

HEINE JAHRBUCH 2020



59. Jahrgang

Heinrich-Heine-Institut
Düsseldorf

J.B. METZLER

Heine-Jahrbuch

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/15524>

Heine-Jahrbuch 2020

Sabine Brenner-Wilczek (Hg.)

Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf

59. Jahrgang



J.B. METZLER

Anschrift der Herausgeberin:
Sabine Brenner-Wilczek
Heinrich-Heine-Institut
Düsseldorf, Deutschland

Redaktion: Christian Liedtke
Herausgegeben in Verbindung mit der Heinrich-Heine-Gesellschaft

Heine-Jahrbuch
ISBN 978-3-662-62310-7 ISBN 978-3-662-62311-4 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-62311-4>

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

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020

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

Planung/Lektorat: Oliver Schuetze

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

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze

Heines Reisen im Kontext der argutia-Poetik	3
Ralph Häfner	
Passage on a Ship of Fools. Heine, Marx, and Ruge on the Tragedy and Farce of the German Revolution	21
Jörg Kreienbrock	
„Ich bin die Tat von deinen Gedanken“. Heine’s Nightly Musings	37
Willi Goetschel	
Zwischen Europa und „Nazionalkatzenjammer“. Zur jüdischen, europäischen und weltweiten Emanzipation bei Heinrich Heine.	49
Kyra Gerber	
Notions of Diaspora in Heine	73
Andree Michaelis-König	
„An dem Webstuhl des Gedankens“. Überlegungen zu Heine und Fontane.	85
Joseph A. Kruse	
Kommentierte Bibliographie zur arabischen Heine-Rezeption	131
Zouheir Soukah	
Zwischen Haskala und Heine. Saul Aschers politischer Journalismus	141
Iwan-Michelangelo D’Aprile	
Frühe Diskurskritik. „Jüdischer Witz“ in Börnes politischem Feuilleton	155
Hans Kruschwitz	

Journalist zwischen Deutschland und Frankreich. Georg Bernhard Depping (1784–1853)	185
Bernd Kortländer	
Gutzkows Werke und Briefe, herausgegeben vom Editionsprojekt Karl Gutzkow. Ein Erfahrungs- und Werkstattbericht nach mehr als 20 Jahren	207
Martina Lauster	
Heinrich-Heine-Institut Sammlungen und Bestände Aus der Arbeit des Hauses	
„Allerlei Dummes“. Neue Heine-Briefe (Berichtszeitraum 2017–2020)	227
Christian Liedtke	
„laß mich Theil an Euch haben“. Familienbriefe der Schriftstellerin Fanny Lewald aus Privatbesitz	241
Gabriele Schneider	
22. Forum Junge Heine-Forschung 2019 mit neuen Arbeiten über Heinrich Heine	255
Sabine Brenner-Wilczek	
Nachrufe	
Ein Kämpfer für Heine. Nachruf auf Wilhelm Gössmann	261
Bernd Kortländer	
Hartmut Steinecke – „gedacht soll seiner werden“	265
Dietmar Goltschnigg	
Buchbesprechungen	
Nicole Bröhan: <i>Fürst Pückler. Eine Biographie</i>. Ulf Jacob, Simone Neuhäuser, Gert Streidt (Hrsg.): <i>Fürst Pückler. Ein Leben in Bildern</i> . . .	271
Leslie Brückner	
Wolfgang Drost: <i>Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine</i>	275
Robert Steegers	
Maria Carolina Foi, Gabriella Pelloni, Marco Rispoli, Claus Zittel (Hrsg.): <i>Heine – Nietzsche. Corrispondenze estetiche. Ästhetische Korrespondenzen</i>	279
Patricia Czezior	

Adolf Glaßbrenner: <i>Eine Fahrt nach Oranienburg. Feuilleton-Erzählung. Mit anderen neuentdeckten Beiträgen zum Freimüthigen (1839)</i>	285
Olaf Briese	
Willi Goetschel: <i>Heine and Critical Theory</i>	289
Karen Feldman	
Karl Gutzkow: <i>Ueber Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte</i>	293
Robert Steegers	
Helmut Schanze: <i>Erfindung der Romantik</i>	297
Bernd Kortländer	
Heine-Literatur 2019 mit Nachträgen	301
Veranstaltungen des Heinrich-Heine-Instituts und der Heinrich-Heine-Gesellschaft e. V. Januar bis Dezember 2019	335
Ankündigung 24. Forum Junge Heine-Forschung Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf 11. Dezember 2021	345
Abbildungsnachweise	347
Hinweise für die Manuskriptgestaltung	349
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Heine-Jahrbuchs 2020	351

Siglen

B	Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hrsg. v. Klaus Briegleb. Bd. 1–6. München 1968–1976.
DHA	Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. v. Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf. Bd. 1–16. Hamburg 1973–1997.
Galley/Estermann	Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Hrsg. v. 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. v. 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 v. Eberhard Galley und Alfred Estermann. Hrsg. v. Christoph auf der Horst und Sikander Singh. Bd. 7–13. Stuttgart, Weimar 2002–2006.

- HSA Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Hrsg. v. 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. v. Michael Werner in Fortführung v. H. H. Houbens „Gespräche mit Heine“. Bd. 1, 2. Hamburg 1973

Aufsätze

Heines Reisen im Kontext der argutia-Poetik



Ralph Häfner

Fragt man nach Heines Reisen, so wird man zuerst an den Werkkomplex der „Reisebilder“ denken, der ihn über einen längeren Zeitraum seines frühen Schaffens beschäftigt hat und durch den er auf der literarischen Bühne über Deutschland hinaus rasch bekannt werden sollte. Heines frühe Reisen waren indes weniger spektakulär, als man es von dem Autor der „Harzreise“ oder der italienischen „Reisebilder“ erwarten könnte. Im Februar 1815 reist Harry Heine erstmals zum Verwandtenbesuch nach Hamburg; der noch nicht ganz Achtzehnjährige begibt sich im September 1815 in Begleitung seines Vaters, eines Düsseldorfer Tuchhändlers, zur Messe nach Frankfurt am Main, um im dortigen Bankhaus Rindskopf zu hospitieren. Das Unternehmen erweist sich indes als ebenso erfolglos wie inden Jahren darauf die Ausbildung im Bankhaus seines Onkels Salomon Heine in Hamburg. Während seines Aufenthalts in Hamburg, der hauptsächlich von der Affäre der unglücklichen Liebe zu seiner Cousine Amalie geprägt war, trägt er den Wunsch, zu studieren, an seinen Onkel heran, der ihm die finanziellen Mittel bereitstellt. Die Reise führt ihn zunächst nach Bonn, wo er sogleich das im Dezember 1819 begonnene Jurastudium zugunsten literarischer Interessen vernachlässigt. Wichtiger sind ihm die Vorlesungen August Wilhelm Schlegels, der ihn in die europäischen und außereuropäischen – vor allem indischen – Sprachen und Literaturen einführt. Nach Wanderungen durch Westfalen setzt er im Herbst 1820 das Studium in Göttingen fort, wechselt aber bereits im Frühjahr darauf nach Berlin. In Göttingen hatte er sich in die Schätze der Bibliothek vertieft und eignete sich eine breite Kenntnis frühneuzeitlicher Gelehrsamkeit an; unter seiner Lektüre finden sich Schriften über Zauberei, Hexenwesen und Geistererscheinungen. In Berlin knüpft der Wanderer zahlreiche

R. Häfner (✉)
Freiburg, Deutschland
E-Mail: ralph.haefner@germanistik.uni-freiburg.de

gesellschaftliche Kontakte, wird regelmäßiger Gast des literarischen Kreises um Karl August Varnhagen von Ense und seine Frau Rahel, tritt in den Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden ein, trifft sich in der Oper und den Konzerthäusern der Stadt und wird rasch zu einem Kenner des Konditorei- und Gastronomiewesens.

Heines Vorliebe für Badereisen manifestiert sich bereits in dieser Epoche seines Lebens. Aufenthalte an der Nordsee bei Cuxhaven und Ritzebüttel verbindet er mit Besuchen bei den Eltern, die nach der Liquidation des Düsseldorfer Handelshauses nach Lüneburg übergesiedelt waren. 1822 besucht er in Begleitung seines Studienfreundes Eugen von Breza Polen. Im Juli 1825 beendet er sein Studium in Göttingen mit dem juristischen Dokorexamen; die Sommerferien verbringt er auf Norderney. Von Hamburg aus unternimmt er 1827 eine Reise nach England; die Rückreise führt ihn über Holland wiederum nach Hamburg. Das unstete Wanderleben scheint zunächst ein Ende zu finden, als Heine zur Mitarbeit an Johann Friedrich Cottas „Neuen allgemeinen politischen Annalen“ in München gebeten wird.¹ Heine hatte den Verleger bereits in Berlin kennengelernt. Im Oktober 1827 reist er über Frankfurt, Heidelberg und Stuttgart nach München, um die Redaktionsgeschäfte zu leiten, bricht dann aber im August 1828 zu einer dreimonatigen Reise nach Italien auf. Auf der Rundreise besichtigt er Mailand, Genua, Lucca, Florenz und Venedig. Die Sommermonate 1830 verbringt er auf der damals von Dänemark verwalteten, von einem internationalen Publikum besuchten Insel Helgoland.²

Halten wir hier zunächst einmal inne, brachte doch das Jahr 1830 einen tiefgreifenden Einschnitt in Heines Biographie. Die Nachricht von der Juli-Revolution in Paris, die ihn auf Helgoland erreicht, lässt in ihm den schon länger gehegten Entschluss reifen, dauerhaft nach Paris überzusiedeln. Der Schriftsteller und damalige Freund Ludwig Börne, den er in Frankfurt kennengelernt hatte, befand sich schon seit einigen Monaten am Ort der revolutionären Ereignisse. Heines Geburt fiel in eine Epoche, da Düsseldorf im Zuge der Napoleonischen Expansion von französischen Truppen besetzt war; er konnte sich also ohne Schwierigkeiten dauerhaft in Frankreich niederlassen. Die französische Hauptstadt hat er danach nicht oft mehr verlassen. Seit 1831 begibt er sich regelmäßig in den Sommerurlaub nach dem mondänen Boulogne-sur-mer. Ende September 1836 reist er in den Süden Frankreichs mit der Absicht, von dort aus nach Spanien überzusetzen. Da er Schiffbruch erleidet, scheitert der Plan ebenso wie die Absicht, stattdessen nach Neapel zu reisen. Seit der Abreise aus Paris an der Gelbsucht erkrankt, führt ihn der Weg über Marseille und Hyères nach Aix-en-Provence, wo er sich in ärztliche Behandlung begibt. Von dort aus schreibt er an den Freund, den Theaterkritiker, Schriftsteller und Intendanten August Lewald:

Seit 8 Tagen bin ich hier, nachdem ich auf einer Reise nach Italien im Haven von Marseille Schiffbruch gelitten. Vor 3 Wochen wollte ich nach der spanischen Küste und das Schiff bekam ein Leck. Es ist in den Sternen geschrieben, daß ich diesen Winter in Paris zubringen soll; welches mir sehr verdrießlich, da ich einige Zeit an der Gelbsucht litt und meine Gesundheit ein milderer Clima rathsam macht. (HSA XXI, 168)

Wie so oft, nutzt Heine das fatale Ereignis der gescheiterten Reise für eine politische Inszenierung, indem er die Situation auf Paris, die restaurativen

Tendenzen unter dem Bürgerkönig Louis-Philippe und schließlich auf Deutschland überträgt:

Auch auf der Seine war ich unlängst in Gefahr zu ersaufen, das Dampfschiff schlug nehmlich nach einer Seite, die Damen auf dem Verdeck schrien wie wahnsinnig, ich beruhigte sie aber, indem ich rief: Ne craignez rien, Mesdames, nous sommes tous sous la protection de la loi! – Aber wie dürfte ich ersaufen, ehe ich Antwort vom Bundestag habe auf meine Bittschrift. Schon die bloße Höflichkeit verlangt jetzt, daß ich am Leben bleibe. (ebd.)

Heine kam übrigens noch zweimal in den Süden Frankreichs. Ein Kuraufenthalt führte ihn, der an einer fortschreitenden Rückenmarkskrankheit litt, im Sommer 1841 über Lyon, Avignon, Sète und Toulouse in das für seine Thermalquellen berühmte Pyrenäendorf Cauterets. 1846 schließlich, zwei Jahre vor dem Zusammenbruch, verbringt er den Sommer in dem Pyrenäenbad Barèges, nachdem er wegen schwerwiegender gesundheitlicher Probleme in Bagnères-de-Bigorre, östlich des Wallfahrtsortes Lourdes, die Reise hatte unterbrechen müssen. Dazwischen, im Herbst 1843 und dann wieder im Sommer und Herbst 1844, reist er nach Deutschland.

England und das dänische Helgoland im Norden, die Provence und Italien bis hinab nach Florenz im Süden, Polen und das unter österreichischer Hoheit stehende Venedig im Osten, die Pyrenäen und die französische Atlantikküste im Westen: Heine vermisst auf seinen Reisen eine geopolitische Lage, die sein politisches Denken von allem Anfang an grundiert. Lange vor der persönlichen Begegnung mit Karl Marx im Jahr 1843 entwickelt er ein kosmopolitisches³ Szenario für die künftige Gestaltung Europas. Zu Beginn der 1830er Jahre, als er sich mit der Soziallehre Saint-Simons und der Saint-Simonisten beschäftigt, ist ihm Paris das Modell einer derartigen kosmopolitischen Sozialisationsform, in der eine Avantgarde von Intellektuellen und Künstlern eine die Borniertheit nationaler und religiöser Ressentiments hinter sich lassende freie und befreiende Lebensform praktiziert. Über Frédéric Chopin schreibt Heine im zehnten der Briefe „Über die französische Bühne“: Sobald er am Klavier sitze, sei er „weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verräth dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raffaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie.“ (DHA XII, 290).

Heines Reisen müssen dabei nicht immer in entfernte, im Falle des Pyrenäendorfs Cauterets gar abgelegene Gegenden und Kulturen Europas führen. Im Mikrokosmos der Großstadt nimmt er Aspekte der Zivilisation wahr, die er in seiner umfangreichen Berichterstattung aus Paris, zunächst in den Tagesberichten „Französische Zustände“, dann in den Korrespondenzartikeln der „Lutezia“, wie in einem Panorama ausfaltet. Von Paris aus schweift der Blick des Beobachters über Europa hinaus und erreicht die – die europäische Politik zutiefst tangierenden – Entwicklungen in Russland, den USA und im Nahen Osten.

Reisen durch die Großstadt unternahm Heine übrigens seit seinem Studium in Berlin. Während den vier Berliner Semestern wechselte er fünfmal die Wohnung. In Paris bezog er während 25 Jahren fünfzehnmal neue Appartements⁴ und lernte dabei das soziale Mikroklima der Stadt im einzelnen kennen, wobei das Viertel

von Montmartre sein Lebensmittelpunkt blieb. Hinzu kommen in der Regel mehrmonatige Aufenthalte in der näheren Umgebung, wie Montmorency oder Passy. Die Auslöser für derartige Reisen durch die und am Rande der Metropole waren dabei in der Regel trivial: Ungesundes, feuchtes Raumklima, lärmende Handwerksbetriebe im Hinterhof oder am Klavier übende Töchter aus der unmittelbaren Nachbarschaft sind gewöhnlich die Gründe, die das empfindliche Gemüt zu einem Umzug veranlassten. Indessen drückt sich darin auch eine Lebensweise aus, die für den Flâneur Heine kennzeichnend ist. „Durch Paris reisen“, „voyager dans Paris“⁵, lautet die Formel des Zeitgenossen, Freundes und Autors der „Comédie humaine“, Honoré de Balzac, der in einem nicht unerheblichen Teil seines Romanwerks die Mechanismen der modernen Zivilisation am Modell des Großstadtlebens bloßgelegt hat. Auch er übrigens ‚reist durch Paris‘, ändert oft seinen Aufenthaltsort, meist, um den Nachstellungen der Gläubiger zu entkommen. Heines „Französische Zustände“ und die „Lutezia“ sind – im Modus der Berichterstattung – mit dem Panorama der „Comédie humaine“ durchaus vergleichbare Zugänge zur modernen Großstadt.

Diese Modernität der Metropole hat sich übrigens bereits seit dem Grand Siècle ausgeprägt. Charles Rivière-Dufresny (1657–1724), der Autor der Aphorismensammlung „Amusements sérieux et comiques“ (1699), hebt den Nutzen des Reisens um die Welt im Blick auf die Kenntnis der menschlichen Sitten und Charaktere hervor und begreift Paris als ganz eigenen Mikrokosmos:

Paris ist eine ganze Welt; man entdeckt dort jeden Tag mehr neue Länder und überraschende Sonderbarkeiten, als auf dem ganzen Rest der Erde. Allein unter den Parisern unterscheidet man so viele verschiedene Völker, Sitten und Gewohnheiten, von denen die Einwohner selbst nur die Hälfte kennen.⁶

Man könnte es bei diesem Überblick belassen, wollte man eine Auflistung von Heines wichtigsten Lebensstationen geben. Aber diesen Lebensstationen korrespondiert ein Werkkomplex, der in einem intrikaten Verhältnis zu Heines Biographie steht und der Anlass zu einem eigenen narrativen Genre, den „Reisebildern“, gegeben hat.⁷ Heines „Reisebilder“ sind nicht einfach Reiseberichte, in denen der Autor dem Leser Rechenschaft gäbe von den politischen, sozialen, naturkundlichen Beobachtungen, die er in fremden Ländern gesammelt hat. Dass es sich nicht um diese Art wissenschaftlicher Reiseberichterstattung handelt, macht schon der Umstand deutlich, dass wir im Falle der „Reisebilder“ nicht eigentlich von einem Autor sprechen können, der Fakten mehr oder weniger objektivierend analysiert und interpretiert; vielmehr haben wir es mit einem Erzähler zu tun, dessen Physiognomie oft genug nicht eindeutig identifizierbar ist. Er trägt Masken, die er in wechselnden Gesellschaften ebenso rasch zu wechseln versteht wie den Schauplatz, auf dem er seine *dramatis personae* versammelt. Man kann im Falle der „Reisebilder“ von einem Maskenball sprechen, so zwar, dass der Leser nicht selten selbst unvermittelt in das Geschehen gezogen wird; er ist Teil der Bühne, auf der der Erzähler seine wechselnden Rollen aufführt. Diese quasi-dramatische Inszenierung des Textes begegnet schon in den frühen Prosa-stücken „Briefe aus Berlin“ und „Über Polen“ und findet dann ihren Höhepunkt

in den explizit so genannten „Reisebildern“ „Die Harzreise“, „Die Nordsee“ in zwei Teilen (wobei es sich beim ersten Teil ausschließlich um Lyrik handelt), „Ideen. Das Buch Le Grand“, „Reise von München nach Genua“, „Die Bäder von Lukka“ und „Die Stadt Lukka“. Hinzu kommen Stücke wie die „Englischen Fragmente“ und die verhältnismäßig späten, nicht eigentlich als Korrespondenzberichte zu bezeichnenden Prosastücke „Aus den Pyrenäen“.⁸ Auch diese sind ‚Bilder‘ im Heine’schen Sinne, „tableaux de voyage“, wie die französische Übersetzung der „Reisebilder“ noch präziser im Blick auf die Form einer Folge von ‚Gemälden‘ deutlich macht.

Gemeinsam ist all diesen Werken das gnoseo-poetische Verfahren der Ideenassoziation, welches Heine bereits in den „Briefen aus Berlin“ entwickelt hatte (vgl. DHA VI, 9). Heines Poetik der Ideenassoziation ist ein Verfahren der Erkenntniserzeugung, wie es in den barocken argutia-Poetiken entwickelt und in Romanen wie Baltasar Graciáns „El Criticón“ (1651–1657) virtuos zur Anwendung gebracht worden war. Argutia ist das Verfahren, durch Assoziation weit voneinander entfernter Ideen oder Ideenkomplexe überraschende Einsichten in scheinbar vertraute Zusammenhänge zu erzeugen. Die Poetik des Witzes (engl. ‚wit‘), wie sie insbesondere für die englische Literatur des 18. Jahrhunderts charakteristisch ist, ist eine Überformung der argutia-Poetik. Heine entwirft auf seinen ‚tableaux de voyage‘ Räume, die den in sie gestellten Masken eine imaginäre Kommunikation über Zeitalter und geographische Grenzen hinweg ermöglichen. Gespräche mit zufälligen Reisebekanntschaften, mit längst Verstorbenen oder verstorbenen Geglauten, mit Geistern und travestierten Göttern eröffnen ungeahnte Quellen einer Erkenntniserweiterung, der ein ausgesprochen burlesk-subversiver Grundzug eignet, indem sie landläufige Ansichten über Gott, Welt und Gesellschaft produktiv unterläuft. Bringt man den performativen Aspekt von Heines Prosa in Anschlag, so wird man eine Nähe zur Farce im Sinne von Shakespeares „Comedy of Errors“ konstatieren können, die seine Prosa nicht selten zum quasi-dramatischen Dialog umformt. Das Problem der Identität und das Spiel mit wechselnden Identitäten desselben Individuums prägen übrigens nicht nur die „Reisebilder“ im engeren Sinne; das Verfahren des argutesken Identitätstausches ist vielmehr noch für das späte ‚Lebensreisebild‘ „Geständnisse“ („Aveux de l’auteur“) bestimmend geblieben, das man nur allzu oft als authentische Autobiographie lesen zu können glaubte. Im Gegenteil handelt es sich um einen hybriden Text, dessen Poetik denselben Gesetzen der Ideenassoziation gehorcht wie die späten Gedichte des „Romanzero“ und das Fragment gebliebene Epos „Bimini“.⁹

Traditionsgeschichtlich lassen sich Heines „Reisebilder“ vor allem in der englischen Literatur verorten. Laurence Sterne, der Autor des die Form der Autobiographie parodierenden Romans „The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman“, publizierte 1768 das Reisebuch „A Sentimental Journey Through France and Italy“, das die ‚reale‘ Reise nach Frankreich und Italien, die Sterne 1765, bereits tief von Krankheit gezeichnet, unternommen hatte, in der komplexen Form der argutesken Poetik reflektiert. Sterne konterkariert die Form des sachlich objektivierenden Reiseberichts, wie ihn Tobias Smollett mit den „Travels Through

France and Italy“ 1766 vorgelegt hatte. Sterne, der Smollett in Italien persönlich kennengelernt hatte, reihte den Autor der „Travels“ unter dem Pseudonym Smelfungus in die imaginäre Gesellschaft seiner „Sentimental Journey“ ein. Die objektivierende und scheinbar verbindliche Beobachterperspektive Smolletts wird damit selbst zum Modus perspektivierender Erkenntnisführung.¹⁰ Schon der Eingang der „Sentimental Journey“, die Johann Joachim Christian Bode 1768/1769¹¹ unter dem Titel „Yoricks empfindsame Reise“ in einer äußerst erfolgreichen deutschen Übersetzung vorgelegt hatte, ist ein Akt des Divagierens: „... In Frankreich, sagt’ ich, verstehn sie das Ding besser. ...“ („They order, said I, this matter better in France.“)¹² In direkter, aus dem Zusammenhang gerissener Rede äußert sich hier ein unbekanntes Sprecher-Ich über einen Gegenstand, der nicht näher benannt wird. Der fiktive Erzähler erläutert in einer „Vorrede“, die nicht etwa am Anfang des Werks steht, sondern erst nach Verlauf einiger Kapitel eingerückt ist, mögliche Gründe, die uns zum Reisen veranlassen können: „Gebrechlichkeit des Körpers, Schwachheit des Geistes, oder Unumgängliche Nothwendigkeit.“¹³ Die Form systematischer Erkenntnis parodierend, folgt eine humoristisch-pedantische Auflistung verschiedener Klassen oder „Rubriquen“ von Reisenden:

Müssige Reisende,
Neugierige Reisende,
Lügende Reisende,
Aufgeblasene Reisende,
Eitele Reisende,
Milzstüchtige Reisende.

Dann folgen die Reisenden aus Nothwendigkeit.
Der seiner Sündenschuld wegen Reisende,
Der unglückliche und unschuldige Reisende,
Der simple Reisende.¹⁴

Eine Zuspitzung erfährt dieser Katalog, indem auch der ziellos Umherschweifende offenbar zu den Reisenden aus „unumgänglicher Nothwendigkeit“ rechnet. Es gibt Menschen, denen das Reisen zu einem inneren Bedürfnis geworden ist, ohne dass sie ein Ziel ihrer Reise nennen könnten, Reisende, die um des Reisens willen aufgebrochen sind:

Und ganz zuletzt (wenn Sies nicht übel nehmen wollen!) der Empfindsame Reisende, (womit ich mich selbst meyne) der ich gereiset bin, und nun sitze und davon Rechenschaft ablegen will ... und eben so gut aus Nothwendigkeit, und *besoin de voyager* gereiset bin, als irgend einer aus der Klasse.¹⁵

Höchste Simplität und virtuose Sophistikation, so legt es die Erzählung nahe, fallen im Typus des empfindsamen Reisenden offenbar zusammen – und zwar gerade weil dieser weder Grund noch Ziel seiner Reise angeben kann. Er ist der Flâneur¹⁶, der aus „besoin de voyager“ Welt und Gesellschaft von immer neuen Lebensstandpunkten aus in den Blick nimmt, ohne selbst einen festen Standpunkt einzunehmen. Der Text – das empfindsame Reisejournal – wird selbst zu einem Netz anekdotischer Referenzen, die in immer neuen Ansätzen *Leben erzählen*, ohne doch jemals die Erzählung zuende zu bringen. Die – unvollendete, fragmentierte – Erzählung wird zu einer großartigen Allegorie des Lebens.

Sternes fiktives Reisejournal findet eine fast zeitgleiche Parallele in Denis Diderots Roman „Jacques le fataliste et son maître“. Das wohl im Jahr 1765 begonnene Werk wird allerdings zunächst nur einem kleinen Leserkreis durch die entsprechenden Hefte von Friedrich Melchior Baron von Grimms handschriftlich verbreiteter „Correspondance littéraire“ (1778–1780) bekannt; die erste französische Buchausgabe erscheint erst 1798, übrigens sechs Jahre nach der deutschen Übersetzung von Wilhelm Christhelf Sigmund Mylius.¹⁷ Der Beginn des Werks thematisiert in exemplarischer Weise die divagierenden Seitwärtsbewegungen, durch die Diderots Text – nicht weniger wie Laurence Sternes „Empfindsame Reise“ – charakterisiert ist. Ein Dialog entspinnt sich zwischen zwei Unbekannten, dem Erzähler und dem fragenden Leser, die sich über zwei Unbekannte unterhalten, von denen erst später klar wird, dass es sich um Jacques und seinen Herrn handelt:

Wie waren sie zu einander gekommen? – ‚Von ungefähr, wie das gewöhnlich der Fall ist.‘ – Wie hießen sie? – ‚Was kann euch daran liegen?‘ – Wo kamen sie her? – ‚Aus dem nächst gelegenen Orte.‘ – Wo wollten sie hin? – ‚Weiß man je, wohin man will?‘ – Was sprachen sie? – ‚Der Herr kein Wort; aber Jakob: sein Hauptmann habe gesagt, alles, was uns hienieden Gutes oder Böses begegne, stehe dort oben geschrieben.‘¹⁸

In Deutschland wurde Laurence Sternes Modell durch Moritz August von Thümmel adaptiert.¹⁹ Thümmels „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich“ (1791–1805), die das Genre ins Monumentale erweiterte, nutzt das poetische Prinzip der Ideenassoziation zum Aufbau eines Erzählstroms, der in seinem beinahe unendlichen Mäandrieren kausale Handlungsschemata außer Kraft setzt. Eine burleske Poetik vergleichbarer Art brachte Lord Byron dann in seinem unvollendet gebliebenen komischen Versepos „Don Juan“ (1819–1824) zur Anwendung; Ideenassoziationen werden in dem Werk des von Heine hoch geschätzten englischen Autors nicht selten durch eine Reimtechnik erzeugt, die die scheinbare Evidenz witziger Pointen im poetischen Aufbau verbürgt.

In engster Nachbarschaft zu Heines „Reisebildern“ sind zudem jene „Briefe eines Verstorbenen“ zu sehen, die Hermann Fürst von Pückler-Muskau 1830 publiziert hatte.²⁰ Der vollständige Untertitel lautet: „Ein fragmentarisches Tagebuch aus Deutschland, Holland, England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1826 bis 1829“. Schon im äußeren Aufbau destruiert Pückler-Muskau Erwartungen an eine folgerichtige Entwicklung, denn das Werk beginnt mit dem dritten und vierten Teil, obwohl die Zählung der Briefe linear durchgeführt wird. In seinem Tagebuch in der Form einer Sequenz von Briefen fragmentiert Pückler-Muskau die erzählte Wirklichkeit, indem sie sich immer wieder auf Räume imaginärer Kommunikationssituationen und traumhafte Vergegenwärtigungen innerer Vorstellungswelten hin öffnet; einziges Ordnungsschema ist der mäandrierende Reiseweg des Erzählers, dessen Vorliebe für englische Gartenbaukunst eine kaum verdeckte Identität mit dem Autor Pückler-Muskau stiftet. Die Kritik der Kausalbeziehungen – Vermächtnis von Immanuel Kants Auseinandersetzung mit der Gnoseologie des schottischen Philosophen David Hume (1711–1776)²¹ – erfolgt im ausdrücklichen Rückgriff auf Lord

Byron, der die herrschende Pedanterie, den Hochmut und die Heuchelei in unterschiedlichsten Facetten des Gesellschaftslebens bloßgelegt hatte. Heine zitierte den entsprechenden Abschnitt aus Pückler-Muskau's Werk im Motto zum dritten der italienischen „Reisebilder“, „Die Stadt Lukka“ (vgl. DHA VII, 158).

Die Freundschaft mit Pückler-Muskau, die bis in die letzten Lebensjahre Heines andauerte, gründete nicht zuletzt in einer Poetik, die Heine über den „Don Quijote“ des Cervantes bis auf den spätantiken Roman zurückführte.²² Dem ständigen Ortswechsel, dem der „Tourist“ (Heine) Pückler-Muskau unterliegt, korrespondieren ebenso plötzliche wie abrupte Perspektivenwechsel im Blick auf die Façonierung der Bewusstseinsinhalte, die sich in unerwarteten – dem Traumgeschehen analogen – Ideenassoziationen manifestiert. Im langen „Zueignungsbrief“ zur Buchausgabe der „Lutezia“, „An seine Durchlaucht, den Fürsten Pückler-Muskau“, datiert auf den 23. August 1854, hat Heine das Reisemotiv als lebensgeschichtliche Parallele eigens herausgestellt: „Ja, Reisende waren wir beide auf diesem Erdball, das war unsere irdische Spezialität“ (DHA XIII, 15). Aber wer verbirgt sich hinter diesem „wir“, und wie ist es um Heines Adressaten bestellt? Heine lässt Pückler-Muskau unter wechselnden Masken in wechselnden Gesellschaften auftreten, so dass der Text im Spiel der Assoziationen zu einer Schrift gerinnt, die in immer neuen Ansätzen sich in narrative Gedankensplitter auffächert. Die Schrift wird damit selbst zu einer Sammlung von – gleichsam mythischen – „klugen Rätselsprüchen“, die dem wissenden Leser Fingerzeige über die wahre, eigentliche, d. h. gesellschaftskritische Bedeutung des Textes gibt. Greifen wir eine längere Passage heraus, die Heines Poetik der Ideenassoziation auf besonders eindrucksvolle Weise dokumentiert:

Aber wo befindet sich in diesem Augenblick der vielverehrte und viel theure Verstorbene? Wohin adressire ich mein Buch? Wo ist er? Wo weilt er, oder vielmehr wo gallopirt er, wo trotirt er? er, der romantische Anacharsis, der fashionabelste aller Sonderlinge, Diogenes zu Pferde, dem ein eleganter Groom die Laterne vorträgt, womit er einen Menschen sucht. – Sucht er ihn in Sandomir, oder in Sandomich, wo ihm der große Wind, der durch das Brandenburger Thor weht, die Laterne ausbläst? Oder trabt er jetzt auf dem höckerigten Rücken eines Kamehls durch die arabische Sandwüste, wo der langbeinigte Hut-Hut, den die deutschen Dragomanen den Legazionssekretär von Wiedehopf nennen, an ihm vorüberläuft, um seiner Gebieterin, der Königin von Saba, die Ankunft des hohen Gastes zu verkünden – denn die alte fabelhafte Person, erwartet den weltberühmten Touristen auf einer schönen Oase in Aethiopien, wo sie mit ihm unter wehenden Fächerpalmen und plätschernden Springbrunnen frühstücken und kokettiren will, wie einst auch die verstorbene Lady Esther Stanhope gethan, die ebenfalls viele kluge Räthselsprüche wußte – (DHA XIII, 19 f.)

In der Figur Pückler-Muskau's wird eine Ahnenreihe „weltberühmter Touristen“ lebendig, deren Masken wechselnde Identitäten begründen. Dabei handelt es sich bei diesen Masken selbst wieder um Hypostasierungen fiktiver Identität. Nach Herodot bereiste der Skythe Anacharsis um 600 v. Chr. Griechenland, um bei seiner Rückkehr seinen Landsleuten griechische Lebensweise und sittliche Kultur zu empfehlen. Dieser frühe Versuch eines zivilisationsfördernden Bildungstransfers freilich scheiterte. Mit unverhohlener Spitze gegen den preußischen Absolutismus tritt Pückler-Muskau dann als neuer Diogenes in Erscheinung, der vergeblich

die Freiheitsrechte des polnischen Volks – stellvertretend nennt Heine die Stadt Sandomierz an der Weichsel – einklagt.²³ Eine fragmentierte Episode entwickelt sich in dem orientalisierenden Bild des Kamelreiters, der durch die „arabische Sandwüste“ reitet, um dort von der Königin von Saba zum Frühstück empfangen zu werden: Man assoziiert den Reisenden mit dem weisen König Salomon, in dessen Antlitz die Physiognomie des wahnwitzig-klugen Ritters Don Quijote aufscheint.

Die Episode gehört mit ihren malerischen Akzenten in die umfangreiche Sammlung von Heines Bildbeschreibungen; im Stil eines Decamps oder Delacroix zitiert sie Zivilisationsreflexe im Sinne des zeitgenössischen Orientalismus in der Malerei. Innerhalb dieses Raums imaginärer Kommunikation ist die Dimension der Zeit gänzlich abwesend. Denn in der „verstorbenen Lady Esther Stanhope“, so gibt die Erzählung zu verstehen, lebt der Typus der Königin von Saba fort; die „klugen Rätselsprüche“ – Heines Chiffre für die Unsterblichkeit der politischen Revolutionsideen – werden aus dem Munde wechselnder Masken immer von neuem wieder verkündet. Lady Hester Stanhope (1776–1839), die Tochter des nach ihm benannten Erfinders der eisernen Stanhope-Druckpresse, war eine bekannte Archäologin, die die antiken Stätten im Nahen und Mittleren Osten erforschte. Bekannt war sie auch dafür, dass sie sich auf ihren Forschungsreisen als Mann verkleidete, um den Schleier nicht tragen zu müssen. Pückler-Muskau lernte sie im April 1838 persönlich kennen. Sie bereichert Heines Galerie der Freiheitsheldinnen vom Typus der von Delacroix geschaffenen „Liberté guidant le peuple“; beim Besuch der legendären Gemäldeausstellung von 1831 im Louvre hatte er die unverschleierte Griechinnen auf dem Gemälde „Türkische Patrouille“ des Orientalisten Decamps als Chiffre der erstrebten Unabhängigkeit Griechenlands gedeutet.²⁴

Heine erzeugt durch das Prinzip der Ideenassoziation eine Bedeutungsdicke, in der er historische Daten, Elemente des Fabelhaften, märchenhafte Züge und mythische Versatzstücke aus weit auseinander liegenden zivilisationsgeschichtlichen Zusammenhängen zusammenschließt. Der „Tourist“ Pückler-Muskau wird ebenso Teil des imaginären Kommunikationsnetzes wie der Leser, der sich mit dem Erzähler auf die Suche nach dem prominenten Reisenden begibt. Im „Zueignungsbrief“ setzt Heine seine *räumliche* Gegenwart in eine mythische *Urzeit*, um sie, die mythische Urzeit, in die eigene gesellschaftliche Gegenwart subvertierend einzublenden:

Ja, wo ist jetzt der wandersüchtige Ueberall und Nirgends? Correspondenten einer mongolischen Zeitung behaupten, er sey auf dem Wege nach China, um die Chinesen zu sehen, ehe es zu spät ist und dieses Volk von Porzellan in den plumpen Händen der rothhaarigten Barbaren ganz zerbricht – ach! seinem armen wackelköpfigen Porzellan Kaiser ist schon vor Gram das Herz gebrochen! – Der *Calcutta advertiser* scheint der oberwähnten mongolischen Zeitungsnachricht keinen Glauben zu schenken, und behauptet vielmehr, daß Engländer, welche jüngst den Himalaja bestiegen, den Fürsten Piukler Miuskau auf den Flügeln eines Greifen durch die Lüfte fliegen sahen. Jenes Journal bemerkt, daß der erlauchte Reisende sich wahrscheinlich nach dem Berge Kaf begab, um dem Vogel Simurgh, der dort haust, seinen Besuch abzustatten und mit ihm über antediluvianische Politik zu plaudern. – Aber der alte Simurgh, der Dekan der Diplomaten, der Ex-Wesir so vieler präadamitischen Sultane, die alle weiße Röcke

und rothe Hosen getragen, residirt er nicht während den Sommermonathen auf seinem Schloß Johannisberg am Rhein? Ich habe den Wein der dort wächst, immer für den besten gehalten, und für einen gar klugen Vogel hielt ich immer den Herrn des Johannisbergs; aber mein Respekt hat sich noch vermehrt, seitdem ich weiß, in welchem hohen Grade er meine Gedichte liebt, und daß er einst Ew. Durchlaucht erzählte, wie er bey der Lektüre derselben zuweilen Thränen vergossen habe [...]. (DHA XIII, 20)

Der zu Tränen gerührte „Herr des Johannisbergs“ ist selbstverständlich niemand anderer als Fürst Metternich (1773–1859); damit ist das eigentliche Ziel dieser Zeit- und Gedankenreise bestimmt: Es handelt sich um die „antediluvianische Politik“, die mit dem Metternich’schen System nach dem Wiener Kongress etabliert war. Heine liefert selbst die Auflösung dieser witzigen Überblendung mit Elementen der persischen Mythologie; Metternich alias Simurgh, der auf dem Berg Kaf alias Johannisberg „haust“, ist deshalb ein „kluger Vogel“, weil er es verstand, die alten europäischen Mächte – die „präadamitischen Sultane“ – durch machiavellistische Diplomatie in sein reaktionäres System zu zwingen.

Das Wechselspiel von Chiffrierung und Dechiffrierung prägt Heines Werk seit seinen frühesten Anfängen. Es ist *seine* Form der machiavellistischen Argumentationskunst²⁵; der Text bedeutet etwas anderes, als woraufhin seine Aussage zu verweisen scheint. Im „Reisebild“ „Ideen. Das Buch Le Grand“ hatte Heine einen Maskentausch inszeniert, der diese Spannung zwischen Maskierung und Demaskierung als gnoseo-poetisches Prinzip von Wahrhaftigkeit und Täuschung im Rahmen persischer und indischer Mythologie auslegt. Wenn sich der Held im zweiten Kapitel mit den Worten einführt: „Ich selbst – es ist der Graf vom Ganges, der jetzt spricht“ (DHA VI, 173), so wird die angesprochene Adressatin im fünften Kapitel in Form eines Geständnisses eines besseren belehrt: „Madame! ich habe Sie belogen. Ich bin nicht der Graf vom Ganges [...] Aber ich stamme aus Hindostan“ (ebd., 178). Nach Entwicklung von Elementen indischer Mythen- und Sprachforschung – Reflex von Heines Sanskritstudien bei August Wilhelm Schlegel in Bonn und der Vorlesungen Franz Bopps in Berlin – wechselt das Sprecher-Ich noch im selben Kapitel abermals seine Identität; das Ich bleibt eine Maske, auch wenn es nun unverhohlen auf die Rheinpartie bei Schloss Johannisberg am Rhein und auf den berühmten, auch von Goethe geschätzten Weinjahrgang 1811 anspielt:

Nein, ich bin nicht geboren in Indien; das Licht der Welt erblickte ich an den Ufern jenes schönen Stromes, wo auf grünen Bergen die Thorheit wächst und im Herbst gepflückt, gekeltert, in Fässer gegossen und ins Ausland geschickt wird – Wahrhaftig, gestern bey Tische hörte ich Jemanden eine Thorheit sprechen, die Anno 1811 in einer Weintraube gegessen, welche ich damals selbst auf dem Johannisberge wachsen sah. (DHA VI, 179)

Die behauptete Wahrhaftigkeit bleibt machiavellistische Verstellung, denn die ausgesprochene Thorheit ist offenbar abermals ein *kluges Rätselwort* aus der Zeit der Koalitionskriege gegen Napoleon – verständlich für diejenigen, die die politische Botschaft zwischen den Zeilen zu lesen wissen.

Der junge Heine hatte E.T.A. Hoffmann noch persönlich im Kreis der Wein- stube von Lutter und Wegner am Berliner Gendarmenmarkt kennengelernt. Die

Welt der italienischen Stegreifbühne, der *Commedia dell'Arte*²⁶, mit ihrer zum virtuoson Spiel gesteigerten Interaktion von Duplizität und Hypokrisie, bildete die formale Grundlage der „Fantasiestücke in Callots Manier“ (1814/1815) mit dem Untertitel: „Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten“. Auch dieses Werk kann als Variation auf Laurence Sternes „*Sentimental Journey*“ gelesen werden, trägt aber vor dem Hintergrund von Jacques Callots Kupferstichen nach Tanzszenen der *Commedia dell'Arte* eine ganz eigene Färbung.²⁷ Hoffmanns „Fantasiestücke“ folgen nicht nur in dem so genannten Kapitel „Höchst zerstreute Gedanken“ einem scheinbar aleatorischen Prinzip der Ideenassoziation; sie sind traditionsgeichtlich zumindest partiell frühneuzeitlichen *Miscellanea* im Stile der ana-Sammlungen²⁸ verpflichtet. Aus Anekdoten und Gedanken-splittern konstruiert Hoffmann ein Netz von Bedeutungen, das – wie im Falle der „*Kreisleriana*“ – schon im Titel das scheinbar zufällige Ordnungsprinzip der Ideenassoziation evoziert und mitunter, wie man am Beispiel des „Märchens aus der neuen Zeit“, „Der goldne Topf“, zeigen könnte, zu breit angelegten Narrativierungen sich auslegt. Zu einem vexatorischen Spiel wechselnder Identitäten steigert Hoffmann die Welt der *Commedia dell'Arte* in dem späten „*Capriccio nach Jakob Callot*“, „*Prinzessin Brambilla*“ (1820). Charles Baudelaire wird Hoffmanns *Capriccio* in dem Aufsatz „*De l'essence du rire*“ (1855) zum Grundtext für die Form des auf kein internes oder externes Telos mehr gerichteten ‚absolut Komischen‘ erheben.

Wie ich an anderem Ort gezeigt habe, hat sich Heine mit dieser Welt der Stegreifbühne vor dem traditionsgeichtlichen Hintergrund der spätantiken Atellanen²⁹ – oder was man dafür hielt – sehr bewusst auseinandergesetzt.³⁰ Auch Heines „Reisebilder“ sind ‚höchst zerstreute Gedanken‘ eines ‚reisenden Enthusiasten‘, sind ‚*Capricci*‘ im Sinne E.T.A. Hoffmanns, ‚*Balli*‘ im Stile Jacques Callots (1592–1635), die mannigfaltige Möglichkeiten gesellschaftskritischer Subversion im burlesken Genre eröffnen. Das 24. Kapitel der „Reise von München nach Genua“, dem ersten der drei italienischen „Reisebilder“, bietet eine Miniatur dieser Art. Ausgangspunkt der „Betrachtungen“ im „Amphitheater von Verona“ sind einem Reiseführer nicht unähnliche, scheinbar objektivierende Überlegungen zur öffentlichen Bautätigkeit im antiken Rom; überrascht wird der Reisende dann durch den völligen Funktionswandel der Arena in der Gegenwart Heines. Der mächtige Bau kontrastiert mit einer „kleinen Holzbude“, in der Spieler der *Commedia dell'Arte* ihre Bühne aufgebaut haben:

Als ich das Amphitheater besuchte, wurde just Comödie darin gespielt; eine kleine Holzbude war nemlich in der Mitte errichtet, darauf ward eine italienische Posse aufgeführt, und die Zuschauer saßen unter freyem Himmel, theils auf kleinen Stühlchen, theils auf den hohen Steinbänken des alten Amphitheaters. Da saß ich nun und sah Brighellas und Tartaglias Spiegelfechtereien auf derselben Stelle, wo der Römer einst saß und seinen Gladiatoren und Thierhetzen zusah. Der Himmel über mir, die blaue Krystallschaale, war noch derselbe wie damals. Es dunkelte allmählig, die Sterne schimmerten hervor, Truffaldino lachte, Smeraldina jammerte, endlich kam Pantalone und legte ihre Hände ineinander. Das Volk klatschte Beyfall und zog jubelnd von dannen. (DHA VII, 58)

Heine kontrastiert die ‚moderne‘ Komödie mit der Nutzung des Amphitheaters in der Antike:

Das ganze Spiel hatte keinen Tropfen Blut gekostet. Es war aber nur ein Spiel. Die Spiele der Römer hingegen waren keine Spiele, diese Männer konnten sich nimmermehr am bloßen Schein ergötzen, es fehlte ihnen dazu die kindliche Seelenheiterkeit, und ernsthaft wie sie waren, zeigte sich auch in ihren Spielen der baarste, blutigste Ernst. (ebd.)

Auf die provokative Feststellung, dass es im römischen Reich „keine großen Menschen“ gegeben habe, folgt ein Kulturvergleich, der die Aussage gleich wieder relativiert: „wie der Grieche groß ist durch die Idee der Kunst, der Hebräer durch die Idee eines heiligsten Gottes, so sind die Römer groß durch die Idee ihrer ewigen Roma, groß überall wo sie in der Begeisterung dieser Idee gefochten, geschrieben und gebaut haben.“³¹ Dann endlich verwandelt sich das Amphitheater, in dem eben noch die italienischen Komödianten gespielt hatten, in einen Raum imaginärer Kommunikation. Aus den Mauerfragmenten belebt sich die römische Vergangenheit zu traumhafter Gegenwart:

Wie alle Gebäude im Abendlichte ihren inwohnenden Geist am anschaulichsten offenbaren, so sprachen auch diese Mauern zu mir, in ihrem fragmentarischen Lapidarstyl, tief-ernste Dinge; sie sprachen von den Männern des alten Roms, und mir war dabey, als sähe ich sie selber umher wandeln, weiße Schatten unter mir im dunkeln Cirkus. Mir war, als sähe ich die Gracchen mit ihren begeisterten Märtyreraugen. Tiberius Sempronius, rief ich hinab, ich werde mit dir stimmen für das Agrarische Gesetz! Auch Caesar sah ich, Arm in Arm wandelte er mit Marcus Brutus – Seyd ihr wieder versöhnt? rief ich. Wir glaubten beide Recht zu haben – lachte Caesar zu mir herauf – ich wußte nicht, daß es noch einen Römer gab, und hielt mich deßhalb für berechtigt, Rom in die Tasche zu stecken, und weil mein Sohn Marcus eben dieser Römer war, so glaubte er sich berechtigt, mich deßhalb umzubringen. Hinter diesen Beiden schlich Tiberius Nero mit Nebelbeinen und unbestimmten Mienen. (DHA VII, 59)

Dass es sich für Heine hier um einen Kampf um Ideen handelte, die keinem historischen Wandel unterliegen, macht die Chiffre vom „agrarischen Gesetz“ der Gracchen bereits deutlich. Es ging um die Freisetzung des Großgrundbesitzes und die Befreiung der Besitzlosen. Aber dieses imaginäre Gespräch mit den Großen der römischen Antike endet abrupt in einer Gegenwart *ohne* Vergangenheit: „da plötzlich erscholl das dumpfsinnige Geläute einer Betglocke und das fatale Getrommel des Zapfenstreichs. Die stolzen römischen Geister verschwanden, und ich war wieder ganz in der christlich-österreichischen Gegenwart.“ (ebd., 59 f.) Als Heine nach Oberitalien reiste, stand das Territorium noch immer unter österreichischer Herrschaft. Die Poetik der Ideenassoziation eröffnete ein Verfahren, eine unerträgliche Gegenwart im Blick auf Ideen, die bereits in einer fernen Vergangenheit gesellschaftlich produktiv geworden waren, subversiv zu unterlaufen.

Aus dem „fragmentarischen Lapidarstil“ der römischen Antike rekonstruiert Heine die Idee gesellschaftlicher Freiheit, die sich unter den europäischen Völkern künftighin in neuer Form ausprägen würde.

Eine letzte imaginäre Reise unternahm Heine mit dem auf losen Blättern überlieferten Epos „Bimini“. Heines frühere Versepen, „Deutschland. Ein Wintermärchen“ und „Atta Troll. Ein Sommernachtstraum“, standen je auf ihre Weise in einer komplexen Beziehung zur Lebensgeschichte des Autors. Reflexe der Reisen nach Deutschland und durch die Pyrenäen, die Heine wirklich unternommen hatte, spiegelten sich in Texturen, deren märchenhafte oder fabelartige Gestalt schon in den Anspielungen der Untertitel auf Werke Shakespeares zum Ausdruck kommt. Im Falle von „Bimini“ treffen Wirklichkeit und Fiktion in anderer Form aufeinander. Die Insel Bimini ist Teil des Inselfundes der Bahamas südöstlich von Florida; Heine wusste aus Reiseberichten, dass der spanische Eroberer Juan Ponce de León sich auf die Suche nach der Insel machte, von der er glaubte, dass sie eine Quelle berge, deren Wasser Unsterblichkeit verleihe. Die Fahrt nach der „Wunderinsel“ Bimini ist Gegenstand von Heines Epos, dessen Text sich in ein „Zauberschiff“ verwandelt. Die erzählte Wirklichkeit wird damit zu einer Textur, die abermals einen Raum imaginärer Kommunikation stiftet. Wie von dem Brettergerüst einer Jahrmarktsbude herab wendet sich das Sprecher-Ich wie folgt an das Publikum:

Fürchtet nichts, Ihr Herrn und Damen,
Sehr solide ist mein Schiff
Aus Trocheen stark wie Eichen
Sind gezimme[r]t Kiel und Planken.

Fantasie sitzt an dem Steuer,
Gute Laune bläht die Segel
Schiffsjung ist der Witz, der flinke.
Ob Verstand an Bord? Ich weiß nicht!

Meine Raen sind Metaphern,
Die Hyperbel ist mein Mastbaum,
Schwarz roth gold ist meine Flagge,
Fabelfarben der Romantik –

Trikolore Barbarossas,
Wie ich weiland sie gesehen
Im Kyffhäuser und zu Frankfurt
In dem Dome von Sankt Paul. (DHA III, 367 f.)

Was sich dann aus dem Text entwickelt, ist eine träumerische Phantasmagorie, deren mythische Elemente an die fabelhaften Wasserwelten denken lassen, die Max Klinger einige Jahrzehnte später in der Berliner Villa Albers (1884/1885) realisieren wird: Erinnerungen eines uralten mythischen Gehalts gewinnen in Heines pittoresker Bildwelt wie auf einem malerischen Fries oder einer kunstvoll gewebten Tapiserie traumhafte Gegenwart. Heines Freund und Dichterkollege Théophile Gautier hatte einen malerischen Stil dieses Typs seit den Novellen von „Les Jeunes-France“ ausgebildet. Betrachten wir einen Ausschnitt von Heines belebter Tapiserie:

In dem Meer der Märchenwelt,
In dem blauen Märchenweltmeer,
Zieht mein Schiff, mein Zauberschiff
Seine träumerischen Furchen –

Funkenstäubend, mir voran,
In dem wogenden Azur
Plätschert, tummelt sich ein Heer
Von großköpfigen Delphinen –

Und auf ihrem Rücken reiten
Meine Wasserpostilione,
Amoretten, die paußbäckig
Auf bizarren Muschelhörnern

Schallende Fanfaren blasen –
Aber horch! da unten klingt
Aus der Meerestiefe plötzlich
Ein Gekicher und Gelächter?

Ach, ich kenne diese Laute,
Diese süßmokanten Stimmen –
Das sind schnippische Undinen,
Nixen, welche skeptisch spötteln

Ueber mich, mein Narrenschiff,
Meine Narrenpassagiere,
Über meine Narrenfahrt,
Nach der Insel Bimini. (DHA III, 368)

Heine entfaltet ein intertextuelles Spiel, innerhalb dessen auch Sebastian Brants Allegorie vom „Narrenschiff“ gegenwärtig ist. Seine Farben- und Klangwelt greift dabei – mitunter sogar explizit – auf Formen der Kunst des Rokoko zurück. Die zierlichen, oft in Arabesken und groteske Figuren ausblühenden Texturen stehen in Kontrast zu den grausamen Taten des Abenteurers und Eroberers Juan Ponce de Leon. Dessen Gestalt, so gibt der Erzähler zu verstehen, hat sich allerdings radikal gewandelt. Unter der Maske des Alters – „Ein verwittert Greisenantlitz“ (DHA III, 369) – gerät auch der Erzähler in Zweifel, ob es sich um den einst gefürchteten Seefahrer handelt, wenn er fragt:

Ist das Juan Ponce de Leon
Der ein Schreck der Moren war
Und als wären's Distelköpfe,
Niederhieb die Turbanhäupter? (ebd., 370)

Auch hier wieder ein Ausgriff in den fabelhaften Bereich des Mythos. In Goethes Sturm-und-Drang-Hymnos „Prometheus“ ist es Zeus, dem der Held des Gedichts spottet, er solle seine Macht an „Eichen“ und „Bergeshöhn“ üben, „Knaben gleich./ Der Disteln köpft“.³² Juan Ponce de León, der einst wie ein Gott über das Schicksal der „Moren“ verfügte, hat durch das Alter seine Kraft offenbar ebenso eingeübt wie Zeus.

Man braucht nicht weiter ins Einzelne zu gehen, um Heines Reise als eine artifizielle Textur zu dechiffrieren, die den herrschaftskritischen Grundzug früherer Werke dieser Art noch einmal aufnimmt. Die mythische Dimension, die Heine am Ende des Fragments mit Anspielung auf Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ (um 1485) ins Kosmische überhöht, erfüllt dabei stets die Funktion, die existentielle Befindlichkeit des Menschen, des Reisenden, Touristen und Wanderers schlechthin – übrigens noch immer im Sinne von Versepen wie Lord Byrons „The Giaour“ oder „Manfred“ – zu thematisieren:

Mehr als andre Menschenkinder
Wundergläubig ist der Seeman;
Hat er doch vor Augen stets
Flammendgroß die Himmelswunder

Während ihn umrauscht beständig
Die geheimnißvolle Meerflut,
Deren Schooß entstiegen weiland
Donna Venus Aphrodite (DHA III, 384)

Juan Ponce de León, der auf seiner letzten Reise wie ein Tourist zu den Heilquellen der Unsterblichkeit aufbricht, findet am Ende Insel und Wasser, das meint: Tod und Vergessen:

Lethe heißt das gute Wasser!
Trink daraus und du vergißt
All dein Leiden – ja vergessen
Wirst du was du je gelitten –

Gutes Wasser! gutes Land!
Wer dort angelangt, verläßt es
Nimmermehr – denn dieses Land
Ist das wahre Bimini. (ebd., 385)

Überblickt man „Heines Reisen“ im Ganzen, so wird man von einer wechselseitigen Überlagerung des Imaginären und des Wirklichen sprechen können, insofern auch das Imaginäre dem beobachtenden Bewusstsein wirklich gegenwärtig ist. Reisen bedeutet für Heine immer zugleich auch: in einer Erzählung begriffen sein; Reisen ist für ihn die Form, in der der spätantike Abenteuerroman seine reichste Ausprägung gefunden hatte. Unter wechselnden Reiseszenen wechselt auch der reisende Autor seine Identität; er ist niemals nur er selbst, er ist ein anderer oder *die* anderen, indem er unter wechselnden Masken eine Mannigfaltigkeit von möglichen Identitäten erprobt. Im Spiel mit imaginären Rollen werden Facetten des Wirklichen sichtbar, die das Verhältnis des Beobachters zu den scheinbar allezeit gültigen Normen sozialer Interaktion produktiv-subversiv auflockern. Heines Reisen und „Reisebilder“ sind unter diesem Gesichtspunkt

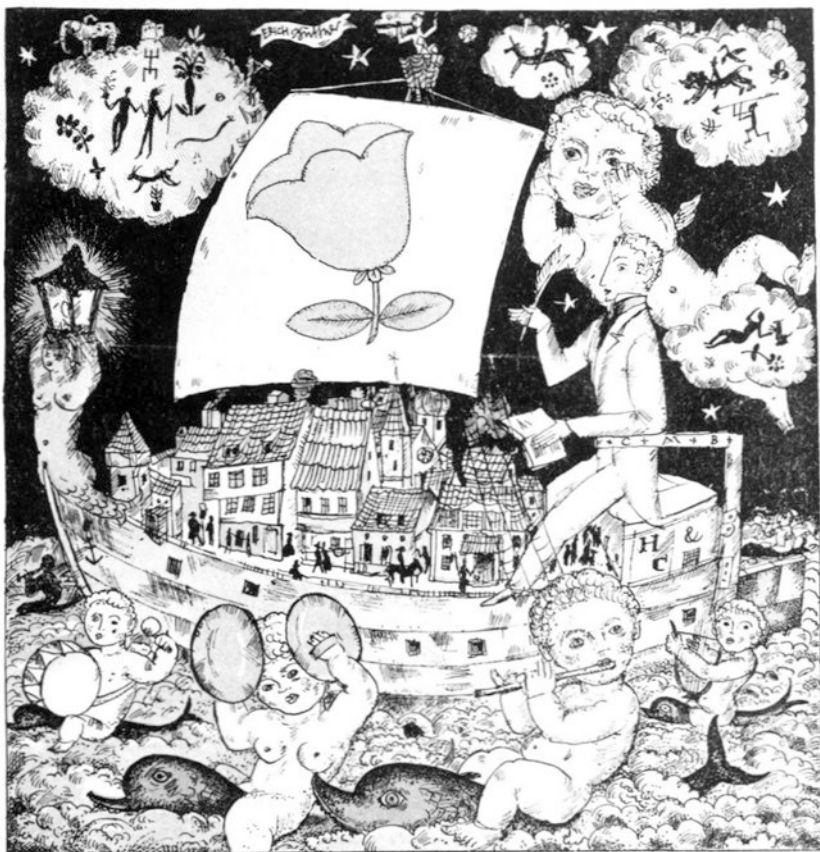
einer humoristisch-kritischen Distanznahme vergleichbar mit William Makepeace Thackerays „Vanity Fair“ (1847/1848), auch wenn er den monumentalen Roman des englischen Autors offenbar nicht mehr zur Kenntnis genommen hat. Reisen bedeutet für Heine stets und zuallererst eine Erweiterung des Wissens um den Lebenstext, dessen im Innersten ‚poetische‘ – das heißt: schöpferische – Struktur Freiheit allererst ermöglicht.

1. Heft

25 Gold-Pf.

Bimini

Ein buntes Blatt * Verlegt bei Hoffmann und Campe



„Phantasie sitzt an dem Steuer — Gute Laune bläht die Segel — Schiffejung ist der Wis, der flinke . . .“
(Heinrich Heine: „Bimini“)

Titelseite der Zeitschrift „Bimini“ mit einer Illustration zu Heines Gedicht (1924)

Anmerkungen

- 1 Zu Heines Verhältnis zum Verlagshaus Cotta vgl. Ralph Häfner: „...aus den eigenen Herzwunden das freche Lebensblut...“. Heinrich Heines Pariser Berichterstattung und das Verlagshaus Cotta. – 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. 137–160.
- 2 Über die Entstehung der Bäder an der Nord- und Ostsee vgl. Alain Corbin: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840. Aus dem Französischen von Grete Osterwald. Berlin 1990 (zuerst frz. 1988), bes. S. 329–332.
- 3 Vgl. Andrea Albrecht: Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800. Berlin, New York 2005; Philipp Hölzing: Republikanismus und Kosmopolitismus. Eine ideengeschichtliche Studie. Frankfurt a. M. 2011.
- 4 Vgl. Mende, S. 353.
- 5 Vgl. Honoré de Balzac: Ferragus, chef des Dévorants (Histoire des treize). Hrsg. v. Roger Borderie. Paris 2001, S. 49. Vgl. Rose Fortassier: La promenade du grand monde dans la Comédie humaine. – In: Promenades et écriture. Hrsg. v. Alain Montandon. Clermont-Ferrand 2006, S. 75–92.
- 6 Charles Rivière-Dufresny: Amusements sérieux et comiques. – In: Moralistes du XVII^e siècle. Hrsg. v. Jean Lafond, Paris 1992, S. 994–1050, hier S. 1003: „Paris est un monde entier; on y découvre chaque jour plus de pays nouveaux et de singularités surprenantes que dans tout le reste de la terre: on distingue dans les Parisiens seuls tant de nations, de mœurs, et de coutumes différentes, que les habitants mêmes en ignorent la moitié.“
- 7 Vgl. Höhn³ 2004, bes. S. 184–189.
- 8 Zu diesem Text vgl. Häfner: „...aus den eigenen Herzwunden das freche Lebensblut...“ [Anm. 1].
- 9 Vgl. Ralph Häfner: Masken in Gesellschaft. Bacchanale, Bankette, Petits Soupers von Heine bis Rabelais. Heidelberg 2014, bes. Kap. 3 und 4.
- 10 Zum Verhältnis zwischen Sterne und Smollett vgl. John F. Sena: Smollett's Persona and the Melancholic Traveler. An Hypothesis. – In: Eighteenth Century Studies 1 (1968), S. 353–369; Robert W. Uphaus: Sentiment and Spleen: Travels with Sterne and Smollett. – In: The Centennial Review 15 (1971), S. 406–421.
- 11 Vgl. Hans-Wolfgang Schneiders: Johann Joachim Christoph Bode: traducteur, imprimeur, franc-maçon. – In: Portraits de traducteurs. Hrsg. v. Jean Delisle. Ottawa 1999, S. 97–130.
- 12 Laurence Sterne: Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien, nebst einer Fortsetzung von Freundeshand. Aus dem Englischen von J. J. Chr. Bode. Nördlingen 1986, S. 23.
- 13 Ebd., S. 35.
- 14 Ebd., S. 36.
- 15 Ebd.
- 16 Zum Begriff vgl. Alain Montandon: Pour une socio-poétique de la flânerie. – In: Promenades et écriture [Anm. 5], S. 93–106.
- 17 Zur Wirkung Diderots im 19. Jahrhundert vgl. Anne Saada: Diderot en Allemagne au XIX^e siècle. – In: Diderot Studies 31 (2009), S. 197–221.
- 18 Denis Diderot: Jakob und sein Herr aus Diderots ungedrucktem Nachlasse. Erster Theil. Berlin 1792, S. 1.
- 19 Vgl. Manfred Windfuhr: Empirie und Fiktion in Moritz August von Thümmels Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich. – In: Poetica 3 (1970), S. 115–126; zum weiteren Kontext vgl. Daniel Sangsue: Le récit de voyage humoristique (XVII^e–XIX^e siècles). – In: Revue d'Histoire littéraire de la France 101 (2001), S. 1139–1162.

- 20 Vgl. Elvira Bürklin-Aulinger: Geschichte in Literatur – Literatur als Geschichte: Fürst Pücklers literarische Stellungnahme zu den historisch-politischen und sozialen Zuständen seiner Zeit dargestellt an den Werken *Briefe eines Verstorbenen*, *Tutti frutti* und *Südöstlicher Bildersaal*. Ann Arbor 1993 (konsultiert als pdf, URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Geschichte-in-Literatur-Literatur-als-Geschichte%3A-%3A-Bu%CC%88rklin-Aulinger/26162e3577c4579f4852d5117c624627775e8983> [letzter Zugriff: 16.07.2020]); Daniela Richter: Inside the Oriental Spectacle: Hermann von Pückler-Muskau's Egyptian Travelogue. – In: *Colloquia Germanica* 46 (2013), S. 229–244.
- 21 Vgl. Giorgio Tonelli: Die Anfänge von Kants Kritik der Kausalbeziehungen und ihre Voraussetzungen im 18. Jahrhundert. – In: *Kant-Studien* 57 (1966), S. 417–456.
- 22 Vgl. Ralph Häfner: Die Weisheit des Silen. Heine und die Kritik des Lebens. Berlin, New York 2004, S. 288.
- 23 Heine mag durch Pückler-Muskau's „Betrachtungen einer frommgemütlichen Seele aus Sandomir oder Sandomich“ zu der Assoziation angeregt worden sein. Vgl. Hermann Fürst von Pückler-Muskau: Briefe eines Verstorbenen. Hrsg. v. Günter J. Vaupel. Frankfurt a. M., Leipzig 1991, Bd. 2, S. 64–75.
- 24 Vgl. hierzu Ralph Häfner: Heines Balkonszenen. Der Kunstkritiker als Maler des modernen Lebens. – In: Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit. Akten des Internationalen und interdisziplinären Kolloquiums, Paris, 26.–30. Mai 2006. Hrsg. v. Ralph Häfner. Heidelberg 2010, S. 31–47. Zu Pückler-Muskau's Bekanntschaft mit Lady Stanhope vgl. Fürst Pückler. Ein Leben in Bildern. Hrsg. v. Ulf Jacob, Simone Neuhäuser u. Gert Streidt. Berlin 2020, S. 210 (Objekterläuterung von Simone Neuhäuser).
- 25 Zu diesem Problemkomplex vgl. die Arbeiten von Bodo Morawe: Citoyen Heine. Das Pariser Werk, 2 Bde. Bielefeld 2010, bes. Bd. 1, S. 27–76 („List und Gegenlist: Heine als politischer Schriftsteller“).
- 26 Vgl. grundsätzlich: The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte. Hrsg. v. Domenico Pietropaolo. Ottawa 1989.
- 27 Vgl. Hartmut Steinecke: Ein Spiel zum Spiel. E.T.A. Hoffmanns Annäherungen an die Commedia dell'arte. – In: Das Land der Sehnsucht. E. T. A. Hoffmann und Italien. Hrsg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2002, S. 127–143.
- 28 Zu diesen vgl. Francine Wild: Naissance du genre des Ana 1574–1712. Paris 2001.
- 29 Vgl. Elaine Fantham: The Earliest Comic Theatre at Rome: Atellan Farce, Comedy and Mime as Antecedents of the commedia dell'arte. – In: The Science of Buffoonery [Anm. 26], S. 23–32.
- 30 Vgl. Häfner: Die Weisheit des Silen [Anm. 22], S. 478.
- 31 Ebd., S. 58 f.
- 32 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Prometheus. – In: Der junge Goethe in seiner Zeit. Hrsg. v. Karl Eibl, Fotis Jannidis u. Marianne Willems. Frankfurt a. M., Leipzig 1998, Bd. 2, S. 234.

Passage on a Ship of Fools



Heine, Marx, and Ruge on the Tragedy and Farce of the German Revolution

Jörg Kreienbrock

I.

Giorgio Agamben's collection of essays "Categorie Italiane" begins with "Comedy", an essay discussing the "Divine Comedy" as a model for a "comic conception of the human nature, [...] that Dante bequeathed to Italian culture."¹ Agamben opposes this Italian notion of comedy to a German ideology of tragedy. Referencing Walter Benjamin's "Der Ursprung des deutschen Trauerspiels" Agamben characterizes the early 20th century in Germany as a period, "that, with a tragic claim, considered its own *Weltanschauung* to be conceivable through tragedy alone."² In Italy, Agamben continues, these tragic "tendencies remained singularly inactive." Hence "Italian culture remained more faithful than any other to the antitragic inheritance of the late-ancient world."³

The following essay investigates one possible instance of an "antitragic inheritance" within the German literary tradition: the debate between Heinrich Heine, Karl Marx, and Arnold Ruge on the necessary repetition of world historical events as tragedy and farce. The most emblematic formulation of this association can be found in Marx's "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte," in which he famously claims: "Hegel bemerkte irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als lumpige Farce."⁴ The analysis of the philosophical as well as the political situation in Germany during the first half of the 19th century revolves around an intense discussion of the status of theater in general and comedy in particular for the proletarian revolutionary discourse. Is there a literary genre adequate for the

J. Kreienbrock (✉)
Evanston, USA
E-Mail: j-kreienbrock@northwestern.edu