

HEINE JAHRBUCH 2019



58. Jahrgang

Heinrich-Heine-Institut
Düsseldorf

J.B. METZLER



J.B. METZLER

Herausgegeben in Verbindung mit
der Heinrich-Heine-Gesellschaft

Sabine Brenner-Wilczek (Hg.)
Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf

Heine-Jahrbuch 2019

58. Jahrgang

J. B. Metzler Verlag

Anschrift der Herausgeberin:
Dr. Sabine Brenner-Wilczek
Heinrich-Heine-Institut
Bilker Straße 12–14, 40213 Düsseldorf

Redaktion: Christian Liedtke

ISBN 978-3-476-04904-9
ISBN 978-3-476-04905-6 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04905-6>

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

J. B. Metzler
© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhalt

Siglen	VII
Aufsätze	1
Gesa Jessen · »und daß ich selbst wieder zerrinnen möchte in süße Atome«. Zur Dynamik von Wasser, Wirtschaft und Geschlecht in »Die Harzreise« ..	3
Karl Clausberg · Badereisen als Fieber-Cur – mit Heinrich Heine unterwegs durch Tollhäuser und Gefängnisse	12
Peter Routledge · Selective Affinities. Luther within Heine's Historical Discourse	27
Leslie Brückner · »Shocking! for shame, for shame!«. Mehrsprachigkeit in den Reiseberichten Heinrich Heines und Hermann von Pückler-Muskau ..	46
Joseph A. Kruse · Prügelknaben. Exempel bei Luther, Moritz und Heine	64
Guido Kluxen und Ronald D. Gerste · Heinrich Heines Krankheit – war es eine Myasthenie?	72
Thomas Wright · »The exquisite form, or aroma of the original«. Oscar Wilde's engagement and affinity with Heine	84
Walther Müller-Jentsch · Adornos ambivalente Heine-Rezeption	93
Christian Liedtke · »Die Lore-Lei«. Johann Baptist Rousseaus Opern-Entwurf für Felix Mendelssohn Bartholdy	100
Dietmar Pravida · Die Sammlung Varnhagen in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Zur Situation ihrer Erschließung und Erforschung, aus Anlass zweier Publikationen	121
Reden zur Verleihung des Heine-Preises 2018	141
Wim Wenders · Laudatio auf Leoluca Orlando	143
Leoluca Orlando · Dankrede anlässlich der Verleihung des Heine-Preises 2018	153
Heinrich-Heine-Institut. Sammlungen und Bestände.	
Aus der Arbeit des Hauses	161
Holger Glinka · »daß ich es wage eine Bitte auszusprechen«. Eduard Gans am 28. Juni 1829 an Karl vom Stein zu Altenstein	163
Sabine Brenner-Wilczek · 21. Forum junge Heine-Forschung 2018 mit neuen Arbeiten über Heinrich Heine	173

Buchbesprechungen	177
Thomas Bremer, Wolfgang Fink, Françoise Knopper, Thomas Nicklas (Hrsg.): La question sociale du »Vormärz« – Vormärz und soziale Frage. 1830–1848. Perspectives comparées – Vergleichende Perspektiven. (Bernd Kortländer)	179
Veronica Butler: The Analyst of Manners, Money and Masks. August Lewald in the Vormärz. (James M. Brophy)	181
Michael Rodegang Drescher: Poets of Protest. Mythological Resignification in American Antebellum and German Vormärz Literature. (William Ohm) ..	184
Heinrich Heine: Katechismus. (Robert Krause)	186
Georg Herwegh: Werke und Briefe. Kritische und kommentierte Gesamt- ausgabe. (Bernd Füllner)	188
Hannah Lotte Lund, Ulrike Schneider, Ulrike Wels (Hrsg.): Die Kommuni- kations-, Wissens- und Handlungsräume der Henriette Herz (1764–1847). (Ariane Neuhaus-Koch)	191
Jens Oberheide: Freier Geist und Rauer Stein. (Robert Steegers)	197
Roland Schiffter, Sabine Bierwirth, Arnold Pistiak (Hrsg.): Heinrich Heine – Miszellen aus Berlin. (Robert Steegers)	200
Sylvia Steckmest: Heinrich Heines Geschwister. Charlotte, Gustav, Maximilian. (Patricia Czeizior)	203
 Heine-Literatur 2018 mit Nachträgen	207
Veranstaltungen des Heinrich-Heine-Instituts und der Heinrich-Heine-Gesellschaft e. V. Januar bis Dezember 2018	239
Ankündigung des 21. Forums junge Heine-Forschung am 5. Dezember 2020 im Heine-Institut in Düsseldorf	253
Abbildungen	255
Hinweise für die Manuskriptgestaltung	257
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Heine-Jahrbuchs 2019	259

Siglen

B	Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Klaus Briegleb. Bd. 1–6. München 1968–1976.
DHA	Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf. Bd. 1–16. Hamburg 1973–1997.
Galley/Estermann	Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Hrsg. von Eberhard Galley und Alfred Estermann. Bd. 1–6. Hamburg 1981–1992.
Goltschnigg/Steinecke	Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in den deutschsprachigen Ländern. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare. Hrsg. von Dietmar Goltschnigg und Hartmut Steinecke. Bd. 1–3. Berlin 2006–2011.
HJb	Heine-Jahrbuch. Hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf (bis 1973: Heine-Archiv Düsseldorf) in Verbindung mit der Heinrich-Heine-Gesellschaft. Jg. 1–32 Hamburg 1962–1994; Jg. 33 ff. Stuttgart, Weimar 1995 ff.
Höhn	Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart, Weimar ¹ 1987, ² 1997, ³ 2004.
auf der Horst/Singh	Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Begründet von Eberhard Galley und Alfred Estermann. Hrsg. von Christoph auf der Horst und Sikander Singh. Bd. 7–13. Stuttgart, Weimar 2002–2006.
HSA	Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Hrsg. 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. Bd. 1–27. Berlin, Paris 1970 ff.
Mende	Fritz Mende: Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. 2. bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1981.
Werner/Houben	Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen. Hrsg. von Michael Werner in Fortführung von H. H. Houbens »Gespräche mit Heine«. Bd. 1, 2. Hamburg 1973.

Aufsätze

»und daß ich selbst wieder zerrinnen möchte in süße Atome«

Zur Dynamik von Wasser, Wirtschaft und Geschlecht in »Die Harzreise«

Von Gesa Jessen, Oxford, Berlin

Wiederholt fließen die Darstellungen von Wasser und Gesellschaft in Heinrich Heines Frühwerk zusammen. In der literarischen Ausgestaltung von Flüssen und Bächen, Meeren und Badeanstalten, wie wir sie sowohl in der Lyrik im »Buch der Lieder« als auch in den »Reisebildern« vorfinden, spielen soziopolitische Makrostrukturen und bürgerliche Innerlichkeit ineinander. Der Spur des Wassers zu folgen, ermöglicht es daher nicht nur, die kulturelle Aufladung von Gewässern in der Heine-Zeit nachzuvollziehen, sondern auch eine Poetik des Wassers zu entdecken, mithilfe derer Heine sich mit dem bürgerlichen Subjekt und dessen politischem Charakter, der Struktur seines Begehrens und der darin implizierten Konstruktion von Geschlechtlichkeit auseinandersetzt. Vor dem Hintergrund von Wasserpolitik als einem identitätsstiftenden Projekt für die sich im Zuge der deutschen Nationalstaatsbewegung und fortschreitender Verbürgerlichung neu formierende Gesellschaft wird die folgende Heine-Lektüre Wasser in der »Harzreise« als Umweltfaktor, Politikum und poetisches Prinzip begreifen. Dabei werden zwei Aspekte des literarischen Umgangs mit Wasser besondere Beachtung finden: Einerseits wird Wasser als ein Symbol für wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturwandel gelesen werden, und andererseits soll die Assoziation von Wasser mit einer Konzeption des bürgerlichen Selbst, das auch immer in für das frühe 19. Jahrhundert spezifischen Geschlechterkategorien gedacht wurde, beleuchtet werden.

Eine zunächst eher unscheinbare Wasser-Stelle in der ersten Hälfte der »Harzreise«, die wir nun in den Fokus der Analyse rücken wollen, entpuppt sich bei genauer Betrachtung als äußerst vielschichtig angelegte Auseinandersetzung mit unterschiedlichen kulturhistorischen Dimensionen von Wasser. Auf seiner Wanderung durch den Oberharz erreicht der Erzähler der »Reisebilder« nach Aufenthalt in Clausthal-Zellerfeld und Goslar schließlich den Brocken, das eigentliche Zentrum der ersten Reise. Ehe er die Kuppe des Berges besteigt, durchquert er einen morgendlichen Wald:

Allerliebste schossen die goldenen Sonnenlichter durch das dichte Tannengrün. Eine natürliche Treppe bildeten die Baumwurzeln. Ueberall schwellende Moosbänke; denn die Steine sind fußhoch von den schönsten Moosarten, wie mit hellgrünen Sammetpolstern, bewachsen. Liebliche Kühle und träumerisches Quellengemurmel. Hier und da sieht man, wie das Wasser unter den Steinen silberhell hinrieselt und die nackten Baumwurzeln und Fasern bespült. Wenn man sich nach diesem Treiben hinab beugt, so belauscht man gleichsam die geheime Bildungsgeschichte der Pflanzen und das ruhige

Herzklopfen des Berges. An manchen Orten sprudelt das Wasser aus den Steinen und Wurzeln stärker hervor und bildet kleine Kaskaden. [...] es ist Alles wie verzaubert, es wird immer heimlicher und heimlicher, ein uralter Traum wird lebendig, die Geliebte erscheint – ach, daß sie so schnell wieder verschwindet! (DHA VI, 115)

Die Schilderung des wasserdurchströmten und lichtdurchfluteten Waldes ruft zunächst Assoziationen mit einem klassischen Idyll auf. Während Heine wenig später die ritualisierten Sonnenuntergangsschwärmereien auf der Kuppe des Brockens als bestenfalls philisterhaft und hohl verspottet und schlimmstenfalls als mit antisemitischen Ressentiments durchdrungene Volkstümelei bloßstellt, finden sich bei der vorliegenden Stelle zunächst Anklänge an den *locus amoenus* als einen der Bukolik und Pastoraldichtung entlehnten Ort der Zurückgezogenheit und Freiheit sowie, in der geheimen Bildungsgeschichte der Pflanzen anklingend, Bezüge zur Motivwelt der Romantik.

Außer diesen Bezugnahmen auf eine literarische Tradition idyllischer Naturschilderungen birgt die Wald-Szenerie jedoch noch eine weitere Assoziationsschicht, die im Folgenden durch eine Analyse der Darstellung des fließenden Wassers untersucht werden wird.

Bei genauerem Hinsehen fällt ins Auge, dass Heines Schilderung des Wasserverlaufs zur Beschreibung eines natürlichen Phänomens Begriffe aus der Baukunst heranzieht: Treppen, Bänke, Polster und Kaskade. Obwohl teilweise auch natürliche Wasserfälle als kaskadenbildend beschrieben werden, findet der Begriff Kaskade vor allen Dingen Verwendung im Vokabular der Garten- und Wasserkunst als Bezeichnung eines stufenförmigen Zierbrunnens. Darüber hinaus hat die Kaskade allerdings auch eine rein technische Bedeutung. Sogenannte Teichkaskaden, übereinander gestaffelt angelegte Stauteiche, verbunden durch Gräben, Tunnel und Rinnen, sind zentrale Bestandteile der Oberharzer Wasserwirtschaft gewesen, die auch unter ihrem juristischen Namen Oberharzer Wasserregal bekannt ist. Hierbei handelt es sich um ein ausgeklügeltes vorindustrielles Wasserwirtschaftssystem, dessen Entstehung ins 12. Jahrhundert zurückreicht und das bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein verwendet und ausgebaut wurde. Über Jahrhunderte hinweg war die Oberharzer Wasserwirtschaft das größte zusammenhängende Energiesystem der Welt, seit 2010 ist sie UNESCO-Weltkulturerbe. Ihre zentrale Aufgabe lag in dem Betrieb von Pumpen, die für die Trockenlegung von Schächten und Stollen sorgten. Eine komplexe Wasserstandregulierung zwischen den Stauteichen garantierte die stetige Energiezufuhr, mithilfe derer die Förderungen im Oberharz so reibungslos ablaufen konnten. Um diese Stetigkeit zu gewährleisten, war es besonders wichtig, dass Teile des Systems abgedeckt bzw. unterirdisch verliefen, sodass sie nicht gänzlich Niederschlägen ausgesetzt waren und auch im Winter nicht einfroren. Anfang der 1820er Jahre fand eine letzte Ausweitung der Wasserwirtschaft im Harz nach Osten hin statt, bis diese 1824 schließlich an den Fluss Ecker und das Torfhaus-Brockenfeld-Gebiet heranreichte – in eben jenes Terrain also, durch das Heines »Harzreise« uns im selben Jahr auf der Strecke zwischen Harzburg und Brocken führt.

Die Spuren und Strukturen dieser Wasserwirtschaft lassen sich in der vorliegenden Textstelle verwoben mit einer literarischen Tradition der idyllischen oder ge-

heimnisvollen Naturbeschreibung finden. Wie Heine etwa das Wasser als teils unter Steinen geschützt, teils über Wurzeln springend beschreibt, greift die Form eines komplexen über- und unterirdischen Wassersystems auf, während die Bildung von Treppen und Kaskaden eine für die Gewinnung von Wasserkraft notwendige Schaffung und Nutzbarmachung von Höhenunterschieden betont. Das »ruhige Herzklopfen des Berges« (DHA VI, 115), das dabei vernommen werden kann, verweist zugleich auf den romantischen Motivkreis des Bergbaus, mit dem diese Form der Wasserwirtschaft aufs engste verbunden ist.

Was Heine hier also aufruft, ist ein nostalgisches Idyll in gleich dreifacher Weise: An der Textoberfläche liegt eine sinnlich unmittelbare Erfahrung von Waldesruh und Quellengemurmel. Verbunden ist diese nur scheinbare Unmittelbarkeit jedoch mit einer literarischen Vergangenheit einerseits und mit einer traditionellen Wirtschaftsform andererseits. Dabei ist es von Bedeutung, dass diese traditionelle Art des Bergbaus inklusive der Wasserwirtschaft im Harz in den 1820er Jahren zwar noch im Betrieb war, sie sich aber andernorts bereits im Prozess der Auflösung befand. Denn die kleinteilige Wasserwirtschaft ist eine dezidiert vorindustrielle Form der Energiegewinnung. Mit der Verbreitung der kohlebetriebenen Dampfmaschine markiert das 19. Jahrhundert das Ende der hauptsächlichlichen Nutzung von Bewegungsenergie und den Beginn des auf Verbrennung basierenden Antriebs von Maschinen. So lässt sich Wasserkraft im Kontext der »Harzreise« durchaus als Synekdoche für eine nun langsam aus der Zeit fallende Gesellschaftsform lesen, die Heine bei den Bergleuten im Harz als gerade noch intakt vorgefunden zu haben meint. Entsprechend charakterisiert der Erzähler der »Reisebilder« diese dann auch als naiv-kindlich und zugleich wahrhaft, lebendig und sinnig.

Damit wird in der vorliegenden Textstelle, in der Wasser, Wald und Wasserwirtschaft zu einem Traum von märchenhafter Harmonie und Ganzheit verschwimmen, ein Motivkreis weitergeführt, den Heine bereits in expliziterer Form während des Besuchs der Gruben Dorothea und Carolina und bei den Bergleuten daheim begonnen hat. Es handelt sich hierbei um eine literarische Auseinandersetzung mit jenem gesellschaftlichen Übergang von einer geschlossenen, feudalistischen Wirtschaftsform zu Gewerbefreiheit, Lohnarbeit und Industrialisierung, mit anderen Worten, dem, was wir heute Kapitalismus nennen. Dabei ist Heines Blick (der zu Beginn der »Harzreise« mit dem Aufbruch aus der Universitätsstadt Göttingen ja als der eines urbanen, gebildeten Naturtouristen, keineswegs eines Menschen vom Lande, und damit als der eines beobachtenden Außenseiters markiert worden ist) auf die Harzer Bergleute durchaus ambivalent. So stellt er sie zwar als ihrem Monarchen, der als Feudalherr wahrgenommen wird, derart treu ergeben dar, dass sie sich, wie er schreibt, »gerne todt schlagen lassen für den lieben, dicken Herzog und das ganze Haus Hannover« (DHA VI, 95). Jedoch verfügen sie zugleich auch über eine beidenswerte »Lebenstiefe« und besitzen das »klare Gold der Anschauung« anstatt nur das schnöde »Papiergeld der Bücherdefinitionen« (ebd., 97). Somit ist Heines Harzbeschreibung durchaus von Tendenzen geprägt, die Jürgen Kocka als »rückwärtsgewandte« Orientierung an der in Frage gestellten Tradition¹ beschrieben hat. Gemeint ist damit in diesem Zusammenhang, dass sich gerade formierende Widerstände gegen die zentrifugalen Kräfte einer wirtschaftsliberalen Klassengesellschaft an einer Vorstellung von früheren, zünftigen und ständischen Arbeitsverhältnissen

orientierten, die retrospektiv als weniger entfremdet und sinnlich direkt, in gewisser Weise auch als quasi natürlich gewachsen stilisiert wurden. Traditionelle Wasserwirtschaft, die sinnbildlich für ein ausgewogenes und durch überliefertes Wissen und Behutsamkeit geprägtes Verhältnis zwischen Umwelt und Menschen stand und als von der modernen Industrie bedroht wahrgenommen wurde, wird im 19. Jahrhundert ein beliebter literarischer Topos – am bekanntesten ausgestaltet in Wilhelm Raabes Erzählung »Pfisters Mühle« in den 1880er Jahren, in der eine Mühle zur letzten Bastion des Althergebrachten in einer gewandelten Welt wird. Auch Heines Wald- und Wasserszene trägt die Kennzeichen des Idylls als kompensatorischer Wunschraum. Die momenthafte Versunkenheit in etwas Vormodernes und Märchenhaftes bleibt dabei flüchtig, traumhaft und verschwindend wie die Geliebte, die nur unter den Vorzeichen des Verlustes überhaupt erscheint.

Um die sozialhistorische Signifikanz des Wassermotivs besser auszuleuchten, lohnt es sich, für einen Augenblick einen Sprung ans andere Ende der »Reisebilder« zu wagen. In den »Englischen Fragmenten« ist der Verlust der alten, beschaulichen Welt, die bei den Harzer Bergleuten noch konserviert zu sein scheint, bereits geschehen. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass Wasser – nachdem der Ärmelkanal an Bord eines neuartigen Dampfschiffs überquert wurde – nicht mehr in erster Linie als Umweltfaktor Erwähnung findet, sondern nur noch eine metaphorische Funktion hat. In den Straßen Londons tobt der »drängende Strom lebendiger Menschengesichter«, eine »Menschenwoge« rauscht und wälzt sich »brausend, schreyend, ächzend und knarrend« voran (DHA VII, 213 ff.). Indem das Gleichgewicht alter, als weniger invasiv wahrgenommener Wirtschaftsformen zerstört wurde, sind die Wassermassen sozialer und wirtschaftlicher Deregulierung im bereits weitgehend modernisierten England gänzlich entfesselt.

Ein Übergangsstadium – nicht mehr ganz die Unfreiheit des Feudalismus, aber auch noch nicht der vollends befreite Mahlstrom freier Marktwirtschaft – wird zuvor in »Die Nordsee. Dritte Abtheilung« geschildert. Hier skizziert Heine den grundlegenden Wandel in der Lebensweise der Menschen auf der Insel Norderney, der sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollzogen hat. Die »Insulaner«, die ähnlich naturkindhaft wie zuvor die Bergleute beschrieben werden, sehen sich nämlich seit geraumer Zeit einerseits mit großen Handelsflotten konfrontiert, auf denen die jungen Männer nun anheuern, anstatt, wie zuvor, Subsistenzfischerei zu betreiben, andererseits wird ihr beschauliches und zurückgezogenes Inselleben von Grund auf durch die Gründung eines neuen See- und Heilbades verändert.

Das Bad auf Norderney, eröffnet im Jahr 1800, wird bei Heine zu einem Symbol für ein mit dem Wassermotiv eng verknüpft bürgerliches Körperregime. Dabei etabliert er das Seebad als eine gänzlich gegensätzliche Welt zu der Seinsweise der Insulaner, die beschrieben wird als »das naturgemäße Ineinander-Hinüberleben, die gemeinschaftliche Unmittelbarkeit« (DHA VI, 141). Von genau diesem »Ineinander-Hinüberleben« setzen sich die Gepflogenheiten des Seebads scharf ab: Diese entsprechen der Vorstellung des bürgerlichen Körpers, der von dem ihm innewohnenden Individuum selbstbestimmt kontrolliert und gepflegt, gereinigt und gesund gehalten wird. Gleichzeitig aber ist dieser Körper auch immer ein entzogener Körper, was Heine eindrücklich zeigt, wenn er beschreibt, wie die Inselbewohner am Abend gleich ausgeperrten Kindern durch die hell erleuchteten Fenster des Kurhauses hin-

einblicken. Die Verknüpfung von Entzug und Begehren vergleicht Heine an dieser Stelle ausdrücklich mit kulinarischen und sexuellen Gelüsten, also dezidiert leiblichem Verlangen, und schließt dieses wiederum kurz mit materieller Not, denn das Beobachten der Badegäste bleibt für die Insulaner

[...] nicht ohne schlimme Folgen, die von dem Geldgewinn, der ihnen durch die Badeanstalt zufließt, nimmermehr aufgewogen werden. Dieses Geld reicht nicht hin für die eindringenden, neuen Bedürfnisse; daher innere Lebensstörung, schlimmer Anreiz, großer Schmerz. Als ich ein Knabe war, fühlte ich immer eine brennende Sehnsucht, wenn schöngelackte Torten, wovon ich nichts bekommen sollte, duftig-offen bey mir vorübergetragen wurden; späterhin stachelte mich dasselbe Gefühl, wenn ich modisch entblößte, schöne Damen vorbeyspazieren sah; und ich denke jetzt, die armen Insulaner, die noch in einem Kindheitszustande leben, haben hier oft Gelegenheit zu ähnlichen Empfindungen, und es wäre gut, wenn die Eigenthümer der schönen Torten und Frauen solche etwas mehr verdeckten. (DHA VI, 143)

Dem Wassermotiv folgend können wir nun nachvollziehen, wie Heine literarisch den wirtschaftlichen Wandel von einem vorindustriellen System der Feudal- oder Subsistenzwirtschaft zu den Anfängen einer modernen, bürgerlichen Industriegesellschaft inklusive Naturtourismus gestaltet und diese Veränderungen auch mit einer spezifischen Konzeption von Körper und Geschlecht eng verzahnt.

Ute Frevert hat in ihren Studien zu bürgerlichen Geschlechterverhältnissen im 19. Jahrhundert gezeigt, wie die Neukalibrierung der Gesellschaft zu einer bürgerlichen mit einer »neuartigen Prägung männlich-weiblicher Rollen«² einhergeht. Diese Prägung wiederum konnte nur mithilfe dessen erfolgen, was Manuel Frey in seiner Arbeit »Der reinliche Bürger«³ als dezidiert bürgerliche Körperpolitik identifiziert, und durch die Entstehung des Diskursfeldes »Sexualität« ab 1800, das Isabel Hull beschrieben hat.⁴ In dieser neuen Matrix bürgerlicher Körperpolitik werden reproduktionsmedizinische und sexualpädagogische Erkenntnisse eingebunden in einen Vorgang der fortschreitenden Verkörperlichung und Biologisierung der sozialen Rolle »Frau«. In der Literatur und Bildenden Kunst wird das Sinnbild für diesen Vorgang oftmals die Wasserfrau, eine Figur, die seit der Romantik ein künstlerisches »Revival« erfährt und die in Heines Œuvre wiederholt auftaucht. Die Wasserfrau bringt durch ihre besondere Stellung an der Schnittstelle zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Körperlichkeit eine Verbundenheit mit der materiellen Welt zum Ausdruck, die sich der Praxis bürgerlicher Körperbeherrschung entzieht: Zur Hälfte gehört sie stets den Elementen, der Natur, dem undurchschaubaren Fluidum. Diese Nähe zum unregelmäßigen Trieb, zur bloßen Körperlichkeit, bringt in den Kunstmärchen (etwa bei de la Motte Fouqué, Andersen) und der Dichtung (bei Goethe, Heine) zumeist Unglück: Entweder für die Wasserfrau selbst oder, wie im Fall von Heines »Loreley«, für die Schiffer, die ihr verfallen. Henriette Herwig hat 2008 im Heine-Jahrbuch entsprechend auch die »Loreley« als eine dichterische Romantik-kritik gelesen, als eine Warnung vor den fatalen Folgen einer Poesie, die vergisst, was in der materiellen Welt vor ihr liegt.⁵

In der »Harzreise« begegnen wir jedoch einer anderen, positiv besetzten Variante der Wasserfrau und zwar in Gestalt der personifizierten Flüsse Ilse, Bode und Sel-

ke.⁶ In dem abgesetzten und strukturell an einen Epilog erinnernden Schlussteil der Reise befinden wir uns nicht mehr in der vormodern und märchenhaft anmutenden Welt des Königreiches Hannover, sondern in Hamburg, einem Ort wirtschaftsliberaler Politik und großer Modernisierungsschübe einerseits und andererseits, seit den 1790er Jahren, immer wieder Stätte von Arbeiteraufständen und Streiks. Ausgerechnet hier, in einer Hafenstadt der Moderne, lässt Heine die drei Wasserfrauen aus der Erinnerung des Erzählers hervortreten. Die personifizierten Flüsse werden mit dem ganzen zur Verfügung stehenden Repertoire amouröser Sprache beschrieben – »aus allen Zügen hauchte eine kolossale Zärtlichkeit, und aus der bezwungenen Felsenbrust drang es hervor wie Sehnsuchtseufzer und schmelzende Laute der Wehmuth«, heißt es über die Bode und über die Selke: »Minder zärtlicher, aber fröhlicher, zeigte sich mir die schöne Selke, die schöne, liebenswürdige Dame, deren edle Einfalt und heitere Ruhe alle sentimentale Familiarität entfernt hält, die aber doch durch ein halbverstecktes Lächeln ihren neckenden Sinn verräth« (DHA VI, 135 f.). Am meisten betört den Erzähler jedoch die Ilse, die ihn anschaut mit »unwiderstehlicher Gleichgültigkeit und doch zugleich so innig, so ewig, so durchsichtig wahr« (ebd., 136). Entsprechend reicht er ihr auch, in einer Re-Imagination des Paris-Urteils, den entscheidenden Apfel. Damit aber ist Ilse sogleich analog zu setzen mit Aphrodite als einer Repräsentantin der Liebe, die auch eine explizit sinnliche Dimension jenseits des bürgerlichen Eheverständnisses einschließt (in dem antiken Vorbild stünde für die Ehe schließlich Hera, für die Keuschheit und Enthaltensamkeit Athene).

Die Entscheidung für Ilse, die sinnliche Liebe, am Ende der »Harzreise« führt in zwei Richtungen: Zum einen verweist die Stelle analeptisch zurück zu dem Gedicht auf die Ilse im Ilsetal und zum anderen leitet sie weiter hinein in den Maimorgen in Hamburg und zum offenen Ende des Textes hin. Frappierend dabei ist, dass an beiden Stellen auf den Bezug zur Ilse ein Nachdenken über das Verhältnis von Körper und Geist mit besonderer Bezugnahme auf Geschlecht und Begehren folgt. Im ersten Fall ist es ein resigniertes Konstatieren der Zustände, eine Art Diagnose. Im zweiten Fall jedoch entwirft Heine eine Transgression und poetische Lösung. Beide Stellen sollen daher nun genauer auf ihre vielschichtige kulturelle Aufladung des Wassermotivs hin untersucht werden.

An das Ilse-Gedicht, einen volksliedhaften Gesang der sagenhaften Prinzessin Ilse, die ein lyrisches Du umschlingen und Herzen will (in der Gleichgültigkeit der Ilse und auch in diesen Verlockungen scheint etwas von der fatalen Anziehungskraft der Loreley auf), schließt die folgende Reflexion an:

Unendlich selig ist das Gefühl, wenn die Erscheinungswelt mit unserer Gemüthswelt zusammenrinnt, und grüne Bäume, Gedanken, Vogelgesang, Wehmuth, Himmelsbläue, Erinnerung und Kräuterduft sich in süßen Arabesken verschlingen. Die Frauen kennen am besten dieses Gefühl, und darum mag auch ein so holdselig ungläubiges Lächeln um ihre Lippen schweben, wenn wir mit Schulstolz unsere logischen Thaten rühmen, wie wir alles so hübsch eingetheilt in objektiv und subjektiv, wie wir unsere Köpfe apothekenartig mit tausend Schubladen versehen, wo in der einen Vernunft, in der andern Verstand, in der dritten Witz, in der vierten schlechter Witz, und in der fünften gar nichts, nämlich die Idee, enthalten ist. (DHA VI, 133)



Die Ilse im Ilsetal

Hier erfolgt also zunächst (eingebunden in eine Parodie der bei Heines Zeitgenossen in Wissenschaft und Philosophie vorherrschenden Neigung zur ausufernden Kategorisierung und Klassifizierung) eine klare Reproduktion und Affirmation von Geschlechterrollen im Text: Der Erzähler charakterisiert sich selbst und tendenziell auch den möglichen Rezipienten ganz selbstverständlich als Mann (»wir mit Schulstolz«) und damit auch als einteilend und kategorisierend, wesentlich orientiert an der Vernunft, insbesondere der instrumentellen. Zugleich wird das männliche Subjekt beschrieben als gewissermaßen beschnitten in der Fähigkeit, sinnlich wahrzunehmen und zu fühlen, da es ganz und gar durchdrungen wird von eben jener Pedanterie und papierenen Dogmatik, der die »Harzreise« als Flucht vor dem akademischen Betrieb in Göttingen doch eigentlich entkommen wollte.

An der zweiten Stelle, ganz am Ende der Reise, folgt auf die Entscheidung für Ilse ein Panorama der Stadt Hamburg an einem Maimorgen, das regelrecht sozialutopisch anmutet und das fließend übergeht in ein wunschhaftes Bekenntnis zur eigenen Sinnlichkeit und Körperlichkeit. Die Stelle lässt sich in drei Segmente gliedern:

Zunächst wird der Jungfernstieg zu einem momenthaft versöhnten Ort. Der Frühling, der sich »wie ein Meer des Lebens« (DHA VI, 136) über die Erde ergießt, fungiert dabei als Sinnbild für den Anbruch einer neuen, besseren Zeit, in der selbst die Bettler, Makler und Waisenkinder froh sind.

Im zweiten Teil wendet sich der Erzähler dann an Ilse oder, wie es hier heißt: »[...] soll ich dich »Agnes« nennen, weil dir dieser Name am besten gefällt?« (ebd., 136 f.). Der Name oder selbst das Individuum, das ihn trägt, wird hier markiert als beliebig gleitender Signifikant, der alles sein kann, was eine Differenz zum Erzähler schafft. Dieser berichtet nun von seinem Herz, das metaphorisch als Blume beschrieben wird, jedoch als eine besondere, seltsame und exotische Blume, kein »Blümchen, das

mit artiger Lieblichkeit den Mädchensinn erfreut« (ebd., 137). Stattdessen vergleicht der Erzähler sein Herz mit einer Aloe, geschützt von scharfzackigen Blättern, nur selten geöffnet. Wenn es aber dazu kommt, dass sie sich öffnet, dann geschieht dies mit einem Knall wie von einem Pistolenschuss, vor dem sich ein angesprochenes Mädchen nicht erschrecken soll.

Schließlich folgt auf die Bekenntnisse und Schilderungen gewissermaßen die Einlösung des Versprechens der Öffnung, der Blick in das »blühende Herz« (ebd.), wenn es heißt:

Es ist noch früh am Tage, die Sonne hat kaum die Hälfte ihres Weges zurückgelegt, und mein Herz duftet schon so stark, daß es mir betäubend zu Kopfe steigt, daß ich nicht mehr weiß, wo die Ironie aufhört und der Himmel anfängt, daß ich die Luft mit meinen Seufzern bevölkere, und daß ich selbst wieder zerrinnen möchte in süße Atome, in die unerschaffene Gottheit [...]. (ebd., 138)

Die ironische Brechung folgt auf dem Fuß, aber dennoch wird hier in der Manier der zuvor angekündigten »ewigen Dithyramben« (ebd., 137) zunächst einmal gefeiert, dass das duftende Herz als Synekdoche für den Körper und zugleich Symbol für das Gefühl, den Verstand überwältigt hat. Waren es zuvor noch die Wasserfrauen, die seufzten, flossen und sich hingaben, so will es nun der Erzähler selbst tun. Das zuvor männlich konnotierte, apothekenartige Schubladendenken wird überwunden, oder vielmehr zeigt sich die »Harzreise« in diesem Moment selbst als ein Aufreißen der Schubladen, als ein Ziehen aller Register zugleich und damit als eine poetische Transgression der Dichotomie von Verstand und Körper, aber eben auch von männlich und weiblich besetzter Schreib- und Seinsweise.

Denn wenn Heine seinen Erzähler im Verlauf der »Reisebilder« auch immer wieder auf eine dezidiert männliche Schaffenspersönlichkeit pochen lässt (besonders deutlich wird das in den homophoben und misogynen Ausfällen gegen August von Platen in »Die Bäder von Lucca«), so wird hier doch anstatt der ordnenden Ratio, die zuvor als die männliche Position des Erzählers markiert wurde, eine gefühls- und sinnlichkeitsbetonte Union der »Erscheinungswelt mit unserer Gemüthswelt« (ebd., 133) anvisiert, die vormals den Frauen zugeordnet worden ist. Schließlich scheint sich eben diese spezielle Mischung aus sinnlicher Anschauung und Reflexion als poetisches Prinzip der »Harzreise« herauszustellen, wenn, wie hier, der mit seinen Parallelismen kaskadenartig überbordende Satz die Einteilung in erfahrendes Subjekt und erfahrene Materie unterwandert und eine Versöhnung mit der entfremdeten, äußeren Natur sowohl des Körpers als auch der Welt andeutet. Dass dies vor einem Tableau gesamtgesellschaftlicher Glückseligkeit mitten in Hamburg, dem Zentrum eines bürgerlich-industrialisierten Wirtschaftssystems geschehen darf, ist besonders prägnant und führt uns zurück zu den politisch-wirtschaftlichen Implikationen des Wassermotivs. Letztlich zeigt das Ende der »Harzreise«, wie das, was in dem Wasserydyl des Harzes nur als nostalgischer Traum von vor-industrieller Unmittelbarkeit und Naturhaftigkeit aufschien, und das, was auf Norderney mit seiner so schnell etablierten bürgerlichen Klassengesellschaft schon versäumt wurde, um bloß in ungestillten Wünschen weiterexistieren zu dürfen, nun literarisch realisiert wird: eine umfassende Sozialisierung des Körpers und des Begehrens nämlich.

In seiner Studie zur Wasserpolitik hat David Blackbourn gezeigt, wie die Kontrolle von Wasser im 19. Jahrhundert eine deutsche Obsession wurde. Das Begradigen von Flüssen, Trockenlegen von Sümpfen, Eindämmen von Seen und Meeren war für eine sich herausbildende bürgerliche Nation ein willkommenes Projekt der inneren Stabilisierung, das eine ähnliche Funktion erfüllte wie die kolonialen Bestrebungen anderer europäischer Länder zur gleichen Zeit. Blackbourn schreibt dazu: »The human domination of nature has a lot to tell us about the nature of human domination.«⁷ Im praktischen wie symbolischen Umgang mit Wasser in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spiegelt sich eine Gesellschaft, die bemüht ist, einen Zuwachs an technischen Möglichkeiten und wissenschaftlichen Erkenntnissen zu übersetzen in eine größtmögliche Beherrschung innerer und äußerer Natur. In dem Komplex Industrialisierung – Liberalisierung – Bürgerlichkeit wird Wasser dabei auf unterschiedlichen Ebenen zu einem Objekt und Sinnbild von Machteinwirkung: als Element, das mit dem Körper verbunden wird, besonders mit dem als weiblich konstruierten, als Symbol für Trieb, Natur und Gefühl schlechthin, aber auch als Mittel traditioneller Energiegewinnung und damit als Synekdoche für eine überkommene Wirtschaftsform, die teilweise zur idealisierten Vergangenheit verklärt wird, sowie als zu regulierender und einzudämmender Umweltfaktor. In der »Harzreise« reflektiert Heine all dies und unternimmt schließlich doch den Versuch, in eine andere Richtung zu schreiben, indem er Wasser zu einem Bedeutungsträger macht, der die Möglichkeit einer nicht rekonstruierten, sondern überhaupt erst zu schaffenden Versöhnung von Bewusstsein und Materie aufruft. In diesem Zusammenhang wird Wasser zu einem poetischen Prinzip, das nicht nur die Grenzen des bürgerlichen Individuums verflüssigt, sondern ebenso – wenn auch nur momenthaft – die klassische Konzeption einer männlich konnotierten, aktiv schaffenden und bewusst gestaltenden Autorinstanz unterspült und stattdessen eine Fantasie von Auflösung und Hingabe an die materielle Welt und an die Sprache zulässt.

Anmerkungen

- 1 Jürgen Kocka: Traditionsbildung und Klassenbildung. Zum sozialhistorischen Ort der frühen deutschen Arbeiterbewegung. – In: Historische Zeitschrift 243 (1986), S. 333–376, hier S. 349.
- 2 Ute Frevert: Einleitung. – In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Zwölf Beiträge. Mit einem Vorwort von Jürgen Kocka. Hrsg. v. Ute Frevert. Göttingen 1988, S. 11–16, hier S. 11.
- 3 Vgl. Manuel Frey: Der reinliche Bürger. Entstehung und Verbreitung bürgerlicher Tugenden in Deutschland, 1780–1860. Göttingen 1997.
- 4 Vgl. Isabel V. Hull: »Sexualität« und bürgerliche Gesellschaft. – In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Zwölf Beiträge. Mit einem Vorwort von Jürgen Kocka. Hrsg. v. Ute Frevert. Göttingen 1988, S. 49–66.
- 5 Vgl. Henriette Herwig: Sirenen und Wasserfrauen: Kulturhistorische, geschlechterdiskursive und mediale Dimensionen eines literarischen Motivs. – In: HJb 47 (2008), S. 118–140.
- 6 Zum Zusammenhang von Erzählweise und Wassermotivik in der »Harzreise« vgl. auch Olaf Briese: Gegen den Strom. Heines Meere, Flüsse und Bäche. – In: »was die Zeit fühlt und denkt und bedarf«. Die Welt des 19. Jahrhunderts im Werk Heinrich Heines. Hrsg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 2014, S. 235–267, hier S. 250 ff.
- 7 David Blackbourn: The Conquest of Nature. Water, Landscape and the Making of Modern Germany. London 2006, S. 6.

Badereisen als Fieber-Cur – mit Heinrich Heine unterwegs durch Tollhäuser und Gefängnisse

Von Karl Clausberg, Hamburg

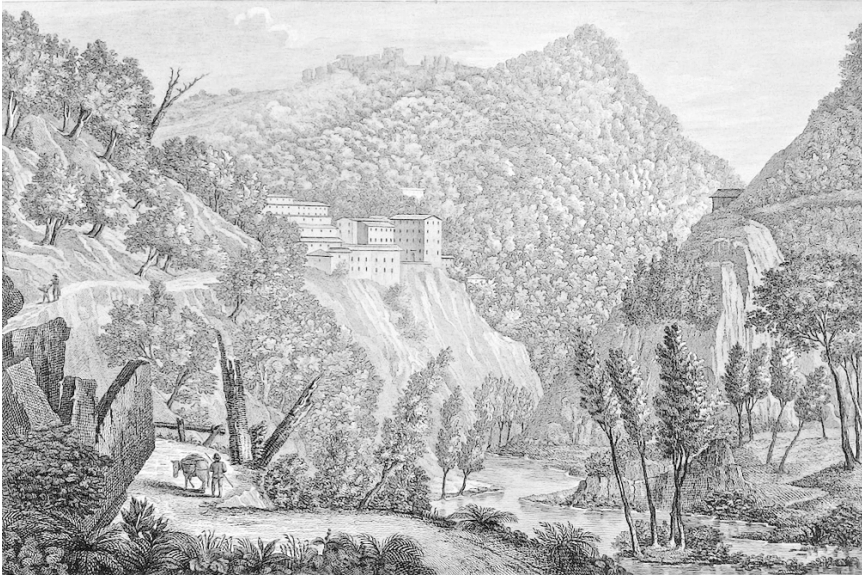
Heines »Reisebilder« und insbesondere »Die Bäder von Lucca« überraschten mit burlesken Übertreibungen und seltsamen Abschweifungen. Sie mündeten schließlich sogar in die erbarmungslos-gründliche Abrechnung mit einem Intimfeind aus dem Münchener Milieu, wo sich Heine vergeblich um eine bürgerliche Universitätskarriere bemüht hatte. Was aber hatte das mit den Bädern von Lucca zu tun? – Kurbäder waren offenbar im öffentlichen Bewusstsein bereits als international-aufrührerische Exklaven jenseits der etablierten Gewohnheiten und sozialen Ordnungen so angesehen, dass es nahelag, sie auch als literarische Orte der Auseinandersetzung zu benutzen. Heine hat die Besichtigung solcher exterritorialen Liegenschaften, offenbar inspiriert durch einschlägige Bildmuster aus Kunst, Literatur und Seelenmedizin, zur irrwitzigen Karussellfahrt in einer ›verkehrten Welt‹ umgedeutet. Die Folgen der sogenannten Platen-Affäre haben ihn dann ins Pariser Exil getrieben. – Ist diese Flucht eine verstetigte und verwandelte Form des ›politisierten‹ Badereisens, das heißt sein Lebens- & Literaturprinzip gewesen?

Wahnsinn

»Wie gehts, Wahnsinnigster der Sterblichen!« (DHA VII, 85) Mit diesen Worten ließ Heinrich Heine seinen Ich-Erzähler zu Beginn der »Reisebilder« aus den Bädern von Lucca, die 1830 erschienen¹, von dessen englischer Verfloßener, Mylady Mathilde, begrüßen. Sie würde nirgends auf dieser weiten Welt einen verrückteren Menschen finden, so die Überraschte. Narren und Dummköpfe gebe es genug, und man erzeige ihnen oft die Ehre, sie für verrückt zu halten; aber die wahre Verrücktheit sei so selten wie die wahre Weisheit, sie sei vielleicht gar nichts anderes als Weisheit, die sich geärgert habe, dass sie alles wisse, alle Schändlichkeiten dieser Welt, und deshalb den weisen Entschluss fasste, verrückt zu werden.

Warum sie ihm nicht geschrieben habe? – Sie hätte ihm einen langen Brief geschrieben, abzugeben in Neu-Bedlam. Da er aber, gegen alle Vermutung, nicht dort gewesen sei, so habe man den Brief nach St. Luke und an weitere Anstalten geschickt. So hätte der Brief die Runde gemacht durch alle Tollhäuser Englands, Schottlands und Irlands, bis man ihn schließlich zu ihr zurückgesandt habe mit der Bemerkung, dass der adressierte Gentleman noch nicht eingefangen wäre. Wie er es denn anfangen habe, dass er noch immer auf freien Füßen sei, kam die Nachfrage.

Überall, wo er hingekommen sei, habe er sich um die Tollhäuser herumzuschleichen gewusst, so die vorgebliche Antwort Heines; er denke, das werde ihm auch in Italien gelingen. »O, Freund, hier sind Sie ganz sicher« (DHA VII, 85), lautete Myladys Bestätigung, denn erstens sei gar kein Tollhaus in der Nähe, und zweitens

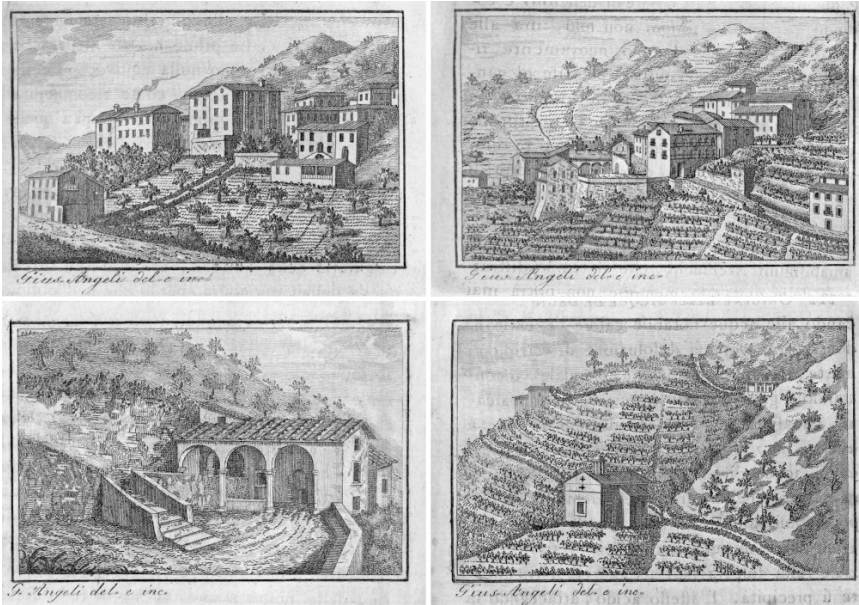


Ansicht des Warmbades von Lucca aus Zuccagni-Orlandini: Italien-Atlas (1845)

hätten »wir« – die Badegäste, unter denen sie, Mathilde, wahrlich noch die Vernünftigste sei – hier die Oberhand. – Wahre Verrückte als Badegäste in Freiheit und ein erfundener Briefumlauf, der mindestens für England die wichtigsten Tollhaus-Adressen festhielt, so war die Topographie des gesellschaftlichen Wahnsinns in Heines skandalauslösenden »Reisebildern« umrissen.

Wer nun erwartete, dass inmitten all dieser erdichteten Ereignisse und Personenbeziehungen die im Titel so präsente Örtlichkeit der realen Bäder von Lucca, die Heine im September 1828 zur Kur aufgesucht hatte, und vor allem der Badebetrieb näher zur Sprache kommen würden, fand sich weitgehend getäuscht. Zwar war zu Beginn des 3. Kapitels eine kurze Charakterisierung der Baulichkeiten gegeben: Sie seien weit verteilt, entweder unten im Dorf oder in den Bergen selbst, unfern der Hauptquelle, wo eine pittoreske Häusergruppe in das reizende Tal hinabblicke; einige lägen aber auch zerstreut an den Berghängen.

Er habe nie ein reizenderes Tal gesehen, besonders wenn man von der Terrasse des oberen Bades herabschaue. Der Hauptzauber dieses Tals liege gewiss in dem Umstand, dass es nicht zu groß und nicht zu klein sei, dass folglich die Beschauerseele nicht gewaltsam erweitert werde, sondern sich ebenmäßig mit dem herrlichen Anblick fülle (DHA VII, 90). Selbst die Häupter der Berge ringsum seien nicht gotisch missgestaltet wie die Menschenkarikaturen in germanischen Ländern. Doch im 9. Kapitel schien Heines Entzücken schon wieder verflogen: Es gebe nichts Langweiligeres auf dieser Erde als die Lektüre einer italienischen Reisebeschreibung – außer etwa das Schreiben derselben – und nur dadurch könne der Verfasser sie einigermaßen erträglich machen, daß er von Italien selbst so wenig als möglich darin rede. (DHA VII, 113) – War das also auch der Grund fürs Ausblenden aller möglichen balneologischen Besonderheiten?



Lucca-Bäder. Lithographien aus D. L. Moscheni: De' Bagni di Lucca (1792)

In der Tat ließ Heine sogar die einzige von ihm genannte mineralquellen-affine Ingredienz, das Glaubersalz, von weither kommen: Die dicke Gudel vom Hamburger Dreckwall habe es Herrn Hirsch, seines Zeichens früherer Lotteriekollektor, Hühneraugenschneider, Juwelenexperte und nunmehr Diener des Bankiers Gumpel, als Pulvermischung zur Linderung von »Gemüthsbeschwerden« (DHA VII, 120) überlassen und sei unbedingt zu empfehlen. – Auch diese burleske Episode, die anschließend in der versehentlichen Einnahme und Verhinderung einer Liebesnacht gipfelte, war gesättigt mit auswärtigen Rückbezügen.

Kammerspiele

Abgesehen vom zitierten nachträglichen Kurzausflug in italienische Landschafts-Veduten hat Heine die »Bäder von Lucca« als Folge von Interieur-Stücken angelegt, die sich genauso gut in Hamburg hätten abspielen können.² Die Schilderung ließ er mit dem Satz beginnen: »Als ich zu Mathilden ins Zimmer trat« (DHA VII, 85), und so ging es weiter. Plötzlich aufgerissene Türen dienten mehrfach zum Vorantreiben der bizarren Begebenheiten: Durch eine weit geöffnete Tür watschelte zu seinem höchsten Erstaunen sein alter Freund, der Bankier Gumpel, »mit seinem wohlhabenden Lächeln und gottgefälligem Bauche« (DHA VII, 88) herein. Danach, an der Tür zu Signora Lätizias und Franscheskas Wohnung, einem kleinen weißen Gebäude mit anthropomorphen Rundfensteraugen unter grünen Weinrankenlocken, waren Triller, Gitarrentöne und Gelächter zu hören. Im Inneren ward dann »plötzlich die Thüre des Nebenzimmers aufgerissen, und herein sprang ein Wesen –« nämlich

des Erzählers neu hinzugedachte Angebetete, Franscheska, der nun eine hymnisch-übertriebene Verherrlichung mit anschließender Rückblende folgte. »Ach, ich sehe sie wieder [nochmals, vorm geistigen Auge], wie sie, aus der aufgestoßenen Thüre bis zur Mitte des Zimmers hervorspringt, in demselben Momente sich unzählige Mahl auf einem Fuße herumdreht, sich dann der Länge nach auf das Sopha hinwirft [...]« (DHA VII, 102). Später war durch die halbgeöffnete Tür eines Schlafkabinetts zu sehen, wie der konvertierte Herr Bankier und nunmehr Markese di Gumpelino vor einer Madonna und einem großen Kruzifixe auf den Knien lag. Und Anderes mehr. – Eine Folge von häuslichen Innenansichten und Erinnerungsdurchgängen also, die sich bestens mit der gut überblickbaren Landschaft und den verstreuten kleinen Bauten der damaligen Bagni di Lucca vertrugen, im Grunde aber ortlose Szenen einer Phantasie- & Gedächtnisbühne vorführten. Dass Heine tatsächlich eine Art Kulissenwelt im Sinn hatte, geht aus seiner Bemerkung hervor, dass er dem Leser eine »Tapete« (DHA VII, 126) zeige.

Ähnlich abblättrenden Tapeten ließ Heine auch alternde Haut und dazugehörige Personen durchsichtig werden, gleich im ersten Kapitel: Wie von dunklem Schmerzgefühl durchschauert sei Mathilde sinnend stehengeblieben, streifte langsam ihren weißen Handschuh von der Hand, reichte sie ihm, und seine Gedanken pfeilschnell ertappend, sprach sie: »Nicht wahr, diese Hand ist nicht mehr so schön, wie in Ramsgate? Mathilde hat unterdessen viel gelitten!« Entsprechendes sollte auch an der Stimme bemerkbar sein, so Heine. Man könne es den Glocken selten ansehen, wo sie einen Riss hätten, und nur an ihrem Ton bemerke man ihn. Beim Klang ihrer Worte aber wüsste man gleich, dass »Myladys Herz [...] eine Glocke vom besten Metall« sei, aber »ein verborgener Riß dämpft wunderbar ihre heitersten Töne und umschleiert sie gleichsam mit heimlicher Trauer. Doch ich liebe solche Glocken, sie finden immer ein gutes Echo in meiner eignen Brust [...]« (DHA VII, 86) – Andere Phantasiegestalten fanden weniger Nachsicht; so Signora Lätizia, die »funfzigjährige junge Rose« (DHA VII, 96), die Heine wegen einer Afterfistel bäuchlings im Bett liegend anzutreffen vorgab, trillernd und mit ihren beiden Galans schwatzend.

»Die treue Ausdauer dieser beiden Anbeter einer längst ruinirten Schönheit« – so Heines gnadenloses Urteil – möge »vielleicht Gewohnheit seyn oder Pietas gegen frühere Gefühle, vielleicht nur das Gefühl selbst, das sich von der jetzigen Beschaffenheit seines ehemaligen Gegenstandes ganz unabhängig gemacht hat, und diesen nur noch mit den Augen der Erinnerung betrachtet«. Es folgte ein provokanter Vergleich: »So sehen wir oft alte Leute [...] vor einem Madonnenbilde knien, das so verblaßt und verwittert ist, daß nur noch wenige Spuren und Gesichtsumrisse davon übriggeblieben sind, ja, daß man dort vielleicht nichts mehr sieht als die Nische, worin es gemalt stand [...]«. Aber alte Leute merkten nicht das Erlöschen des geliebten Heiligenbildes, so Heine; und am Ende mache »das Alter ja doch so schwachsichtig und blind«, dass es ganz gleichgültig sei, »ob der Gegenstand der Anbetung überhaupt noch sichtbar ist« oder nicht. »Die da glauben, ohne zu sehen«, seien »auf jeden Fall glücklicher als die Scharfäugigen, die jede hervorbühende Runzel auf dem Antlitz ihrer Madonnen gleich bemerken.« (DHA VII, 99) Nichts sei schrecklicher als solche Bemerkungen!

Selbstbewusstsein in der Veränderung sowie Selbstvergessenheit, von Heine so scharfsichtig den weiblichen Galionsfiguren der »Bäder von Lucca« angehängt, fand



Treppenwitz: Stufenleiter Napoleons. Kolorierter Stich, ca. 1814

sich bereits in gestuften Lebenslauf-Bildern veranschaulicht.³ Das wohl bekannteste zeigte Bonapartes Aufstieg und Fall und ließ ihn schließlich auf der Insel Elba oder in der Hölle über seine Karriere *raisonner*.

Die Innenansicht solcher Wandlungen war noch während des Höhenfluges des Korsen zum expliziten Thema seelenärztlicher Betrachtungen geworden: »Wir schauen die Veränderungen in uns als neben uns an, knüpfen die Reihe derselben an unser Ich, als an ein beharrliches Etwas an, das denselben zugesehen, sie aber nicht erlitten hat, und bewirken dadurch eine Continuität in der Rückerinnerung unserer Existenz«, hatte 1803 der Nestor der deutschen Psychiatrie Johann Christian Reil (1759–1813) über die Vorgänge subjektiver Ich-Ausfaltung geschrieben. Doch diese Funktion des Selbstbewusstseins könne von der Norm abweichen: »Das nemliche Ich kann besondere Epochen seines moralischen Daseyns, als verschiedenen Personen angehörig, von sich trennen und dadurch die Einheit in dem Bewusstseyn seiner Existenz vervielfältigen.«⁴

Auf dem Weg zu solchen Befunden hat Reil auch regelrechte Landschaftsbeschreibungen des Vorstellungsvermögens gegeben: Der Mensch wickle im Selbstbewusstsein den unermesslichen Faden der Zeit in einem Knäuel zusammen, reproduziere abgestorbene Jahrhunderte und fasst die ins Unendliche ausgestreckten Glieder des Raums, Bergketten, Flüsse, Wälder und die am Firmament hingestreuten Sterne in das Miniaturgemälde einer Vorstellung. Er fühle sich gleichsam selbst in jeder Vorstellung, beziehe, was vorgestellt werde, als dessen Schöpfer auf sich, und behaupte dadurch ein Eigentumsrecht über die Welt außer ihm, soweit sie vorstellbar ist. In dem Vorgestellten unterscheide er blitzschnell Subjekt und Objekt und fasst beides ebenso schnell, als Veränderungen in sich, wieder in einem Punkt zusammen.⁵ – Ließen sich nicht solche Raffungen der ›mental imagery‹ und ›Persönlichkeitspaltung‹ – um Schlüsselworte späterer Psychologie anzubringen – auch aus Heines vielschichtigen »Bädern von Lucca« herauslesen?



»Im Irrenhaus«. Stahlstich von William Hogarth (1735)

Es kam noch mehr hinzu: Reil hatte 1803 mit seinen »Rhapsodien« das damals heiß diskutierte Problem der »Geisteszerrüttungen«, nämlich die mögliche Behandlung und Heilung von Geisteskrankheiten, in wörtlichen Zusammenhang mit »psychischen Curmethoden« gebracht. Ein Jahr zuvor war er bereits Übergängen von Gesundheit zu fiebrigen Abweichungen nachgegangen.⁶ Im Gegensatz zum heutigen Sprachgebrauch, der Kuren von vorausgehender medizinischer Konsultation eher abtrennt, wurden »Curen« zu Reils Zeiten noch als direkte ärztliche Behandlung (im Sinn von *curare* = versorgen, heilen) verstanden. Reil zufolge gehörten Fieber zu den vorübergehend verwirrungsauslösenden Erkrankungen, letztere waren also nicht von vornherein als unheilbar anzusehen. Damit hat er sich, dem Beispiel des Pariser Salpêtrière-Arztes Philippe Pinel⁷ (1745–1826) folgend, gegen die damalige Praxis des permanenten Wegsperrens von Irren gewandt.

Gleichwohl blieben Bilder der Irrenhäuser mit ihren kruden Behandlungsmethoden noch lange präsent. Bekanntestes Beispiel war William Hogarths Darstellung des Londoner Bethlem Royal Hospital, dessen Name bald zum englischen Inbegriff für Durcheinander, nämlich »Bedlam« verballhornt wurde. In der Serie »A Rake's Progress« hat Hogarth 1735 seinen kahlgeschorenen Wüstling inmitten anderer Leidensgenossen abgebildet.

Im Hintergrund ließ er ein vornehmes Damenpaar sich am Anblick der Irren ergötzen. Zusätzlich zur Hauptszene boten zwei offene Zellen besondere Extreme der Verrücktheit: religiöse Inbrunst und gekrönte Megalomanie, während davor Maler, Astronomen, Päpste, Komponisten und Philosophen posierten – gemäß der Ma-

xime, die Jonathan Swift (1667–1745) nach einem Bedlam-Besuch 1704 in seinem ersten satirischen Werk »A Tale of a Tub« ausgegeben hatte: Erfolgreiche Feldherren und Erneuerer der Philosophie und Religion hätte man für »crazed, or out of their wits« gehalten, was doch nur durch vorübergehende »disturbance or transposition of the brain by force of certain vapours issuing up from the lower faculties«[!] verursacht gewesen sei. Daher sein Vorschlag, auch ebenso begabte Irrenhausinsassen zum Nutzen der Allgemeinheit einzusetzen.⁸

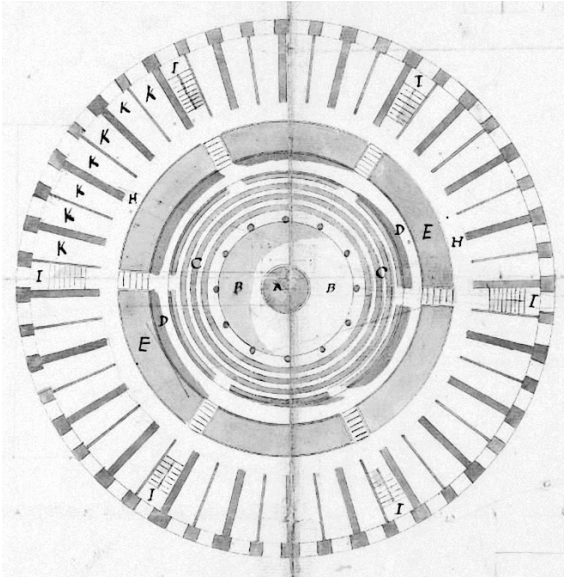
Außenseiter

Mit der Übersicht des Bedlam-Bilderkreises, der durch weitere Narretei-Literatur zu unterfüttern wäre, vertieft sich die Lektüre-Anmutung der »Bäder von Lucca« zum Vexierbild mit Swift-Anklängen: Heines Selbstbegrüßung als »Wahnsinnigster der Sterblichen« (DHA VII, 85), der noch nicht eingefangen wurde, machte den idyllischen Kurort einerseits von vornherein als nach außen gestülptes, irgendwie »befreites« Irrenhaus kenntlich; andererseits konnte man sich ständig mit der Frage konfrontiert sehen, wie weit denn die beanspruchte Freiheit des Autors in der von ihm gewählten Örtlichkeit reichte. Die lockere Verteilung der Gebäude über die Landschaft lässt sich nämlich in der gebotenen Umsicht auch mit Jeremy Benthams »Panoptikon«-Schema aus den 1790er Jahren hinterlegen, das heißt als Rundblick innerhalb einer Rotunde charakterisieren, in der zentrale Beobachter alle Aufenthaltsräume (Gefängniszellen) im Umkreis einsehen können.

Die Interieurszenenfolge in Heines »Bädern von Lucca« mit dem auffälligen Tür-aufreißen unterstützt solche Sichtweise. Dementsprechend kann man die Rollen von Erzähler, Leser und fiktivem Personal als topologisch abweichend, nämlich räumlich jeweils anders verflochtenes Verhalten beschreiben: Während der Leser – den Heine ja wiederholt angesprochen hat – sich sozusagen als neu eingestellter Aufseher mit den Vorgängen ringsum erst vertraut machen muss, ist der Erzähler als Mittelsmann in laufenden Reportageeinsätzen zwischen der Zentrale und seiner Erzählung unterwegs und obendrein an den von ihm berichteten Personenschicksalen beteiligt. Reils »Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geistes-zerrüttungen« und stufenbildliche Ausfaltungen wie die des Napoleon-Lebens lieferten dazu die Passepartouts seelischer Innenansichten.

Fazit: Heine hat mit seinen Lucca-Guckkastenbildern ein irritierendes Modell des Außer-sich-seins entworfen und dabei dem landläufigen Vorstellungskomplex von Kurbädern und Badegästen bizarre und paradoxe Züge hinzugefügt. Zieht man besonders die panoptische Anlage des Schauplatzes und seiner Schilderung in Betracht, so treten die Merkmale einer regelrecht verkehrten Welt hervor: Drinnen und Draußen scheinen austauschbar geworden; die wahren Wahnsinnigen, zu denen Heine auch seine Erzählerfigur zählte, konnten sich frei bewegen, waren aber selten im Freien. – Hatte sich ihre Umwelt in eine geschlossene Anstalt verwandelt?

Tollhäuser hätten ihre Usurpateurs, Tyrannen, Sklaven, Frevler und wehrlose Dulder, Toren, die ohne Grund lachen, und solche, die sich ohne Grund selbst quälten, hatte Reil geschrieben; aber die Narren in Biçetre und Bedlam seien unschädlicher als die draußen in der großen Narren-Welt.⁹ Es waren solche in län-



Wahrscheinlich eigenhändige Zeichnung von Jeremy Benthams Panopticon-Entwurf; UC 119, f. 120. Courtesy University College London Special Collections

gerer Überlieferung bildhaft angereicherten Befunde, die Heine aufgriff, um seine exterritoriale Bad-Inspektion mit der unerhörten Bloßstellung des homosexuellen Grafen von Platen abzuschließen. Der hatte ihn als »Synagogenstolz« bezeichnet, ihm »Knoblauchsgeschmack« angedichtet und seinesgleichen provokant ins Bedlam eingeladen: »Lieber, komm! Ich führe jetzt,/ Um Muße dir zu schaffen, dich an jenen Ort,/ Den Britten Bedlam heißen, Deutsche Narrenhaus.«¹⁰ – Mit seiner merkwürdig raumumstülpenden Entgegnung hat Heine auch der neuzeitlichen Badekultur einen neuen Bedeutungshorizont gegeben.

Zeitfadenknäuel

Als Reil 1803 in seinen »Rhapsodien« über »Curmethoden« wie zitiert von knäuelartigen Zusammenziehungen der Zeit in der menschlichen Vorstellung schrieb, wählte er einen Bildvergleich, der im Begriff war, sich zur grundlegenden Richtschnur mathematischer Überlegungen zu entwickeln. Gewebe, Flechtwerke und Knoten hatten schon immer die praktische Phantasie beschäftigt. Mit dem Aufkommen nicht-euklidischer Geometrien begannen auch die besonderen Windungen und Wendungen von natürlichen Ranken und künstlichen Schnüren größere theoretische Probleme zu machen. Die beiden Entdecker des sogenannten Möbius-Bandes, das nur eine Seite besitzt¹¹, August Ferdinand Möbius (1790–1868) und Johann Benedict Listing (1808–1882)¹², der auch den Begriff Topologie prägte, haben die Erforschung solcher seltsamen Welten auf breiter Front vorangetrieben.¹³

Bereits ihr Lehrer Carl Friedrich Gauss (1777–1855), der viele seiner Einsichten unpubliziert ließ, kannte vermutlich die Eigenarten solcher Gebilde und dürfte entsprechende Denkanstöße weitergegeben haben.¹⁴ – Doch auch schon in der reinen