

Gerhard Oberlin

HEINE

Text + Deutung

VERSTEHEN



Königshausen & Neumann

Gerhard Oberlin

—

Heine verstehen

Der Autor Dr. Gerhard Oberlin arbeitet als Freier Literatur-, Kultur- und Sportwissenschaftler mit Wohnsitz in Tübingen. Nach einer internationalen Laufbahn als Lehrer, Schulleiter und Fortbilder war er unter anderem Dozent für deutsche Sprache und Literatur an der Beijing Foreign Studies University und am Deutsch-Chinesischen Institut der University of Business and Economics, Beijing/China. Zuletzt Gastdozent der Hebrew University in Jerusalem, der Malayalam University in Tirur/Kerala und am Pookoya Thangal Memorial Government College in Perinthalmanna/Kerala. Neben zahlreichen Aufsätzen in internationalen Fachzeitschriften mehr als 50 Buchveröffentlichungen, zuletzt: *Die Unfähigkeit zu dauern – Bildung in Deutschland* (2025); *Schein und Zeit – Spiegelwelten und ihre Bestimmung* (2025); *Dehumanisation – Die Depotenzierung des Menschen* (2026). In der von ihm herausgegebenen und kommentierten Reihe „Literatur verstehen – Text + Deutung“ erschienen bisher Bände zu folgenden Autorinnen und Autoren: *Kafka* (2021), *Kleist* (2023), *Rilke* (2023), *Droste-Hülshoff* (2023), *Büchner* (2024), *Goethe* (2024), *Schiller* (2024), *Trakl* (2025) und *Mörike* (2025). Er ist Herausgeber u.a. der Bände: Argyris Sfountouris: *Trauer um Deutschland. Reden und Aufsätze eines Überlebenden* (2015) und Argyris Sfountouris: *Schweigen ist meine Muttersprache. Griechenland – seine Dichter, seine Zeitgeschichte* (2017).

Gerhard Oberlin

Heine verstehen

Text + Deutung

Königshausen & Neumann

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen Intelligenz (»KI«) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren.
Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor,
was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

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

Erste Auflage 2026

© Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2026
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile.

Kein Teil darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Moritz Daniel Oppenheim:

Der Dichter Heinrich Heine (1831)

Wikicommons: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Heinrich_Heine-Oppenheim.jpg (Letzter Zugriff: 15.07.2026)

Druck: docupoint, Magdeburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9561-0

eISBN 978-3-8260-9562-7

www.koenigshausen-neumann.de

Danksagung

Mit dem zehnten Band der Reihe „Literatur verstehen – Text und Deutung“ ist eine Wegmarke erreicht, die den Rückblick auf die geleistete Arbeit nahelegt. Zu ihm gehört der herzlichste Dank an meine Frau Prof. Dr. Heike Oberlin, die alle Bände kritisch lektoriert und für die Drucklegung redigiert hat.

Dr. Gerhard Oberlin, im Sommer 2026

Das ist ein trostloses Gefühl, wenn wir im heißesten Rausche an künftige Nüchternheit und Kühle denken, und aus Erfahrung wissen, daß die hochpoetischen heroischen Leidenschaften ein so kläglich prosaisches Ende nehmen!

(DHA 10: 112)

Inhalt

Vorwort	9
Einführung	14
<i>Buch der Lieder</i> 1827 (Auswahl)	31
<i>Neue Gedichte</i> 1844 (Auswahl)	91
<i>Deutschland. Ein Wintermärchen</i> 1844 (Auswahl)	129
<i>Die armen Weber</i>	151
<i>Der Rabbi von Bacherach. Ein Fragment</i> (1. Kapitel)	159
<i>Reisebilder Erster Theil</i> 1824:	
<i>Die Harzreise</i> (Auszug)	191
<i>Reisebilder Zweyter Theil</i> 1826:	
<i>Die Nordsee</i> (Auszug)	227
<i>Ideen. Das Buch Le Grand</i> (Auszug)	247
<i>Lutezia</i> 1854	
<i>Berichte über Politik, Kunst und Volksleben</i> (Auszug)	287
Arbeitsbibliothek	303
1. Siglen	
2. Internetquellen, Digitalisate	
3. Biographien	
4. Sonstige Literatur (Auswahl)	
Gedichtanfänge/-titel in alphabetischer Folge	309

Vorwort

Verlag und Autor widmen dem Dichter Heinrich Heine diesen zehnten Band der Reihe *Literatur verstehen*, die bis heute Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Georg Büchner, Annette von Droste-Hülshoff, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl und Eduard Mörike mit *Text + Deutung* in Erinnerung brachte.

Zum Konzept der Reihe gehört nicht nur die historische Textgestalt möglichst in Erstdruckfassung, in der Regel als Buchdruck, sondern auch die Anmerkungen und der kurzgefasste Werkkommentar, der Informationen und zum kreativen Verstehen anregende Reflexionen vereint. Unvermeidlich sind dabei Wiederholungen, da nicht davon auszugehen ist, dass der Leser, die Leserin chronologisch den Seiten folgt. Wer dies dennoch tut, stellt fest, dass viele der Basisinformationen zum Autor, zur Epoche, zur literarischen Tradition usw. in einer gewissen Additions- und Progressionsreihe tatsächlich über das Buch verteilt sind, so dass das ganze Bild erst am Ende mit der Lektüre des ganzen Bandes vor Augen steht. Auf diese Weise erübrigt sich eine langatmige Einführung, die wiederum (redundante) Textbelege anhäufen müsste, um plausibel zu erscheinen.

Bei der Werkauswahl war wie immer ausschlaggebend, im Rahmen des gebotenen Gesamtumfangs literarästhetisch herausragende, für den Autor und seine Zeit repräsentative sowie in Sujet, Stil und Durchführung markant-charakteristische Texte vorzuziehen, die der Erklärung bedürfen und nach Deutung verlangen. Möglicherweise werden die ‚Heine-Freaks‘ mit der etwas knappen Auswahl der Gedichte nicht zufrieden sein. Sie ist u.a. der Tatsache geschuldet, dass bei weitem nicht alle Texte dieses Autors der Kommentierung bedürfen.

Selbst wenn das für diese Editionsreihe programmatische Gebot der (anthologischen) Erstdruckfassung nicht selten in Konkurrenz zu späteren Fassungen steht, wurde, soweit möglich, „für das Gute das der ursprüngliche Entwurf im Allgemeinen hat“ entschieden, wie uns Eduard Mörike einst mit auf den Weg gab. Dessen Befürchtung, dass dadurch „eine Art von Pietät jede Kritik verdrängt“ (1967, 13: 227), wird hier nicht geteilt, zumal Kritik und Pietät einander nicht ausschließen, wenn man mit „Pietät“ Achtung vor dem kreativen Prozess und ein gewisses historisches Interesse an der Werkentstehung verbindet.

Vorlage für den Abdruck der Lyrikwerke in diesem Buch sind die in den Jahren 1827 und 1844 im Hamburger Verlag Hoffmann und Campe erschienenen Bände *Buch der Lieder* und *Neue Gedichte* (samt *Deutschland. Ein Wintermärchen*), jeweils in Erstauflage, mit Ausnahme jener Texte, die Heine aus seiner ersten Buchveröffentlichung *Gedichte* (in der Maurerschen Buchhandlung, Berlin, 1822) übernahm und die hier in der ursprünglichen Fassung erscheinen. Alle übrigen lyrischen Texte werden somit auch dann den Bänden von 1827 bzw. 1844 entnommen, wenn sie bereits davor z.T. verändert in Buchform oder Journaldrucken wie in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände*, *Der Gesellschafter* oder *Blätter für Geist und Herz* oder den gleichfalls bei Hoffmann und Campe veröffentlichten *Reisebildern* Bd. 1-2 (1824-26/27) abgedruckt waren. Letztere wurden herangezogen als der ursprüngliche Erscheinungsort der hier auszugsweise gebrachten *Reisebilder: Die Harzreise, Die Nordsee* und *Ideen. Das Buch Le Grand*. Das Romanfragment *Der Rabbi von Bacherach* wurde in Originalauszügen des ersten von drei Kapiteln dem vierten und letzten Band von Heines Prosaanthologie *Der Salon* (1840) entnommen, diese ebenfalls aus dem Verlagshaus Hoffmann und Campe. Abschließend wurde ein Zeitungsartikel vom März 1843 abgedruckt, den Heine im Kern in den zweiten Band von

Lutezia: Berichte über Politik, Kunst und Volksleben von 1854 übernahm.

Auf die Darstellung und Kommentierung anderer Werkteile musste hier aus Platzgründen verzichtet werden. Gelegentlich wurden, abweichend von der ursprünglichen Anordnung, lyrische Texte aus der anthologischen Reihenfolge gelöst und innerhalb eines Zyklus oder Bandes je nach Motivkreisen und Thematik gruppiert, um eine gewisse Zusammenschau zu ermöglichen und Redundanz in der Kommentierung zu vermeiden. Die römischen Ziffern, mit denen Heine seine Gedichte oft an Titel statt nummeriert, wurden dabei weggelassen, da sie außerhalb der numerischen Reihe keinen Sinn ergeben. Wer bestimmte titellose Gedichte sucht, mag das alphabetische Verzeichnis der Gedichtanfänge am Ende dieses Bandes nutzen.

Was den Prozess des Verstehens anlangt, der im Konzept dieser kommentierten Reihe Programm ist, darf man sich einmal mehr vergewissern, was das überhaupt sei. Wir erinnern alte Bedeutungen: eine Rechtssache ‚durchstehen‘, also physisch so lange vor einem Gericht, dem germanischen *Thing* etwa, ‚stehen‘, bis seine Sache – zu der man ‚steht‘ – durchgefochten ist. Das hat also mit ‚Steh‘-Vermögen zu tun. Offenbar muss man dazu auch ‚zu sich selbst stehen‘, ‚hin-stehen‘, um seine Sache glaubhaft zu machen, vor sich (und anderen) ‚be-stehen‘, angesichts der Auslastung der Instanzen sehr wahrscheinlich auch ‚an-stehen‘, bis ein Berufener einem endlich ‚beisteht‘.

Will man als eine der traditionellen Kunstformen Literatur verstehen, geschieht dies sinnvoller- und methodischerweise aus ihrer Zeit heraus, einer Zeit, die meist lange zurückliegt und Kulturphänomene hervorbrachte, die uns zum Teil vertraut erscheinen, aber doch recht fremd sind und uns bei näherem Hinsehen die Not des Nichtverstehens vor Augen führen. Ist der Drang zu ver-

stehen, wie er aus solcher Not hervorgeht, groß, sind vor-eilige Schlüsse unvermeidlich. Denn nunmehr wird Ver-gangenes vergegenwärtigt und damit einem Effekt zuge-führt, der zwar als ‚Aktualisierung‘ vielleicht wünschens-wert erscheinen mag, das historische Eigenleben des Kunstgegenstands jedoch abtötet.

So kommt es beim *Verstehen* immer darauf an, das Ei-gene und Jetztzeitliche nicht in das Andere, Zeitferne, sondern umgekehrt das Vergangene-Fremde in das Ver-traute zu implantieren und dabei, um im Bild zu bleiben, die Immunantwort des Eigenen so vernehmlich zu ma-chen, wie die Einverleibung des Fremden dies erfordert. Die historische Textgestalt soll dies über die gebotene Dis-tanz erleichtern.

Gerade bei Heine sind wir geneigt, frühe Anzeichen der Moderne mit unserer Gegenwartserfahrung zu über-schreiben und dabei z.B. den Verzicht auf bedeutungs-schwere Auktorialität oder ritualisiertes Sprechen sowie die Bevorzugung alltagsnaher Stil- und Textformen für ‚modernen Standard‘ zu halten. Karl Kraus’ süffisante Heine-Kritik in seinem Aufsatz *Heine und die Folgen* von 1910 sei daher zur ‚Abarbeitung‘ des persönlichen Verste-hens den Lesern mit auf den Weg gegeben. Mögen sie diese Kritik für sich nutzbar machen. Ob man Kraus als *agent provocateur* oder *advocatus diaboli* liest, ist letzt-lich einerlei, solange man sich selbst zum Kritiker hat und Kritik als Essenz einer kreativen Auseinandersetzung mit Literatur betrachtet:

Das intellektuelle Problem Heine, der Regenerator deutscher Luft, ist neben dem künstlerischen Prob-lem Heine gewiß nicht zu übersehen: es läuft ja da-neben. Doch hier ward einmal Sauerstoff in die deutschen Stuben gelassen und hat nach einer au-genblicklichen Erholung die Luft verpestet. Daß, wer nichts zu sagen hat, es besser verständlich sage, diese Erkenntnis war die Erleichterung, die Deutschland seinem Heine dankt nach jenen schwe-

ren Zeiten, wo etwas zu sagen hatte, wer unverständlich war. Und diesen unleugbaren sozialen Fortschritt hat man der Kunst gutgeschrieben, da man in Deutschland immerzu der Meinung ist, daß die Sprache das gemeinsame Ausdrucksmittel sei für Schreiber und Sprecher. Heines aufklärende Leistung in Ehren – ein so großer Satiriker, daß man ihm die Denkmalswürdigkeit absprechen müßte, war er nicht. Ja, er war ein so kleiner Satiriker, daß die Dummheit seiner Zeit auf die Nachwelt gekommen ist. Gewiß, sie setzt sich jenes Denkmal, das sie ihm verweigert. Aber sie setzt sich wahrlich auch jenes, das sie für ihn begehrt. Und wenn sie ihr Denkmal nicht durchsetzt, so deponiert sie wenigstens ihre Visitkarte am Heine-Grab und bestätigt sich ihre Pietät in der Zeitung. (1910: 41f.)

Heine selbst war sich am scherzhaften Beispiel der „grünverschleyerten, vornehmen Engländerinnen“, die dereinst zum „berühmten Haus“ (248) seiner Geburt in der Düsseldorfer Bolkerstraße 53 pilgern würden, früh schon seines (posthumen) internationalen Ruhms sicher, den er dann der ansteckenden Wirkung seines Geistes zuschreiben sollte. Seiner letzten Liebe, jener „Mouche“, die vom Juni 1855 bis zu seinem Tod im Februar 1856 seine „Matratzengruft“ (DHA 3/1: 177) umschwirrte, schrieb er stellvertretend die Früchte seiner literarischen Wirkung zu:

Denn überall, wohin du reist,
Sitzt ja im Herzen dir mein Geist,
Und denken mußt du, was ich sann –
Dich fesselt mein Gedankenbann!
(DHA 3/1: 389)

Einführung

Vergleichsweise wenige deutsche Dichter genießen nachhaltigen Weltruhm, darunter der Rheinländer Heinrich Heine aus Düsseldorf (1797-1856), der mit jüdischem Vornamen „Heri“ hieß (Harry in englischer Aussprache) und die deutsche Lyrik bis dato stärker aufmischte als etwa ein Georg Büchner die literarische Prosa. In der englischsprachigen Welt ist Heine nicht umsonst weit populärer als Goethe, mindestens, was das literarische 19. Jahrhundert angeht – als Beispiel diene der 1899 errichtete *Lorelei Fountain* aus weißem Marmor mitten in der New Yorker Bronx mit der Inschrift:

IHREM GROSSEN DICHTER DIE DEUTSCHEN IN AMERIKA

Die Mischung aus Romantik und Revolution, Idealismus und Materialismus, Traditionalismus und Moderne scheint in Sachen Überlieferung bis heute durchschlagender zu sein als all die enormen Anstrengungen bei der ästhetischen und politischen Verarbeitung der europäischen Aufklärung. Heines komplexe Doppelidentität als Jude und Lutheraner, Patriot und Kosmopolit, Romantiker und Vormärzprotagonist, Sozialist und Individualist, Republikaner und Monarchist, ja als Agnostiker und antiklerikaler Christ bringt ein breites Spektrum an Ideen des Übergangs hervor, die nach wie vor die gesellschaftspolitische Dynamik in vielen Ländern bestimmen. Dazu kommen Heines lebensphilosophische Affinitäten zum Saint-Simonismus mit seiner bürgerlichen Leistungsethik, zum Epikureismus und Vitalismus, schließlich zum Zynismus als der Kunst, die inneren und äußeren Gegensätze mit gelegentlich sarkastischer Ironie auszuhalten und ebenso

zähneknirschend duldsam wie hoffnungsfroh künstlerisch zu gestalten.

Heine ist zu modern, um „Romantiker“ zu sein, und zu romantisch, um die Moderne nicht an mythische Denkgfiguren und kosmologische Sinngebungen zu erinnern. So wie Nietzsche bald darauf in monistischen Sehnsüchten schwelgt, die er doch antimetaphysisch verhindern will, so beschwört Heine eine verlorene Welt, indem er sie in Auflösung und ersatzloser Säkularisierung zeigt. Beide agieren (und agitieren) rhetorisch von einem archimedisch fernen (und keineswegs ‚vaterlandslosen‘) Beobachtungspunkt, von wo aus sie mit manchmal mephistophelischem Scharfsinn „die kleine Narrenwelt“ der (deutschen) „Menschenbrut“ unbarmherzig ins Visier nehmen.

Die Frage, warum ausgerechnet Heine im internationalen geistes- und kulturgeschichtlichen Gedenken anderen großen Deutschen des 19. Jahrhunderts da und dort den Rang streitig macht, ist damit aber nur ansatzweise beantwortet. Weltbürgerlichkeit, ästhetische Qualität, breite Rezeptionswirkung, Zeitbezug und Überzeitlichkeit – all dies will an den Texten im Einzelnen aufgewiesen sein, wobei wir in den Kommentaren dieser Ausgabe auch nicht übersehen dürfen, dass Heine der Dichter deutscher Zunge ist, der bei Weitem am häufigsten vertont wurde und dieser Tatsache nicht unwesentlich seine Popularität und gelegentlich auch seine Schaffenslust verdankt. Für den passionierten Heine- und Kulturkritiker Karl Kraus ist Letzteres fast ein Skandalon: „Diese Lyrik ist Melodie, so sehr, daß sie es notwendig hat, in Musik gesetzt zu werden. Und dieser Musik dankt sie mehr als der eignen ihr Glück beim Philister“ (1910: 25).

Unter den ‚Tondichtern‘ sind praktisch alle Namen der Kompositionsgeschichte zu finden; etwa 1800 Einzeltitel sind derzeit auf der kanadischen Website *The LiederNet Archive* unter dem Namen Heine aufgeführt. In der zwölfbändigen Bibliographie der Heine-Vertonungen von Gün-

ter Metzner waren bis 1994 bereits 6833 Kompositionen verzeichnet. Andrea Harrandt (2008) spricht dann schon von über 10.000 Titeln allein bis 2002. Darunter sind neben zahlreichen Klaviertranskriptionen z.B. auch Prosa- bzw. Bühnenwerke gar nicht aufgeführt, so etwa *Die Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*, in Auszügen Vorlage zu Richard Wagners *Der Fliegende Holländer*, oder das Ballett *Giselle* von Adolphe Adam, das auf die *Elementargeister* zurückgeht. Der Vergleich mit den aberhundert Tondichtungen zu Werken Eduard Mörikes (1804-1875) fällt entschieden zu Gunsten des sieben Jahre jüngeren Heine aus, den Mörike auch noch um zwanzig Jahre überlebte.

Entgegen aller Schelte (die sich zumeist an der stereotyp melancholischen Liebeslyrik entzündet) ist Heine inzwischen ein ‚Weltdichter‘, der problemlos alle nationalen Grenzen überwindet, und das, obwohl sein relevantes literarisches Werk auf Deutsch verfasst ist. Er entzieht sich dem breiten Geschmack genau in dem Maße, wie es ihn umarmt. Die Umarmung ist aber keine einschmeichelnde Finte, sondern durchaus ernst gemeint, nur dass sie, wie Herbert Marcuse hinzufügt, „künstlich verkältet“ ist, wobei sie „die Unwahrheit dieser Kälte einsieht“ (1977: 9).

Heine selbst weiß die extrovertierte Stilfassade einer Not zuzuschreiben, die sich aus den Anfechtungen der Zeitläufte ergibt. In seiner Prosavorrede zum *Buch der Lieder* in der dritten Auflage von 1839 beschwört er nicht umsonst die wehrhafte Seite Apollos, die den griechischen Patron der Dichtung und Musik über den Konkurrenten Marsyas triumphieren lässt. Die Sonnenmetapher aufnehmend, spielt er auf umstürzlerische, wenn nicht revolutionäre Veränderungen an, da „die Flamme, die einst in brillanten Feuerwerkspielen die Welt ergötzte, plötzlich zu weit ernsteren Bränden verwendet werden mußte“ (DHA 1/1: 15). Dass der Sonnengott allerdings den flötenspielenden Satyr „mit dem starken Bogen und den tödtli-

chen Pfeilen“ bezwinge statt durch seinen Gesang und Saitenspiel, ist Heines eigene Lesart des Mythos, die besser ins Bild seiner *poésie engagée* passt.

Wer sich die vor allem der Liebe und dem Liebesleid gewidmeten Gedichte Heines in rascher Folge durchliest – gut drei Viertel der lyrischen Gesamtproduktion –, erkennt nicht nur die petrarcische Blaupause dahinter (wollüstiges Leiden an der Zurückweisung des Werbers oder nach der Trennung), sondern auch die latente Ironie in der volkstümlichen Suade, die vor allem auf den repetitiven Toposgebrauch, die Selbstdistanz des lyrischen Subjekts und die minimalistische Formensprache zurückgeht. Die *Jungen Leiden*, wie das *Buch der Lieder* unterteilt ist – vordergründig gemeint ist der Liebeskummer –, werden so alsbald zur ästhetischen Masche, wobei der Kitsch nicht gescheut, sondern zur ironischen Brechung durch insistierende Wiederholung provokant gesucht wird.

Anders als der Panegyriker August von Platen (1796-1835), der zum selbstmitleidigen Lamento neigt, ist Heine nicht der Typ für die tragische, abstrakte Liebe, eher mischen sich deren idealische Topoi gelegentlich wie absichtslos ins psychologische Repertoire, das immer wieder die Selbstpersiflage einschließt. Wie der Untertitel nahelegt, wird dabei selbst die epigonale Nähe zu Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* von 1774 nicht gescheut bzw. selbstironisch in Kauf genommen und überwunden. Die *Jungen Leiden* sind die Visitenkarte des jungen Lyrikers in seinen frühen Zwanzigern, der sein Debüt gibt, indem er seine Produktion der Jahre 1817-21 vorstellt.

Manchmal allerdings scheint er durchaus das Schicksal jenes *Tristan* zu teilen, den Platen als moribund zeichnet: „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,| Ist dem Tode schon anheimgegeben“ (1834: 88). Doch schwebt Heine nicht freiwillig in den platonischen Wolken, sondern scheint sich stattdessen an seiner lyrischen Suade

halb lust-, halb qualvoll abzuarbeiten. Der Objektivierungswahn ist bei ihm in Sachen Selbstbespiegelung ebenso dem Verschleiß unterworfen, wie er sich aus dem auktorialen Selbstverständnis entfernt.

Dass die beiden fast gleichaltrigen Lyriker sich nach Heines Frontalangriff in den *Bädern von Lucca* öffentlich so erbittert bekämpften, war dann nicht zuletzt ihrer paradoxen Nähe zueinander geschuldet, die sich wohl am besten in Platens Wunschprojektion ausdrückt, wenn er in jenem Sonett über das ruinöse „falsche Feuer“ der Liebe am Ende neidvoll auf Heine zu blicken scheint:

Naht nicht der jähen Tiefe, junge Herzen!
Des Ufers Liljen Glühn von falschem Feuer,
Denn ach, sie locken in das Meer der Schmerzen!

Nur Jenen ist das Leben schön und teuer,
Die frank und ungefesselt mit ihm scherzen,
Und ihnen ruft ein Gott: Die Welt ist euer.
(1838: 183)

So sehr sich angesichts von Heines Radikalität als ästhetischer Reformierender der Vergleich mit Platen verbietet und so wenig dessen prekärer Ästhetizismus ihn mit ihm verbindet, so exorbitant ist Heines Vorsprung in Sachen Moderne. Allein der Verzicht auf Fortsetzung oder Kontext in einigen Gedichten mit narrativem Zuschnitt kündigt an, was die Heine'sche ‚Fließband-Romantik‘ insgesamt schon ausdrückt: das fast widerstrebende Ansingen gegen den unvermeidlichen Verlust der Autorsubjektivität, wie er sich in den überwiegend fragmentarischen Prosawerken widerspiegelt.

Wenn es im *Loreley*-Gedicht heißt: „Ich weiß nicht was soll es bedeuten“, dann ist dieser aufziehende Verlust in vorerst noch rein rhetorische Ratlosigkeit gehüllt, sprich in den noch halb ironisch angedeuteten Erkenntnisvorbehalt, der das Nicht-Mehr der souveränen Auktorialität und das Noch-Nicht der psychologisch-philosophi-

schen Subjekt-Relativierung anzeigt. Die Pioniere des Subjektrelativismus auf dem Weg zur Moderne, allen voran Heinrich von Kleist und Georg Büchner, sind zugleich die Vorläufer einer Protosachlichkeit, die sie allerdings noch unter einem hauchdünnen Neoplatonismus und letztlich Romantizismus zu verdecken (oder zu schützen) suchen.

Bereits die vielberufene „Romantische Ironie“ trug den Zweifel an der schwärmerischen Idealität und den damit verbundenen Abstraktionen in sich, allerdings noch verhalten, spielerisch, eben noch „ironisch“ selbstdistanziert. Heine führt diese Linie zwar nicht direkt fort – das kokette Spiel mit ‚getragenen‘ Inhalten ist ihm nicht fremd, aber eben bald auch suspekt –, doch gerät ihm das lyrische Sprechen über weite Strecken des Frühwerks zu einem wortseligen Habitus, welcher der Sprache ein redundantes Eigenleben in einer exotischen Poetendiaspora erlaubt – und das selbst in Erwartung künftiger Ernüchterung:

Das ist ein trostloses Gefühl, wenn wir im heißesten Rausche an künftige Nüchternheit und Kühle denken, und aus Erfahrung wissen, daß die hochpoetischen heroischen Leidenschaften ein so kläglich prosaisches Ende nehmen! (DHA 10: 112)

Die Nachbarschaft zu anderen lyrischen Massenprodukten jener Zeit wird mit dafür verantwortlich gewesen sein, dass das *Buch der Lieder* mit seinen 2000 gedruckten Exemplaren nach Erscheinen im August 1827 zum Ladenhüter wurde. Hellsichtig sah Heine es im Oktober jenes Jahres „wie ein harmloses Kauffahrtheyschiff [...] ruhig ins Meer der Vergessenheit hinabsegeln“ (HSA 20: 302) – aus dem es dann erst wieder dank der freiheitlich gesonnenen studentischen Jugend mehr als zehn Jahre später wieder auftauchte.

Ironischerweise ist es dann dieses poetische Frühwerk, das letztlich für Heines nachhaltigen Ruhm verant-

wortlich ist, wozu freilich die Vertonungen erheblich beigetragen haben; ironischerweise nicht nur, weil der Autor bei aller Liebe selbst seine Vorbehalte hatte, sondern auch der bis heute nicht abreißenden Kritik an diesem Werk wegen. Prominent verriss es Karl Kraus als „skandierten Journalismus, der den Leser über seine Stimmungen auf dem Laufenden hält“ (1910: 28), und Adorno tat es als „schlechte Gelegenheitslyrik“ ab, bei der „gleichsam eine dichterische Technik der Reproduktion, die dem industriellen Zeitalter entsprach, auf die überkommenen romantischen Archetypen angewandt, nicht aber Archetypen der Moderne getroffen“ worden seien (1997 [1956]: 97).

Gleich anderen Intellektuellen jener Zeit ist Heine gewiss ein Gratwanderer zwischen den Stilen und Zeitmoden von Klassik, Romantik und Vormärz, wie er auch zwischen Deutschland und Frankreich hin- und hergerissen ist. Aber seine relativ unabhängige, wenn auch mühsam gehaltene Stellung im Literatur- und Zeitgeschehen erlaubt ihm größere, vor allem auch gewagtere Schritte aus der biedermeierlichen Restauration hinaus als vielen anderen Zeitgenossen wie etwa Mörike, Uhland, Droste oder gar Platen.

Heine ist der Verwegenere, wenngleich er nicht mit einem Daniel Schubart verglichen werden kann, der mehr als eine Generation vor ihm im freigeistigen Umgang mit der württembergischen Staatsgewalt sein Leben aufs Spiel setzte. Er ist der Verwegenere auch deshalb, weil er angesichts der technologischen und wirtschaftlichen Veränderungen einerseits nicht an Traditionen festhält, ohne sie (etwa als Pastiche oder Kontrafaktur) zu parodieren, andererseits mit gänzlich neuen Tönen die Zeitenwende anzeigt.

So wie Walter Benjamin in seinem Aufsatz über Karl Kraus die Herausforderungen der Kunst in historischer Schwellensituation beschreibt, lässt sich Heines Kunstsprache als die einer neuen mutigen ‚Phraseologie‘ würdi-

gen, welche die ‚Phrasen‘ der Zeit und mithin die Muster des Denkens überschreibt:

Es sollte Aufschluß über die Technik geben, daß sie zwar keine neue Phrase bilden kann, aber den Geist der Menschheit in dem Zustand beläßt, die alte nicht entbehren zu können. In diesem Zweierlei eines veränderten Lebens und einer mitgeschleppten Lebensform lebt und wächst das Weltübel. Die Zeit ist nicht phrasenbildend, aber phrasenvoll; und eben darum, aus heillosem Konflikt mit sich selbst, muß sie immer wieder zum Schwerte greifen. (1977 [1931]: 342)

Die politischen und sozioökonomischen Umbrüche mitten im Strudel der epochemachenden Systemveränderungen zu erleben, macht Orientierungsdaten stets zum kostbaren Gut. Wer hier weder Land sieht noch Richtung oder Ziel kennt, sucht sich Vertrautes im Fremden zu sichern und setzt gleichzeitig sein Vermögen auf ein abstraktes Land, das ihm neue Ufer verspricht.

Auch wenn Frankreich, insbesondere Paris, für Heine ein solches Land zu sein schien – seine kindliche Bewunderung für Napoléon Bonaparte als Erlöserfigur zeigt die abstrakte Überhöhung an –, ist ihm doch auch das reale (und reelle) Frankreich in den fünfundzwanzig Jahren seines Exils bis zu seinem Tod im Februar 1856 der soziale und kommunikative Anker, der ihm Halt gibt und ihn vorübergehend mit einer auskömmlichen Staatspension festigt.

So sind Ideen ebenso erwünscht wie Realien, aber Realien stehen höher im Wert, je weniger davon habhaft sind. Das eine nicht für das andere zu halten, ist die Kunst, in der Heine sich permanent üben muss, will er nicht seine materielle und ideelle Basis verlieren. Dazu ist der heuristische Zwist mit sich selbst und anderen unabdingbar. Den Spiegel auf Distanz zu halten, gelingt nur dem, der sich täglich ein neues Gesicht zeigt. Wer sich innerlich

und äußerlich auf Wanderschaft befindet, für den gilt, wie Heine mit Heraklit sagen könnte: Ποταμῷ οὐκ ἔστιν ἐμβῆναι δις τῷ αὐτῷ – oder in Goethes freier Übersetzung in seinem Gedicht *Dauer im Wechsel* von 1803:

Gleich, mit jedem Regengusse,
Aendert sich dein holdes Thal,
Ach, und in demselben Flusse
Schwimmst du nicht zum zweytenmal.
(1827 I: 132f.)

So ist es kein Wunder, dass es die frühen Prosawerke waren, die ihm zu Halt und Erfolg verhelfen, nämlich seine expressiven (um nicht zu sagen expressionistischen) *Reisebilder*, die ihn in gewissem, sicherlich nicht übertriebenem Maß zur Objektivierung, nicht zuletzt zur Selbstobjektivierung in seiner umtriebigen Lebenszeit zwingen sollten – und es doch nicht ganz vermochten.

Tatsächlich sind die detailgenauen sozio- und topographischen Schilderungen oft genug in weitläufige Abschweifungen gebettet, überlassen anderen das Wort oder erschöpfen sich in zeitkritischen Reflexionen, autobiographischen Erinnerungen oder karikierenden Porträts, die den Leser das epische *ad hoc*, den augenblicklichen Ort der Reise samt Lokalkolorit und damit den Roten Faden immer wieder vergeblich suchen lassen. Zuweilen lesen sich diese Schilderungen wie Texte ohne Kontext, wie Tagebuchnotate ohne Tagesbezug. Immer wieder auch lassen sich Fiktion und Wirklichkeit nicht unterscheiden, beispielsweise, wenn die Mittel der Reportage in einer Kunstform aufgehen, etwa der Groteske.

Der dauernde Wechsel zwischen Realität und Fiktion, Nahem und Fernem, Konkretem und Abstraktem, Bericht und Narrativ zeigt die geistige Gratwanderung an, die den Ideenbesessenen in die Schranken der äußeren Wirklichkeit zwingt, die indessen auch nur literarische Kulisse bleibt. Stets überwiegt das Interesse am Menschen (oder vielmehr: der Porträtkunst), die er zumeist wie aus einem

schrulligen Figurenkabinett karikiert, wobei die direkte oder indirekte Selbstdarstellung etwa in streitbaren Dialogsua den nicht zu kurz kommt.

Karl Kraus hat es gesagt, wenn auch einseitig negativ gewichtet: Heines Nähe zur journalistischen Massenware, zur Dichtung nach Strickmustern und Schablonen kann nicht übersehen werden. Sie ist aber nicht nur der anbrechenden neuen Zeit geschuldet (und zum Gutteil auch der ästhetischen Indifferenz des Biedermeier), sondern auch dem demokratischen Verve, jenem Antrieb, die literarische Kunst vom hohen Musenross zu stürzen und sie publikumswirksam zu profanieren, zu „veralltäglichen“ (so der Vorwurf Adornos). Das unvermeidliche Déjà-Vu seiner Leser sorgt dann mit jeder neuen Probe dafür, Heine als Plagiator Heines und das Genre als solches obsolet erscheinen zu lassen.

Häufig, wenn wir diesen Autor sich an seiner Ästhetik der Ironie und Redundanz abarbeiten sehen, scheint allerdings ein ganz anderer Antrieb hinter seinem Sprachwitz zu stehen als die Selbstdistanzierung oder der analytische Blick auf die Welt als eine *comédie humaine*. Der heuristische Zwist, von dem oben die Rede war, die Auseinandersetzung des Schriftstellers mit sich selbst und seiner Umwelt ist das eine; das andere aber ist das Drama der Weltfindung im konzentrischen Kreisen um sich selbst als der letztverbliebenen bedeutungsgebenden Mitte. Wenn Heine die Fischergemeinde der Nordseeinsel Norderney beschreibt, bricht dieses Drama in ihm durch, wird dessen existenzieller Kern sichtbar, der sich als Leiden an der Individuation zusammenfassen lässt:

Denn wir leben im Grunde geistig einsam; durch eine besondere Erziehungsmethode oder zufällig-gewählte, besondere Lektüre hat jeder von uns eine verschiedene Charakterrichtung empfangen, jeder von uns, geistig verlarvt, denkt, fühlt und strebt anders als die Andern, und des Mißverständnisses wird

so viel, und selbst in weiten Häusern wird das Zusammenleben so schwer, und wir sind überall beengt, überall fremd, und überall in der Fremde.
(229)

Wenn er in einem Gedicht aus dem *Buch der Lieder* „das bischen Liebe“ als letztverbliebenen „Halt“ bezeichnet, wird deren lebensphilosophischer Rang als Kriterium seiner Werteprioritäten verständlich. Gerade die Halte-Metaphorik unterstreicht die Rolle als weltanschauliches Über-Ich-Substitut, die wiederum in der poetologischen Mechanik die formgebenden Strukturen bedingt:

Das Herz ist mir bedrückt, und sehnlich
Gedenke ich der alten Zeit;
Die Welt war damals noch so wöhnlich,
Und ruhig lebten hin die Leut’.

Doch jetzt ist alles wie verschoben,
Das ist ein Drängen! eine Noth!
Gestorben ist der Herrgott oben,
Und unten ist der Teufel todt.

Und Alles schaut so grämlich trübe,
Und krausverwirrt und morsch und kalt,
Und wäre nicht das bischen Liebe,
So gäb’ es nirgends einen Halt.

Der in der historischen Heinekritik immer wieder auftauchende Eindruck, diese Kunst habe kein wirkliches Zentrum und daher etwas Uneigentliches, bloß Gemachtes, Talmihaftes, sieht an der Meta-Ebene unterhalb von Ironie und Satire vorbei, die das Drama der Individuation durchscheinen und als Remedium die Kunst erahnen lässt. Denn natürlich ist der „sentimentalisme matérialiste“, den Baudelaire bei ihm findet, den Anfechtungen der Subjektidentität in der Masse geschuldet, und keineswegs zu übersehen, dass Heine genau dieses Drama in seinem Werk inszeniert, indem er es (und sich) theatralisch zur Ware macht. Die Versatzstück- und Baukastentechn-

nik in der Formgestaltung zugestanden, lässt sein Begriff der „Instrumentwerdung des Menschen“, den er am Musikvirtuosentum exemplifiziert, keinen Zweifel an der systemisch-gesellschaftspolitischen Dimension dieses Dramas, neben der philosophischen, wo er in *Lutezia* den „Sieg des Maschinenwesens über den Geist“ beklagt (290).

Das Hantieren mit Worten, je virtuoser sie gebraucht sind – Heines metaphorische Referenz ist der „Klaviervirtuose“ (ebd.) –, soll jenes Drama einerseits ‚spielen‘, andererseits ‚überspielen‘. Anders als der Shakespeare der Tragödien, der das Tragische mit dem Komischen anmischt, macht Heine umgekehrt die Tragödie der Individuation zur Schattenregie, in die weder die Akteure noch die Zuschauer involviert scheinen, während sie dem oft „seichten“ Spiel (Benjamin) inmitten des Publikums hingegeben sind. Mögen sie auch nicht frei sein von mitleidvollen Präntationen, wie sie der melancholische Zeitgeist im Überfluss heuchelt, so bleibt ihre Sentimentalität doch ein Theater-, ein Publikumserlebnis und ihre ‚Identifikation‘ scheitert an der Schemenhaftigkeit der poetischen Figuren und ihrer Regungen. Kein Wunder, dass der Autor immer wieder selbst in den vorderen Reihen sitzt und über „das alte Lied“ auf der Bühne seiner Kunst zu ermüden scheint:

„Theurer Freund! Was soll es nützen,
Stets das alte Lied zu leiern?
Willst du ewig brütend sitzen
Auf den alten Liebes-Eiern!

Ach! das ist ein ewig Gattern,
Aus den SchaaLEN kriechen Küchlein,
Und sie piepsen und sie flattern,
Und du sperrst sie in ein Büchlein!“ (DHA 1/1: 257)

Heines vielgescholtener „Witz“, von Kraus als feuilletonistischer „Trick“ denunziert, mag, ja soll auf „Wurzello-sigkeit“ (Benjamin) hindeuten, aber er ist weder ein Zei-

chen von zynischem Fatalismus noch von präventivem Übermut. Er ist ein ‚Angriffsmodus‘ im Wortsinn: als ‚Griff‘, der, wenn auch oft vergeblich, Halt verspricht dort, wo „wir überall beengt, überall fremd, und überall in der Fremde [sind]“. In *Die Bäder von Lucca* heißt es unmissverständlich und im ironischen Kontrast zu jenem italienischen Ort der Heilung, der „Kur“, wie auch dem konnotierenden ‚Licht‘ (*lux*) der Aufklärung:

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 weit abgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen Anderen hochbegnadigt und des Dichtermärtyrthums würdig geachtet haben. (DHA 7/1: 95)

Als das Drama des Kunstschaffens zu Ende scheint, kommt der „Comödiant“ zu dem Schluss, dass er dem Theater nicht wird entkommen können, war er doch ein Leben lang „im Scherz und unbewußt“ ganz Spiel, ganz Rolle und zugleich ganz Publikum, wie auch die Bühne *seine* Bühne, *seine* Wirklichkeit war:

Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand
Mich aller Thorheit entled’ge;
Ich hab’ so lang als ein Comödiant
Mit dir gespielt die Comödie.

Die prächt’gen Coulissen, sie waren bemalt
Im hochromantischen Style,
Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt,
Ich fühlte die feinsten Gefühle.

Und nun ich mich gar säuberlich
Des tollen Tands entled'ge.
Noch immer elend fühl' ich mich,
Als spielt' ich noch immer Comödie.

Ach Gott! im Scherz und unbewußt
Sprach ich was ich gefühlet;
Ich hab' mit dem eignen Tod in der Brust
Den sterbenden Fechter gespiet.

Ein kleines Nachspiel hatte dieses Komödiantenleben dann auf dem Pariser Friedhof Montmartre. Als ein Menschenalter später ein anderer Komödiant und Zeitungsschreiber namens „Tyll“ alias Josef Eberle vor dem Grab des Dichters stand, las er neben dem Gedicht *Wo?* (das Heine nicht selbst zum Epitaph bestimmte) folgende Inschrift der Friedhofsverwaltung:

Défense de déposer des couronnes
(„Es ist verboten Kränze niederzulegen“)

Das inspirierte Tyll zu seiner *Pariser Rechenschaft* (Thomas Mann hatte die seine früher gegeben) – und zu folgenden Versen:

Heimatluft umschreibt den toten
Dichter auch im fremden Land:
Noch auf seines Grabes Rand
Wird bei Strafe was verboten.
(2011 [1927])

Der tugendhafte Hund.

Ein Pudel, der mit gutem Fug
Den schönen Namen Brutus trug,
War vielberühmt im ganzen Land
Ob seiner Tugend und seinem Verstand.
Er war ein Muster der Sittlichkeit,
Der Langmuth und Bescheidenheit.
Man hörte ihn loben, man hörte ihn preisen,
Als einen vierfüßigen Nathan den Weisen.
Er war ein wahres Hundejuwel!
So ehrlich und treu! eine schöne Seel!
Auch schenkte sein Herr in allen Stücken
Ihm volles Vertrauen, er konnte ihn schicken
Sogar zum Fleischer. Der edle Hund
Trug dann einen Hängekorb im Mund,

Heine-Autograph: *Der tugendhafte Hund* (1855), Uni Trier, Commons

Ein Pudel, der mit gutem Fug| Den schönen Namen Brutus trug,| War
vielberühmt im ganzen Land| Ob seiner Tugend und seinem Verstand.|
Er war ein Muster der Sittlichkeit,| Der Langmuth und Bescheidenheit.|
Man hörte ihn loben, man hörte ihn preisen,| Als einen vierfüßigen
Nathan den Weisen.| Er war ein wahres Hundejuwel!| So ehrlich und
treu! eine schöne Seel!| Auch schenkte sein Herr in allen Stücken| Ihm
volles Vertrauen, er konnte ihn schicken| Sogar zum Fleischer. Der edle
Hund| Trug dann einen Hängekorb im Mund [...]| (DHA 3/1: 343)