichtbüchern (wie dem *Buch der Lieder* und den *Neuen Gedichten*) oder auch im Verhältnis zu allen Meeresgedichten von Heine? Inwiefern bilden die Zyklen tatsächlich Referenzsysteme in dem Sinn, dass die Begriffe darin entlang der neugeschaffenen Regeln ihre Bedeutung verändern – und nehmen sie diese Bedeutungs-

veränderung in andere Zyklen mit? Wenn ja: Wie lassen sich innerhalb der Logik des jeweils neuen Zyklus solche Rückbezüge auf Früheres herstellen? Welche Rolle spielt in diesem System die Dialektik von Neuem und Bekanntem, welche Funktion hat das Stilmittel der Wiederholung? Was für die *Neuen Gedichte* an Beispielen skizziert wurde, soll sich nun im Rahmen einer Gesamtdeutung bewähren.

Das ›Meer‹ als poetischer Raum

Über die biographische Bedeutung des Meereseerlebnisses als Moment der Befreiung in Heines Leben ist viel gesagt worden. Um zu verstehen, warum gerade diese Landschaft seine Phantasie in besonderem Maß angeregt hat, ist es durchaus hilfreich, sich vor Augen zu führen, dass er das Meer im Jahr 1823 überhaupt erstmals gesehen hat, von Ritzebühl und Cuxhaven aus.³ Insbesondere ein Aufenthalt auf Norderney im Spätsommer 1825 wird nicht selten direkt auf die Verarbeitung innerer Konflikte bezogen, die Heine nach seiner kurz zuvor vollzogenen evangelischen Taufe beschäftigt haben. Das Stichwort gibt ein Brief an den Freund Moses Moser vom Dezember desselben Jahres, in dem Heine davon spricht, dass »der Bürgerkrieg in meiner Brust ausgebrochen ist, alle Gefühle sich empören – für mich, wider mich, wider die ganze Welt.«⁴ Wenn man aber verstehen möchte, wie die Nordsee zu einem gedanklichen Zentrum von Heines Dichtung werden konnte, genügt es weder, sie als biographisch motiviertes *Thema* zu verstehen, noch ist es ausreichend, in ihr ein externes Medium für die Reflexion innerer Vorgänge zu sehen.⁵ Ihre Bedeutung liegt darin, dass die Meeresgedichte Heines avanciertesten Versuch darstellen, sein Gesamtwerk als eine Abfolge zusammenhängender Zyklen poetisch zu gestalten, mit *Nordsee I* und *Nordsee II* als Zentrum. Dabei fasst der Begriff ›Abfolge‹ provisorisch verschiedene Aspekte zusammen, die bisher genannt wurden: Neues und Altes, Erweiterung und Wiederholung, und innerhalb der Wiederholung: Intensivierung, Reflexion, Umkehrung und vieles mehr. In der Systematisierung dieser Momente wird sich die Zyklisierung als werkinterner, sprachbildender Prozess zeigen.

Dass es gerade die *Nordsee*-Zyklen sind, die den Kern der poetischen Idee bilden, hängt vor allem mit ihrer werkhistorischen Stellung zusammen. Sie werden entwickelt aus der Erfahrung des Mangels, den die romantische Lyrik seiner Zeit aus Heines Sicht darstellt. Beispielhaft dafür ist die Charakterisierung Uhlands im *Reisebilder*-Vorwort. Doch die Desillusionierung, die Heine dort mit seiner Analyse der deutschen Nationalliteratur verbindet, ist zum Zeitpunkt der *Nordsee*-Gedichte noch

nicht so weit vorangeschritten: Die ›Verschmelzung‹ der beiden Dichtarten erscheint noch möglich. Insbesondere das, was später in der Heine-Forschung unter den Schlagworten ›Kunstautonomie‹ und ›Engagement‹ diskutiert und nicht selten im Sinn entgegengesetzter Ansprüche ausgelegt werden wird, bildet hier noch eine gedankliche Einheit⁶ – nicht als bereits Erreichtes, wohl aber als Ideal. Die Kategorie, durch die es möglich erscheint, dass beide eins werden, ist die der *Wirkung*. In dieser Konstruktion manifestiert sich der historische Ort dieser Dichtung, und zugleich zeigen sich die Mittel, mit denen sie über diesen Ort hinauszugehen versucht: Zu Heines Zeitbewusstsein gehört es, dass er in seiner Dichtung sein Publikum stets mitdenkt. Indem er aber die Bedingungen der Außenwelt in seine Gedichte integriert und sie dort produktiv zu verändern versucht, konzipiert er seine Lyrik als einen Reflexionsraum, der eigenen Gesetzen unterliegt und durch diese Eigenheit Stellung bezieht innerhalb der historischen Welt.

Auf diese Weise wird beispielsweise die Literaturgeschichte zu einem integralen Teil der Gedichtwelt – als Ideenreservoir, aber vor allem als Objekt der Betrachtung und als veränderliche Größe, die poetisch geformt werden soll. Die *Nordsee*-Gedichte enthalten so nicht zuletzt eine Analyse und Kritik der zeitgenössischen Dichtung. Diese besitzt aus Heines Sicht zwar durchaus unterschiedliche Spielarten – als Romantik oder als politische Befreiungslyrik –, doch bildet sie, das ist die in den Gedichten der *Nordsee* entwickelte These, in jedem Fall eine Art von Glaubensbekenntnis, eine Form der ›Andacht‹. Gegen diese Art von Dichtung stellt er das Konzept von Literatur als kämpferischer Auseinandersetzung, die auf Wirkung bedacht ist. Freilich ist sich Heine schon hier der Möglichkeit fehlgeleiteter Wirkung bewusst, die ›Spatzen‹ der *Neuen Gedichte* kündigen sich bereits an. In der Idealvorstellung, die Heine in der *Nordsee* vielleicht zum einzigen Mal wirklich ausgestaltet, wird die Freiheit der Kunst dagegen zur Voraussetzung einer ungebundenen Wirkung.

Heines Zyklen sind daher in vollem Bewusstsein literarhistorische Gedichte. Das bedeutet zugleich, dass die Interpretation der Versuchung widerstehen muss, die Texte lediglich als Zitate von Traditionen misszuverstehen. Eine gängige Deutung besteht zum Beispiel darin, die Verbindung von Dichtung und Seefahrt so zu interpretieren, dass Heine sich in eine lange Geschichte von Dichtungen einreihe, die die ›Schiffsmetapher‹ auf den Dichtungsprozess und den Lebensweg anwende. So verweist Rüdiger Scholz darauf, dass es sich dabei um eine alte Tradition handle, deren Geschichte bereits durch den Romanisten Ernst Robert Curtius (1886-1956) weitgehend erforscht worden sei, und dass auch Zeitgenossen wie Ludwig Börne, Heinrich Laube und Karl Immermann diese Metapher

benutzt hätten.⁷ Wenn man Heines Bildlichkeit aber auf diese Weise nicht nur auf poetische Einflüsse zurückführt, sondern sie überdies durch den Verweis auf die Forschung als ausinterpretiert postuliert, führt das nur zu einer Konfektionierung: Alles schon mal gesehen ...

Entscheidend ist daher, dass Heine die Metapher gar nicht als Metapher benutzt.⁸ Vielmehr geht es von Beginn an – wie später im Feuilleton *Industrie und Kunst* – um eine Analyse, wie Metaphern funktionieren, und, daran anschließend, um eine grundlegende Veränderung der Bildlichkeit. Heine reflektiert eine Tradition, um sie poetisch zu befreien und wieder neu verfügbare zu machen. Es handelt sich um einen Akt der Aufklärung, um ein Ausloten der Möglichkeiten und Grenzen der Poesie, das mindestens ebenso wichtig ist wie die Befreiung des Ich durch die Meeresdichtung. Bedenkt man dies mit, lassen sich Zusammenhänge neu deuten, die die Forschung bisher eher in Seitenbemerkungen benennt. So schreibt Scholz: »Die Schiffs- und Meer-Metapher zieht sich also durch Heines Gesamtwerk und stiftet dadurch Bezüge zwischen den einzelnen Werken.«⁹ An diese Beschreibung könnte sich eine Deutung von Heines Meeresdichtung als einer eigenen Welt, als poetischem Referenzsystem anschließen – wenn nicht das auf vormoderne Kategorien festgelegte Verständnis der ›Metapher‹ einen solchen Blick verhindern würde. Im Folgenden werde ich daher vor allem zeigen, inwiefern Heine die alte Metaphorik *nicht* bedient.

Die poetische Analyse hergebrachter Symbolik und Metaphorik, aber auch von Stilfiguren ist aus Heines Sicht nötig, um den Grad an Freiheit zu erlangen, den er zur Gestaltung seiner Gedichtwelt braucht. Wie diese Gestaltung vonstattengeht, führen die Gedichte an vielen Stellen explizit vor. Ein wichtiges Element ist die Reflexion über abstrahierende Malerei, die die Zyklen durchzieht. Die *Nordsee*-Gedichte entwickeln eine Perspektive, die in Vielem bereits die Pariser Situation vorwegnimmt, die den Dichter zum Flaneur in den Galerien werden lässt. Paul Verlaine wird in seinen *Fêtes galantes* (1869) den konstruierenden Blick des Ausstellungsbesuchers zum zykluskonstituierenden Element machen: Das Interesse an den Gemälden von Antoine Watteau (1684-1721) gewinnt dort seine moderne ästhetische Bedeutung durch den ordenden Blick des Museumsbesuchers. Bei Heine ist diese Idee bereits angelegt, wenn die Dichtung als Kunst in der Rezeption einer Gemäldegalerie entsteht. Das schließt die Kunst- wie die Literaturgeschichte ein: Indem die Gedichte der *Nordsee* nicht nur darüber nachdenken, wie sie selbst wirken, sondern auch darüber, wie sie in der Auseinandersetzung mit früheren Lektüren entstanden sind, formt sich ein Modell, das verknüpft lautet: Dichter wird man, indem man Dichtung auf die richtige Weise aufnimmt und

reflektiert darauf antwortet. In diesem Idealfall sorgt die Poesie für ihre eigene Vervielfältigung in einer Welt, die sie selbst nach und nach erweitert. In dem Modell ist eine Selbstbezüglichkeit angelegt, die in letzter Konsequenz eine Kunstautonomie ermöglicht, die der Idee einer *poésie pure* sehr nahekommt: Wenn die Arbeit an der Sprache eine eigengesetzliche Welt hervorbringt, die auch ihre ideale Rezeption mitbedenkt, schließt sie zugleich ein idealisiertes Publikum ein. Das setzt wiederum eine Gedankenbewegung frei, die für den historisch-konkret denkenden Heine letztlich auch schon die Desillusionierung vorbereiten muss. Auch das ist modern: Die Probleme, mit denen seine Dichtung umgehen muss, werden von dieser selbst hervorgebracht.

Zyklusforschung gegen anthologische Auswahl

Die Probleme sind damit gleichzeitig die Basis der zyklischen Produktivität, denn ein Gedanke erzeugt so den nächsten, ein Gedicht formuliert den Kern für das nachfolgende. Das Interesse für das Zyklische aber, das seit jeher eine zentrale Fragestellung der Heine-Philologie ist, findet seinen Anlass in der Regel nicht in dieser Spracharbeit. Stattdessen wird es als Kompositionsverfahren behandelt, mit Verweis auf eine Aussage vom August 1852, als Heine seinem Verleger schrieb: »Sie wissen, ich bin ein großer Meister in der Anordnung«¹⁰. Das Zitat bildet auch den Ausgangspunkt des Aufsatzes *Ästhetik des Arrangements* (1982) von Norbert Altenhofer, der alle weiteren Studien zu Heine als Zyklendichter wesentlich beeinflusst hat.¹¹ In der Nachfolge Altenhofers sind es insbesondere die *Nordsee*-Gedichte, die im Mittelpunkt des Interesses stehen. Nur sehr selten wird seither noch die Auffassung vertreten, dass zyklische Strukturen von untergeordneter Bedeutung für das Verständnis seien.¹² In der Regel werden sie als zentral angesehen: Dirk Jürgens geht davon aus, dass die Gedichte durch das Zyklische erst ihre Bedeutung erhalten;¹³ Maria-Christina Boerner entwickelt anhand von Heines Gedichten ihre These von einem »Paradox moderner Zyklenbildung«¹⁴, das sie darin erkennt, dass das Kohärente gerade im Aufzeigen der Inkohärenz bestehe. Indem beide die ›sequentielle‹ Struktur von Heines Zyklus gegen die klassische, ›geschlossene‹ Form setzen, zeigt sich auch hier die Idee, Heine vor allem in Abgrenzung zu Goethe zu sehen.

Daran wiederum schließt auch Jan-Oliver Decker an, wenn er in den *Nordsee*-Gedichten den »paradoxen Versuch, das Literatursystem der Goethezeit zu überwinden, aber gleichzeitig auch eine künstlerische Meisterschaft in diesem Literatursystem zu erreichen«¹⁵, erkennt. Bei Decker zeigt sich das Potential einer ›poetologisch‹ orientierten Heine-Lektüre,

die das Zyklische als Reflexionsmedium begreift. Indem er das gattungskonstitutive Merkmal von »Fremd- und Selbstbezüglichkeit«¹⁶ zum Kern seiner Deutung von Referentialität bei Heine macht, entwickelt er Überlegungen, an die die nachfolgende Interpretation anschließen kann. Insbesondere der Gedanke, dass Heine das Gattungsmodell des Zyklus zu einem allgemeinen zyklischen Prinzip werden lasse, das über den Einzelzyklus hinausweise,¹⁷ lässt sich mit dem hier vertretenen Gedanken einer werkübergreifenden Zykluswelt verbinden, wobei Decker auch das schöpferische Potential des lyrischen Ich betont, das die Literaturgeschichte einschließt: Die »verinnerlichte Literatur« werde so zu einer inneren Natur, »die dann wiederum in einem literarischen Schöpfungsakt eine neue äußere Natur erschafft, die wiederum, in der zwangsläufigen Logik dieses Modells, zu einer verinnerlichten Natur eines anderen, folgenden dichtenden Subjekts werden wird.«¹⁸ Auch das führt, wie sich zeigen wird, ins Zentrum von Heines Gedichten. Anstatt aber das schöpferische Potential in positiver Weise auszuloten, gelangt Decker am Ende zu der These, dass Heines Gedichte scheitern, weil ihnen »kein eigenständiger poetologischer Gegenentwurf«¹⁹ zu Goethe gelinge. Die Kategorien, denen seine Interpretation verpflichtet bleibt – insbesondere der Gegensatz von ›Literarizität‹ und ›Realität‹ –, können die Radikalität von Heines Konzeption einer gedichtinternen Wirkung nicht einholen, wie sie im Folgenden entwickelt werden soll.

In der Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur zur *Nordsee* lassen sich allgemein drei (ihrerseits nicht Heine-spezifische) Arten unterscheiden, Gedichtzyklen zu lesen. Zunächst gibt es ein im Grunde anthologisches Lesen, das einzelne Texte aus dem zyklischen Zusammenhang herauslöst. Diese Herangehensweise, die bereits nach Auffassung von Norbert Altenhofer dem Verständnis der Texte geschadet hat,²⁰ lässt sich als ein Echo auf den notwendigerweise selektiven Ansatz von Komponisten musikalischer Liederzyklen verstehen, die insbesondere zur Popularisierung einzelner Texte aus dem *Buch der Lieder* einen massiven Einfluss hatten.²¹ Hat man es also mit Interpretationen von Einzelgedichten zu tun, so ist auf eine doppelte Problematik zu achten: Nicht nur fehlt in diesem Fall der Zykluszusammenhang zur Einordnung, sondern auch die Auswahl der Gedichte unterliegt bestimmten Moden. So gibt es von einzelnen Texten wie *Die Götter Griechenlands* (vor allem wegen des Schiller-Bezugs) oder *Seegespenst* (wegen der möglichen tiefenpsychologischen Deutungen) deutlich mehr Interpretationen als von anderen; das wiederum hat den Blick der Forschung auf den Zyklus insgesamt geprägt. Ein besonders eindrückliches Beispiel für eine anthologische Lektüre zeigt sich in der Analyse von Anthony Phelan, der die konkrete Publikation

von Gedichtsammlungen durch Stefan George und Rudolf Borchardt daraufhin untersucht, welche Texte Heines aus Sicht dieser Autoren ein ›symbolistisches‹ Potential geborgen hätten. Dabei wählen diese nicht nur frei einzelne Texte, sondern zitieren sie dann zum Teil nicht einmal im Ganzen: Die Modernität soll sich hier gerade *gegen* den zyklischen Zusammenhang erweisen.²²

Dann gibt es zweitens Interpretationen, die zwar ausdrücklich vom Zyklus ausgehen, aber bereits vorab einen Fokus festlegen, der die Einzeltexte zusammenhalte. Das kann auf eine insgesamt lockerere Weise geschehen, wenn etwa Antikenbezug oder Judentum das thematische Zentrum der Untersuchung bildet,²³ aber auch in Form einer starken Thesenbildung, wenn beispielsweise eine bestimmte Vorstellung von historischem Wandel vorausgesetzt wird, den die Gedichte illustrieren sollen.²⁴ Manchmal findet sich eine Verbindung von beidem, etwa bei Esther Kilchmann, die über das Verhältnis von antikem und modernem Griechenland im zeitgenössischen Diskurs reflektiert und so die ›mythologische‹ mit der ›politischen‹ Deutungstradition verbindet.²⁵ Diese Interpretationen weisen ein hohes Maß an innerer Kohärenz auf, allerdings um den Preis, dass alle Momente der Deutung in forcierter Weise auf die Grundthese bezogen werden müssen. Insbesondere aber führt es zu einem Effekt, der der ersten Herangehensweise geradezu entgegengesetzt ist – wenn man so will, einer Art negativer Anthologie: Texte, die sich der Grundannahme widersetzen, werden entweder übergangen oder als Ausnahme behandelt. Das Gedicht *Der Phönix* wird sich in dieser Hinsicht als eine Art Prüfstein erweisen.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wird hier das Ziel verfolgt, *Die Nordsee* als Ganzheit zu deuten, aber mit möglichst wenig Vorannahmen als eine Ganzheit, deren Sinn sich erst im Durchgang durch die einzelnen Gedichte einstellt. Das geschieht im hermeneutischen Bewusstsein, dass sich weder das anthologische noch das im Hinblick auf Grundideen totalisierende Lesen je ganz vermeiden lässt: Auch im Folgenden werden einzelne Texte ausführlicher behandelt werden als andere. Und schon die bisher an anderen Werken entwickelten Gedanken bilden ihrerseits Voraussetzungen, die nun implizit immer auch an die nachfolgend gedeuteten Texte herangetragen werden. Beim Versuch, diese Effekte einzuhegen, kommen die Gedichte selbst mit ihrem kritischen Potential zu Hilfe: Zu achten ist insbesondere auf Momente, in denen sich der dichterische Prozess selbst auslegt und die poetische Mechanik der Zyklen zutage tritt – Stellen etwa, an denen Situationen oder Figuren aus dem dichterischen Material heraus neu geschaffen werden. Auch werde ich versuchen, jeweils zu verstehen, was den gerade

interpretierten Text poetisch notwendig macht. Aus diesem Grund setze ich nun auch einen Schritt vor den *Nordsee*-Gedichten ein und frage: *Warum musste dieser Doppelzyklus in der Logik des Gesamtwerks geschrieben werden?*

5.1 Der Mangel, aus dem der Zyklus entsteht („Junge Leiden“, „Die Heimkehr“)

Im Kapitel zu den *Neuen Gedichten* habe ich argumentiert, dass Heine dort am produktivsten ist, wo er etwas Fehlendes konstruieren muss. Was aber ist dann der konkrete Mangel, aus dem heraus die *Nordsee*-Gedichte entstehen? Anders gefragt: Warum verlässt Heine schon in den 1820er-Jahren den Wald der *Harzreise* und gestaltet die Nordsee als eine ganz neue, in der deutschsprachigen Literatur so bislang nicht gesehene Welt? Das biographische Faktum von Heines Aufenthalt am Meer gibt dazu kaum mehr als den äußeren Anlass, der zudem aus mehreren Anlässen besteht, vor allem aus drei Reisen in den Jahren 1823 bis 1826. Schon der erste Besuch schlägt sich dichterisch nieder, in den Meeresgedichten der früheren Zyklen *Junge Leiden* und *Die Heimkehr*. Gerade vor dem Hintergrund, dass Heine als Entdecker der Nordsee für die deutsche Literatur gilt, ist man geneigt, immer auch den Badegast Heine mitzudenken: Die Naturelemente werden im 19. Jahrhundert nicht zuletzt dadurch neu entdeckt, dass die bürgerliche Gesellschaft das Meer für Badeaufenthalte zu nutzen beginnt.²⁶ Tatsächlich legen einige von Heines Schriften eine solche Lesart nahe. Was in dem Prosatext *Nordsee III* beschrieben wird, ist das Seebad als Gesellschaft im Kleinen und wie dort urbane Badegäste auf eine dem Aberglauben verhaftete alteingesessene Bevölkerung treffen – letzteres ein Motiv, das unter ganz anderen Vorzeichen noch die Grundkonstellation von Theodor Storms *Schimmelreiter* (1888) bestimmen wird. Wenn man allerdings diese sozialgeschichtliche Sicht verabsolutiert, übersieht man leicht, dass Heines Lyrik einen ganz anderen Blick auf das Meer entwirft. Es ist keine Kulisse, die gesellschaftliche Veränderungsprozesse sichtbar macht, und es ist auch kein Naturelement, das als solches immer genauer erfasst werden soll, sondern es ist ein sich sukzessive entwickelndes poetisches Meer, bei dem in den früheren Gedichten Probleme aufgeworfen werden, die der spätere Zyklus lösen wird. Die Gedichte aus *Junge Leiden* und *Die Heimkehr* machen die *Nordsee* erst notwendig.

Meer, Emigration und Herz. ›Junge Leiden‹

Bereits bei der Analyse der *Neuen Gedichte* wurde deutlich, wie Heine Konstellationen seiner früheren Gedichte erneut aufnimmt, beispielsweise die Texte aus dem Binnenzyklus *Romanzen*, der zum Zyklus *Junge Leiden* im *Buch der Lieder* gehört. Dabei sind es nicht einfach Bilder und Motive, die in kombinatorischer Weise wiederkehren, sondern die Gedichte entwickeln Problemzusammenhänge, die später neu durchdacht werden. Auf diese Weise werden auch die *Nordsee*-Gedichte vorbereitet. Die *Romanzen* XIII bis XVI²⁷ beispielsweise handeln thematisch bereits vom Meer und geben Aufschluss darüber, wie Zusammenhänge im Zyklus konstruiert werden, indem einzelne Reflexionen sich sukzessive zusammenschließen. Das erste Gedicht der Reihe, *Der wunde Ritter*, handelt von einem Ritter, der bereit scheint, alle Widersacher herauszufordern, die es wagen, seiner Geliebten einen Makel nachzusagen. Da er jedoch selbst überzeugt ist, dass sie »treulos« (XIII, V. 4) ist, hätte dieses Handeln fatale Folgen: »Da würden wohl Alle schweigen, / Nur nicht sein eigener Schmerz; / Da müßt' er die Lanze neigen / Wider's eigne klagende Herz.« (XIII, V. 13-16). Leicht stellt man fest, dass hier bereits vieles vorhanden ist, was später Heines Reflexion über das Verhältnis von Politik und Kunst ausmachen wird: der Kampf, in den der Ritter ziehen möchte; die Hemmung, die ihn daran hindert; das fehlende Einssein mit sich selbst. Die Frage nach der Möglichkeit einer Einheit von ›Herz‹ und ›Reich‹ wird eine der zentralen Gedankenfiguren der *Nordsee*-Gedichte sein. Es ist daher kein Zufall, dass exakt in diesem Moment das Meer seinen Auftritt hat: Unmittelbar an das Gedicht vom wunden Ritter schließt sich der Text *Wasserfahrt* an. Die Trauer über den Verlust der Liebe steigert sich dort zu einer Fluchtvision, die explizit bereits den Gedanken der Emigration trägt: »Ich stand gelehnet an den Mast, / Und zählte jede Welle. / Ade! mein schönes Vaterland! / Mein Schiff, das segelt schnelle!« (XIV, V. 1-4) Vor diesem Hintergrund wird der Dialog von Ich und Herz weitergeführt: »Mein krankes Herze, brich mir nicht / Vor allzugroßem Wehe.« (XIV, V. 1ff.) Diese Dissoziation wird noch wichtig, denn das Herz, das sich wie gesehen akustisch (klagend) äußert, wird in der *Nordsee* zur poetischen Instanz werden. In der Zykluslogik der *Romanzen* allerdings wird die Flucht übers Meer zunächst abgebrochen: Das nun folgende *Liedchen von der Reue* kehrt zurück in den Wald.

Betrachtet man die Szenerie aber genauer, so ist es ein in charakteristischer Weise veränderter Wald: »Herr Ulrich reitet im grünen Wald, / Die Blätter lustig rauschen. / Er sieht eine holde Mädchengestalt / Durch Baumeszweige lauschen.« (XV, V. 1-4). Der Wald hat im Rauschen akustisch die Form des Meeres angenommen. Auf diese Weise entfaltet er eine

Wirkung, auf die das Hören des Mädchens reagieren kann. Allerdings handelt es sich um eine wechselseitige Rezeptionssituation: Der Reiter *sieht* das Mädchen, das *lauscht*. In dieser Konstellation, beim Betrachten einer Hörenden, entsteht, vermittelt durch die blaue Farbe des Meeres, eine Illusion: »Und jenes blaue Auge dort, / So klar, wie stille Welle, / Das hielt ich für des Himmels Pfort', / Doch war's die Pforte der Hölle. –« (XV, V. 25-28). Nach dem Stimmungsumschwung tut die Projektion, die aus den beiden ersten *Romanzen* bekannt ist – die Stimmen im Wald als Echo der Stimme des Traurigen –, ein Übriges und entstellt die Meeresvision: »Herr Ulrich reitet weiter im Wald, / Die Blätter rauschen schaurig.« (XV, V. 29f.). Entscheidend ist die Logik des *Weiterreitens*, die in Gang gesetzt wurde. Sie wird am Ende des Gedichts von den »spöttischen Waldvögeln« (XV, V. 47) kommentiert: »Herr Ulrich singt ein hübsches Lied, / Das Liedchen von der Reue, / Und hat er zu Ende gesungen das Lied, / So singt er es wieder auf's Neue.« (XV, V. 49-52) Der Fehler liegt in der repetitiven Folge des Gleichen: Hier ist der Grundkonflikt des *Neuen Frühlings* bereits angelegt. Man kann sagen: Die Emigration wird schon sehr früh auch konzeptuell gegen die Repetition gestellt, die damit eine existentiell-poetische und letztlich auch politische Bedeutung erhält.

Dass dieser Umstand auf der Ebene des Dichtens (als Tätigkeit des Sängers) reflektiert wird, äußert sich auch darin, dass der Gedichttitel dem Namen des Lieds entspricht, das Ulrich singt. Aus dem Dilemma des Sängers wiederum versuchen die *Romanzen* anschließend einen Ausweg zu finden, indem sie das Publikum einbeziehen und das Modell damit systematisch um den Akt des Zuschauens erweitern. Das Gedicht XVI heißt *An eine Sängerin. Als sie eine alte Romanze sang*. Damit wird strukturell ein Gegenstück und eine Weiterführung formuliert: Das Lied, das man ›aufs neue‹ singt, wird gerade dadurch zur ›alten Romanze‹. Die literarische Tradition schafft auf diese Weise eine Distanz. Ein Ausweg aus dem Problem des vorangegangenen Texts würde sich dann ergeben, wenn diese Distanz produktiv wird. Im Gedicht gelingt dies allerdings nicht: Geschildert wird eine Szene naiver Einfühlung in den Gesang einer Sängerin, bei der die Erkenntnis, dass es nur ein Traum ist, nichts als einen Bruch bedeutet:

Das war ein laut verworr'nes Schallen,
 Das mich aus meinem Träumen rief.
 Verklungen war jetzt die Legende,
 Die Leute schlugen in die Hände,
 Und riefen »Bravo« ohne Ende;
 Die Sängerin verneigt sich tief. (XV, V. 25-30)

Die explizite Betrachtung des Ganzen als Lied führt also gleich zum nächsten Problem, denn das Publikum bietet keine Rettung, sondern tritt als zerstörerische Größe auf den Plan. Es bestimmt die Logik des Ganzen so sehr, dass es am Ende sogar die historische Distanz überlagert und sich die Sängerin im Präsens »verneigt«: Der Applaus zieht die Sängerin in die Gegenwart desjenigen hinein, der sich erinnert. Das Publikum erhält dabei eine ambivalente Funktion: Es ist zerstörerisch, aber es erhält auch ein poetisches Potential als die Instanz, die in der Lage ist, zwischen den Zeitebenen zu vermitteln.

Die hier knapp behandelte Reihe von Gedichten erzeugt also eine Kette von Schwierigkeiten in dem Sinn, dass ein Text ein Problem aufwirft, das der nächste zu lösen versucht, nur um seinerseits wieder bei einem neuen Problem zu landen: Die Ritterromantik funktioniert nicht, weil sie das Ich in Opposition zum eigenen Herzen bringt. Darauf reagiert der Dichter mit der Flucht aufs Meer, aber sein Abschiedsschmerz treibt ihn zurück in den Wald, der nun Züge des Meeres trägt. Doch das Meer erweist sich als Illusion, und dem Dichter bleibt nur repetitive Waldromantik, aus der sich, wie sich zeigt, auch nicht durch den Blick aufs Publikum entkommen lässt. Die Logik der *Romanzen* ist eine Logik der scheiternden Lösungen. Ihre Produktivität besteht darin, dass sie die Probleme von Heines Gedichtwelt in logischer Konsequenz hervorbringt und damit auch – in der Entwicklung eines Gebildes, das sich selbst tragen kann und immer weniger auf äußere Referenzen angewiesen ist – ihren zyklischen Zusammenhang erweist.

Im Abendsonnenschein. ›Die Heimkehr‹

Der Versuch, die zyklische Abfolge zu nutzen, um ein poetisches Problem sukzessive zu lösen, wird bereits im Binnenzyklus *Die Heimkehr*,²⁸ der im *Buch der Lieder* auf die *Jungen Leiden* und das *Lyrische Intermezzo* folgt, wieder aufgenommen. Der neue Anlauf nimmt mehr Raum ein und ist noch stärker programmatisch markiert: Erstmals dichtet Heine hier eine zusammenhängende Reihe von sieben Gedichten über das Meer (VII – XIV), die nur unterbrochen ist durch den bereits zitierten Text: »Ich bin ein deutscher Dichter...« (XIII, V. 124; ⇒2.2). Das Umfeld der anderen Texte bestimmt nun genauer, was dieses Bekenntnis zum Dichtersein bedeutet. Dass es sich um eine konzeptuell zusammenhängende Reihe von Meereslyrik handelt, bestätigt sich auch darin, dass eine Auswahl daraus (VII-IX, XI und XII) schon vorab gemeinsam publiziert wurde, wenn auch zusammen mit zwei thematisch ganz anders ausgerichteten Texten.²⁹ In der Gedichtfolge zeigen sich zahlreiche Reflexi-

onen, die Heines Dichtung weiter prägen werden, insbesondere die poetologische Bedeutung der ›Schmerzen‹ und die Möglichkeit, im Modus des ›Kennens‹ auf etwas zu referieren, was die Gedichtwelt erweitert. Mit Blick auf das Verständnis der *Nordsee*-Zyklen sind zwei Aspekte besonders wichtig, die ich nun genauer in den Blick nehme, das Verhältnis von ›Heimkehr‹ und Flucht nämlich sowie die Rolle des Sonnenlichts. Letzteres steht im Mittelpunkt des zweiten Gedichts aus dem *Heimkehr*-Zyklus, das zweifellos Heines berühmtester Text ist: »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten ...«

Dort spielt bekanntermaßen der Zuschauer als reflexive Instanz eine wichtige Rolle. Es ist daher nicht überraschend, dass auch die ›alte Romanze‹ wiederkehrt, als »Märchen aus alten Zeiten« (II, V. 3). Publikum und alte Lieder hängen in der *Zykluswelt* des *Buchs der Lieder* also bereits strukturell zusammen. Im Attribut ›alt‹ ist dieser Zusammenhang schon mitgedacht; nur deshalb ist es möglich, dass ein einziger Begriff, auf dem das Gewicht fast eines ganzen Verses liegt, das gedankliche Problem bezeichnet, um das es geht: ›Abendsonnenschein‹. Nebenbei gesagt: Auch die berühmte Vertonung durch Friedrich Silcher (1837) bezieht einen Teil ihrer Wirkung an dieser Stelle daher, dass der melismatische Melodiebogen in einem fünfsilbigen Wort realisiert wird, zu dem in demselben Vers lediglich eine einsilbige Präposition tritt, die die Räumlichkeit des Geschehens betont und so dem ganzen Gedicht einen Resonanzraum in diesem einen Begriff verschafft: »Im Abendsonnenschein« (II, V. 8). Die sekundäre, abendliche Reflexion lässt das ›Märchen‹ buchstäblich in einem bestimmten Licht erscheinen, das das poetische Nachdenken, das bisher geschah, in Malerei übersetzt. Das entstehende Bild wiederum ist dann – als dichterische Kunst – in der Lage, neue Gedankenprozesse anzustoßen. Weit weniger bekannt als das Loreley-Gedicht ist der Umstand, dass der Begriff viel später im Zyklus noch einmal aufgenommen wird:

XL

Wie der Mond sich leuchtend drängt
Durch den dunkeln Wolkenflor,
Also taucht aus dunkeln Zeiten
Mir ein lichtiges Bild hervor.

Saßen all auf dem Verdecke,
Führen stolz hinab den Rhein,
Und die sommergrünen Ufer
Glühn im Abendsonnenschein.

Sinnend saß ich zu den Füßen
 Einer Dame, schön und hold;
 In ihr liebes, bleiches Antlitz
 Spielt' das rote Sonnengold.

Lauten klangen, Buben sangen,
 Wunderbare Fröhlichkeit!
 Und der Himmel wurde blauer,
 Und die Seele wurde weit.

Märchenhaft vorüberzogen
 Berg und Burgen, Wald und Au'; –
 Und das alles sah ich glänzen
 In dem Aug der schönen Frau.

In offensichtlicher Weise werden hier die Elemente des Loreley-Gedichts neu kombiniert, der Rhein etwa oder die goldene Farbe. Der Vers »Glühn im Abendsonnenschein« lässt sich so auf das Verfahren des Gedichts beziehen, im poetischen Raum zu operieren, den ein anderer Text erzeugt hat. Damit hat Heine ein Mittel gefunden, um die Kombinatorik dichterisch zu begründen und als Teil des Vorgangs der Zyklenbildung aufzufassen. Von hier aus lassen sich alle Relationen im Text als Fortführung eines Konstruktionsprozesses verstehen: Der Dame zu Füßen zu sitzen, hat dann nicht nur die Funktion des symbolischen Minnediensts, sondern dient dazu, ein Gegenüber zu schaffen, das seinerseits – zunächst im ganz konkret optischen Sinn – etwas *reflektiert*, nämlich das »Sonnengold«. In der Abstraktion als Farbe wird das Geschehen erneut zum Bild, das sich dann ein weiteres Mal in der Betrachtung analysieren und produktiv neu verarbeiten lässt. Diese Transformation des Vergangenen in ein Kunstwerk wird gleich zu Beginn auf eine knappe Formel gebracht: »Also taucht aus dunkeln Zeiten / mir ein lichtiges Bild hervor.« Blickt man von hier aus auf Heines Gesamtwerk, so stellt man fest, dass zwei spätere Verse schon anklingen, mit denen das Gedicht eine Bewegung von der existentiellen Bedrohung zur poetischen Befreiung vorzeichnet: Die ›dunklen Zeiten‹ werden in *An Edom!* zu einer Chiffre für die Pogrome gegen die Juden. Dagegen setzt der Text die blaue Farbe des Himmels und die ›weite‹ Seele, die, wie gesehen, in *Nordsee III* zum Organ der Transzendierung poetischer Grenzen wird.

Diese Dimension, in der gerade das Poetische die Spuren des Existentiellen trägt, ist auch deshalb zu betonen, um ein Missverständnis zu vermeiden. Wenn bisherige Gedankengänge in Bilder zusammengefasst

werden, die dann künstlerisch wirken, bedeutet das keine Ästhetisierung. Auch liegt darin keine Anbiederung an einen Publikumsgeschmack, sondern subversiv geradezu das Gegenteil. Denn wenn die alten Lieder historisiert werden, indem sie in Kunst übersetzt werden, werden sie dem vereinnahmenden Zugriff des Publikums insofern entzogen, als die entstehenden Bilder eine eigene Logik besitzen – eine Logik der Farben, in der das Goldene etwa durch das Rot verändert wird («das rote Sonnen-gold»). Auf diese Weise kann sich das in der Gedichtwelt Geschaffene schließlich auch dem Geschmacksurteil der Zeit widersetzen: Der Zuschauer ist bereits Teil des Gemäldes, es ist der Schiffer auf dem Rhein oder der Dichter zu Füßen der Dame. Beide kommen dem bedrohlich applaudierenden Publikum zuvor.

Wenn man so möchte, konstruieren die Gedichte auf diese Weise ihre eigene Tradition. Sie tun das in bewusster Abwehr bekannter Rezeptionslinien, die poetisch nicht weiterführen würden. Ein Beispiel dafür gibt der Titel des Zyklus, *Die Heimkehr*. Eine Auseinandersetzung mit der historischen Wander- und Heimkehrlyrik ist notwendigerweise eine Auseinandersetzung mit dem romantischen Lied in der Nachfolge Ludwig Uhlands. Das Abschlussgedicht von dessen Zyklus *Wanderlieder* trägt sogar direkt den Titel *Heimkehr*. In Heines Zyklus aber kommt der Begriff des Wanderers oder der des Wanderns kaum vor. Wenn er doch einmal auftaucht, ist er als Teil einer reihenden Auflistung von Motiven zum romantischen Klischee erstarrt: »An dem Bache zirpt die Grille, / Und es regt sich in dem Wasser, / Und der Wanderer hört ein Plätschern / Und ein Atmen in der Stille.« (LXXXV, V. 5-8) Wo man das Wort allerdings geradezu erwarten würde, wählt Heine bewusst ein anderes: »Im Wald, unter rauschenden Bäumen, / Wandle ich schweigend einher.« (V, V. 3f.) Hier spricht eher schon der »wandelnde« Flaneur der Großstadt. Der Raum, den die Literaturtradition mit dem romantischen Wald eröffnet, ist keiner, in dem dieses Ich wandern, den es wandernd erweitern könnte. Auch deshalb dichtet Heine das Meer.

Dass das Geräusch der Wellen in den »rauschenden Bäumen« bereits subtil angekündigt wird, ist dabei eine zwingende poetische Konsequenz aus den *Romanzen*. Der Dichter wandelt »schweigend«, er verstummt also vor dem Waldesrauschen und wird ganz zum Rezipienten. Zwei Gedichte später setzt die kleine Reihe von Meeressedichten ein. Wenn hier nun Momente der *Nordsee*-Zyklen anklingen, vom »Fischerhause« (VII, V. 1) über »Sturm und Schiffbruch« (VII, V. 9) und die »fernen Küsten« (VII, V. 13) bis zum Herzen, das »ganz dem Meere« (VIII, V. 9) gleicht, dann sind das nicht nur zufällige Motive, die die späteren Gedichte ästhetisch avancierter ausgestalten werden, sondern bereits jetzt – aus der Logik des

Heimkehr-Zyklus heraus – konkrete Aufgaben für die eigene Dichtung, Probleme, die auf eine Lösung in späteren Texten warten. Das lässt sich an einem Gedicht zeigen, das als Konstellation vorwegnimmt, was später in der *Nordsee* und in Gedichten wie *Lebensfahrt* neu durchdacht wird:

XI

Der Sturm spielt auf zum Tanze,
Er pfeift und saust und brüllt;
Heisa! wie springt das Schifflein!
Die Nacht ist lustig und wild.

Ein lebendes Wassergebirge
Bildet die tosende See;
Hier gähnt ein schwarzer Abgrund,
Dort thürmt es sich weiß in die Höh’.

Ein Fluchen, Erbrechen und Beten
Schallt aus der Kajüte heraus;
Ich halte mich fest am Mastbaum,
Und wünsche: wär’ ich zu Haus.

Hier wird ein Gedanke entwickelt, der die späteren Gedichte als Antwort geradezu fordern wird. Er ergibt sich konsequent aus der Problematik der *Heimkehr*. Der Titel benennt, wie gesagt, ein zu der Zeit geläufiges Problem: Die Dialektik von Wandern und Zurückkehren ist eine Grundkonstellation romantischer Dichtung. Sie prägt beispielsweise Wilhelm Müllers Zyklus *Winterreise*, dessen Konflikt in der Konkurrenz der divergierenden Logiken des Wanderns (als prinzipiell unabschließbaren Vorgangs) und des Todes (als Abschluss) besteht. Auch Heines Gedicht lässt sich so lesen, dass es die Suche nach dem Zuhause in dieser Tradition perspektiviert. Fest steht für das Ich nur: Hier, auf dem wilden Meer, ist es *nicht* zu Hause. Wie aber deutet man den Satz? Zwei Lesarten sind möglich: Man kann es so lesen, dass jemand sich vom Meer aus nach Hause aufs Land wünscht. Man kann es aber auch so verstehen, dass diese Person den Wunsch hat, sie wäre auf dem Meer zu Hause. Die konventionelle Hoffnung, festes Land zu gewinnen, wird, wie gesehen, im Zyklus konterkariert durch die Schilderung einer Umgebung, in der das Ich überall fremd ist: »Wer bist du, und was fehlt dir, / Du fremder, kranker Mann?« (XIII, V. 7f.). Weil aber diese erste Lesart (Wunsch nach Rückkehr) scheitert, wird die zweite Deutung zwingend. Heine formuliert in

dem Gedicht die Aufgabe für die eigene Dichtung, der er sich als Nächstes stellen wird: die Gestaltung einer eigenen Nordsee, einer Nordsee, in der er poetisch zu Hause ist.

Vorerst gelingt das noch nicht. Die Reihe der Meeresgedichte schließt in der *Heimkehr* mit einem Gedicht, dessen erste Zeilen lauten: »Das Meer erglänzte weit hinaus, / Im letzten Abendscheine; / Wir saßen am einsamen Fischerhaus, / Wir saßen stumm und alleine.« (XIV, V. 1-4) Der »Abendsonnenschein« klingt nur fragmentarisch an,³⁰ und was mit dem »einsamen Fischerhaus« anzufangen wäre, steht noch nicht fest. Die grundlegende Fremdheit, die aus den *Heimkehr*-Gedichten spricht, ist in der Forschung immer wieder betont worden. Das bekannteste Beispiel stammt aus Adornos Aufsatz *Die Wunde Heine*, der sich ausführlich mit dem dritten Gedicht des Zyklus (»Mein Herz, mein Herz ist traurig, / Doch lustig leuchtet der Mai«) beschäftigt (⇒4.4). Was über der Reflexion über den vermeintlich heimatlosen Heine oft übersehen wurde, ist die konstruktive Gegenbewegung: Hier spricht ein Dichter, der entschlossen ist, eine Welt in den Gedichten zu schaffen, die ihm dichterische Heimat ist. Das bedeutet insbesondere auch einen bewussten Bruch mit literarischen Traditionen, die als eine für das Ich inkommensurable Welt wahrgenommen werden. Das Gedicht XI zeigt diesen Bruch auf grobe Weise an. Die Töne, die aus der Kajüte dringen, sind »Fluchen, Erbrechen und Beten«, womit die Gesellschaft charakterisiert ist, in der das Ich sich befindet. Die Reihenfolge bestimmt den Witz: Das Gebet ist erst an dritter Stelle zu hören.³¹

Vom Meer zum Gedicht, vom Gedicht zum Meer

In der Auseinandersetzung mit Heines Meeresgedichten erkennt man also eine Notwendigkeit, mit der ein Gedicht das andere bedingt und schließlich auch ein Zyklus aus dem anderen hervorgeht. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Gedichte ihrerseits fortlaufend neue Probleme produzieren, die direkt aus der dichterischen Aktivität entstehen – wie zum Beispiel die bereits angesprochene Desillusionierung im Angesicht der realen Leserschaft, wenn man sich zuvor selbst ein ideales Publikum erdichtet hatte. Diese Abwechslung von Konflikt und Lösung erlaubt es, noch einmal zum Verhältnis von Text und Biographie zurückzukommen und es präziser zu deuten. Wie gesehen, stehen sich beide weder gegenüber noch fallen sie in eins, sondern die Dichtung macht sich zur Aufgabe, existentielle Probleme poetisch zu lösen. Auch die Bezüge zu Heines Reisen ans Meer werden so in eine eigene Logik der Gedichte aufgenommen und darin verändert. Die *Nordsee*-Gedichte im *Buch der Lieder* werden

biographisch mit drei Meeresaufenthalten Heines verbunden. Auf die Fahrt nach Cuxhaven und Ritzebühl 1823 gehen die Texte aus den *Jungen Leiden* und der *Heimkehr* zurück. Im Sommer 1825 reist Heine nach Norderney, anschließend schreibt er *Nordsee I*. Der Zyklus *Nordsee II* entsteht nach einem weiteren Aufenthalt in Norderney im Sommer 1826. Dazwischen, im Dezember 1825, schickt er den erwähnten Brief an Moser mit der Formulierung vom »Bürgerkrieg in meiner Brust«, der darin bestehe, dass »alle Gefühle sich empören – für mich, wider mich, wider die ganze Welt«³². Heine erläutert darin seine persönliche Situation, aber diese Situation ähnelt auch der Lage, in der der *Wunde Ritter* sich befand. Noch deutlicher wird diese Verbindung von Leben und Gedicht in einem Brief an Julius Campe, dem er während des dritten Nordseeaufenthalts bei einem Unwetter schreibt:

Aber dies wahlverwandte Element thut mir nichts Schlimmes. Es weiß recht gut, daß ich noch toller seyn kann. Und dann, bin ich nicht der Hofdichter der Nordsee? – Sie weiß auch, daß ich noch eine zweyte Abtheilung zu schreiben habe.³³

Das kann man im konkreten Kommunikationszusammenhang mit dem Verleger als harmlosen Witz lesen: Campe muss sich nicht um seinen Autor sorgen, denn der ist mit der Natur im Bunde. Gerade deshalb ist die Formulierung »Hofdichter der Nordsee« derart verführerisch, dass sie in der Sekundärliteratur immer wieder als Titel erhalten musste.³⁴ Darin besteht eine für Heine typische Tragik: Die prägnanten Formulierungen, mit denen man das Werk gern charakterisieren möchte, sind immer auch deshalb prägnant, weil sie einen ironischen Beiklang haben – und diese Ironie trifft dann auch die Charakterisierung selbst. *Heine, der den Royalisten seiner Zeit den Kampf angesagt hat, als Hofdichter?*³⁵

Was dabei allzu oft verlorengeht, ist die Ernsthaftigkeit, die sich einstellt, wenn man die Selbstironie zwar nicht vergisst, aber sie einen Moment lang nicht als Spott über das eigene Werk deutet. Die Formulierung »Hofdichter« nimmt erkennbar die Situation aus dem Auftaktgedicht der *Nordsee* auf, das den Titel *Krönung* trägt. Das Meer, von dem die Rede ist, »weiß« etwas über denjenigen, der spricht. Mehr noch, es kennt sich mit den lyrischen Zyklen des hier sprechenden Dichters aus. Es geht also bereits nicht mehr um die Naturerfahrung, sondern um das selbst gedichtete Meer; ein Meer, das ein Wissen über die Notwendigkeit seiner Vervollständigung in einem zweiten Zyklus in sich trägt. Wenn man es aus dieser Perspektive betrachtet, folgen die scheinbar nur scherzhaften Briefaussagen plötzlich der Logik der Gedichtzyklen: Auf die Erfahrung

des Mangels, der in der Fremdheit auf dem Land wie auf dem Meer besteht, folgt die *Entscheidung* für das Meer als ›wahlverwandtes‹ Element (1); in der gegenseitigen Überbietung entsteht eine Mechanik, bei der das Ich mit dem Selbstgeschaffenen in Konflikt gerät (2); die Probleme, die daraus entstehen, sind poetische Probleme, die die »zweyte Abtheilung« unabdingbar werden lassen (3). Wenn Heine ›Nordsee‹ sagt, meint er immer auch dieses aus einer bestimmten Notwendigkeit heraus entstandene Meer.

Die Logik der Gedichte setzt sich so gegenüber den äußeren Lebensdaten durch und behauptet ihre Eigenständigkeit. Dass die briefliche Aussage dennoch so eng auf das Biographische bezogen ist, ist dazu kein Widerspruch, sondern zeigt, mit welcher Ernsthaftigkeit Heine die Biographie seiner Gedichte entwickelt. Der Verlegerbriefwechsel ist dafür auch deshalb der adäquate Ort, weil hier der Übergang von ›Dichters Lande‹ und ›Land der Dichtung‹ verhandelt wird. Mehr als 140 Jahre später wird Paul Celan einem Mitarbeiter des S. Fischer Verlags schreiben, dass er seine Gedichte bei der Anordnung der Zyklen nicht aus den »Lebenszusammenhänge[n]« und »ihrer ursprünglichen Nachbarschaft, mit ihren ursprünglichen Pausen und Zäsuren«³⁶ herauslösen will. Auch das klingt nach einem Primat des Biographischen und kehrt das Argument doch um: »Pausen« und »Zäsuren« sind Begriffe der Verslehre, und die Ursprünglichkeit erweist sich so ihrerseits als ein Moment des Lebens der Gedichte.

5.2 Malerei, Spracharbeit und Literaturgeschichte (I.2 – I.3)

Die Probleme, die die früheren Gedichte aufwerfen, sind damit skizziert. Nun stellt sich die Frage, wie die *Nordsee*-Zyklen darangehen, sie zu lösen, und welche gedankliche Neuordnung dabei das Meer erfährt. Dass es sich um einen Neueinsatz handelt,³⁷ spricht das erste Gedicht überdeutlich aus: »Ihr Lieder! Ihr meine guten Lieder! / Auf, auf! und wappnet euch!«³⁸ Gegen die Möglichkeit des Neuen steht aber auch in diesem Zyklus die Wiederholung. Am markantesten geschieht das im Motiv des Sonnenuntergangs, mit dem man allerdings zunächst einmal mehr auf den Kitschverdacht und den Verdacht der seriellen Produktion verwiesen ist, der Heine seit Adorno begleitet: Dass die Darstellung von Sonnenuntergängen zu denjenigen Motiven von Kunst und Literatur gehört, die in besonderem Maß unter diesem Vorbehalt stehen, gilt nicht erst seit dem Zeitalter des Massentourismus, sondern schon zu Heines Zeiten. In der Kunsthalle Bremen war 2022/23 eine Ausstellung zu sehen, die unter

dem Titel *Sunset. Ein Hoch auf die sinkende Sonne* das Serielle als Gegenstand der Malerei von der Romantik bis heute in den Blick nahm. Auch dort war man sich nicht sicher, ob man die anthropologische Konstante (»Ereignis, das sich tagtäglich wiederholt und doch wie ein letzter Akt empfunden wird«) oder den Kalauer ins Zentrum rücken soll: »Aus dem Blickwinkel der Kunst ist das allzu beliebte Motiv tief gesunken: Es gilt als kitschig.«³⁹

Die Problematik war auch schon dem Badegast Heine in Norderney und in Boulogne-sur-Mer bewusst, was sich in *Seraphine* in den lakonischen Versen ausdrückt: »Mein Fräulein! seyn Sie munter, / Das ist ein altes Stück; / Hier vorne geht sie unter / Und kehrt von hinten zurück.« (*Seraphine* X, V. 5-8)⁴⁰ Wenn man also im wenige Jahre zuvor entstandenen Zyklus *Die Nordsee* ein Gedicht mit dem Titel *Sonnenuntergang* liest, wird man daher bereits mit einer gewissen Vorsicht an den Text herangehen, auf der Suche nach Ironie und symbolischer Bedeutung, mit dem Wissen um Heines moderne Deutung antiker Mythen und um die Zensur, die dazu zwingt, politische Aussagen in scheinbar harmlose Bilder zu kleiden. Die Vorsicht ist berechtigt. Und doch beginnt das dritte Gedicht mit Versen, die auch jenseits der Symbolisierungen ein Naturbild erzeugen, das bis heute erstaunlich unverbraucht klingt:

Die glühend rothe Sonne steigt
Hinab ins weitaufschauende,
Silbergraue Weltenmeer;
Luftgebilde, rosig angehaucht,
Wallen ihr nach; und gegenüber,
Aus herbstlich dämmernden Wolkenschleiern,
Ein traurig todtblasses Antlitz,
Bricht hervor der Mond,
Und hinter ihm, Lichtfünkchen,
Nebelweit, schimmern die Sterne. (I,3, V. 1-10)

Wie funktionieren diese Zeilen? Das Gedicht selbst legt die Frage nahe, denn trotz der anthropomorphisierenden Wortwahl gibt es zunächst keine direkte Übertragung auf den Seelenzustand eines Ichs. Stattdessen dominieren zwei Haltungen, das Beobachtende und das Erklärende. Aus der ersten Haltung heraus werden die einzelnen Momente mit Hilfe einer stark separierenden Interpunktion isoliert und dann reihend genannt (»und gegenüber«, »Und hinter ihm«). Die zweite Haltung dient dazu, eine Ordnung herzustellen und das räumliche Nebeneinander um eine kausale Komponente zu erweitern; eine ›Welt‹ beginnt zu entstehen

(⇒3.5). Das Gedicht folgt dem betrachtenden Blick, den die Reihung vorgibt, und verleiht dem Ganzen eine Logik, indem sie den Bestandteilen der Natur Tätigkeiten unterstellt: Die Sonne »steigt / Hinab« in ein emotionsbegabtes Meer (»weitaufschauende«); die »Luftgebilde« folgen ihr (»Wallen ihr nach«), und wo nun eine Lücke entstanden ist, »Bricht hervor der Mond«, der als »todblaues Antlitz« vorgestellt wird. Es zeigt sich: Die Personifikationen sind nicht in einem übertragenen Sinn zu deuten, sondern sie dienen der Darstellung des Sonnenuntergangs und der Bewegung des Betrachters. Der traurige Mond ist ein Hilfsmittel der dichterischen Malerei.

Darin liegt ein fundamentaler Perspektivwechsel. Die Deutung der *Nordsee*-Gedichte im Hinblick auf ihr malerisches Potential geht zwar, wie Martine-Sophie Benoit gezeigt hat, bis zu Gérard de Nerval zurück.⁴¹ Dabei stand aber stets das Abbilden eines Seelenzustands im Mittelpunkt. Hier ist es genau andersherum: Das Bild hilft nicht, die Traurigkeit zu illustrieren – im Sinn von Naturbildern, die ein Inneres hervorkehren –, sondern die Traurigkeit ermöglicht das Bild. Die Empfindungen, in deren Bereich die Anthropomorphisierungen fallen, werden zum Material, wenn man so will zur Farbpalette, mit der der Dichter sein Bild gestaltet. Der Fokus liegt auf dem künstlerischen Blick. Erst in dem Moment, in dem das Bild abgeschlossen ist – und daher betrachtet werden kann –, kann im Gedicht ein neuer Gedankengang einsetzen. Anders gesagt: Das Bild ist primär – und wird dann, als Bild, sekundär.⁴² Im Fall von *Sonnenuntergang* folgt auf die Darstellung der sinkenden Sonne eine Deutung dieses Vorgangs in mythologischen Bildern (»Luna, die Göttin, und Sol, der Gott«, V. 13). Erst am Ende des Texts gibt sich ein Sprecher zu erkennen: »Ich aber, der Mensch« (V. 53). Die Bewegung, die im »Abendsonnenschein« vorbereitet wurde, wird nun konstitutiv für den Zyklus: Gedanken werden zu Bildern, die neue Gedanken anstoßen.⁴³ Der Sonnenuntergang aus I.3 ist die Reaktion auf ein Problem, das das Gedicht I.2 hervorgebracht hat.

Von einem Gedicht zum anderen

Das Bild des Sonnenuntergangs, die Empfindungen des Sprechers und die mythologische Deutung werden also durch zwei Gedankenbewegungen zusammengehalten: durch die gegenseitige Durchdringung von Erinnerung, Empfindung und Naturbild, sowie durch Bildung von Oppositionen, das Reflektieren eines Gedankens in seinem »Gegenüber«. Indem Heine die Bewegungen immer wieder aufeinander bezieht und dabei dezidiert räumlich denkt, konstruiert er ein poetisches Meer, das

zum Reflexionsinstrument des Ich werden kann, das aber zugleich einen dichterischen Anspruch in sich selbst trägt, als modernes – und autonomes – Naturbild. Der Übergang vom zweiten zum dritten Gedicht des Zyklus verdeutlicht diesen Zusammenhang. In den *Reisebilder*-Publikationen bildeten die Gedichte I.2 (*Abenddämmerung*) und I.3 (*Sonnenuntergang*) ab der zweiten Auflage den Beginn des Zyklus.⁴⁴ Erst an fünfter Stelle stand dort das Auftaktgedicht aus dem *Buch der Lieder, Krönung* (das wiederum zunächst den Titel *Huldigung* trug), in dem der Sprecher explizit als Dichter ausgewiesen wird, der die Natur als Material behandelt: »Von der flatternd blauseid'nen Himmelsdecke, / Worin die Nachtdiamanten blitzen, / Schneid' ich ein kostbar Stück« (I.1, V. 13-15). Die Anordnung im *Buch der Lieder* betont damit zusätzlich die künstlerische Logik, die auch die Gedichte I.2 und I.3 bestimmt. In *Abenddämmerung* etwa wird das Sonnenlicht sofort künstlerisch abstrahiert: »Die Sonne neigte sich tiefer, und warf / Glührothe Streifen auf das Wasser« (I.2, V. 3f.). Es ist also von vornherein ein gestaltetes Meer, das das Ich vom Strand aus beobachtet. Dieses artistisch durchdrungene Meer bildet die Grundlage für die Erkenntnis eines Musters, das sich in der Wiederholung »näher und näher« andeutet. Um den Gedankengang zu verstehen, muss man die folgenden Zeilen eigentlich laut lesen:

Und die weißen, weiten Wellen,
 Von der Fluth gedrängt,
 Schäumten und rauschten näher und näher –
 Ein seltsam Geräusch, ein Flüstern und Pfeifen,
 Ein Lachen und Murmeln, Seufzen und Sausen,
 Dazwischen ein wiegenliedheimliches Singen –
 Mir war als hört' ich verscholl'ne Sagen,
 Uralte, liebliche Märchen,
 Die ich einst, als Knabe,
 Von Nachbarskindern vernahm, (I.2, V. 5-14)

Die Bewegung führt vom »Geräusch«, das noch ganz der Natur angehört, aber bereits als »seltsam« wahrgenommen wird, über eine Empfindung des Meeres als rhythmisches Medium, das in seinen verschiedenen akustischen Dimensionen entwickelt wird (Flüstern, Pfeifen, Lachen, Murmeln, Seufzen, Sausen), bis hin zum nun gänzlich kulturell geprägten »wiegenliedheimliche[n] Singen«. Das Lied erhält eine Funktion in Bezug auf die Entwicklung des Ich, es steht an dessen Beginn, an der Wiege. Anders gesagt: Das Ich erkennt in dem von ihm gestalteten Meer sich selbst und seine Geschichte.⁴⁵ Der entscheidende Prozess besteht

darin, dass sich im Hören immer stärker ein Rhythmus einstellt, der erst *anschließend* als Wiegenlied-Rhythmus erkannt wird: Das ›Geräusch‹ ist vermöge des Gedichts zum ›Singen‹ geworden, die Natur wird nun im poetischen Modus, als poetische Natur gehört. Der Gedankenstrich markiert dann den Übergang zur einordnenden Reflexion: »Mir war als hört' ich verscholl'ne Sagen«.

Was nun folgt, entspricht strukturell der Gedankenbewegung, die später im Feuilleton das Meer an Paris heranrücken lassen wird. Im Zentrum stehen auch hier das Wissen um ein Irreales und die Überlegung, wie die Personifikation dem Dichter ein Mittel an die Hand gibt, es real werden zu lassen. Das Bewusstsein darüber, dass das Meer nicht wirklich Sagen und Märchen erzählt, wird deutlich ausgesprochen (»als hört' ich«). Das Ich nimmt einen betrachtenden Standpunkt ein, der auf ein Nachdenken über die (akustische) Wirkung und zugleich über die Entstehung von Dichtung zielt. Der Vorgang, das Naturphänomen sukzessive künstlerisch zu gestalten, legt eine im Rhythmus begründete Möglichkeit der Kunst frei. Die vermeintliche Personifikation ist auch hier in Wirklichkeit eine Analyse des Stilmittels, das als ein vom Rhythmus ermöglichtes Mittel gedeutet wird, auf Basis der im Wiegenlied vermittelten rhythmischen Grunderfahrung. Wenn Heine 1843 am Bahnsteig die Nordsee branden hört, ist sie bereits mit dem Wissen um diese Wirkungsweise der Personifikation ausgestattet.

Über die Erfahrung des Wiegenrhythmus setzt das Ich sich und seine Empfindungen (»Mir war als ...«) zugleich in Relation zu einer poetischen Tradition, die das Meer als Medium besingt, das Bilder und Erinnerungen hervorrufen kann – sie reicht schon zu Heines Lebzeiten von Homer bis Hölderlin und wird später von Paul Celan aufgenommen.⁴⁶ Und auch in Nervals *Chimères* findet sich die Idee: »La Déesse avait fui sur sa conque dorée, / La mer nous renvoyait son image adorée, / Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris.«⁴⁷ Doch Heine fügt sein Gedicht nicht einfach in eine Tradition ein, sondern der poetische Prozess, den er vorführt, erhält sogleich einen historischen Index. Was in der Spracharbeit verstanden wird, ist ein Element *romantischer* Dichtung:

Wenn wir am Sommerabend,
Auf den Treppensteinen der Hausthür,
Zum stillen Erzählen niederkauerten,
Mit kleinen, horchenden Herzen
Und neugierklugen Augen; –
Während die großen Mädchen,
Neben duftenden Blumentöpfen,

Gegenüber am Fenster saßen,
 Rosengesichter,
 Lächelnd und mondbeglänzt. (I.2, V. 15-24)

Die Verbindung der Märchen und Sagen mit der Kindheit, die vorbereitet ist durch das »Wiegenlied«, enthält eine rationale Kritik der Legendengläubigkeit der Romantik, weist dieser aber zugleich ein produktives Potential zu, als eine Entwicklungsstufe des Ich, das die Geschichten einst mit »horchenden Herzen« und »neugierklugen Augen« aufnahm. Wie sich zeigen wird, handelt es sich um eine Etappe in der Ausbildung des dichterischen Vermögens. Das Romantische wird zur Voraussetzung auch des nachromantischen Schreibens. Die Gedankenfigur kehrt in der *Romantischen Schule* wieder, wo die Lektüre Uhlands als »Jugendsünde« erscheint – aber als notwendige Jugendsünde (⇒3.3). Die *Romantische Schule* ist in dieser Perspektive ein Bildungsroman der Dichtung.

Der Nordseehimmel als moderne Malerei

Abenddämmerung handelt also von einem früheren Zustand und verweist gleichzeitig auf ein Potential in der Zukunft. Wohin die Entwicklung in der Gegenwart geführt hat, zeigt der bereits zitierte Beginn von *Sonnenuntergang*. Wenn man die Situationen vergleicht, die in beiden Texten geschildert werden, stellt man fest, dass im dritten Gedicht exakt die Konstellation des zweiten Gedichts aufgenommen wird⁴⁸ – aber nicht mehr im Sinne der konkreten Szene des Sommerabends mit den Nachbarskindern, sondern zu abstrahiertem Sprachmaterial umgeformt, aus dem nun der Abendhimmel gestaltet wird: Die »Rosengesichter« erscheinen verwandelt als »Luftgebilde, rosig angehaucht« (I.3, V. 4). Wo es im vorangegangenen Gedicht eine zentrale Eigenschaft der Mädchen war, »Gegenüber« zu sein (und so für das Ich zum Gegenstand des Nachdenkens zu werden) und Gesichter zu besitzen, die »mondbeglänzt« sind, ist es nun gerade der Mond, der sich »gegenüber« (I.3, V. 5) befindet. Der Beginn von *Sonnenuntergang* erweist sich als künstlerisch-malerische Abstraktion der Szenerie aus *Abenddämmerung*. Wenn man nun bedenkt, dass dort eine Erinnerung geschildert wird, bestätigt sich die bereits beschriebene Umkehrung der Blickrichtung: Der Dichter, der hier spricht, nutzt nicht etwa Bilder, um sein Inneres zu illustrieren, sondern dieses Innere selbst – zu dem auch das Affektive gehört, das sich im betörenden Rhythmus des Meeresbildes äußert – wird zum Material für ein Landschaftsbild, gestaltet aus abstrahierten Erinnerungen.⁴⁹

Oft wurde Heines Beitrag zur Erschließung eines literarisch-künstle-

rischen Gegenstands hervorgehoben. Bernd Kortländer sagt über die Nordsee, Heine habe sie »aus der Anonymität ihrer natürlichen Existenz herausgeholt« und auf diese Weise »in ein ästhetisches Meer verwandelt.«⁵⁰ Mit einem Seitenblick auf die Feuilletons *Französische Maler* spricht er von einer »Leinwandfunktion«⁵¹, die das Meer, das bis dahin keine Kulturlandschaft gewesen sei, einnehme. Dagegen wurde zuletzt eingewandt, dass es bereits vor Heine Darstellungen des Meeres gegeben hat – man brauche nur an *Faust II* zu denken und an die Bedeutung des Schwimmens als Moment der Selbstfindung bei Lord Byron – und dass das Argument, dass es hier spezifisch um die Nordsee gehe, ebenfalls in Frage zu stellen sei: Ist es nicht eigentlich ein umfirmiertes Mittelmeer, mit dem wir es zu tun haben, ein Meer, das griechische Götter kennt, aber keine Gezeiten?⁵²

Wenn man das Neue an Heines Gedichten verstehen will, hilft diese Art von Pro und Contra nur bedingt weiter. Entscheidend ist etwas anderes: Die Idee des Meers als ›Leinwand‹ folgt dem klassischen Paradigma, dass die Außenwelt zur Gestaltungsfläche für den Künstler wird. Wenn man die Gedichte so interpretiert, lässt sich aber jedes Thema, über das Heine ›eigentlich‹ habe sprechen wollen, als Bezugsebene ›hinter‹ den Gedichten ausmachen. So zieht beispielsweise Patrick Fortmann die *Nordsee*-Gedichte als Beispiel für eine ›Poetik des Gefühlswissens‹ heran. Wo das Meer noch in den *Heimkehr*-Gedichten »nur eine weitere Kulisse für die Inszenierung des Liebesdramas« sei, werde es in den *Nordsee*-Zyklen zum »Medium der Selbstverständigung über die Sprachen der Liebe«⁵³. Zwar erkennt er eine Qualitätsveränderung, die von der »Kulisse« zu einem »Medium« führt, doch bleibt die Funktion ganz auf ein Äußeres bezogen. Dagegen wäre mit der hier entwickelten Deutung hervorzuheben: *Das Meer ist nicht die Leinwand, sondern das Bild*. Es dient in erster Linie weder dazu, politische Aussagen zu kaschieren, noch ist es Chiffre für eine Liebeshandlung, noch steht es für eine romantische Selbstfindung. All diese Aspekte mögen mitschwingen, aber sie erfassen nicht den entscheidenden poetischen Schritt. Die Gedankenbewegung vom Wald zum Meer ist in ihrer Bedeutung für die Literatur- und Kunstgeschichte auch eher in den Folgen zu suchen, die sich im 19. Jahrhundert daraus ergeben: Heine setzt sich mit dem bisherigen klassischen Topos romantischer Dichtung (Wald) auseinander und hilft einen neuen (Meer) schaffen, der die Spätromantik in allen Kunstformen prägen wird und zugleich weit in die Moderne weist. Von hier aus wird nicht nur die Rezeption der Gedichte durch Maler wie Arnold Böcklin⁵⁴ verständlich, sondern auch Debussys sinfonische Dichtung *La Mer* gehört hierhin, ebenso wie Baudelaire's Prosagedicht-Zyklus *Spleen de Paris* mit dem berühmten *Confiteor* des Künstlers:

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.⁵⁵

Wie sich zeigen wird, ist es eine ähnliche Verschränkung, eine gegenseitige Durchdringung des Ich mit der von ihm geschaffenen Welt, in der Heines Gedichte einer symbolistischen Poesie nahekommen. Die einzelnen Elemente verlieren zumindest passagenweise ihre Alltagsbedeutung in dem Maß, in dem sie als poetisches Material abstrahiert und im Spiegel verschiedener Kunstformen betrachtet werden: als Farbe und Geräusch, als Rhythmus oder Gestalt. Dass dieser Prozess dabei immer wieder explizit reflektiert wird, tut dem keinen Abbruch – im Gegenteil: So, wie Heine sich beim Gestalten des Rhythmus zusieht, entwickelt auch Baudelaire einen Gedankengang voller Deduktionen über den Gedanken, dass das künstlerisch geschaffene Meer ohne Deduktionen denke.⁵⁶

Diese Autoreflexion erfasst auch die Frage, wie die Gedichte sich zu ihrer Stellung in der Geschichte der Lyrik verhalten. In *Sonnenuntergang* knüpft der Sprecher an die Darstellung des abendlichen Himmels eine literarhistorische Betrachtung, die von der griechischen Mythologie bis in die unmittelbare Gegenwart führt. Läge es dann aber nicht nahe, die anthropomorphisierende Darstellung von Sonne und Mond nachträglich doch im Sinne von Personifikationen zu lesen? Schließlich heißt es im Anschluss an die einleitenden Verse: »Einst am Himmel glänzten, / Ehlich vereint, / Luna, die Göttin, und Sol, der Gott« (I.3, V. II-13). Doch wenn man hier nur die assoziative Verbindung liest und den Sinn des Himmelsbildes auf eine Illustration der Mythologie beschränkt, übersieht man das Entscheidende, das in der Trennung von Gegenwart und Vergangenheit liegt: Heute steigt *wirklich* die Sonne ins Meer (im Sinne einer künstlerischen Wirklichkeit), und einst waren *wirklich* Luna und Sol am Himmel (im Sinne einer Realität des Mythos). Der Sprecher wiederum kann nur deshalb die Verbindung herstellen, weil das Bild, das er vor sich sieht, als Kunstwerk für ihn Realität besitzt. Das Medium ist die Botschaft: Es geht um eine Kunst, die *als Kunst* wirken kann, indem sie – betrachtet wie in einer Ausstellung – Assoziationen in Gang setzt. Auf diese Weise besitzt der malerisch gestaltete Abendhimmel einen Selbstzweck und führt zugleich darüber hinaus.

Literaturgeschichte als Abfolge von Formen der Andacht

Die Darstellung der mythologischen Szene selbst folgt zunächst einem kanonischen Modell. Man kann darin Schillers Unterscheidung des Naiven und Sentimentalischen wiedererkennen. An eine naive Epoche der Einheit (»Einst am Himmel glänzten, / Ehlich vereint, / Luna, die Göttin, und Sol, der Gott«, I.3, V. 11-13) schließt sich die moderne Trennung an: »Doch böse Zungen zischelten Zwiespalt, / Und es trennte sich feindlich / Das hohe, leuchtende Eh'paar.« (I.3, V. 16-18) Die Gegenüberstellung von Sonne und Mond lässt sich damit als Versuch lesen, die Ausgangssituation aus *Abenddämmerung* im mythologischen Bild neu zu deuten – auch das ›Gegenüber‹ von »Nachbarskindern« (I.2, V. 14) und »großen Mädchen« (I.2, V. 20) wäre dann die Konsequenz eines Prozesses, der Oppositionen als Momente der Reflexion hervorbringt. Die Kulturgeschichte wird so zum Medium und Spiegel des Nachdenkens. Aus der Abfolge von Erinnerung, Malerei und assoziativer, historischer Auslegung des entstandenen Bildes geht schließlich die Beschreibung der Gegenwart hervor:

Jetzt am Tage, in einsamer Pracht,
 Ergeht sich dort oben der Sonnengott,
 Ob seiner Herrlichkeit
 Angebetet und vielbesungen
 Von stolzen, glückgehärteten Menschen.
 Aber des Nachts,
 Am Himmel, wandelt Luna,
 Die arme Mutter
 Mit ihren verwaisten Sternenkindern,
 Und sie glänzt in stiller Wehmuth,
 Und liebende Mädchen und sanfte Dichter
 Weißen ihr Thränen und Lieder. (I.3, V. 19-30)

Was in diesen Zeilen zum Ausdruck kommt, ist nicht weniger als Heines Analyse der zeitgenössischen Literatur und ihres Umgangs mit den Mythen. Nicht um die Figuren der Mythologie selbst geht es, sondern darum, wie über sie gedichtet oder gesungen wird. Etwas plakativer gesagt: Es geht darum, was die Dichter den Göttern antun.

Die Basis für diese Überlegung bildet die Unterscheidung zweier verschiedener Parteien von Dichtern im öffentlichen Diskurs.³⁷ Die einen suchen die »Herrlichkeit« und besingen daher den Sonnengott; dabei handelt es sich um die »stolzen, glückgehärteten Menschen«. Auf der anderen

Seite stehen »liebende Mädchen und sanfte Dichter«, die im Zeichen des Mondes »Tränen und Lieder« hervorbringen. Die erste Gruppe schlägt einen hymnischen Ton an: »Angebetet und vielbesungen« wird von ihnen die Sonne. Der Gegenstand ihres Gesangs verrät, dass sie sich in der Tradition des Lichts der Aufklärung sehen, doch fehlt ihnen jeder Zweifel; kein Bruch scheint ihr Weltbild zu erschüttern. Daher können sie ungebrochen kriegerisch auftreten, was in der markanten und ein wenig paradox anmutenden Wendung von den »glückgehärteten Menschen« zum Ausdruck kommt. Man kann darin ohne Weiteres die national-pathetischen Tendenzdichter des ›jungen Deutschland‹ wiedererkennen.

Ganz anders die zweite Gruppe, die »Tränen und Lieder« hervorbringt. Wohl gemerkt: Diese Gruppe besteht nicht nur aus Dichtern, sondern sie umfasst »liebende Mädchen und sanfte Dichter«, und der Parallelismus bedeutet: Die Dichter sorgen für die Lieder, die Mädchen für die Tränen. In der Parallelisierung verrät sich aus Heines Sicht das Problem. Denn hier handelt es sich offenbar um Dichter, die in Kauf nehmen, dass ihre Lieder von Tränen kaum zu unterscheiden sind. Es sind die Dichter, die im Zustand der »horchenden Herzen« (I.2, V. 18) verharren. Sie haben nichts aufgenommen als die »mondbeglänzt[en]« (I.2, V. 24) Gesichter der »großen Mädchen« (I.2, V. 20), die ihnen seither selbstgenügsam für ihre Dichtung ausreichend sind, ohne jedes Streben nach produktiver Weiterentwicklung. Dass sie sich nicht von den Mädchen unterscheiden, ist keine Kritik an den Mädchen, sondern an den Dichtern, die ihrer Aufgabe nicht nachkommen. Es ist deshalb auch nur konsequent, dass die »horchenden Herzen« nicht nur dem Ich gehören, sondern auch den Nachbarskindern – auf dieser Ebene ist noch kein Dichtersein nötig. In der zugrundeliegenden Vorstellung hat jeder die Möglichkeit, Dichter zu werden, aber dazu ist ein aktives Tun nötig. Was die einen (die Mädchen) noch dürfen, ist bei den anderen (den Dichtern) ein Mangel: Das sind in Heines Sicht die naiv-romantischen Autoren. Wenn aber beide Konzepte scheitern, die Romantik und die Tendenzdichtung, hat das Folgen für die Götter im Gedicht. Das Ergebnis ist gerade keine neue Mythologie, sondern eine bittere Satire auf die Dichtung der Zeit. Die Pointe lautet, dass die Götter nicht sterben können, weil (so schlecht) über sie gesungen wird. Die Dichter versagen ihnen gewissermaßen die letzte Ruhe:

Böse, zischelnde Zungen
 Brachten also Schmerz und Verderben
 Selbst über ewige Götter.
 Und die armen Götter, oben am Himmel

5.3 HERZ UND REICH (I.1 – I.5)

Wandeln sie, qualvoll,
Trostlos unendliche Bahnen,
Und können nicht sterben,
Und schleppen mit sich
Ihr strahlendes Elend.

Ich aber, der Mensch,
Der niedriggepflanzt, der Tod-beglückte,
Ich klage nicht länger. (I.3, V. 44-55)

Im Verlauf des Gedichts wird deutlich, dass keine der beiden Dichterguppen der anderen überlegen ist. Ihre Haltungen sind unversöhnlich und jeweils nicht produktiv. Auch eine Synthese ist ohne Aussicht: In der Formel »strahlendes Elend« verbindet Heine die präventöse »Herrlichkeit« (I.3, V. 21) des Sonnengotts mit der Traurigkeit, die die »arme Mutter« (I.3, V. 26) verkörpert, und formuliert damit in knapper Form das Scheitern zweier Ansätze.⁵⁸ Das Verbindende liegt darin, dass beide religiöse Züge tragen. Über die Sonne heißt es: »Angebetet und vielbesungen« (I.3, V. 22), und über Mädchen und Dichter in Bezug auf die Mondgöttin: »Weißen ihr Tränen und Lieder« (I.3, V. 30). In der Anbetung verhindern sie, dass die Götter eine neue, poetische Funktion bekommen. Der Sprecher, der sich dagegen emphatisch als »Mensch« positioniert, muss eine neue Poetik entwickeln, die, ganz vom Menschen ausgehend, kein Gottesdienst mehr ist. Indem er sich gegen das Weihevoll und die Andachtshaltung wendet, weist Heine nicht das motivische Inventar selbst zurück. Die Sonne bleibt ein zentrales Element der Gedichte, aber nicht als Andachtsobjekt, sondern als Subjekt der Reflexion. Hier lässt sich die Forderung des *Reisebilder*-Vorworts wiedererkennen, in dem die Rede davon ist, dass verschiedene Gedichtarten die äußere Form voneinander erborgten (⇒4.3).

5.3 Herz und Reich (I.1 – I.5)

Die Lektüre der *Nordsee* mit dem Sonnenuntergang-Motiv zu beginnen, folgte der Annahme, dass der Aspekt der Wiederholung hier wie an anderen Stellen in Heines Werk von systematischer Bedeutung ist. Die implizite Programmatik, die sich in der Analyse der beiden Gedichte andeutet, muss sich im Durchgang durch den Zyklus nun allerdings erst noch bestätigen. Das Gedicht *Krönung* markiert in doppelter Weise eine Einführung, als Auftakt und Initiationsfeier. Wie schon beim *Wunden Ritter*

oder später im *Prolog* des *Neuen Frühlings* stehen auch hier die Momente des Kampfs und der Liebe einander gegenüber, ebenfalls in der Bildlichkeit mittelalterlicher Minnelyrik, aber nicht wie dort im Sinn einer Opposition, sondern als Einheit von Herz und Reich. Das *Herz* ist der Ort des Geschehens, es bildet den lyrischen Raum: »Und hebt mir auf den Schild / Dies junge Mädchen, / Das jetzt mein ganzes Herz / Beherrschen soll, als Königin.« (I.1, V. 4-7) Am Ende heißt es dann: »Überreiche ich dir / Das bißchen Verstand, / Das mir aus Mitleid noch gelassen hat / Deine Vorgängerin im Reich.« (I.1, V. 28-31) Das bedeutet nichts anderes, als dass das *Reich* mit dem Herzen identifiziert, als Herz des Dichters neu definiert wird. Der Gedichtstraum wird davon bis hinein in die Wortwahl geprägt: So geschieht die Übergabe der Regentschaft konsequenterweise im Modus des ›Überreichens‹, das auch eine Veränderung des Reichs selbst bezeichnet. Indem das politische Modell des Reichs in ein poetisches verwandelt wird, erweitert sich zugleich der Begriff des Herzens, der das Politisch-Historische ausdrücklich einschließt.

Gestaltung einer Welt

Am Beginn des Zyklus existiert nichts außer einem Ich und seinen Liedern. Die weitgehend indetermierte Ausgangslage erinnert an die Situation aus dem neunten Gedicht des *Neuen Frühlings* (»Im Anfang war die Nachtigall ...«), mit dem Unterschied allerdings, dass es dort um eine Nachtigall geht, die ein (erstes) Lied singt, während hier bereits Lieder vorhanden sind. Man befindet sich also, wenngleich werkhistorisch früher, an einem systematisch späteren Zeitpunkt in der Logik des poetischen Modells. Der Sprecher wird gleich im ersten Vers als Dichter eingeführt, und die Gedichte sind das Material, mit dem in der Folge gearbeitet wird. Gleichzeitig wird damit ausdrücklich gesagt, dass der Dichter schon Gedichte mitbringt. Wenn man mit den bisherigen Lektüren bereits eine Art von Kontinuität im Gesamtwerk annehmen konnte, findet dieser Gedanke hier eine Bestätigung: Durch den Hinweis auf das eigene Schaffen werden die *Nordsee*-Gedichte als Teil eines größeren Zusammenhangs von Gedichtzyklen ausgewiesen. Innerhalb dieser Konstellation geht es nun um einen Neubeginn:

Ihr Lieder! Ihr meine guten Lieder!
 Auf, auf! und wappnet Euch!
 Laßt die Trompeten klingen,
 Und hebt mir auf den Schild
 Dies junge Mädchen,

Das jetzt mein ganzes Herz
Beherrschen soll, als Königin.

Heil dir! du junge Königin! (I.1, V. 1-8)

Den Anstoß gibt die direkte Anrede an die eigenen Lieder, die mit dem Appell einhergeht, aktiv zu werden: »Auf, auf!« Man kann sagen, dass der Sprechakt die vorhandenen Gedichte in Bewegung versetzt. Die Art und Weise, wie dieser Impuls anschließend umgesetzt wird, die Form der Gedankenentwicklung, die sich als Gestaltung einer Königin aus dem Sprachmaterial erweist, macht deutlich, dass diese Königin kein Abbild einer konkreten Person ist. Am ehesten noch ist sie eine metapoetische »Personifikation der Poesie«⁵⁹, aber nicht abstrakt, sondern im Sinn einer ganz konkreten Königin, die direkt aus dem poetischen Prozess hervorgeht und die vor diesen Versen schlicht nicht existiert. Diese Möglichkeit indes gibt es bereits in der Literatur: Konkret macht Heine Gebrauch von einem Prinzip, das Goethe im *West-östlichen Divan* gestaltet hat. Goethes Suleika entsteht als Figur des Zyklus neu und unterscheidet sich gerade dadurch von ihrem historischen Vorbild; in dem Moment, in dem der Vorgang abgeschlossen ist, besitzt die Figur die Freiheit, sich in den Gedichten autonom zu bewegen. Goethe markiert den Moment präzise: »Da du nun Suleika heißest ...«⁶⁰ Auf ähnliche Weise funktioniert Heines Gedicht. Zunächst ist da nur »Dies junge Mädchen«, das erst dadurch, dass es von den »guten Lieder[n]«, die sich wappnen, »auf den Schild« gehoben wird, zur Königin wird, und zwar exakt in dem Moment, in dem das verwandelnde Wort »als« ausgesprochen ist: »als Königin«. Erst danach ist die Anrufung möglich, die durch die isolierte Stellung des Verses im Gedicht zusätzlich betont wird: »Heil dir! du junge Königin!«

Das Attribut »jung« erfährt eine Bedeutungsverschiebung vom Lebensalter des Mädchens hin zur erst seit wenigen Augenblicken währenden Regentschaft der Königin. Indem nun die Anrede, die zuvor den Liedern galt, auf die Regentin übergeht, wird deutlich, dass ein neues Gegenüber geschaffen wurde, und zwar ganz aus dem Bestehenden heraus. Das ist wichtig, weil auch dieses Gedicht so gedeutet wurde, dass Heine hier seine Wendung zum Politischen ankündige, in dem Sinn, dass er nun neue, »gewappnete« Gedichte schreiben wolle.⁶¹ Zentral ist aber, dass es darum geht, dass die Lieder sich *selbst* wappnen, also in sich selbst neue Möglichkeiten entwickeln. Der Prozess durchläuft mehrere Schritte: Indem das Ich das Bekannte (die Lieder ohne die Königin) adressiert und es so in Bewegung versetzt, entsteht ein Neues (die Königin), das

anschließend seinerseits angedredet werden kann. Das Ich kann der Königin nun die Insignien ihrer Regentschaft geben. Sie wird mit den Elementen einer Kunstnatur ausgestattet, die dem Dichter zum handwerklich-künstlerischen Material werden.⁶² So bietet ihm die Sonne das »rote Gold« (I.1, V. 10), also ein in seiner Qualität verändertes Gold, das sich als Fortführung der malerischen Reflexion aus *Heimkehr XL* lesen lässt: Dort war es noch »das rote Sonnengold«, also unmittelbar mit der Sonne verbunden; hier ist es nun die reine abstrahierte Farbe, die sich von der Sonne trennen lässt. Der Prozess des Ablösens wiederum wird kurz darauf expliziert, wenn der Himmel in Form einer »blauseid'nen Himmelsdecke« (I.1, V. 13) erscheint, aus der der Künstler ein Stück ausschneiden kann. Die Struktur des Gedichtanfangs, wo das »als« die entscheidende verwandelnde Kraft besitzt, wiederholt sich: Der Stoff wird, durch die künstlerische Bearbeitung in Auseinandersetzung mit früheren Traditionen (dem blauen Mantel der Muttergottes), zum Mantel für die Königin, und erst in dieser veränderten Form, »als Krönungsmantel« (I.1, V. 16), kann sie ihn tragen. Die Art und Weise, wie die christliche Himmelskönigin zur Königin des Gedichts wird, illustriert die Funktionsweise der Texte: Erst die Bedeutungsveränderung kraft der sprachlichen Bearbeitung gibt den Begriffen ihren Sinn im Zusammenhang des Zyklus, der so sein eigenes Referenzsystem ausbildet. Obwohl dieses System durch den Auftakttext auf die neue Königin bezogen wird, so bleibt doch der Bezug auf etwas erhalten, das außerhalb des Zyklus liegt und das ausdrücklich thematisiert wird, wenn von der »Vorgängerin im Reich« (I.1, V. 31) die Rede ist. Das bedeutet auch: Nicht vom Verhältnis von ›Dichtung‹ und ›Außenwelt‹ ist hier die Rede, sondern das Material, mit dem der Dichter arbeitet, ist bereits von einer »Vorgängerin« in demselben Reich geprägt – eben dem dichterischen Gesamtwerk, das nun als Herz-Reich gestaltet werden soll.

Es gehört zu den Schwierigkeiten der Interpretation, mit der Ironie umzugehen. In der Forschung wird der Text oft als programmatisches Gedicht des Zyklus ins Zentrum gerückt, aber auch die gegenteilige Position wird vertreten: dass der optimistische Ton darin im Lauf des Zyklus nach und nach dementiert werde.⁶³ Misstrauisch macht vor allem das ironische Zitat der Minnelryk, mit dem die Übergabe der Regentschaft an die Königin gestaltet wird, verbunden mit der Idee einer »Vorgängerin im Reich«, die die Exklusivität der Königin bereits kurz nach ihrer Inthronisation zu relativieren scheint.⁶⁴ Und schließlich die Wortwahl selbst: »Und webe d'raus ein Diadem / Für dein geweihtes Haupt« (I.1, V. 11f.) – ist es nicht die ›Weihe‹, die in *Sonnenuntergang* mit der andachtvollen Dichtung in Verbindung gebracht wird? Um den Konflikt zu lösen,

muss man noch einmal genauer fragen, wer diese ›Vorgängerin‹ eigentlich ist. Man erfährt, dass sie sich im selben »Reich« befindet, weshalb die erwähnte Außenwelt nichts anderes ist als die Welt der eigenen Gedichte, im Sinn des entstehenden zusammenhängenden Raums der Zyklen. Statt aber nun in den früheren Texten spekulativ nach einer konkreten Figur zu suchen, die Pate gestanden haben könnte, bietet sich vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen auch eine etwas kühnere, abstrakte Deutung an: Die Stelle lässt sich so lesen, dass zusammen mit der Königin, gleichsam durch das Überreichen des Verstandes, auch die Vorgängerin erst erschaffen wird. Sie wäre dann im Sinn einer institutionalisierten Vorgängerin zu verstehen, als Funktion der Krönungsprozedur selbst: Das Ich kann nur die Herrschaft übergeben, wenn es zur Investitur befugt ist. Die Gedichtwelt als ›Reich‹ führt konsequent zur Idee des ›Überreichens‹, und für diesen Prozess des Übergangs wird neben der ›Königin‹ auch eine ›Vorgängerin‹ gebraucht. Die Gedichte schaffen so sukzessive ihre eigenen Voraussetzungen.

Diese Möglichkeit einer ganz aus der Struktur der zusammenhängenden Zyklen abgeleiteten Deutung zumindest in Betracht zu ziehen, ist auch deshalb wichtig, weil sich damit einer Tendenz begegnen lässt, die Gedichte mit einem Unernst aufzufassen, der einen emanzipierten Standpunkt vorgibt, tatsächlich aber an Desinteresse grenzt. Die Argumentationsfigur besteht in der augenzwinkernden Übersetzung des Gesagten in das vorgeblich Gemeinte. So lässt sich der Text beispielsweise so lesen, dass mit der Inauguration der neuen Königin gleich das Eingeständnis einhergehe, dass sie nur eine Geliebte in einer langen Reihe ist.⁶⁵ Bei Heine aber ist eine solche Lektüre nicht unproblematisch, weil sie nolens volens an den Kontext des nationalistischen Klischees vom treulosen Exilanten erinnert, der sich in den Pariser Bordellen herumtreibt. Zwar lässt sich die Argumentation leicht ins Positive wenden, als Spiel des Ironikers Heine mit der bürgerlichen Moral. Damit ist die Gefahr der Anknüpfung an das Klischee gebannt, aber um einen hohen Preis: Die Deutung der Moral wird dann über das Verstehen der Funktionsweise des Gedichts gestellt.

Das störende Pathos im Text ist also ernst zu nehmen. Im Zuge des produktiven Wechsels von Problem und Lösung könnte man sagen: Der Prozess des ›Weiheins‹ der Königin ist hier nötig, wirft aber anschließend die Schwierigkeit einer ›weihevollen‹ Literatur auf. Hilfreich ist es in jedem Fall, alle ironisch verstandenen Formulierungen auch einmal auf ganz unironische Weise zu lesen, etwa den Ausruf: »Das jetzt mein ganzes Herz / Beherrschen soll« (I.1, V. 6f.). Das lässt sich als Ausdruck großer Hingabe lesen, aber auch als eine ganz rationale Forderung, im Sinne

einer Ganzheit, die von den Gedichten angestrebt wird. Nicht umsonst heißt es, dass die Königin herrschen »soll«, also in Zukunft. In dieser Lesart formuliert der Satz eine Aufgabe: Der Zyklus ist dann als gelungen anzusehen, wenn er es schafft, unter der Herrschaft der neuen Königin das ganze Herz auszumessen, also den ganzen Raum – das Reich – der Gedichte in dieser Weise zu gestalten. Dieser Forderung entspricht die wiederkehrende Reflexion über das Herz, die sich in den folgenden Gedichten anschließt.

Eine Geschichte des Herzens

In der zitierten *Reisebilder*-Vorrede erscheint das Herz des Dichters später buchstäblich als der Ort, an dem aus dem Vorhandenen etwas Neues entstehen soll: »Noch interessanter ist es, wenn in ein und demselben Dichterherzen sich beyde Arten verschmelzen.«⁶⁶ In der Lektüre der *Nordsee* lässt sich nachzeichnen, wie dieser Ort entstanden ist. Möglich wird das nur durch eine Analyse der Voraussetzungen, wie sich Herz und Reich verbinden lassen. Das Herz muss seine Genese reflektieren. Der Auftrag an die eigenen Lieder, das ganze Herz auszumessen, enthält daher auch die selbstreflexive Komponente einer Geschichte des Herzens, in Auseinandersetzung mit dem – biographischen, historischen, literarischen – Material, dem es ausgesetzt wurde und wird. In dieser Perspektive lässt sich nun die Gruppe der Gedichte I.4 bis I.7 als Erweiterung der Bewegung lesen, die mit den Gedichten I.1 bis I.3 begonnen hat. Ein erster Schritt auf diesem Weg war dort die Reflexion über die Märchen, denen das Ich in den Erzählungen der Nachbarskinder begegnet ist, als man sich vor der Haustür traf: »Mit kleinen, horchenden Herzen / Und neugierklugen Augen« (I.2, V. 18f.). Die romantische Phase des Geschichtenerzählens in der Kindheit ist die erste Etappe in der Geschichte des Herzens. Indem das horchende Herz zur Voraussetzung einer späteren Produktivität wird, wird das Herz zum poetischen Organ.

Mit dem, was in diesem Kapitel entwickelt wird, weist Heine auf eine durchaus überraschende Art und Weise auf Rilke und Celan voraus.⁶⁷ Dass man das leicht übersehen kann, liegt auch daran, dass er – anders als die späteren Dichter, die ganz in der symbolistischen Tradition stehen – die Freiheit des poetischen Herzens erst gewinnen muss, indem er es in der empirischen Welt situiert. Wie gesehen, bilden für ihn ›Haupt‹ und ›Herz‹ am Beginn der Reflexion noch eine Ganzheit, was impliziert, dass die Konnotationen von Verstand und Gefühl in den Begriffen noch mit-schwingen. Aufgrund einer Passage in den *Bädern von Lukka* wird das Herz bei Heine oft auch auf die disparate Empfindungswelt der Moderne

bezogen. Heine verwahrt sich dort gegen die Lesart, ein Dichter von »byronischer Zerrissenheit« zu sein:

Ach, theurer Leser, wenn Du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwey gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sey ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deßwegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen Anderen hochbegnadigt und des Dichtermärtyrthums würdig geachtet haben.⁶⁸

An diesen Sätzen lässt sich festmachen, warum das Dichterherz bei Heine schon auf halbem Weg zu der Autonomie ist, die es bei den späteren Autoren gewinnen wird. Die traditionelle Annahme wäre, dass der Dichter ein von den Göttern Auserwählter ist. Der Gedanke lässt sich für eine Dichtung nutzen, die außerhalb der Realität zu stehen imstande ist. Das zeigt sich bereits an Eichendorffs Gedicht *An die Dichter*, das Heine an dieser Stelle zitiert.⁶⁹ Dort heißt es programmatisch: »Der Dichter kann nicht mit verarmen, / Wenn alles um ihn her zerfällt, / Hebt ihn ein göttliches Erbarmen, / Der Dichter ist das Herz der Welt.«⁷⁰ Heine scheint diesen Gedanken genau umzukehren. Bei ihm erscheint der Dichter eher als derjenige, der sein Amt auf sich nehmen muss, weil er im Herzen alle Erschütterungen der Welt spürt. In der Folge sind diese Erschütterungen verantwortlich dafür, wenn der Dichter »zerrissen« ist. Allerdings trägt diese Argumentation auch schon das Potential ihrer abermaligen Umkehrung in sich. In einer Zeit, in der die Götter abgedankt haben, braucht die Verbindung von Herz und Welt eine neue Grundlage. Wenn das Herz immer noch der Mittelpunkt dieser Welt sein soll, muss die Identität in der Dichtung erst erwiesen werden, und dazu muss gegebenenfalls auch diese Welt selbst umgeformt werden – nicht im Sinn einer Verweigerung der empirischen Realität, sondern als produktive Entwicklung einer poetischen Realität. Vor diesem Hintergrund ist jede dichterische Gestaltung als Herzensbildung zu verstehen.

Auch die Götter müssen dann auf eine neue Art poetisch legitimiert werden. Wie bereits gesehen, wird in *Sonnenuntergang* die mythische Deutung des Götterhimmels auf die Interpretation eines Bildes zurückgeführt und damit als historisches Phänomen analysiert, bei dem keine Gefahr mehr besteht, dass es wörtlich genommen wird. Daran kann das vierte Gedicht *Die Nacht am Strande* anknüpfen. Hier ist kein lyrisches

Ich vorhanden: Buchstäblich in Abwesenheit des Dichters, quasi unbemerkt nach Sonnenuntergang, treten die Götter wieder auf. Diese Konstellation lässt sich als Versuch deuten, den Göttern die Freiheit, die die Dichter ihnen durch ihr andächtiges Sprechen genommen haben, zurückzugeben. Doch welche Art des Dichtens über die Götter wäre in den *Nordsee*-Zyklen angemessen? Es fällt auf, dass das Gedicht eine Natur beschreibt, die in der Lage ist, »viele tolle Geschichten« (I.4, V. 8) zu erzählen. Man fühlt sich an *Abenddämmerung* erinnert, wo der Meeresthythmus die Märchen der Kindheit in Erinnerung ruft, um dann aber festzustellen, dass man sich in einem noch früheren Stadium befindet:

Sternlos und kalt ist die Nacht,
 Es gärt das Meer;
 Und über dem Meer, platt auf dem Bauch,
 Liegt der ungestaltete Nordwind,
 Und heimlich, mit ächzend gedämpfter Stimme,
 Wie'n störriger Griesgram, der gutgelaunt wird,
 Schwatzt er ins Wasser hinein, (I.4, V. 1-7)

Es ist eine Art poetischer Urszene, in der nichts als »der ungestaltete Nordwind« als Material vorhanden ist. Das Meer erzählt noch nicht, sondern es ist der Resonanzraum, der das akustische Material aufnimmt. Durch die Geschichten, die der Wind erzählt, sammelt sich nach und nach Literaturgeschichte an: »Riesenmärchen [...] Sagen aus Norweg [...] Beschwörungslieder der Edda, / Auch Runensprüche« (I.4, V. 9-13).

Wenn anschließend in diese durch Traditionen gefüllte Welt ein »Fremdling« (I.4, V. 20) tritt, der sich als Gott zu erkennen gibt, reklamiert er für sich als Figur zwar selbstbewusst eine mythische Deutung (»Und ich komme, und mit mir kommt / Die alte Zeit, wo die Götter des Himmels / Niederstiegen zu Töchtern der Menschen«, I.4, V. 56-58), doch diese Zeit ist inzwischen derart ferngerückt, dass sie nurmehr erzählerische Qualität besitzt – auf die Spitze getrieben in der Schlusspointe, als der Fremde sich »Thee mit Rum« (I.4, V. 65) erbittet, als Gegenmittel gegen seinen »göttlichsten Schnupfen« und »unsterblichen Husten« (I.4, V. 69f.). Anders gesagt: Der Gott hat zwar nach wie vor einen Platz in den Gedichten, aber nur dann, wenn er sich verändert und als Mensch auftritt – was hier zugleich auch bedeutet, dass er Teil der menschengemachten (Literatur-)Geschichte wird. Von daher erklärt sich die Charakterisierung des Fremden: Von Goethes *Sonetten* inspiriert (»hüllt sich fest in den grauen Mantel« / »Und er wirft den Mantel zur Erde«, I.4, V. 24, V. 53),⁷¹ und wohl auch von der Tradition spanischer

Romanzen,⁷² bewegt er sich durch eine Welt aus Fischerklischees und Komödienszenen (»Aber plötzlich, die Tür springt auf«, I.4, V. 47). Interessant ist diese Figur für den Zyklus nicht als Gott im transzendenten Sinn, sondern einzig und allein wegen des Reichtums an poetischen Möglichkeiten, den sie mitbringt. Deshalb wird das *Herz* so betont: »Schreitet ein Fremdling, mit einem Herzen, / Das wilder noch als Wind und Wellen.« (I.4, V. 20f.) Wo der Dichter des Zyklus sein eigenes poetisches Herz ausbilden will, benötigt er Fremde mit interessanten Herzen, um die er die Zyklenwelt, das dem ›Herz‹ nachgebildete ›Reich‹ der Gedichte, nach und nach erweitern kann.

Im fünften Gedicht des Zyklus, *Poseidon*, wird die Durchdringung von Kunst, Natur und sprachlicher Reflexion nicht mehr nur in einzelnen Schritten durchgeführt, sondern als fester Bestandteil des Zyklus institutionalisiert. Das zeigt sich zuallererst in der Einführung des Schiffs als poetologisches Element: »Fern' auf der Rehde glänzte das Schiff, / Das mich zur Heimath tragen sollte; / Aber es fehlte an gutem Fahrwind« (I.5, V. 3-5). Das Schiff liegt im doppelten Sinn »fern auf der Rehde«, die an die Sprachlichkeit der ›Rede‹ erinnert, die hier zugleich darauf verweist, dass das Schiff derzeit nicht verfügbar ist, solange es an poetischem ›Wind‹ (in der Tradition biblisch-dichterischen Pneumas) mangelt; die Verbindung von Schiff und Dichtung bestätigt sich später in der Anrede des Meergotts, wenn dem Diminutiv »Poetlein« (I.5, V. 34) das »Schiffchen« (I.5, V. 36) entspricht. Die Deutung des Meeres als Kunstgebilde wird hier vorläufig abgeschlossen, indem das Ich von Homers *Odyssee* und ihren »meerdurchrauschten Blättern« (I.5, V. 10) spricht. Damit ist auch ein Anspruch formuliert: Nicht um das Meer als Thema geht es, sondern das Meer soll selbst zum Raum der Gedichte werden, seine poetologische Grundlage sein.

Der Abschied von den (andächtigen) mythischen Bildern hin zu einer reflektiert-mythologischen Lesart, die die antike Welt als dichterische anerkennen kann, wird mit dem Verweis auf Homer um den Aspekt des *Lesens* erweitert. Das Herz des Dichters kennt nun schon zwei Möglichkeiten, sich weiter auszubilden: Neben die Erzählungen der Kindheit (I.2) tritt die literarische Tradition,⁷³ konkret vermittelt über Bücher und deren aktive Aneignung, die verschiedene Formen annehmen kann. Über die eigene Lektüre heißt es im Gedicht weiter:

Mein edles Herz begleitete treulich
Den Sohn des Laertes, in Irrfahrt und Drangsal,
Setzte sich mit ihm, seelenbekümmert,

An gastliche Herde,
 Wo Königinnen Purpur spinnen,
 Und half ihm lügen und glücklich entrinnen
 Aus Riesenhöhlen und Nymphenarmen,
 Folgte ihm nach in kimmerische Nacht,
 Und in Sturm und Schiffbruch,
 Und duldet mit ihm unsägliches Elend. (I.5, V. 15-24)

Die Form des Lesens ist verstehend, besitzt aber darüber hinaus eine mitfühlende Komponente. Doch ist sie nicht direkt identifikatorisch, sondern der Modus ist das ›Begleiten‹, in dem das Herz sich ausbilden will. Diese Begleitung geht nicht ohne Selbstironie vonstatten: Das Ich duldet in seiner Rolle als *Dichter*, wenn ein Elend »unsäglich«, ihm also als Schreibendem gerade entzogen ist. Und die Einfühlung geht so weit, dass er davon ausgeht, Odysseus aktiv zu unterstützen: »Und half ihm lügen und glücklich entrinnen«. Diese Idee, dass die Rezeption auch für das antike Vorbild notwendig ist, wird im Lauf des Zyklus immer wichtiger. Bereits der Unterschied von Mythos und Mythologie ist schließlich von der jeweiligen Rezeptionshaltung abhängig.

Auch das ironische ›Unsäglich‹ wird relativiert, denn im Gedicht überwiegt eindeutig die Hoffnung auf dichterisch Sagbares. Wo zu Beginn des Gedichts der fehlende Wind beklagt wurde, besteht nun die Aussicht, dass dieser Wind in der klassischen Dichtung als »Atem der Götter« (I.5, V. 12) vorhanden ist. Das zeigt sich auf der Ebene der Sprache – dass Heine Wortbildungsprinzipien aus der Voß-Übertragung der *Odyssee* imitiert hat, ist bereits die These von Lydia Baer 1930.⁷⁴ Die aus Homer zitierten Episoden wiederum sind ein Kaleidoskop von Elementen, die in Heines Zyklus wiederkehren: Schon bekannt sind die »Königinnen« (wurden aufgenommen in I.1), das »Elend« (I.3) oder die »Herde« (I.4); später folgen der »Sturm« (I.8) und der »Schiffbruch« (II.3), die sogar (in leichter Variation) zu Gedichttiteln werden. Das Lesen wird so zu einer Art Materialsammlung für den Dichter, der auf der Suche nach ›Fremdlingen‹ (also anderen Gedichten) mit ›wildem Herzen‹ ist. Gleichzeitig ist zu bedenken, dass bereits die Interpretation der *Jungen Leiden* und der *Heimkehr* gezeigt hat, dass das Kombinatorische nach einer poetisch-argumentativen Begründung verlangt. Das Lesen wirft Probleme auf, die das Schreiben einholen muss. Den Verweis auf die früheren Zyklen gibt der Text selbst vor, der den Rückgriff explizit fordert, sogar unter Nennung des Zykletitels: »Und mir selber bangt / Ob der eignen Heimkehr.« (I.5, V. 27f.) Es liegt daher nahe, im Gedicht nach Ordnungsprinzipien zu suchen, die im Lauf des Zyklus produktiv werden.

Ein Beispiel ist der zusammengesetzte Ausdruck »Sturm und Schiffbruch« (I.5, V. 23): Beide Substantive bezeichnen nicht nur spätere Gedichttitel, sondern gerade der innere Zusammenhang beider Gedichte – die Präzisierung des ›und‹ – wird für den Zyklus bedeutsam, weil in späteren Texten über die Abfolge beider nachgedacht werden wird (⇒5.6).

Zunächst scheint die Durchdringung von eigenen und fremden Versen zu gelingen, wenn das Ich den Meergott anspricht: »Kaum sprach ich die Worte, / Da schäumte das Meer« (I.5, V. 29f.). Die Reaktion erinnert an das Meer aus I.2, das vor dem hörenden Blick des Ich einen Rhythmus annimmt. Hier wird daraus ein direkter Schöpfungsvorgang, in dem Sprechen und schäumendes Meer ineinander übergehen. Doch von Poseidon handelt der Dichter sich eine Absage ein: »Ich will nicht im gringsten gefährden / Dein armes Schiffchen [...] Denn du, Poetlein, hast nie mich erzürnt, / Du hast kein einziges Thürmchen verletzt / An Priamos heiliger Veste« (I.5, V. 35-41). Indem Poseidon auf diese Weise die Wirkmöglichkeit des Dichters in Frage stellt, zieht er das Gelingen des ganzen Projekts einer Verbindung von Herz und Reich, das die *Nordsee* seit dem ersten Gedicht anstrebt, in Zweifel. Doch das Ich lernt in der Folge hinzu und verwendet die Mittel, die es sich erarbeitet hat, in produktiver Weise. Mit Hilfe des ›wilden‹ Herzens des Fremden aus I.4 etwa erweitert es in *Erklärung* (I.6) den Meeres-Raum um den Wald, woraus sich folgerichtig die Steigerung des ›wilderer‹ Herzens ergibt: »Zerbrechliches Rohr, zerstiebender Sand, / Zerfließende Wellen, Euch trau' ich nicht mehr! / Der Himmel wird dunkler, mein Herz wird wilder, / Und mit starker Hand, aus Norwegs Wäldern, / Reiß ich die höchste Tanne« (I.6, V. 18-22). Und in *Nachts in der Cajüte* (I.7) wird der kombinatorische Volksliedton als Äquivalent des schaukelnden Schiffs im Hafen erprobt: »Das Meer hat seine Perlen, / Der Himmel hat seine Sterne, / Aber mein Herz, mein Herz, / Mein Herz hat seine Liebe.« (I.7, V. 1-4)

5.4 Sehnsucht als poetischer Impuls (I.6 – I.12)

Das Fremde wäre indes nicht das Fremde, wenn es sich immer bruchlos integrieren ließe. Das Verfahren kommt so immer wieder an seine Grenzen. Dort, wo das ganz Andere im Sinn eines Inkommensurablen durchbricht, riskieren die Gedichte etwas. Man kann das an den beiden zuletzt zitierten Texten festmachen. Wo die Frage nach den Möglichkeiten des dichterischen Herzens eine Verbindung zwischen allen bisher betrachteten Gedichten bildet, verändert sich der Raum des Zyklus mit diesen Texten in fundamentaler Weise,⁷⁵ denn hier wird erstmals die essentielle

Frage nach den Grenzen der zyklischen Welt gestellt. Dass der Dichter, der in *Erklärung* spricht, dem Sand und den Wellen nicht mehr traut, liegt daran, dass das Meer in der Aufnahme der ›wilden Herzen‹ zu viel Kraft gewonnen hat:

Herangedämmert kam der Abend,
 Wilder toßte die Fluth,
 Und ich saß am Strand, und schaute zu
 Dem weißen Tanz der Wellen,
 Und meine Brust schwoll auf wie das Meer,
 Und sehnend ergriff mich ein tiefes Heimweh
 Nach dir, du holdes Bild,
 Das überall mich umschwebt,
 Und überall mich ruft,
 Ueberall, überall,
 Im Sausen des Windes, im Brausen des Meers,
 Und im Seufzen der eigenen Brust. (I.6, V. 1-12)

Das Misstrauen gegenüber den Wellen entsteht dadurch, dass sie das Liebesbekenntnis, das der Dichter mit »leichtem Rohr« (I.6, V. 13) schreibt, gleich wieder überschwemmen. Hier kündigt sich die Problematik eines notwendigen Kampfs mit der eigenen Dichtung an. Zugleich gibt es ein Element, das sich nicht ohne Weiteres in die bisherige Welt des Zyklus integrieren lässt, nämlich die Sehnsucht, das Verlangen nach einem nicht näher definierten »Bild«. Eine neue Kraft kommt ins Spiel. Auch die dreifache Wiederholung des eher konventionell anmutenden Schwurs »Agnes, ich liebe Dich!« (I.6, V. 14, 27, 32) ändert nichts an dem Eindruck, dass es hier um den Umgang mit einem ganz anderen Element, einem für die Gedichte bisher Inkommensurablen geht. Die Reaktion des Dichters, der kurzerhand die Tanne als Schreibinstrument in die Meereswelt einführt, bleibt daher auch zweifelhaft: »Norwegs Wälder[]« (I.6, V. 21) sind vorbereitet in den »Sagen aus Norweg« (I.4, V. 10), die als literarhistorisches Material gekennzeichnet waren. Die Reaktion erfolgt also mit dem bekannten, untauglichen Instrumentarium.

Wo sich hier ein Fremdes lediglich ankündigt, enthält *Nachts in der Cajüte* einen offenen Bruch. Das Ich, von der Umwelt getrennt durch die »bretterne Schiffswand« (I.7, V. 53), kennt im Traum doch eine Möglichkeit, dem Schiff zu entfliehen. Plötzlich befindet man sich in einer erschreckenden Umgebung, die mit der Meereswelt keine Verbindung mehr zu haben scheint:

Es träumte mir von einer weiten Haide,
 Weit überdeckt von stillem, weißem Schnee,
 Und unterm weißen Schnee lag ich begraben,
 Und schlief den einsam kalten Todesschlaf. (I.7, V. 64-67)

Der Schnee ist das radikal Andere, zu dem der Dichter keinen – auch keinen sprachverändernden – Zugang besitzt; das manifestiert sich schon in der Wiederholung der Leerformel vom »weißen Schnee«, die anzeigt, dass die Gestaltungskraft des Ich versagt.⁷⁶ Die sich anschließende Hinwendung zu den Sternen (vgl. I.7, V. 68-71) erscheint auf den ersten Blick wie ein Deus ex machina, kann aber den Traum nicht zurücknehmen. Im weiteren Verlauf des Zyklus geht es daher um diese Frage: Wie lässt sich der Zyklenraum aus sich heraus hin zu diesen Elementen, bei denen etwas Existentielles auf dem Spiel steht, erweitern? Und wie geht man damit um, dass das Zerstörerische teilweise aus der Logik der Gedichte selbst hervorgeht?

Arbeit am Sprachmeer (I.8)

Im Gedicht *Sturm* lässt sich der Bruch als Interpretationskonflikt nicht umgehen. Der Text zerfällt in zwei Teile, die scheinbar akzidentell miteinander verbunden sind: Während der erste Abschnitt (I.8, V. 1-24) von einer scheiternden Auseinandersetzung des Ich mit dem tobenden Meer handelt, weitet sich der Blick im zweiten Teil (I.8, V. 25-39) hin zu einer geheimnisvollen Frau, die an der Küste Schottlands steht und singt. Den Übergang bildet eine Formulierung, die den existenzgefährdenden Kampf mit den Elementen geradezu konterkariert, weil das Ich sich ohne Weiteres einem anderen Eindruck zuwenden zu können scheint: »Und zwischendurch hör ich vernehmbar / Lockende Harfenlaute« (I.8, V. 25f.).⁷⁷ Gerade in dieser Verbindung besteht jedoch die entscheidende Grundoperation des Gedichts, die es ermöglicht, die Welt des Zyklus von innen heraus zu erweitern – und die Nordsee als Meeresraum buchstäblich zu vervollständigen, indem die Reflexion auf die gegenüberliegende Küste ausgedehnt wird und nun den ganzen Nordseeraum erfasst, von Helgoland und Norderney bis Schottland.

Bei dieser vom Sturm aufgewühlten Nordsee handelt es sich aber, wie gesehen, schon längst nicht mehr um das Naturelement. Der Angreifer ist eine sprachlich geschaffene See, die der Dichter mittels des »Schifflein[s]« (I.8, V. 6) als Instrument der Selbstreflexion in dem Maß abtastet, in dem dieses Meer als ein Eigenes erkannt wird. Dass sich der Sturm im künstlichen Raum eines Sprachmeers abspielt, wird an der Oberfläche

der Wortformen dadurch sichtbar, dass die »Wellen« (I.8, V. 2) durch das Peitschen des Sturms zu »Well'n« (I.8, V. 3) werden – ein Unterschied, der Heine offenbar wichtig war, denn in anderen Fassungen des Gedichts hieß es zunächst »Well'n« und im Vers darauf »Wellen«.78 Wenn aber das Meer bereits aus der Dichtung entstanden ist, wird auch die grundsätzliche Trennung von Außen und Innen zunehmend obsolet. Der Kampf mit den Elementen ist daher von vornherein auch der Kampf mit dem soeben selbst Geschaffenen.

Es ist das derart verfasste Meer, das sich in der zweiten Strophe gegen das Herz des Dichters wendet. Dessen erste Reaktion besteht darin, das Meer mittels der Kunstgeschichte daran zu erinnern, was es auch sein kann. In Anspielung auf Botticellis *Geburt der Venus* heißt es: »O Meer! / Mutter der Schönheit, der Schaumentstiegenen! / Großmutter der Liebe! schone meiner!« (I.8, V. 10-12) Und auch Goethe wird gegen den Sturm in Stellung gebracht. Wenn von Amor als »Schalk« die Rede ist, ist das im 18. Jahrhundert zwar bereits ein konventioneller Beiname des Liebesgotts, vor allem aber ist es ein Zitat aus den *Römischen Elegien*.79 Zuweilen wurde das Gedicht so gelesen, als wolle das Ich des Gedichts sich nur vergewissern, »dass es sich in einer literarisch geprägten Welt bewegt.«80 Entscheidend ist jedoch, dass weder Botticelli noch Goethe in der Lage sind, dem Sturm etwas entgegenzusetzen:

Schon flattert, leichenwitternd,
Die weiße, gespenstige Möve,
Und wetzt an dem Mastbaum den Schnabel,
Und lechzt, voll Fraßbegier, nach dem Herzen,
Das vom Ruhm deiner Tochter ertönt,
Und das dein Enkel, der kleine Schalk,
Zum Spielzeug erwählt. (I.8, V. 13-19)

In dieser Passage erweist sich die Untauglichkeit der bisher vorhandenen Mittel, von der eben die Rede war.⁸¹ Die Ambivalenz der poetischen Tätigkeit, die in der Gleichzeitigkeit von Rühmen der Schönheit und Ausgeliefertsein gegenüber der Liebe besteht, ist ein alter Topos. Der Angriff allerdings, dem das Ich sich zu erwehren hat, ist der Angriff eines neuen Sturms mit seinen dissonanten Bildern, verkörpert durch die »weiße, gespenstige Möve«. Das Schiff – der Diminutiv »Schifflein«, der die Rede des Poseidon aus I.5 aufnimmt, verriet es bereits – ist noch nicht fähig, mit der selbstgeschaffenen Naturgewalt umzugehen. Die Dichtung erscheint hier als Kampf der alten Mittel mit der modernen Realität, in dem »Bitten«, »Flehn« (I.8, V. 20) und »Rufen« (I.8, V. 21) scheitern müssen.

Die Bildlichkeit des Krieges, die später in *Meergruß* (II.1) entwickelt wird (⇒5.5), ist im »Schlachtlärm der Winde« (I.8, V. 22) schon enthalten. Zugleich ist das Ich sichtbar bemüht, den Sturm mit den Elementen der Tradition kommensurabel zu machen. Die alliterierende Wendung »Wie ein Tollhaus von Tönen!« (I.8, V. 24) beschreibt den Gegner mit Hilfe der klassischen Metrik in der Form des Adoneus – und offenbart doch durch das »wie«, dass sie nur ein Vergleich ist.

An dieser Stelle folgt nun der eingangs beschriebene Bruch. Wie beiläufig und noch ganz im reihenden Gestus setzt plötzlich eine vollkommen neue Überlegung ein: »Und zwischendurch hör' ich vernehmbar / Lockende Harfenlaute« (I.8, V. 25f.). Das scheinbar nur dahingesagte »zwischendurch« beschreibt einen Eindruck, der sich als ein Gleichzeitiges zwischen die Töne des Sturms schiebt. Es entsteht der Eindruck einer willkürlichen Montage, doch dabei bleibt es nicht, sondern eine neue Reflexion schließt an. Dass das möglich ist, liegt wiederum daran, dass das Ich einen Bezug zu dem fremden Element herstellen kann: »Und ich erkenne die Stimme.« (I.8, V. 29) Die Erkenntnis wird zu einem Mittel der Dichtung, weil das »Erkennen« ein konstruktives Potential in sich trägt; es erlaubt die Erweiterung des zyklischen Raums um ein weiteres Element. Das Erkannte *ist* das Neue.

Dieses neue Moment wiederum zeigt einen Lösungsweg aus dem beschriebenen Dilemma des Sprechers auf. Denn anders als das Ich, dessen »Rufen verhallt« (I.8, V. 21) – was an das »Verwehen« der Lieder aus dem *Reisebilder*-Vorwort erinnert (⇒4.3) –, ist die »schöne, kranke Frau« (I.8, V. 34) in der Lage, ein »dunkles Lied« (I.8, V. 38) zu singen, das über das Meer hinweg »vernehmbar« (I.8, V. 25) bleibt. Die Frauenfigur verkörpert eine Poesie, die das Ich anstrebt und von der es lernen will. Wo der Sprecher im Streit mit dem »Schlachtlärm der Winde« (I.8, V. 22) ist, ist die Frau mit dem Wind im Bunde, der das Lied über das Meer trägt (vgl. I.8, V. 39). Die mit der Gedichtnatur verbundene Gestalt wird vom Ich als Vorbild analysiert. Dass sie diesen Vorbildcharakter annehmen kann, liegt daran, dass sie als Figur aus dem Interpretationskonflikt des Gedichts hervorgeht. Wie die Königin ist sie keine konkrete oder gar reale Figur, sondern sie ist der verkörperte Konflikt in versprachlichtem Medium. Das lässt sich unmittelbar an ihrer Beschreibung ablesen. Die Stelle, die den oben beschriebenen Bruch markiert (»Und zwischendurch hör ich vernehmbar / Lockende Harfenlaute«), findet ihr Echo in der Beschreibung der Frau, die die Bestandteile »lockend«, »Harfe« und (zwischen-)»durch« in veränderter Form aufnimmt: »Und sie spielt die Harfe und singt, / Und der Wind durchwühlt ihre langen Locken« (I.8, V. 36f.). Die Antwort wird auf der Ebene der Wortformen erreicht, die Figur entsteht

ganz im sprachlichen Medium. Wo die Verbindung der Elemente, die zunächst als vages ›zwischen-durch‹ wahrgenommen wurde, nun als Einheit von Gesang und Gestalt erscheint, in der das ›Lockende‹ sich in den ›Locken‹ materialisiert, kann ein Lied entstehen, das mit dem Sturm fertig-wird. Die Formulierung »spielt die Harfe« betont dabei nicht ohne Grund das Spiel als eine freie Form von Künstlichkeit, die schon Jugendstil-Anklänge besitzt.⁸²

Meer als Maß (I.9 und I.10)

Im Anschluss wird die Gefahr scheinbar zurückgenommen: Der *Sturm* ist Teil des Meeres, und das Meer beruhigt sich: *Meeresstille*. Das Gefährliche, eben noch sehr präsent verkörpert durch die »gespenstige Möve« (I.8, V. 14) zieht sich zunächst zurück in eine Art Genrebild: »Doch die Möve, aus den Lüften, / Schießt hinunter auf das Fischlein, / Und den raschen Raub im Schnabel / Schwingt sie sich hinauf in's Blaue.« (I.9, V. 21-24)⁸³ Dass sich das Meer vorerst noch einmal mit den klassischen Mitteln der Kunst fassen lässt, wie sie in *Krönung* präsentiert worden waren, verdankt sich einem beschwörenden Ausruf: »Meeresstille! Ihre Strahlen / Wirft die Sonne auf das Wasser, / Und im wogenden Geschmeide / Zieht das Schiff die grünen Furchen.« (I.9, V. 1-4) Analog zur malerischen Darstellung des Abendhimmels am Beginn des Zyklus ist es auch hier die Konzentration im Bild selbst, die es dem Ich ermöglicht, als Betrachter der vermeintlichen Idylle einen neuen Gedankenprozess anzustoßen. Bereits im nächsten Gedicht, *Seegespenst*, führt dieses Nachdenken zu einer neuen Bewegung, die die Grenzen des Bisherigen nicht nur berührt, sondern darüber hinausgehen möchte: »Ich aber lag am Rande des Schiffes, / Und schaute, träumenden Auges, / Hinab in das spiegelklare Wasser« (I.10, V. 1-3). Das Ich träumt, das heißt, der nun folgende Versuch einer Erweiterung des Zyklusraums geschieht mittels einer Sehweise, die zuvor im Zyklus bereits eingeführt wurde: Der Traum war der Modus des Gedichts *Nachts in der Cajüte*, in dem im Bild der »bretterne[n] Schiffswand« (I.7, V. 53) auch bereits über die Barriere des – seit *Poseidon* (I.5) als poetisches Instrument eingeführten – Schiffes nachgedacht wurde.⁸⁴ Mit dieser Perspektive geht der Blick auf den Meeresgrund einher. Wie bei der Frau an der schottischen Küste steht die künstlerische Durchdringung einer Szenerie im Vordergrund; eine Durchdringung, die eine malerische und eine tonbildende Dimension besitzt. Zunächst wird eine Stadt imaginiert:

Bis tief, im Meeresgrunde,
 Anfangs wie dämmernde Nebel,
 Jedoch allmählig farbenbestimmter,
 Kirchenkuppel und Thürme sich zeigten,
 Und endlich, sonnenklar, eine ganze Stadt,
 Alterthümlich niederländisch,
 Und menschenbelebt. (I.10, V. 5-11)

Eine Logik des Gemäldes setzt sich durch: In der Betrachtung des klaren Meeresspiegels entsteht ein Bild im Bild, indem sich aus den Farben als Material des Künstlers nach und nach eine konkrete Stadtansicht zusammensetzt, ein historisch situiertes Gemälde in der Tradition niederländischer Meister, das im Folgenden ausbuchstabiert wird: Man sieht »Bedächtige Männer, schwarzbemäntelt« (I.10, V. 12), die »über den wimmelnden Marktplatz« schreiten, zum »Rathaus« mit »steinerne[n] Kaiserbilder[n]« (I.10, V. 15f.).

Doch wenn auch der Blick in eine ferne historische, kunstgeschichtliche und biographische – die Stadt wird in der Forschung oft mit Hamburg in Verbindung gebracht⁸⁵ – Periode zurückgeht, macht sich die gegenwärtige Perspektive des Dichters zugleich entschieden bemerkbar. Das Gedicht gewinnt seinen Standpunkt darin, dass das Meer sich – in der Aktualisierung von Homers »meerdurchrauschten Blättern« (I.5, V. 10) – als akustisches Phänomen vor das historische Bild schiebt. Das Meer wird buchstäblich zum Prisma, durch das hindurch alles, auch die Historie, betrachtet wird. Sein Rauschen ist bis in den Traum von der Stadt hinein wahrnehmbar und verändert alles, was dort zu sehen ist. So gibt es »seidenrauschende Jungfern« (I.10, V. 22), bei denen das Rauschen noch eher malerisch-darstellende Qualität besitzt; der Ausdruck verweist zugleich auch noch auf die Seide aus dem Auftaktgedicht *Krönung*. Wenig später gewinnt aber schon die klangliche Dimension die Oberhand, denn es zeigt sich, dass alle Bewohner der Stadt getrieben sind »von Glockengeläute / Und rauschendem Orgelton.« (I.10, V. 33f.) Wie im Fall der literarhistorischen Reflexion wird auch hier ein historisches Element, das als solches ausgewiesen ist, zu einem Moment der Gedichtwelt und erfährt darin eine Veränderung. Zugleich bleibt seine ursprüngliche Fremdheit eine Voraussetzung dafür, dass es für das gegenwärtige Nachdenken weiterhin von Interesse ist. Es handelt sich um ein neues, fernes Element und einen fremden Ton, um den es im weiteren Verlauf des Gedichts geht und der ganz nah an das Ich heranrückt:

Mich selbst ergreift des fernen Klangs
 Geheimnißvoller Schauer!
 Unendliches Sehnen, tiefe Wehmuth,
 Beschleicht mein Herz,
 Mein kaum geheiltes Herz; –
 Mir ist als würden seine Wunden
 Von lieben Lippen aufgeküßt,
 Und thäten wieder bluten, –
 Heiße, rothe Tropfen,
 Die lang und langsam niederfall'n
 Auf ein altes Haus, dort unten
 In der tiefen Meerstadt,
 Auf ein altes, hochgegiebeltes Haus,
 Das melancholisch menschenleer ist,
 Nur daß am untern Fenster
 Ein Mädchen sitzt,
 Den Kopf auf den Arm gestützt,
 Wie ein armes, vergessenes Kind –
 Und ich kenne dich armes, vergessenes Kind!

So tief, meertief also
 Verstecktest du dich vor mir, (I.10, V. 35-55)

Die beiden zuletzt zitierten Verse zeigen den Grad der intellektuellen Durchdringung an, den das Meer inzwischen erreicht hat: Es ist in der Lage, ein Maß zu geben und eine Tiefe auszumessen, in der das Ich sich respektive sein Meer erforscht. Es drückt konkret eine messbare Entfernung zwischen dem Ich und dem Fremden an (ähnlich der wachsenden Ferne in *Lebensfahrt* ⇒4.1): »meertief«. Dass es überhaupt möglich ist, das Fremde auf diese Weise kommensurabel zu machen, liegt an der gleichen Gedankenfigur wie in *Sturm*: Im Modus des ›Kennens‹ wird das Ferne integriert und zum Teil der Zyklenwelt.

Insbesondere in der älteren Forschung wird eine symbolische Bedeutung des Meeres (beispielsweise als Seele) oft einfach vorausgesetzt, sodass der Gedankenprozess, der auf eine Erweiterung des Bestehenden zielt, gar nicht in den Blick kommen kann. Gerhard Kaiser etwa urteilt: »Die verlorene Geliebte wird in der eigenen Seele wiedergefunden, unter der vertrauten Seelenschicht des Grams. Die Erfahrung, die im Gedicht laut wird, ist also monologisch, Selbsterfahrung, und zwar in narzißtischer Weise.«⁸⁶ In der aktuelleren Literatur wird nicht mehr in dieser Weise symbolisch gedeutet, aber das Meer wird – wie am Beispiel von *Nordsee III*

gesehen – immer noch häufig als feststehendes Bild begriffen, als ›Archiv‹ oder aber, wie bei Esther Kilchmann, als ›Gedächtnisraum‹. Ihr zufolge ist Heines *Nordsee* ein Gebilde aus Fragmenten: »Ohne endgültig klare Gestalt anzunehmen, spielen Erinnerungsbilder des lyrischen Ichs, Fragmente aus Mythos und Märchen, politische Zeitkritik, geschichtsphilosophische Überlegungen und lyrische Komposition von Naturbildern gleichsam im Rhythmus der Meereswellen ineinander«⁸⁷. Der konkrete Ort des Mädchens am Boden des gerade geschaffenen Meeres, in ›meertiefer‹ Entfernung, spielt folgerichtig keine Rolle mehr für die Deutung, sondern wird zu einem undefinierten ›Inmitten‹ im Bereich des Gedächtnisses literarischer Tradition, von dem Heine sich eigentlich ablösen möchte: »So entdeckt das Ich im Gedicht *Seegespenst* im Wasser inmitten eines märchenhaften Szenarios das Bild der Geliebten und will sich aus dem Schiff dorthin hinabstürzen.«⁸⁸ Und selbst dort, wo in der Sekundärliteratur die räumliche Verortung des Geschehens explizit thematisiert wird – indem nämlich die Formulierung »im Meeresgrunde« von der Alternative ›am Meeresgrunde‹ abgegrenzt wird –, wird das Räumliche kurz darauf in eine allgemeine Tiefenmetaphorik aufgelöst.⁸⁹

Die Anstrengung, das Fremde im Medium des neu geschaffenen Gedichttraums kommensurabel zu machen, bedeutet indes nicht, dass diese Tiefe an Gefahr eingeüßt hätte: Als das Ich sich an das Herz der Vergessenen stürzen möchte, hält es der Kapitän des Schiffs zurück, »Und zog mich an den Schiffsrand, / Und rief, ärgerlich lachend: / Doktor, sind Sie des Teufels?« (I.10, V. 76-78). Der Anziehungskraft des Traums steht das Risiko gegenüber: Die Dichtung erscheint so als ein Wagnis, das das Ich eingeht, wenn es dessen Raum erweitern möchte und dabei die eigene Existenz aufs Spiel setzt. Die Möglichkeiten und Grenzen von Heines Poesie werden an dieser Stelle auf die Probe gestellt. In diesem Zusammenhang wird auch der Zustand des Herzens neu befragt, über das es heißt: »Mir ist als würden seine Wunden / Von lieben Lippen aufgeküßt«. Das klingt auf vertraute Weise romantisch und man meint schon Eichendorffs wenige Jahre später entstandenes Gedicht *Mondnacht* zu hören: »Es war, als hätt' der Himmel / Die Erde still geküßt«⁹⁰. Bei Heine aber geht es um ein dialogisches Prinzip in der Dichtung, dessen Gefährlichkeit sich darin äußert, dass die Wunden geöffnet werden. Es kulminiert in dem Moment, in dem das Ich vom Schiffsrand springen möchte: »Und ich komme hinab zu dir, / Und mit ausgebreiteten Armen / Stürz' ich hinab an dein Herz –« (I.10, V. 71-73). Ein Herz denkt so über seine Beziehung zu einem anderen Herzen nach.

Synthese im Bild?

Das Herz, von dessen Entwicklung die Gedichte handeln, ist ein in höchstem Maß angegriffenes Herz. Der zeitliche Entstehungskontext der Zyklen legt nahe, dass auf Seiten des Autors existentielle Erfahrungen eine Rolle gespielt haben. Ausführlich diskutiert wurde die Frage der Identitätskrise, die sich aus der Auseinandersetzung mit der eigenen Taufe ergeben haben. Das gilt insbesondere für die Folge der Gedichte I.10 bis I.12.⁹¹ Das Mädchen aus *Seegespenst* wird dabei oft mit Heines Judentum identifiziert, manchmal direkt mit der Situation des Juden in der Diaspora.⁹² Explizit als Gegenthese wurde eine mögliche Referenz auf Gretchen am Spinnrad formuliert⁹³ oder eine Bezugnahme auf die eigenen früheren Gedichte.⁹⁴ Dabei schließen sich die Positionen gar nicht aus, sondern ergänzen einander sogar: Sowohl Goethe als auch die jüdische Tradition sind in den *Nordsee*-Gedichten omnipräsent. Entscheidend für die Interpretation ist, dass das Existentielle nicht auf der Ebene einer Problematik der Person Heinrich Heine verbleibt, sondern dass es den *Dichter* betrifft, der hier spricht. Heine fühlt sich in seiner Existenz als Dichter angegriffen und reagiert darauf mit seinen Texten. Entsprechend ist das Herz, das in den Gedichten ausgebildet wird, zugleich das Ziel der Angriffe. Deutlich wird das etwa am Beginn von *Reinigung*, wo sich der Dichter gegen die vermeintlichen Gefahren verbal zur Wehr setzt:

Bleib' du in deiner Meerestiefe,
 Wahnsinniger Traum,
 Der du einst so manche Nacht
 Mein Herz mit falschem Glück gequält hast,
 Und jetzt, als See-Gespenst,
 Sogar am hellen Tag mich bedrohtest – (I.11, V. 1-6)

Der beschwörende Ton lässt erahnen, dass die Abwehr nicht gelingt und das Bild, das anschließend in *Frieden* (I.12) gezeichnet wird, brüchig bleibt. Während aber die Wortwahl eine tiefenpsychologische Lesart nahelegen scheint (›Wahnsinniger Traum‹), zeigt sich anschließend, dass dies allenfalls der Ausgangspunkt für einen anderen, poetischen Gedanken ist. Wenn man das Gedicht im Sinn eines Verarbeitungsprozesses deuten will, dann führt es die Form dieser Verarbeitung sofort selbst vor. So, wie im ersten Gedicht das Mädchen auf den Schild gehoben wird, sodass es »jetzt mein ganzes Herz / Beherrschen soll, als Königin« (I.1, V. 6f.), verändert auch der Traum seinen Status, wenn er »jetzt, als See-

Gespenst« – das heißt mit dem bisher herausgearbeiteten Wissen über Heines ›als: in Form eines gerade geschaffenen Seegespensts –, erscheint. Gemeint ist nicht irgendein schwer zu fassender Geist, sondern konkret das Gedicht *Seegespenst*.⁹⁵ Erst dadurch, dass der Traum zum Gedicht wird, wird er der poetischen Analyse zugänglich.

Die Notwendigkeit dieses Prozesses ergibt sich daraus, dass der Traum sich immer schon gegen das »Herz«, also gegen den Dichter gerichtet hat. Hier zeigt sich ein zentraler Bestandteil der Poetik der *Nordsee*: Aus einer bedrängten Position heraus entstehen Gedichte, die sich dann, da sie den Kampf, aus dem sie hervorgegangen sind, noch als Logik in sich tragen, gegen den Dichter wenden können. So wird die Auseinandersetzung zu einem Streit innerhalb der Gedichtwelt. Indem man auf diese Weise die Logik der Gedichte betont, lässt sich auch eine reflektierte Stellungnahme zu einem Interpretationskonflikt formulieren: Die vielen konkreten Bezüge, die für das Mädchen am Meeresboden ausgemacht wurden, haben dazu geführt, dass je nach allegorischer Lesart der Traum entweder als Ideal oder als Gefahr für das Ich verstanden wurde; die ›Reinigung‹ erschien entsprechend entweder als ernstzunehmende Katharsis oder als zynische Forderung der Gesellschaft an das Individuum.⁹⁶ Der Zwang, das ›Seegespenst‹ dergestalt zu bewerten, verstellt den Blick auf eine Idee von Dichtung, in der Sehnsüchte wie Gefahren zunächst nichts anderes sind als Momente, die die Zyklusdynamik aufrechterhalten.

In gewisser Weise gilt das auch für das Christus-Bild in *Frieden*: Die Vision vom »Heiland der Welt«, der »im wallend weißen Gewande« über »Land und Meer« wandelt (I.12, V. 8-10), scheint nur eine ironische Brechung des ›Seegespensts‹ zu sein; eine Dimension, die man dem Gedicht gerade angesichts der Referenzen auf Heines Judentum und den Einschnitt der Taufe gar nicht absprechen sollte. Bemerkenswert ist aber, dass auch dieses Gedicht auf der Ebene der Spracharbeit fortführt, was im Zyklus begonnen wurde. Im Zentrum steht das ›Herz‹, dessen Neudefinition über die ›Sonne‹ durch das inzwischen eingeführte Signalwort ›als‹ angekündigt wird: »Und als ein Herz in der Brust / Trug er die Sonne« (I.12, V. 14f.). Die Sonne wiederum hat schon zu Beginn des Gedichts die Eigenschaften des Meeres angenommen: »Hoch am Himmel stand die Sonne, / Von weißen Wolken umwogt, / Das Meer war still« (I.12, V. 1-3). In der Rekombination der bekannten Elemente setzt sich die Logik, die den Zyklus vorantreibt, fort, auch gegen den Widerstand des christlichen Gehalts.⁹⁷

Heine legt auf diese Weise die Mühen seiner Konstruktion offen. Kein Übergang von einem Gedicht zum anderen fällt hier leicht. Das Zyklische, genauer: die Herstellung des zyklischen Zusammenhangs, steht im

Mittelpunkt. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Gedichte I.8 – I.10 als Kommentar zu einem anderen, seinerseits mühelosen Übergang lesen, der hier bereits im Titel *Meeresstille* präsent ist, nämlich Goethes Gedichte *Meeres Stille* und *Glückliche Fahrt*.⁹⁸ Erstmals erschienen im *Musen-Almanach für das Jahr 1796*, werden sie seit der Sammlung der *Lieder* (1800) immer zusammen auf einer Seite gedruckt.⁹⁹ Die Verbindung beider Texte ist bereits zu Heines Lebzeiten zusätzlich befestigt durch die musikalische Rezeption: Zwar wird Felix Mendelssohn Bartholdys bekannte Konzertouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* erst im Dezember 1832 uraufgeführt und damit nach dem Erscheinen der *Nordsee*-Gedichte, doch bereits 1815 erscheint Beethovens gleichnamige Kantate. Die Gesetzmäßigkeit, mit der das eine (›Glückliche Fahrt‹) auf das andere (›Meeresstille‹) folgt, wenn man die Gedichttitel wie Beethoven und Mendelssohn zu einem einzigen Werktitel zusammenzieht, folgt der Logik, mit der die beiden Texte schon bei Goethe aufeinander bezogen sind. Das betrifft nicht nur den gemeinsamen Abdruck, sondern auch die gedankliche Abfolge. Zwar wird der fehlende Wind bedrohlich als »Todesstille« apostrophiert, doch die Rettung folgt aus dem Nichts dank der Gnade des antiken Gottes: »Die Nebel zerreißen, / Der Himmel ist helle, / Und Aeolus löset / Das ängstliche Band.«¹⁰⁰

Ähnlich überraschend endet die Windstille auf den ersten Blick auch bei Heine. In *Reinigung* heißt es: »Hoiho! hoiho! Da kommt der Wind! / Die Segel auf! Sie flattern und schwell'n!« (I.11, V. 18f.) Doch zwischen der Flaute und dem neuen Fahrtwind liegt das ganze Gedicht *Seegespenst* und die Reflexion über dieses Gedicht in *Reinigung*. Wo bei Goethe genügt, dass der Nebel sich verflüchtigt (›Die Nebel zerreißen, / Der Himmel ist helle, / Und Aeolus löset / Das ängstliche Band.«¹⁰¹), buchstabiert Heine den Nebel aus: »Bis tief, im Meeresgrunde, / Anfangs wie dämmernde Nebel, / Jedoch allmählig farbenbestimmter, / Kirchenkuppel und Thürme...« (I.10, V. 5-8) Heines Stellungnahme zu Goethe besteht also darin, dass er die Schwierigkeit des Übergangs zwischen *Meeres Stille* und *Glücklicher Fahrt* entwickelt. Sein Meer muss buchstäblich erst seine Abgründe offenbaren: Damit interpretiert er ein Stück deutscher Lyrikgeschichte und grenzt sich im gleichen Moment von ihr ab. Das *Seegespenst* ist der Preis, um den der leichte, goethesche Übergang auch für ihn zu haben wäre. Die Freiheit, die das Gedicht *Reinigung* daher auch nicht ohne Ironie postuliert, sie muss mühsam erkämpft werden. Diese *erarbeitete* Kunstautonomie ist ein wesentliches Kennzeichen von Heines Moderne.¹⁰²

5.5 Soldatendichter (II.1)

Der Neueinsatz durch den zweiten Zyklus bietet die Möglichkeit, die bisher geleistete Gedankenarbeit insgesamt zum Gegenstand zu nehmen und weiterzuführen. Das Gedicht *Meergruß*, mit dem der zweite Teil beginnt, richtet sich direkt an das Meer und damit an die bis hierhin geschaffene poetische Landschaft: »Thalatta! Thalatta! / Sey mir begrüßt, du ewiges Meer!« (II.1, V. ff.) Wenn im weiteren Verlauf des Texts der historische Kontext einer kriegerischen Auseinandersetzung aufgeworfen wird, ist das auch eine Reflexion dessen, was bis hierhin geschah: Die Perspektive einer poetischen Auseinandersetzung, die besonders die Gedichte ab *Sturm* (I.8) bestimmt hatte, erlaubt es nun, die Gedankenentwicklung des ganzen ersten Zyklus auf ein zusammenhängendes Zentrum zu beziehen. Bereits die im Auftakttext ausgesprochene Aufforderung an die Lieder, sich zu »wappnen«, setzt den Reflexionsraum eines poetischen Herzens voraus, das ein »Reich« sein soll. In der Folge erweitert sich dieses Herz, indem es sich bildet – durch das Hören von Geschichten (I.2), durch die Aneignung fremder Herzen (I.4) sowie durch die aktive Lektüre (I.5). Doch nicht nur erweisen sich die Versuche als unzureichend, wie der Spott des Poseidon zeigt, es entsteht überdies ein neues Problem, das darin besteht, dass sich die selbstgeschaffene Natur gegen den Dichter wendet (I.8). Auf diese Weise führt das Nachdenken über die eigene Poesie in eine Neufassung der Situation des *Wunden Ritters* aus dem Zyklus *Junge Leiden*: »Da müßt' er die Lanze neigen / Wider's eigne klagende Herz.«¹⁰³

Der Sprecher in den *Jungen Leiden* hatte sich daraufhin verabschiedet: »Ade! mein schönes Vaterland! / Mein Schiff, das segelt schnelle!«¹⁰⁴ Wenn sich das Problem nun auf dem Meer wiederholt, scheint es fast, als würde damit der gedankliche Fortschritt zurückgenommen. Doch der Sprecher in der *Nordsee* entscheidet sich im kritischen Moment, als er wieder am Mastbaum des Schiffs steht, nicht zu einer weiteren Flucht. Stattdessen gewinnt er in höchster Seenot die Einsicht, dass seine bisherigen dichterischen Mittel prinzipiell unzulänglich gewesen sind: Das von ihm entfesselte Meer lässt sich weder von der antiken Kunstgeschichte noch von der klassischen Literatur mehr bändigen (I.8). Die Aufgabe besteht also in der Entwicklung neuer poetischer Waffen. Dabei macht er im Verlauf der letzten Gedichte des ersten Zyklus, mit ihrem Durchgang durch das *Mühsame* des Dichtens, die wichtige Erkenntnis, dass ein Teil dieser neuen Mittel bereits vorhanden ist. Dieselbe bilderschaffende Kraft, die den Sturm hervorbringt, fixiert auch Bilder, die die Reflexion über diese Gefahr ermöglichen. So war es die Kritik der Allegorie

von Sonne und Mond, die eine Analyse der Fehlentwicklungen der Literaturgeschichte erst ermöglicht hatte (I.3). Der Sturm verlor kurzfristig seinen Schrecken dadurch, dass er im Bild von Möwe und Fisch gebannt wurde (I.9). Und selbst dem Traum, der fast in den Suizid führt, lässt sich beikommen, wenn er erst einmal »als See-Gespenst« zum Gegenstand gemacht wurde (I.11). Das zu Beginn des Zyklus eingeführte Denken in malerischen Abstraktionen, das den Abendhimmel als modernes Gemälde neu konstruiert, gibt dem Ich das entscheidende Mittel zur Distanzierung an die Hand, durch das es dem Vorgang – anders als *Der wunde Ritter* – nicht länger passiv ausgeliefert ist. Das geschieht nicht passiv-rezeptiv, sondern in der aktiven Umgestaltung des Materials der Malerei. Bei dieser aktiven Rolle des Dichters setzt der zweite Zyklus an. Der entscheidende Schritt besteht darin, die Kategorie der *Wirkung* auf einen Rezipienten, die mit der Distanzierung und Objektivierung des Gegenstands einhergeht, systematisch zu nutzen, um ein Modell für die Wirkung von Poesie in der Moderne zu entwickeln. Indem Heine vor dem Hintergrund eines antiken Texts über das Verhältnis von Poesie, Krieg und Geschichte nachdenkt, gelangt er, wie sich zeigen wird, zu einer Konzeption von ›Soldatendichtern‹.

Die befreiende Lektüre

Am Beginn des zweiten Zyklus steht die emphatische Begrüßung des Meers, das vordergründig als historische Größe auftritt. Dabei wird eine berühmte Quelle neu gedeutet, nämlich der ›Zug der Zehntausend‹, wie er in Xenophons *Anabasis* geschildert wird. Das griechische Heer, das in Persien im Jahr 401 v. Chr. die Schlacht bei Kunaxa am Euphrat (in der Nähe des heutigen Bagdad) zwar gewinnt, dabei aber seinen Anführer Kyros verliert, flieht anschließend über mehr als tausend Kilometer, bis es die griechischen Städte am Schwarzen Meer (beim heutigen Trabzon) erreicht, wo der erleichterte Ausruf »Thalatta! Thalatta!« die Rettung begleitet haben soll,¹⁰⁵ mit dem Heines Gedicht beginnt:

Thalatta! Thalatta!
 Sey mir gegrüßt, du ewiges Meer!
 Sey mir gegrüßt zehntausendmal,
 Aus jauchzendem Herzen,
 Wie einst dich begrüßten
 Zehntausend Griechenherzen,
 Unglückbekämpfende, heimathverlangende,
 Weltberühmte Griechenherzen. (II.1, V. 1-8)

Die explizite Markierung als Vergleich (»Wie einst dich«) macht deutlich: Es handelt sich um ein Zitat im Bewusstsein seiner aktualisierenden Anwendung. Wie aber ist es dem Sprecher überhaupt möglich, die antike Überlieferung auf die Gegenwart des Gedichts zu beziehen und ein Zitat zu dessen Leitmotiv zu machen? Von entscheidender Bedeutung ist, dass er darüber nachdenkt, auf welche Weise der historische Bericht wirken konnte. Dabei wird ein Aspekt der in *Sturm* (I.8) entwickelten Ästhetik weiterentwickelt: Ähnlich dem dort beschriebenen Gesang der fremden Frau an der Küste Schottlands ist auch der Ruf der Griechen in der Lage, den Tönen des Meeres zu trotzen und »weithin« (II.1, V. 16) zu klingen. Es geht um die Hörbarkeit, um die Wirkung eines Tons *als* Ton. Die Griechen mögen in historischer Sicht auf verschiedene Arten bedeutsam sein – für dieses Gedicht sind sie nur durch ihren klingenden Ausruf interessant. Wie im ersten Zyklus der antike Gott nur wegen seines »wildes Herzens« bedeutsam wurde, ist es nun das »Thalatta«, das der Sprecher der Gedichte benötigt.

Nun geht es aber nicht mehr um eine mehr oder weniger freie Anhäufung von Literaturtraditionen, durch die das Herz seine Möglichkeiten vergrößert, sondern der Vorgang wird analysiert und in ein Modell überführt: Duch den Ausruf erscheinen die griechischen Soldaten, vermöge ihrer »Griechenherzen«, dem Sprecher als griechische Dichter, an die er nun poetisch anschließt. Das aber kann nur gelingen, weil die »Griechenherzen« über den historischen Moment hinaus traditionsbildend gewirkt haben – das lässt sich an der Aufzählung der Adjektive ablesen, mit denen die Herzen beschrieben werden. Die Eigenschaften befinden sich auf unterschiedlichen Ebenen: Während »unglückbekämpfende« und »heimathverlangende« sich direkt auf die Empfindungen der Soldaten in der damaligen Situation beziehen kann, ist mit der Zuschreibung »weltberühmte« ein späteres Rezeptionsphänomen erfasst. Ihre Berühmtheit ist kein Moment der Schlacht gegen die Perser, sondern ergibt sich aus deren Tradierung. »Weltberühmt« werden sie erst in der Lektüre Xenophons, und wenn man es noch genauer fassen möchte, in der Lektüre durch ein modernes Publikum, das sich zu Heines Zeit längst als Lesepublikum im Zeichen der »Weltliteratur« herausgebildet hat. Heine denkt in seinem Gedicht über die Lektüre der *Anabasis* nach – und zwar über eine dezidiert populäre Lektüre dieses Buchs.

Das Gedicht ist daher eigentlich ein Gedicht über einen Historiker, und zwar über einen Historiker, der selbst als geschichtliche Person die Aspekte von Dichtung und Kampf vereint. Xenophon ist nicht nur Berichterstatter des »Zugs der Zehntausend«, sondern zugleich einer seiner wichtigsten Teilnehmer, schließlich führte er selbst als Feldherr die Griechen durch Persien. Als Autor der *Anabasis* und als derjenige, der den Ausruf

»Thalatta! Thalatta!« verschriftlicht hat, wird er überdies als poetischer Autor angesprochen. Der Xenophon des Gedichts vereint damit in sich zentrale Eigenschaften, die zum Selbstverständnis auch von Heines Dichterfigur gehören. Nimmt man dies aber ernst, so stehen die Attribute ›unglückbekämpfend‹, ›heimatverlangend‹ und ›weltberühmt‹ gar nicht länger auf verschiedenen Ebenen, denn die Rezeption ist nun genuiner Bestandteil des Werks; die Soldaten werden aus der Geschichte herausgehoben und finden als veränderte, ihre eigene Rezeption einschließende Soldaten Eingang in die Gedichtwelt.¹⁰⁶ Der Gedanke, dass der Leser dem Odysseus ›helfen‹ könnte (I.5, *Poseidon*), findet nachträglich eine Legitimation.

Wenn im Gedicht das Meer als ›ewiges‹ Meer adressiert wird, ist damit also gemeint, dass Geschichte und Gegenwart poetisch in eins fallen. Dass es nicht um die Konservierung eines vergangenen Zustands geht, wird zusätzlich deutlich an einer Konkurrenzidee, die in einem Seitenstrang des Gedichts entwickelt und zurückgewiesen wird. Zwei Konzepte historischer Wissenschaft stehen einander gegenüber, der Feldherr-Historiograph und der Botaniker. Der Mangel des Letztgenannten besteht darin, dass er keinen Zugang zum poetischen Herzen besitzt. Über die Zeit vor der Ankunft am Meer heißt es: »O! wie hab' ich geschmachtet in öder Fremde! / Gleich einer welken Blume / In des Botanikers blecherne Kapsel, / Lag mir das Herz in der Brust.« (II.1, V. 29-33) Hier zeigt sich die andere Seite der Fremde, sofern sie nicht über ein ›Kennen‹ vermittelt ist: Es ist dann eine ›öde‹ Fremde, in der das Herz sich wie eingeschlossen vorkommt. Der Gedanke wird gleich verbunden mit einem Nachdenken darüber, wie es aus der Isolation heraustreten kann. Mit dem Erreichen des Meers wird der Bereich des Botanikers verlassen zugunsten einer Welt, die vom Ton des Meeres durchdrungen ist. Die Akustik der Blätter, wie sie im *Buch der Lieder* längst etabliert ist, gibt das Stichwort: »Und es rauschen die weißen Blütenbäume« (II.1, V. 38). Es ist eine Welt ganz ähnlich derjenigen, die später im *Neuen Frühling* entfaltet wird, wenn es heißt: »Und es duftet und summt, und athmet und lacht, / Und im blauen Himmel singen die Vöglein – / Thalatta! Thalatta!« (II.1, V. 41-43) Der Ausruf der Soldatendichter animiert die ganze dargestellte Welt: Die Vögel wiederholen den Ausruf der griechischen Soldaten, die auf der Flucht vor den Persern das Meer erreichen. Die eigentliche Befreiung des Gedichts wird so in einer Formel kondensiert. Herz und Reich treten erneut in ein enges Verhältnis: Die Soldaten befreien das Herz, und die Befreiung ist sprachlich verfasst.

Im Text spricht also ein Dichter, dessen eigene poetische Tätigkeit darauf ausgerichtet ist, die Dichtung der ›Griechenherzen‹ nicht als his-

torisch zu fixieren, sondern sie verstehend aufzunehmen und weiterzuführen. Aus diesem Grund muss der Ausruf »Thalatta! Thalatta!«, wenn er zum eigenen ›Meergruß‹ werden soll, »zehntausendmal« erklingen – ganz, als würde der Dichter eine poetische Armee erschaffen, um ein Äquivalent zu den »Zehntausend Griechenherzen« (II.1, V. 6) zu erzeugen. Es ist, darin liegt eine weitere Reflexion dieses Stilmittels, eine Armee der Wiederholung, die zugleich eine Intensivierung bedeutet. In diesem Prozess wiederum verändert sich auch die Vergangenheit selbst. Um es noch einmal hervorzuheben: Kein Historiker im Sinne des Historismus ist hier am Werk, sondern ein Historiker, der dichtend die Vergangenheit mitgestaltet. Weil die Herzen der Griechen aus der gegenwärtigen Perspektive als ›weltberühmt‹ adressiert werden, ist auch das vermeintlich antike Meer bereits von der Kunstnatur des sehenden Ich affiziert. Die Gegenwart ist immer schon Teil der hier dargestellten Historie. Wo die Natur in Gestalt der Sonne zu Beginn im Gedicht *Krönung* (I.1) als Material der Dichtung begriffen wurde und in *Abenddämmerung* als Künstlerin aufgetreten ist, die »Glührote Streifen auf das Wasser« (I.2, V. 4) wirft, erscheint sie nun im antiken Kontext: »Die Sonne goß eilig herunter / Die spielenden Rosenlichter [...] Es stampften die Rosse, es klirrten die Schilde« (II.1, V. 11-15) Fast hat man das Gefühl, dass es gar nicht schnell genug gehen kann: So, wie die Griechen das Meer herbeisehnen, erwartet das Ich von der künstlerisch geformten Sonne, dass sie möglichst schnell (»eilig«) die nötigen Elemente zur Verfügung stellt. Dadurch, dass es dem Ich auf diese Weise gelingt, historische Gegenwart und Rezeption engzuführen, wird das Meer zum ›ewigen‹ Meer:

Sey mir begrüßt, du ewiges Meer!
 Wie Sprache der Heimat rauscht mir dein Wasser,
 Wie Träume der Kindheit seh' ich es flimmern (V. 18-20)

In diesem idealen Moment wird das Wasserrauschen zur Sprache eines poetisch verfassten Meers, und auch die (romantischen) »Träume der Kindheit« werden dadurch integriert, dass die Herzen der Griechen das eigene Herz animieren, das lange, wie die Blume in der ›blechernen Kapsel‹, isoliert gewesen ist. ›Blume‹ und ›Schilde‹ der Soldaten sind einander nicht entgegengesetzt, sondern die Blume bedarf des Kampfs, um nicht zu vertrocknen.

Der letzte Teil des Gedichts handelt von der prekären Lage des Dichters, aus der diese Ästhetik entstanden ist. Die eigene Dichtung entwickelt sich aus der Situation des »Rückzugherz[ens]« (II.1, V. 44) heraus, in Auseinandersetzung mit »des Nordens Barbarinnen« (II.1, V. 46).

Diese Gegnerinnen werden in der Forschung manchmal mit den Damen der Hamburger Gesellschaft verbunden, vor denen Heine des öfteren ans Meer geflohen sei. Doch rührt diese Lesart vor allem von der Schwierigkeit her, die weibliche Form zu interpretieren.¹⁰⁷ Dabei gibt es eine Erklärung, die nicht auf biographische Spekulationen angewiesen ist. Bereits Joachim Müller weist 1972 darauf hin, dass die »Barbarinnen« des Gedichts jenen Mänaden ähneln, von denen in Ovids *Metamorphosen* die Attacken auf Orpheus ausgehen.¹⁰⁸ In Heines Gedicht handelt es sich buchstäblich um Sprach-Mänaden, denen sich der Dichter als neuer Orpheus ausgesetzt sieht: »Mit krummgeschliffenen Worten / Drohten sie mir die Brust zu spalten; / Mit Keilschriftbilletts zerschlugen sie mir / Das arme, betäubte Gehirn« (II.1, V. 49-52). Entworfen wird hier also nichts anderes als eine Dichtung, die sich gegen eine andere Sprache wehrt. Indem das Ich bis ans Meer flieht, vollzieht es den poetischen Weg der ›Griechenherzen‹ nach; der »Frühling, der sonnengeweckte« (II.1, V. 37) der eigenen Poesie erweist sich so als Folge eines Angriffs, und die Dichtung wird als Abwehrkampf konzipiert. Der Angriff indes wird in dieser Perspektive auch zu einem positiven Stimulus: Wie das Herz in der Kapsel zur welken Blume zu werden droht, handelt es sich um ein ›betäubtes‹ Gehirn. Die Attacke der ›Barbarinnen‹ zerschlägt es zwar, aber ruft zugleich die dichterische Reaktion hervor – ganz so, wie aus der Dichtung dann wiederum ein Meer hervorgehen kann, das den Dichter angreift.

Das Poetische ist politisch

Der Dichter, der hier spricht, will Streitsubjekt sein. Mehr noch, scheint er doch zu sagen: Auf eine andere Weise ist es – in meiner Situation – gar nicht möglich zu dichten. Der Kampf ist nicht Thema, sondern Grundvoraussetzung und Modus der Poesie. Dass er in der Form der politischen Auseinandersetzung ausgetragen wird, wird durch die diskursive Struktur der letzten Strophe verdeutlicht, in der jede Waffe ein Wort ist. Die poetisch agierenden Soldaten wirken indes nicht unmittelbar durch politische Doktrinen, sondern indem sie eine Dichtung schaffen, die eine Wirkungsgeschichte entwickelt, die sich auch auf (reflektierte) Frühlingslieder auswirkt, sodass die Blume gerettet wird. Die (später rhetorisch in Zweifel gezogene) Legitimation der Gedichte des *Neuen Frühlings* (⇒4.3) ist hier gedanklich bereits vollständig entwickelt: Die Pointe des Gedichts besteht darin, dass die politische und historische Wirkung im poetisch gestalteten Wort liegt, und zwar vermöge eines modernen Publikums, das diese Stimme weitertragen kann. Die hier skizzierte Idee

führt damit weit über das hinaus, was in der Heine-Forschung unter dem Stichwort »Poesie des Kampfes«¹⁰⁹ als Teil einer umfassenden Emanzipationsbewegung behandelt wird. Was hier ausgetragen wird, ist ein Kampf streng innerhalb der Gedichte,¹¹⁰ eine Auseinandersetzung mit dem Meer, das, wie etwa in *Sturm* (I.8) gesehen, auch zum Gegenangriff übergehen kann. Eine Auseinandersetzung innerhalb der Gedichte und unter Dichtern, die deshalb nicht weniger existentiell ist: Jahre vor der physischen Emigration konstruiert Heine hier sein poetisches Exil. Doch es ist nicht mehr ein Exil im Sinne der unbestimmten Flucht, wie sie in *Junge Leiden* vorkommt. Im Zentrum steht stattdessen die Ankunft am Meer, die das Ziel der Bewegung präzisiert: Die Zuflucht vor der deutschen Schriftlichkeit, vor den »Keilschriftbillets«, soll ein gedichtetes Meer bieten.

Dass dieses Ziel sich einer Rückzugsbewegung verdankt, bedarf der Deutung und, mit Blick auf die Forschungsgeschichte, einer Einordnung. Anhand der Lektüre von *Meergruß* wird nämlich deutlich, warum bei Heine nicht nur der Umgang mit dem Sprachmaterial in eine Richtung weist, die an das Fortwirken symbolistischer Verfahren etwa bei Paul Celan erinnert – sondern auch der Ausgangspunkt des angegriffenen Dichters. Die Situation ist nicht direkt vergleichbar, aber auf eine gewisse Weise enthält Heines Konstruktion bereits etwas, was Jean Bollack mit Blick auf Celans Lyrik mit der Formel *Dichtung wider Dichtung* beschrieben hat.¹¹¹ Tatsächlich lassen mit Blick auf die antisemitischen Anfeindungen zahlreiche Momente in Heines Gedicht, vom poetischen »Rückzugherz« bis zu den »krummgeschliffenen Worten«, an Celans Texte denken, und an die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Publikum in der Goll-Affäre.¹¹² Was bei Celan jedoch nicht mehr vorhanden ist, ist die Hoffnung auf eine Vereinigung von Dichtung und Meer. Eine Ausdrucksverschiebung kann den Unterschied – zugegebenermaßen etwas spekulativ – verdeutlichen: Wenn Heine noch die *Odyssee* mit ihren »meerdurchrauschten Blättern« (I.5, V. 10) als Vorbild einführt, heißt es an einer Stelle bei Celan, die Tradition abschneidend: »Wortaufschüttung, vulkanisch, / meerüberrauscht.«¹¹³ Am Beispiel des »Rückzugherz« tritt also die Verbindung von Judentum und Dichtertum, die in der Heine-Forschung zuletzt verstärkt hervorgehoben wurde,¹¹⁴ besonders hervor. Auch die historische Reihe, die von Heine zu Marina Zwetajewa und Paul Celan gezogen wurde,¹¹⁵ wird von der Interpretation dieses Gedichts gestärkt.

Wichtig ist dabei, dass man den systematisch-poetischen Anspruch des Texts ernstnimmt. Dieser Anspruch lässt sich nur in der Lektüre herausarbeiten, die zeigt, dass das Meer im ganzen Gedicht bereits eine poetische Konstruktion des Ich ist. Sonst läuft man schnell Gefahr, das

›Rückzugherz‹ als Abkehr vom Allgemeinen oder als Flucht in die Innerlichkeit zu lesen. Das lässt sich an zwei Beispielen (beide 2015) verdeutlichen. Christian von Zimmermann spricht davon, dass am Beginn ein ›feierlich-hymnischer Anruf‹ stehe, doch bereits nach zwei Strophen das Meer zum privaten Fluchtpunkt für das eigene Rückzugherz werde.¹¹⁶ In der Konsequenz liest er Heines ganzen Zyklus als defizitär und konstatiert am Ende sogar, dass den Gedichten in der »meditative[n] Hingabe an die Natur« eine Ebene fehle, die im »Gedankenspaziergang«¹¹⁷ rousseauscher Prägung angelegt gewesen sei. Das übergeordnete Ziel, eine Theorie des Zusammenhangs von »Literatur und Natur in der Neuzeit« (so der Untertitel der Studie) zu skizzieren, bestimmt die Argumentation. Stärker an Heines individueller Situation orientiert ist dagegen die Interpretation von Hans Kruschwitz, der das Meer als ›Rückzugherz‹ eines Juden deutet, der – auch vor dem Hintergrund der erfolglosen Bemühungen des Berliner *Vereins für Wissenschaft und Cultur der Juden*, in dem Heine Mitglied gewesen war – hellsichtig die gescheiterte Emanzipation in Deutschland erkenne.¹¹⁸ Kruschwitz versteht die *Nordsee*-Gedichte auf diese Weise als (in sich schlüssige) Chiffre, kann aber die poetische Produktivität, die sich daraus ergibt, nicht deuten. Die spezifisch »jüdische Textkultur«¹¹⁹, um die es ihm geht, wird daher schließlich auch nicht aus dem Gedicht, sondern als ästhetische Kategorie aus Überlieferungstraditionen der jüdischen Theologie abgeleitet.

Bewähren muss sich die hier vorgeschlagene Lektüre auch gegenüber einer ganz anderen Lesart des ›Rückzugs‹, die Esther Kilchmann vorschlägt. Sie ordnet Heines Gedichte in einen historischen Kontext ein, in dem ›Griechenland‹ in der Folge der Freiheitsbestrebungen des Landes um 1830 in der deutschsprachigen Literatur von einem ästhetischen zu einem politischen Gegenstand werde, der wiederum im Kontext von Hegels Diktum vom ›Ende der Kunst‹ ästhetische Implikationen im Hinblick auf die Debatte um die Wirksamkeit von Kunst besitze.¹²⁰ Die zeitgenössische Diskussion um den Griechenlandbezug – schon Hölderlin etwa interessiert sich in seinem Briefroman *Hyperion* (1797/99) ausdrücklich für das moderne Griechenland, nicht für das antike Vorbild – erscheint tatsächlich als geeignetes Prisma, um ein Gedicht wie *Meergruß* zu betrachten. Allerdings müsste man dazu das konkrete Griechenland rekonstruieren, das Heine entwirft. Kilchmann entwickelt dagegen eher die Grundthese im Sinne einer allgemeinen Geschichtsauffassung Heines, die auf einen neuen Umgang mit der antiken Tradition ziele: An die Stelle der »Weitergabe antiker Weltauffassung« trete ein kulturgeschichtlicher Prozess der »Verdrängung und Wiederkehr kultureller Motive«¹²¹. In diesem Modell, das theoretisch auf die von Walter Erhart in die Heine-

Forschung eingeführte Idee der ›posthistoire‹ bezogen ist, bildet das Auftaktgedicht des zweiten Zyklus eine Selbsttäuschung: Das Ich versuche einen letzten ›Rückzug‹ auf das klassische Modell, ehe dessen Wirkungslosigkeit vorgeführt werde.¹²² An die Stelle einer konkreten Deutung des Rückzugs als Vorgang im Gedicht tritt das allgemeine Konzept, das in letzter Konsequenz eine weitere Konfiguration des von Heine postulierten Endes der ›Kunstperiode‹ ist.

5.6 Neudeutungen im Zyklus (II.2 – II.6, ›Französische Zustände‹)

Das erste Gedicht des zweiten Zyklus erreicht also eine systematische Weiterentwicklung des im ersten Zyklus angelegten Potentials: Die verschiedenen Formen von Auseinandersetzungen in der Gedichtwelt – mit literarischen Vorbildern, aber auch mit dem selbst Geschaffenen –, die stets darauf hinausliefen, einen Gedanken im Bild zu fixieren und so zum Objekt der reflektierenden Anschauung zu machen, werden nun zu einem Modell zusammengeführt, das einen Namen erhält: ›Thalatta‹. Die *Wirkung* ist damit endgültig keine externe Kategorie mehr, ein allgemeines Prinzip aus dem Bereich der Rezeptionsgeschichte, sondern ein Moment des Zyklus selbst. Genau genommen handelt es sich um das zentrale Element, das den Zusammenhang konstituiert: Indem jedes Element der Gedichtwelt auf jedes andere wirken kann, entsteht eine Abfolge der Elemente innerhalb des Zyklus, bilden die *Nordsee*-Gedichte ihre eigene Geschichtlichkeit aus und befreien sich von der Reduktion auf ein Abbild der äußeren Geschichte. Das Zyklische erweist sich zugleich als unabdingbare Voraussetzung des Dichtens.

Die Gedichte erzeugen so immer wieder Bilder und Situationen, die in anderen Texten des Zyklus in veränderter Form aufgegriffen werden, sodass es möglich ist, einen Gedankengang später, unter anderen Vorzeichen, noch einmal völlig neu zu durchdenken. Auf den ersten Blick wirkt es wie eine Reihe von Thema und Variation, in der irgendwann nicht mehr sichtbar ist, was das eigentliche Thema gewesen ist. Für diese vermeintlichen thematischen Wiederholungen wurden verschiedene Erklärungen angeboten, von der Serialität über die Intertextualität bis zur Selbstkorrektur: Wenn im zweiten *Nordsee*-Zyklus Motive aus dem ersten Teil aufgenommen werden, werde das frühere Gedicht durch das spätere dementiert.¹²³ Doch mit diesen Erklärungen ist das Referenzsystem nicht hinreichend erfasst. Vielmehr ist es so, dass in Heines Zyklenwelt systematisch Momente der Reflexion geschaffen werden, buchstäblich

Zeitpunkte innerhalb der Historizität der Gedichte, die immer wieder Ausgangspunkt eines neuen Nachdenkens werden können.

Plötzliche Verknüpfungen innerhalb der Gedichtwelt wurden in der Heine-Forschung bereits beschrieben. So unterzieht Jürgen Ritte das *Nordsee*-Gedicht I.8 und die *Loreley* einer Parallellektüre und identifiziert die Stimme, die über das Meer hin hörbar bleibe, mit dem Gesang der Loreley, als Stimme der Kunst, die den Dichter überall rufe.¹²⁴ Indem er eher beiläufig darauf hinweist, dass der Rhein ja schließlich auch in die Nordsee münde, und insgesamt im Plural von »Heines Feen-, Wasser- und Meeresvisionen«¹²⁵ spricht, gibt er einen wichtigen Hinweis auf Zusammenhänge in Heines Werk. Was Ritte auf eine bei Heine im Kern unveränderliche Idee bezieht – die Idee der Autonomie der Kunst –, deute ich als Teil des bereits beschriebenen Systems von Gedichten, die aufeinander reagieren. Die einzelnen Stationen im Werk – die *Romanzen* XIII und XIV aus den *Jungen Leiden* etwa und das *Nordsee*-Gedicht I.8 – bilden für sich genommen Interpretationsprobleme, auf die der jeweils nächste Text eine Antwort versucht. Der Gedanke etwa, dass die poetische Nordsee selbst einen Sturm hervorbringt, dass der Dichter sich buchstäblich des Angriffs der eigenen Gedichte erwehren muss, ist daher folgerichtig. Der zweite Zyklus macht dieses Modell, wie sich nun zeigen wird, zu einem Prinzip, das sich verselbständigt.

Sturm und Schiffbruch (II.2 und II.3)

Diese Form der Konstruktivität ermöglicht einen freieren Blick, der es insbesondere obsolet macht, sprachliche Figurationen sofort als Bilder und Metaphern zu identifizieren und anschließend Wertungen auf der Basis außerliterarischer Kategorien vorzunehmen. Konkret gesprochen: Nicht die Frage, ob der ›Sturm‹ für das Ich negativ zu bewerten sei oder eine konkrete historische Gefahr repräsentiere, ist entscheidend, sondern seine Notwendigkeit für das Voranschreiten in der Mechanik des Zyklus. Das lässt sich anhand der nun folgenden Gedichte verdeutlichen: In der Forschung wurde die Einführung der Schiffbruchs-Thematik als Hinweis gelesen, dass die Gedichte *Gewitter* (II.2) und *Der Schiffbrüchige* (II.3) den positiven Ansatz von *Meergruß* dementieren.¹²⁶ Das würde jedoch bedeuten, das Meer nur symbolisch zu verstehen. Tatsächlich aber besitzt es ein Eigenleben, das ernst zu nehmen ist und das die drei Gedichte konsequent verbindet: Die kämpferische Auseinandersetzung (II.1) zieht die entsprechende Reaktion des Meeres nach sich (II.2, II.3). Im Vollzug dieser Bewegung wird das Element des *Verstehens* (in einem

hermeneutischen Sinn) noch stärker als bisher Teil der Gedichtwelt. Einzelne Texte des zweiten Teils geben sich als Interpretationen von Texten aus dem ersten Zyklus zu erkennen. Liest man etwa die Gedichte II.2 und II.3 als Abfolge, so bilden sie eine Einheit in dem Sinn, dass sie sich zusammengenommen als Deutung des Gedichts *Sturm* (I.8) lesen lassen. Hier wird nicht einfach die auch aus anderen Texten bekannte Situation wiederholt (das Schiff des Dichters bei hohem Seegang), sondern die beiden Gedichte bieten gerade dadurch, dass es sich um eine Folge von zwei Gedichten handelt, ein neues Verständnis der Zweiteilung an, die in *Sturm* den inneren Konflikt des Texts ausgemacht hatte. Wo dort das Ich eine fremde Stimme hört und den von einer entfernten Küste her erklingenden Gesang ›erkennt‹, wird nun eine erzählerische Verbindung versucht. Die beiden Gedichte sind zwei Momente innerhalb dieser Geschichte: In *Gewitter* befindet sich das Schiff in Seenot; in *Der Schiffbrüchige* wird die Folge erzählt, in der ein Ich strandet und über das »Weib im Norden« (II.3, V. 20) nachdenkt, das nun, von einem fernen Strand aus, nicht mehr erreichbar ist. In der Verbindung beider würde die Grundlage des ›Erkennens‹ der Stimme verständlich.

Ein solches Reflektieren über das jeweils Vorangegangene setzt voraus, dass das einmal Erreichte durch dichterische Verbindungen gedanklich verfügbar bleibt. Ein Gedicht weiß um das andere, auf diese Weise setzt sich der Zyklus zusammen. So erinnert die Alliteration »das wüste, wogende Wasser« (II.2, V. 6) nur mehr beiläufig daran, dass es sich um ein Sprachmeer handelt – ein gedankliches Element, das nun in den verschiedensten Kombinationen wiederkehren kann, beispielsweise im nachfolgenden Gedicht: »woget die Wasserwüste« (II.3, V. 6). Auch die Poetik des Dichter-Schiffs, das nur dann vorankommt, wenn es sich mit dem Wind verbindet, wird knapp zusammengefasst, wobei der Verweis auf Äolus fast wie eine Parodie der raschen Goethe-Lösung aus *Glückliche Fahrt* erscheint: »Armes, lustiges Schifflein, / Das dort dahintanz den schlimmsten Tanz! / Aeolus schickt ihm die flinksten Gesellen, / Die wild aufspielen zum fröhlichen Reigen« (II.2, V. 14-17). Es ist, als wollte Heine sagen: Das passiert, wenn Goethe in den Sturm gerät. Was in I.8 noch aus der Perspektive des Ich dargestellt wurde, wird hier von außen behandelt, mit dem Blick auf den Seemann, der die Götter anruft – die indes ebenso wenig hilfreich sind wie die Kunstgeschichte im früheren Gedicht. Die Frage, ob man diese Situation als dramatisches Tableau oder als existentielle Erfahrung des Ich auffasst, ist also eine Frage der Perspektive. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Formulierung »Armes, lustiges Schifflein«, die vom Poseidon des Gedichts I.5 gesprochen sein könnte: Was von innen bedrohlich wirkt, ist von außen lustig anzusehen

oder tendiert zu einer Art harmlosem Bild, wenn man an die Möwe denkt, die den Fisch frisst. Die Gedichte erweisen sich zum Teil als unterschiedliche Perspektiven auf denselben Gegenstand.

Nach und nach werden die Motive aus den früheren Texten also zum festen Bestandteil der Sprache des Zyklus, wobei die Gewinnung einer Sprache sich auch daran zeigt, dass nicht mehr der ganze Zusammenhang zitiert werden muss. Im gerade erläuterten Beispiel etwa ersetzt der Diminutiv ›Schifflein‹ die Anwesenheit des Meeressgottes Poseidon, der durch die Art und Weise seiner Rede substituiert wird (vgl. »Poetlein«, I.5, V. 34). Die Distanzierung, die damit einhergeht, prägt die Konstellation des ganzen Gedichts. Wenn das Ich den ans Klischee grenzenden Satz »Hoffnung und Liebe! Alles zertrümmert!« (II.3, V. 1) spricht, so ist das sofort dadurch relativiert, dass das Gedicht in der dritten Person *Der Schiffbrüchige* heißt. Um eine Betrachtung von außen geht es, um ein Rollengedicht, in dem von vornherein alles dramatische Figurenrede ist. Das Gedicht funktioniert wie ein Monolog:

Vor mir woget die Wasserwüste,
 Hinter mir liegt nur Kummer und Elend,
 Und über mich hin ziehen die Wolken,
 Die formlos grauen Töchter der Luft,
 Die aus dem Meer', in Nebelheimern,
 Das Wasser schöpfen,
 Und es mühsam schleppen und schleppen,
 Und es wieder verschütten in's Meer,
 Ein trübes, langweil'ges Geschäft,
 Und nutzlos, wie mein eignes Leben. (II.3, V. 6-15)

Diese Zeilen parodieren die ganze Poetik, die die *Nordsee*-Gedichte bis dahin entwickelt haben; selbst die poetische Arbeit der Gedichte ist aus dieser Perspektive ohne Wert. Wo im ersten Teil der »ungestaltete Nordwind« (I.4, V. 4) den Ausgangspunkt für eine Logik der Gestaltung bilden konnte, sieht der Schiffbrüchige nur Formlosigkeit. Und wo Heine zuvor eine komplexe Dialektik von Vergangenheit und Zukunft entwickelt, bleibt hier nur mehr die repetitive Eintönigkeit des »Vor mir ...«, »Hinter mir ...«, »über mich hin ...«. Und die poetische Schöpfung wird zur Sisyphos-Arbeit des Schöpfens von Wasser, die alle Kennzeichen einer Karikatur des *l'art pour l'art* tragen, »nutzlos« sind.

Jedoch: Die Nutzlosigkeit bleibt geknüpft an die subjektive Perspektive des Schiffbrüchigen, ist sogar in existentieller Verschränkung an sie gebunden: »nutzlos, wie mein eignes Leben«. In der Forschung wurde

der Schiffbruch als existenzphilosophische Überlegung gedeutet, zum Beispiel als Scheitern einer bestimmten, historisch überkommenen Vorstellung des Individuums.¹²⁷ Doch das eigentlich Existentielle ist die Verbindung von Kunst und Leben, die hier angedeutet wird: Kunstautonomie ist dann und nur dann ›nutzlos‹, wenn mit ihr eine Abwertung des Lebens einhergeht. Alles, was in dem Gedicht gesagt wird, wird aus dieser beschränkten Perspektive heraus formuliert, aus der Perspektive des Gestrandeten, der sich nicht mehr auf dem poetischen Meer befindet. In dieser Form der indirekten Rede nimmt das Gedicht Momente aus dem Zyklus auf und erinnert sich an eine frühere Zeit, deren Erinnerungen als Bilder, genauer als »erloschene Bilder« (II.3, V. 18), ins Gedächtnis kommen. In der Erinnerung wiederum erscheint eine Gestalt, die durch ihre Eigenschaften mit der Frau an der Küste Schottlands zu identifizieren ist:

Es lebt ein Weib im Norden,
 Ein schönes Weib, königlich schön.
 Die schlanke Zypressengestalt
 Umschließt ein lüstern weißes Gewand;
 Die dunkle Lockenfülle,
 Wie eine selige Nacht,
 Von dem flechtengekrönten Haupt sich ergießend,
 Ringelt sich träumerisch süß
 Um das süße, blasse Antlitz; (II.3, V. 20-28)

Nicht nur der »Norden« erinnert an das frühere Gedicht, sondern auch die Beschreibung der Frau und ihrer Gestalt und nicht zuletzt ihre Blässe. Die Transformation der ›Locken‹ in ›lockende Harfenlaute‹ ist jedoch konsequenterweise zurückgenommen: Jetzt, da das Ich nicht mehr vom Meer, sondern vom Strand aus spricht, ist der Gesang nicht mehr hörbar. Dann allerdings beginnt ein neuer Gedankenprozess. Er wird dadurch in Gang gesetzt, dass sich in der Erinnerung das erinnerte Bild, während es wie ein Gemälde betrachtet wird, verändert:

Und aus dem süßen, blassen Antlitz,
 Groß und gewaltig, strahlt ein Auge,
 Wie eine schwarze Sonne.

O, du schwarze Sonne, wie oft,
 Entzückend oft, trank ich aus dir
 Die wilden Begeisterungsflammen,

Und stand und taumelte, feuerberauscht –
 Dann schwebte ein taubenmildes Lächeln
 Um die hochgeschürzten, stolzen Lippen,
 Und die hochgeschürzten, stolzen Lippen
 Hauchten Worte, süß wie Mondlicht,
 Und zart wie der Duft der Rose –
 Und meine Seele erhob sich
 Und flog, wie ein Aar, hinauf in den Himmel! (II.3, V. 29-42)

Erneut hält ein schroffes, inkommensurables Element Einzug in die Gedichtwelt. Der Gedanke der ›schwarzen Sonne‹ steht der bisherigen Bildlichkeit entgegen, wird aber durch die direkte Rede des Schiffbrüchigen, die als Figurenrede einem dramatischen Monolog ähnelt, umgehend in den Zyklus integriert: Was zunächst Vergleich ist (›Wie eine‹), ist schon im nächsten Moment integraler Bestandteil der Zykluswelt, an den sich das Ich wenden kann. Die traditionelle Teilung in Bild- und Sachebene, die es erlauben würde, eine symbolische Bedeutung zu fixieren, wird so noch im Vollzug des Gedichts aufgehoben.

Im Bild aber wird die ›schwarze Sonne‹ schnell zu einem Element, das sich mit dem Bekannten verbindet. Das Gemälde der Frau wird analysiert als Zusammenführung eines visuellen und eines auditiven Sinns, neben ihr Auge treten die Lippen. Was diese singen, ist nicht neu: ›Mondlicht‹ (II.3, V. 39) und ›Rose‹ (II.3, V. 40) haben schon ganz zu Beginn des ersten Zyklus den Himmel über dem Meer charakterisiert. Dort waren sie die bildliche Umsetzung einer bestimmten romantischen Poesie, die das Ich aus seiner Kindheit kennt und die, wenn sie sich nicht verändert, ebenso scheitert wie die Tendenzdichtung der ›jungdeutschen‹ Autoren. Genau diesen Gedanken aber greift auch das spätere Gedicht auf: Auch hier sind es ›Alte Erinnerungen‹ (II.3, V. 17), die das Murmeln der Wogen (vgl. II.3, V. 18) hervorruft, und auch hier werden sie in den Gegensatz von Sonne und Mond geführt. Der Schiffbrüchige vollzieht das Scheitern der beiden Möglichkeiten nach und zieht die Konsequenz, die Hitze der ›Begeistrungsflammen‹ (II.3, V. 34) zu kühlen: ›Ich liege am Boden, / Ein öder, schiffbrüchiger Mann, / Und drücke mein glühendes Antlitz / In den feuchten Sand.‹ (II.3, V. 45-49) Der entscheidende Gedanke ist am Ende die Selbsterkenntnis. Der Schiffbrüchige bezeichnet sich selbst als ›schiffbrüchig‹ und erkennt sich damit als gescheiterter Dichter. Die Herausforderung der *Nordsee*-Gedichte lässt sich somit umformulieren. Die Aufgabe besteht darin, nicht schiffbrüchig zu werden oder es zumindest mit dem Schiffbruch immer wieder aufs Neue aufzunehmen. Daran können später die *Neuen Gedichte* unmittelbar

anknüpfen: *Lebensfahrt* ist dann der dichterische Versuch, in der Erweiterung der Gedichtwelt über den Schiffbruch hinauszugehen.

Was läge also näher, als Heine auch in kulturhistorischer Perspektive in die Geschichte der ›Schiffbruchsmetapher‹ als Ausdruck des Scheiterns einzuordnen? Ohne Zweifel nimmt Heines Konstruktion Aspekte dieser Konfiguration auf, verändert sie aber auch auf eine ganz charakteristische Weise. Almuth Grésillon weist bereits 1987 darauf hin, dass in einem Gedicht wie *Lebensfahrt* schon durch die Zusammenführung zweier konventioneller Metaphern – Schiffbruch und barocke Lebensfahrt – etwas Neues entsteht.¹²⁸ Durch die hier beschriebene Komposition der *Nordsee* kommt noch etwas hinzu: Jedes Scheitern ist ein poetisches Scheitern innerhalb der Zyklenwelt, und das Ziel besteht in einem dichterischen Neueinsatz. Weil aber innerhalb dieser Welt ästhetische und philosophische Kategorien nicht mehr zwingend gültig sind, ist es auch nicht ohne weiteres möglich, Heine von einer kulturell gedachten Metapher her zu deuten. Die bereits zitierte Studie von Dirk Jürgens beispielsweise setzt mit dem ›Schiffbruch des Ich‹ nicht nur eine existentielle Perspektive voraus, sondern auch das ›Ich‹ als philosophischen Begriff. Zwar wird der Begriff historisiert, doch geschieht das nicht im Sinn der Arbeit am Sinn im Gedicht, sondern auf der allgemeinen Ebene eines Epochenkonzepts. Das Ich wird dann zur exemplarischen Figuration eines historisch-gesellschaftlichen Übergangs: »Im Untergang der Sonne wird nun das bürgerliche Bewußtsein selbst vorgeführt, in all seiner verlogenen Sehnsucht nach Ruhe und Ordnung«, schreibt Jürgens. Bei Heine aber ist schon die Person, die ›Ich‹ sagt, eine genuin poetische Konstruktion, die über die Genese des ›Herzens‹ definiert ist. Dieses Herz wiederum lässt sich ebenfalls nur bedingt mit kulturellen Konnotationen erfassen, beispielsweise mit der Dualität von Herz und Verstand: Diesen Ansatz wählt Christian von Zimmermann, wenn er bezogen auf die wiederkehrende Situation des Dichters am Mastbaum auf den Künstler Claude Joseph Vernet verweist, der sich der Legende nach am Mastbaum festbinden ließ, um den Sturm besser studieren zu können. Den damit verbundenen angstfreien Blick des aufgeklärten Menschen ironisiere Heine, indem er das Zentrum seiner Welt-sicht vom Verstand ins Herz verlege.¹³⁰ Auch hier bleiben ›Verstand‹ und ›Herz‹ ganz die von der Konvention geprägten Begriffe. Heine dagegen nimmt solche Oppositionen lediglich zum Ausgangspunkt, um in der Reflexion über ›Herz‹ und ›Haupt‹ ein neues Herz zu schaffen, das die Dualität aufhebt (wie gesehen z.B. in *Ideen. Das Buch Le Grand*, =4.2).

Potentiell weiter führen Interpretationen, die sich auf Hans Blumenbergs Modell des *Schiffbruchs mit Zuschauer* verlassen. Blumenberg erwähnt Heine zwar nicht mit Blick auf dessen Lyrik, sondern nur in Bezug auf

das Bild des Schiffbruchs in der Streitschrift über Börne,¹³¹ aber die dort entwickelte Konfiguration aus Schiffbruch, reflektierendem Betrachter und Neubau aus den Planken des zerborstenen Schiffs ist grundsätzlich eher imstande, die verschiedenen Perspektiven in Heines Gedichtwelt zu beschreiben. Nikolas Immer nutzt das Modell in seinem Aufsatz *Schiffbruch mit Zuschauerin*, um dem Gegenüber von Schiffer und Loreley durch eine räumliche Deutung wichtige Facetten abzugewinnen.¹³² Ralph Häfner wiederum beschließt seine Studie *Konkrete Figuration*, die im Untertitel eine »anthropologische Grundierung der Meeresdichtung im 18. Jahrhundert« ankündigt, mit einem Kapitel »Ausblick: Schiffbruch ohne Zuschauer (Heine, Baudelaire, Rimbaud)«¹³³. In der kombinatorischen Abwandlung des Titels – mit oder ohne Zuschauer oder Zuschauerin – zeigt sich der Erfolg von Blumenbergs Essay und sicher auch die Treffsicherheit, mit der darin ein kulturgeschichtliches Phänomen erfasst wurde. Für die Interpretation von Heines Gedichten ergibt sich allerdings das Problem, dass die Zuschauerfigur immer schon die kulturell kodifizierte Rolle mit sich führt, die ihr Blumenberg gegeben hat. Die differenzierte, textintern gestaltete Rezeptionsinstanz, die sie bei Heine ist, lässt sich damit nicht erfassen; die Konstellation von lyrischem Sprecher und Leser muss dann am Ende beispielsweise rezeptionsästhetisch gefüllt werden.¹³⁴

*Das schwerere Lachen: Sprechen über den Sonnenuntergang
(II.4 bis II.6)*

Wenn man die *Nordsee*-Gedichte thematisch gruppiert und alle Texte nebeneinanderlegt, die vom Sonnenuntergang handeln, zeigt sich eine Art poetischer Phasenverschiebung von Momentaufnahmen, die sich fast wie in einer Reihe von Fotografien anordnen lassen. So beginnt *Sonnenuntergang* (I.3) mit den Worten »Die glühend rote Sonne steigt / Hinab ins weitaufschauende / Silbergraue Weltenmeer« (I.3, V. 1-3), während *Untergang der Sonne* im zweiten Zyklus, bezogen auf die dargestellte Tageszeit, nur wenige Augenblicke später einsetzt: »Die schöne Sonne / Ist ruhig hinabgestiegen in's Meer; / Die wogenden Wasser sind schon gefärbt / Von der dunklen Nacht« (II.4, V. 1-4). Die Gedichtnatur als Künstlerin, die dem Naturbild eine dunkle Färbung gibt, ist zu diesem Zeitpunkt eine Selbstverständlichkeit im Zyklus geworden. Das neu entstandene Bild wird von einem Betrachter kommentiert, expliziter noch als im ersten Zyklus, und stärker noch wird hervorgehoben, wie der Eindruck erst wirken muss, ehe das Bild sprachlich kommentiert wird: »Wie schön ist die Sonne! / So sprach nach langem Schweigen der Freund, /

Der mit mir am Strande wandelte« (II.4, V. 13-15). Dieser Freund nun versucht noch einmal eine mythische Deutung der Naturerscheinungen, doch schon im Bewusstsein, wie unglaublich seine sich nun anschließende Erzählung von der Ehe zwischen Sonne und Meergott ist. Zur Kompensation folgt eine Beschwörungsformel, bevor die Geschichte weitergeht:

»Glaub mir's« – setzte hinzu der Freund,
 Und lachte und seufzte und lachte wieder –
 »Die führen dort unten die zärtlichste Ehe!
 [...]

 So sah ich ihn selbst, verfllossene Nacht,
 Bis an die Brust dem Meer' enttauchen.
 Er trug eine Jacke von gelbem Flanell,
 Und eine liljenweiße Schlafmütze,
 Und ein abgewelktes Gesicht.« (II.4, V. 31-53)

Konsequenterweise endet das Gedicht hier, die Deutung bleibt in ihrer ganzen Zweifelhaftigkeit stehen. Es ist sogar dieser Zweifel, von dem das Gedicht eigentlich handelt. Man kann die Frage, die der Text damit stellt, so formulieren: Lässt sich aus der spekulativen Position des modernen Dichters gegenüber den antiken Göttern schließlich doch noch etwas Produktives gewinnen, das über das fremde kunsthistorische Material, die ›wilden Herzen‹, hinausgeht und ein Potential besitzt, das eher den ›Griechenherzen‹ aus *Meergruß* entspricht? Zu Recht wurde auf die Bedeutung der Spannung zwischen den Polen von ›Lachen‹ und ›Seufzen‹ hingewiesen.¹⁵⁵ Doch die Dynamik von Heines Gedicht führt noch weiter. Das Oszillieren erhält eine Richtung, in der die Begriffe modifiziert werden. Auf diese Weise lässt sich der kurze Einschub verstehen, der die direkte Rede unterbricht. Der Freund lacht dort selbst über das, was er erzählt, aber das Lachen verändert sich: »Und lachte und seufzte und lachte wieder«. Das Lachen wird relativiert, aber es nimmt auch eine andere Qualität an, intensiviert sich. Nach dem Durchgang durch das Seufzen wird es nie wieder dasselbe Lachen sein.

Das lässt sich historisieren und in die bisherige Reflexion des Zyklus einordnen. In der Opposition von Lachen und Seufzen kann man die im ersten Zyklus eingeführte literarhistorische Gegenüberstellung von Sonnen- und Mondlichern wiedererkennen. Ähnlich wie andere aus dem Zyklus bekannte Elemente ist auch dieser Gegensatz nun gleichsam als fixiertes Bild, als Zitat verfügbar. Daher kann er in einer knappen Formel zusammengefasst werden. »Und lachte und seufzte und lachte wieder«:

In dieser Wendung reflektiert Heine nicht zuletzt den Standort des Dichters nach Aufklärung und Romantik, dem weder das Lachen noch das Seufzen mehr in Reinform möglich ist. Die zwei Seiten stehen einander nicht unverbunden gegenüber oder bilden eine unauflösbare Spannung, sondern der Dichter, der sich der Einseitigkeit beider bewusst geworden ist, ist in der Lage, den Gegensatz produktiv einzusetzen, um in der Sprache ein neues, schwereres Lachen zu erzeugen.

Man muss diesen Aspekt so hervorheben, weil er vielleicht eins der größten Missverständnisse gegenüber Heines Lyrik ausräumen hilft. Die Vorbehalte richteten sich immer wieder gegen die Alltagssprache, durch die man diese Gedichte allzu oft nur als spöttische Kommentare zu kleineren und größeren Problemen der Zeit gelesen hat.¹³⁶ Das wird Heine nicht gerecht. Aber auch die wohlwollendere Deutung, dass hinter den vermeintlich simplen Begriffen ›tiefere‹ Probleme verhandelt würden, beschreibt noch nicht die eigentliche, genuin poetische Leistung. Die besteht vielmehr darin, dass die Begriffe selbst durch sprachliche Verfahren in ihrer Qualität derart verändert werden, dass sie zu poetischen Ausdrücken werden – wobei ›poetisch‹ hier ganz konkret bedeutet: in der Lage, konstruktiv zum Entstehen einer eigenen dichterischen Welt beizutragen. Denn Lachen und Seufzen gewinnen nun eine *unabhängige* Bedeutung, die im kommenden Gedicht *Der Gesang der Okeaniden* (II.5), von ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, ein neues Tableau ganz aus sich hervorbringen. Ein Mann sitzt dort »mit seiner einsamen Seele« (II.5, V. 2) am Strand, man kann an den Schiffbrüchigen denken, und blickt aufs Meer:

Und über das weite, wogende Meer,
 Lüftesegler, ziehn seine Seufzer,
 Und kehren zurück, trübselig,
 Und hatten verschlossen gefunden das Herz,
 Worin sie ankern wollten –
 Und er stöhnt so laut, daß die weißen Möven,
 Aufgescheucht aus den sandigen Nestern,
 Ihn herdenweis' umflattern,
 Und er spricht zu ihnen die lachenden Worte:

»Schwarzbeinigte Vögel,
 Mit weißen Flügeln Meer-überflatternde,
 Mit krummen Schnäbeln Seewasser-saufende,
 Und tranigtes Robbenfleisch-fressende,
 Eu'r Leben ist bitter wie eure Nahrung!

Ich aber, der Glückliche, koste nur Süßes!
[...]

Sie liebt mich! Sie liebt mich! die holde Jungfrau!
[...]

Und horcht, und sehnt sich nach mir – wahrhaftig!
Vergebens späht sie umher und sie seufzet,
Und seufzend steigt sie hinab in den Garten,
Und wandelt in Duft und Mondschein,
Und spricht mit den Blumen, [...]« (II.5, V. 7-35)

Natürlich herrscht in der Szenerie ein mehrfacher Spott vor: über den Einsamen, der vergeblich mit dem Himmel in den Dialog treten will; über die Vögel, in deren Anrede der vossische Homer parodiert wird (»Schwarzbeinige«, »Meer-überflatternde«, »Seewasser-saufende«); schließlich ein weiteres Mal über das romantische Bild einer Geliebten in »Duft und Mondschein«. Dieses Bild wird erneut mit einer Beschwörungsformel¹³⁷ zu beglaubigen versucht, die sich in dem gegenüber den Möwen dreifach wiederholten »wahrhaftig!« (II.5, V. 31, 37, 43) äußert. Eun-Kyoun Park hat darauf hingewiesen, dass es sich dabei um ein Zitat des Gedichttitels aus den *Romanzen* handelt.¹³⁸ Mit der Lektüre des weiter oben bereits analysierten Gedichts lässt sich nun auch dieser Text besser verstehen: Schon in *Wahrhaftig* bezieht sich die Kritik auf eine bestimmte Form des syntaktischen Umgangs mit den Versatzstücken romantischer Poesie (⇒3.5). Wenn das *Nordsee*-Gedicht darauf reagiert, dann genau in dieser Weise: Die romantischen Motive werden mit dem Ausruf »wahrhaftig!« kommentiert, nachgerade als Aufforderung, sich mit den anderen Elementen neu zu einer ›Welt‹ zusammensetzen. Hier setzt nun die Logik des Gedichts ein, die sich auf der sprachlichen Ebene durchsetzt. Sie ergibt sich aus der Abfolge von Lachen und Seufzen, nur diesmal in umgekehrter Reihenfolge: Auf die vergeblichen Seufzer, die als »Lüftesegler« keinen Ankerplatz finden, folgt ein Lachen, das dann wiederum vom Seufzen erzählt.

Die ganze Gedichtnatur ist derart geprägt von diesem Rhythmus, dass sich die scheinbar abstrakten Begriffe ›Lachen‹ und ›Seufzen‹ als Teil dieser Natur verselbständigen, zu Handelnden innerhalb dieser Welt werden. Zwei Gedichte zuvor mag man es noch als uneigentliches Sprechen verstanden haben, wenn das Ich als »öder, schiffbrüchiger Mann« (II.3, V. 46) sich daran erinnert, als romantischer Dichter poetische Adler hervorgebracht zu haben – wenn man so will: öde Adler der Konvention. Nicht umsonst war der Satz dort direkt als konventionell-romantischer

Vergleich markiert: »Und meine Seele erhob sich / Und flog, wie ein Aar, hinauf in den Himmel!« (II.3, V. 4ff.) Doch nun heißt es ohne Vergleichspartikel: »über das weite, wogende Meer / Lüftesegeler, ziehn seine Seufzer« (II.5, V. 7f.). Die Seufzer des Einsamen am Meer werden zu Vögeln, die wie die Möwen zur Welt des Gedichts gehören. Die gegenseitige Durchdringung von Ich und Natur ist weit fortgeschritten; der Dichter produziert »Lüftesegeler« und erweitert die Nordsee-Natur selbst dort, wo diese Vögel keinen festen Ankerplatz finden. Die Kühnheit dieser Konstruktion erklärt im Nachhinein auch die Logik aus *Meergruß*: Auch die Vögel singen dort »Thalatta! Thalatta!«, weil es vom Dichter erzeugte Vögel sind. Der zyklische Raum vergrößert sich aus sich selbst heraus.

Der eigentliche Anlass, das Nachdenken über verschiedene einseitige literarische Traditionen, ist nur der Auslöser. Die poetische Möglichkeit der Götter besteht darin, dass Glaube und Zweifel eine dichterische Produktivität erzeugen. Man kann geradezu sagen: Das Potential der historischen Reflexion wird von Heine in die Gedichtnatur entlassen, wo es poetische Vögel und ein ganz aus der inneren Logik der Reflexion hervorgehendes Bild erzeugt. Zugleich sind die entstehenden Bilder so sehr von der ursprünglichen Dynamik durchdrungen, dass die Gedichte jederzeit zur literarhistorischen Ebene zurückkehren können. Bereits im nächsten Text wendet sich Heine wieder, in Auseinandersetzung mit Schillers (fast) gleichnamigem Gedicht, den *Göttern Griechenlands* zu, bei deren Anblick der Sprecher ebenfalls nicht weiß, ob er lachen oder seufzen soll. Dabei kann er daran anknüpfen, dass schon dieses Vorbild bekanntermaßen von der Poesie handelt.¹³⁹ Über die griechische Antike heißt es bei Schiller: »Da der Dichtung zauberische Hülle / Sich noch lieblich um die Wahrheit wand«¹⁴⁰. Und über die Gegenwart: »Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder / Holdes Blütenalter der Natur! / Ach nur in dem Feenland der Lieder / Lebt noch deine fabelhafte Spur«¹⁴¹, ehe die grausame Schlussfolgerung gezogen wird: »Uns blieb nur das entseelte Wort.«¹⁴²

Es ist vielleicht gar nicht in erster Linie die veränderte Haltung gegenüber den Göttern, die Heine von Schiller trennt, sondern der Umstand, dass sein Dichter kein ›Wir‹ kennt (und auch deshalb eine Armee der Wiederholung benötigt). Bei Heine spricht nicht mehr ein Individuum für das moderne Bewusstsein insgesamt, sondern jemand, der – als Streitsubjekt – die Dichtung als konkreten Ort der Auseinandersetzung versteht. Seine Reaktion auf die Götter geht vom Herzen aus: »Doch heil'ges Erbarmen und schauriges Mitleid / Durchströmt mein Herz, / Wenn ich euch jetzt da droben schaue, / Verlassene Götter« (II.6, V. 67-70). Es folgt eine empathische Reaktion:

O da faßt mich ein düsterer Groll,
 Und brechen möcht' ich die neuen Tempel,
 Und kämpfen für Euch, ihr alten Götter,
 Für euch und Eur' gutes, ambrosisches Recht,
 Und vor Euren hohen Altären,
 Den wiedergebauten, den opferdampfenden,
 Möcht' ich selber knien und beten,
 Und flehend die Arme erheben –

Denn, immerhin, Ihr alten Götter,
 Habt Ihr's auch eh'mals, in Kämpfen der Menschen,
 Stets mit der Partei der Sieger gehalten,
 So ist doch der Mensch großmüth'ger als Ihr,
 Und in Götterkämpfen halt' ich es jetzt
 Mit der Parthei der besiegtten Götter. (II.6, V. 77-90)

Die Gedanken fügen sich zusammen: Im Angesicht des Zustands der Götter regt sich das inzwischen ausgebildete Dichterherz, und seine Reaktion besteht, entsprechend der im Zyklus entwickelten Poetik, im Kampf.¹⁴³ Befremdlich wirkt vor diesem Hintergrund allerdings zunächst die weitere Entwicklung, in deren Folge der Dichter fast zum Priester wird: »Möcht' ich selber knien und beten«. Bevor es dazu aber kommt, bricht die Rede ab, und anstelle des Gebets folgt eine Begründung für die eigene Empathie: »Denn, immerhin, Ihr alten Götter«. Auch der Kampf selbst wird in dieser Wendung fragwürdig: »brechen möchte ich [...] und kämpfen für Euch«, heißt es, doch dann folgt eben gerade kein Kampf. Die sprachliche Reaktion hat allerdings dennoch eine Wirkung, und zwar als *Bild*, das den Abendhimmel erzeugt: »Also sprach ich, und sichtbar errötheten / Droben die blassen Wolkengestalten, / Und schauten mich an wie Sterbende, / Schmerzenverklärt, und schwanden plötzlich.« (II.6, V. 91-94) Wichtig ist hier, dass nicht nur das Ich die Sterne ansieht, sondern auch umgekehrt. Die wechselseitige Veränderung von Ich und Welt funktioniert auf genau diese Weise, dass die Rollen von Betrachter und Betrachtetem, von wirkendem Moment und Rezipient immer wieder wechseln.

Noch einmal: Das poetische Feuilletton

Immerhin, Ihr alten Götter ... Bevor »heil'ges Erbarmen und schauriges Mitleid« das Ich ganz überwältigen, sprich: bevor es zu pathetisch werden kann, werden die Götter kumpelhaft angedet. Man ist versucht, darin

eine Formel für Heines Lyrik zu erkennen. Doch dann gehört auch die Umkehrung dazu: Das Pathetische ist Teil der Gedichte. Es ist ein wirkliches Mitleid, von dem hier die Rede ist, und es ist nicht selten das Ineinandergreifen von Mitleid und sprachlicher Kontrolle, das Heines Sprache ihre Kraft gibt: Weder handeln die Gedichte unkontrolliert vom ›Seufzen‹, noch setzt sich einfach das ›Lachen‹ durch. Stattdessen ist es die Spannung zwischen diesen beiden Begriffen, die auf einmal in die Lage versetzt wird, die ganze Gedichtwelt zu animieren, ihr eine eigene Logik zu geben. Voraussetzung dafür ist, dass beide Begriffe sich *gegenseitig* verändern.

Diese Reziprozität ist es auch, die das Verhältnis von Lyrik und Feuilleton dynamisiert. Wenn es eingangs hieß, dass Heine auch in den Zeitungsartikeln seine lyrische Sprache weiterentwickelt, dann gilt gleichermaßen umgekehrt, dass die Sprache der Feuilletons bereits lyrisch geformt ist. Fast möchte man sagen: Heine wechselt mit der Emigration zusehends die Genres, aber die Mittel nimmt er jeweils mit. Was in den Gedichten entsteht, kann später selbstverständlicher Bestandteil der Zeitungsartikel sein und diese in Richtung von Prosagedichten entwickeln. Dafür gebe ich ein Beispiel aus der Zeit kurz nach der Emigration. Auch bei der Auseinandersetzung mit zeitgeschichtlichen Ereignissen wie dem Pariser Juni-aufstand 1832 bildet der Umgang mit dem drohenden Pathos eine Herausforderung. Bodo Morawe hat nachdrücklich auf die Bedeutung des Geschehens dieser Wochen für Heines Selbstverständnis hingewiesen; dass die in dem Zusammenhang entstandenen Texte lange Zeit vergleichsweise wenig Beachtung gefunden haben, wertet er, angesichts der Relevanz des Aufstands für die politische Kultur Frankreichs, sogar als Zeichen für die unzureichende komparatistische Ausrichtung der Heine-Forschung.¹⁴⁴ Am 1. Juni stirbt in Paris Jean Maximilien Lamarque, der General unter Napoleon und eine zentrale Figur der französischen Republikaner gewesen war. In der Folge kommt es, zunächst im Anschluss an die Beerdigung des republikanisch gesinnten, im Duell getöteten jungen Mathematikers Évariste Galois am 2. Juni und dann verstärkt anlässlich der Beerdigung Lamarques am 5. Juni, zu einer Auseinandersetzung von Regierung und Opposition, dem Juniaufstand, der später von Victor Hugo in *Les Misérables* dargestellt werden wird. Heine beschreibt die Ereignisse in den *Französischen Zuständen* im Tagesbericht vom 7. Juni. Dort spricht er davon, wie er zum Schauplatz eines Kampfs geht, der am Vorabend stattgefunden hat. Inmitten der von ironischer Distanz geprägten Beschreibung steht unvermittelt ein »dennoch«:

Ich bin, bey Gott! kein Republikaner, ich weiß, wenn die Republikaner siegen, so schneiden sie mir die Kehle ab, und zwar weil ich nicht auch alles bewundere, was sie bewundern; – aber dennoch, die nackten Thränen traten mir heute in die Augen, als ich die Orte betrat, die noch von ihrem Blute geröthet sind. Es wäre mir lieber gewesen, ich und alle Mitgemäßigten wären, statt jener Republikaner, gestorben.¹⁴⁵

Das Pathos,¹⁴⁶ das den Leser unangenehm berühren kann und das gar nicht zu Heine zu passen scheint, wird im Anschluss durch einen Perspektivwechsel aufgefangen, indem der Sprecher an den vorigen Abend erinnert und daran, dass die Nationalgardisten ihm fast »eine ganz ungesunde Kugel in den Leib gejagt«¹⁴⁷ hätten. Die Ironie relativiert den Moment der Identifikation, aber sie annulliert ihn nicht. Dort, wo der Text dann in die nähere Beschreibung der Szenerie überleitet, bleiben vielmehr beide Perspektiven erhalten: »Es war ein regnichter, sternloser, widerwärtiger Abend.«¹⁴⁸ Was in einem anderen Kontext eine schlichte Beschreibung des Wetters wäre, ist an dieser Stelle die Zusammenfassung eines Ereignisses, das den Sprecher an den Rand der Sprachlosigkeit bringt und das er nur noch als »widerwärtig« charakterisieren kann. Auf diese Weise findet Heine ein Mittel, um über etwas zu sprechen, das ihn so sehr zu überwältigen drohte, dass er die Distanz verliert. Der Begriff des »Widerwärtigen« hat die ganze Schwere der Situation aufgenommen. Das Inkommensurable wird Teil der vermeintlich harmlosen Beschreibungen: Auch das ist ein Mittel, das in den *Nordsee*-Gedichten bereits erprobt ist, man braucht nur an die Möwe zu denken, die den Fisch frisst (I.9), in der aber zugleich auch noch die »weiße, gespenstige Möve« (I.8, V. 14) präsent ist, die das Ich im Sturm bedroht hat. Und auch die Abwesenheit der Sterne ist dort vorgeprägt. Man sollte solche Parallelen nicht zu weit ausdehnen, schließlich folgen die Gedichtzyklen in vielerlei Hinsicht einer anderen Logik als die Essays der *Französischen Zustände*. Doch in beiden Fällen vertraut Heine einer sprachlichen Logik an, was sich der argumentativen Darstellung entzieht.

Das ist auch bereits eine Antwort auf Karl Heinz Bohrer, der zu den wenigen Interpreten gehört, die Heines Feuilletons konsequent als poetische Texte lesen. Bohrer geht sogar so weit, in ihnen einen antirealistischen Stil und eine »symbolistische Poetologie in nuce«¹⁴⁹ zu erkennen. Doch nicht die Spracharbeit steht im Zentrum seiner Deutung, sondern – im Anschluss an Heines Selbstcharakterisierung als »Supernaturalist« – eine Form von »phantastischer« Moderne, in deren Zentrum »mythische Bilder«¹⁵⁰ stünden. Für die hier vertretene Interpretation ist dies insofern von großem Interesse, als auch Bohrer eine Verbindung zwischen der

Nordsee und den *Französischen Zuständen* herstellt. Die Parallele besteht aus seiner Sicht in der Art, wie Heine im Feuilleton die Pariser Sonne (die eine Voraussetzung für gelingende Revolutionen ist, weil bei Regen kein Erfolg zu erwarten sei) zu einem mythischen Bild mache, das in ähnlicher Form in den Gedichten erscheine.¹⁵¹ Auch das ist eine Form von Idiomatisierung, aber eine, die auf eine Statik ausgerichtet ist: Der Mythos stellt in dieser Sicht Konfigurationen her, aus denen einprägsame symbolische Bilder hervorgehen, die – in ihrer mythischen Qualität – der weiteren Spracharbeit entzogen werden. Der ›Regen‹ etwa bleibt dann nichts als das Gegenbild zur Sonne. Das ist er bei Heine zunächst ebenfalls – aber er verändert sich im Text in seiner Qualität, und zwar unabhängig von der Sonne. Die grundsätzlich andere Perspektive, die sich ergibt, zeigt sich auch im Umgang mit der Literaturgeschichte: Bohrer folgt, indem er das Mythische und die Phantastik betont, implizit einer Filiation, die von Heines ›Supernaturalismus‹ zu Gérard de Nervals ›état de rêverie surnaturaliste‹ und Albert Béguins *Moderne*-Deutung aus dem Geist der ›phantastischen‹ Romantik E.T.A. Hoffmanns führt. Das zieht eine ›mythische‹, tendenziell das Irrationale betonende *Moderne*-Vorstellung nach sich: Schon Béguin spielt so Rimbaud und Verlaine gegen Mallarmé und Valéry aus und verliert so einen wesentlichen Teil der symbolistischen *Moderne* aus dem Blick. Das wäre eine andere Studie, aber ich komme in Zusammenhang mit Nervals Heine-Übersetzung noch einmal darauf zurück (=6.2).

5.7 Das gelungene Bild (II.7 – II.8)

Oft wird die Ansicht vertreten, dass der zweite *Nordsee*-Zyklus prinzipiell pessimistischer sei als der erste. Die Basis für diese Sicht bilden Interpretationen, die den Umgang mit den Göttern geschichtsphilosophisch und den Schiffbruch anthropologisch deuten. Folgt man dieser Perspektive, dann bildet das Gedicht *Fragen* (II.7) den Höhepunkt einer Entwicklung, die in die völlige Ratlosigkeit angesichts der großen Menschheitsprobleme führt. Auf die Fragen, die der »Jüngling-Mann, / Die Brust voll Wehmuth, das Haupt voll Zweifel« (II.7, V. 2-4) dem »nächtlichen Meer« (II.7, V. 1) stellt, folgt nämlich die Beschreibung: »Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmel, / Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken, / Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt, / Und ein Narr wartet auf Antwort.« (II.7, V. 15-18) Es erscheint nachvollziehbar, dass zahlreiche Interpretinnen und Interpreten den Text allgemein auf das von Desillusionierung bestimmte Verhältnis des modernen Menschen zur Natur gelesen

haben. In kulturanthropologischer Perspektive spricht beispielsweise Ralph Häfner vom »Bedeutungsverlust einer uralten Semantik der Natur«¹⁵². Selbst Deutungen, die weniger von der Philosophie und stärker von der dichterischen Komposition ausgehen und eine genaue metrische Analyse zugrunde legen, konstatieren am Ende ein »lyrisches Scheitern am Naturlaut«¹⁵³. Wie von hier aus der Übergang zum nachfolgenden Gedicht *Der Phönix* gelingen kann, in dem ein strahlendes Meeresbild die Liebesvision aus dem *Gesang der Okeaniden* aufnimmt und ins Positive eines gelingenden Moments wendet, bleibt vorerst unverständlich.

Wichtig ist daher, dass der vermeintliche Pessimismus sich nur auf eine der im Zyklus vertretenen Perspektiven bezieht: Er ist dann und nur dann die logische Folge, wenn man Lyrik als möglichen Zugang zu einer philosophischen Wahrheit versteht. Die bisherige Interpretation hat indes gezeigt, dass die in Heines *Nordsee* entwickelte Gedichtnatur alles andere als eine Weisheitslehrerin ist. Insbesondere ist ihre Beschaffenheit nicht darauf angelegt, dass man sie sofort metaphorisch deuten kann, sondern ihre Funktion besteht in ihrer zunehmenden Eigenständigkeit und dichterischen Produktivität. Das bedeutet: Der »Jüngling-Mann« stellt dem Meer schlicht die falschen Fragen. Das poetische Meer ist nicht in der Lage, »das Räthsel des Lebens« (II.7, V. 5) zu lösen, und es kennt auch keine passende Reaktion auf die Aufforderung: »Sagt mir, was bedeutet der Mensch? / Woher ist er kommen? Wo geht er hin? / Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen?« (II.7, V. 12-14). Was die Dichtung kann, besteht in einem komplexen Verfahren, das die Gedichte als Zyklus entwickeln und dessen Ziel darin besteht, Bilder zu schaffen, die – wenn man das Wechselverhältnis von Gegenüberstellung als Bild und Wirkung auf das Ich, das neue Bilder hervorbringt, ernst nimmt – zur vollständigen Autonomie tendieren.

Was das bedeutet, zeigt der unmittelbar folgende Text *Der Phönix* (II.8), mit dem der Zyklus einen letzten Blick auf das Meer wirft, ehe der abschließende Rahmen räumlich zurückkehrt aufs Festland. Je nach Publikationsort unterscheidet sich die Form dieses Gedichts: In den Ausgaben der *Reisebilder* teilt Heine es auf zwei Texte auf, sodass auf die Schilderung des singenden Vogels (*Der Phönix*) ein zweiter Teil folgt, der auf den Gesang reagiert (*Echo*). Im *Buch der Lieder* handelt es sich dagegen um ein einziges Gedicht. Beide Fassungen folgen also unterschiedlichen Logiken; die eine legt die Schwierigkeiten analytisch auseinander, während die andere darauf vertraut, dass sie synthetisch zusammengedacht werden können. In ihrer Unterschiedlichkeit reagieren beide auf dasselbe Problem: Es geht um die Frage der Einheit von Gesang und Rezeption. Dazu enthält das Gedicht zunächst die Darstellung des singenden

Vogels und anschließend die Reaktion des Ich, wobei diese zweite und letzte Strophe sich wie der Versuch liest, Außen- und Innenperspektive zu verbinden und eine Art olympischen Standort innerhalb des Meereszyklus zu gewinnen. Ein weiteres Mal setzt der Blick beim Dichter am Mastbaum ein. Mit Bezug auf die Liebesgeschichte, die der Phönix singt, heißt es:

An den Mastbaum gelehnt, auf dem hohen Verdeck,
 Stand ich und hört' ich des Vogels Gesang.
 Wie schwarzgrüne Rosse mit silbernen Mähnen,
 Sprangen die weißgekräuselten Wellen;
 Wie Schwanenzüge schifften vorüber,
 Mit schimmernden Segeln, die Helgolander,
 Die kecken Nomaden der Nordsee;
 Ueber mir, in dem ewigen Blau,
 Flatterte weißes Gewölk
 Und prangte die ewige Sonne,
 Die Rose des Himmels, die feuerblühende,
 Die freudvoll im Meer sich bespiegelte; –
 Und Himmel und Meer und mein eigenes Herz
 Ertönten im Nachhall:
 Sie liebt ihn! sie liebt ihn! (II.8, V. 17-31)

Der Mastbaum, der noch in I.8 der aggressiven Möwe diente, ihren Schnabel zu wetzen, wird zum Ort, an den das Ich sich lehnt, um einen Überblick über die von ihm gedichtete Welt zu gewinnen. Der Mangel, der im Zyklus *Die Heimkehr* formuliert wurde (⇒5.1), die Fremdheit des Ich auf dem Meer, sie ist für einen kurzen Moment vollständig aufgehoben. Die Ewigkeit, die in II.1 im Sinn einer Wirksamkeit der Dichtung gedeutet wurde, taucht zweimal auf, fast im Sinne einer Erfolgsbilanz und bezogen auf andere, ebenfalls im Zyklus geprägte Begriffe (»in dem ewigen Blau«, »die ewige Sonne«), und die Meereskombinatorik von Sonne, Rose und Himmel, von Liebe und Herz wird noch einmal vorgeführt. Was kurz zuvor in den ›Lüfteseglern‹ als Möglichkeit angelegt wurde, wird nun zu einem Prinzip erweitert: Wie der Phönix, der sich immer wieder selbst erneuern kann, kann auch die poetische Nordsee sich aus den bisher erzeugten Elementen immer wieder konstituieren. Eine Art Singularität innerhalb der kontinuierlichen Gedichtwelt entsteht, und an diesem präzisen Ort erscheint der Phönix als Prinzip der Erneuerung der Gedichte. Es scheint, als wäre damit auch die Forderung nach der poetischen Entwicklung des Herzens, die im Auftaktgedicht er-

hoben wurde, in dem Sinn erfüllt, dass Herz und Nordsee eine Ganzheit bilden: »Himmel und Meer und mein eigenes Herz«.

Wie weit die gedankliche Entwicklung im Zyklus damit vorangeschritten ist, zeigt in der Rückschau der Vergleich mit den Gedichten *Erklärung* (I.6) und *Nachts in der Cajüte* (I.7), mit denen die Sehnsucht als Impuls zur Erweiterung der Zykluswelt eingeführt worden war. Bereits dort gibt es eine Formulierung, die inhaltlich und syntaktisch an die Erfolgsbilanz des späteren Texts erinnert: »Und sehnd ergriff mich ein tiefes Heimweh / Nach dir, du holdes Bild, / Das überall mich umschwebt, / Und überall mich ruft, / Überall, überall, / Im Sausen des Windes, im Brausen des Meers, / Und im Seufzen der eigenen Brust.« (I.6, V. 4-12) Die Ubiquität ist dort noch eine Ubiquität des Fehlenden, eine Sehnsucht, die die Brust des Dichters erfasst wie die von ihm geschaffene Welt. Die Formel aus dem Gedicht *Nachts in der Cajüte*, »Mein Herz und das Meer und der Himmel / Vergehn vor lauter Liebe« (I.7, V. 12), ist wiederum nicht nur Ausdruck des misslingenden Einschlafens, sondern enthält das Scheitern ganz wörtlich, wenn die Einheit des Nordseebildes ›vergeht‹, und sei es aus Liebe. Ganz anders der Abschluss von *Der Phönix*, wo Himmel, Meer und Herz Teil der singenden Welt geworden sind und selbst von der Liebe singen, ohne zu vergehen. Konsequenterweise steht am Ende ein in die Zukunft weisendes Rezeptionsphänomen: Wenn die Dreiheit von Himmel, Meer und Herz »im Nachhall« ertönt, bedeutet das nicht nur eine Wiederholung des Zitats »Sie liebt ihn!« aus dem vergangenen Gedicht (das wäre tatsächlich nur ein ironisches ›Echo‹, wie man es aus dem Zyklus *Romanzen* kennt ⇒4.2), sondern zugleich ein Nachhallen des gerade Erreichten. Von innen heraus ist der *Nordsee*-Zyklus damit an einen Abschluss gekommen und deutet zugleich über sich hinaus, indem er auf seine Wirkung verweist. Eine Verbindung der Idee des ›Nachhalls‹ mit der Rezeption bei Heine analysiert – am Beispiel eines anderen Gedichts mit dem Titel *Nachhall* – bereits Janina Schmiedel, die von flüchtigen Momenten der Erfüllung ausgeht, welche in der Liebe des späteren Rezipienten liegen können, die die Kunst zum Leben erweckt.¹⁵⁴ Heine geht aber noch einen Schritt weiter, denn der ›Nachhall‹ ist so sehr Teil des Moments, dass er *in* der Gedichtwelt ertönt; Dichtung und Wirkung sind untrennbar verbunden wie zuvor in den ›Griechenherzen‹. Wo aber dort die Rekonstruktion durch einen späteren Dichter die poetischen Krieger erst erzeugt, handelt es sich hier um eine Wirkung ohne die Notwendigkeit eines äußeren, historischen Publikums. Das Publikum des Gedichts befindet sich direkt innerhalb der Gedichtwelt. Hier kommt Heine einer symbolistischen Ästhetik wohl am nächsten.

5.8 Der Weg aus dem Zyklus (II.9 – II.10)

Interpretationen, die den zweiten *Nordsee*-Zyklus als Ausdruck eines wachsenden Pessimismus lesen, werden durch das *Phönix*-Gedicht vor eine Herausforderung gestellt. Die Forschung hat darauf unterschiedlich reagiert. Entweder wurde das Funktionieren des Gedichts angezweifelt. Dann wurde die These vertreten, dass der Text nur zu gelingen »scheint«¹⁵⁵ oder dass sich darin lediglich »noch einmal [...] die Illusion der Gegenliebe«¹⁵⁶ zeige, ehe die folgenden Texte das Ganze relativieren und ironisieren. Oder das Gelingen wurde anerkannt, verbunden aber mit dem Hinweis, dass es sich um eine Ausnahme handle, die darauf gründe, dass das Gedicht – im Sinn der konventionellen Dualität – einer Logik des ›Herzens‹ (und nicht des ›Verstands‹) folge.¹⁵⁷ Schließlich blieb drittens die Option, das Gedicht II.8 in der Interpretation einfach überhaupt nicht zu erwähnen.¹⁵⁸ Alle drei Reaktionen findet man typischerweise dort, wo literarische Werke zentrale Gedankengänge entwickeln, die von der Forschung bisher vernachlässigt wurden. Es lohnt sich daher, systematisch in der Sekundärliteratur zu einem Werk auf sie zu achten.¹⁵⁹

Den argumentativ wichtigsten Einwand gegen die hier vorgelegte Interpretation bilden die Vertreter der ersten Gruppe, weil sie mit der Komposition des Zyklus argumentieren. In der Tat bilden die Gedichte II.9 und II.10 einen Kontrast zu dem in II.8 Erreichten. Es bleibt daher zu begründen, warum in der Logik der zyklischen Welt das *Phönix*-Gedicht nicht nur einen kohärenten Höhepunkt bildet, sondern dass darüber hinaus die Ironie der beiden Schlussgedichte demgegenüber auch kein Dementi formuliert. Meine These ist, dass Heine mit diesen beiden Texten die eigentliche *Nordsee*-Poetik nicht mehr weiterentwickelt, sondern den neu geschaffenen Raum verlässt und über ihn reflektiert, wie er es später mit der Gemäldegalerie im *Neuen Frühling* tun wird: Die letzten Gedichte dieses Zyklus gestalten, wie gesehen, ein Himmelsbild, das in die Hamburger Gegenwart des Epiloggedichts hineinwirkt – doch dazu muss der Frühling sich erst verändern, muss herbstlich und grau werden. Damit der Zusammenhang von Gedicht und Außenwelt hergestellt wird, ist es nötig, dass sich zunächst das Regenwetter an der Elbe durchsetzt (=4.3).

Auch die *Nordsee*-Gedichte besitzen einen ähnlich strukturierten Rahmen. So, wie das Auftaktgedicht *Krönung* einleitenden Charakter hat und über die Mittel spricht, mit denen die Nordsee lyrisch behandelt werden soll, ohne selbst schon thematisch von ihr zu handeln, bilden die beiden letzten Texte einen reflektierenden Abschluss, der nicht mehr Teil der eigentlichen Nordseewelt ist, sondern sich räumlich immer weiter von ihr entfernt. Auch hier gibt es äußere biographische Daten, auf die

sich das Geschehen beziehen kann: Das Gedicht *Im Hafen* (II.9), das unmittelbar auf den *Phönix*-Text folgt, spielt im Bremer Ratskeller, wo Heine im September 1826 zu Gast war. Doch erneut wird kein äußeres Geschehen nachgezeichnet, sondern der Wechsel in den Hafen folgt einer impliziten Logik der Gedichte. Gerade ein in sich abgeschlossener Moment wie das Gedicht II.8 fordert innerhalb dieser Logik dazu heraus, die Grenzen des Zyklus wiederum zu überschreiten. Dabei treten Zyklus und Außenwelt in ein Wechselverhältnis, bei dem beide Regelsysteme versuchen, sich poetisch durchzusetzen. Die Konsequenz ist der Ortswechsel vom ›Meer‹ in den ›Hafen‹, wo nun – von außen – über die Topographie des Zyklusraums nachgedacht wird.

Damit kommt der Zyklus buchstäblich an seine Grenzen,¹⁶⁰ wobei ein Gedankengang aufgenommen wird, der schon in anderen Gedichten eine Rolle spielte, in denen es um die Begrenzung des Meeres durch das Ufer ging (an dem beispielsweise der Schiffbrüchige strandet). Der *Epilog* (II.10) schließlich spielt gar nicht mehr am Meer. Indem die beiden Gedichte darauf verweisen, dass es gegenüber der Welt des Zyklus einen Außenraum gibt, beschränken sie zugleich dessen Totalität. Die Frage ist nicht zuletzt die nach möglichen Alternativen zur *Nordsee*-Logik. Zunächst hat man dabei den Eindruck, dass der harmonische Schluss mit in diese Außenwelt hinübergenommen wird, nun betrachtet in der dritten Person: »Glücklich der Mann, der den Hafen erreicht hat, / Und hinter sich ließ das Meer und die Stürme, / Und jetzo warm und ruhig sitzt / Im guten Rathskeller zu Bremen.« (II.9, V. 1-4) Doch schnell wird deutlich: Dieses biedermeierliche Glück ist dem Glück der erreichten poetischen Einheit aus dem vorangegangenen Gedicht diametral entgegengesetzt und an jeder Stelle Parodie. Vor der Kulisse des Bremer Ratskellers werden die großen Traditionen aus Philosophie und Literatur degradiert zum Dekor einer saturierten Patrizierwelt. In Anspielung auf das ›Rosefass‹ im Bremer Ratskeller, in dem übrigens heute wie zu Heines Zeit ein Rüdesheimer Rheinwein aus dem Jahrgang 1653 lagert, heißt es im Gedicht:

O, wie schön! wie schön bist du, Geliebte!
 Du bist wie eine Rose!
 Nicht wie die Rose von Schiras,
 Die hafisbesungene Nachtigallbraut;
 Nicht wie die Rose von Saron,
 Die heiligrothe, prophetengefeierte; –
 Du bist wie die Ros' im Ratskeller zu Bremen.
 Das ist die Rose der Rosen,
 Je älter sie wird, je lieblicher blüht sie,

Und ihr himmlischer Duft, er hat mich beseligt,
 Er hat mich begeistert, er hat mich berauscht,
 Und hielt mich nicht fest, am Schopfe fest,
 Der Rathskellermeister von Bremen,
 Ich wäre gepurzelt! (II.9, V. 16-29)

In der klischeehaften Anrede der Geliebten als Rose bleibt weder Platz für die persische Dichtung (Hafis) noch für das Hohelied (Rose von Saron). Doch nicht nur die Literaturgeschichte hat es schwer. Die Trunkenheit des Ich, aus der die Verse gesprochen sind, führt schließlich auch zur Parodie einer Situation aus dem Zyklus: Der Ratskellermeister wird zur ironischen Antwort auf den Kapitän, der den Dichter in *Seegespenst* daran hinderte, über Bord zu gehen. Die Verwirrung der Sinne erfasst Hegel (»Nase des Weltgeists«, II.9, V. 66)¹⁶¹ ebenso wie die biblische Tradition, sodass die Apostel ebenfalls nur noch in Gestalt der nach ihnen benannten Weinfässer auftreten (vgl. II.9, V. 40-42).

All diese Elemente gehören zu Heines bekannter Zeitkritik. Doch wäre es verfehlt, das Gedicht als ironischen Anhang zu den ›eigentlichen‹ *Nordsee*-Gedichten zu verstehen, denn dann würde man die alte Zweiteilung im neuen Gewand aufleben lassen: hier der engagiert-politische Zeitdichter, dort der moderne Sprachdichter der Nordsee-Szenen. Nimmt man dagegen die Forderung vom Beginn des Zyklus ernst, die in der Engführung von ›Herz‹ und ›Reich‹ bestand, folgt auch hier die Notwendigkeit, den Zusammenhang der beiden Seiten zu verstehen. Was genau wird also ironisiert? Zu Beginn scheint es fast so, als sei es die soeben gedichtete Nordseewelt, gegen die sich ein selbstironischer Blick wendet, wenn der »wogende Mikrokosmos« thematisiert wird:

Wie doch die Welt so traulich und lieblich
 Im Römerglas' sich widerspiegelt,
 Und wie der wogende Mikrokosmos
 Sonnig hinabfließt in's durstige Herz! (II.9, V. 1-8)

Dass hier aber nicht von den *Nordsee*-Gedichten selbst die Rede sein kann, sondern nur von einer grob entstellten Form, ließ sich bereits an der Anrede der Rose erkennen. Zwar gibt es hier wie dort eine Kritik der literarischen Traditionen (Botticelli und Goethe, Hafis und das Hohelied), doch während der Zyklus darauf hinauslief, dort, wo die bekannten Mittel versagen und dem Sturm nicht mehr gewachsen sind, neue Formen zu finden, scheint dieses Gedicht nun zum Ertränken der Probleme im Wein zu raten. An die Stelle des ›horchenden‹ ist das ›durstige‹ Herz

getreten, das die poetische Welt als einen ›Mikrokosmos‹ wünscht, der sich im ›Römerglas‹ fassen lässt. Man kann sagen, dass hier alles versammelt ist, was der Gedichtzyklus aus Heines Sicht nicht sein soll – ein gedanklich ermatteter Zyklus, der, dem Prinzip des Phönix entgegengestellt, weder Impulse geben noch aufnehmen kann und der sich historisch wieder seiner vormodernen Form nähert: Nicht umsonst wird mit dem ›Hafen‹ das klassische Bild für den vollendeten Lebensweg im Sinne einer religiös motivierten zyklischen Ordnung zitiert. Vor diesem Hintergrund erhält auch das verkehrte Vaterunser des Dichters seinen Sinn:

Und er hat mich bekehrt zum Glauben der Liebe, –
 Ich trank auf das Wohl meiner bittersten Feinde,
 Und allen schlechten Poeten vergab ich,
 Wie einst mir selber vergeben soll werden, –
 Ich weinte vor Andacht, und endlich
 Erschlossen sich mir die Pforten des Heils,
 Wo die zwölf Apostel, die heil'gen Stückfässer,
 Schweigend pred'gen, und doch so verständlich
 Für alle Völker. (II.9, V. 30-42)

Was im Gewand der Gegenwartssatire ironisch als Ausweg aus babylonischer Sprachverwirrung angepriesen wird, ist eine scharfe Absage an die zuvor entwickelte Poetik. Wo die »Andacht« wieder zum Modus des Ausdrucks wird (vgl. I.3, V. 30: »Weißen ihr Tränen und Lieder«), wird auch der Gedanke einer Dichtung, die als Auseinandersetzung gedacht wird, notwendigerweise zurückgenommen. Die verheerenden Folgen werden ebenfalls benannt: Der Dichter, der in dieser Weise sein Ideal eines modernen Gedichtzyklus verrät und in die Form des für das ›trinkende Herz‹ leichter konsumierbaren ›Kosmos‹ zurückfällt, der gehört selbst zu den »schlechten Poeten«, denen man vergeben muss. Das Gedicht enthält keine Selbstkritik, sondern beschreibt eine Gefahr. Es ist die gleiche Gefahr der biedermeierlichen Fehlinterpretation, die im *Neuen Frühling* vom Spatzen ausgehen wird.

Damit wird auch das Verhältnis zu den Traditionen noch einmal präzisiert. Wie gesehen, erscheinen die Vorbilder als unzulänglich, was zwei Wege eröffnet: die dichterische Lösung einer avancierteren Lyrik, aber auch die Absage an jeden Anspruch im Bremer Ratskeller. Dass beide möglich sind, zeigt ein Stück weit die prekäre Position dieser Gedichte. Zwischen ironischem Echo und ernstgemeintem Nachhall, zwischen Phönix und Ratskeller liegt nur die Entscheidung für eine bestimmte Rezeptionshaltung. Die Kunstautonomie ist noch nicht befestigt. Auch

deshalb muss Heine immer wieder den Weg aus dem Zyklus heraus und wieder hinein suchen, wo späteren Autorinnen und Autoren ein Stichwort genügen kann, um ganz selbstverständlich eine autonome Zyklenwelt zu betreten: *Da stieg ein Baum* (Rilke), *Komm in den totgesagten park und schau* (George), *Der Sturm hat ihre Stämme gefällt / O, meine Seele war ein Wald.* (Lasker-Schüler).¹⁶² Heines Zweifel gegenüber dieser Option beziehen sich auf das Publikum, weshalb seine Ironie sich gegen eine Biedermeierästhetik richtet, nicht aber gegen die Traditionen selbst, die von ihr verfälscht werden; sie werden explizit als Ausgangspunkt für das Neue anerkannt. Indem Heine vorführt, wie das Prinzip des ›durstigen Herzens‹ die Banalisierung literarischer Vorbilder zur Folge hat, formuliert er seine Solidarität mit der Kunst- und Literaturgeschichte. Das Prinzip ähnelt dem Verhältnis, das der Sprecher der Gedichte zu den griechischen Göttern hat: Sie gehören nicht mehr zu seiner Zeit, aber wenn sie angegriffen werden, möchte er für sie kämpfen. Auf diese Weise lässt sich aus den *Nordsee*-Gedichten ex negativo ein Literaturkanon ablesen, zu dem der hier sprechende Dichter sich bei allen Differenzen bekennt. Goethe gehört ebenso dazu wie eine biblische Tradition, die bereits hier als entschieden jüdische Tradition gekennzeichnet wird. Der späte Heine kann daran anknüpfen: Die »Rose von Saron« gehört nicht zuletzt zu den Motiven, die von dem mittelalterlichen jüdischen Dichter Jehuda ben Halevi (um 1074-1141) poetisch verarbeitet wurden, dem Heine sein großes *Romanzero*-Gedicht widmen wird.

Im *Nordsee*-Zyklus ist damit noch kein Abschluss erreicht: Es geht noch weiter als bis Bremen. Das letzte der Gedichte beansprucht schon durch seinen Titel *Epilog* einen Platz nicht mehr auf der Grenze, sondern deziert außerhalb der Sprachwelt des Zyklus. Was die Landschaft betrifft, in der man sich befindet, wird diese Ankündigung eingelöst: Nicht mehr am oder auf dem Meer spielt sich das Geschehen ab, sondern »auf dem Felde« (II.10, V. 1). Auch hier hat sich für viele Interpreten sogleich die Schwierigkeit ergeben, das Gedicht argumentativ in den Zyklus zu integrieren. Die Lösung bestand oft darin, vorauszusetzen, dass der Text nicht nur für die *Nordsee*, sondern für das ganze *Buch der Lieder* einen reflektierenden Abschluss bilde; allenfalls im Begriff »wogen« zur Beschreibung des Weizenfelds (II.10, V. 2) wollte man noch einen Reflex der Nordsee erkennen.¹⁶³

Betrachtet man jedoch nicht die Bildlichkeit, sondern die einzelnen Begriffe und Gedankenmotive, die das Gedicht prägen, so stellt man fest, dass es sich um eine Ansammlung von Elementen handelt, die direkt aus den Meeressedichten stammen. An manchen Stellen erscheint der

Bezug vielleicht etwas lose, etwa in der Zurückweisung der Romantik, die durch das Paradigma des »hablose[n] Wanderer[s]« (II.10, V. 10) verkörpert wird; an anderen Stellen sind es wörtliche Zitate, beispielsweise das aus II.3 bekannte »nutzlos« oder das »Höhen«, das den Sprechmodus des Poseidon aus I.5 aufnimmt. Als Kunstform erscheint erneut der in II.2 eingeführte »Tanz«, und die Jungfrau wird, ganz wie die Frau aus den Gedichten I.8 und II.3, wesentlich über ihre »Locken« bestimmt. Sogar ihre Tätigkeit erscheint als Reflex auf das Tun des Dichters in I.1, wenn sie »verehrt« und »pflückt« und wenn sie sich selbst krönt, im Gegensatz zur Königin des Auftaktgedichts. Das zeigt an: Die Begriffe sind in der Dichtersprache angekommen, in ihrer spezifischen Bedeutung als Repräsentanten einer im Zyklus entwickelten Poetik. Doch was hier nun folgt, ist gerade keine Weiterführung der poetologischen Reflexion, sondern eher einem biedermeierlichen Innerlichkeitsideal verwandt:

Und also geziert, eilt sie zum Tanzplatz,
 Wo Pfeifen und Geigen lieblich ertönen,
 Oder zur stillen Buche,
 Wo die Stimme des Liebsten noch lieblicher tönt
 Als Pfeifen und Geigen. (II.10, V. 18-22)

Das ist geradezu eine Rücknahme jeder ambitionierten Poetik, die »Kränzwinderin« (II.10, V. 15) allenfalls eine parodistische Version des Zyklusdichters. Der »Tanz« des Schiffs auf dem Meer ist zur Zerstreung auf dem »Tanzplatz« geworden, wo die Begleitmusik aus »Pfeifen und Geigen« besteht – und nicht einmal diese reduzierte und popularisierte Form der Kunst hat Bestand gegen den Rückzug zur »Stimme des Liebsten«. Doch damit wird kein alternatives Dichtungsmodell eingeführt, das das Vorangegangene revidieren würde – sondern es geht schlicht nicht mehr um Dichtung. Wenn im dritten Gedicht des ersten Zyklus »liebende Mädchen und sanfte Dichter« (I.3, V. 29) in kritischer Absicht gegen besagte Dichter parallel geführt wurden, ergibt sich hier eine Fortführung des Gedankens: Der »Liebste« und die »Jungfrau« sind durchaus im Recht, wenn sie eine alternative Form der »Krönung« vollziehen; dem Dichter jedoch ist diese Option nicht gegeben. Dieser Epilog steht außerhalb des Zyklus und der Dichter abseits des Tanzplatzes.

Nicht von ungefähr kehrt das Motiv der Isolation des Dichters als Außenseiter wieder, die schon die Gedichte der *Heimkehr* geprägt hat. Und konsequenterweise bezieht sich die Fremdheit auch hier auf die deutsche Literaturgeschichte, mit einer offenen und einer versteckteren Anspielung. Was am Ende des Zyklus schlaglichtartig aufscheint, ist der

Tanzplatz der Wanderromantik, vor dem das Ich der *Heimkehr* flieht. Es ist, als wollte der in den Gedichten sprechende Dichter sagen: ›Dies wäre die Alternative gewesen, wenn nicht durch den früheren Zyklus die Bewegung in Gang gesetzt worden wäre, die mich aufs Meer geführt hat.‹ Was daneben auch anklingt, ist die bereits zitierte zwanzigste von Goethes *Römischen Elegien*, deren ganzer Schluss lautet:

Klug und zierlich schlüpft sie vorbei, und kennet die Wege,
 Wo sie der Liebste gewiß lauschend begierig empfängt.
 Zaudre, Luna, sie kommt! Damit sie der Nachbar nicht sehe;
 Rausche, Lüftchen, im Laub! Niemand vernehme den Tritt;
 Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder, und wieget
 Euch im leiststen Hauch lauer und liebender Luft,
 Und entdeckt den Quiriten, wie jene Rohre geschwätzig,
 Eines glücklichen Paares schönes Geheimnis zuletzt.¹⁶⁴

Über den direkten Goethe-Bezug lässt sich streiten. Dafür, ihn mitzulesen, spricht nicht nur die Motivik (das Paar und der »Liebste«, das vom Wind bewegte Feld, die Aufforderung, zu wachsen, die Verkörperung der Luna), sondern auch die Verbindung mit der direkten Anrede an die »Lieder«, die sich bei Heine in *Krönung* wiederfindet. Selbst wenn man bei der Interpretation nicht bereit ist, jeder dieser Referenzen zu folgen, lässt sich sagen, dass auch hier ein ambivalentes Verhältnis zur Tradition besteht, deren Rezeption in Frage gestellt wird. Kurz gesagt: Das Ich stellt noch einmal fest, dass es auf dem Festland – in dem Land, dessen ›Spatzen‹ die Tradition Goethes in den Biedermeier weitergeführt haben – nicht »zu Haus« (*Heimkehr* XI, V. 12) ist. In diesem Sinn trifft die Interpretation zu, dass der *Epilog* der *Nordsee*-Zyklen sich auf das ganze *Buch der Lieder* bezieht – aber es geht um eine Stellungnahme, die eine grundsätzliche Überwindung der früheren Position enthält. Die Ironie, die darin besteht, dass die beiden abschließenden Gedichte diesen Fortschritt zum Schein revidieren, indem sie nun ihrerseits die *Nordsee*-Poetik in verzerrter Form als verworfenes Gegenmodell zitieren, wird in ihrer Radikalität indes selbst in den genauesten Deutungen des Zyklus übersehen. So sieht zwar auch Jan-Oliver Decker ein »pastorales Klischeebild« und darin, dass man den Umgang mit der Literatur durch die Rezipienten zum Prüfstein macht, eine »eigentlich in der *Nordsee* überwundene Position«¹⁶⁵ (schließlich habe autonome Dichtung ihren Wert aus sich heraus), doch geht er dennoch davon aus, dass hier ganz ernsthaft der Wunsch ausgesprochen sei, dass die Gedichte des *Buchs der Lieder* den »Status von Volksliedern« bekommen sollen und damit eine »Funktiona-

lisierung der Literatur ex post« gefordert werde. Grund hierfür sei »ein literaturgeschichtliches Trauma, nämlich die Macht des Literatursystems der Goethezeit«, demgegenüber dem Ich der Gedichte »kein eigenständiger poetologischer Gegenentwurf.«¹⁶⁶ gelinge. Die Überzeugung, dass Heines Hauptziel darin bestehe, das Modell der ›Goethezeit‹ historisch zu überwinden, erweist sich als stärker als die Einsicht in das Autonomiestreben der Gedichte. Auch deshalb muss in dieser Deutung das *Phönix*-Gedicht zurücktreten.

5.9 Nicht im Zyklus (›Seekrankheit‹, ›Im Mondenglanze‹)

Heines Publikationspraxis zwingt bei der Interpretation vieler Texte dazu, sich zunächst für eine Fassung zu entscheiden. Insbesondere die Zusammensetzung und Anordnung der Zyklen kann je nach Veröffentlichungszusammenhang variieren. So wurde bereits darauf hingewiesen, dass das Gedicht *Krönung* in einigen Fassungen der *Reisebilder* nicht den Auftakt der *Nordsee* bildete und dass *Der Phönix* zunächst aus zwei Gedichten bestand. Bisher habe ich die Zyklen in der Fassung gedeutet, wie sie zuletzt im *Buch der Lieder* publiziert wurden. Gerade wenn man aber davon ausgeht, dass Heine mit seinen Meeresgedichten an einem zusammenhängenden Gesamtwerk arbeitet, muss man beachten, dass auch die Version der *Reisebilder* später weiterhin mit seiner Autorisierung veröffentlicht wird. Die Frage ist daher: Welchen unterschiedlichen Logiken entsprechen die beiden Varianten? Und welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen, wenn Gedichte in früheren Fassungen zu einem Zyklus gehören und dann aussortiert werden? Umgekehrt lässt sich daraus vielleicht ein Argument für den Umgang mit Texten gewinnen, die nie Teil eines Zyklus waren, die aber von früheren Herausgebern aufgrund des Entstehungskontexts einzelnen Bänden zugeordnet und die deshalb in deren Zusammenhang rezipiert wurden. In dieser Perspektive sollen zwei Texte, das nur in den *Reisebildern* zur *Nordsee* gehörende Gedicht *Seekrankheit* und das aus dem Nachlass publizierte *Im Mondenglanze*, zum Abschluss dieses Kapitels diskutiert werden. Auf diese Weise möchte ich einerseits das Verhältnis von Zyklusautonomie und kontinuierlichem Gesamtwerk noch genauer verstehen, das an die Stelle eines vagen Entwicklungsbegriffs treten kann. Zum anderen soll die Lektüre dazu dienen, den Neuansatz der *Neuen Gedichte* nun, nach dem Durchgang durch die *Nordsee*, noch einmal zu präzisieren.

Nicht mehr Teil der ›Nordsee‹: ›Seekrankheit

Auf der thematischen Ebene lässt sich keine Begründung dafür finden, dass das Gedicht mit dem Titel *Seekrankheit*, das 1827 im zweiten Teil der *Reisebilder* erschienen ist, nicht ins *Buch der Lieder* aufgenommen wurde.¹⁶⁷ Nicht nur führt es die Motive des Zyklus weiter, sondern es nimmt auch ganz konkrete Situationen auf und verbindet sie mit einer neuen Reflexion. Die schon bekannte Unwetterlage auf dem Meer in Verbindung mit dem Dichter am Mast des Schiffs bildet auch hier den Ausgangspunkt:

Die grauen Nachmittagswolken
Senken sich tiefer hinab auf das Meer,
Das ihnen dunkel entgegensteigt,
Und zwischendurch jagt das Schiff.

Seekrank sitz' ich noch immer am Mastbaum,
Und mache Betrachtungen über mich selber,
Uralte, aschgraue Betrachtungen,
Die schon der Vater Loth gemacht,
Als er des Guten zu viel genossen,
Und sich nachher so übel befand.¹⁶⁸ (V. 1-10)

Nicht nur die Motive gehören in den Zusammenhang des Zyklus, auch die Verknüpfungen stammen daher. Mit der Aussage, das Schiff jage »zwischen-durch«, nimmt Heine die Form der Montage aus *Sturm* (I.8) auf, und die Beiläufigkeit und Zufälligkeit parallel geführter Handlungen wird später sogar noch einmal weitergeführt: »Unterdessen kämpft das Schiff / Mit der wilden, wogenden Fluth« (V. 21f.). All das spricht für eine Zugehörigkeit zum Zyklus. Als Grund dafür, dass Heine das Gedicht später nicht aufgenommen hat, wurde lange Zeit die böse Satire auf Deutschland angenommen, die im zweiten Teil folgt. Das Ich sehnt sich dort nach dem Vaterland, um gleich einschränkend zu bemerken: »Mag immerhin dein süßer Boden bedeckt sein / Mit Wahnsinn, Husaren, schlechten Versen« (V. 43f.), woran sich eine lange Zeitkritik etwa am deutschen Parlament als »Schneckenversammlung« (V. 52) anschließt, ehe es heißt:

Immerhin, mag Thorheit und Unrecht
Dich ganz bedecken, o Deutschland!
Ich sehne mich dennoch nach dir:
Denn wenigstens bist du doch festes Land. (V. 62-65)

In Verbindung mit Heines Selbstaussage, im *Buch der Lieder* eine »tugendhafte Ausgabe«¹⁶⁹ seiner Gedichte geben zu wollen, ist es ein Leichtes, die Streichung im Sinn einer Selbstzensur zu lesen.¹⁷⁰ Doch wird in dieser Lesart die systematische Stelle im Zyklus nicht berücksichtigt, an der das Gedicht ursprünglich stand. Das Gedicht bildete, eingeschoben zwischen *Der Phönix* (beziehungsweise *Echo*) und *Im Hafen*, eine Verknüpfung zwischen Meer und Land. Die Verbindung entsteht in der Imagination, denn das Ich sucht erfolglos am Horizont das Festland. Das Wasser ist übermächtig geworden: »Vergebens späht mein Auge und sucht / Die deutsche Küste. Doch ach! nur Wasser / Und abermals Wasser, bewegtes Wasser!« (V. 36-38) Auch dieses Gedicht wiederholt also die Situation aus der *Heimkehr*: »Ich halte mich fest am Mastbaum, / Und wünsche: wär ich zu Haus.« (*Die Heimkehr* XI, V. 11f.) Wenn es nun explizit heißt, das Ich sitze »noch immer am Mastbaum«, dann wird eine *erzählerische* Weiterführung all dieser Texte und insbesondere auch des die Meeresgedichte vorläufig abschließenden *Der Phönix* angekündigt.

In der *Reisebilder*-Abfolge *Der Phönix – Seekrankheit – Im Hafen* wird daher nicht einfach eine weitere Meeresepisode eingeschoben, sondern ein anderer Weg aus dem Zyklus beschrieben, der die Problemstellung, aus der die *Nordsee*-Gedichte hervorgegangen sind, noch einmal explizit formuliert. Da hier jedoch – anders als in der diesbezüglich doppeldeutigen *Heimkehr* (⇒5.1) – eindeutig von der Sehnsucht nach dem deutschen Vaterland gesprochen wird, entwickelt dieser Text eine weitere Alternative zur *Nordsee*-Logik: Wenn die Seekrankheit zur Sehnsucht nach der deutschen Heimat führt, dann sieht das Ich sein Zuhause nicht mehr auf dem Meer, sondern eben im fernen Deutschland. Das ist wichtig, denn es bedeutet, dass der Schluss deutlich stärker von Ironie geprägt ist, als es das »Ich sehne mich dennoch« vermuten lässt: Alles, was hier gesprochen wird, ist aus der Perspektive desjenigen gesprochen, der selbst von der Trunkenheit erfasst ist (in der *Heimkehr*: dem »Erbrechen«) – einer Trunkenheit wiederum, die ihrerseits schon den Zustand des weinseligen Besuchers im Bremer Ratskeller vorbereitet, der im nächsten Gedicht folgt. Indem Heine das Gedicht streicht, verzichtet er nicht nur auf diese komplizierte Perspektivierung als Übergang zum *Hafen*, sondern betont auch die Singularität des *Phönix*-Gedichts, den vollkommenen Moment, der für einen Moment ganz den »Nachhall« (II.8, V. 30) des Zyklus bilden kann. Entscheidend ist aber, dass beide Zyklesschlüsse, die *Reisebilder*-Version wie die Fassung des *Buchs der Lieder*, einer gedanklichen Logik folgen, die aus der Welt des Zyklus hinausführt in die Gegenwart Deutschlands, die als Gegenentwurf zur *Nordsee*-Welt verstanden wird und damit die Notwendigkeit des poetischen Meereseinsatzes begründet. Dabei vertraut das

Buch der Lieder, auch vor dem Hintergrund der zwischen den Binnenzyklen etablierten Verweise, stärker auf die sich in der Zyklisation herausbildende Kunstautonomie, während die *Reisebilder* die Mühen im Austausch mit der äußeren Realität akzentuieren.

Nicht Teil der ›Neuen Gedichte‹: ›Im Mondenglanze‹

Ein Text, der nicht als Teil eines Zyklus publiziert wurde, ist dagegen das Gedicht *Im Mondenglanze*. Es wurde allerdings nachträglich einem Zyklus eingegliedert. Der wohl im Sommer 1830 entstandene Text wird erst 1866 erstmals aus dem Nachlass publiziert. Der Herausgeber Adolf Strodtmann fragt nach seiner Stellung im Gesamtwerk. Dazu zitiert er eine Äußerung Friedrich Merckels, der die Ähnlichkeit mit anderen Gedichten bemängelt und Heine daher aufgefordert habe, er solle »nicht mehr soviel Salzwasser geben!«¹⁷¹ Strodtmann seinerseits nimmt die inhaltlichen Parallelen zum Anlass, den Text nachträglich dem Zyklus *Seraphine* zuzuschlagen, und greift dabei sogar aktiv in die zyklische Folge ein, gibt ihm die Nummer 3a. Das Gedicht lautet:

Im Mondenglanze ruht das Meer,
Die Wogen murmeln leise;
Mir wird das Herz so bang und schwer,
Ich denk' der alten Weise,

Der alten Weise, die uns singt
Von den verlorren Städten,
Wo aus dem Meeresgrunde klingt
Glockengeläut und Beten –

Das Läuten und das Beten, weißt,
Wird nicht den Städten frommen,
Denn was einmal begraben ist,
Das kann nicht wiederkommen.¹⁷²

Der abgerundeten dreistrophigen Form entspricht ein klar strukturierter Gedankengang: Ein Ich betrachtet das Meer (1); dieser Vorgang setzt ein Gefühl frei (das Herz wird »bang und schwer«) (2); dieses Gefühl wiederum ruft die Erinnerung an die »alte[] Weise« hervor (3). In der dritten Strophe, durch den Gedankenstrich deutlich von den beiden ersten Vierzeilern abgesetzt, wendet sich das Ich an eine Gruppe von Zuhörern, der die Unzugänglichkeit dessen mitgeteilt wird, was »begraben ist« (4). Die

streng voneinander getrennten Phasen wiederum werden ihrerseits verbunden durch Wiederholungen, die das Ganze – und insbesondere die einzelnen Strophen – als einen zusammenhängenden Prozess ausweisen (›alten Weise«, V. 4/5; »Glockengeläut und Beten«, »Das Läuten und das Beten«, V. 8/9). Von hier aus bietet sich eine klassische Heine-Deutung an: In den beiden ersten Strophen wird ein romantisches Bild gestaltet (1-3), wohingegen die letzte Strophe die ironische Brechung markiert (4). In dieser Lesart weist Heine den Zusammenhang von »Mondenglanze« und »Glockengeläut« zurück, indem er auf den überholten Status der »alten Weise« aufmerksam macht.

Diese Deutung würde jedoch ignorieren, was im Lauf dieser Arbeit über den Zusammenhang der Meeressedichte herausgearbeitet wurde. *Im Mondenglanze* weist offensichtlich auf das Gedicht *Seegespenst* zurück, in dem es ebenfalls um die läutenden Glocken in einer Stadt am Meeresboden geht (von daher liegt eher eine Beziehung zur *Nordsee* als zu *Seraphine* nahe). Vor diesem Hintergrund greift die Zweiteilung des späteren Gedichts in romantisches Genrebild einerseits und dessen Kritik andererseits (›wißt‹) entschieden zu kurz. Mit der »alten Weise« (V. 4) zitiert Heine nicht irgendeine Sage oder Legende, sondern es handelt sich ganz konkret um eine Referenz auf das eigene Gedicht. Die Distanz, um die es geht, gilt daher einer Möglichkeit, die der frühere Text eröffnet hatte: In der Spekulation des Dichters, der am Bug des Schiffes liegt, war das Meer zu einem Reflexionsraum geworden, der ein Maß geben konnte für die Gedanken, die im Zyklus entwickelt werden: »meertief«. In dem späteren Gedicht gibt es zu dieser Perspektive keinen direkten Zugang mehr, nicht einmal eine Einfühlung, sondern nur noch die Erinnerung: »Ich denk der alten Weise« (V. 4). Wenn man den Text aufgrund der entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge in die Nähe von *Seraphine* rücken möchte, müsste man annehmen, dass hier eine pessimistische Variante desselben Themas angeschlagen wird.

In dieser Distanznahme drückt sich die Desillusionierung gegenüber der *Nordsee*-Poetik aus, die sich in den Jahren der Emigration entwickelt hat. Der Zauber der romantischen Dichtung, der potentiell imstande wäre, den Weg in eine präsymbolistische Artistik zu zeigen, ist, wie gesehen, noch zu Beginn des *Nordsee*-Zyklus imstande, einen Zugang zu schaffen zu einer früheren Epoche des eigenen Denkens: »Mir war als hört' ich verscholl'ne Sagen« (*Abenddämmerung*, V. 11). Hier nun klingt eher schon das viel später entstandene Gedicht *Lebensfahrt* aus den *Neuen Gedichten* an, in dem das schwere Herz des Dichters zunächst eine Folge der Distanz zur Heimat ist, ehe sich aufgrund dieser Schwere diese Distanz poetisch vergrößert (⇒4.1). Das Ausmessen der Tiefe des Meeres in

der *Nordsee* ist ebenso eine Bewegung im Raum der Gedichte wie die Vergrößerung der Ferne durch das schwere Herz in den *Neuen Gedichten*. *Im Mondenglanze* markiert damit exakt den Moment der dichterischen Emigration, ohne dass sich schon eine neue Richtung eingestellt hätte: »Mir wird das Herz so bang und schwer« formuliert ein poetisch-räumliches Standbild, das den neuen Ansatz der *Neuen Gedichte* zu einer Notwendigkeit macht. Die geschilderte Situation ist nämlich als romantisches Genrebild möglich, kann aber keine zyklische Welt mehr organisieren. Die nachträgliche Einsortierung in einen Zyklus wird so von der Gedankenlogik des Gedichts selbst zurückgewiesen, das vielmehr als Einzelgedicht zu Heines Werk gehört.

Anmerkungen

1 HSA 10, S. 195. 2 Auf den formalen Ausnahmecharakter der Zyklen in Heines Gesamtwerk verweist bereits Burdorf 2001, S. 204. Zum ›Experiment‹ vgl. Auer 2014, der das Innovative der *Nordsee*-Gedichte darin sieht, dass sie die Oden-Form aufnehmen, umkehren und damit endgültig erledigen. Das moderne Potential der freien Verse diskutiert zuletzt auch Julia Kruse 2024, S. 276. 3 Vgl. den Kommentar von Pierre Grappin (DHA 1/2, S. 994). 4 HSA 20, S. 226 (Brief vom 19.12.1825). 5 Vgl. z.B. Ch. von Zimmermann 2015, S. 163. 6 In diese Richtung argumentiert auch bereits Schmiedel 2013, S. 9. 7 Vgl. Scholz 2021, S. 203; neben Curtius verweist er zudem auf die Studien von Helmut Koopmann. 8 Scholz 2021, S. 205, muss auch irgendwann davon ausgehen, dass Heine sich aus der Metapher ›zurückziehe‹. 9 Scholz 2021, S. 207. 10 HSA 23, S. 221 (Brief an Campe, 12.08.1852). 11 Jetzt in: Altenhofer 1993, S. 154-173. 12 Vgl. Hasubek 1996, S. 134. 13 Vgl. Jürgens 1998, S. 119. 14 Boerner 2005, S. 182. -
 ckelt seine Deutung der Modernität der *Nordsee*-Zyklen, die er insbesondere in den Dissonanzen erkennt, anhand der Interpretation einer Sequenz von Gedichten. 15 J.-O. Decker 2005, S. 45. 16 Ort 2007, S. 899. 17 Vgl. J.-O. Decker 2005, S. 46f. 18 J.-O. Decker 2005, S. 50. 19 J.-O. Decker 2005, S. 61. 20 Vgl. Altenhofer 1993, S. 154. 21 Vgl. Gesse-Harm 2006, S. 37. 22 Vgl. Phelan 2007, S. 113-128. 23 Während Baer 1930 zu den Homer-Lektüren noch im Sinn einer Art Dokumentation angelegt ist, wird die Antike später immer mehr zum Motiv, das die Argumentation leitet, z.B. bei Bosco 2004, S. 233-249, oder bei Park 2005. Zu den Einflüssen der jüdischen Tradition vgl. Pazi 1973. 24 Vgl. u.a. Jürgens 1998 zur Veränderung des Subjektverständnisses, J.-O. Decker 2005 zur Kritik an Goethes Dichtungsmodell, Schilling 2018 zur Ironie. 25 Vgl. Kilchmann 2012. 26 Zum Seebad Norderney zu Heines Zeit vgl. Hoffeld 2014, S. 183f. 27 Die *Romanzen* werden im Folgenden mit Nummer und Versangabe zitiert nach DHA 1/1, S. 67-113. 28 Der *Heimkehr*-Zyklus wird hier zitiert mit Gedichtnummer und Versangabe nach DHA 2, S. 205-333. Zum Zyklischen der *Heimkehr* vgl. auch Solvi 2022, die, narratologisch argumentierend, andere Akzente setzt. 29 Vgl. DHA 1/2, S. 856. 30 Auf dieses Selbstzitat verweist bereits Kruse 1994, S. 125. 31 Vgl. auch Höpfner 1997, S. 24, zur Ironisierung des religiös verstandenen Heimkehr-Motivs. 32 HSA 20, S. 226 (Brief vom 19.12.1825). 33 HSA 20, S. 254 (Brief vom 29.07.1826). 34 Vgl. zuletzt auf der Horst 2022. 35 Vgl. zu Heines eigenem Spiel mit der vermeintlichen Nähe zur Monarchie auch Morawe 1997, v.a. S. 12-14; die Frage wird zuletzt auch diskutiert von Reinhardt 2023. 36 Celan 2019, S. 684. 37 Vgl. Altenhofer 1993, S. 170f. 38 DHA 1/1, S. 357. Die *Nordsee*-Gedichte zitiere ich nach dieser Ausgabe (S. 357-427) mit Angabe des Zyklus und der Nummer (also hier: I.1, V. 1). Die Texte werden in der letzten Fassung des *Buchs der Lieder* wiedergegeben, wie sie in der Regel auch von der Forschung rezipiert werden. Wo andere Fassungen in einer Weise abweichen, dass es deutungsrelevant wird, weise ich darauf hin; systematisch zum Verhältnis der Fassungen des *Buchs der Lieder* zu den *Reisebilder*-Ausgaben vgl. ⇒ 5.9. 39 Webseite der Bremer Kunsthalle, <https://www.kunsthalle-bremen.de/de/view/exhibitions/exb-page/sunset> (abgerufen am 15.06.2024). 40 Zur ironischen Struktur des Gedichts vgl. Kerschbaumer 2000, S. 226f.,

die an diesem Beispiel ihren Ironiebegriff in Abgrenzung zu Manfred Frank diskutiert. **41** Vgl. Benoit 1998, S. 194. **42** Vgl. bereits Lüdi 1979, S. 157f., der zwar auch davon ausgeht, dass das Naturbild nur Material für den Mythos ist, aber darauf hinweist, dass dieser Mythos am Ende seinerseits wieder zum Material wird. Im Einklang mit dieser Reflexion gelangt Lüdi an anderer Stelle im *Buch der Lieder* zu einem Verständnis des Titels *Traumbilder* als Gattungsbegriff (vgl. ebd., S. 65). **43** Das entspricht einer Gedankenbewegung in Heines Pariser Gemäldeberichten, die Irmgard Zepf herausgearbeitet hat: Zwischen Bildbeschreibung und begrifflicher Analyse liegt dort stets ein Moment des Innehaltens, das die Reflexion anstößt (Zepf 1980, S. 118-121). **44** Vgl. die Erläuterungen von Pierre Grappin (DHA 1/2, S. 101f.). **45** Vgl. auch Hasubek 1996, S. 141, zur »Verknüpfung des Naturbildes mit bestimmten Erfahrungen und Erinnerungen des Subjekts«; Hasubek sieht eine Metapher, nicht aber die Analyse und Kritik des Metaphorischen. **46** Vgl. Hölderlins *Andenken* (Hölderlin 1992, S. 360-362) mit dem berühmten Schluss »Es nehmet aber / Und gibt Gedächtnis die See, / Und die Lieb' auch heftet fleißig die Augen, / Was bleibet aber, stiften die Dichter.«, sowie das gleichnamige Gedicht von Celan, das darauf antwortet (Celan 2018, S. 83). **47** Nerval 1993, S. 646 (aus dem Gedicht *Horus*). **48** Ch. von Zimmermann, 2015, S. 168, spricht von einem Verhältnis der Paraphrase zwischen beiden Gedichten. **49** Diesen Aspekt deutet bereits von Wiese 1979, S. 124, an. **50** Kortländer 1997, S. 261. **51** Kortländer 1997, S. 268f. **52** Vgl. auf der Horst 2022. **53** Fortmann 2021, S. 118. **54** Vgl. zu Böcklins Gemälden als Deutung der Gedichte Heines *Espagne* 2022, S. 61. **55** Baudelaire 2008, S. 14. **56** Vgl. auch Peters 1998, der mit Blick auf Baudelaire's *L'Homme et la mer* dessen Meeresdichtung direkt auf Heines Vorbild bezieht; Peters sieht die Gemeinsamkeit allerdings in einem »ozeanische[n] Gefühl« (S. 129), in dem das Meer nur der Spiegel des Inneren ist. **57** Bereits J.-O. Decker 2005, S. 51f., liest die Stelle als literaturhistorische Analyse, deutet die erste Gruppe aber als klassische Dichtung; sein Modell von Aneignung und Kritik geht auf den hier als entscheidend betrachteten Kritikpunkt Heines an der »Andacht« (s.u.) nicht ein. **58** Vgl. auch Boerner 2005 zur Notwendigkeit poetischer Neuerung nach dem Scheitern des Mythos. **59** J.-O. Decker 2005, S. 59. **60** Goethe 2010, S. 74. **61** Vgl. Altenhofer 1993, S. 171. **62** Vgl. dagegen Jürgens 1998, S. 124, der die Außenwelt damit »zum bloßen Material degradiert« sieht. **63** Zur ersten Position vgl. beispielsweise Altenhofer 1993; die zweite vertritt exemplarisch Jürgens 1998. **64** Schilling 2018 gründet u.a. auf diese Stelle seine These vom »ironischen Vorbehalt« als verbindendes Moment des Zyklus. **65** Vgl. z.B. Selbmann 2021, S. 165; von Zimmermann 2015, S. 165, sieht darin eine Auflösung des Erhabenen. **66** DHA 2, S. 205. **67** Vgl. zur orphischen Poetik des Hörens und Sprechens bei Rilke König 2014. **68** DHA 7/1, S. 95. **69** Vgl. dazu Pittrof 2015, S. 175. **70** Eichendorff 2006, S. 88. **71** Vgl. das zweite Sonett *Freundliches Begegnen*: »Im weiten Mantel bis ans Kinn verhüllet / Ging ich den Felsenweg [...]«, sowie das Ende des Gedichts: »Und folgt ihr doch. Sie stand. Da war's geschehen! / In meiner Hülle konnt' ich mich nicht halten, / Die warf ich weg, Sie lag in meinen Armen.« (Goethe 1988, S. 250f.) **72** Vgl. die Erläuterungen von Pierre Grappin (DHA 1/2, S. 1017). **73** Dazu, dass Heine bereits als Kind Homer gelesen hat, vgl. Singh 2023, S. 264. **74** Baer 1930; relativierend dazu vgl. aber den Kommentar von Pierre Grappin in DHA 1/2, S. 1019. **75** Auch J.-O. Decker

2005, S. 48, erkennt in den Gedichten *Erklärung* und *Nachts in der Kajüte* eine Überschreitung der »realen Raumgrenzen«, verzichtet aber auf eine Deutung des neu entstehenden Raums. **76** In einigen *Reisebilder*- Fassungen ist gar die Rede von »weißem, weißem Schnee« (DHA 1/1, S. 378; vgl. auch den Apparat in DHA 1/2, S. 1023). Die Wiederholung führt indes zu einer sprachlichen Intensivierung; die letzte Fassung des *Buchs der Lieder* entspricht daher stärker der hier analysierten Sinngebung.

77 Auf die Bedeutung dieser Stelle weist bereits Ritte 2018 hin, der von hier aus eine Parallele zum berühmten Loreley-Gedicht zieht. **78** Vgl. den Apparat in DHA 1/2, S. 1026. **79** *Römische Elegien* XIII, V. 1: »Amor bleibt ein Schalk, und wer ihm vertraut, ist betrogen!« (Goethe 1988, S. 163). **80** Kaiser 2004, S. 76. — **81** Vgl. auch, wenngleich mit anderem interpretativem Fokus, die Deutung des Gedichts *Gewitter* durch Häfner 2006, S. 29. **82** Vgl. dagegen J.-O. Decker 2005, S. 51, der in der Frauengestalt noch ganz die »romantische Dichtungstradition« erkennt. **83** Zu einer gesellschaftlichen Deutung der »dramatischen Episode« vgl. Ruhl-Anglade 1998. **84** Ich lese den Traum daher ausdrücklich nicht im Sinn einer psychologischen Traumdeutung; für eine solche Lektüre vgl. Kreuzer 2017. Die Sehweise wiederum thematisiert Robert 2008, allerdings liest er das Gedicht in medientheoretischer Perspektive als »Guckkastenbild«. **85** Vgl. die Erläuterungen von Pierre Grappin (DHA 1/2, S. 1031). **86** Kaiser 1984, S. 191. Der Bezug auf das Narziss-Motiv erscheint zahlreichen Interpretinnen und Interpreten als zentral; es wird u.a. von Martens 2000, S. 127, und Bachmann 2013, S. 183, aufgenommen. **87** Kilchmann 2012, S. 295. **88** Kilchmann 2012, S. 296. **89** Vgl. Bachmann 2013, S. 172f., im Anschluss an die Deutung von J. Müller 1972. **90** Eichendorff 2006, S. 322. **91** Vgl. Martens 2000. **92** Vgl. den Kommentar von Pierre Grappin (DHA 1/1, S. 1032) sowie später Grundmann 2008, S. 201; zur Diaspora Kruschwitz 2015, S. 86. **93** Vgl. Kaiser 1984, S. 193. **94** Vgl. J.-O. Decker 2005, S. 52. **95** Vgl. zum Rückgriff auf das vorangegangene Gedicht auch Julia Kruse 2024, S. 278. Festzuhalten ist aber auch, dass sich die mit dem Gedichttitel identische Wortform »Seegespenst« nur in einigen Fassungen der *Reisebilder* findet, ansonsten setzt Heine, wie gesehen, »See-Gespenst« (vgl. DHA 1/2, S. 1033). **96** So sehen beispielsweise Di Noi 2021 und Böhm 2022 die »Reinigung« als positiven Prozess für den Sprecher der Gedichte, wohingegen Jürgens 1998 darin ein Zeichen des »falschen Bewußtseins der Zeit« (S. 142) erkennt. **97** Zu den biblischen Referenzen vgl. ausführlich Palitsch 2016, der davon ausgeht, dass die biblische Seewanderung anhand von Motiven wie Meer, Gespenst oder Traum zum »Motiv textueller Erkundungen« wird (S. 135), ohne jedoch die Veränderung der Motive zu deuten. **98** Vgl. zu der Namensgleichheit bereits Kaiser 1984, S. 197, der weitere Parallelen zwischen Heines *Reinigung* und Goethes Gedicht *Seefahrt* herausarbeitet. **99** Vgl. den Kommentar von Karl Eibl in Goethe 1987, S. 1215f. **100** Goethe 1987, S. 650. **101** Goethe 1987, S. 650. **102** Ich teile damit die Bedingungsanalyse von Hildebrand 2001, S. 314, der bezüglich Heines Vorstellung von Kunstautonomie von einer »Freiheit, die auf gesellschaftlicher Ebene erst noch erkämpft werden muß« spricht, betrachte aber die Autonomie selbst davon nicht im selben Maß als eingeschränkt, denn Heine bildet seine Freiheit innerhalb der Gedichte aus. **103** DHA 1/1, S. 99. **104** DHA 1/1, S. 101. **105** Zur Xenophon-Referenz (*Anabasis* IV.7) vgl. den Kommentar von Kortländer in Heine 2006, S. 907. **106** Vgl. dagegen Jürgens 1998, S. 144, der am

Beispiel des Gedichts *Poseidon*, das hier als Vorbereitung von *Meergruß* gedeutet wurde, den Gedanken der Wirkungslosigkeit der Antike festmacht: »Dem in sein Schicksal ergebenen Bürger der Restaurationszeit ›lächelt‹ rund eine Generation nach Abfassung von Schillers *Elegie* ›die Sonne Homers‹ nicht mehr.« 107 Vgl. dazu den Kommentar von Pierre Grappin in DHA 1/2, S. 104f. 108 Vgl. J. Müller 1972, S. 544. 109 Stauf 2010, S. 41; zu einer neueren Deutung unter dem Begriff der ›Emanzipation‹ vgl. Podewski 2021. — 110 Zum »Kampf« als Medium der Literatur vgl. am Beispiel der *Reisebilder* zuletzt auch M. Schneider 2024. 111 Bollack 2006. 112 Zu Celan als Leser Heines, insbesondere mit Blick auf den Begriff des ›Krummen‹, vgl. Wögerbauer 1999. 113 Celan 2018, S. 184. 114 Vgl. Fritzlar 2013, S. 16, sowie weiterführend die in der Forschungsskizze (⇒2.3) genannten Arbeiten. 115 Vgl. Grundmann 2008, S. 427f. 116 Ch. von Zimmermann 2015, S. 164. 117 Ch. von Zimmermann 2015, S. 173. 118 Vgl. Kruschwitz 2015, S. 86. 119 Kruschwitz 2015, S. 97. 120 Vgl. Kilchmann 2012, S. 287. 121 Kilchmann 2012, S. 300. 122 Vgl. Kilchmann 2012, S. 298. 123 Vgl. Jürgens 1998, S. 120. 124 Vgl. Ritte 2018, S. 24. 125 Ritte 2018, S. 25. 126 Vgl. Häfner 2006, S. 30; in ähnlicher Weise Schilling 2018, S. 211. 127 Vgl. dazu bereits den Titel des Aufsatzes von Jürgens 1998, »Schiffbruch des Ich«. 128 Vgl. Grésillon 1987. 129 Jürgens 1998, S. 132f. 130 Vgl. Ch. von Zimmermann 2015, S. 172. 131 Vgl. Blumenberg 1979, S. 63f. 132 Immer 2010. 133 Häfner 2002, S. 149-155. 134 Vgl. Immer 2010, S. 199f. 135 Cassagnau 1998, S. 201: »le poème est écrit du point de vue de quelqu'un qui est partagé entre un désir de recueillement devant la nature et un besoin de communication, entre une évocation élégiaque (›wehmütig‹) et une reprise satirique (›scherzend‹) du mythe.« 136 Vgl. z.B. Sorg 2004, S. 385f. 137 Drux 1986, S. 19, spricht davon, dass damit das selbststrückerische Bild ›gebannt‹ werden soll. 138 Vgl. Park 2005, S. 39. In der ersten Fassung trägt das Gedicht noch nicht diesen Titel, doch im *Buch der Lieder* lässt sich der Bezug bereits in der ersten Auflage von 1827 auf diese Weise eindeutig herstellen. 139 Vgl. zum Bezug auf verschiedene Prätexte weiterführend Singh 2023, S. 274; Martin 1999 sieht in Goethes *Prometheus* einen zentralen Referenztext. 140 Schiller 1992, S. 162. 141 Schiller 1992, S. 164. 142 Schiller 1992, S. 165. 143 Das ›Herz‹ als poetische Instanz ist in dieser Sicht wichtiger als die unterschiedlichen philosophischen Konzepte; vgl. zu der Debatte Hildebrand 2001 mit Bezug auf Martin 1999. 144 Vgl. Morawe 1998, S. 86-89; vgl. auch Morawe 2010. 145 DHA 12/1, S. 197. 146 Zum Pathos in den *Französischen Zuständen* vgl. auch Witte 2007, S. 71. 147 DHA 12/1, S. 197. 148 DHA 12/1, S. 197. 149 Bohrer 2016, S. 98. 150 Bohrer 2016, S. 97. 151 Vgl. Bohrer 2016, S. 96. 152 Häfner 2002, S. 150; vgl. u.a. auch Sabine Schneider 1995, S. 42; Ch. von Zimmermann 2015, S. 171. 153 Dembeck 2016, S. 113. 154 Vgl. Schmiedel 2013, S. 137-143. 155 Schilling 2018, S. 215. 156 J.-O. Decker 2005, S. 56. 157 Vgl. Häfner 2006, S. 32. 158 So z.B. bei Jürgens 1998. 159 Vgl. am Beispiel Hofmannsthal's Woll 2019, S. 19f. 160 Vgl. in anderer Perspektive zum Meer als ›liminalem‹ Ort in Heines Werk zuletzt Vedder 2024. 161 Vgl. Auer 2014, S. 5: »Wenn man so will, führt die *Nordsee* ihre Leser an der ›Weltgeist‹-Nase herum.« Auer liest indes den ganzen Zyklus als Hegel-Parodie, wohingegen ich in der Perspektive ›Hegel‹ nur eine bestimmte Deutung des Ganzen sehe, die vom Zyklus schließlich zurückgewiesen wird. Zur Iro-

nisierung der biedermeierlichen Welt im Gedicht vgl. bereits Jokl 1991. **162** Die Anfangsworte aus *Die Sonette an Orpheus* (1923), *Das Jahr der Seele* (1897) und *Meine Wunder* (1911). **163** Zum Bezugsrahmen des ganzen Buchs der Lieder vgl. bereits die Erläuterungen von Pierre Grappin (DHA 1/2, S. 1057f.); zum Meeres-Bezug vgl. Jürgens 1998, S. 147. Julia Kruse 2024, S. 289, weist darauf hin, dass Heine hier das Vokabular einer Rezension zu seinen Gedichten aufnimmt. **164** Goethe 1988, S. 172. **165** J.-O. Decker 2005, S. 60. **166** J.-O. Decker 2005, S. 61; vgl. positiver im Sinn der »Epiphanie einer erfüllten Gegenwart« auch Böhm 2022, S. 166. **167** Zur Genese vgl. DHA 1/2, S. 1163. **168** DHA 1/1, S. 497f; im Folgenden zitiert mit Versangabe. **169** HSA 20, S. 301 (Brief an Karl August Varnhagen von Ense, 19.10.1827). **170** Vgl. den Kommentar von Bernd Kortländer in Heine 2006, S. 885. Die *Reisebilder*-Version wurde darüber hinaus nicht nur als politischer gedeutet, sondern auch als eine Fassung, in der der Akzent stärker auf der inneren Landschaft des lyrischen Ich liege (vgl. Benoit 1998, S. 178). **171** Vgl. die Erläuterungen von Elisabeth Genton in DHA 2, S. 898f. **172** DHA 2, S. 194, im Folgenden zitiert mit Versangabe.

6 Die entstellte Nordsee. Heines Spätwerk

Der in diesem Buch analysierte Weg, den Heinrich Heines Gedichtzyklen in die lyrische Moderne nehmen, lässt sich knapp so zusammenfassen: Die *Nordsee*-Gedichte entwerfen Möglichkeiten der Konstruktion einer poetischen Welt aus Zyklen, in deren Zentrum die Ausbildung eines Raums aus ›Herz‹ und ›Reich‹ steht. Die Dichtung gewinnt dabei ein Maß an Eigen-gesetzlichkeit, das in seiner Weiterführung direkt in die lyrischen Sprachwelten des 20. Jahrhunderts hätte führen können. Noch in den *Neuen Gedichten* wird dieser Ansatz – wenn auch mit deutlichen Einschränkungen angesichts des Zweifels, ob eine Dichtung, bei der »in ein und demselben Dichterherzen sich beyde Arten verschmelzen«¹, im Deutschland der 1830er-Jahre möglich ist – weiterentwickelt, ehe er sich im Spätwerk zunehmend verliert. Das ist eine grundlegend andere Auffassung als die weitverbreitete Sicht, dass Heines Entwicklung von einer frühen, ›romantischen‹ Periode bis zu einem späten, in die Moderne reichenden Werk führe. Es drängt sich daher die Frage auf: Lässt sich eine Verbindung herstellen, die beide Perspektiven zumindest in ein Verhältnis zueinander setzt?

Wer das Spätwerk als Antizipation der Moderne liest, betont, wie gesehen, in der Regel die Veränderung der poetischen Sprache, die durch das Einbeziehen von ›niederer‹ und alltäglichen Motiven und einem entsprechenden Duktus keine ›poetische‹ mehr sein wolle. So hebt Gerhard Höhn eine aus den Widersprüchen der Gegenwart erwachsene ›Kontrastästhetik‹ hervor, und Paul Peters analysiert, wie im Zuge einer Ästhetik des Hässlichen die Grenzen des poetisch Sagbaren erweitert werden.² Dass sich all diese Positionen (und manchmal auch ihr Gegenteil) vermeintlich auf Baudelaire berufen können; dass Adorno in der deutschen Version von *Die Wunde Heine* hinsichtlich der Schaffung von ›Archetypen der Moderne‹ ein Zurückbleiben hinter dem französischen Dichter konstatiert, während er in der für ein englisches Publikum geschriebenen Fassung erklärt hatte, Heine habe genau diese erreicht³ – das hat vielleicht gar nicht vornehmlich mit Heine zu tun, sondern eher damit, wie ›Baudelaire‹ im Lauf der Jahrzehnte zu einer Chiffre für die Moderne selbst geworden ist. Dass diese Moderne dabei notwendigerweise ihre Konturen verliert und totalisierend alle Gegensätze einschließt, ist in der Auseinandersetzung mit dem klassischsten Modernen der französischen Literatur längst präsent: Als ihm die *Bibliothèque nationale de France* in Paris im Winter 2021/22 eine Ausstellung mit dem Titel *La modernité mélancolique* widmete, trug der einleitende Essay von Antoine Compagnon den schlichten Titel: »Baudelaire moderne et antimoderne«⁴.

Das ist freilich ein anderer Gegenstand. Doch er legt nahe, auch bei der Heine-Interpretation genauer hinzusehen. Wenn man aufgrund einer vorschnellen Gleichsetzung von der ›Entwicklung‹ eines Dichters mit einer prinzipiell zunehmenden Modernität seiner Dichtung den Blick einseitig auf die späten Texte verengt, übersieht man eine wesentliche Dimension von Heines Moderne. Aber wie hängen die Dimensionen zusammen? Dazu muss man fragen, welchen Status das in den frühen Gedichten entwickelte Modell im Spätwerk noch besitzt. Dass es nicht mehr aktiv weiterentwickelt wird, liegt, wie gesehen, daran, dass er seine eigene Entwicklung analysiert und feststellt, dass das, was für das frühere Konzept nötig wäre, nicht zu erreichen ist; insbesondere gelingt es nicht, das Publikum zu einem Teil des Werks werden zu lassen. Darüber, dass er damit einen Teil seiner poetischen Möglichkeiten eingebüßt hat, denkt er, wie ich in diesem Kapitel zeigen möchte, auch in den 1850er-Jahren noch in seinen Werken nach. Zwischen den Zeilen deutet er es an, wenn er seinem Verleger im September 1851 anlässlich der Arbeit am *Romanzero* schreibt, die Gedichte hätten

weder die künstlerische Vollendung, noch die innere Geistigkeit, noch die schwellende Kraft meiner früheren Gedichte, aber die Stoffe sind anziehender, kollorirter und vielleicht auch die Behandlung macht sie der großen Menge zugänglicher, und daß kann ihnen wohl einen Succes und nachhaltige Popularität verschaffen. Jedenfalls aber weiß ich das ich Sie nicht mit Schund angeführt habe.⁵

Anders als man es vermuten mag, wenn man die Zeilen sofort ironisch liest, meint Heine das ernst. Die Trennung von »künstlerische[r] Vollendung« und »nachhaltige[r] Popularität« ist vollzogen. Die alte Idee trägt nicht mehr; die Fremdheit bleibt, eine *Heimkehr* lässt sich nicht dichterisch hervorbringen. Dass sich das leicht übersehen lässt, hängt auch damit zusammen, dass die späten Texte durchaus Passagen enthalten, die sich als Selbstdeutungen im Sinn einer sich linear entwickelnden dichterischen Biographie lesen lassen. Bei näherem Hinsehen erweist sich das aber als Irrtum. So entwickelt beispielsweise das Fragment *Bimini* eine Reflexion darüber, was passiert, wenn der Dichter in der Romantik verhaftet bleibt. Es liegt nahe, das so zu verstehen, dass Heine über eine eigene frühere Phase spricht und darüber, dass er diese nun, im reifen Spätwerk, hinter sich gelassen hat. Der Trugschluss besteht darin, dass dieser Gedanke im Werk ganz und gar nicht neu (und also tatsächlich gar keine Besonderheit des Spätwerks) ist: Bereits das *Buch der Lieder* ist schließlich voller Überlegungen über die Romantik als ›Kindheit‹, als

Zeit der »kleinen, horchenden Herzen« (*Die Nordsee* I.2, V. 18), über die das Ich längst hinausgegangen ist – und der Uhland-Verriss in der *Roman-tischen Schule* folgt, wie gesehen, demselben Muster. Neu ist nicht die Überwindung der romantischen Phase, sondern der Umgang damit: Heines späte Moderne ergibt sich aus einem reflexiven Verhältnis zu den frühen Ideen. Wo in der *Nordsee* optimistisch skizziert wird, welche produktive Weiterentwicklung dem Dichter offensteht, bleibt nun nur mehr die Rückschau auf verpasste Gelegenheiten.⁶ Die alten Ideen kehren wieder, aber – wie sich zeigen wird – häufig in entstellter Form.

Der Verlust einer Poetik

Der biographische Fakt, dass Heine die letzten Lebensjahre in der »Matratzen-gruft« seiner Pariser Wohnung verbrachte, lässt sich ohne Weiteres mit Selbstaussagen verbinden, die im Sinn einer religiösen Kehre in dieser Zeit verstanden werden. Insbesondere die Formulierung aus dem Nachwort zum *Romanzero*, er habe nicht nur »mit der Creatur«, sondern auch »mit dem Schöpfer Frieden gemacht«⁷, legt nahe, die letzten Werke im versöhnlichen Ton zu lesen. In diesem Sinn bringt Erika Tunner die Haltung des späten Heine auf die Formel »Noblesse im Abschied, bis zum Abschied vom Leben«⁸, und Karl-Joseph Kuschel spricht von einer »Sterbe-Kunst«, die Krankheits- und Sterbenserfahrungen auf eine so ausdrückliche Weise integriere, wie das sonst nur in der Barocklyrik geschehen sei.⁹ Eine ähnliche historische Perspektive wählt Rolf Hoffeld in seiner Biographie mit der Aussage, Heine habe »immer wieder gezeigt, wie man den Tod zwar nicht überwinden, dafür aber zivilisieren kann. Er starb langsam vor sich hin wie vor ihm vielleicht zuletzt kultivierte Intellektuelle des Rokoko, bis ans Ende lebensbejahend.«¹⁰ Zum Beleg zitiert er zwei Strophen, die Heine wenige Tage vor seinem Tod schrieb:

Erstorben ist in meiner Brust
 Jedwede weltlich eitle Lust,
 Schier ist mir auch erstorben drin
 Der Hass des Schlechten, sogar der Sinn
 Für eigne wie für fremde Not –
 Und in mir lebt nur noch der Tod!

Der Vorhang fällt, das Stück ist aus,
 Und gähnend wandelt jetzt nach Haus
 Mein liebes deutsches Publikum,
 Die guten Leutchen sind nicht dumm,

Das speist jetzt ganz vergnügt zu Nacht,
Und trinkt sein Schöppchen, singt und lacht.¹¹

Ohne Zweifel trifft Heine hier auch nach Jahren des körperlichen Leids den milde lächelnden Ton, der seine Gedichte schon früher oft ausgemacht hat. Dass diese Zeilen in der Lage sind, jenseits allen falschen Pathos zu berühren, bringt Hosfeld auf die knappe Formel: »Solche Zeilen sind nicht ›tief‹, sie sind groß.«¹² Dennoch erscheint es fragwürdig, gerade in diesem Text einen versöhnlichen Grundgedanken zu erkennen. Der Maßstab, der angelegt wird, ist die Reaktion des Publikums. Man muss Heine nicht gleich zu einem Vorläufer von Brechts epischem Theater machen, um Zweifel zu hegen, ob ein Autor – noch dazu ein entschiedener Anhänger Lessings – sich, und sei es selbstironisch gesprochen, damit zufriedengeben kann, wenn dieses Publikum sich »gähnend« auf den Heimweg macht. Bestätigung findet der Zweifel, wenn man die Varianten des Fragment gebliebenen Gedichts aus Heines Nachlass analysiert. Zentral ist die folgende Strophe:

Er hatte recht, der edle Heros,
Der weiland sprach im Buch Homeros:
Der kleinste lebendige Philister
Zu Stukkert am Neckar, viel glücklicher ist er,
Als ich, der Pelide, der tote Held,
Der Schattenfürst in der Unterwelt.¹³

Das Publikum, von dem hier die Rede ist, das ist das Schwaben von Heines Uhland, und zugleich sind es die Gäste aus dem »Ratskeller zu Bremen« in der *Nordsee*. Wenn man das mitbedenkt, liest man das Gedicht anders. So, wie in der allgemeinen Trunkenheit des Ratskellers die Unterschiede verloren gegangen waren und den »schlechten Poeten« vergeben wurde (*Die Nordsee* II.9, V. 4/36), ist nun auch der »Hass des Schlechten« vorüber. Zwar kommt in der hier zitierten Variante des Texts das Schlechte nicht mehr explizit vor, stattdessen werden allgemein »die Liebe und der Haß«¹⁴ adressiert. Dennoch bleibt unzweideutig, dass insbesondere auch die schlechte Dichtung gemeint ist: Das Gedicht passt sich seinem Publikum, also der Perspektive des Klischeebürgers an – der sich wohl auch kaum ästhetisch daran stören wird, dass er als »Philister« holprig auf »ist er« gereimt wird.

In dem Gedicht drückt sich keine Nachsicht aus, sondern ein Äußerstes an Bitterkeit. Dagegen spricht auf den ersten Blick, dass auch der Verlust vermeintlich negativer Eigenschaften thematisiert wird: Ist es nicht doch

am Ende auch eine Form von versöhnlicher Rückschau, wenn man feststellt, dass »weltlich eitle Lust« und »Hass des Schlechten« nunmehr der Vergangenheit angehören? Vor einer solchen Lektüre muss indes schon der Ton warnen: Kann man sich ernsthaft Heinrich Heine vorstellen, wie er kurz vor seinem Tod einer Askese das Wort redet, die mit erhobenem Zeigefinger die »weltlich eitle Lust« geißelt? Tatsächlich ist es wohl eher das Zitat einer Barockpoetik, die hier ironisiert wird. Lektüren wie die von Kuschel und Hosfeld sehen zwar das Zitathafte, unterschätzen aber das Ausmaß der Ironisierung. Statt anzunehmen, dass der alte Heine eine Art lächelndes Maskenspiel mit frühneuzeitlichen Tönen aufführt, ist es ernstzunehmen, dass er bis zuletzt jede vormoderne Ästhetik konsequent zurückweist. Zu dieser Ernsthaftigkeit gehört auch die Formel vom »Hass des Schlechten«. Auch den möchte der Dichter nicht wirklich loswerden, denn wenn er, der den Blick und die Empfindlichkeit für das ›Schlechte‹ allgemein einschließt, verloren geht, geht damit der Verlust des *Urteilsvermögens* einher und schwindet zugleich »der Sinn / Für eigne wie für fremde Not«. Verloren wird auf diese Weise nicht weniger als das Mitleid, das die Voraussetzung der früheren Dichtung gewesen ist – exemplarisch ließ sich das beschreiben anhand des Feuilletons vom 7. Juni 1832, in dem das Mitleid mit den toten Republikanern sich in der Intensivierung der Formulierung »regnichter, sternloser, widerwärtiger Abend«¹⁵ ausdrückte (⇒5.6). Wenn aber der »Hass des Schlechten« eine Voraussetzung für die Wahrnehmung des Mitleids ist, gibt der Text ganz nebenbei eine späte Begründung für die Polemik als Form von Heines Werken, als Impuls nämlich, im Sinn einer poetischen Wehrhaftigkeit das ›Gute‹ zu verteidigen. Vorbereitet war auch dieser Gedanke bereits in den Feuilletons: In den *Englischen Fragmenten* bildeten, wie gesehen, ›Liebe‹, ›Hunger‹ und ›Hass‹ das gedankliche Inventar des ›Menschenstroms‹, ehe dieser zum ›Meer‹ werden und diese Affekte, sie gleichsam als Gedichtmeer in sich aufnehmend, hinter sich lassen konnte (⇒4.2).

Das Nachlassgedicht handelt also von einem Dichter, der bei vollem Bewusstsein seine poetischen Mittel verliert – und zwar nicht vorübergehend, wie es dem Betrunknen im Ratskeller ergeht, sondern dauerhaft. Das Erschrecken darüber formuliert er auch im Gedicht *Babylonische Sorgen*: »In meinem Hirne rumort es und knackt, / Ich glaube, da wird ein Koffer gepackt, / Und mein Verstand reißt ab – o wehe – / Noch früher als ich selber gehe.« (V. 33-36) Den poetischen Mitteln, die Heine zu verlieren fürchtet, ist noch einmal das folgende Kapitel gewidmet. Keine Gesamtdeutung der späten Zyklen wird darin angestrebt, sondern es geht um den Versuch, anhand einzelner Gedichte zu skizzieren, was aus dem poetischen Modell der 1820er- und 1830er-Jahre geworden ist.

Die Leitfrage lässt sich knapp zusammenfassen: *Wo rauscht in Heines Spätwerk noch die Nordsee?*

6.1 Bewusstsein des Spätwerks. ›Deutschland. Ein Wintermärchen‹

Zum Paradigma des Entwicklungsbegriffs gehört die Gewohnheit, literarische Werke zumindest grob und in heuristischer Absicht in Früh- und Spätwerk einzuteilen. Wie fragwürdig das sein kann, zeigt sich bereits an Beispielen, in denen ein plötzlicher Tod dem Werk ein willkürliches Ende gesetzt hat. Damit sind nicht Autoren wie Georg Büchner (1813-1837) oder Wolfgang Borchert (1921-1947) gemeint, deren kurze Lebensspanne eine solche Periodisierung von vornherein absurd erscheinen ließe. Aber wie verhält es sich mit Ingeborg Bachmann (1926-1973), die mit 47 Jahren nach einem Brand in ihrer römischen Wohnung starb? Oder mit Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), der zwei Tage nach dem Tod seines Sohnes, der sich das Leben genommen hatte, einen Schlaganfall erlitt? Ganz selbstverständlich hat sich im Fall Hofmannsthals das Sprechen von Früh- und Spätwerk eingebürgert, obwohl ja völlig ungewiss ist, wie ein eigentliches Alterswerk dieses Autors ausgesehen hätte. Für Hofmannsthals Editor Herbert Steiner war dies immerhin ein Argument, in seiner Auswahl zwischen publizierten und nachgelassenen Gedichten keine prinzipielle Unterscheidung zu machen, um so mit seiner Werkausgabe einen Beitrag dazu zu leisten, das unvollständige Bild zu ergänzen.¹⁶

Ganz anders verhält es sich bei Heine. Dass er in den Briefen an seinen Verleger den Nachlass explizit vom Werk trennt (⇒3.4), ist Ausdruck eines über Jahre gewachsenen Bewusstseins, dass die gerade entstehenden Texte die letzten sein können. Die Forschung hat, bezogen auf den Binnenzyklus *Lamentationen* aus dem *Romanzero*, von einem »Nachruf Heines auf sich selbst«¹⁷ gesprochen. Entsprechend tragen die letzten Gedichte die Signatur des bewussten Spätwerks, und der Blick nicht nur auf die Welt, sondern auch auf die eigenen früheren Texte ist davon in jedem Moment geprägt. Wenn Paul Peters schreibt, das aus dem Nachlass überlieferte Gedichtfragment *Bimini* könne »als der summierende Abschluß des ganzen Werkes angesehen werden«¹⁸, dann kann man über diese These ganz konkret diskutieren in dem Sinn, dass man sich fragt, ob der Aspekt einer ›Summe‹ tatsächlich als reflexive Instanz im Text zu finden ist. Damit ist nicht eine vage Vorstellung von Autorintention gemeint, im Sinne eines ›Heine wusste beim Schreiben, dass ...‹. Vielmehr geht es darum,

dass Gedichte, die von vornherein über den Raum ihres eigenen Entstehens nachdenken – etwa in der fiktiven Konstruktion eines ›Meeres-Gesamtwerks‹ im *Seraphine*-Zyklus –, das jetzt unter veränderten Vorzeichen tun. Heines späte Texte tragen die Spuren der (zunehmend skeptischen) Reflexion darüber, ob und wie der zyklische Raum noch erfolgreich weiterentwickelt oder zumindest gedanklich geschlossen werden kann.

Diese Selbstreflexion, die immer auf eine aktive dichterische Arbeit zielt, ist entscheidend. Dass Heine auch hier Streitsubjekt sein will, findet zu wenig Beachtung in Interpretationen, die das Nachdenken über das Lebensende religiös oder symbolisch deuten und denen zufolge das Spätwerk nur noch der Einsicht in ein Scheitern die passende Form zu geben versucht – etwa, wenn man das Nachwort zum *Romanzero* oder die *Geständnisse* als (resignative) ›Hinwendung zu Gott‹ interpretiert oder Heines Enttäuschung über den Verlauf der Revolution von 1848/49 so versteht, dass er in seinem eigenen Schicksal ein Abbild der äußeren Vorgänge erkannt habe. Insbesondere die vermutlich erstmals durch Georg Lukács vertretene These, dass äußere Geschichte und dichterische Biographie in einem Abbildverhältnis stehen,¹⁹ folgt einer Tradition, die die Kategorie der dichterischen Entwicklung nur linear verstehen kann – sei es, wie bei Lukács, marxistisch mit Blick auf einen Niederschlag der Geschichte im Werk, sei es ›konservativer‹, auf ein (nicht selten religiös konturiertes) Bildungsideal bezogen. Diese Interpretationen deuten Heine im Kern als jemanden, der in seinen Werken nur passiv etwas Äußeres wiederzugeben vermag. Das drückt sich beispielsweise so aus, dass es heißt, es sei ihm darum gegangen, dass »seine private Verzweiflung diejenige der Epoche ausdrücken konnte.«²⁰ Darin liegt jedoch eine Verkürzung des Gedankens, dass Kunstwerke die Signatur ihrer Zeit tragen. Heine möchte mit seinen Werken nichts abbilden, sondern selbst Bilder schaffen, die ihrerseits in die Gegenwart wirken.

Die Kunstreflexion der *Nordsee* bleibt in dieser Hinsicht ursprünglich Ideal und Anspruch. Wenn Heine ein Scheitern dieser Dichtung konstatiert, dann nicht, weil die äußeren Umstände plötzlich das alte Modell unzeitgemäß gemacht hätten, sondern es ist dasselbe Scheitern, das im *Reisebilder*-Vorwort bereits befürchtet wird. Darin ging es, wie gesehen, um die Hoffnungslosigkeit der Idee des ›Dichterherzens‹, in dem Liedton und revolutionäre Gedanken zusammenkommen, angesichts eines Publikums voller biedermeierlicher ›Spatzen‹. Dies ist der Grund, warum in den späten Gedichten zwar der große Meereszyklus nicht weiterverfolgt wird, das Publikum hingegen immer wieder eine Rolle spielt, und zwar, wie gesehen, als große Enttäuschung. Das bedeutet auch: Wenn man im Spätwerk nach dem Meer sucht, ist zu erwarten, dass es sich um einen

melancholischen Rückblick handelt, um ein Nachdenken über ein nicht realisiertes Ziel. Tatsächlich fällt auf, wie viele von Heines späten Gedichten sich als direkte Revisionen früherer Texte lesen lassen. Anders als damals, als solche Bezugnahmen oft der Versuch einer Erweiterung des bekannten Terrains waren, handelt es sich nun um ein Rekapitulieren, um ein Reflektieren über einen poetischen Raum, der kaum mehr zugänglich ist. Bemerkenswert ist, dass dabei keine Zurückweisung der früheren Texte entsteht, sondern die späten Texte erstaunlich oft in eine Bestätigung der alten Gedanken münden, die lediglich keine Erweiterung mehr erlauben (das Strukturmodell hierfür hatte bereits das Gedicht *Im Mondenglanze* entworfen ⇒5.9). Vieles von dem, was seine Dichtung nun einholt, hat Heine bereits als junger Autor antizipiert. Seine Entwicklung als Dichter zu interpretieren, heißt daher auch nicht, eine Bewegung von der Romantik weg zu beschreiben, sondern den unterschiedlichen Umgang mit dieser längst abgeschlossenen Bewegung in den verschiedenen Schaffensphasen zu analysieren.

Poetische Heimkehr im Märchen?

Wann und wie bildet sich das Bewusstsein des Spätwerks heraus? Die Beantwortung dieser Frage in erster Linie an Heines Gesundheitszustand zu binden, hieße also auch zu übersehen, wie stark in den Gedichten eine eigenständige poetische Biographie entworfen wird, die sich in einem neu konstruierten Raum bewegt. In diese Richtung scheint bereits Bodo Morawe zu argumentieren, der aber von einer Inszenierung im Rahmen einer fingierten Biographie ausgeht: Ausgehend von der These, dass Heine spätestens im Winter 1844/45 einen fundamentalen Pessimismus entwickle, deutet er die ›Rückkehr zu Gott‹ als Falle, aus der sich die Leserschaft mittels der eigenen Denkaktivität befreien könne.²¹ Hier ist jedoch noch etwas anderes gemeint: Nicht um einen rhetorischen Trick geht es, sondern um die poetische Aktivität der Gedichte selbst – die schließlich auch erlauben wird, das Einsetzen des Pessimismus noch genauer zu datieren. Blickt man aus dieser Perspektive noch einmal auf die *Neuen Gedichte* und ruft in Erinnerung, dass der ganze Band Ausdruck einer dichterischen Emigration ist, dann stellt sich die Frage, wie die Reise von Paris nach Hamburg zu verstehen ist, die in *Deutschland. Ein Wintermärchen* dargestellt wird. Das Versepos bildet den Abschluss der Erstausgabe der *Neuen Gedichte*. Es wurde darauf hingewiesen, dass auch juristische Erwägungen zu dieser Anordnung geführt haben könnten – Bücher, die eine bestimmte Seitenzahl überschritten, entgingen der preußischen Vorzensur²² –, doch ist der dadurch entstehende zyklische Zusammenhang dennoch zu Recht

beachtet worden. Dabei steht bislang der historische Kontext im Zentrum des Interesses: Die Auffassung, dass es dieser Text ist, der dem Band erst seine »entschieden politische Stoßrichtung«²³ verliehen habe, geht damit einher, dass die politisch-historischen Deutungen des Texts weit in der Überzahl sind. Zu einer Lektüre als politisches Feuilleton hat sicher auch beigetragen, dass Heine selbst das *Wintermärchen* als »versifizierte Reisebilder«²⁴ bezeichnet hat. Paul Peters spricht davon, »dass bis heute die Wucht der politischen Aussage die mitnichten mindere Wucht der poetischen Innovation auch in der germanistischen Wahrnehmung dieses Werkes eher überschattet hat.«²⁵ Gegen diese Tendenz benennt er die »poetische Arbeit in den Niederungen«²⁶ – exemplarisch nachvollziehbar in der Parallelisierung des Throns Karls des Großen mit dessen Nachtstuhl – als dichterische Innovation, mit der Heine weit über Baudelaire hinausgehe.

Wie in der Einleitung dieses Kapitels skizziert, suche ich im Folgenden nach dem Zusammenhang mit einer anderen Innovation, Heines eigener Innovation, der Poetik der *Nordsee*-Gedichte, und danach, wie er mit ihr im *Wintermärchen* umgeht. Wie sich zeigen wird, leitet er hier den endgültigen Abschied von dieser Poetik ein. Um diese Stellung des Texts im Gesamtwerk zu verstehen, ist es indes zuerst nötig, seine gedankliche Einbindung in die *Neuen Gedichte* präziser zu fassen. Schon die Formel »versifizierte Reisebilder« hat einen doppelten Boden, denn zu den *Reisebildern* gehören nicht nur die Prosa-Feuilletons, sondern eben auch die *Nordsee*-Gedichte. Mit den anderen Zyklen ist das *Wintermärchen* aber auch durch einen raumzeitlichen Rahmen verbunden: In den *Zeitgedichten* wird die Emigration poetisch begründet (*Lebensfahrt*), ehe der imaginative Blick nach Deutschland der Herausarbeitung poetisch-politischer Qualitäten dient (*Nachtgedanken*: »Französisch heitres Tageslicht«). Das *Wintermärchen* ist demgegenüber die dichterische Ausgestaltung einer Rückkehr. Wie sich noch genauer zeigen wird, bilden diese beiden Texte – die *Nachtgedanken* und das *Wintermärchen* – zwei entgegengesetzte Optionen in der Gedichtwelt: Wo in der Evokation der Ehefrau noch die Hoffnung auf die Rettung im Medium des ›Französischen‹ präsent ist, erteilt der Dialog mit der Hamburger Schutzgöttin Hammonia dieser Hoffnung eine Absage.

Dass man sich überall in derselben poetischen Welt aufhält, deren äußeren Rahmen die *Neuen Gedichte*, eigentlich aber, anknüpfend an die poetische Welt der *Nordsee*, alle Gedichte des Gesamtwerks bilden, wird anhand der zahlreichen wiederkehrenden Motive schnell deutlich. Im Caput IV etwa wird das aus dem Gedicht über den Bremer Ratskeller bekannte ›Römerglas‹ nicht nur wiederholt, sondern auch, wie dort, in Be-

ziehung gesetzt zur »Nase« (IV, V. 9-12), die dort als hegelsche »Weltgeist-Nase« erschienen war (*Die Nordsee* II.9, V. 67). Als eine Parallele zu den zeitgleich entstandenen Prosatexten tritt kurz darauf Luther als sprachmächtiger Reformator auf (IV, V. 45f.), ehe im Caput VI eine weitere These aus *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* personifiziert wird, nämlich der zur Tat werdende Gedanke. In dem berühmten Vers »Den Himmel überlassen wir / Den Engeln und den Spatzen« (I, V. 47f.) wiederum befindet man sich mit den »Spatzen« wieder im Bereich des *Neuen Frühlings*.

Am Beispiel der »Spatzen« lässt sich genauer verstehen, worin sich der hier vertretene Begriff des Poetischen von anderen Auffassungen in der Forschung unterscheidet. Hinrich C. Seeba unterzieht die Stelle einer sehr genauen Analyse, bei der er die Sprache in den Mittelpunkt stellt: Heines Sprachwitz bestehe darin, zwei Systeme von »Himmel« engzuführen, die sich im Deutschen nicht differenzieren ließen, nämlich Engel (»heaven«) und Spatzen (»sky«), wobei sich die Umwertung der Verhältnisse vollziehe: ausgerechnet der Spatz, am unteren Ende der ornithologischen Rangfolge stehend, werde dem Engel gegenübergestellt.²⁷ Die differenzierte Interpretation vermag mit Blick auf die Fallhöhe zwischen Engel und Spatz etwas über ein sprachliches Verfahren auszusagen. Mit der hier entwickelten Reflexion (=4.3) kann man einen Schritt weitergehen und über den Rahmen eines allgemeinen Sprachgebrauchs hinausgehen, indem man fragt, welche poetische Bedeutung der »Spatz« im *Neuen Frühlings* angenommen hat, die hier zitiert wird. Dort sind die »Spatzen« die biedermeierlichen Exegeten, die die religiöse Botschaft missverstehen. Wenn also nun von »Den Engeln und den Spatzen« die Rede ist, ruft Heine damit konkret seine eigene frühere Deutung des Systems Religion (einschließlich Exegese) auf und weist es zurück. Auch das ist ein Kennzeichen von Heines idomatischer Sprachverwendung, dass die Begriffe ihre einmal angenommenen Verbindungen behalten. Entsprechend wenige Spatzen gibt es im Gesamtwerk: Das *Heine-Portal* verzeichnet gerade einmal zwölf Stellen, die fast immer in Verbindung mit dem Spießbürgerlichen und Biedermeierlichen stehen.²⁸

Im *Wintermärchen* fällt auf, dass die einzelnen Elemente, an die erinnert wird, vorbeiziehen wie die Orte der Reise, ohne dass sich auf den ersten Blick daraus Konsequenzen für eine poetische Handlung ergeben. Es handelt sich in dieser präzisen Hinsicht um »Reise-Bilder«. Damit einher geht eine mitunter seltsame Ortlosigkeit, die sich insbesondere am Ende äußert. Den historischen Hintergrund bildet der »Große Brand« von Hamburg, der in den Tagen vom 5. bis 8. Mai 1842 weite Teile der Altstadt verwüstet hatte. In Anspielung darauf tritt im Text ein Dichter auf, der in

der noch längst nicht wiederaufgebauten Stadt die Orte seiner Jugendjahre sucht.²⁹ Die Formulierung »Wo ist das Haus, wo ich geküßt / Der Liebe erste Küsse?« (XXI, V. 7f.) leitet eine ganze Reihe von »Wo ist?«-Fragen ein. Das Caput XXIII schließlich handelt vom Abendessen des Dichters mit seinem auch namentlich genannten Verleger Campe, bei dem der Alkohol die schon bekannte Indifferenz auslöst: »Der Rheinwein stimmt mich immer weich / Und löst jedweddes Zerwürfnis / In meiner Brust, entzündet darin / Der Menschenliebe Bedürfnis.« (XXIII, V. 45-48) Beim Gang in die Nacht begegnet ihm eine Frau, die er anspricht und nach ihrer Herkunft fragt, worauf sich eine Art Umkehrung des Faust-Gretchen-Dialogs (»Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, ...«³⁰) entspinnt:

Wer bist du? – rief ich – du schaust mich an
Wie'n Traum aus alten Zeiten –
Wo wohnst du, großes Frauenbild?
Und darf ich dich begleiten?

Da lächelte das Weib und sprach:
»Du irrst dich, ich bin eine feine,
Anständ'ge moralische Person;
Du irrst dich, ich bin nicht so eine.

Ich bin nicht so eine kleine Mamsell.
So eine welsche Loretin –
Denn wisse: ich bin Hammonia,
Hamburgs beschützende Göttin!

Du stutzest und erschreckst sogar,
Du sonst so mutiger Sänger!
Willst du mich noch begleiten jetzt?
Wohlan, so zög're nicht länger.«

Ich aber lacht laut und rief:
Ich folge auf der Stelle –
Schreit du voran, ich folge dir,
Und ging' es in die Hölle! (XXIII, V. 97-116)

Die literarische Reminiszenz zeigt an, dass es sich beim *Wintermärchen* auch ganz konkret um eine Reise in den Zusammenhang der deutschen Literatur handelt, den Heine 1831 bewusst verlassen hatte. In beiden Fällen gibt eine *Faust*-Anspielung das Stichwort (⇒4.3), auf das hier im selben

Caput weitere Referenzen folgen, etwa zu Schillers *Wallensteins Tod* oder Lessings *Emilia Galotti*.³¹ Fast scheint es, als wollte Heine noch einen Versuch unternehmen, mit seiner Poesie in diesem Literaturraum anzukommen. Interessant ist die Art und Weise, wie das Ich die Verbindung herzustellen versucht – und warum sie scheitert. Das poetische Mittel, mit dem es zunächst gelingen soll, ist dasselbe wie früher: Die Vergangenheit wird in ein Bild gefasst, um ihr reflexiv gegenüberzutreten zu können (»schaust mich an«, »Frauenbild«). Aber die Distanz zu den »alten Zeiten« lässt sich nicht überbrücken, das ›Bild‹ entwickelt eine eigene Aktivität, die in der Weigerung der Vergangenheit besteht, sich der Deutung des Ich zu fügen: Die Angesprochene betont die getrennten Welten, in denen beide leben, indem sie sich als Schutzpatronin Hamburgs zu erkennen gibt und sich von den ›Loretinnen‹ abgrenzt. Die Straßen um die Pariser Kirche Notre-Dame-de-Lorette waren zu Heines Zeit ein Ort der Prostitution: Das personifizierte Hamburg distanziert sich also von seinem ins ›unmoralische‹ Frankreich emigrierten ehemaligen Bewohner.³²

Hinter der offensichtlichen Kritik an der engen Moral des deutschen Bürgertums verbirgt sich eine Rekapitulation des gescheiterten poetischen Ansatzes. Beseligt vom Rheinwein wagt es der Dichter, noch einen Anlauf mit der Bildlogik der *Nordsee*-Gedichte zu versuchen. Die »beschützende Göttin« aber will kein »Traum aus alten Zeiten« oder »großes Frauenbild« sein. Ihre Weigerung begründet sie mit denselben Argumenten, die Heines zeitgenössische Leserschaft gegen den Exilanten vorgebracht hatte.³³ Ein weiteres Mal also scheitert der Ansatz am *Publikum*. Resigniert gibt sich der Dichter anschließend seinem Schicksal hin: Der weitere Weg des Gedichts und damit letztlich die ganze Reise erweisen sich als das wahnhafte »ich folge dir, / Und ging' es in die Hölle!« einer Art – ebenfalls ›faustischen‹ – Teufelpakts. Die dichterisch produktive Verbindung mit den altbekannten Orten misslingt völlig. Das zeigt sich auch in einem anderen Detail: Was in dem ganzen Text trotz der geographischen Nähe kaum eine Rolle spielt, ist das Meer. Abgesehen von einer kurzen Erwähnung als Element, in dem die Austern wachsen, lässt sich allenfalls noch eine dezente Anspielung festmachen, wenn der Dichter der Göttin am Ende des Caputs XXIV seinen angeschlagenen Gesundheitszustand offenbart:

Ja, ich bin krank, und du könntest mir
Die Seele sehr erfrischen
Durch eine gute Tasse Tee;
Du mußt ihn mit Rum vermischen. (XXIV, V. 89-92)

Das erinnert an den Fremden in der *Nordsee*, der nach der Wanderung durchs Unwetter im Haus der Fischerstochter ankommt. Doch wo im Kontext der früheren Texte die Seele über die Welt hinaus geweitet werden sollte, geht es nun nur noch darum, sie zu ›erfrischen‹. Und wo dort noch der Fremde der Gott war, dessen ›wildes Herz‹ die Poesie des werdenden Dichters bereichert, ist es hier in ironischer Umkehrung die Göttin, die dem Fremden den Tee zubereitet und sich anschließend, am Beginn von Caput XXV, mit dem Rum betrinkt.³⁴ In zynischer Weise erläutert sie die Vorzüge der neuen Zustände in Deutschland, wo selbst der Zensor an Strenge verloren habe: »Er streicht nicht mehr mit Jugendzorn / Dir deine Reisebilder.« (XXV, V. 31f.) Auch der Dichter habe sich schließlich verändert: »Du selbst bist älter und milder jetzt, / Wirst dich in manches schicken, / Du wirst sogar die Vergangenheit / In besserem Lichte erblicken.« (XXV, V. 33-36) Die vermeintliche Altersmilde des Dichters erweist sich als die angenommene Resignation angesichts des Zensors, der es nicht einmal mehr für nötig hält, die *Reisebilder* zu zensieren.³⁵ Vor diesem Hintergrund wird die Vergangenheit ebenfalls zum Bild (in »besserem Lichte«, wobei die Bewertungsgrundlage des ›besser‹ ganz zur Welt der Konvention gehört, der die Göttin folgt³⁶). Das bedeutet hier allerdings auch, dass sie endgültig abgeschlossen ist und konsequenterweise auch wörtlich als »Vergangenheit« bezeichnet wird.

Eine Verbindung zwischen den Zyklen ist damit nicht mehr möglich. Auch bestimmte Gedankenexperimente, die das *Buch der Lieder* bestimmt hatten, fallen als Option aus: Wenn dort die Idee war, durch eine gedichtinterne Rezeption dem empirischen Publikum zuvorzukommen, antwortet dieses Publikum nun in Form der Hammonia und weist die Wirkoptionen der ›vergangenen‹ Gedichte zurück. Wenn man das *Wintermärchen* in dieser Perspektive liest, werden seine abschließenden Capita geradezu zu einer Inversion des Auftaktgedichts der *Nordsee*. Der Dichter, bereit zum Eid, hebt das Gewand der Hammonia auf (vgl. XXV, V. 89-96), ehe diese beginnt, über ihre Genealogie zu sprechen:

»Ich werde alt. Geboren bin ich
Am Tage von Hamburgs Begründung.
Die Mutter war Schellfischkönigin
Hier an der Elbe Mündung.

Mein Vater war ein großer Monarch,
Carolus Magnus geheißten,
Er war noch mächt'ger und klüger sogar
Als Friedrich der Große von Preußen.

Der Stuhl ist zu Aachen, auf welchem er
 Am Tage der Krönung ruhte;
 Den Stuhl, worauf er saß in der Nacht,
 Den erbt die Mutter, die gute.

Die Mutter hinterließ ihn mir,
 Ein Möbel von scheinlosem Äußern,
 Doch böte mir Rothschild all sein Geld,
 Ich würde ihn nicht veräußern.

Siehst du, dort in dem Winkel steht
 Ein alter Sessel, zerrissen
 Das Leder der Lehne, von Mottenfraß
 Zernagt das Polsterkissen. [...]« (XXVI, V. 5-24)

Mit der »Krönung« wird sogar direkt der Titel des *Nordsee*-Gedichts aufgerufen, dessen poetische Idee anschließend Schritt für Schritt auseinandergenommen wird. Dem Königsthron wird der Nachtstuhl gegenübergestellt, dessen Weitergabe über die Generationen nun erzählt wird. Das Überreichen der Regentschaft erscheint als gelangweiltes Weitergeben einer Erbschaft, ein Prozess, der nicht mehr aufs Meer hinausführt, sondern »an der Elbe Mündung« verharret. Hamburg als Antithese zur Nordsee lautet der erstmals im *Neuen Frühling* angedeutete und hier vollständig entwickelte Gedanke, der im Spätwerk vielfach wiederkehren wird. Auch der antisemitische Einschlag der Publikumsrede findet Eingang in die Worte der Hammonia, wenn die Notwendigkeit der ermatteten Erbfolge damit begründet wird, dass sonst das Geld Rothschilds ins Spiel käme. Mit dem *Wintermärchen* endet das Vertrauen in die alte Poetik. Das Bewusstsein des Spätwerks gewinnt Kontur.

Französischer Zustand: Mai 1843

Mit dieser Einsicht komme ich noch einmal zurück auf die Verbindung zwischen den Gedichten *Lebensfahrt*, *Nachtgedanken* und *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Als Texte, die das Exil thematisieren, stehen sie erkennbar in einem gemeinsamen Kontext. Doch nicht nur thematisch, auch werkgenetisch besteht eine Nähe: *Nachtgedanken* ist Anfang 1843 entstanden, also vor Heines Reise nach Deutschland; das *Wintermärchen* schrieb Heine unmittelbar nach der Rückkehr im Jahr 1844. *Lebensfahrt* wiederum ist, auch wenn es der Inhalt zunächst anders vermuten lässt, ebenfalls kein Gedicht vom Beginn der Emigrationszeit, sondern es

stammt aus dem Frühjahr 1843. Die in dem Gedicht thematisierte wachsende Ferne zur Heimat ist also bereits eine retrospektiv analysierte Ferne. Am 5. Mai dieses Jahres war Hans Christian Andersen zu Besuch in Paris, und Heine notierte den Text in dessen Stammbuch: »Diese Verse, die ich hier in das Album meines lieben Freundes Andersen schreibe, habe ich den 4^{ten} May 1843 zu Paris gedichtet.«³⁷ Aufgrund von Heines Gewohnheit, Texte auf das Datum der Reinschrift zu datieren, muss dies nicht der Tag der Entstehung sein; anzunehmen ist aber dennoch ein Zeitraum zwischen April und Anfang Mai.³⁸

Die genaue Situierung des Gedichts im Gesamtwerk ist deshalb von besonderem Interesse, weil wenige Tage später die Eröffnung der Eisenbahnlinien stattfindet, die Heine in seinem Feuilletonbeitrag *Industrie und Kunst* reflektiert. Die hier entwickelte Deutung, dass die Bäume und das Meer in einer topographisch veränderten Gedichtswelt auf Heine als modernen Orpheus anrücken (⇒3.2), findet so eine weitere Bestätigung, denn es handelt sich um die räumliche Gedichtswelt, die in der *Nordsee* entwickelt wurde und in *Lebensfahrt* ihren sinnfälligen Ausdruck findet, bevor im *Wintermärchen* der pessimistische Einwand formuliert wird. Der Mai 1843 lässt sich auf diese Weise konkret als einer der letzten Momente bestimmen, in denen Heine die Idee eines räumlich verstandenen Gesamtwerks, das Entwicklungen in verschiedene Richtungen ermöglicht, noch aktiv im Gedicht vertritt.

6.2 Potentielle ›Nordsee‹-Rezeption? Gérard de Nervals Übersetzung 1848

Aus der Reihe der *Nordsee*-Referenzen im Spätwerk sticht ein Moment heraus: Die Übersetzung weiter Teile des Zyklus durch den französischen Lyriker Gérard de Nerval (1808-1855), die in Zusammenarbeit mit Théophile Gautier und im Dialog mit Heine selbst entsteht, bedeutet eine aktive Beschäftigung mit den eigenen früheren Gedichten im Augenblick eines Wendepunkts auf mehreren Ebenen.³⁹ Das Jahr 1848 ist nicht nur das Datum der deutschen Märzrevolution und der französischen Februarrevolution, sondern es ist auch dieses Jahr, in dem sich Heines Zusammenbruch im Louvre ereignet, mit dem die Zeit der ›Matratzengruft‹ beginnt. Berühmt geworden ist sein Kommentar im Nachwort zum *Romanzero* über die Situation, wie sie sich an der Statue der Venus von Milo ereignet habe: »Zu ihren Füßen lag ich lange und ich weinte so heftig, daß sich dessen ein Stein erbarmen musste. Auch schaute die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos, als wollte sie sagen:

siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann?«⁴⁰ Die Hilflosigkeit der Kunst im Angesicht des inneren und äußeren Zusammenbruchs wurde in zahllosen Darstellungen zum Sinnbild der ausweglosen Lage des späten Heine. Wo immer der Dichter heute als zentrale Figur der Epoche des ›Vormärz‹ adressiert wird, schwingt auch das mit: der Exponent einer Zeit zu sein, die 1848 zusammen mit der gescheiterten Revolution endet. Der Rezeption eines Heine, dessen Werke auf die spätere Lyrik bis hin zur klassischen Moderne wirken, konnte das nicht zuträglich sein. Versuche wiederum, dem dominanten ›Vormärz‹-Begriff eine eigene ›Nachmärz‹-Literatur entgegenzustellen, konnten sich selbstverständlich nur auf Heines Spätwerk beziehen.⁴¹ So hat auch die Epochenkategorisierung ihren Anteil daran, dass die Lyrik vom *Buch der Lieder* bis zu den *Neuen Gedichten* bei Betrachtungen zur literarischen Moderne oft in den Hintergrund treten musste.

Wenn ich vor dem Hintergrund dieser Konstellation einen neuen Blick auf die *Nordsee*-Übersetzung werfe, deren Hintergründe bereits ausführlich erforscht wurden,⁴² dann vor allem deshalb, weil hier wichtige Fäden im Hinblick auf Heines Ort in der deutsch-französischen Literaturgeschichte zusammenlaufen. Als *Übersetzer* gehört Nerval zu der Generation von Kulturvermittlern des 19. Jahrhunderts, die aus persönlicher Begeisterung und auf der Basis von Reiseerfahrungen durch das Nachbarland ein Interesse entwickeln, dessen Literatur in der Heimat lesbar zu machen – eine Ambition, die nicht immer mit einer entsprechenden Vertrautheit mit den Nuancen der Sprache einhergeht.⁴³ Doch als *Dichter*, der selbst am Beginn der Moderne steht und dessen Lyrik heute zu den zentralen Texten der französischen Literaturgeschichte gehören, kann er eine Sensibilität entwickeln für das poetische Potential von Heines Gedichten. Das werde ich am Beispiel seiner Übertragung des ersten *Nordsee*-Gedichts zeigen. Dass die gedankliche Leistung der Übersetzung auch von der Nerval-Forschung nur unzureichend gewürdigt wird, liegt wiederum daran, dass auch dieser Autor unterschätzt wurde, freilich auf andere Weise: Am Beginn der institutionellen Nerval-Philologie steht ein Zerrbild der deutschen Romantik.

Der Übersetzer Nerval

Nerval, der heute ohne Zweifel als einer der Begründer der modernen französischen Lyrik anerkannt ist, galt zu Lebzeiten und weit darüber hinaus als eher zweitrangiger Romantiker. In Deutschland war er lange Zeit allenfalls als Übersetzer ein Begriff: Seine *Faust*-Übertragung aus dem Jahr 1828 hat Goethe zu den Aussagen animiert, dass er sich »selbst

niemals so gut verstanden« habe wie in dieser Übersetzung, in der der Text, den er im Deutschen nicht mehr lesen möge, »wieder durchaus frisch, neu und geistreich«⁴⁴ wirke. Angesichts von Nervals legendären Fehlleistungen – er übersetzt Goethes »er schlägt das Buch auf« mit »il frappe le livre« (»er schlägt das Buch«)⁴⁵ – ist das bestenfalls eine maßlose Übertreibung. Die Übersetzung blieb nichtsdestoweniger bis in die neuere Zeit die Textgrundlage für französische Ausgaben des *Faust*.⁴⁶ Und auch darüber hinaus ist Nerval von großer Bedeutung für die Vermittlung deutscher Literatur in Frankreich: Uhland und Jean Paul hinterließen ebenso Spuren in seinem Werk wie Schiller und Bürger. Zugleich ist er wohl der Erste, der durch Reisefeuilletons aus Deutschland die Musik Richard Wagners in Frankreich vermittelte – und das im Jahr 1850, Jahre vor Baudelaire.⁴⁷

Die Urteile über den Heine-Übersetzer Nerval gehen weit auseinander. Wenn auch Jean-Yves Masson dessen große Sinnreue im Vergleich zum Original hervorhebt, werden häufig eher die sprachlichen Mängel betont.⁴⁸ Lange Zeit war zudem die bestimmende Lesart, dass Heine durch die Übertragungen romantisiert worden sei. Diese These ließ sich scheinbar mühelos anschließen an Nervals Vorwort. Darin unterstreicht er, dass er mit seiner Auswahl gerade im Revolutionsjahr 1848 bewusst nicht den politisch-revolutionären Heine zeigen, sondern stattdessen »un simple bouquet de fleurs de fantaisie«⁴⁹ geben wolle. Hans-Peter Lund vertritt 1983 die Auffassung, dass der romantische Zug der Übersetzung auch Heines Ernüchterung von der Revolution geschuldet gewesen sei.⁵⁰ Schon drei Jahre später jedoch stellt Klaus Briegleb einen längeren Auszug aus demselben Vorwort ans Ende seines Buchs *Opfer Heine?*, verbunden mit dem Hinweis:

Gérard de Nerval hat die Spiegelung, in der wir Heines Einzug unter den melancholischen Himmel der modernen Poesie erkennen können, bei seiner Lektüre der ›Nordsee‹ und des ›Lyrischen Intermezzos‹ hergestellt! Der hier beendete Versuch hat damit etwas später, auf dem Weg von Lucca nach Paris, begonnen.⁵¹

Was Briegleb als Perspektive andeutet, wurde erst deutlich später in der Forschung ausbuchstabiert. So hat Florian Höllerer in seiner Studie zum Verhältnis Heines zu Nerval die Formulierungen aus Nervals Vorwort genauer analysiert und im Detail gezeigt, warum sie nicht einfach Affirmationen einer romantischen Position sind, sondern Heines Lyrik, vor allem in ihrem die Naturphänomene ästhetisierenden Ton, bereits prä-symbolistisch überformen.⁵² Dabei setzt sich allerdings erneut eher der

Gedanke durch, dass Nerval die Vorlage Heines damit verändert habe. Briegleb wiederum sieht die Moderne schon auf Seiten Heines, im Sinn einer sukzessiven Entwicklung, die im Spätwerk zur vollen Entfaltung kommt. Mit Bescheidenheit und Selbstironie beschreibt er dies als einen Prozess, den man, wenn man Nerval sei, schon in der *Nordsee* erkenne, und wenn man Klaus Briegleb sei, erst »auf dem Weg von Lucca nach Paris«⁵³. Diese Deutung folgt konsequent der Annahme, dass *Lutetia* in Heines Werk das zentrale ›Integrationsmodell‹ gewesen sei.⁵⁴ Briegleb entwickelt sie später weiter im Sinn von Paris als »Schreibmitte«⁵⁵, und den einsetzenden Pessimismus, den er ab etwa 1842 verstärkt wahrnimmt, beschreibt er als Verlust von ›Paris‹. Daraus ergibt sich eine Interpretation, auf die zahlreiche spätere Arbeiten aufbauen können. Indem sie das Feuilleton als Zentrum von Heines Schaffen akzentuiert, folgt sie zugleich der Tradition, Heines Werk im Sinn einer linearen Entwicklung zu lesen und den Fluchtpunkt in einer Moderne zu suchen, die, auf das Spätwerk bezogen, geschichtstheoretisch als »melancholische[r] Himmel der modernen Poesie«⁵⁶ verstanden wird. Eine noch größere Wirksamkeit entfaltet Brieglebs These freilich, wenn man sich von dieser Grundannahme befreit und die Umkehrung formuliert: Nerval erkennt Heines Moderne nicht *schon* in der *Nordsee*, sondern er sieht sie dort auf ihrem Höhepunkt. Das »simple bouquet de fleurs« ist weder Romantisierung noch präsymbolistische Umdeutung, sondern es ist aus den Blumen von Heines modernen Gedichten gemacht.

›Nordsee‹-Übersetzung, Nerval-Forschung und deutsche Romantik

Das zuletzt Gesagte lässt sich exemplarisch zeigen an Nervals Übersetzung des *Nordsee*-Auftaktgedichts *Krönung*. Im Kleinen zeigt sich hier die poetische und hochreflexive Reaktion des einen Dichters auf den anderen. Nicht stützen kann ich mich dabei auf die zyklische Struktur. Nerval hebt die Formation des Doppelzyklus auf zugunsten einer Fassung mit 16 (statt 22) Gedichten, doch die Überlieferungslage ist zu undurchsichtig, um darin eine Stellungnahme zu erkennen. Heine mutmaßte wohl sogar, Nerval habe die fehlenden Manuskripte schlicht verloren.⁵⁷ Besser schon lässt sich deuten, dass die Übersetzung aus Heines Versen Prosagedichte macht, was aber auch mit Heines Verhältnis zur französischen Metrik zusammenhängt; ich komme später darauf zurück. Das Gedicht bekommt auf diese Weise eine schon auf den ersten Blick ungewohnte Form:

Couronnement

Chansons ! mes bonnes chansons ! debout, debout, et prenez vos armes !
Faites sonner les trompettes et élevez-moi sur le pavois cette jeune belle
qui désormais doit régner sur mon cœur en souveraine.

Salut à toi, jeune reine !

Du soleil qui luit là-haut j'arracherai l'or rutilant et radieux, et j'en formerai un diadème pour ton front sacré. – Du satin azuré qui flotte à la voûte du ciel, et où scintillent les diamants de la nuit, je veux arracher un magnifique lambeau, et j'en ferai un manteau de parade pour tes royales épaules. Je te donnerai une cour de pimpants sonnets, de fières terzines et de stances élégantes ; mon esprit te servira de coureur, ma fantaisie de bouffon, et mon humour sera ton héraut blasonné. Mais, moi-même, je me jetterai à tes pieds, reine, et, agenouillé sur un coussin de velours rouge, je te ferai hommage du reste de raison qu'a daigné me laisser l'auguste maîtresse qui t'a précédée dans mon cœur.⁵⁸

Der letzte Vers, wir erinnern uns, lautet bei Heine: »Deine Vorgängerin im Reich.« (*Die Nordsee* I,1, V. 31). Das passt auf den ersten Blick perfekt ins Klischee. Aus ›Reich‹ wird ›cœur‹, viel idealtypischer ließe sich die Transformation eines Dichterbilds, die Rücknahme der sozialkritisch-politischen Dimension zugunsten einer romantischen Sicht der Dinge, in einer literarischen Übersetzung kaum ausdenken.

Mit der hier entwickelten Interpretation lässt sich jedoch eine Begründung entwickeln, die Nervals Lektüre verteidigt. Wie gesehen, gestaltet Heine in seinem Gedicht die Verbindung von ›Herz‹ und ›Reich‹, und wenn die Königin das Herz beherrscht, ist das beherrschte Herz konsequenterweise das Reich (⇒5.3).⁵⁹ Nervals Übersetzung forciert daher zielgenau eine Reflexion von Heines Gedicht. Indem er das Herz in den Mittelpunkt rückt als den Ort, an dem die poetische Welt nicht nur entsteht, sondern in dessen Grenzen sie zugleich situiert ist, betont er ein poetisches Potential, das in der französischen Literatur in die Moderne weisen wird. Insbesondere das zunehmend autonom agierende Dichterberz, verstanden als ein *Ort*, gehört dazu. Ein markantes Beispiel sind Paul Verlaines berühmte Zeilen aus den 1874 erschienenen *Romances sans paroles*, in denen der Regen die alles bestimmende Totalität bildet, die das Herz einer Stadt vergleichbar macht und damit eine poetische Urbanität hervorbringt, die in der Folge keinen Bezug außerhalb des Herzens mehr nötig hat: »Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville«⁶⁰.

Liest man Nervals Übersetzung in dieser Tradition, so zeigt sich das Weiterwirken einer poetischen Reflexion, das sonst verdeckt bleibt. Das liegt auch daran, dass die Rezeption von Nervals Verhältnis zu Heine allzu lange von Vorurteilen bestimmt war – was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass sich das Wissen über die Freundschaft zwischen beiden, die wohl schon in den 1830er-Jahren begann, vor allem auf Berichte von Zeitgenossen wie dem Schriftsteller Eduard Schmidt-Weißfels (1833-1893) stützt, der bereits als 14-jähriger Sekretär der preußischen Nationalversammlung gewesen war, ehe er Heine in Paris kennenlernte. Von ihm stammt die Aussage: »Gérard de Nervals Intimität mit dem kranken deutschen Dichter war mir längst bekannt: er war vielleicht der einzige, den Heine aufrichtig geliebt hat, und dem er alles, selbst das Geheimste, anvertraute.«⁶¹ Heine wiederum soll über Nerval zu einem Besucher gesagt haben: »Einen großen Dichter haben Sie heute Abend gesehen, er ist verrückt«⁶². Dazu sollte man die Anekdote kennen, die Théophile Gautier über den Dichter überliefert, der ab 1841 immer wieder in der Nervenlinik des Docteur Blanche in Montmartre behandelt wurde: Nerval sei durch den Garten des Pariser Palais Royal spaziert, mit einem Hummer an der Leine.⁶³

Viele Unsicherheiten in Bezug auf das Verhältnis beider Autoren ergeben sich aus der vornehmlich mündlichen Überlieferung ihrer Bekanntheit. Da sie sich häufig besuchten, existieren kaum briefliche Zeugnisse. Für die Forschung liegt darin sogar eine Chance: Wie zuletzt Michel Espagne zeigt, eröffnet gerade der Mangel an biographischen Zeugnissen die Möglichkeit, die Beziehung ganz aus einer genauen Lektüre der Werke und der darin enthaltenen wechselseitigen Referenzen zu rekonstruieren. Sichtbar wird dann eine poetisch reflexive Ebene dieses Verhältnisses, auf der man Heine sogar umgekehrt als Übersetzer von Motiven Nervals verstehen kann.⁶⁴ In der Forschungsgeschichte wurde jedoch in der Regel ein anderer Weg eingeschlagen, wurden die Berichte von Dritten dazu herangezogen, gewachsene Klischees über Nerval wie über Heine festzuschreiben. Exemplarisch ist das Urteil von Peter Hessmann, der in einem Aufsatz 1963 schreibt: »Vielleicht fand der melancholische de Nerval Abwechslung bei dem geistreichen Heine; andererseits wurde der gutmütige de Nerval nicht schnell verletzt durch Heines satirische Bemerkungen.«⁶⁵ Die Reaktionen auf Nervals Übersetzungen wiederum hätten deutlich gemacht, »was die Franzosen bei Heine liebten: das Unheimliche, das Romantische, nicht das Satirische.«⁶⁶

Eine Sicht wie diese bewegt sich ganz in den Bahnen eines Verständnisses der deutschen Dichtung, wie es in der französischen Kritik lange dominiert hat.⁶⁷ Insbesondere für die Nerval-Forschung wurde es prägend,

weil darin die Deutung der deutschen Romantik durch Albert Béguin (1901-1957) eine zentrale Rolle spielt. Béguins innerhalb des Fachs berühmte gewordene Dissertationsschrift *L'âme romantique et le rêve*, die 1939 in erweiterter Form bei Corti in Paris erscheint, enthält im Grunde zwei Bücher in einem. Der erste, längere Teil ist der deutschen Romantik gewidmet und entfaltet die These, dass der ›Traum‹, wie er von E.T.A. Hoffmann verstanden wird, die zentrale Kategorie dieser Epoche gewesen sei. Im zweiten Teil des Buchs aber, das eigentlich den Einfluss der deutschen Romantik auf die französische Literatur nur bescheiden skizzieren soll, gibt Béguin nicht weniger als eine Typisierung der modernen Lyrik in Frankreich. Er unterscheidet zwischen Autoren, denen der Traum existentielle Erfahrung gewesen sei (zu ihnen rechnet er Nerval und Rimbaud), und solchen, bei denen er lediglich ästhetisches Spiel sei (Mallarmé und Valéry).⁶⁸

Mit dieser Deutung geht eine Abwertung insbesondere der Dichtung Goethes einher, die Béguin, im Einklang mit vielen Interpreten seiner Zeit, als ›kühl‹ qualifiziert. In einem Brief an den Schriftsteller und Übersetzer Gustave Roud (1897-1976) bekennt Béguin, die ganze Lyrik Goethes für das kleinste Quartett von »Hoelderlin fou«⁶⁹ herzugeben. Die Folgen sind kaum zu überschätzen: Béguin wird in den 1950er-Jahren, zusammen mit Jean Richer, der erste Herausgeber von Nervals Werken in der Reihe der *Pléiade*. Im Vorwort dieser Ausgabe, die für die Nerval-Forschung über Jahrzehnte die Referenz bilden wird, bemüht sich Béguin um eine scharfe Trennung zwischen dem jungen Goethe-Übersetzer und dem modernen Lyriker Nerval: »Il y a ainsi plusieurs Nerval, depuis le traducteur de *Faust* jusqu'au pendu de la Vieille-Lanterne, et l'on ne sait s'il faut s'étonner davantage de le trouver si insaisissable dans ses métamorphoses, ou si semblable à lui-même dans la qualité unique de son être.«⁷⁰ Das hat Auswirkungen auf die Deutung auch des Verhältnisses Heines und Nervals: Wo kühle Rationalität aufgrund ihrer ›goetheschen‹ Provenienz aus dem Kreis der Kräfte, die Nervals Werke bestimmen, ausgeschlossen wird, müssen Nerval und Heine wie selbstverständlich als Gegensätze erscheinen.

Welche deutsch-französische Moderne?

Wenn man diese Überlegungen weiterdenkt, ergibt sich eine Perspektive, die über die vorliegende Studie hinausweist. Die Edition von Béguin ist der Moment, in dem der Dichter Nerval in Frankreich von einer poetischen zu einer philologischen ›Wiederentdeckung‹ wird. Die Vertreter des Surrealismus, die sich zuerst seinem Werk zugewandt hatten, haben

wiederum – insbesondere durch Bégains Mitherausgeber Jean Richer – einen starken Einfluss auf diese frühe Forschung. Auf diese Weise ist die Nerval-Philologie von Beginn an bestimmt von der Grundidee, das Unbewusste und Irrationale ins Zentrum zu rücken.⁷¹ Doch anders als es die Dichter von Proust bis Breton wollten, entwickelt Nerval seine Moderne weder als ›verrücktes Genie‹, das eine Art *écriture automatique* avant la lettre auszeichnet, noch allein als Nachfolger E.T.A. Hoffmanns, sondern in dezidiertem, intensiver Auseinandersetzung mit Autoren wie Goethe und Heine. Und zwar geschieht dies nicht in einseitiger Verengung auf einen ›romantischen‹ Heine oder, wie Karlheinz Stierle annimmt, ›enigmatischen‹ Goethe,⁷² sondern an vielen Stellen als explizite Reaktion auch auf deren analytische Seiten, auf Goethes Historismus und auf Heines literaturgeschichtlichen Blick. Das betrifft nicht nur die Übersetzungen, sondern insbesondere auch die späten Gedichte, vor allem den großen Zyklus *Les Chimères*, die von Lesern wie Bégain explizit gegen den jugendlichen, an Goethe geschulten Nerval gestellt wurden.⁷³

Bedenkt man nun zusätzlich, dass das innere Paradox des Symbolismus-Begriffs, der das Mythische ebenso umfasst wie das Analytisch-Rationale (⇒2.2), bereits angelegt ist in Bégains Trennung zwischen Dichtern wie Nerval und Rimbaud einerseits und Mallarmé und Valéry andererseits, und stellt man weiterhin in Rechnung, dass diese Konzeption auf Bégains Lektüre der deutschen Romantik beruht sowie auf seiner Abwertung Goethes gegenüber Hölderlin – dann liegt es nahe, in diesen Zusammenhängen einen Grund für die zahlreichen Hindernisse zu sehen, denen sich eine Literaturgeschichtsschreibung gegenüberstellt, die die Herausbildung einer europäischen Moderne beschreiben will.⁷⁴ Sie zu benennen, hilft auch dabei, Nervals Ort in der Geschichte der Heine-Rezeption präziser zu beschreiben als bisher. Insbesondere lassen sich dann zwei wichtige Thesen zusammenführen. Auf der einen Seite steht die oben skizzierte Annahme, dass die *Nordsee*-Übertragung von 1848 viel moderner ist als auf den ersten Blick gedacht und auf diese Weise auch die Entwicklung des französischen Prosagedichts beeinflusst (Briegleb, Höllerer). Für diese Sichtweise ergeben sich aus der hier vorgelegten Heine-Deutung weitere Argumente. Auf der anderen Seite steht die These, dass die Art der Zusammenarbeit Heines mit Nerval bei der Übersetzung, insbesondere seine Weigerung, die eigenen Gedichte in versifiziertes Französisch übertragen zu lassen, die Rezeption der Gedichte in Frankreich nachhaltig behindert habe: »Nerval a été un traducteur empêché de Heine puisque Heine lui a quasiment interdit de transposer ses poèmes dans des mètres français.«⁷⁵ Für beide Perspektiven gibt es gute Gründe. Führt man sie zusammen, würde das bedeuten: Nerval legt wichtige

Aspekte von Heines Werk frei, aber das wird in der französischen Leserschaft kaum wahrgenommen.

Heines Wirkung auf die französische Moderne wäre eine versteckte, vermittelt über die Nerval-Rezeption durch Baudelaire. Dessen Hinweis auf die Lektüre von Aloysius Bertrands (1807-1841) *Gaspard de la Nuit* als Ursprung der eigenen Idee vom Prosagedicht ist populär geworden, weil er im Vorwort zum *Spleen de Paris* geäußert wird, gilt aber in der Forschung auch als »ablenkend«⁷⁶, weil damit andere Einflüsse verdeckt würden. Wie steht es um die Rolle von Nervals Prosadichtung in diesem Prozess? Die Rekonstruktion einer tatsächlichen Wirkungsgeschichte⁷⁷ ist dabei nur die eine Seite. Für die konkrete Situation und ihre Bewertung durch Heine im Jahr 1848 spielt vielleicht noch eine wichtigere Rolle, was man als potentielle Rezeption bezeichnen könnte. Wenn man auch sagen kann, dass Heine aufgrund seiner Reserven gegenüber der französischen Metrik kein originär französischer Dichter werden wollte,⁷⁸ so befand er sich doch zugleich in der Situation, sich als deutschsprachiger Dichter in Deutschland fundamental verkannt zu sehen. In dieser Situation stellt sich für ihn die Frage, inwiefern die neue Übersetzung ins Französische eine aus seiner Sicht angemessene Lektüre der eigenen früheren Dichtung befördern kann. Wie gesehen, bietet sie die Möglichkeit, ein modernes Potential der Gedichte, für das Heine in Deutschland keine empfänglichen Leser zu finden glaubte, freizulegen.

Darin kann aus Heines Sicht eine Chance liegen, wenn er das französische Publikum in den Blick nimmt. Um den Gedanken zu entwickeln, muss man indes die Forschungsdebatte um seine Wirkung im französischen Sprachraum umkehren, die oft allein im Hinblick auf seine sprachlichen Fähigkeiten geführt wird (wie bei Nerval im Hinblick auf das Deutsche auch). Es ist weitgehend unstrittig, dass Heines »Sprachkompetenz«⁷⁹ nicht hinreichte, um originale Werke in französischer Sprache zu schaffen; Lucien Calvié spricht daher von einem »écrivain français putatif«⁸⁰. Doch Heines bei Calvié zitiertes, auf die französische Fassung der *Reisebilder* gemünztes Wort vom »livre allemand en langue française, lequel livre n'a pas la prétention de plaire au public français, mais bien de faire connaître à ce public une originalité étrangère«, beschreibt nicht nur ein kompliziertes Verhältnis der Sprachen. Im Zentrum steht auch hier einmal mehr eine Reflexion über das Publikum. Im Fall der Lyrik, die eine autonome Sprachwelt entwickeln will, erscheint der Konflikt noch drängender. Man kann es so deuten, dass Heine erkennt, dass nicht beides zu haben ist: eine in sich geschlossene Welt in Versen und ihre Annahme durch ein (ideales) Publikum. Die beiden Sprachräume bieten in der Trennung einen Ausweg aus dieser poetischen

Unschärferelation, indem sie die Möglichkeit eines symbolistischen Gedichts eröffnen, das seine Resonanz in der fremdsprachigen Prosa erfährt. Das Problem der Gleichzeitigkeit von Kunstautonomie und Publikumsbezug wäre in der Aufspaltung gelöst. Heines Zustimmung zu dieser Übersetzung könnte sich genau daraus erklären: Er erhofft sich eine zweite Karriere der Gedichte aus dem *Buch der Lieder* in Frankreich, nun aber in der Weise, die deren Potential gerecht wird. Dass diese Wirkung ausblieb, hängt nicht nur, aber auch mit der Nerval-Rezeption in Frankreich zusammen.

6.3 Die Nordsee unter dem deutschen Wams. ›Romanzero‹

Für den Moment gibt es für Heine aber noch keinen Anlass, einen ähnlich illusionslosen Blick auf das französische Publikum zu werfen wie auf das deutsche. Man könnte sagen: Diese Enttäuschung bleibt ihm zu Lebzeiten erspart. Der Pessimismus, der ihn erfasst, zeigt sich umso deutlicher in dem Gedichtzyklus, von dem er annahm, er würde sein letzter sein, im *Romanzero*. Oft wird der Band als Ergebnis eines Geschichtsdenkens verstanden, das nach 1848 keine positiven Aussichten mehr zu entwickeln vermag. An die Stelle des Fortschrittsoptimismus tritt dann eine zirkuläre Geschichtsauffassung, die sich dem Mythos zuwendet.⁸¹ Die Modernität des Zyklus wird vor allem darin gesehen, wie er mit den Brüchen der Gegenwart umgeht: Der *Romanzero* erzähle »von einer Welt, die völlig aus den Fugen geraten und in krasse Antinomien auseinandergefallen ist«⁸², was ihn für Gerhard Höhn zum prägnanten Ausdruck einer ›Kontrastästhetik‹ werden lässt, über die sich Vergleiche zwischen Heine und Baudelaire ziehen lassen. Eher selten werden auch davon unabhängige Momente einer autoreflexiven Spracharbeit ins Zentrum gerückt, wie sie etwa im Gedicht *Der Asra* zu finden sind.⁸³ Die interpretative Arbeit, die hier noch zu leisten ist, ist umfangreich.⁸⁴ Im Folgenden soll dazu ein kleiner Beitrag geleistet werden, indem ich an einem Beispiel zeigen werde, wie die Resignation sich unmittelbar auf die ›Nordsee‹ und damit auch auf das frühere Dichtungskonzept bezieht: Die Arbeit am Sprachmaterial kommt hier gerade nicht mehr zur Entfaltung, weil der Zugang zum poetischen Meer versperrt bleibt. Zuvor werfe ich einen kurzen Blick auf das berühmte Nachwort zum *Romanzero*, das zeigt, wie weit sich die Entfernung Heines zu seinen Leserinnen und Lesern in der Heimat in den späten Jahren entwickelt hat.

Was der Dichter im Jenseits findet

Wo im oben bereits zitierten Nachlassgedicht *Erstorben ist* ... die Leser als Zuschauer im Theater imaginiert werden, treten sie im Nachwort zum *Romanzero* als Gäste im Puppentheater auf.⁸⁵ Die vielleicht bekannteste Stelle lautet: »Doch Geduld, alles hat sein Ende. Ihr werdet eines Morgens die Bude geschlossen finden, wo euch die Puppenspiele meines Humors so oft ergötzten.«⁸⁶ Das Verhältnis von Schauspiel und Zuschauern als Bild für die Beziehung von Dichter und Leserschaft wird später im Text aufgenommen, wenn Heine schreibt, ihn beschleiche eine »gewisse Rührung« beim Gedanken an den Abschied: »Der Autor gewöhnt sich am Ende an sein Publikum, als wäre es ein vernünftiges Wesen. [...] Doch beruhige Dich, wir werden uns wiedersehen in einer besseren Welt, wo ich Dir auch bessere Bücher zu schreiben gedenke.«⁸⁷ Der Irrealis in der Formulierung »als wäre es ein vernünftiges Wesen« ist auf sarkastische Weise doppeldeutig: Die Zurückweisung der Personifikation – natürlich ist das Publikum kein *Wesen* – verdeckt die eigentliche, boshafte Aussage, nämlich, dass das Publikum nicht *vernünftig* ist. In dem schlichten Satz analysiert Heine implizit seinen dichterischen Werdegang: Die Abkehr von der *Nordsee*-Lyrik ist der Einsicht ins unvernünftige Publikum geschuldet.

Man muss daher auch die Absichtserklärung ernst nehmen: Die »besseren Bücher«, die er zu schreiben gelobt, das sind die Bücher, die in der »besseren Welt« (einschließlich besserem Publikum) möglich gewesen wären. Das Jenseits als Ort des dichterischen Potentials – gewissermaßen ein neues, poetisches Jenseits – ist eine durchaus hintersinnige Pointe der Idee des Dichters als Schöpfer.⁸⁸ Die vermeintliche »Wendung zu Gott« verkehrt sich in ihr Gegenteil: Die Dichtung verfällt sogar in der Resignation nicht auf die Metaphysik, sondern sie schafft sich ihr eigenes Jenseits. Der Umgang mit diesem Möglichkeitsraum verrät viel über den jeweiligen Zustand von Heines Lyrik: Wo in der *Nordsee* die »Himmelsdecke« (*Die Nordsee* I.1, V. 13) zum Material wird für eine poetische Ganzheitskonstruktion, in der »Himmel und Meer und mein eigenes Herz« (*Die Nordsee* II.8, V. 29) zusammenfallen, räumt der Dichter in *Deutschland. Ein Wintermärchen* ironisch das Feld: »Den Himmel überlassen wir / Den Engeln und den Spatzen« (Caput I, V. 47f.) Etwas abstrakter betrachtet, zeigt sich ein Modell, das sich erweitert: Heines Himmel füllt sich, es gibt dort Dichter, Exegeten und ein (hoffentlich besseres) Publikum.

Die verborgene Nordsee: ›Im Oktober 1849‹

In der Bezugnahme des *Romanzero*-Nachworts auf das *Wintermärchen* zeigt sich einmal mehr, dass die Einleitungen und Nachworte keine gesonderten poetologischen Reflexionen darstellen, sondern nur in ihrem Verhältnis zu den Gedichten zu verstehen sind.⁸⁹ Im Fall des *Romanzero* ergibt sich zudem eine verbindende Funktion, die mit der Struktur des Bandes korrespondiert: Die drei Binnenzyklen, die alle mit Mottogedichten versehen sind, bilden eine strukturierte Gesamtheit, die, wie gesehen, an ein goethesches Gesamtwerksbewusstsein erinnert. Alles ist sortiert und kein Zyklus reicht, zumindest auf den ersten Blick, in den anderen hinein, aber alle sind verbunden durch den gemeinsamen Rahmen.⁹⁰ Die Reflexion über das unvernünftige Publikum, die im Nachwort enthalten ist, lässt sich nicht zuletzt aufgrund dieser Struktur interpretativ begründet auf die einzelnen Gedichte beziehen. Das lässt sich exemplarisch am Gedicht *Im Oktober 1849* aus dem Teilzyklus *Lamentationen* zeigen.⁹¹ Christian Liedtke hat herausgearbeitet, wie dort im Rahmen eines ›großartigen Nachmärz-Panoramas‹⁹² eine ›verkehrte Welt‹ entsteht, in deren biedermeierlicher Idylle mehr als nur der Schmuck der Häuser jahreszeitlich unpassend ist: »Germania, das große Kind / Erfreut sich wieder seiner Weihnachtsbäume.« (V. 3f.) Dass die Kindheit bei Heine nicht neutral eine frühere Phase des Lebens bezeichnet, sondern seit der *Nordsee* mit dem jugendlichen Dichter verknüpft ist, lässt die hier geschilderte Geisteshaltung von vornherein als politisch-poetischen Irrweg erscheinen. Die Melancholie angesichts der Möglichkeiten, die eine sich weiterentwickelnde Romantik eröffnet hätte, schwingt ausdrücklich mit, wird aber völlig konterkariert:

Gemütlich ruhen Wald und Fluß,
 Von sanftem Mondlicht übergossen;
 Nur manchmal knallt's – Ist das ein Schuß? –
 Es ist vielleicht ein Freund, den man erschossen.

Vielleicht mit Waffen in der Hand
 Hat man den Tollkopf angetroffen,
 (Nicht jeder hat so viel Verstand
 Wie Flaccus, der so kühn davon geloffen).

Es knallt. Es ist ein Fest vielleicht,
 Ein Feuerwerk zur Goethefeyer! –
 Die Sontag, die dem Grab entsteigt,
 Begrüßt Raketenlärm – die alte Leyer. (V. 9-20)

Das Gedicht handelt von einer Aufscheuchung des biedermeierlichen Publikums: »Nur manchmal knallt's«. Die vermeintliche Einschränkung (›manchmal‹) ist natürlich reiner Zynismus, sie erinnert an die Formulierung aus *An Edom!*, dass antisemitische Pogrome »Manchmal nur, in dunklen Zeiten«⁹³ stattfinden. Der eigentliche Abgrund tut sich aber schon in den ersten beiden Versen auf, wo die vermeintlich romantische Szenerie mit dem völlig unpassenden »Gemütlich« eingeleitet wird. Das Problem ist von Beginn an die missverstandene Romantik, die unmittelbar in die auch sprachliche Brutalität führt: Die Welt des Waldes ist »Von sanftem Mondlicht übergossen«, und darauf reimt sich der »Freund«, der, »vielleicht« nur, »erschossen« wird. Der Reim wirkt strukturell in beide Richtungen: Verdeckt wird auch der Mord, indem er »übergossen« wird. Peter Uwe Hohendahl spricht von der »reaktionäre[n] Gewalt, die sich als Befriedung ausgibt und ihre literarische Entsprechung in der apolitischen Natur- und Liebeslyrik nach 1848 fand«⁹⁴. Die alten Ansprüche können in diesem Kontext nicht bestehen: Das Verhältnis von Kühnheit, Kampf, Flucht und Dichtung, das das Gedicht *Meergruß* prägte, wird im Bild des römischen Dichters Horaz (Quintus Horatius Flaccus) der Lächerlichkeit preisgegeben. Bezeichnend ist die Perspektivenumkehr. Während es in *Meergruß* aus dem Blickwinkel desjenigen, der sich innerhalb der Welt befindet, heißt: »Die Sonne goß eilig herunter / Die spielenden Rosenlichter« (*Die Nordsee* II.1, V. 11f. =5,5), blickt man nun flüchtig und eher von außen auf eine entstellte romantische Szenerie, in der das ausgegossene Licht des Mondes ein Zuviel ist. Was folgt, ist eine verdeckte Solidaritätsadresse an Goethe: In der hier geschilderten Welt hat Goethe, hundert Jahre nach seiner Geburt 1749, tatsächlich keinen Platz. Alles, was von ihm bleibt, ist seine missglückte Rezeption in der »Goethefeyer«, die noch dazu auf »die alte Leyer« gereimt wird⁹⁵ – er wird damit geradezu zum Leidensgenossen Heines.

In der 1855 auf Französisch erschienenen Sammlung *Poèmes et légendes* wird das Gedicht als Fortsetzung des *Wintermärchens* ausgewiesen.⁹⁶ Das bezieht sich in offensichtlicher Weise auf die Schilderung der historischen Situation in Deutschland, lässt sich aber auch im Rahmen der hier entwickelten poetischen Reflexion entwickeln. Wie bereits gesehen, wird die *Nordsee*-Poetik im Vorgang des ›Übergießens‹ indirekt zitiert und in ihr Gegenteil verkehrt. In der deutschen Landschaft indes, wie sie im Gedicht beschrieben wird, spielt das Meer keine Rolle, sondern dem »Wald« wird ausdrücklich der »Fluß« an die Seite gestellt. Als realistische Landschaftsbeschreibung fiele das nicht weiter auf, wenn nicht das Meer kurz darauf doch ins Spiel käme, aber nur noch als Vergleich in Bezug auf

die gescheiterte Revolution in Ungarn, wo kurzfristig eine von Österreich unabhängige Republik ausgerufen worden war:

Wenn ich den Namen Ungarn hör,
Wird mir das deutsche Wams zu enge,
Es braust darunter wie ein Meer,
Mir ist als grüßten mich Trompetenklänge! (V. 33-36)

Versammelt sind hier zentrale Elemente der *Nordsee*-Zyklen, vor allem die Trompeten (I.1) und der Gruß (II.1). Doch die deutsche Landschaft des Gedichts bleibt davon unberührt. Die Nordsee wird damit gleichsam im Gedicht exiliert, fast so, als würde sie Heines Weg auf ihre Weise noch einmal nachvollziehen. Dass es sich um einen expliziten Rückgriff auf die eigenen Gedichte handelt, bedarf hier weniger als andernorts der Begründung, da ein konkreter Bezug zwischen dem realen Ungarn und dem Meer nicht naheliegt. Warum aber stellt Heine die Verbindung zu seinem alten poetischen Ideal ausgerechnet an dieser Stelle her? Möglicherweise handelt es sich um ein Echo auf einen Brief des österreichisch-ungarischen Schriftstellers Karl Maria Kertbeny (1824-1882), der Heine im Februar 1847 in Paris besucht hatte. Im Juli desselben Jahres schreibt er an Heine, »wie wir Ungarn Sie verehren, und lieben gleich den Nachtigallen unseres Landes, ja, Sie den einzigen Dichter lieben, gleich wie Sie selbst das blaue Meer!«⁹⁷ Falls sich die Assoziation im Gedicht auf diese Weise buchstäblich auf der Ebene des Hörens abspielt, ließe sich das als Weiterführung des alten poetischen Modells deuten: »Wenn ich den Namen Ungarn hör ...« beschreibt dann den Versuch der Verbindung mit den früheren Gedichten im Moment der Erinnerung an den im Brief hergestellten Zusammenhang.

Diese Genese ist zugegebenermaßen spekulativ, die Gedankenfigur selbst aber bestätigt sich in anderen Gedichten der späten Jahre. Wichtig ist, dass Heine explizit vom »Namen Ungarn« spricht. Das ermöglicht es, das Verhältnis von Exil und Dichtung auf eine andere Weise poetisch zu adressieren. Die Idee, dass ein Ort in der Entfernung zum reinen Namen wird, wird im *Romanzero* mehrfach ausgesprochen, am deutlichsten im Binnenzyklus der *Hebräischen Melodien*, wo der Gedanke zur Grundlegung einer jüdischen Dichtungstradition dient. Das Gedicht *Jehuda ben Halevy* beginnt bereits mit der Verbindung zwischen dem Ort Jerusalem und der Fähigkeit, zu sprechen: »Lechzend klebe mir die Zunge / An dem Gaumen, und es welke / Meine rechte Hand, vergäß' ich / Jemals dein, Jerusalem« (I, V. 1-4); Rachel Rau hat zudem darauf hingewiesen, dass die »rechte Hand« die Schreibhand des Dichters repräsentiert.⁹⁸ Im

weiteren Verlauf des Gedichts wird die Heimat zu einem Namen, der ge-seufzt wird (II, V. 120), und zu einem Ort, dessen Verlust Tränen erzeugt, die zum Lied werden (III, V. 169-176). Wenn es schließlich heißt, »sein sterbeletzter / Seufzer war Jerusalem!«, dann ist Jerusalem ganz zu einem Wort geworden, in dem die Poesie des Dichters Jehuda ben Halevy besteht.

Auf die enge Verbindung von Sprache, Heimat und Exil in Heines Werk wurde verschiedentlich hingewiesen.⁹⁹ Der Gedanke lässt sich vielleicht noch stärker auf einen dichterischen Akt hin zuspitzen: Die Transformation von Orten in Worte folgt auch dem im Nerval-Kapitel angedeuteten Gedanken, dass eine bestimmte, symbolistische Art von Dichtung in Heines Analyse möglicherweise nur in der Fremde möglich ist. Wo der Gegenstand zum Namen wird, stellt sich eine Art von Kunstautonomie fast zwangsläufig ein. Die Schwierigkeit, den ›Namen‹ von etwas poetisch zu erfassen, bestimmt nicht umsonst später Rilkes Reflexion in den *Sonetten an Orpheus*: »Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft / seine süßesten Namen herüber.«¹⁰⁰ Gertrud Kolmar wird darauf reagieren, indem sie einen ganzen Zyklus (*Bild der Rose. Ein Beet Sonette*) den Namen von Rosengattungen widmet und Rilkes Problem nicht ohne Ironie umkehrt: »Du Schimmer. Traumsee einem Kolibri. Du Duft. Du Niezunennendes. Du: Rose.«¹⁰¹

6.4 »Vermaledeter Garten« hoch über dem Meer. ›Gedichte. 1853 und 1854‹

Das Gedicht *Babylonische Sorgen* aus Heines letztem Gedichtband wurde bereits zitiert als Beispiel dafür, wie die Vorstellung einer selbstgeschaffenen poetischen Landschaft im Spätwerk als Idee wiederkehrt, die letztlich Illusion geblieben ist (⇒4.2). Wenn es dort heißt, der »jetzige Aufenthalt« sei gefährlicher als »das wilde, / Erzürrte Meer und der trotzige Wald«¹⁰² (V, V. 16-18), dann lässt sich das nun, nach dem Durchgang durch die *Nordsee*-Interpretation, auch als Auseinandersetzung mit den in der eigenen Dichtung erst geschaffenen Gefahren deuten. Mit diesen Schwierigkeiten ließ sich (poetisch) umgehen, doch das Dichter-Ich stirbt eben nicht auf dem Meer, sondern in Paris, und zwar in einem Paris, das nicht mehr die Hoffnung des Beobachters an der Eisenbahnlinie aus dem Jahr 1843 in sich trägt. Das Thema ist die Ferne zum Meer am Ende des dichterischen Lebenswegs oder eben der Verlust der poetischen Mittel. Auch vor diesem Hintergrund ist das im Zyklus auf *Babylonische Sorgen* folgende Gedicht mit dem Titel *Das Sklavenschiff* zu inter-

pretieren. Die Entwicklung, die sich in den Meeresgedichten nach der *Nordsee* angedeutet hatte – dass der Blick auf den Meeresboden immer weniger der poetischen Erweiterung einer Welt dienen kann –, wird hier aufgenommen. Neu ist die Verzerrung, die Entstellung des Bildes der am Meeresgrund lebenden Figuren, das nun die zynische Situation der von der Peitsche getriebenen Sklaven illustriert:

Der Büttel ist *maitre des plaisirs*,
 Und hat mit Peitschenhieben
 Die lässigen Tänzer stimulirt,
 Zum Frohsinn angetrieben.

Und Dideldumdey und Schnedderedeng!
 Der Lärm lockt aus den Tiefen
 Die Ungethüme der Wasserwelt,
 Die dort blödsinnig schliefen. (VI/2, V. 29-32)

Nach diesem Gedicht steht dann ein Text, der direkt in Heines Lebensgeschichte zu weisen scheint. Unter dem sprechenden Titel *Affrontenburg* folgt eine bittere Rückschau, die in der Villa des Onkels Salomon Heine bei Hamburg¹⁰³ spielt: »Die Zeit verfließt, jedoch das Schloß, / Das alte Schloß mit Thurm und Zinne / Und seinem blöden Menschenvolk, / Es kommt mir nimmer aus dem Sinne« (VII, V. 1-4), und wenig später: »Vermaledeiter Garten! Ach, / Da gab es nirgends eine Stätte, / Wo nicht mein Herz gekränkert ward, / Wo nicht mein Aug' geweinet hätte.« (VII, V. 21-24) Die Betonung des Räumlichen bietet hier kein poetisches Potential mehr, sondern zeigt in der Negation »Wo nicht« – die eine sprachliche Weiterführung des »Wo ist ...?« aus dem *Wintermärchen* darstellt – eine Ubiquität des Negativen an, vor der keine Flucht möglich ist. Auch die Motive aus dem *Neuen Frühling* kehren wieder, in entstellter Form: Wo dort alle Teile der Natur in Liebe miteinander sprachen, sind es hier Ratte, Viper und Frosch, die als »schmutz'ge Sippschaft« (VII, V. 35) über das Ich herziehen; die Rosen sind zwar immer noch verlockend, aber »früh hinwelkend starben sie / An einem sonderbaren Gifte.« (VII, V. 39f.) Auch die Nachtigall, »der edle Sprosser, / Der jenen Rosen sang sein Lied« (VII, V. 42f.) – also, mit dem *Neuen Frühling* gedacht, nicht nur konventionell-symbolisch die Sängerin, sondern konkret der Ursprung des »Rosenlieds« und damit der autonomen Poesie – geht zugrunde. Inmitten dieser Schilderung, die nicht weniger als eine Zerstörung der eigenen Dichtung imaginiert, taucht dann plötzlich das Meer auf:

Am Ende der Allee erhob
 Sich die Terrasse, wo die Wellen
 Der Nordsee, zu der Zeit der Fluth,
 Tief unten am Gestein zerschellen.

Dort schaut man weit hinaus in's Meer.
 Dort stand ich oft in wilden Träumen.
 Brandung war auch in meiner Brust –
 Das war ein Tosen, Rasen, Schäumen –

Ein Schäumen, Rasen, Tosen war's,
 Ohnmächtig gleichfalls wie die Wogen,
 Die kläglich brach der harte Fels,
 Wie stolz sie auch herangezogen.

Mit Neid sah ich die Schiffe ziehn
 Vorüber nach beglückten Landen –
 Doch mich hielt das verdammte Schloß
 Gefesselt in verfluchten Banden. (VII, V. 53-69)

Man *kann* diese Verse durchaus als realistische Schilderung lesen. Wo, wenn nicht hier, kurz vor der Elbmündung, hätte die Nordsee eine Berechtigung, auf diese Weise aufzutauchen? Die tatsächliche Lage des Hauses oberhalb des Flusses passt zur Beschreibung im Gedicht mit den Wellen, die sich am Stein brechen.¹⁰⁴ Doch gerade *weil* es so ist, befremdet der Text: Wo ein zukunftsfroher Heine 1843 glaubte, die Nordsee bis nach Paris rauschen zu hören, wird hier eine unmittelbare Nähe beschrieben, die Ferne ist. Die Autonomie dieses Meeres erweist sich darin, dass es sich in einer sprachlichen Umkehrung gegen den Dichter wendet: Die Inversion der Begriffe – »Tosen, Rasen, Schäumen« vs. »Schäumen, Rasen, Tosen« – zeigt an, dass die Wellen umkehren und das Ich nicht erreichen. Heine spricht auch hier von *seiner* Nordsee, von deren Nähe seine Dichtereistenz abhängt: Es ist das Meer, an das das Ich der Gedichte einst vor den »Keilschriftbillets« geflohen war. Dahinter steht dieselbe Sehnsucht, derselbe Mangel wie im elften Gedicht der *Heimkehr* (⇒5.1), nur diesmal aus der Retrospektive und ohne Aussicht auf eine konstruktive Erfüllung im Gedichtwerk. Der Zynismus erfasst schließlich die ganze Idee, poetische Welten hervorzubringen. Wenig später im Zyklus, in *Die Wahlverlobten*, heißt es:

Ich weiß es jetzt. Bey Gott! du bist es,
 Die ich geliebt. Wie bitter ist es,
 Wenn im Momente des Erkennens
 Die Stunde schlägt des ew'gen Trennens!
 Der Willkomm ist zu gleicher Zeit
 Ein Lebewohl! Wir scheiden heut
 Auf immerdar. Kein Wiedersehn
 Gibt es für uns in Himmelshöhn.
 Die Schönheit ist dem Staub verfallen,
 Du wirst zerstieben, wirst verhallen.

Viel anders ist es mit Poeten;
 Die kann der Tod nicht gänzlich tödten.
 Uns trifft nicht weltliche Vernichtung,
 Wir leben fort im Land der Dichtung,
 In Avalun, dem Feenreiche –
 Leb' wohl auf ewig, schöne Leiche! (XI, V. 27-42)

Die Satire, grell ausgeleuchtet durch den Reim »Poeten« – »tödten«, richtet sich auf den ersten Blick gegen eine vormoderne Jenseitsgläubigkeit und ihr poetisches Pendant in der Barocklyrik. Sonette wie Andreas Gryphius' *Es ist alles eitel* oder Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus *Vergänglichkeit der Schönheit* klingen mehr als nur an: »Der wohlgesetzte fuß / die lieblichen gebärden / Die werden theils zu staub / theils nichts und nichtig werden / Denn opfert keiner mehr der gottheit deiner pracht. / Diß und noch mehr als diß muß endlich untergehen / Dein hertze kan allein zu aller zeit bestehen / Diweil es die natur aus diamant gemacht.«¹⁰⁵ Doch der eigentliche Angriff gilt schon nicht mehr dem Barock oder dem Christentum. Wo Gryphius noch den unmissverständlichen Verweis auf das göttliche Jenseits setzt (»Noch wil / was ewig ist / kein einig Mensch betrachten!«¹⁰⁶), hat Heines Gedicht diese Perspektive längst hinter sich gelassen. Auch geht es nicht einfach um den Wunsch des Dichters, im Werk weiterzuleben.¹⁰⁷ Vielmehr wird hier die symbolistische Eschatologie, die sich in dem poetischen Himmel mit »Engeln« und »Spatzen« angedeutet hatte, zur Karikatur gesteigert: Das Gegenstück zur »weltliche[n] Vernichtung« ist nicht etwa das Reich Gottes, sondern das »Land der Dichtung«. Mit dem Zitat aus Goethes *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* wird die eigentliche Stoßrichtung der Kritik klar: Der Dichter, der hier spricht, hat den Glauben an die gestaltende Kraft der Dichtung verloren; das »Land der Dichtung« ist nur noch in der utopischen Form des »Feenreiche[s]« denkbar.¹⁰⁸ Vor

diesem Hintergrund ist auch die Gleichsetzung von »Willkomm« und »Lebewohl« zu verstehen, nämlich als ultimative Absage an die konstruktive Dichtungsidee des Autors von *Willkommen und Abschied*, die Heine lange Zeit selbst verfolgt hatte.

6.5 Eine südliche Nordsee. »Bimini«

Die in diesem Kapitel behandelten Texte verbindet unter anderem, dass sie als autorisierte Publikationen vorliegen. Um nun noch einmal auf eine andere Weise auf Heines Arbeitsprozess zu achten, gilt abschließend das Augenmerk dem Ende 1852 entstandenen, Fragment gebliebenen Versepos *Bimini*, dessen Rekonstruktion die Editoren intensiv beschäftigt hat. Etwa seit den 1990er-Jahren wird es auch interpretativ zunehmend als zentraler Text betrachtet. Diese gesteigerte Aufmerksamkeit hat zwei Ursachen, eine auf Heines Gesamtwerk bezogene und eine andere, die sich aus einer bestimmten Form von Moderne-Ästhetik ergibt. Wer nach einer Selbstdeutung sucht, findet hier einen Anknüpfungspunkt, denn der Gedanke liegt nahe, dass die Hauptfigur des Gedichts, der spanische Seefahrer Juan Ponce de León, eine Spiegelung Heines darstellt – zumal das im Gedicht sprechende Ich als Dichter zu identifizieren ist: »Hilf mir Muse, kluge Bergfee / Des Parnasses, Gottestochter, / Steh mir bey jetzt und bewähre / Die Magie der edlen Dichtkunst«¹⁰⁹ (V. 121-124). Aus diesem Blickwinkel scheint von der Deutung des Textes die grundsätzliche Färbung der Weltsicht des späten Heine abzuhängen: Handelt es sich um eine Todesvision oder um eine politische Utopie? Die zweite Sichtweise geht von der Verschiedenheit der Perspektiven aus, die im Gedicht nebeneinander existieren und alle einen Bedeutungsanspruch erheben, sodass die ältere Forschung sich besonders schwertat, eine Grundausage zu ermitteln. Im Multiperspektivischen, so die These, zeige sich die Offenheit des Kunstwerks und damit seine Modernität.¹¹⁰

Beide Sichtweisen verbindet, dass sie auf je unterschiedliche Weise mit dem Problem einer ungeklärten Textgestalt konfrontiert sind. Wie Michel Espagne gezeigt hat, lässt sich die von Heine intendierte Form kaum rekonstruieren; insbesondere bleibt unklar, welche Strophen den Schluss bilden sollten. Für die Fassung, in der das Gedicht lange Zeit bekannt war, besteht der begründete Verdacht einer ideologisch motivierten Konstruktion des Herausgebers Strodttmann.¹¹¹ Die Einsicht, dass Interpretation und Textgenese nicht zu trennen sind,¹¹² lässt sich unmittelbar an der Forschungsgeschichte illustrieren. Man kann die Deutungen, die zu dem Gedicht erschienen sind, gegenüber dieser These relativ klar in ein

Davor und ein Danach teilen. Während frühere Deutungen tendenziell den Schwerpunkt auf eine ambivalente Haltung Heines legen – Hans-Jürgen Jacobs (1967) spricht etwa davon, Heines Kritik an der Romantik sei vollzogen, vor einer »endgültigen Absage« hingegen schrecke er »emotional« zurück¹¹³ –, suchen spätere Interpreten wie Arnold Pistiak (1998) nach den Grundlagen des Fragmentarischen; die Frage, ob es sich um ein unvollendetes Werk oder ein beabsichtigtes Fragment handele, wird zum Zentrum der Überlegung, warum das Gedicht mit verschiedenen, sich zum Teil widersprechenden Perspektiven arbeite.¹¹⁴

Der Paradigmenwechsel besteht darin, dass erst seit Espagnes Aufsatz Fragen gestellt werden konnten wie diese: Bildet die Einsicht, dass der Tod das eigentliche Bimini sei, tatsächlich den Schlussgedanken? Oder ist diese Deutung vor allem der Anordnung des Editors geschuldet, der, um eine metaphysische Lesart durchzusetzen, andere, politisch engagiertere Lesarten in den Hintergrund drängte? Im Folgenden werde ich nicht erneut versuchen, die Frage nach Heines politisch-philosophischer *Position* zu klären. Mir kommt es stattdessen, im Sinn dieses Kapitels, auf einen bestimmten Aspekt der poetischen Reflexion an: In Bimini kehren zahlreiche Elemente, die schon die *Nordsee*-Gedichte prägten, im karibischen Umfeld wieder. Welche Perspektivierung des Alten ist damit verbunden? Und inwiefern bezieht das Gedicht erneut Stellung zu der Frage, wie Dichtung als Dichtung politisch sein und Veränderungen herbeiführen kann? Einmal noch betritt Heine mit *Bimini* in einem zusammenhängenden Entwurf den Raum der Meeresgedichte und überdenkt, was er mit den alten Mitteln noch anfangen kann.

Zwei Formen der Seefahrt

Das Gedicht führt das sprechende Dichter-Ich mit der Figur des Juan Ponce de León (1474-1521) eng. Durch diese Fokussierung des spanischen Seefahrers, der mit seinem Schiff Florida erreichte, stellt der Text das Thema der Suche von Beginn an in den Mittelpunkt. In der Verbindung von Dichter und Entdecker werden zwei Formen der Welterweiterung voneinander unterschieden: die Seefahrt und die Dichtung, genauer gesagt eine präzise bestimmte Form der Dichtung, die romantische.¹¹⁵ Sie wird ganz konventionell über das Motiv der ›blauen Blume‹ aufgerufen, wobei kein Zweifel gelassen wird, dass sie zum Zeitpunkt des Sprechens ebenso wie die Zeit der spanischen Eroberungen historisch geworden ist: »Wunderglaube, blaue Blume, / Die verschollen jetzt, wie prachtvoll / Blühte sie im Menschenherzen / Zu der Zeit von der wir singen.« (V. 1-4) Indem wenig später die Ankunft von Juan Ponce de León in Florida ganz

konventionell mit dem Begriff des Auftauchens einer »ganze[n] neue[n] Welt« (V. 20) beschrieben wird, wird umgekehrt die Rolle der romantischen Dichtung ebenfalls in der Gewinnung neuer Welten gesehen. Streng genommen sind es *zwei Formen der Seefahrt*. Darin liegt die Grundanordnung des Gedichts, die in der Folge auf zwei unterschiedlichen Achsen entwickelt wird.

Auf der synchronen Ebene wird in der Verbindung von Seefahrt und Dichtung die Frage nach dem Verhältnis von Politik und Dichtung gestellt, wobei die Möglichkeit einer romantischen Politik problematisiert wird, indem die Farben der Flagge direkt auf die Zeit der Romantik bezogen werden: »Schwarz-rot-gold ist meine Flagge, / Fabelfarben der Romantik« (V. 155f.) Auf der diachronen Ebene geht es um die Frage einer historischen Veränderung: Indem der Dichter auf die romantische Vergangenheit blickt, reflektiert er über die Entwicklung der Poesie, auch der eigenen. Für beide Probleme wird die Figur des Ponce de León zur Spiegelfigur. Als alternder Eroberer ist er sowohl Vertreter einer tragikomischen romantischen Politik als auch das Gegenbild zum historisch reflektierenden Dichter: Dadurch, dass ihm am Ende des Lebens nichts anderes bleibt, als auf den Jungbrunnen in *Bimini* zu hoffen, erweist er sich als unfähig zur Reflexion der eigenen Vergangenheit und daraus resultierenden Weiterentwicklung. Zugespitzt lässt sich sagen: Heines Juan Ponce de León ist die Personifikation dessen, was passiert, wenn man Romantiker bleibt und die »horchenden Herzen« (*Nordsee* I.2, V. 18) nicht ausbildet; er ist auf diese Weise verwandt mit der Germania als »großem Kind«.

Das Nachdenken des Gedichts über die Romantik betrifft sowohl den Außenblick auf eine Epoche als auch den werkinernen Blick auf die eigene frühere Dichtung. In historischer Perspektive wird die Romantik als zutiefst ambivalente »Wunderglaubenszeit« (V. 5) betrachtet, in der die Phantasie zu neuen Höhen aufgebrochen ist, aber auch Resultate hervorbrachte wie »Wunderdinge / Welche überflügeln konnten // In der Tollheit selbst die tollsten / Fabeleyen in Legenden / Frommer hirnverbrannter Mönche / Und in alten Ritterbüchern.« (V. 11-16) Die poetische Romantik erscheint hier in ihrer historischen Funktion als Nachfolgerin der religiösen Dichtung der Vormoderne ebenso wie als Intensivierung von deren Schwächen. Eine implizite Kritik lässt sich dabei in der Verbindung von »Mönchen« und »Ritterbüchern« lesen. Das Interesse der Romantik für das Mittelalter wird hier nicht nur mit Blick auf die Religion persifliert, sondern auch kritisch auf die Geschichte der Dichtung selbst bezogen: Die »Tollheit« der Rittergeschichten, etwa über Amadís von Gallien, ist bereits bei Cervantes Gegenstand des *Don Quijote*; aus ihnen

gehen die Windmühlen hervor, gegen die der ›Ritter von der traurigen Gestalt‹ kämpft.¹¹⁶

Noch eine Neulektüre der eigenen Gedichte

Durch den Gegensatz von Jugend und Alter lässt der im Gedicht sprechende Dichter keinen Zweifel, dass er auch über seine eigene Vergangenheit nachdenkt. Das eigene Schreiben nimmt breiten Raum ein, explizit werden Schiff und Gedicht gleichgesetzt: »Fürchtet nichts, ihr Herrn und Damen, / Sehr solide ist mein Schiff / Aus Trocheen stark wie Eichen / Sind gezimmert Kiel und Planken. // Fantasie sitzt an dem Steuer, / Gute Laune bläht die Segel / Schiffsjung ist der Witz, der flinke, / Ob Verstand an Bord? Ich weiß nicht!« (V. 145-172) Die Autoreflexion über das Arbeitsmaterial, das den ›Werkzeugkasten‹ des Dichters bildet, entwickelt das Gedicht in der Anwendung dieser Werkzeuge konsequent weiter. Anders als in den anderen bisher behandelten Texten, die bereits sekundär über eine in der Desillusionierung endende Entwicklung nachdenken, ist der Ansatz hier noch einmal konstruktiv. Heine führt vor, wie die Dichtung analog zur Seefahrt neue Meere und Welten gewinnt: »In dem Meer der Märchenwelt, / In dem blauen Märchenweltmeer, / Zieht mein Schiff, mein Zauberschiff / Seine träumerischen Furchen –« (V. 161-164) In der Sprache kann aus dem ›Meer‹ und der romantischen ›Märchenwelt‹ ein neues ›Märchenweltmeer‹ entstehen, in dem sich das poetische Schiff bewegen kann.

Doch der Optimismus hat Grenzen. Die Spracharbeit hat nicht nur ein gestaltendes, synthetisierend-konstruktives Potential, sondern sie trägt auch eine analytische, skeptische Kraft in sich. Man kann sagen: Die allgemeine Skepsis in Heines Werk ergreift nun auch das Idiomatiche. Nirgends wird das so deutlich wie in den zahllosen Abwandlungen des Begriffs ›Wunder‹: Der »Wunderglaube« (V. 1) wird zunächst in konstruktiver Erweiterung zur »Wunderglaubenszeit« (V. 5), aber in der Folge auch zu »verwundert« (V. 8), »Wunderdinge« (V. 11), »Meerwunder« (V. 19), zum ironischen »Wunderbarlich« (V. 28), zur naiven »Wunderinsel« (V. 99) und schließlich zum Ausdruck des narrenhaften Anblicks Ponce de Leóns: »Dieser Mensch ist alt, doch spanisch / Kerzensteif ist seine Haltung. / Halb seemännisch, halb soldatisch / Ist sein wunderlicher Anzug.« (V. 189-192) Die Wortkombinatorik wird zum sprachinternen Mittel der Kritik und wendet sich gegen den Dichter. Was in der Jugend als ›Wunderglaubenszeit‹ erscheint, ist im Alter nur noch ›wunderlich‹, und die Kritik beruht auf der Kategorie des ›Verstandes‹: Nicht umsonst fragt der Dichter, ob er an Bord des romantischen Schiffes sei;

geradezu als Umkehrung von Verstand und Narrentum erscheint die Zeit im Rückblick: »Nur der Thor war damals Zweifler, / Die verständ'gen Leute glaubten« (Zu *Bimini*, V. 17f.). Mit dieser Reflexion schließt sich der Rahmen: »Seltsam! Aus des Wunderglaubens / Wunderzeit klingt mir im Sinne / Heut beständig die Geschichte / Von Don Juan Ponce de Leon // Der in fabelhafter Irrfahrt / Jahrelang in allen Meeren / Aufgesucht die teure Insel / Seiner Sehnsucht: Bimini!« (Zu *Bimini*, V. 21-28)

Als Figur der Selbstreflexion gewinnt Ponce de Leon jedoch erst an Kontur, wenn man die Frage nach den Irrfahrten des Dichters selbst einbezieht. Heine nimmt in *Bimini* mehrere seiner eigenen früheren Dichtungen kritisch auf. So trifft man die »Nachtigallen« (V. 112), die aus dem *Neuen Frühling* bekannt sind, explizit als »Nachhall längstverschollner Lenze« (V. 115). Die Allegorie der Poesie als Schiff ist bis hinein in die Wortwahl eine Reprise aus dem Gedicht *Krönung* aus der *Nordsee*, und in der Forschung wurde der Ponce de Leon des Gedichts mit einem gealterten jungen Mann aus dem *Nordsee*-Gedicht *Fragen* verglichen.¹¹⁷ Schließlich kehren auch im karibischen Umfeld die Träume und Figuren wieder, die schon seit dem früheren Zyklus am Meeresboden wohnen: »Aber horch! / da unten klingt / Aus der Meerestiefe plötzlich / Ein Gekicher und Gelächter? // Ach, ich kenne diese Laute, / Diese süßmokatanten Stimmen – / Das sind schnippische Undinen / Nixen, welche skeptisch spötteln« (V. 174-180). Die Verbindung schafft wie früher der Modus des ›Kennens‹, als Selbstzitat aus der *Nordsee*: »Und ich kenne dich armes, vergessenes Kind!« (*Die Nordsee* I.10, V. 52). Was in der *Nordsee* jedoch noch optimistisch als konstruktives Potential der Dichtung gedeutet wurde, ist jetzt Gegenstand der ›spöttelnden‹ Nixen: Der Zweifel, den in *Nordsee* I.5 der Meergott Poseidon ausspricht und gegen den der weitere Verlauf des Zyklus arbeitet, hat sich nun durchgesetzt. Es gibt keine Gegenbewegung mehr.

Eine Neufassung der ›Romantischen Schule‹?

Was bedeutet das zuletzt Gesagte für die Interpretation des Gedichts? Entlang der schon bekannten Dialektik stehen einander auch hier zwei Bewegungen gegenüber, die ›neue Welt‹ und der Rückgriff auf Bekanntes, das ›Ach, ich kenne ...‹. Es wäre leicht möglich, darin eine Wiederholung der Struktur von Sehnsucht und Tod zu erkennen, die in der Deutung des Wassers des Jungbrunnens als Wasser des Flusses Lethe angedeutet wird, über das es heißt: »Gutes Wasser! gutes Land! / Wer dort angelangt, verläßt es / Nimmermehr – denn dieses Land / Ist das wahre Bimini.« (V. 721-724) Die Ernüchterung, dass das »wahre Bimini« im

Tod liegt, entspräche dann der Einsicht, dass die welterweiternden poetischen Versuche der Romantik am Ende ebenso eine Illusion bleiben mussten. Dafür spricht, dass die Figur des Juan Ponce de Leon im Gedicht wie eine warnende Selbstreflexion des Dichters erscheint. Doch damit würde Heine, wie erwähnt, nichts Neues sagen, sondern nur die Reflexion aus den *Nordsee*-Gedichten wiederholen, wo die Verbindung von Romantik und Kindheit als einer Stufe, über die man notwendigerweise hinausgehen muss, bereits vollständig etabliert ist. Auch hier ist daher genau nach diesem Aspekt zu fragen: Worin besteht der Sinn der *Wiederholung* der früheren Gedankengänge?

Blickt man aus dieser Perspektive auf den Text und liest anschließend in Heines früheren Werken, kann man eine erstaunliche Entdeckung machen. Es ist nämlich ohne Weiteres möglich, weite Teile des *Bimini*-Entwurfs als freie Neukomposition des gedanklichen Inventars der *Romantischen Schule* zu lesen. Über die Brüder Schlegel heißt es dort, sie hätten in der Literatur des Mittelalters einen »Trank der Verjüngung« gesucht, worüber sie und die Romantiker kindlich-naiv geworden seien: »Wahrlich, so ging es namentlich unserem vortrefflichen Herrn Tieck, einem der besten Dichter der Schule; er hatte von den Volksbüchern und Gedichten des Mittelalters so viel eingeschluckt, daß er fast wieder ein Kind wurde und zu jener lallenden Einfalt herabblühte, die Frau v. Staël so sehr viele Mühe hatte zu bewundern.«¹¹⁸ Explizit erscheint August Wilhelm Schlegel als jemand, dessen Problem darin bestand, über die alten romantischen Ideen nie hinausgelangt zu sein: »Mißmut über solches Vergessenwerden trieb ihn endlich nach langjähriger Abwesenheit wieder einmal nach Berlin [...]. Aber er hatte unterdessen nichts neues gelernt und er sprach jetzt zu einem Publikum, welches von Hegel eine Philosophie der Kunst, eine Wissenschaft der Aesthetik, erhalten hatte.«¹¹⁹ Weiterhin ist es Cervantes' *Don Quijote*, der für Heine den Irrweg der Romantik aufdeckt, wie er mit Blick auf Ludwig Tiecks Übertragung bemerkt: »Spaßhaft genug ist es, daß gerade die romantische Schule uns die beste Uebersetzung eines Buches geliefert hat, worin ihre eigne Narrheit am ergötzlichsten durchgehechelt wird.«¹²⁰ Schließlich kommt Heine auf Clemens Brentano zu sprechen:

Ich mache besonders aufmerksam auf ein Lustspiel dieses Dichters, betitelt Ponce de Leon. Es giebt nichts Zerrisseneres als dieses Stück, sowohl in Hinsicht der Gedanken als auch der Sprache. Aber alle diese Fetzen leben, und kreiseln in bunter Lust. Man glaubt einen Maskenball von Worten und Gedanken zu sehen. Das tummelt sich alles in süßester Verwirrung, und nur der gemeinsame Wahnsinn bringt eine

gewisse Einheit hervor. Wie Harlekiner rennen die verrücktesten Wortspiele durch das ganze Stück und schlagen überallhin mit ihrer glatten Pritsche.¹²¹

Brentanos 1804 erschienene Komödie ist nicht nur eine Quelle für Heines Auseinandersetzung mit Ponce de León gewesen, die er auch in weiteren Texten zitiert, beispielsweise in *Ideen. Das Buch Le Grand*.¹²² Doch Stellen wie diese enthalten mehr als ein philologisches Quellenargument. Jörg Kreienbrock, der die Parallelstelle gesehen hat, weist zu Recht darauf hin, dass sich die »carnavalesque and highly ambiguous mixture of folly and violence«¹²³, die Heines Beschreibung charakterisiere, auf die Struktur von *Bimini* beziehen lässt, und er verweist bezüglich des Fragmentarischen auf Espagnes Satz von der »Heterogenität der zusammengeflochtenen Elemente«¹²⁴. Im Zentrum sieht er Heines Analyse von Brentanos Sprache, in der die Worte wie Masken seien, der Möglichkeit einer definitiven Bedeutung beraubt.¹²⁵ Hinzuzufügen ist, dass im »Maskenball von Worten und Gedanken« die ›Worte‹ und die ›Gedanken‹ nicht nur maskiert sind, sondern dass sie einander auf derselben hierarchischen Ebene begegnen und dass sie buchstäblich zu Figuren in der Gedichtwelt werden, die handeln können. Auf diese Weise formuliert Heine nicht nur einen Auflösungsprozess – was passiert, wenn alles in »Fetzen« zerfällt –, sondern auch ein konstruktives Potential. Die Art und Weise, wie das Wortspielerische, aber auch die Sprachkritik die Welt von *Bimini* zusammenhalten wird, ist damit in der *Romantischen Schule* schon vorge-dacht. Nun, im Spätwerk, erscheint jene »gewisse Einheit« als das Höchste, was noch erreichbar scheint. Das Fragmentarische der disparaten Gegenwart ist nicht Heines Ahnung einer künftigen Moderne, sondern die Schwundstufe der Ästhetik, auf die er einst gezielt hatte.

Brentanos Bedeutung für Heine ähnelt auf diese Weise derjenigen der Saint-Simonisten, von der er im Vorwort der *Romantischen Schule* spricht. Zum Vorbild nimmt er sich einen Sprachbestand und darüber hinaus eine poetische Gestaltungsweise, die er im eigenen Gedicht aufnimmt und, und das ist entscheidend, innerhalb seiner eigenen Gedichtwelt in die poetische Freiheit entlässt. Das Nachlassgedicht bestätigt für Heine an entscheidender Stelle eine Reflexion aus dem literarhistorischen Essay – und es illustriert die Folgen. Kurz lässt sich die Entwicklung so zusammenfassen: Bei seiner Emigration kommt Heine zu dem Ergebnis, dass eine politisch und ästhetisch moderne Lyrik in Deutschland nicht möglich ist. In *Bimini* gehört das Ideal einer alles verbindenden Welt von Nordsee-Gedichten der Vergangenheit an. Der abschließende Versuch besteht nun in der Auflösung dieser Welt, indem durch die Wieder-

holung alle Zitate wieder zu Material umgeformt werden. Es ist gewissermaßen eine Radikalisierung der Idee der Textmomente, die einander zusehen, bei zugleich deutlicher Reduktion des konstruktiven Potentials. Die Erneuerungskraft genügt gerade noch, um sich an das Brentano-Modell zu erinnern und mit seiner Hilfe eine Südsee-Welt zu gestalten, in der Heine noch ein letztes Mal nachsieht, wie es seinen nunmehr selbst exilierten Undinen geht.

Anmerkungen

1 DHA 2, S. 205. 2 Vgl. Höhn 2021, Peters 2014. Zu einem Vergleich von Motiven und Strukturen zwischen Baudelaire und Heines Spätwerk vgl. bereits Sautermeister 1996. 3 Vgl. Müller-Jentsch 2019. 4 Compagnon 2021. 5 HSA 23, S. 118 (Brief an Julius Campe, 07.09.1851). 6 Vgl. dagegen Calvié 2006, S. 237, der in den *Nordsee*-Gedichten bereits die ›nihilistische‹ Seite des Spätwerks vorgeprägt sieht; diese Sicht folgt einer philosophischen Interpretation von Einzelmomenten, die meines Erachtens im poetischen Prozess des Zyklus betrachtet werden müssen. 7 DHA 3/1, S. 179. 8 Tunner 2008, S. 38. 9 Vgl. Kuschel 2006, S. 307. 10 Hoffeld 2014, S. 437. Gegen eine ästhetisierende Deutung von Heines Darstellung des Lebensendes vgl. dagegen (am Beispiel der Nachlassgedichte *Das Hohelied* und *Beine hat uns zwei gegeben* ...) ausdrücklich Espagne 2004, S. 143: »le corps ne se laisse pas sublimer, ramener à une logique transcendante. Il proteste.« 11 Zit. nach Hoffeld 2014, S. 437f. Vgl. den Kommentar von Kortländer in Heine 2006, S. 1058, der das Gedicht auf 1850 datiert und darauf verweist, dass ein späterer Bearbeitungsversuch nicht abgeschlossen wurde (dabei handelt es sich um die Fassung, die DHA 3/1, S. 347, unter dem Titel *Der Scheidende* gibt). Das Homer-Motiv fand Eingang in den *Epilog der Gedichte. 1853 und 1854*. 12 Hoffeld 2014, S. 438. 13 Heine 2006, S. 825. 14 DHA 3/2, S. 1504. 15 DHA 12/1, S. 197. 16 Vgl. ausführlicher Woll 2019, S. 200-207. 17 Selbmann 2021, S. 195; vgl. zur bewussten Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben auch Kuschel 2006. 18 Peters 1997, S. 252. 19 Vgl. dazu ausführlicher Höhn 2004, S. 138. 20 Höhn 2004, S. 138. 21 Vgl. Morawe 1998, S. 122f. 22 Vgl. Singh 2011, S. 101. 23 Gesse-Harm 2006, S. 54. 24 HSA 22, S. 96 (Brief an Campe vom 20.02.1844). 25 Peters 2014, S. 55. 26 Peters 2014, S. 61. 27 Vgl. Seeba 2020, S. 287-289. 28 Entsprechend der Suche auf www.hhp.uni-trier.de (abgerufen am 15.06.2024). 29 Vgl. Woesler 1986, S. 113f. 30 Goethe 1994a, S. 112 (*Faust I*, StraÙe, V. 2605ff.) 31 Vgl. Woesler 1986, S. 117. 32 Zum Begriff der ›Loretinnen‹ vgl. Mojem 2003, S. 104. 33 Zur Abwertung Heines in der deutschen Kritik aufgrund seiner Emigration vgl. zusammenfassend Kortländer 2003, S. 101f. 34 Zur Umkehrung der Situation aus der *Nordsee* vgl. bereits Schlesier 2001, S. 102. 35 Zur Reflexion über die Zensur im *Wintermärchen* vgl. Czesior 2019, v.a. S. 128-140. 36 Vgl. auch Kortländer 2003, S. 129, über »Hammonias spießige Kleinbürgerlichkeit, ihr Arrangement mit den Verhältnissen der Repression und Ausbeutung in Deutschland«, sowie Woesler 1986, S. 116: »Hammonia verkörpert Hamburger Krämergeist, politische Restauration und biedermeierliche Stagnation.« Vgl. allgemein auch Czesior 2021, S. 99-134, zur Figur des Philisters bei Heine. 37 HSA 22, S. 59. 38 Vgl. DHA 2, S. 720. 39 Zu Nervals Übersetzung vgl. zuletzt Espagne 2024; zu den Umständen der Entstehung vgl. den Kommentar von Pierre Grappin (DHA 1/2, S. 1163f.), Masson 1996, S. 7-22 sowie Häfner 2006, v.a. S. 18f.; zur Zusammenarbeit zwischen Nerval und Gautier vgl. bereits Richer 1955. 40 DHA 3, S. 181. 41 Vgl. wie gesehen Erhart 2009, S. 32, der Heine immerhin bereits 1843 eine ›Nachmärz‹-Literatur antizipieren sieht. Vgl. auch Stein 2010, S. 20, zum Nachmärz als »produktive Fortsetzung« des Vormärz, und allgemein zu dem Begriff Thielking 2020 sowie grundlegend den Band Koebner/Weigel (Hgg.) 1996. 42 Vgl. neben den bereits genannten Titeln

v.a. Zimmermann 1999, Höllerer 2004. **43** Zum Stand der Übersetzungspraxis in der Zeit vgl. das Nachwort von Michel Espagne in BFA/LC, S. 204. **44** Eckermann 1999, S. 373. **45** Vgl. dazu u.a. Marquart 2009, S. 90. **46** Auf Nerval basiert beispielsweise die *Faust*-Ausgabe von Jeanne Ancelet-Hustache, die zwar schon 1964 entstanden ist, aber von Flammarion bis heute aufgelegt wird, nicht als historisch-wissenschaftliche Edition, sondern in der regulären Klassiker-Reihe (Goethe 1991). **47** Vgl. u.a. das Wagner-Kapitel in *Lorely. Souvenirs d'Allemagne* (Nerval 1993, S. 62-65); zu Nervals Reisefeuilletons im Verhältnis zu Heine vgl. zuletzt Calderón Villarino 2022, S. 269-173. **48** Vgl. Masson 1996, S. 14; zu den divergierenden Ansichten vgl. allgemein Kalinowski 1998, S. 92. **49** HSA 13, S. 93. **50** Lund 1983. **51** Briegleb 1986, S. 417. **52** Vgl. Höllerer 2004. **53** Briegleb 1986, S. 417. **54** Vgl. Briegleb 1986, S. 385. **55** Briegleb 1996, S. 39f.; zum Verlust von ›Paris‹ vgl. ebd., S. 34. **56** Briegleb 1986, S. 417. **57** Vgl. die Erläuterungen von Pierre Grappin in DHA 1/2, S. 1164. **58** DHA 1/1, S. 499. **59** Die aktuelle Übersetzerin des *Buchs der Lieder*, Nicole Taubes, stellt die Verbindung nicht über das ›Herz‹ her, sondern über das ›Ich‹: Auf »C'est elle qui sera ma reine« folgt »Qui avant toi régna sur moi« (BFA/LC, S. 169f.). **60** Verlaine 2009, S. 127. **61** Houben 1926, S. 697. **62** Houben 1926, S. 729. **63** Vgl. Gautier 2007, S. 183. **64** Vgl. Espagne 2024. **65** Hessmann 1963, S. 188. **66** Hessmann 1963, S. 206. **67** Vgl. Krebs 2022. **68** Béguin 1939. **69** Béguin/Roud 1974 (Brief vom 31.12.1936). **70** Béguin 1952, S. X. **71** Vgl. ausführlicher Woll 2024a, S. 242-245. Zu einer Kritik der auf das Pathologische zielenden Nerval-Forschung vgl. auch Calderón Villarino 2022, S. X-XXI. **72** Vgl. Stierle 1991. **73** Vgl. ausführlicher meine Interpretation von Nervals Sonett *Delfica* (Woll 2022b), in der ich mich auch mit Stierles Nerval-Deutung auseinandersetze. **74** Auch das ist wohl ein Grund dafür, dass Mallarmé und Valéry selbst in den wichtigen Studien von Hoffmeister 2002 und Häfner 2006 nur am Rande vorkommen. Den Gedanken entwickle ich im Rahmen eines Projekts zu Nerval weiter. **75** Espagne 2024, S. 231. **76** Kloocke 2008, S. 263. **77** Zu dieser Geschichte vgl. zuletzt Krause 2023; zu Heines Einfluss auf das französische Prosagedicht auch Hoffmeister 2002, S. 70-72. **78** Vgl. Espagne 2024, S. 214f. **79** Weissmann 2020, S. 148. **80** Calvié 2023. **81** Vgl. Ritzen 2023. **82** Höhn 2021, S. 36. **83** Vgl. Covindassamy 2026. **84** Die im Vergleich zu anderen Zyklen Heines schmale Sekundärliteratur zum *Romanzero* und das fast vollständige Fehlen neuerer Monographien beschreibt Ritzen 2023, S. 1-5. **85** Zu diesem Nachwort vgl. insbesondere die Lektüre von Kalinowski 2004. **86** DHA 3/1, S. 177f. **87** DHA 3/1, S. 181. **88** Den Gedanken einer Nähe von Dichtung und Leben nach dem Tod deutet auch Trautmann-Waller 2004, S. 10, an. Sie stellt den Begriff der ›Verwandlung‹ im Sinn einer Grundoperation der Gedichte ins Zentrum und leitet daher eine Strukturähnlichkeit her, ohne aber ein poetisches Jenseits auszudeuten. **89** Das bedeutet auch, dass das Vor- oder Nachwort als ›liminale‹ Gattung (vgl. Vedder 2024 sowie Woesler 2024) noch stärker in der jeweiligen dynamischen Beziehung zum Haupttext aufzufassen ist. **90** Dass die Zyklen intern über zahlreiche motivische Verschränkungen verbunden sind, zeigt überzeugend Lämke 2004. Zur zyklischen Struktur des *Romanzero* allgemein Höhn 2004, S. 139. **91** DHA 3/1, S. 117-119, im Folgenden zitiert mit Versangabe. **92** Liedtke 2004, S. 17. **93** DHA 1/1, S. 526. **94** Hohendahl 2007b, S. 230. **95** Höhn 2004,

S. 148, nimmt die Stelle als Beispiel für besonders »despektierliche« Reime auf.

96 Vgl. dazu Höhn 2004, S. 135f. **97** HSA 26, S. 208 (Kertbeny an Heine, 11.07. 1847). **98** Vgl. Rau 2014, S. 70. **99** Vgl. zuletzt mit Blick auf die Genese des »Heimat-Begriffs« Oesterhelt 2021, S. 125. **100** Rilke 2016, S. 174. **101** Kolmar 2003, S. 323-343, hier S. 327. **102** DHA 3/1, S. 183-236 (hier S. 190), im Folgenden zitiert mit Gedichtnummer und Versangabe. **103** Über Heines schwieriges Verhältnis zu den Hamburger Familienverhältnissen vgl. J. Bürger 2020, S. 250-259.

104 Vgl. Hosfeld 2014, S. 39. **105** Zit. nach der Anthologie *Gedichte des Barock* 2003, S. 274. **106** *Gedichte des Barock* 2003, S. 114. **107** Auf diese Weise deutet die Verse Pistiak 1999, S. 295. **108** Vgl. dagegen Selbmann 2021, S. 198, der im Goethe-Bezug eine Ironisierung durch Floskelhaftigkeit sieht. **109** DHA 3/1, S. 363-387 (hier S. 366), im Folgenden zitiert mit Versangabe. Gemäß der Gliederung in der DHA tauchen einige Verse im Folgenden als zugeordnete Verse auf (Zu *Bimini*). **110** Vgl. exemplarisch Pistiak 1998. **111** Vgl. Espagne 1984, S. 86. **112** Vgl. Espagne 1984, S. 70. **113** Jacobs 1967, S. 516. Seeba 2020, S. 272, geht zuletzt sogar so weit, *Bimini* als Rückkehr zur Romantik zu deuten. So eindeutig diesem Urteil aus der Sicht der hier entwickelten Deutung zu widersprechen ist, so sehr zeigt es doch, zu wie weitreichenden Überlegungen das Fragment eingeladen hat.

114 Vgl. Pistiak 1998, v.a. S. 111, 121. **115** Zu den zwei Strängen der Narration vgl. Risch 2013, S. 339f. **116** Auf Don Quijote verweist bereits Jacobs 1967, S. 512; vgl. ausführlicher Julia Aparicio Vogl 2005, S. 349-363, die nicht nur die »Ritterbücher« auf das Vorbild bezieht (S. 354), sondern zudem auf den Ausdruck »hirnverbrannt« als quasi wörtliches Cervantes-Zitat hinweist (S. 356). Zu Heine und Cervantes vgl. außerdem Joeres 2012 und zuletzt Lützel 2020. **117** Vgl. Höpfner 1997, S. 99. **118** DHA 8/1, S. 138f. **119** DHA 8/1, S. 175. **120** DHA 8/1, S. 184. **121** DHA 8/1, S. 200. **122** DHA 6, S. 202. **123** Kreienbrock 2020, S. 30. Die weiteren Parallelen zwischen der *Romantischen Schule* und *Bimini* thematisiert Kreienbrock nicht. **124** Espagne 1984, S. 76. **125** Vgl. Kreienbrock 2020, S. 31.

7 Gotteshimmel

Weil Heine von Beginn an das Ziel eines zusammenhängenden poetischen Raums im Blick hat, ist bereits früh das *Gesamtwerk* Teil seines Nachdenkens – am deutlichsten vielleicht in der Fantasie eines Werks voller Meeressedichte, wie es in *Seraphine* entwickelt wird. Seit dem *Buch der Lieder*, spätestens mit den *Nordsee-Zyklen* ist die Emigration nicht nur eine persönliche Option auf der Basis politischer Realitäten, sondern wird auch zu einem Element der Gedichte, geradezu als ein *Prinzip* im Raum der Gedichtzyklen. Die Frage ist nur noch: Setzt sie sich als dauerhafter Modus der Gedichte durch, oder führt sie zu einem Ziel? Kommen die Bäume auf Heines Paris angerückt, oder ist auch Paris nur ein Ort, der dem modernen Orpheus keine Heimat bietet? Damit komme ich noch einmal zurück zu Heines Grab in Paris. Auch in den Versen, die dort zu lesen sind, drückt sich die hier beschriebene Unsicherheit aus. Das dreistrophige, in der mittleren Schaffensperiode entstandene und mit dem Nachlass überlieferte Gedicht, das oft biographisch gelesen wird, kontrastiert die absolute Fremde (»Wüste«) und die Hoffnung auf das Meer, mit allen Implikationen, die dieser Begriff inzwischen mit sich führt:

Wo wird einst des Wandermüden
Letzte Ruhestätte seyn?
Unter Palmen in dem Süden?
Unter Linden an dem Rhein?

Werd ich wo in einer Wüste
Eingeschartt von fremder Hand?
Oder ruh ich an der Küste
Eines Meeres in dem Sand.

Immerhin mich wird umgeben
Gotteshimmel, dort wie hier,
Und als Todtenlampen schweben
Nachts die Sterne über mir.¹

Wer diese Zeilen unter der herabschauenden Marmorbüste des Dichters liest und dabei von einem Interesse am Leben des Autors geleitet ist, findet möglicherweise eine gewisse Sicherheit für das eigene Heine-Bild: Gibt nicht der konkrete physische Ort, an dem ich mich gerade befinde, eine Antwort auf die Fragen im Gedicht? Und ist dies dann nicht zwangsläufig

eine versöhnliche Antwort, wenn man bedenkt, was Heine in seinem Testament vermerkt hatte: »Sterbe ich in Paris, so will ich auf dem Kirchhofe des Montmartre begraben werden, auf keinem andern, denn unter der Bevölkerung des Faubourg Montmartre habe ich mein liebstes Leben gelebt.«² Im *Romanzero* findet sich sogar explizit die Vision eines Besuchs seiner Frau nach dem eigenen Tod: »Doch vielleicht an solchem Tage, / Wenn das Wetter schön und milde, / Geht spazieren auf Montmartre / Mit Paulinen Frau Mathilde.«³ Im Wissen darum, dass Auguste Crescence »Mathilde« Heine, geboren 1815 unter dem Namen Mirat, nach ihrem Tod 1883 an der Seite ihres Mannes bestattet wurde – worauf auf dem 1901 gestifteten Grabstein nur der schlichte Zusatz »Frau Heine« erinnert –, ergibt sich dann aus dem Zusammenwirken von Ort und Gedicht eine Einheit, erst recht, wenn »das Wetter schön und milde«.

Doch das Gedicht bezieht sich trotz dieser Bezüge nicht auf die konkrete Person Heinrich Heine, sondern Heine entwirft auch hier sich und sein Werk als Idee. Aus dieser Perspektive weist der Text über den Friedhof von Montmartre hinaus, indem er die Möglichkeiten des poetischen Werks ausmisst, die Loreley ebenso einbezieht wie die später entstandenen Palmen aus *Bimini*. Entscheidend ist ein Perspektivwechsel, der auf den ersten Blick marginal erscheint: der Text spricht zunächst über den »Wandermüden«, ehe erst ab der zweiten Strophe ein »ich« auftritt. Um das biographisch zu lesen, müsste man von einem metaphorischen Sprechen ausgehen, das das Leben als Wanderung versteht, mithin von einer entschieden vormodernen Bildlichkeit. Doch wie gesehen, verlässt Heine eine solche Perspektive schon früh. Stattdessen ist davon auszugehen, dass der Text sich von vornherein als Rollengedicht zu erkennen gibt, bei dem der Beginn den Rahmen setzt und das Ich definiert: Die Rede ist nicht von der Privatperson, sondern von dem Dichter – einem Dichter, der seinen Ort in der Literaturgeschichte sucht und der sein Verhältnis zur literarischen Romantik darin reflektiert, dass er des Wanderns müde ist. Genauer gesagt, handelt es sich auch hier um eine Deutung des eigenen Abschieds von der Romantik.

Die eigentliche Pointe des Gedichts ist aber noch eine andere. Wie in diesem Buch gezeigt wurde, ist die Absage an die Wanderlieder kein Ergebnis der späten oder auch nur der mittleren Schaffenszeit, sondern bereits im Frühwerk vollständig entwickelt. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass das Wandern im Gesamtwerk unterschiedliche Konnotationen erhält – man denke nur an das Ahasver-Motiv, das bei Heine zwischen Identifikation mit der Leidensfigur des wandernden »Ewigen Juden« und einer scharfen Kritik des in ihr transportierten Antisemitismus changiert⁴ –, lässt sich vor diesem Hintergrund kaum mehr argu-

mentieren, dass es hier um eine Müdigkeit am Ende eines langen Wegs geht. Tatsächlich wird die wohl vor allem durch den Grabstein nahegelegte unmittelbare Verbindung von Müdigkeit und Tod im Gedicht auch gar nicht gezogen. Man *kann* die Formulierung »Wo wird einst des Wandermüden / Letzte Ruhestätte seyn« so verstehen, dass sich jemand fragt, wo seine letzte Ruhe ist, wenn er einst wandermüde geworden sein wird – es ist aber nicht zwingend. Mit Blick auf all die Texte des Frühwerks, die die deutsche Wanderromantik bereits zurückweisen, muss man es wohl eher so lesen, dass es um einen Dichter geht, der *bereits jetzt* wandermüde ist und sich fragt, was einst mit ihm passieren wird. Die Müdigkeit steht nicht am Ende eines Lebens, sondern als dauerhafter Zustand in der Mitte eines dichterischen Lebenswegs; sie ist die Basis für alles Weitere. In dieser Perspektive drückt der Text eine Stellungnahme zur romantischen Gegenwart aus: Die repetitiven *Wanderlieder* Uhlands machen in Heines Sicht müde, und die Müdigkeit muss in dieser Logik zu einer Erweiterung des Denkraums führen – ganz im Sinne der überraschten Seele aus *Nordsee III*, als Erweiterung hin zu einem *Neuen Frühling* oder einer ›Neuen Welt‹, die hier freilich erst antizipiert wird (*Bimini, Vitzliputzli*). Die Optionen, die sich auf diesem Weg ergeben, treten im Moment der Frage nach der »Ruhestätte« gemeinsam auf, als Momente einer angedeuteten Ganzheit, auf die auch hier einmal mehr Linden und Meer verweisen.

Der Gedanke wird noch deutlicher, wenn man den Unterschied zu einem anderen, ungefähr zeitgleich entstandenen Text herausarbeitet, der ebenfalls über eine ›Wandermüdigkeit‹ reflektiert. Ob Heine, als er sein Gedicht schrieb, bereits Joseph von Eichendorffs *Im Abendrot* (1837) kannte, lässt sich nicht sagen:⁵ »O weiter, stiller Friede! / So tief im Abendrot / Wie sind wir wandermüde – / Ist das etwa der Tod?«⁶ In diesen Zeilen, die später in der Vertonung durch Richard Strauss als Teil von dessen postum erschienenem Liederzyklus *Vier letzte Lieder* (1950) weltberühmt wurden und so das Bild von der deutschen Spätromantik weit hin geprägt haben, drückt sich exemplarisch die Verbindung von Tod und Wanderung aus: Das Wandern erscheint als Analogie des wechselvollen Lebenswegs (»Wir sind durch Not und Freude / Gegangen Hand in Hand«⁷), weshalb der Gedanke naheliegt, dass die Wandermüdigkeit hier den Tod ankündigt. Dass beides nicht vollends zur Einheit verschmilzt, deutet der hintergründige Eichendorff nicht nur mittels der Frageform an, sondern vor allem in den beiden Nebenfiguren der Gedichthandlung: »Zwei Lerchen nur noch steigen / nachträumend in den Duft. // Tritt her und laß sie schwirren, / bald ist es Schlafenszeit.«⁸ Während das Ich das Du auffordert, sich gemeinsam dem Ende der Wanderung

anzuvertrauen, wird die Möglichkeit eines veränderten Umgangs mit der Romantik den beiden Lerchen überantwortet, die sich in der Sekundarität des ›Nachträumens‹ bewegen.

In Eichendorffs Gedicht deutet sich die Spätromantik selbst als Rezeptionsphänomen. Es ist eine andere, ›nachträumende‹ Rezeption, die mit der Wirkung von Heines Dichterarmee aus *Meergruß* wenig gemein hat – außer, dass auch hier das Gedicht sein eigenes Publikum konstruiert. Gerade wenn man aber das schöpferische Potential betont und im Fall Heines die geläufige Parallelisierung von Müdigkeit und Tod verwirft, stellt sich die Frage nach dem Schluss von Heines Text. Befremdlich wirkt dann nämlich der Bezug auf den »Gotteshimmel«: Drängt sich hier nicht doch die biographische Lesart geradezu auf? Man ist geneigt, den Vers auf die vermeintliche religiöse Wende in Heines letzten Lebensjahren zu beziehen – nur um sich sofort wieder daran zu erinnern, dass dieser Text viel früher entstanden ist, sodass man sich vielleicht eher auf die Debatte um Heines Verhältnis zum Saint-Simonismus verwiesen sieht. Handelt es sich also um eine pantheistische Vorstellung? Im Zyklus *Seraphine*, der ja in besonderer Weise auf diese Tradition bezogen wurde, findet sich schließlich eine ganz ähnliche Wortwahl: »Und siehst du über unserm Haupt / Die tausend Gotteslichter?« (*Seraphine* VII, V. 11f.)

Die Unsicherheit, wie man damit umgehen soll, lässt sich in den Kommentaren zum Gedicht an Zwischentönen festmachen. So schrieb Manfred Flüge 2007 in einem Essay in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die Frage nach dem Ort der letzten Ruhestätte scheine Heine im Gedicht nicht so wichtig zu sein, denn: »Gottes Himmel umgebe ihn überall und an jedem Ort leuchteten die Sterne als seine Grabeslaternen. Das klingt gefasst, ja gelassen, aber es war doch nur die Ahnung, dass, wie in seinem Leben, auch in seiner Nachgeschichte von Ruhe und Ankommen keine Rede wäre.«⁹ Das wäre eher die Eichendorff-Perspektive. Die drängende Frage hinsichtlich der vermeintlichen Religiosität von Heines Versen aber lautet: Woher nimmt das Ich des Gedichts überhaupt die Gewissheit, von »Gotteshimmel« umgeben zu sein – und um was für eine Art von Gewissheit handelt es sich?

Nun, am Ende dieses Interpretationsdurchgangs durch Heines Gedichtzyklen, lässt sich eine Antwort entwickeln. Es spielt – gerade vor dem Hintergrund der zahlreichen Reflexionen über den ›Himmel‹ im Werk – eine Rolle, dass Heine von »Gotteshimmel« spricht und nicht von »Gottes Himmel«. In den Varianten des Gedichts findet sich sogar eine entsprechende Überarbeitung: In einer früheren Fassung hatte dort noch »Gottes Himmel« gestanden.¹⁰ In der Schlussfassung aber geht es

nicht länger um den Himmel, der einem transzendenten Gott gehört, sondern um einen neu geschaffenen ›Gotteshimmel‹, analog zu den ›Gotteslichtern‹, die schon in dem *Seraphine*-Gedicht auf einen bereits veränderten Sprach-Gott bezogen waren. Es geht wohl am ehesten um den »Gotteshimmel«, den der Dichter als Schöpfer in seinen *Gedichten* selbst hervorgebracht hat.¹¹ Nur deshalb kann er diesem Himmel bei aller sonstigen Unsicherheit, von der das Gedicht spricht, fest vertrauen: »Immerhin mich wird umgeben«. Das Vertrauen selbst ist Teil der Textwelt geworden und eröffnet eine Zukunftsdimension, die eine Art poetischen ›Gotteshimmel‹ einschließt, den man weder den Engeln noch den Spatzen überlassen müsste.

Dafür spricht auch, dass die »Sterne« sofort »als Todtenlampen« abstrahiert werden, wobei ihre Fähigkeit, sich im Gedicht zu verwandeln, bewusst mit dem aus der *Nordsee* bekannten Signalwort ›als‹ angezeigt wird (in einer früheren Fassung stand noch: »wie Todtenlampen«¹²). Diese nächtlichen Sterne, sie sind bereits Teil von Heines Gedichtwelt. Im *Nordsee*-Gedicht *Nachts in der Cajüte* heißt es: »Jene Sterne sind die Augen / Meiner Liebsten, tausendfältig / Schimmern sie und grüßen freundlich, / Aus der blauen Himmelsdecke [...] Holde Augen, Gnadenlichter, / O, beseligt meine Seele, / Laßt mich sterben und erwerben / Euch und euren ganzen Himmel!« (*Die Nordsee* I.7, V. 25-28) Der schroffe Bruch, der sich anschließt mit dem Traum von einer »weiten Heide«, wo das Ich »unterm weißen Schnee« im Grab liegt und »den einsam kalten Todesschlaf« (V. 64-67) schläft, wird bereits dort mit den selbstgeschaffenen Sternen beantwortet, die den einzigen Trost ermöglichen und im poetischen Kampf die Niederlage abwenden:

Doch droben aus dem dunkeln Himmel schauten
Herunter auf mein Grab die Sternenaugen,
Die süßen Augen! und sie glänzten sieghaft
Und ruhig heiter, aber voller Liebe. (V. 68-71)

Begreift man das frühere Gedicht als eine systematische Stelle in Heines Werk – ähnlich der wiederkehrenden Situation des Dichters am Mastbaum –, so liest man den Vers auf dem Grabstein noch einmal anders: »Immerhin mich wird umgeben / Gotteshimmel, dort wie hier«. Das ›immerhin‹ ist dann gegen das Inkommensurable gerichtet, das in Form der »weiten Heide« wie als »Wüste« auftreten kann. Diese poetische Integrationsleistung betrachtet Heine als gelungen: Die Beruhigung liegt allein im Gedicht, in dem der Dichter sich seine eigene poetische Ruhestätte schafft.

Anmerkungen

1 DHA 2, S. 197. **2** DHA 15, S. 205. **3** DHA 3/1, S. 114. **4** Vgl. Och 2023, S. 113-128. **5** Bezeichnenderweise basiert die Datierung des Gedichts auf der Annahme, dass die Todesthematik eine Entstehung deutlich nach 1830 nahelege (vgl. DHA 2, S. 906). **6** Eichendorff 2006, S. 372. Zu diesem Gedicht vgl. zuletzt Polaschegg 2024, S. 35-40. **7** Eichendorff 2006, S. 371. **8** Eichendorff 2006, S. 372. **9** Flügge 2007. **10** DHA 2, S. 906. **11** Vgl. auch Kruse 1995, S. 177, mit Hinweisen auf mehrere Parallelstellen im Werk; die Konsequenz, dass es sich um eine aus den Gedichten zusammengesetzte Welt handelt, zieht er nicht. **12** DHA 2, S. 906.

Literaturverzeichnis

Werke Heinrich Heines

DHA – *Düsseldorfer Heine-Ausgabe*

Heinrich Heine, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut herausgegeben von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, 16 Bde., Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973ff.

DHA 1 = Buch der Lieder, bearbeitet von Pierre Grappin, 2 Bde., 1975.

DHA 2 = Neue Gedichte, bearbeitet von Elisabeth Genton, 1983.

DHA 3 = Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß, bearbeitet von Frauke Bartelt und Alberto Destro, 2 Bde., 1992.

DHA 4 = Atta Troll. Ein Sommernachtstraum. Deutschland. Ein Wintermärchen, bearbeitet von Winfried Woesler, 1985.

DHA 6 = Briefe aus Berlin, bearbeitet von Jost Hermand, 1973.

DHA 7 = Reisebilder, bearbeitet von Manfred Opitz, 2 Bde., 1986.

DHA 8 = Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule, bearbeitet von Manfred Windfuhr, 2 Bde., 1979/1981.

DHA 12/1 = Französische Maler. Französische Zustände. Über die französische Bühne, bearbeitet von Jean-René Derré und Christiane Giesen, 1980.

DHA 15 = Geständnisse, Memoiren und kleinere autobiographische Schriften, bearbeitet von Gerd Heinemann, 1982.

HSA – *Heine-Säkularausgabe (Weimar/Paris)*

Heinrich Heine, Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991: Stiftung Weimarer Klassik) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, 27 Bde., Berlin und Paris: Akademie-Verlag, Editions du CNRS, 1970ff.

HSA 3 = Gedichte 1845-1856, bearbeitet von Helmut Brandt und Renate Francke, 1986.

HSA 10 = Pariser Berichte 1840-1848, bearbeitet von Lucienne Netter, 1979.

HSA 13 = Poèmes et légendes, bearbeitet von Pierre Grappin, 1978.

HSA 20 = Briefe 1815-1831, bearbeitet von Fritz H. Eisner, 1970.

HSA 22 = Briefe 1842-1849, bearbeitet von Fritz H. Eisner, 1972.

HSA 23 = Briefe 1850-1856, bearbeitet von Fritz H. Eisner, 1972.

HSA 23K = Briefe 1850-1856. Kommentar, bearbeitet von Fritz H. Eisner und Christa Stöcker, 1976.

HSA 24 = Briefe an Heine 1823-1836, bearbeitet von Renate Francke, 1974.

HSA 26 = Briefe an Heine 1842-1851, bearbeitet von Christa Stöcker, 1975.

B – *Sämtliche Schriften*

Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, hg. von Klaus Briegleb, München: Hanser 1968ff.

B 1 = Buch der Lieder, 1968.

BFA – *Bibliothèque Franco-Allemande*

Bibliothèque Franco-Allemande, hg. von Michel Espagne, Paris: Éditions du Cerf.

BFA/L = Lutetia. Correspondances sur la politique, l'art et la vie du peuple, trad., notes et postface par Marie-Ange Maillet, 2011.

BFA/LC = Livre des chants, trad. et notes par Nicole Taubes, postface par Michel Espagne, 1999.

BFA/R = Romancero, trad., notes et notices par Isabelle Kalinowski, 1997.

Weitere Ausgaben

Heine, Heinrich, 2005a, »... und grüßen Sie mir die Welt«. Ein Leben in Briefen, hg. von Bernd Füllner und Christian Liedtke, Hamburg: Hoffmann und Campe.

–, 2005b, »Leben Sie wohl und hole Sie der Teufel«. Biographie in Briefen, hg. von Jan-Christoph Hauschild, Berlin: Aufbau-Verlag.

–, 2006, Sämtliche Gedichte. Kommentierte Ausgabe, hg. von Bernd Kortländer, Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 18394).

–, 2008, Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France, presentation de Patricia Baudouin, Paris: La fabrique éditions.

Heine, Heinrich / Campe, Julius, 2007, »Der Weg von Ihrem Herzen bis zu Ihrer Tasche ist sehr weit«. Aus dem Briefwechsel zwischen Heinrich Heine und seinem Verleger Julius Campe, hg. von Gerhard Höhn und Christian Liedtke, Hamburg: Hoffmann und Campe.

Weitere Literatur

Adorno, Theodor W., 1974, Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Gesammelte Schriften 11).

–, 1977, Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Gesammelte Schriften 10.1).

Altenhofer, Norbert, 1993, Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel.

Aparicio Vogl, Julia, 2005, Heine – ein Spötter von der traurigen Gestalt. Die Präsenz des Don Quijote und seines Autors Cervantes im Werk Heinrich Heines. Deutungsanalysen und Stilvergleiche, Frankfurt a.M. u.a.: Lang.

Arnould, Andreas von und Christian Klein, 2019, Weil Bücher unsere Welt verändern. Vom Nibelungenlied bis Harry Potter, Darmstadt: wbg Theiss.

Asholt, Wolfgang, 2006, Französische Literatur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart und Weimar: Metzler (Lehrbuch Romanistik).

Auer, Michael, 2014, Auf die Verlierer. Heines Nordsee-Oden, in: Heine-Jahrbuch 53, S. 1-12.

auf der Horst, Christoph, 2022, »... bin ich nicht der Hofdichter der Nordsee?« Heines Nordsee-Lyrik zwischen Authentizität, Konstruktivität und Funktionalisierung, in: Jörg Vögele, Luisa Rittershaus, Timo Heimerdinger und Christoph auf der Horst (Hgg.), The Cruel Sea. Der Tod und das Meer – historische und kunsthistorische Perspektiven, Wien/Köln: Böhlau, S. 113-130.

Bachmann, Vera, 2013, Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts, Bielefeld: transcript.

- Baer, Lydia, 1930, Anklaenge an Homer (nach Voss) in der *Nordsee* Heinrich Heines, in: *Journal of English and Germanic Philology* 29, S. 1-17.
- Barner, Wilfried und Christoph König, 1996, Hgg., *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Fischer Taschenbücher 12963).
- Battegay, Caspar, 2017, Schmährede. Heinrich Heines Poetik des Fluchens, in: *Heine-Jahrbuch* 58, S. 48-68.
- Baudelaire, Charles, 1996, *Les Fleurs du Mal. Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, 2. Aufl.*, Paris: Gallimard.
- , *Le Spleen de Paris. Petites poèmes en prose / Pariser Spleen. Kleine Gedichte in Prosa. Französisch/Deutsch, übersetzt von Kay Borowsky, Nachwort von Kurt Kloocke*, Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 18556).
- Baumgärtel, Bettina, 2006, Heine und die Malerei: deutsch-französischer Kulturtransfer, in: Joseph A. Kruse, Marianne Tilch und Ulrike Groos (Hgg.), »Das letzte Wort der Kunst«. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr, Stuttgart: Metzler, S. 33-49.
- Becker, Carl, 1952, Das Buch Suleika als Zyklus, in: *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster u.a.: Böhlau, S. 225-252.
- Becker, Sabina, 2011, »... fortgerissen in Bewegung«. Heinrich Heine und die Moderne, in: Werner Frick (Hg.), *Heinrich Heine. Neue Lektüren*, Freiburg i.Br. u.a.: Rombach (Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae 182), S. 297-312.
- Béguin, Albert, 1939, *L'âme romantique et le rêve*, Paris: Corti.
- , 1952, *Préface*, in: Gérard de Nerval, *Œuvres, 2 Bde.*, Paris: Gallimard, Bd. 1.
- Béguin, Albert und Gustave Roud, 1974, *Lettres sur le romantisme allemand*, Lausanne: Études de Lettres.
- Behrendt, Maria, 2016, »Mehr Witz als die Musik verträgt?« Heinrich Heine in Liedversionen der 1830er Jahre, in: *Heine-Jahrbuch* 55, S. 75-88.
- Benoit, Martine-Sophie, 1998, *Les poèmes de la Nordsee, un style unique entre le Buch der Lieder et les Reisebilder*, in: *Lectures d'une œuvre. Reisebilder de Heinrich Heine. Ouvrage collectif coordonné par René Anglade*, Paris: Éditions du temps, S. 175-195.
- Bernstein, Susan, 2004, Heine's Versatility, in: *A New History of German Literature*, hg. von David Wellbery (Editor-in-Chief) und Judith Ryan (General Editor) mit Hans-Ulrich Gumbrecht, Anton Kaes, Joseph Leo Koerner und Dorothea E. von Mücke, Cambridge/Mass. und London: The Belknap Press of Harvard University Press, S. 526-531.
- Betz, Albrecht, 1971, *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*, München: Hanser.
- , 1997, *Der Charme des Ruhestörers. Heine-Studien*, Aachen: Rimbaud.
- , 2002, *Entzaubernder Verzauberer. Heine und die Moderne*, in: Endre Kiss und Tamás Lichtmann (Hgg.), *Heine (1797-1856)*, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Bianquis, Geneviève, 1936, *Histoire de la littérature allemande*, Paris: Collin.
- Bierwirth, Sabine, 1995, *Heines Dichterbilder. Stationen seines dichterischen Selbstverständnisses*, Stuttgart: Metzler.
- Birus, Hendrik, 1994, *Kommentar*, in: Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher-Divan*, 2 Bde., Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.

- Bischof, Kristin, 2020, Der Gedankengang der *Aufzeichnungen*. Lektüre mit Wissenschaftsgeschichte von Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Göttingen: Wallstein.
- Bivort, Olivier, 2012, Hg., *La Littérature symboliste et la Langue*, Paris: Classiques Garnier.
- Blumenberg, Hans, 1979, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 289).
- Bodenheimer, Nina, 2014, Heinrich Heine und der Saint-Simonismus (1830-1835), Stuttgart und Weimar: Metzler (Heine-Studien).
- Boeck, Oliver, 1972, Heines Nachwirkung und Heine-Parallelen in der französischen Dichtung, Göttingen: Kümmerle.
- Böhm, Alexandra, 2013, Heine und Byron. Poetik eingreifender Kunst am Beginn der Moderne, Berlin, Boston: De Gruyter (Hermaea N.F. 126).
- , 2022, Erfüllte Gegenwart. Zeit, Geschichte und Epiphanie in Heinrich Heines Nordseereisebild *Die Nordsee III* und in den Gedichtzyklen *Die Nordsee I* und *II*, in: Stephan Brüssel und Stefan Tetzlaff (Hgg.), *Die Kalibrierung literarischer Zeit. Strukturwandel am Ende der Goethezeit*, Marburg: Schüren, S. 151-167.
- Boerner, Maria-Christina, 1998, »Die ganze Janitscharenmusik der Weltqual«. Heines Auseinandersetzung mit der romantischen Theorie, Stuttgart: Metzler (Heine-Studien).
- , 2005, Der »Meister der Anordnung«: Gedichtzyklen bei Heinrich Heine. Vom *Buch der Lieder* zum *Romanzero*, in: Rolf Fieguth und Alessandro Martini (Hgg.), *Die Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bern u.a.: Lang, S. 159-186.
- , 2007, Symbolismus, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin, New York: De Gruyter, S. 555-557.
- Bohnenkamp, Anne, 2019, *Divan*-Rezeption im 19. Jahrhundert, in: *Goethe-Jahrbuch 2019*, S. 52-66.
- Bohrer, Karl Heinz, 2016, Stil treibt Gesinnung aus. Heinrich Heines politische Prosa, in: Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel (Hgg.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen: V&R Unipress, S. 85-103.
- Bollack, Jean, 1993, Die kritische Potenz der Wissenschaftsgeschichte, in: Christoph König und Eberhard Lämmert (Hgg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 111-120.
- , 2000, Poetik der Fremdheit, aus dem Französischen von Werner Wögerbauer, Wien: Zsolnay.
- , 2006, Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur, hg. von Werner Wögerbauer, aus dem Französischen von Werner Wögerbauer unter Mitwirkung von Barbara Heber-Schärer, Christoph König und Tim Trzaskalik, Göttingen: Wallstein.
- , 2015, Mallarmé, hg., aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Tim Trzaskalik, Berlin: Matthes & Seitz (Fröhliche Wissenschaft 63).
- Borst, Arno, 1974, Valmy 1792 – ein historisches Ereignis?, in: *Der Deutschunterricht* 26, H. 6, S. 88-104.

- Bosco, Lorella, 2004, »Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen«. Deutsche Antikebilder (1755-1875), Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Bourdieu, Pierre, 1992, *Les règles d'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil (Libre Examen).
- Bouton, Christophe, 2022a, *l'Accélération de l'histoire. Des Lumières à l'Anthropocène*, Paris: Éditions du Seuil.
- , 2022b, »L'expérience de l'accélération est l'un des traits caractéristiques de la modernité«, Interview mit FigaroVox (Eugénie Boilait), 12.08.2022, online unter der Adresse <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/christophe-bouton-l-experience-de-l-acceleration-est-l-un-des-traits-caracteristiques-de-la-modernite-20220812> (abgerufen am 15.06.2024).
- Brecht, Bertolt, 1994, *Journale I*, bearbeitet von Marianne Conrad und Werner Hecht unter Mitarbeit von Herta Ramthun, Frankfurt am Main: Suhrkamp (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 26).
- Briegleb, Klaus, 1986, *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (stw 497).
- , 1996, »Das bessere Lied« – Nachmärz im Vormärz. Zu Heinrich Heines Weg der Kunst Dezember 1841 – Januar 1844, in: Thomas Koebner und Sigrid Weigel (Hgg.), *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 20-42.
- , 1997, *Bei den Wassern Babels. Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv 30648).
- Briese, Olaf, 2014, *Gegen den Strom. Heines Meere, Flüsse und Bäche*, in: Bernd Kortländer in Verbindung mit Volker C. Dörr (Hgg.), »Was die Zeit fühlt und denkt und bedarf«. *Die Welt des 19. Jahrhunderts im Werk Heinrich Heines*, Bielefeld: Aisthesis (Vormärz-Studien 32), S. 235-258.
- Broggi, Susanna und Ellen Strittmatter, 2018, Hgg., *Die Erfindung von Paris*, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.
- Brokoff, Jürgen, 2021, *Prosareflexion und das Schreiben von Prosa nach dem ›Ende der Kunstperiode‹ (Theodor Mundt, Heinrich Heine)*, in: Svetlana Efimova und Michael Gamper (Hgg.), *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, Berlin, Boston: De Gruyter (WeltLiteraturen 20), S. 225-236.
- Brüggenhies, Raphaela, 2022, »Heilige Schwelle«. *Der frühe Heine – ein jüdisch-christliches Itinerarium*, Göttingen: Wallstein.
- Burdorf, Dieter, 2001, *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart: Metzler.
- Bürger, Peter, 1988, *Prosa der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (stw 1013).
- Bürger, Jan, 2020, *Zwischen Himmel und Elbe. Eine Hamburger Kulturgeschichte*, München: Beck.
- Calderón Villarino, Ángela, 2022, *Theorie erzählen. Gérard de Nervals Enleitung zu ›Voyage en Orient‹*, Paderborn: Brill Fink.
- Calvié, Lucien, 2006, »Le Soleil de la liberté«. *Henri Heine (1797-1856)*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- , 2023, *Heine, écrivain français putatif?*, in: *Recherches germaniques HS 18*, S. 97-108.
- Caron, François, 1997, *Histoire des chemins de fer en France, Bd. 1: 1740-1883*, Paris: Fayard.

- Cassagnau, Laurent, 1998, »Reisebilder« / »Götterbilder«. Nature et mythologie dans les poèmes de la Nordsee de Heinrich Heine, in: Lectures d'une œuvre. Reisebilder de Heinrich Heine. Ouvrage collectif coordonné par René Anglade, Paris: Éditions du temps, S. 195-214.
- Celan, Paul, 2018, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, hg. und komm. von Barbara Wiedemann, Berlin: Suhrkamp.
- Chiarini, Paolo und Walter Hinderer, 2009, Hgg., Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Colombat, Rémy, 2000, Les avatars d'Orphée. Poésie allemande de la modernité, textes réunis par Frédérique Colombat et Jean-Marie Valentin, Arras: Artois Presses Université.
- Compagnon, Antoine, 2021, Baudelaire moderne et antimoderne, in: Baudelaire. La modernité mélancolique. Sous la direction de Jean-Marc Chatelain, Paris: BnF Éditions, S. 17-37.
- Covindassamy, Mandana, 2026, Wofür steht der Name? Der Asra, in: Germanica 78.
- Czeziór, Patricia, 2019, Die Repressalien der Zensur und die juristisch-dichterische Utopie des »freyen Menschenthums« in Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*, in: Sandra Markewitz und Jean-Christophe Merle (Hgg.), Menschenrechte im Vormärz, Bielefeld: Aisthesis (Forum Vormärz Forschung 24, Jahrbuch 2018), S. 125-147.
- , 2021, Die Figur des Philisters. Projektionsfläche bürgerlicher Ängste und Sehnsüchte in der Romantik und im Vormärz, Göttingen: V&R unipress.
- Dainat, Holger, 2020, Literaturgeschichtsschreibung, in: Norbert Otto Eke (Hg.), Vormärz-Handbuch, Bielefeld: Aisthesis, S. 648-655.
- Danneck, Anna, 2020, »Mutterland der Zivilisation und der Freyheit«. Frankreichsbilder im Werk Heinrich Heines, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Decker, Jan-Oliver, 2005, Selbstreflexion literarischen Wandels. Zu Heines *Nordsee-Zyklen* im *Buch der Lieder* (1844), in: Zeitschrift für Semiotik 27, H. 1-2, S. 45-64.
- Decker, Kerstin, 2005, Heinrich Heine. Narr des Glücks, Berlin: Ullstein.
- Décultot, Elisabeth, 1998, La réception de Heine en France entre 1860 et 1960. Contribution à une histoire croisée des disciplines littéraires, in: Revue Germanique Internationale 9, S. 167-190.
- Dehrmann, Mark-Georg, 2008, Die widerständige Apostrophe. Göttliche Autorschaft in Rilkes *Sonetten an Orpheus*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, H. 4, S. 557-572.
- , 2015, Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert, Berlin: De Gruyter.
- Dehrmann, Mark-Georg, Olga Katharina Schwarz und Michael Woll, 2025, Der Zyklus als »komplizierte« Form. Einleitung, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 35, H. 3, S. 487-498.
- Dembeck, Till, 2016, Laut geben. Lyrische Kulturpolitik bei Heine und Droste-Hülshoff, in: Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel (Hgg.), Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur, Göttingen: V&R unipress (Literatur- und Mediengeschichte der Moderne 1), S. 105-141.
- Deubner, Sarah, 2022, Die Poetik des Übergangs. Funktionen unbelebter Frauenfiguren bei Heinrich Heine, Berlin, Boston: De Gruyter.

- Di Noi, Barbara, 2021, Heine und die Folgen. Die gebrochene jüdische Identität im magischen Medium der Sprache. Judentum als Medium der Moderne bei Kafka und Heine, in: Hermann Gätje und Sikander Singh (Hgg.), Identitätskonzepte in der Literatur, Tübingen: Narr Francke Attempto (Passagen 6).
- Dimopoulos, Ioannis, 2024, Aufhebung. Kritik des Leidens bei Karl Marx, Heinrich Heine und Theodor W. Adorno, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 69, H. 1, S. 67-82.
- Dirscherl, Margit, 2016, Heinrich Heines Poetik der Stadt, Stuttgart: Metzler.
- Drost, Wolfgang, 2019, Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und die Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine, Heidelberg: Winter.
- Drux, Rudolf, 1986, Dichter und Titan. Der poetologische Bezug auf den Prometheus-Mythos in der Lyrik von Goethe bis Heine, in: Heine-Jahrbuch 25, S. 11-26.
- Eckermann, Johann Peter, 1999, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832, hg. von Christoph Michel, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag (Sämtliche Werke. Briefe, Taschenbücher und Gespräche, Abt. 2, 12).
- Eichendorff, Joseph von, 2006, Sämtliche Gedichte. Versepen, hg. von Hartwig Schultz, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Epochen der deutschen Lyrik, 1969, Bd. 4: Gedichte 1600-1700, nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge hg. von Christian Wagenknecht, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Erhart, Walter, 2009, Der Taumel und die »ruhige Anordnung«. Heines Rhetorik und Poetik der Zeitlichkeit, in: Kovács, Kálmán (Hg.), Rhetorik als Skandal. Heinrich Heines Sprache, Bielefeld: Aisthesis, S. 29-50.
- Espagne, Michel, 1984, Die fabelhafte Irrfahrt. Heines späte Entwicklung in den Handschriften zu Bimini, in: Heine-Jahrbuch 23, S. 69-89.
- , 1991, Federstriche. Die Konstruktion des Pantheismus in Heines Arbeitshandschriften, Hamburg: Hoffmann und Campe (Heine-Studien).
- , 1996, Deutsche Juden in Paris um 1850, in: Thomas Koebner und Sigrid Weigel (Hgg.), Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 186-195.
- , 1998, De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique, Paris: Presses Universitaires de France.
- , 1999, Les transferts culturels Franco-Allemands, Paris: Presses Universitaires de France.
- , 2000, Judaïsme et dissonances dans la poésie tardive de Heine, in: ders. und Isabelle Kalinowski (Hgg.), La poésie de Heinrich Heine, Paris: CNRS Éditions, S. 139-160.
- , 2022, Dichterisches Chiaroscuro. Heine und Caravaggio, in: Natalia Bakshi, Elisabeth Cheauré und Dirk Kemper (Hgg.), Im Labyrinth der Kulturen. Denkstrukturen, Transferprozesse, Verstehenshorizonte, Paderborn: Brill Fink, S. 55-71.
- , 2024, Heinrich Heine traducteur de Gérard de Nerval?, in: Revue Nerval 8, S. 213-231.
- Espagne, Michel und Michael Werner, 1990, Hgg., Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme (Philologiques 1).

- , 1994, Hgg., *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? : Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme (Philologiques 3).
- Ette, Ottmar, 2016, *Der Fall Jaus. Wege des Verstehens in eine Zukunft der Philologie*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Fieguth, Rolf, 2005, *Goethes Prosa-Anhang zum West-östlichen Divan, als Theorie des Gedichtzyklus gelesen*, in: ders. und Alessandro Martini (Hgg.), *Die Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bern: Lang, S. 31-52.
- Flügge, Manfred, 2007, *Die Odyssee von Sisis Heine-Denkmal*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 286, 8. Dezember, S. Z4.
- Flüh, Torsten, 2017, *Flugblatt – Zeitung – Blog. Materialität und Medialität als Literaturen*, Wien: Passagen Verlag (Passagen Philosophie).
- Föcking, Marc, 2015, *Das Ich in Bewegung. Lyrik und Eisenbahn bei Alfred de Vigny, Paul Verlaine und Ardengo Soffici*, in: Henning Hufnagel und Olav Krämer (Hgg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin, Boston: De Gruyter (Linguae & litterae 52), S. 91-106.
- Fohrmann, Jürgen, 1999, *Heines Marmor*, in: Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt (Hgg.), *Vormärz und Klassik*, Bielefeld: Aisthesis, S. 63-80.
- Fortmann, Patrick, 2021, *Kristallisationen von Liebe. Zur Poetik des Gefühlswissens zwischen Romantik und Realismus*, Paderborn: Brill Fink.
- Fradin, Clément und Michael Woll, 2026, Hgg., *Germanica 78: Heine en conflits. Histoire et interprétation*.
- Freudenthal, Gideon, 2001, *Heines poetische Geschichte der Philosophie*, in: Klaus Briegleb und Itta Schedletzky (Hgg.), *Das Jerusalem Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, Hamburg: Dölling und Galitz, S. 111-127.
- Fritzlar, Lydia, 2013, *Heinrich Heine und die Diaspora. Der Zeitschriftsteller im kulturellen Raum der jüdischen Minderheit*, Berlin, Boston: De Gruyter (Europäisch-jüdische Studien. Beiträge 3).
- Füllner, Bernd, 2013, *Textverlust und Textlücken in Briefen Heinrich Heines. Ein Beitrag zur Geschichte der Heine-Briefausgaben*, in: Anne Bohnenkamp und Elke Richter (Hgg.), *Brief-Edition im digitalen Zeitalter*, Berlin u.a.: De Gruyter (Edition / Beihefte 34), S. 179-201.
- , 2015, *»Ja, wo ist jetzt der Wandersüchtige ueberall und nirgends?« Wechselseitige Unterstützung in schwierigen Missionen. Untersuchungen zum Briefwechsel zwischen Heinrich Heine und Fürst Hermann von Pückler-Muskau*, in: Jana Kittelmann (Hg.), *Im Auftrag der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Briefnetzwerke um Hermann von Pückler-Muskau*, Dresden: Thelem (Edition Branitz 11), S. 27-42.
- Füllner, Bernd und Christian Liedtke, 2005, *Einleitung*, in: Heine 2005a, S. 7-15.
- Füllner, Karin, 2018, *Das traurige Herz. »Gewaltige Schlüsse« in Heines früher Liebeslyrik*, in: Marie-Ange Mailet und Stéphane Pesnel (Hgg.), *Itinéraires poétiques de Heinrich Heine*, Nancy: CEGIL-Nancy, S. 5-16.
- , 2020, *»Im Vaterland des Champagners und der Marseilleise«*. Heinrich Heines Exil in Paris, in: Wilhelm Kreutz (Hg.), *Deutsche im politischen Exil nach dem Hambacher Fest und der Revolution von 1848/49, Ostfildern: Jan Thorbecke*, S. 99-111.

- Gamper, Michael, 2011, Ästhetik und Politik des Luxus bei Heinrich Heine, in: Christine Weder und Maximilian Bergengruen (Hgg.), *Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne*, Göttingen: Wallstein, S. 175-191.
- Gautier, Théophile, 2007, *L'hirondelle & le courbeau. Écrits sur Gérard de Nerval*, hg. von Michael Brix und Hisashi Mizuno, Bassac: Plein Chant.
- Gedichte des Barock, 2003, hg. von Ulrich Maché und Volker Meid, Stuttgart: Reclam (Reclams Universalbibliothek 9975).
- Gesse-Harm, Sonja, 2006, *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart u.a.: Metzler (Heine-Studien).
- Görner, Rüdiger, 2021, *Romantik. Ein europäisches Ereignis*, Ditzingen: Reclam.
- Goethe, Johann Wolfgang, 1815, *Gedichte*, 2 Bde., Stuttgart und Tübingen: Cotta.
- , 1987, *Gedichte 1756-1799*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche 1).
- , 1988, *Gedichte 1800-1832*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche 2).
- , 1991, *Faust*, traduction de Gérard de Nerval, hg. und kommentiert von Jeanne Ancelet-Hustache, Paris: Flammarion (GF 24).
- , 1994a, *Faust. Texte*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche 7/1).
- , 1994b, *Campagne in Frankreich. Belagerung von Mainz*. Reiseschriften, hg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche 16).
- , 2010, *West-östlicher Divan*, hg. von Hendrik Birus, 2 Bde., Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goltschnigg, Dietmar, 2014, *Alexander von Humboldt und Heinrich Heine. Kommunikation in Briefen zwischen Paris und Berlin am Beginn der globalisierten Welt*, in: Armin Burckhardt (Hg.), *Alltags- und Fachkommunikation in der globalisierten Welt. Eine Annäherung*, Frankfurt a.M.: Lang (Deutsche Sprachwissenschaft international 17), S. 93-100.
- Goltschnigg, Dietmar und Hartmut Steinecke, 2006ff., Hgg., *Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in den deutschsprachigen Ländern. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare*, 3 Bde., Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Grésillon, Almuth, 1984, *Le règle et le monstre. Le mot-valise. Interrogations sur la langue, à partir d'un corpus de Heinrich Heine*, Tübingen: Niemeyer.
- , 1987, *Wege und Irrwege. Zu Heines Gedicht Lebensfahrt*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 68, S. 84-103.
- , 1994, *Éléments de critique génétique*, Paris: Presses Universitaires de France.
- , 2014, *Erfahrungen mit Textgenese, »critique génétique« und Interpretation*, in: Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski (Hgg.), *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, Berlin, Boston: De Gruyter (editio / Beihefte 37), S. 67-79.
- Großklaus, Götz, 2013, *Heinrich Heine. Der Dichter der Modernität*, München: Fink.
- Grundmann, Regina, 2008, *»Rabbi Faibisch, Was auf Hochdeutsch heißt Apollo«.* Judentum, Dichtertum, Schlemihltum in Heinrich Heines Werk, Stuttgart und Weimar: Metzler (Heine-Studien).

- Gutleben, Burkhard, 1997, Die deutsch-deutsche Heine-Forschung. Kontroversen und Konvergenzen 1949-1990, Frankfurt am Main: R. G. Fischer.
- Gutmann, Thomas, 1997, Im Namen Heinrich Heines. Der Streit um die Benennung der Universität Düsseldorf 1965-1988, Düsseldorf: Droste.
- Habermas, Jürgen 2013a, Zeitgenosse Heine. Endlich ist er »unser« – aber was sagt er uns noch? [Dankrede], in: Heine-Jahrbuch 52, S. 187-200.
- , 2013b, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990, 13. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hädecke, Wolfgang, 1993, Poeten und Maschinen. Deutsche Dichter als Zeugen der Industrialisierung, München und Wien: Hanser.
- Häfner, Ralph, 2002, Konkrete Figuration. Goethes ›Seefahrt‹ und die anthropologische Grundierung der Meeresdichtung im 18. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte III).
- , 2006, Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens, Berlin, New York: De Gruyter (spectrum Literaturwissenschaft, Komparatistische Studien 7).
- , 2010, Hg., Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit. Akten des Internationalen und interdisziplinären Kolloquiums, Paris, 26.-30. April 2006, Heidelberg: Winter.
- Hänßler, Katharina, Exil und Ironie, in: Doerte Bischoff u.a. (Hgg.), Exil Lektüren. Studien zu Literatur und Theorie, Berlin: Neofelis, S. 12-25.
- Haffner, Emmylou, 2021, The edition of Bernhard Riemann's works. Then and now, in: European Mathematical Society Magazine 120, S. 29-39.
- Hasubek, Peter, 1996, Vom Biedermeier zum Vormärz. Arbeiten zur deutschen Literatur zwischen 1820 und 1850, Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Hauschild, Jan Christoph, 1990, Professor Heine? Von den Lockungen einer akademischen Karriere, in: Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr (Hgg.), Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft, Essen: Hobbing, S. 41-52.
- Hausdorff, Felix, 2021, Geometrie, Raum und Zeit, hg. von Moritz Epple, Berlin: Springer (Gesammelte Werke 6).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1983, Vorlesungen über die Ästhetik, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 3 Bde., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heinrich Heine und die Moderne, 2016, Themenschwerpunkt der Zeitschrift *Flandzinu*, hg. von Jürgen Klein, H. 2, S. 47-158.
- Hermant, Jost, 1966, Nachwort, in: ders. (Hg.), Das junge Deutschland. Texte und Dokumente, Stuttgart: Reclam.
- , 1975, Streitobjekt Heine. Ein Forschungsbericht 1945-1975, Frankfurt a.M.: Athenäum Fischer (Fischer-Athenäum-Taschenbücher 2101).
- , 1976, Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den *Reisebildern*, München: Winkler.
- , 1991, Mehr als ein Liberaler. Über Heinrich Heine, Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- , 2007, Heinrich Heine. Kritisch, solidarisch, umstritten, Köln u.a.: Böhlau.
- Hessing, Jakob, 2001, Heil und Unheil. Zur Umformung religiöser Motive in Heinrich Heines früher Lyrik, in: Klaus Briegleb und Itta Shedletzky (Hgg.), Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität, Hamburg: Dölling und Galitz, S. 65-78.

- , 2011, *Verlorene Gleichnisse*. Heine, Kafka, Celan, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (toldot 10).
- Hessmann, Pierre, 1963, Heinrich Heine und Gérard de Nerval, in: *Studia germanica gandsensia* 5, S. 185-206.
- Hildebrand, Olaf, 2001, Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der *Reisebilder*, Tübingen: Niemeyer (Studien zur deutschen Literatur 160).
- Hinck, Walter, 1990, *Die Wunde Deutschland*. Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus, Frankfurt a.M.: Insel Verlag.
- Hinderer, Walter und Paolo Chiarini, 2009, Vorwort, in: dies. (Hgg.), *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann (Stiftung für Romantikforschung 47), S. 11-16.
- Höhn, Gerhard, 2004, *Heine-Handbuch*. Zeit, Person, Werk, 3., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart und Weimar: Metzler.
- , 2006, Heines Einübung ins Sterben, in: Joseph A. Kruse (Hg.), »Das letzte Wort der Kunst«. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr, Stuttgart: Metzler, S. 294-301.
- , 2021, Heine. Baudelaire. Kontrastästhetik, in: *Heine-Jahrbuch* 60, S. 27-66.
- Höhn, Gerhard und Christian Liedtke, 2007, Eine »literarische Ehe« zu Beginn der Moderne. Heinrich Heine und Julius Campe, in: *Heine/Campe 2007*, S. 9-30.
- , 2010, *Auf der Spitze der Welt*. Mit Heine durch Paris, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Hölderlin, Friedrich, 1992, *Sämtliche Gedichte*, hg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Höllerer, Florian, 2004, »Les poésies de Henri Heine«. Heinrich Heine in der Lesart Gérard de Nervals, Stuttgart: Metzler (Heine-Studien).
- Höpfner, Christian, 1997, *Romantik und Religion*. Heinrich Heines Suche nach Identität, Stuttgart und Weimar: Metzler (Heine-Studien).
- Hohendahl, Peter Uwe, 2007a, Zwischen Feuilleton und Geschichtsschreibung. Zur Medialität von Literatur- und Kunstkritik bei Heine, in: Henriette Herwig et al. (Hgg.), *Übergänge*. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann, Stuttgart und Weimar: Metzler, S. 457-469.
- , 2007b, Vom Nachmärz bis zur Reichsgründung, in: Walter Hinderer (Hg.), *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 225-247.
- , 2008, *Heinrich Heine: Europäischer Schriftsteller und Intellektueller*, Berlin: Erich Schmidt Verlag (Philologische Studien und Quellen 212).
- , 2009, Schwelle und Übergang: Heinrich Heines Position in der modernen europäischen Literatur, in: Paolo Chiarini und Walter Hinderer (Hgg.), *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 17-31.
- Hoffmann, Paul, 1987, *Symbolismus*, München: Fink.
- Hoffmeister, Gerhart, 2002, *Heine in der Romania*, Berlin: Erich Schmidt Verlag (Studienreihe Romania 17).

- Holtzhauer, Sebastian und Nadine Jäger, 2024, Hgg., Meer(deutiges) Erzählen. Thalassale Settings als narrative Projektionsräume des Uneindeutigen in der vormodernen Literatur, Oldenburg: BIS-Verlag (Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung, Themenheft 17).
- Hosfeld, Rolf, 2014, Heinrich Heine. Die Erfindung des europäischen Intellektuellen. Biographie, München: Siedler.
- Houben, H. H., 1926, Gespräche mit Heine, Frankfurt a.M.: Rütten und Loening.
- Huber, Christoph, 2007, Personifikation, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin, New York: De Gruyter, S. 53-55.
- Illies, Florian, 2023, Zauber der Stille. Caspar David Friedrichs Reise durch die Zeiten, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Immer, Nikolas, 2010, Schiffbruch mit Zuschauerin, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 129, H. 2, S. 185-200.
- Jacobs, Jürgen, 1967, Der späte Heine und die Utopie, in: Études germaniques 22, S. 511-516.
- Jessen, Caroline, 2024, Von der Unverfügbarkeit der Manuskripte. Die Heine-Sammlung Salman Schockens, 1936-1966, in: Geschichte der Philologien 63/64, S. 5-16.
- , 2026, Leerstellen. Zur Vorgeschichte der Historisch-Kritischen Heine-Ausgaben, 1945–1966, in: Germanica 78.
- Jokl, Johann, 1991, Von der Unmöglichkeit romantischer Liebe. Heinrich Heines *Buch der Lieder*, Opladen: Westdeutscher Verlag (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur).
- Joeres, Yvonne, 2012, Die *Don-Quijote*-Rezeption Friedrich Schlegels und Heinrich Heines im Kontext des europäischen Kulturtransfers. Ein Narr als Angelpunkt transnationaler Denkansätze, Heidelberg: Winter.
- Jürgens, Dirk, 1998, Der Schiffbruch des Ichs. Heines Nordsee-Cyklen als Teil des Buchs der Lieder, in: Gert Vonhoff (Hg.), Naturlyrik. Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, Frankfurt a.M. u.a.: Lang (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 23), S. 119-160.
- Kaiser, Gerhard, 1984, Doktor Faust, sind Sie des Teufels? Eine Notiz zu Heinrich Heines *Seegespenst*, in: Euphorion 78, H. 2, S. 188-197.
- , 2004, Lazarus als Lyriker. Über das lyrische Werk Heinrich Heines, in: Heine-Jahrbuch 43 (2004), S. 62-98.
- Kalinowski, Isabelle, 1998, Heine en français. Brève histoire d'une réception difficile, in: Romantisme, S. 89-96.
- , 2004, »Und im Haar war ihre Kraft«. Zur Problematik künstlerischer Heteronomie in Heines *Romanzero*, in: Heine-Jahrbuch 43, S. 49-61.
- Kayser, Wolfgang, 1948, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern: Francke.
- Kerschbaumer, Sandra, 2000, Heines moderne Romantik, Paderborn u.a.: Schöningh.
- , 2018, Immer wieder Romantik. Modelltheoretische Beschreibungen ihrer Wirkungsgeschichte, Heidelberg: Winter.

- Kilchmann, Esther, 2012, »Kein Wasser löscht dieses griechische Feuer.« Heinrich Heines kulturhistorische Reformulierung des klassischen Hellas-Bezugs in Die Nordsee und Briefe aus Helgoland, in: Anne-Rose Meyer (Hg.), Vormärz und Philhellenismus, Bielefeld: Aisthesis (Forum Vormärz Forschung 18), S. 287-311.
- Kimmich, Dorothee, 2002, Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert, München: Fink.
- Kloocke, Kurt, 2008, Nachwort, in: Charles Baudelaire, Le spleen de Paris / Pariser Spleen. Petits poèmes en prose / Kleine Gedichte in Prosa. Französisch/Deutsch, übersetzt von Kay Borowsky, Nachwort von Kurt Kloocke, Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 18556), S. 253-266.
- Klotz, Volker, 1960, Geschlossene und offene Form im Drama, München: Hanser.
- Klüger, Ruth, 2018, Heine's Last Poems, in: Stefan Vogt u.a. (Hgg.), Wegweiser und Grenzgänger. Studien zur deutsch-jüdischen Kultur- und Literaturgeschichte, Wien u.a.: Böhlau, S. 95-103.
- Koebner, Thomas und Sigrig Weigel, 1996, Hgg., Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- König, Christoph, 2001, Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen, Göttingen: Wallstein (Marbacher Wissenschaftsgeschichte 2).
- , 2009a, Zur Theorie und Kritik von Interpretationskonflikten im Gedichtzyklus *Die Sonette an Orpheus*, in: Jürgen Paul Schwindt (Hg.), Was ist eine philologische Frage?, Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1943), S. 227-254.
- , 2009b, Celans frühes Sprachparis. Über die Gedichte *Auf Reisen* und *Zwölf Jahre*, in: Euphorion 193, H. 1, S. 63-81.
- , 2014, »O komm und geh«. Skeptische Lektüren der *Sonette an Orpheus* von Rilke, Göttingen: Wallstein.
- , 2021, Zweite Autorschaft. Philologie, Poesie und Philosophie in Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und *Dionysos-Dithyramben*, Göttingen: Wallstein.
- , 2023, Kreativität. Lektüren von Rilkes *Duineser Elegien*, Göttingen: Wallstein.
- König, Christoph und Denis Thouard, 2022, Hgg., Goethe, le second auteur. L'actualité d'un inactuel, Paris: Hermann.
- Köster, Udo, 2015, Literatur im sozialen Prozess des langen 19. Jahrhunderts. Zur Ideengeschichte und zur Sozialgeschichte der Literatur, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Knobloch, Hans-Jörg und Helmut Koopmann, 2005, Hgg., Das verschlafene 19. Jahrhundert? Zur deutschen Literatur zwischen Klassik und Moderne, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Kolmar, Gertrud, 2003, Das lyrische Werk. Gedichte 1929-1937, hg. von Regina Nörtemann, Göttingen: Wallstein.
- Koopmann, Helmut, 2012, Konstruierte Wirklichkeiten. Zu Eichendorffs Lyrik, in: *Aurora* 70/71 (2010/11), S. 35-54.
- Kopelew, Lew, 1981, Ein Dichter kam vom Rhein. Heinrich Heines Leben und Leiden. Aus dem Russischen von Helga Jaspers und Ulrich H. Werner, Berlin: Severin und Siedler.

- Kortländer, Bernd, 1997, Die Erfindung des Meeres aus dem Geist der Poesie. Heines Natur, in: Joseph A. Kruse (Hg.), »Ich Narr des Glücks«. Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung [Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Couvent des Cordeliers Paris], unter Mitwirkung von Ulrike Reuter und Martin Hollender, Stuttgart und Weimar: Metzler, S. 261-269.
- , 1998, »... in der Kunst wie im Leben ist die Freyheit das Höchste«. Heinrich Heine – Politik und Poesie, in: Karlheinz Götze (Hgg.), Heinrich Heine. Actes des colloques internationaux d'Aix-en-Provence et de Montpellier (5 – 6 décembre 1997) (Cahiers d'études germaniques 34), S. 169-186.
- , 2003, Heinrich Heine, Stuttgart: Reclam.
- , 2006a, Nachwort, in: Heine 2006, S. 1075-1078.
- , 2006b, Heines Grab, in: Joseph A. Kruse (Hg.), »Das letzte Wort der Kunst«. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr, Stuttgart: Metzler, S. 340-349.
- , 2012, »Censur muß sein.« Heine, die Zensur, das Archiv, in: ders. und Enno Stahl (Hgg.), Zensur im 19. Jahrhundert. Das literarische Leben aus Sicht seiner Überwacher, Bielefeld: Aisthesis, S. 11-20.
- Kouno, Eiji, 2016, »Heine und die Folgen« in performativer Sicht. Ein neuer Blick auf Karl Kraus' Heine-Essay, in: Heine-Jahrbuch 55, S. 28-45.
- Kovács, Kálmán, 2009, Hg., Rhetorik als Skandal. Heinrich Heines Sprache, Bielefeld: Aisthesis.
- Krause, Robert, 2023, »Tout à fait naturalisé«: Heines literarische Einbürgerung, in: Recherches germaniques HS 18, S. 41-56.
- Krebs, Roland, 2022, La Réception de Goethe en France dans les années 1930 suivie de quelques réflexions sur la situation actuelle, in: Christoph König und Denis Thouard (Hgg.), Goethe, le second auteur. Actualité d'un incatuel, Paris: Hermann, S. 427-447.
- Kreienbrock, Jörg, 2020, Passage on a Ship of Fools. Heine, Marx, and Ruge on the Tragedy and Farce of the German Revolution, in: Heine-Jahrbuch 59, S. 21-36.
- Kremer, Detlef, 2007, Romantik. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart: Metzler, 3. Aufl.
- Kreuzer, Stefanie, »Und schaute tiefer und tiefer – / Bis tief, im Meeresgrunde«. Zur träumerischen »Versenkung« in Heinrich Heines *Seegespenst*, in: Bernard Dieterle und Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hgg.), Der Traum im Gedicht, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 111-125.
- Kruschwitz, Hans, 2015, »... möglich, daß die Sendung dieses Stammes noch nicht ganz erfüllt«. Satire, jüdische Textkultur und das moderne Europa bei Heinrich Heine, in: Heine-Jahrbuch 54, S. 84-120.
- Kruse, Joseph A., 1994, Nordseeliebe [Interpretation von *Das Meer erglänzte weit hinaus ...*], in: Marcel Reich-Ranicki (Hg.), 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen, Leipzig: Insel Verlag, S. 46-48.
- , 1995, Frage und Antwort. Heines Grabschrift *Wo? auf dem Pariser Montmartre-Friedhof*, in: Bernd Kortländer (Hg.), Interpretationen. Gedichte von Heinrich Heine, Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 8815), S. 167-179.
- , 2016, Heine und die Folgen, Stuttgart: Metzler.
- Kruse, Joseph A., Bernd Witte und Karin Füllner, 1999, Hgg., Aufklärung und Skeptis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag, Stuttgart und Weimar: Metzler.

- Kruse, Julia, 2024, *Aufstörung als Prinzip – Heinrich Heines Buch der Lieder*, Berlin u.a.: Peter Lang (Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 40).
- Kuschel, Karl-Joseph, 2006, *Heinrich Heines Sterbe-Kunst*, in: Joseph A. Kruse (Hg.), »Das letzte Wort der Kunst«. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr, Stuttgart: Metzler, S. 303-313.
- Lämke, Ortwin, 2004, *Küsse – Dichter – Helden – Schüsse: Über Motivketten und Chiffren in Heines Romanzero*, in: Heine-Jahrbuch 43, S. 31-48.
- Lefebvre, Jean-Pierre, 1986, *Der gute Trommler. Heines Beziehung zu Hegel*, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Lenhard, Philipp, 2022, *Lyrik eines Heimatlosen. Theodor W. Adorno (1903-1969), Heinrich Heine und der ›Deutsch-jüdische Parnass‹*, in: Claudia Olk und Susanne Zepp (Hgg.), *Jüdische Wissenskulturen und Allgemeine Literaturwissenschaft*, Berlin: De Gruyter, S. 103-116.
- Liedtke, Christian, 2004, »...die überwuchernde Macht des Kapitals«. Geld, Gold und Eisenbahnen im Spätwerk Heinrich Heines, in: Bernd Kortländer und Sikander Singh (Hgg.), »... und die Welt ist so lieblich verworren«. Heinrich Heines dialektisches Denken. Festschrift für Joseph A. Kruse, Bielefeld: Aisthesis, S. 73-100.
- , 2009, »Briefschreibungsordentlichkeit? Bemerkungen zu Sprache und Stil in Heinrich Heines Briefen, in: Kovács, Kálmán (Hg.), *Rhetorik als Skandal. Heinrich Heines Sprache*, Bielefeld: Aisthesis, S. 135-154.
- , 2014, *Heines Denkmäler, 1891-2012. Ein kommentiertes Verzeichnis*, in: Heine-Jahrbuch 53, S. 170-214.
- , 2016, Campe, Cotta & Co. *Heinrich Heines Verleger*, in: Flandziu N.F. 8, H. 2, S. 47-68.
- Lüdi, Rolf, 1979, *Heinrich Heines Buch der Lieder. Poetische Strategien und deren Bedeutung*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Lützel, Paul Michael, 2020, »Meerfahrt mit Don Quijote«. Europa-Ausflüge zu Cervantes und Shakespeare bei Thomas und Heinrich Mann, Heinrich Heine und Ludwig Börne, Friedrich und August Wilhelm Schlegel, in: Felix Lempp u.a. (Hgg.), *Fest – Spiel – Reise. Interkulturelle Bewegungen in Literatur, Theater und Film. Festschrift zu Ehren von Ortrud Gutjahr*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 189-206.
- Lund, Hans Peter, 1983, *Distance de la poésie. Heine, Nerval et Gautier en 1848*, in: *Orbis Litterarum* 38, S. 24-40.
- Maillet, Marie-Ange, 2006, *Heinrich Heine*, Paris: Belin (Voix Allemandes).
- Maillet, Marie-Ange und Norbert Waszek, 2014, Hgg., *Heine à Paris. Témoin et critique de la vie culturelle française*, Paris: Éditions de l'éclat.
- Mann, Golo, 1958, *Deutsche Geschichte des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Marquart, Lea, 2009, *Goethes Faust in Frankreich. Studien zur dramatischen Rezeption im 19. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter.
- Martens, Gunter, 2000, *Heines Taufe und ihre Spuren in den Gedicht-Zyklen Nordsee I und II*, in: Wolfgang Beutin, Thomas Bütow, Johann Dvorák und Ludwig Fischer (Hgg.), »Die Emanzipation des Volkes war die große Aufgabe unseres Lebens«.

- Beiträge zur Heinrich-Heine-Forschung anlässlich seines zweihundertsten Geburtstagstags 1999, Hamburg: von Bockel.
- Martin, Ralph, 1999, Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine, Sigmaringen: Thorbecke.
- Martus, Steffen, Stefan Scherer und Claudia Stockinger (Hgg.), Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur, Bern u.a.: Lang (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N.F. 11).
- Mattenklott, Gert, Der Streit als symbolische Form. Lessing, Heine, Nietzsche, in: Thomas Koebner und Sigrid Weigel (Hgg.), Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 80-87.
- Massicot, Stephanie, 2019, Gallizismen in Heines Spätwerk. Sprachliche Interferenzen und Sprachreflexion eines deutschen Exilanten in Paris, in: Roger Schöntag und dies. (Hgg.), Diachrone Migrationslinguistik. Mehrsprachigkeit in historischen Sprachkontaktsituationen. Akten des XXXV. Romanistentages in Zürich (08. Bis 12. Oktober 2017), Berlin u.a.: Lang, S. 267-288.
- Masson, Jean-Yves, 1996, Présentation, in: Gérard de Nerval, Poèmes d'outre-Rhin. Poésies allemandes (1840), suivies des poésies de Henri Heine (1848) et d'autres traductions, hg. von Jean-Yves Masson, Paris: Grasset.
- Matuschek, Stefan, 2021, Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik, München: Beck.
- Mayer, Hans, 1998, Der Weg Heinrich Heines. Versuche, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- McGillen, Petra, 2015, Andauernder Effekt. Medienkonkurrenz und Rhetorik in Heinrich Heines Napoleon-Schriften, in: Stefan Keppler-Tasaki und Wolf Gerhard Schmidt (Hgg.), Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848, Berlin u.a.: De Gruyter (Spectrum Literaturwissenschaft 48), S. 203-222.
- Mehrtens, Herbert, 1990, Moderne Sprache Mathematik. Eine Geschichte des Streits um die Grundlagen der Disziplin und des Subjekts formaler Systeme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Michaelis-König, Andree, 2021, »Aber der Text aus meinem alten beleidigten Herzen wird doch dabei der Ihrige bleiben müssen ...«. Die Briefe Rahel Levin Varnhagens und Heinrich Heines als Laboratorium poetologischer und politischer Reflexion, in: Chiara Conterno (Hg.), Briefe als Laboratorium der Literatur im deutsch-jüdischen Kontext, Göttingen: V&R unipress, S. 55-76.
- Moennighoff, Burkhard, 2006, »Im Anfang war die Nachtigall«. Zu Lied und Volkslied bei Heine, in: Sikander Singh (Hg.), »Aber der Tod ist nicht poetischer als das Leben«. Heinrich Heines 18. Jahrhundert, Bielefeld: Aisthesis, S. 249-258.
- Mojem, Helmuth, 2012, Heine über Uhland. Literaturgeschichtliche Reminiszenzen, in: Ludwig Uhland. Tübinger linksradikaler Nationaldichter (Ausstellungskatalog), Tübingen: Universitätsstadt Tübingen, S. 42-55.
- Morawe, Bodo, 1997, Heines »Französische Zustände«. Über die Fortschritte des Republikanismus und die anmarschierende Weltliteratur, Heidelberg: Winter (Beihefte zum Euphorion 28).
- , 1998, Juni 1832: Heine und der Aufstand, in: Dolf Oehler und Karin Hempel-Soos (Hgg.), »Dichter unbekannt«. Heine lesen heute, Bonn: Bouvier, S. 81-108.

- , 2010, Citoyen Heine. Das Pariser Werk, Bielefeld: Aisthesis-Verlag.
- Morgenroth, Claas, 2015, Das Ereignis des Schreibens. Foucault, Heine und das Politische, in: Norbert Otto Eke und Bernd Füllner (Hgg.), Das Politische und die Politik im Vormärz, Bielefeld: Aisthesis (Forum Vormärz Forschung: Jahrbuch 21), S. 47-72.
- Mourey, Marie-Thérèse, 2018, Heinrich Heine, un maître des formes poétiques?, in: dies. und Stéphane Pesnel (Hgg.), Itinéraires poétiques de Heinrich Heine, Nancy: CEGIL-Nancy, S. 109-121.
- Müller, Hans-Harald, 1973, Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870-1930, Darmstadt: Thesen-Verlag.
- Müller, Joachim, 1972, Heines Nordseegedichte. Eine Strukturanalyse, in: ders., Von Schiller bis Heine, Halle/Saale: Niemeyer, S. 492-580.
- Müller-Jentsch, Walther, 2019, Adornos ambivalente Heine-Rezeption, in: Heine-Jahrbuch 58, S. 93-99.
- Nebbrig, Alexander, 2020, Heine mit Ariost an den König. Die ästhetische Vermittlung politischer Autorschaft im Versepos Atta Troll (1843), in: Achim Aurnhammer und Mario Zanucchi (Hgg.), Ariost in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Berlin/Boston: De Gruyter (Frühe Neuzeit 238), S. 316-336.
- Nerval, Gérard de, 1993, Œuvres complètes III, hg. von Jean Guillaume und Claude Pichois, Paris: Gallimard.
- Neubauer, Kai, 2000, Heinrich Heines heroische Leidenschaften. Anthropologie der Sinnlichkeit von Bruno bis Feuerbach, Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Neuhaus, Stefan, 1995, Warum sollen keine Poeten nach London fahren? Zur Intention literarischer Reiseberichte am Beispiel von Heinrich Heines Englischen Fragmenten, in: Heine-Jahrbuch 34, S. 22-39.
- Nolte, Andreas, 2006, »Ich bin krank wie ein Hund, arbeite wie ein Pferd, und bin arm wie eine Kirchenmaus«. Heinrich Heines sprichwörtlicher Sprache, Hildesheim u.a.: Olms.
- Och, Gunnar, 2023, Ahasver, der Ewige Jude. Geschichte eines Mythos, Göttingen: Wallstein.
- Oesterhelt, Anja, 2021, Geschichte der Heimat. Zur Genese ihrer Semantik in Literatur, Religion, Recht und Wissenschaft, Berlin, Boston: De Gruyter (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 157).
- Ort, Claus-Michael, 2007, Zyklus, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin, New York: De Gruyter, S. 899-901.
- Osterhammel, Jürgen, 2009, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München: Beck.
- Pabis, Eszter, 2009, »Und Gott ist alles was da ist; Er ist in unsern Küssen.« Zum Sensualismus in Heines *Zeitgedichten*, in: Kovács, Kálmán (Hg.) Rhetorik als Skandal. Heinrich Heines Sprache, Bielefeld: Aisthesis, S. 155-169.
- Pallitsch, Lukas, 2016, »das Bild des Manns, / Der an das Kreuz geschlagen«. Heinrich Heines Poetik der Pathosformel, in: Yvonne Nilges (Hg.), Jesus in der Literatur. Tradition, Transformation, Tendenzen. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Heidelberg: Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 362), S. 125-142.

- Park, Eun-Kyoung, 2005, »... meine liebe Freude an dem Göttergesindel«. Die antike Mythologie im Werk Heinrich Heines, Stuttgart u.a.: Metzler (Heine-Studien).
- Pastor, Eckart, 2023, »Wöhnlich« nur in der Sprache. Zu einigen schöpferischen Schreibarten Heinrich Heines, in: Heine-Jahrbuch 62, S. 203-228.
- Pazi, Margarita, 1973, Die biblischen und jüdischen Einflüsse in Heines »Nordsee-Gedichten«, in: Heine-Jahrbuch 12, S. 3-19.
- Pelloni, Gabriella, 2019, »Kluge Narrn reden besser«. Poetische Korrespondenzen zwischen Heines *Nordsee*-Zyklen und Nietzsches *Dionysos-Dithyramben*, in: Maria Carolina Foi u.a. (Hgg.), Heine und Nietzsche. Ästhetische Korrespondenzen, Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, S. 97-111.
- Peters, Paul, 1990, Heinrich Heine »Dichterjude«. Die Geschichte einer Schmähung, Frankfurt am Main: Hain.
- , 1997, Von der Lotusblume zur blauen Blume: Heine und die romantische Natur, in: Joseph A. Kruse (Hg.), »Ich Narr des Glücks«. Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung [Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Couvent des Cordeliers Paris], unter Mitwirkung von Ulrike Reuter und Martin Hollender, Stuttgart und Weimar: Metzler, S. 247-254.
- , 1998, Die Modernen vor den letzten Dingen: Heines *Bimini*, Baudelaires *Le Voyage*, in: Dolf Oehler und Karin Hempel-Soos (Hgg.), »Dichter unbekannt«. Heine lesen heute, Bonn: Bouvier, S. 125-152.
- , 2010, Der Heine-Komplex. Anmerkungen zu einer Wirkungsgeschichte (1907-1956), in: Weimarer Beiträge 56, S. 564-605.
- , 2014, Prosa der Welt und Krise des Poetischen bei Heinrich Heine, in: Bernd Kortländer in Verbindung mit Volker C. Dörr (Hgg.), »Was die Zeit fühlt und denkt und bedarf«. Die Welt des 19. Jahrhunderts im Werk Heinrich Heines, Bielefeld: Aisthesis (Vormärz-Studien 32), S. 43-63.
- Petersdorff, Dirk von, 2006, Grenzen des Wissens, gemischte Gefühle. Heinrich Heines Ironie, in: Heine-Jahrbuch 45, S. 1-19.
- , 2022, Kann man produktiv von literaturgeschichtlicher »Moderne« sprechen? Ein Vorschlag zur Neubestimmung des Begriffs, in: Euphorion 116, H. 1, S. 105-127.
- Phelan, Anthony, 2007, Reading Heinrich Heine, Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge studies in German).
- Pistiak, Arnold, 1997, *Bimini*. Eine Lesart, in: Heine-Jahrbuch 36, S. 111-123.
- , 1998, »Seine Magd weiß es besser«. Vorläufige Anmerkungen zu Heines letzter Gedichtsammlung, in: Dolf Oehler und Karin Hempel-Soos (Hgg.), »Dichter unbekannt«. Heine lesen heute, Bonn: Bouvier, S. 109-124.
- Pittrof, Thomas, 2015, »Wir bringen aber die Zeiten / untereinander«. Synkretismus und Epochenschwelle: Stationen einer Modellgeschichte zwischen Spätantike und literarischer Moderne. Mit Interpretationen zu Hölderlin, Heine, Keller, C. F. Meyer und Thomas Mann, Freiburg i. Br.: Rombach (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura 51).
- Plessner, Helmuth, 1959, Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes, Stuttgart: Kohlhammer.
- Polaschegg, Andrea, 2024, »Da wär's auf einmal still«. Letale Finale romantischer Gedichte, in: Jakob Christoph Heller, Erik Martin und Sebastian Schönbeck (Hgg.), Figuren der Endlichkeit in der Europäischen Romantik, Berlin, Boston: De Gruyter, S. 21-42.

- Pontzen, Alexandra, 2004, Der kanonisierte Heine. Zur dritten Auflage von Gerhard Höhns *Heine-Handbuch*, in: literaturkritik.de 10, Oktober.
- Preisendanz, Wolfgang, 1983, Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge, 2., vermehrte Aufl., München: Fink (UTB 206).
- Rau, Rachel, 2014, Zwischen Singularität und Universalität. Paradoxe Aspekte jüdischen Exils in Heinrich Heines *Jehuda ben Halevy*, in: Doerte Bischoff u.a. (Hgg.), *Exil Lektüren. Studien zu Literatur und Theorie*, Berlin: Neofelis, S. 66-78.
- Regener, Ursula, 2000, Eichendorffs lyrische Poetik, in: *Aurora* 60, S. 105-127.
- Reich-Ranicki, Marcel, 1986, Eine schmerzende Wunde, schief und schön vernarbt. Über Heinrich Heine ohne Anlaß, in: *Frankfurter Allgemeiner Zeitung*, Nr. 57, 8. März.
- , 1997, Der Fall Heine, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Reinhardt, Hartmut, 2023, »Ich liebe das Königtum«. Heinrich Heines Verhältnis zur Monarchie zwischen poetischer Verklärung und politischer Reflexion, in: *Heine-Jahrbuch* 62, S. 187-202.
- Richer, Jean, 1955, Une collaboration Gautier-Gérard: l'étude sur Henri Heine signée de Nerval, in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 55, S. 206-209.
- Riener, Karoline, 2006, Der Streit um die Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine, in: *Düsseldorfer Jahrbuch* 76, S. 251-290.
- Risch, Anastasia, 2013, »... wir schaffen aus Ruinen«. Der Byronismus als Paradigma der ästhetischen Moderne bei Heine, Lenau, Platen und Grabbe, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Rispoli, Marco, 2026, Polemiker oder Weltpsycholog? Zu einigen Lektüren von Heines *Denkschrift* über Ludwig Börne, in: *Germanica* 78.
- Ritte, Jürgen, 1998, Heinrich Heine an der Wiege der Moderne – Sechs Plädoyers, in: *Lendemains* 91/92, S. 126-128.
- , 2018, Schiffbruch mit Dichter. Annäherungen an Heines *Loreley*, in: Marie-Thérèse Mourey und Stéphane Pesnel (Hgg.), *Itinéraires poétiques de Heinrich Heine*, Nancy: CEGIL-Nancy, S. 17-27.
- Ritzen, Philipp, 2023, Heinrich Heines *Romanzero*. Mythisches Denken und resignatives Geschichtsbild, Berlin: Metzler (Heine-Studien).
- Robert, Jörg, 2008, Die See als Sehschule. Bilder, Medien und Mythen in Heines *Nordsee*-Dichtung, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 245, S. 1-36.
- Röhnert, Jan, 2008, Warum Paris? Zum Verhältnis von Exil, Modernität und Einflussangst bei Heine, in: *Wirkendes Wort* 2, S. 207-222.
- , 2014, Selbstbehauptung. Autobiographisches Schreiben vom Krieg bei Goethe, Heine, Fontane, Benn, Jünger, Handke, Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Roth, Klaus-Hinrich, 1990, Sprachreflexion bei Heinrich Heine, in: Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr (Hgg.), *Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft*, Essen: Hobbing, S. 159-172.
- Roth, Ursula und Heinemarie Vahl, 1999, Hgg., *Großer Mann im seidenen Rock. Heines Verhältnis zu Goethe. Mit einem Essay von Jost Hermand und 82 Abbildungen*, Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Ruhl-Anglade, Gabriele, 1998, Heines *Meeresstille*. Ironie und Kritik, in: *Lectures d'une œuvre. Reisebilder de Heinrich Heine. Ouvrage collectif coordonné par René Anglade*, Paris: Éditions du temps, S. 215-220.

- Sagarra, Eda, 2021, Fontane unter anderem. Essays zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sautermeister, Gert, 1996, Heine und Baudelaire – eine vergleichende Lektüre, in: Thomas Koebner und Sigrid Weigel (Hgg.), Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 43-78.
- Schädlich, Na, 2024, Spiegelgeist. Karl Wolfskehl's deutscher Symbolismus, Göttingen: Wallstein (Philologien 9) (im Druck).
- Schanze, Helmut, 2015, Heines Medien, in: Stefan Keppler-Tasaki und Wolf Gerhard Schmidt (Hgg.), Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848, Berlin u.a.: De Gruyter (Spectrum Literaturwissenschaft 48), S. 375-394.
- , 2018, Erfindung der Romantik, Stuttgart: Metzler.
- Schell, Sandra und Yvonne Zimmermann, 2022, »Linkssengleaner«. Marie Luise Gansberg, Jost Hermand und die »Sengle-Schule«, in: Scientia Poetica 26, S. 429-470.
- Schiller, Friedrich, 1992, Gedichte, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag (Werke und Briefe in zwölf Bänden 1).
- Schilling, Erik, 2018, Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart, Stuttgart: Metzler (Abhandlungen zur Literaturwissenschaft).
- Schlaffer, Heinz, 2002, Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München und Wien: Hanser.
- Schlesier, Renate, 2001, Der große Maskenball. Heines exilierte Götter, in: Klaus Briegleb und Itta Shedletzky (Hgg.), Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität, Hamburg: Dölling und Galitz, S. 93-110.
- Schmidt, Christoph, 2021, »Daniels Traum«. Heinrich Heines poetische Vision der Moderne als transkanonische Beziehung von Revolution und Religion, in: Michael Fisch und Amir Engel (Hgg.), Transkulturelle Hermeneutik, Berlin: Weidler Buchverlag, S. 9-52.
- Schmiedel, Janina, 2013, »Sowohl im Leben wie in der Schriftwelt«. Untersuchungen zu den Versen und einigen Zeitgedichten Heinrich Heines, Hannover: Wehrhahn Verlag.
- , 2015, »Diese Welt glaubt nicht an Flammen«. Zur romantisch-politischen Dichtung Heinrich Heines, in: Norbert Otto Eke und Bernd Füllner (Hgg.), Das Politische und die Politik im Vormärz, Bielefeld: Aisthesis (Forum Vormärz Forschung: Jahrbuch 21), S. 147-157.
- Schneider, Martin, 2024, Die Mobilisierung der Literatur. Heinrich Heines *Reisebilder*, in: Heine-Jahrbuch 63, S. 127-139.
- Schneider, Sabine, 1995, Die Ironie der späten Lyrik Heines, Würzburg: Königshausen und Neumann (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 148).
- Schneider, Steffen, 2003, Die Mythologie der Schrift – Zu Heines *Nordsee*-Texten, in: Robert André und Christoph Deupmann (Hgg.), Paradoxien der Wiederholung, Heidelberg: Winter (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 17), S. 45-69.
- Scholz, Rüdiger, 2019, Die Weltgeschichte und der große Dichter. Heinrich Heines *Denkschrift* über Ludwig Börne und die innere Biographie. Ein Lehrbuch, Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Schwieder, Gabriele, 2001, Goethes *West-östlicher Divan*. Eine poetologische Lektüre, Köln: Böhlau.
- Secci, Lia, 1976, Die Götter im Exil – Heine und der europäische Symbolismus, in: Heine-Jahrbuch 15, S. 96-114.
- Seeba, Hinrich C., 2020, Geschichte und Dichtung. Die Ästhetisierung historischen Denkens von Winckelmann bis Fontane, Berlin: De Gruyter.
- Selbmann, Rolf, 2021, Das Ende der Texte, am Ende der Text. Über Autorschaft und Schrift, letzte Botschaften und Vermächtnisse, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Selzer, Brigitte, 1987, Wertungskriterien in Heinrich Heines *Die romantische Schule*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Sieyès, Emmanuel Joseph, 2010, Was ist der Dritte Stand?, hg. von Oliver W. Lembcke und Florian Weber, Berlin: Akademie Verlag (Schriften zur europäischen Ideengeschichte 3).
- Singh, Sikander, 2011, Einführung in das Werk Heinrich Heines, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Einführungen Germanistik).
- , 2014, »die armen Kinder der Kunst«. Heinrich Heine geht ins Museum, in: Bernd Kortländer in Verbindung mit Volker C. Dörr (Hgg.), »Was die Zeit fühlt und denkt und bedarf«. Die Welt des 19. Jahrhunderts im Werk Heinrich Heines, Bielefeld: Aisthesis (Vormärz-Studien 32), S. 161-173.
- , 2023, »Man sagt Homer habe die griechischen Götter erfunden«. Heinrich Heines Homer, in: Peter Riemer und ders., Homer und Homer-Rezeption, Hannover: Wehrhahn Verlag, S. 263-284.
- Solvi, Pauline, 2022, Prisma eines Ichs. Versuch einer narratologischen Ausdifferenzierung der Ich-Ebenen in Heinrich Heines *Heimkehr*-Zyklus, in: Heine-Jahrbuch 61, S. 3-27.
- Sorg, Bernhard, 2004, Zwischen Romantik und Naturalismus, in: Geschichte der deutschen Lyrik, Stuttgart: Reclam, S. 375-469.
- Sousa, Karin, 2007, Heinrich Heines *Buch der Lieder*. Differenzen und die Folgen, Tübingen: Niemeyer (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 131).
- Stašková, Alice, 2009, Heinrich Heines Reflexion der Todesdarstellung und die moralistische Tradition: *Morphine*, in: Paolo Chiarini und Walter Hinderer (Hgg.), Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 127-144.
- Stauf, Renate, 1997, Der problematische Europäer. Heinrich Heine im Konflikt zwischen Nationenkritik und gesellschaftlicher Utopie, Heidelberg: Winter.
- , 2010, Heinrich Heine. Gedichte und Prosa, Berlin: Erich Schmidt Verlag (Klassiker-Lektüren 13).
- , 2013, Ein verschoben geschliffener Spiegel. Goethes *West-östlicher Divan* und Heines *Buch der Lieder*, in: Carsten Rohde und Thorsten Valk (Hgg.), Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800, Berlin, Boston: De Gruyter (Klassik und Moderne 4), S. 321-337.
- , 2016, »Wir können uns ohne Frage u. Antwort nicht verlieren in dem Kulturprozesse«. die Freundschaft zwischen Laube und Heine im Spiegel ihrer Briefe, in: Leszek Dziemanko u.a. (Hgg.), Heinrich Laube (1806-1884). Leben und Werk. Bestandsaufnahmen – Facetten – Zusammenhänge, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 208-231.

- , 2020, »[...] mit dem besten Willen der Treuherzigkeit kann kein Mensch über sich selbst die Wahrheit sagen.« Heinrich Heines autobiographisches Laboratorium, in: dies. und Christian Wiebe (Hgg.), Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knausgärd, Heidelberg: Winter (Germanisch-Romanische Monatsschrift / Beihefte 97), S. 121-142.
- Stegers, Robert, 2022, Rüdiger Scholz: Die Weltgeschichte und der große Dichter [Rezension], in: Heine-Jahrbuch 61, S. 269-272.
- Stein, Peter, 2010, Heinrich Heine im Nachmärz: »Enfant perdü«. Missdeutungen der Begriffe und Widersprüche im Gedicht, in: Heine-Jahrbuch 49, S. 19-29.
- Steinecke, Hartmut, 2020, Deutsch-jüdische Literatur und die Shoah. Schreiben über »es«, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Steinhagen, Harald, 2006, Heine und die Lyrik der Moderne, in: Ingrid Hennemann Barale und ders. (Hgg.), Auf den Spuren Heinrich Heines, Pisa: Edizioni ETS.
- Stierle, Karlheinz, 1991, Diskontinuität. Der Ursprung einer Kategorie des modernen Dichtens bei Nerval und Goethe, in: Karl Maurer und Winfried Wehle (Hgg.), Romantik. Aufbruch zur Moderne, München: Fink, S. 427-457.
- , 1993, Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München u.a.: Hanser.
- Szondi, Peter, 1975, Das lyrische Drama des Fin de siècle, hg. von Henriette Beese, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag (Studienausgabe der Vorlesungen 4, stw 90).
- Thielking, Sigrid, 2020, Über den Vormärz hinaus: Nachmärz, in: Norbert Otto Eke (Hg.), Vormärz-Handbuch, Bielefeld: Aisthesis, S. 179-186.
- Trautmann-Waller, Céline, 2004, Bilder jüdischer Verwandlungen in den *Hebräischen Melodien*. Metamorphose, Sublimierung und Verklärung, in: Heine-Jahrbuch 43, S. 1-II.
- Tunner, Erika, 2008, La noblesse de l'adieu. Der Sohn des Rabbi Israel – Der Sklave Mahomet – Der Dichter Heine, in: Dietmar Goltschnigg, Charlotte Grollegg-Edler und Peter Revers (Hgg.), Harry ... Heinrich ... Henri ... Heine. Deutscher, Jude, Europäer, Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 33-38.
- Vedder, Ulrike, 2024, Auswandern/Heimkehren: Liminals Erzählen und die Kunst des Handelns in der Auswandererliteratur des 19. Jahrhunderts, in: Michael Pilz und Peter C. Pohl (Hgg.), Dimensionen literarischer Mobilität. Theorie – Buchmarkt – Motiv – Genre, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 299-322.
- Viering, Jürgen, 2007, Neuromantik, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weiner, 3 Bde., Berlin, New York: De Gruyter, S. 707-709.
- Walser Smith, Helmut, 2021, Deutschland. Geschichte einer Nation von 1500 bis zur Gegenwart, aus dem Englischen von Andreas Wirthensohn, München: Beck.
- Walzer, Dorothea, 2020, Hg., Medien öffentlicher Rede nach Heine: Zwischen Popularität und Populismus, Berlin: Erich Schmidt Verlag (Beiheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie 18).
- Waszek, Norbert, 2018, Sinnlichkeit und Saint-Simonismus in Heines Gedichtzyklus Verschiedene, in: Marie-Thérèse Mourey und Stéphane Pesnel (Hgg.), Itinéraires poétiques de Heinrich Heine, Nancy: CEGIL-Nancy, S. 41-54.
- Weinberg, Kurt, 1954, Henri Heine »romantique défroqué« – héraut du symbolisme français, New Haven/Conn. u.a.: Yale Univ. Press u.a.

- Weissmann, Dirk, 2020, »Auch meine Gedanken sind exilirt, exilirt in eine fremde Sprache.« Heinrich Heines »Werke in französischer Sprache« zwischen Selbstübersetzung, Fremdübersetzung und interlingualem *rewriting*, in: Stefan Willer und Andreas Keller (Hgg.), Selbstübersetzung als Wissenstransfer (LiteraturForschung 39), Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin, S. 147-169.
- Wellbery, David, 2019, Enthusiastisch aufgeregt, in: Goethe-Jahrbuch 136, S. 31-35.
- Werner, Michael, 1978, Genius und Geldsack. Zum Problem des Schriftstellerberufs bei Heinrich Heine, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- , 1979, Rollenspiel oder Ichbezogenheit, in: Heine-Jahrbuch 18, S. 99-117.
- , 2004, Ansichten des Exils. Zu einem Grundthema bei Heine, in: Bernd Kortländer und Sikander Singh (Hgg.), »... und die Welt ist so lieblich verworren.« Heinrich Heines dialektisches Denken. Festschrift für Joseph A. Kruse, Bielefeld: Aisthesis, S. 175-189.
- Westemeier, Jens, 2015, Hans Robert Jauss. Jugend, Krieg und Internierung. Wissenschaftliche Dokumentation im Auftrag der Universität Konstanz.
- Weyrauch, Wolfgang, 1949, Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten, Hamburg u.a.: Rowohlt.
- Wiese, Benno von, 1979, Mythos und Mythenravestie in Heines Nordseegedichten und in seinem Gedicht *Unterwelt*, in: Helmut Koopmann (Hg.), Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 36), Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 123-140.
- Wikoff, Jerold, 1975, Heinrich Heine. A Study of *Neue Gedichte*, Bern u.a.: Lang (Stanford German Studies 7).
- Windfuhr, Manfred, 1997, Rätsel Heine. Autorprofil – Werk – Wirkung, Heidelberg: Winter (Reihe Siegen 133).
- , 2021, Poetik und Rhetorik. Heines Schriftstellerbegriff, in: Heine-Jahrbuch 60, S. 3-26.
- Winkler, Markus, 1995, Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines, Tübingen: Niemeyer.
- Witte, Bernd, 2007, Jüdische Tradition und literarische Moderne. Heine, Buber, Kafka, Benjamin, München: Hanser.
- Wittler, Kathrin, 2019, Morgenländischer Glanz. Eine deutsche jüdische Literaturgeschichte (1750–1850), Tübingen: Mohr Siebeck (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts 79).
- Wögerbauer, Werner, 1999, Der krumme Leser. Heinrich Heine und Paul Celan, in: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner (Hgg.), Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag, Stuttgart und Weimar: Metzler, S. 722-738.
- , 2000, Emil Staiger (1908-1987), in: Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke (Hgg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts, Berlin und New York: De Gruyter, S. 239-249.
- , 2013, *Suivre Heidegger contre lui-même. Les ambivalences d'Emil Staiger*, in: *Études germaniques* 68, H. 3, S. 375-393.
- , 2022, *L'art poétique des Élégies romaines*, in: Christoph König und Denis Thouard (Hgg.), *Goethe, le second auteur. Actualité d'un inactuel*, Paris: Hermann, S. 265-281.

- Woesler, Winfried, 1986, Sachkommentar, in: Heinrich Heine, Deutschland, Ein Wintermärchen. Text und Materialien, Düsseldorf: Schwann.
- , 2024, Paratexte als Kommentare und Verteidigung. Heines Vorworte zu seinen Versen, in: Jan Hess und Roland S. Kamzelak (Hgg.), *Werk und Beiwerk. Zur Edition von Paratexten*, Berlin/Boston: De Gruyter (Beihefte zu Editio 54), S. 75-80.
- Woll, Michael, 2019, Hofmannsthals *Der Schwierige* und seine Interpreten, Göttingen: Wallstein (Philologien 5).
- , 2020, Ce nécessaire incommensurable. Celan face à Hölderlin, übersetzt von Clément Fradin, in: Bertrand Badiou, Clément Fradin und Werner Wögerbauer (Hgg.), *Celan, Paris: Éditions de l'Herne*, S. 214-220.
- , 2022a, Le potentiel du *Divan occidental-oriental* pour la poésie du XX^e siècle, in: Christoph König und Denis Thouard (Hgg.), *Goethe, le second auteur. Actualité d'un inactuel*, Paris: Hermann, S. 323-344.
- , 2022b, Nerval lecteur – les lecteurs de Nerval. Le sonnet *Delfica* et Goethe dans le système de coordonnées de la poésie française, in: *Germanica* 71, S. 155-182.
- , 2024a, La défense d'un poète. Paul Celan traducteur et interprète des Chimères de Nerval, in: *Revue Nerval* 8, S. 233-249.
- , 2024b, Spracharbeit im Dialog zwischen Feuilleton und Dichtung. Milena Jesenská liest Franz Kafka, Franz Kafka liest Milena Jesenská, in: Christian Kurze und Jan Standke (Hgg.), *Franz Kafka revisited. Zur Aktualität eines ›Klassikers‹ im Kontext von Literaturwissenschaft, Fachdidaktik und Literaturunterricht*, Trier: wvt, S. 265-279.
- , 2025, Zyklus mit Rest. Lutz Seilers *pech & blende* (2000) und die Tradition der Wanderlieder-Zyklen, in: *Zeitschrift für Germanistik N.F.* 35, H. 3 (Schwerpunkt: Lyrische Zyklen, hg. von dems. mit Mark-Georg Dehrmann und Olga Katharina Schwarz), S. 638-658.
- , 2026, Liebender Streit – streitende Liebe? Goethes Sonette IX, XIV und XV, in: Bénédicte Terrisse, Françoise Lartillot und Clément Fradin (Hgg.), *Consensus et dissensus. De l'herméneutique aux pratiques sociales*, Bern u.a.: Peter Lang (im Druck).
- Wünsch, Marianne, 1975, Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien ›Literatur‹ und ›Realität‹, Stuttgart: Kohlhammer.
- Zehm, Edith, 1985, Der Frankreichfeldzug von 1792. Formen seiner Literarisierung im Tagebuch Johann Conrad Wagners und in Goethes *Campagne in Frankreich*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Zepf, Irmgard, 1980, Denkbilder. Heinrich Heines Gemäldebericht, München: Fink.
- Ziegler, Edda, 1976, Julius Campe, der Verleger Heinrich Heines, Hamburg: Hoffmann und Campe (Heine-Studien).
- Zimmermann, Christian von, 2015, Ästhetische Meerfahrt. Erkundungen zur Beziehung von Literatur und Natur in der Neuzeit, Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag.
- Zimmermann, Martin, 1999, Nerval lecteur de Heine. Un essai de sémiotique comparative, Paris u.a.: L'Harmattan.

Dank

Das vorliegende Buch basiert auf meiner Habilitationsschrift (Wintersemester 2024/25, Universität Osnabrück), die in weiten Teilen während eines Feodor-Lynen-Stipendiums an der École Normale Supérieure Paris (2021-23) entstanden ist. Mein erster Dank gilt daher der Alexander von Humboldt-Stiftung für ihre großzügige Förderung sowie meinen Gastgebern an der ENS, Michel Espagne und Isabelle Kalinowski, die die Arbeit über den ganzen Zeitraum der Entstehung mit großer Anteilnahme gefördert haben. Für seine fortwährende Unterstützung, durch ermutigende Begleitung der Habilitation und Diskussion der Gegenstände stets in enger Verbindung mit dem Osnabrücker Oberseminar, dem Peter Szondi-Kolleg und den daraus hervorgehenden Räumen, danke ich darüber hinaus besonders Christoph König.

Wie jedes Buch, das in Paris entsteht, ist dies ein Buch über Paris. Es enthält viel von der Rue Lepic und der Rue d'Ulm, dem Marché d'Anvers und verschiedenen Poissonnerien, den Kirchen Notre-Dame-de-Lorette, Sacré-Cœur und Saint-Séverin, der Bibliothèque Nationale und der Métro 12, der Gare de l'Est und dem Boulevard Ney – im Einzelnen lässt sich das nicht so genau sagen. In jedem Fall ist die Arbeit nicht zu denken ohne die Vielzahl an Gesprächen, die ihr vorausgehen, und dem damit verbundenen freundschaftlichen Rat. Ein großer Dank für ihre kritischen Lektüren und ihr Urteil in allen Phasen der Textentstehung geht an Kristin Bischof. Für Diskussion und Hinweise danke ich außerdem Felix Christen, Mandana Covindassamy, Mark-Georg Dehrmann, Clément Fradin, Marit Heuß, Caroline Jessen, Martina Kopf, Benjamin Krutzky, Marco Rispoli, Dierk Rodewald, Na Schädlich, Christiane Schneider und Anja Seiffert – auch für die weit über die Arbeit an diesem Buch hinausgehenden Gesprächszusammenhänge, die mir wichtig sind.

Von großer Bedeutung ist mir der Austausch in meinen Lehrveranstaltungen in Osnabrück und in Halle (Saale). Erste Anstöße zur Beschäftigung mit Heines Nordsee gab mir ein Seminar an der Université de Nantes von Werner Wögerbauer, dem ich auch darüber hinaus Anregungen verdanke. Einen wichtigen Ort bildete das Deutsche Literaturarchiv Marbach; für die Unterstützung dort danke ich stellvertretend Dorit Krusche und ganz besonders Vera Hildenbrandt. Für ihre Hinweise danke ich den Mitgliedern der Osnabrücker Habilitationskommission. Wichtige Orte des Austauschs waren das Leipziger Oberseminar von Dieter Burdorf sowie bereichernde Tagungen und Kolloquien unter anderem in Cerisy-la-Salle, der Villa Vigoni und vor allem natürlich in Paris. Ein Dank geht an

DANK

die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Tagung *Heine en conflits*, die im Dezember 2022 neben der ENS auch von der Maison Heine unterstützt wurde. Ein Buch wurde aus alldem nicht zuletzt dank der fachlich-organisatorischen Begleitung durch Andreas Haller und Theresa Kölczner im Wallstein Verlag.

Die Entstehung eines Buches setzt vor allem anderen ein Umfeld voraus, in dem man schreiben und über das Geschriebene sprechen kann. Dafür danke ich Ariane und meiner ganzen Familie.

Personenregister

Aufgeführt sind alle Nennungen im Fließtext und in den Anmerkungen, mit Ausnahme von Stellen, an denen in den Anmerkungen lediglich der Nachweis eines Zitats einer im Haupttext genannten Person zu finden ist.

- Adorno, Theodor W. 10, 13, 24, 28, 32, 38f., 84f., 131, 142-145, 147f., 165, 167, 244
- Aischylos 77
- Altenhofer, Norbert 98, 154f., 239f.
- Ancelet-Hustache, Jeanne 285
- Andersen, Hans Christian 258
- Aparicio Vogl, Julia 286
- Arnauld, Andreas 147
- Asholt, Wolfgang 53
- Auer, Michael 97, 239, 242
- Bachmann, Ingeborg 249
- Bachmann, Vera 147, 241
- Baer, Lydia 186, 239
- Balzac, Honoré de 17
- Bardua, Caroline 36
- Barner, Wilfried 52
- Battegay, Caspar 53
- Baudelaire, Charles 12, 14, 16, 20, 24, 29, 33, 38-41, 45f., 49, 57, 79, 105, 133f., 148, 173f., 214, 240, 244, 252, 260, 266f.
- Baudouin, Patricia 96
- Baumgärtel, Bettina 96
- Becker, Carl 98
- Becker, Sabina 47, 51, 96
- Beethoven, Ludwig van 198
- Béguin, Albert 41, 222, 264f.
- Behrendt, Maria 98
- Bender, Hans 51
- Benjamin, Walter 39, 73
- Benoit, Martine-Sophie 169
- Bernstein, Susan 10
- Bertrand, Aloysius 266
- Betz, Albrecht 18, 39, 72, 80
- Beyle, Marie-Henri s. Stendhal
- Bianquis, Geneviève 72
- Biermann, Wolf 38
- Bierwirth, Sabine 52, 106
- Birus, Hendrik 98
- Bischof, Kristin 53, 98
- Bivort, Olivier 53
- Blanche, Esprit Sylvestre 263
- Bloom, Harold 97f.
- Blumenberg, Hans 213f.
- Bodenheimer, Nina 148
- Boeck, Oliver 52
- Böcklin, Arnold 173
- Böhm, Alexandra 53, 241
- Börne, Ludwig 81, 152
- Boerner, Maria-Christina 40, 46, 53, 97f., 154, 240
- Bohnenkamp, Anne 98
- Bohrer, Karl Heinz 46, 52, 96f., 221f.
- Boilait, Eugénie 63
- Bollack, Jean 22f., 51, 205
- Borchardt, Rudolf 156
- Borchert, Wolfgang 249
- Borst, Arno 96
- Bosco, Lorella 239
- Botticelli, Sandro 190, 228
- Bourdieu, Pierre 105
- Bouton, Christophe 63
- Brecht, Bertolt 12f., 35, 38f., 45, 49, 105, 247
- Brentano, Clemens 9, 281f.
- Breton, André 265
- Briegleb, Klaus 44, 51f., 96, 148, 260f., 265
- Briese, Olaf 147
- Brogi, Susanna 96
- Brokoff, Jürgen 54, 96
- Brüggenthies, Raphaela 53
- Büchner, Georg 249
- Bürger, Gottfried August 260
- Bürger, Jan 286
- Bürger, Peter 53, 97
- Burdorf, Dieter 239

- Byron, George Gordon Baron 41, 173, 183
 Calderón Villarino, Ángela 285
 Calvié, Lucien 266, 284
 Campe, Julius 31, 56f., 83, 86, 148, 154, 166, 254
 Caron, François 96
 Cassagnau, Laurent 242
 Celan, Paul 11, 14, 16, 20, 22f., 26, 51, 83, 91, 167, 171, 182, 205, 240
 Cervantes, Miguel de 278f., 281
 Chiarini, Paolo 53, 96
 Colombat, Rémy 23, 41, 112, 124f.
 Compagnon, Antoine 244
 Covindassamy, Mandana 285
 Curtius, Ernst Robert 152
 Czesior, Patricia 284
 Dainat, Holger 79
 Danneck, Anna 98, 147
 Debussy, Claude 173
 Decker, Jan-Oliver 46, 54, 99, 154f., 232, 239-242
 Décultot, Elisabeth 51
 Dehrmann, Mark-Georg 51, 97f., 148
 Dembeck, Till 45, 242
 Destro, Alberto 147
 Deubner, Sarah 43
 Di Noi, Barbara 53, 241
 Dimopoulos, Ioannis 148
 Discherl, Margit 63, 96, 116
 Droste-Hülshoff, Annette 45, 72
 Drux, Rudolf 242
 Eckermann, Johann Peter 285
 Eibl, Karl 241
 Eichendorff, Joseph von 23, 72, 78f., 147, 183, 195, 289f.
 Elisabeth, Kaiserin von Österreich 27
 Erhart, Walter 44f., 66f., 96, 206, 284
 Espagne, Michel 22, 51, 96, 124f., 240, 263, 276f., 282, 284f.
 Ette, Ottmar 52
 Fieguth, Rolf 98
 Flügge, Manfred 290
 Flüh, Torsten 53, 98
 Föcking, Marc 66f.
 Fohrmann, Jürgen 51
 Fontane, Theodor 72
 Fortmann, Patrick 173
 Fradin, Clément 16, 148
 Frank, Manfred 240
 Freudenthal, Gideon 76
 Friedrich II., König von Preußen 256
 Friedrich, Caspar David 36
 Friedrich, Hugo 79
 Fritzlar, Lydia 53, 242
 Füllner, Bernd 52, 85, 98
 Füllner, Karin 147
 Galois, Évariste 220
 Gamper, Michael 52
 Gautier, Théophile 13, 17, 40f., 53, 258, 263
 Geibel, Emanuel 72
 Geitner, Ursula 54
 Genton, Elisabeth 147f., 243
 George, Stefan 72, 156, 230
 Gernhardt, Robert 88
 Gervinus, Georg Gottfried 79
 Gesse-Harm, Sonja 53, 97, 239, 284
 Görner, Rüdiger 98
 Goethe, Johann Wolfgang 9, 11, 13f., 16, 20, 23, 27, 35f., 39, 43, 48, 56, 60-62, 66, 68f., 73f., 78-80, 89-92, 107f., 111, 114, 130, 137f., 154f., 167, 173, 179, 184, 190, 196, 198, 209, 228, 230, 232f., 254f., 259f., 264f., 269f., 275f.
 Goltschnigg, Dietmar 51, 98
 Grappin, Pierre 239-243, 284f.
 Grésillon, Almuth 45, 51, 213
 Großklaus, Götz 34, 53, 96
 Grundmann, Regina 53, 241f.
 Gryphius, Andreas 275
 Gutleben, Burkard 52
 Gutmann, Thomas 51
 Habermas, Jürgen 31, 34
 Hädecke, Wolfgang 63, 96
 Häfner, Ralph 17, 52, 96, 214, 223, 239, 242, 284
 Hänßler, Katharina 101
 Haffner, Emmylou 51
 Hafis 228
 Halevi, Jehuda ben 230
 Hasselriis, Louis 27

- Hasubek, Peter 239f.
 Hausdorff, Felix 93
 Haussmann, Georges-Eugène 62
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 14, 46,
 61, 72, 206, 228, 242, 253
 Heine, Auguste Crescence »Mathilde
 121f., 288
 Heine, Salomon 273
 Herder, Johann Gottfried 61
 Hermand, Jost 10, 18, 28f., 33, 35-37,
 41f., 47, 53, 74
 Hessing, Jakob 147
 Hessmann, Peter 263
 Hildebrand, Olaf 52, 241f.
 Hinderer, Walter 53, 96
 Hirth, Friedrich 85
 Höhn, Gerhard 15, 32f., 51, 53, 97-99,
 127, 129, 147f., 244, 267, 284f.
 Hölderlin, Friedrich 34, 39, 51, 101, 171,
 206, 240, 264f.
 Höllerer, Florian 260, 265, 285
 Höpfner, Christian 53, 239, 286
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
 79f., 222, 264f.
 Hoffmann, Paul 79
 Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann
 von 275
 Hoffmeister, Gerhart 17, 52
 Hofmannsthal, Hugo von 13, 21, 53, 72,
 78f., 144, 242, 249
 Hohendahl, Peter Uwe 35, 46f., 51-53,
 55, 149, 270
 Holtzhauer, Sebastian 147
 Homer 119, 171, 185f., 205, 242
 Horaz 270
 Horst, Christoph auf der 239f.
 Hosfeld, Rolf 40, 52, 97, 148, 239,
 246-248, 286
 Houben, H.H. 285
 Huber, Christoph 96
 Illies, Florian 36
 Immer, Nikolas 214
 Immermann, Karl 152
 Jacobs, Jürgen 277
 Jäger, Nadine 147
 Janin, Jules 17
 Jauß, Hans Robert 35, 52
 Jean Paul Friedrich Richter 260
 Jens, Walter 144
 Jesenská, Milena 58
 Jessen, Caroline 25, 51f.
 Joeres, Yvonne 286
 Johannes (Evangelist) 135
 Jokl, Johann 243
 Jürgens, Dirk 154, 213, 239-243
 Kaiser, Gerhard 18, 42, 96, 194, 241
 Kalinowski, Isabelle 51, 84, 285
 Kamp, Hermann Adam von 130
 Kant, Immanuel 74
 Karl der Große 252, 256
 Kayser, Wolfgang 51
 Kerschbaumer, Sandra 53, 80, 98, 122,
 129, 148, 239
 Kertbeny, Karl Maria 271
 Kilchmann, Esther 54, 195, 206
 Kimmich, Dorothee 97
 Klotz, Volker G. 52
 Köster, Udo 52
 Kounu, Eiji 53
 Klein, Christian 147
 Klein, Jürgen 53
 Kloocke, Kurt 285
 Klüger, Ruth 122
 Knobloch, Hans-Jörg 97
 Koebner, Thomas 284
 König, Christoph 18, 26, 51-53, 98, 148,
 240
 Kolmar, Gertrud 272
 Koopmann, Helmut 23, 97, 239
 Kopelew, Lew 52
 Kortländer, Bernd 31, 51, 53, 61, 70, 84f.,
 97, 106f., 116, 125, 147, 173, 241, 243,
 284
 Kovács, Kálmán 44
 Kraus, Karl 9, 28, 45, 143
 Krause, Robert 98, 285
 Krebs, Roland 285
 Kreienbrock, Jörg 282
 Kremer, Detlef 79
 Kreuzer, Stefanie 241
 Kruschwitz, Hans 53, 206, 241
 Kruse, Joseph A. 18, 52, 98, 239, 292

- Kruse, Julia 18, 53, 239, 241, 243
 Kuschel, Karl-Joseph 246, 248
 Kyros der Jüngere 200
 Lämke, Ortwin 285
 Lamarque, Jean Maximilien 220
 Lamartine, Alphonse de 17
 Lasker-Schüler, Else 230
 Laube, Heinrich 152
 Lefebvre, Jean-Pierre 97
 Legrand, Alexis 68
 Lenhard, Philipp 51, 148
 Lessing, Gotthold Ephraim 74, 81, 247,
 255
 Liedtke, Christian 51, 63, 85, 98, 269
 Lüdi, Rolf 131, 240
 Lützel, Paul Michael 286
 Ludwig, Robert 96
 Lukács, Georg 250
 Lund, Hans-Peter 260
 Luther, Martin 74, 76, 79, 253
 Maillet, Marie-Ange 10, 18, 65
 Mallarmé, Stéphane 11, 13, 16, 20, 23-25,
 40f., 79, 222, 264f.
 Mann, Golo 36, 73
 Marquart, Lea 285
 Martens, Gunter 241
 Martin, Ralph 242
 Martus, Steffen 97
 Marx, Karl 73, 147
 Massicot, Stephanie 53
 Masson, Jean-Yves 260, 284
 Mattenklott, Gert 76
 Matuschek, Stefan 23
 Mayer, Hans 53, 138, 144
 McGillen, Petra 53
 Mehrtens, Herbert 92
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 198
 Merckel, Friedrich 236
 Meyer, Conrad Ferdinand 72, 78
 Michaelis-König, Andree 98
 Moennighoff, Burkard 148
 Mörike, Eduard 72, 78
 Mojem, Helmuth 148, 284
 Morawe, Bodo 96, 220, 239, 251
 Morgenroth, Claas 66f.
 Moser, Moses 151, 166
 Mourey, Marie-Thérèse 84
 Mozart, Wolfgang Amadeus 131
 Müller, Joachim 204, 241
 Müller, Wilhelm 128, 164
 Müller-Jentsch, Walther 284
 Nebrig, Alexander 18
 Nerval, Gérard de 13, 26, 41, 52, 169,
 171, 222, 258-267, 272, 284f.
 Neubauer, Kai 148
 Neuhaus, Stefan 116, 147
 Nolte, Andreas 53
 Och, Gunnar 292
 Öder Adler 217
 Oehler, Dolf 147
 Oesterhelt, Anja 101, 286
 Opitz, Alfred 147
 Ort, Claus-Michael 98, 239
 Osterhammel, Jürgen 73, 97
 Overbeck, Christian Adolph 131
 Ovid 70, 96, 120, 204
 Pabis, Eszter 148
 Pallitsch, Lukas 241
 Park, Eun-Kyoun 96, 217, 239
 Pastor, Eckart 53
 Pazi, Margarita 239
 Peters, Paul 27, 32-34, 37, 51, 143, 147f.,
 240, 244, 249, 252
 Petersdorff, Dirk von 18, 90
 Phelan, Anthony 52, 155f.
 Pistiak, Arnold 277, 286
 Pittrof, Thomas 148, 240
 Platen, August von 81
 Plessner, Helmuth 75
 Podewski, Madleen 46, 242
 Poe, Edgar Allan 40
 Polaschegg, Andrea 292
 Ponce de León, Juan 276-281
 Ponsard, François 65
 Pontzen, Alexandra 24
 Praz, Mario 52
 Preisendanz, Wolfgang 27, 55f., 66, 80
 Proust, Marcel 65
 Raddatz, Fritz J. 68
 Rau, Rachel 148, 271
 Regener, Ursula 147
 Reich-Ranicki, Marcel 58, 144

- Reinhardt, Hartmut 239
 Richer, Jean 264f., 284
 Riemann, Bernhard 51
 Riener, Karoline 51
 Rilke, Rainer Maria 20, 22f., 26, 51, 72,
 78, 83, 91, 98, 101, 182, 230, 272
 Rimbaud, Arthur 117, 222, 264
 Risch, Anastasia 53, 286
 Rispoli, Marco 98
 Ritte, Jürgen 38, 52, 208, 241
 Ritzen, Philipp 285
 Robert, Jörg 241
 Röhnert, Jan 96-98, 148
 Rosenkranz, Karl 79
 Roth, Joseph 58
 Roth, Klaus-Hinrich 98
 Roth, Ursula 52
 Rothschild, James de 257
 Roud, Gustave 264
 Rousseau, Jean-Jacques 206
 Rühmkorf, Peter 23
 Ruge, Arnold 147
 Ruhl-Anglade, Gabriele 241
 Ryan, Judith 10
 Sachs, Hans 76
 Sagarra, Eda 97
 Sand, George 98
 Sautermeister, Gert 284
 Schädlich, Na 53
 Schanze, Helmut 53, 98
 Schell, Sandra 52
 Scherer, Stefan 97
 Scherer, Wilhelm 89
 Schiller, Friedrich 35, 175, 218, 242, 255,
 260
 Schilling, Erik 239f., 242
 Schlaffer, Heinz 97
 Schlegel, August Wilhelm 281
 Schlegel, Friedrich 281
 Schlesier, Renate 284
 Schmidt, Christoph 53
 Schmidt-Weißenfels, Eduard 263
 Schmiedel, Janina 18, 43, 147, 225, 239
 Schneider, Martin 242
 Schneider, Sabine 52, 242
 Schneider, Steffen 107f.
 Schocken, Samuel 28
 Scholz, Rüdiger 42, 153
 Schwarz, Olga Katharina 98, 148
 Schwieder, Gabriele 98
 Secci, Lia 52
 Seeba, Hinrich C. 51, 97, 253
 Seidler, Louise 36
 Selbmann, Rolf 240, 284, 286
 Selzer, Brigitte 98
 Sengle, Friedrich 37, 47
 Sieyès, Emmanuel Joseph 76
 Solvi, Pauline 98, 148, 239
 Sontag, Henriette 269
 Sorg, Bernhard 18, 242
 Sousa, Karin 18, 42, 52-54, 88
 Silcher, Friedrich 161
 Singh, Sikander 15, 37, 56, 96, 240, 242,
 284
 Staël, Germaine de 281
 Staiger, Emil 35
 Stašková, Alice 147
 Stauf, Renate 96, 98, 117, 147
 Steegers, Robert 53
 Stein, Peter 284
 Steinecke, Hartmut 51, 75
 Steiner, Herbert 249
 Steinhagen, Harald 141, 148f.
 Stendhal 19
 Stierle, Karlheinz 52, 59, 63, 265
 Stockinger, Claudia 97
 Storm, Theodor 72, 157
 Straube, Heinrich 87-89
 Strauss, Richard 289
 Strittmatter, Ellen 96
 Strodtmann, Adolf 236, 276
 Stüssel, Kerstin 54
 Szondi, Peter 17
 Taubes, Nicole 285
 Thielking, Sigrid 284
 Thouard, Denis 148
 Tieck, Ludwig 80-82, 281
 Trautmann-Waller, Céline 285
 Tucholsky, Kurt 38, 58
 Tunner, Erika 246
 Uhland, Ludwig 9, 78, 128-130, 136f.,
 143, 148, 151, 163, 172, 246f., 260, 289

PERSONENREGISTER

- Vahl, Heidemarie 52
 Valéry, Paul 40f., 101, 222, 264f.
 Varnhagen von Ense, Karl August 243
 Varnhagen, Rahel 83
 Vedder, Ulrike 242, 285
 Verlaine, Paul 26, 153, 222, 262
 Vernet, Claude Joseph 213
 Viering, Jürgen 53
 Voltaire 115
 Voß, Johann Heinrich 119, 186
 Wagner, Richard 260
 Walser Smith, Helmut 73
 Walzer, Dorothea 53
 Waszek, Norbert 148
 Watteau, Antoine 153
 Weigel, Sigrid 284
 Weinberg, Kurt 52
 Weissmann, Dirk 18, 285
 Wellbery, David E. 10, 51
 Werner, Michael 52, 56, 85, 96f.
 Westemeier, Jens 52
 Weyrauch, Wolfgang 38
 Wiese, Benno von 240
 Wikoff, Jerold 12, 38, 104f., 124, 147
 Wilhelm II., Kaiser 27
 Windfuhr, Manfred 10, 18, 37, 39, 52f.,
 106, 127, 131, 148
 Winkler, Heinrich August 75
 Winkler, Markus 97
 Witte, Bernd 52f., 116, 242
 Wittler, Kathrin 47, 53
 Wögerbauer, Werner 18, 52, 96, 144f.,
 242
 Woesler, Winfried 284f.
 Wünsch, Marianne 98
 Xenophon 200-202
 Zehm, Edith 96
 Zepf, Irmgard 18, 240
 Ziegler, Edda 96, 148
 Zimmermann, Christian von 206, 213,
 239f.
 Zimmermann, Martin 285
 Zimmermann, Yvonne 52
 Zwetajewa, Marina 205

Werke von Heinrich Heine

Zusammenhängende Interpretationspassagen sind **fett** hervorgehoben.

Lyrik und Versdichtungen

Buch der Lieder II, 13, 15, 33, 42f., 85, 103, 107, 143, 150, 155, 165f., 202, 223, 235, 245, 256, 259, 267, 287

Vorrede zur 2. Auflage (1837) 31f.

Junge Leiden 157, **158-160**, 166, 186

Romanzen 88

I *Der Traurige* 112f. II *Die Bergstimme* 112f., 225 XIII *Der wunde Ritter* 158, 177, 199f., 208 XIV *Wasserfahrt* 158, 208 XV *Das Liedchen von der Reue* 158 XVI *An eine Sängerin. Als sie eine Romanze sang* 159 XX *Wahrhaftig* **87-89**, 129, 217

Lyrisches Intermezzo 160

XXXIII 44, 47

Die Heimkehr 157, **160-165**, 166, 186, 224, 231, 235, 245

II (*Loreley*) II, 15, 38, 95, 161f., 208 VII 163 VIII 163 XI 165, 232, 235, 274 XIII **29-31**, 160 XIV 30, 165 XL 161-163, 180

Aus der Harzreise 94, 118, 138, 150, 157

Bergidylle 113

Die Nordsee II-13, 15f., 38, 41, 46, 50, 82, 92-95, 100, 106, 110-112, 118f., 130, 146, **150-243**, 244-283, 287

Erster Zyklus / I.1 *Krönung* 166f., 170, **177-182**, 192, 196, 203, 226, 231-233, 261f., 268, 271 I.2 *Abenddämmerung* **168-177**, 182, 187, 203, 237, 246 I.3 *Sonnenuntergang* **168-177**, 180, 183, 200, 214, 229 I.4 *Die Nacht am Strande* **183-185**, 187, 210 I.5 *Poseidon* **185-187**, 192f., 202, 209, 231, 280 I.6 *Erklärung* 118, **187-189**, 225 I.7 *Nachts in der Kajüte* **187-189**, 192, 225, 291 I.8 *Sturm* 95, **189-192**, 194, 199, 201, 208f., 231, 234 I.9 *Meeresstille* 192, **198**, 200, 210 I.10 *Seegespenst* 93, 155, **192-198**, 237, 280 I.11 *Reinigung* **196-198**, 200 I.12 *Frieden* **196-198**

Zweiter Zyklus / II.1 *Meergruß* 191, **199-207**, 208, 215, 224, 270f., 290 II.2 *Gewitter* **208-214**, 231 II.3 *Der Schiffbrüchige* III, **208-214**, 217f., 231 II.4 *Untergang der Sonne* **214-216** II.5 *Der Gesang der Okeaniden* **216-218**, 223 II.6 *Die Götter Griechenlands* 155, **218f.** II.7 *Fragen* **222f.**, 280 II.8 *Der Phönix* 95, 156, **223-226**, 229, 233, 235, 268 II.9 *Im Hafen* **226-230**, 235, 247 II.10 *Epilog* 86, 226, **230-232**

Seekrankheit **233-236**

Atta Troll. Ein Sommernachtstraum 39, 106

Neue Gedichte 15, 82, 85, **100-149**, 150-152, 244, 251f., 259

Neuer Frühling 100, 103-105, **127-137**, **140-146**, 159, 202, 204, 226, 229, 253, 257, 274, 280, 289

Prolog 127, **132f.**, 178 I 133, 141 III 133 VI 136 VII **133f.** VIII 134 IX **134-137**, 178 XV 146 XVIII 146 XXIII 146 XXVII 146 XXXVI 140f. XXXVII 141 XXXVIII 141 XXXIX 141 XL 141 XLI 141 XLII 141 XLIII **141f.** XLIV 132, 142

Verschiedene 100, 103, 124

- Seraphine 104, **112-114**, 115, 118, 122, **123-127**, 138, 145f., 236f., 250, 287
 I 113 V 127 VII **123-127**, 290f. X 168 XII 114, 146 XV 59, 61, **113f.**, 122
 Schöpfungslieder
 V 118
 Zeitgedichte 100, 104, **138-140**, 252
 I *Doktrin* 138 VI *Bei des Nachtwächters Ankunft zu Paris* 139 X *Lebensfahrt* 59,
94f., 102, **107-111**, 113, 120, 122, 130, 132, 138, 164, 194, 212f., 237f., 252, **257f.**
 XIX *An den Nachtwächter (Bei späterer Gelegenheit)* XXIII *Wartet nur* 139
 XXIV *Nachtgedanken* 105, **138-140**, 252, **257f.**
 Deutschland. Ein Wintermärchen 15, 56, 105f., 110, 149, **249-258**, 268, 270, 273
 Romanzero 26, 84, 86, 103, 137, 245, 267-272
 Erstes Buch. Historien
Vitzliputzli 289
 Zweites Buch. Lamentationen 249
 XVI *Im Oktober 1849* **269-272** XII *Gedächtnisfeyer* 288
 Drittes Buch. Hebräische Melodien
Jehuda ben Halevy 230, **271f.**
 Nachwort 246, 250, 258f., **267f.**
 Gedichte. 1853 und 1854 272-276
 V *Babylonische Sorgen* **121f.**, 145, 248, 272 VI *Das Sklavenschiff* 272f. VII *Affronten-*
burg **273f.** XI *Die Wahlverlobten* **274-276**
 Lyrischer Nachlass
 Bimini 245, 249, **276-283**, 288f.
 An Edom! (*Parabolisch*) 162, 270
 Im Mondglanze 233, **236-238**, 251
- Prosa**
- Reisebilder 70, 84, 223, 233-236, 252, 256, 266
 Vorwort zur 2. Auflage des zweiten Teils (1831) 39, **127-130**, **136f.**, **142f.**, 151, 177,
 182, 191, 250
 Die Nordsee. Dritte Abtheilung (*Nordsee III*) 94, **107f.**, 111, 157, 163, 194, 289
 Ideen. Das Buch Le Grand **119f.**, 213, 282
 Italien. 1828
Die Stadt Lukka 55 *Die Bäder von Lukka* 41, **117f.**, 182
 Englische Fragmente **115-117**, 248
 Französische Zustände 57, 60, **220-222**, 248
 Französische Maler 13, 57, 60, 65
 Die romantische Schule 57, 71, **79-82**, 93, **126-129**, 131, 280-283
 Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 57, 71, **74-79**, 81
 Über die französische Bühne 40, 57, 60
 Industrie und Kuns 57, **62-70**, 92, **94f.**, **122f.**, 150, 153, **258**
 Lutezia 63f., 66
 Geständnisse 31, 76, 250