

HEINE JAHRBUCH 2021



60. Jahrgang

Heinrich-Heine-Institut
Düsseldorf

J.B. METZLER

Heine-Jahrbuch

Weitere Bände in der Reihe <https://link.springer.com/bookseries/15524>

Heine-Jahrbuch 2021

Sabine Brenner-Wilczek (Hg.)

Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf

60. Jahrgang



J.B. METZLER

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

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

Heine-Jahrbuch
ISBN 978-3-662-64169-9 ISBN 978-3-662-64170-5 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-64170-5>

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 2021

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 Schütze

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

Poetik und Rhetorik. Heines Schriftstellerbegriff	3
Manfred Windfuhr	
Heine. Baudelaire. Kontrastästhetik	27
Gerhard Höhn	
„Die Freiheit führt das Volk“ („La Liberté guidant le peuple“). 1830, Heine und Delacroix	67
Lucien Calvié	
„Zuleima, du bist meine heil'ge Kaaba“. Arabismen in Heines Lyrik. Eine lexikalische Bestandsaufnahme	87
Zouheir Soukah	
Heine's Flowers in Schumann's „Myrthen“	107
Anhad Arora	
Heinrich Heine und Gerhart Hauptmann als Lyriker	127
Hans-Joachim Rickes	
Zur Geschichte der Heine-Edition in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. Unbekannte Zeugnisse im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar	143
Renate Francke	
„Liebe Kleine!“ Briefe Fanny Lewalds an Ludmilla Assing aus der Sammlung Varnhagen	157
Gabriele Schneider	

Heinrich-Heine-Institut. Sammlungen und Bestände.

Aus der Arbeit des Hauses

Kahldorf über Amerika. Unbekannte Briefe von Robert Wesselhöft aus den Vereinigten Staaten	189
---	-----

Christian Liedtke

„Oh, die Verleger!“ Unbekannte Briefe von Karl Hillebrand	225
--	-----

Anna Maria Voci

Von Blogs und Blumen. 23. Internationales Forum

Junge Heine-Forschung	241
--	-----

Sabine Brenner-Wilczek

Nachruf

Jeffrey L. Sammons 1936–2021	247
---	-----

Jocelyne Kolb

Buchbesprechungen

Hannah Berner: <i>Inszenierte Volkstümlichkeit in Balladen von 1800 bis 1850</i>	255
---	-----

Robert Steegers

Anna Danneck: „Mutterland der Civilisazion und der Freyheit“. <i>Frankreichbilder im Werk Heinrich Heines</i>	259
--	-----

Ortwin Lämke

Norbert Otto Eke (Hrsg.; im Auftrag des Forums Vormärz Forschung): <i>Vormärz-Handbuch</i>	263
---	-----

Robert Steegers

Bernd Kortländer: <i>Zwischen Münster und Paris. Georg Bernhard Depping 1784–1853. Gelehrter, Schriftsteller, Journalist</i>	267
---	-----

Leslie Brückner

Robert Krause: <i>Muße und Müßiggang im Zeitalter der Arbeit. Zu einer Problemkonstellation der deutschen und französischen Literatur, Kultur und Gesellschaft im ‚langen‘ 19. Jahrhundert</i>	269
---	-----

Frank Stückemann

Marie-Ange Maillet, Simone Neuhäuser (Hrsg.): <i>Fürst Pücklers Orient zwischen Realität und Fiktion</i>	275
---	-----

Norbert Waszek

Ingo Müller: <i>Maskenspiel und Seelensprache. Zur Ästhetik von Heinrich Heines „Buch der Lieder“ und Robert Schumanns Heine-Vertonungen. Bd. 1: Heinrich Heines Dichtungsästhetik und Robert Schumanns Liedästhetik; Bd. 2: Heinrich „Heines Buch der Lieder“ und Robert Schumanns Vertonungen</i>	279
Thomas Synofzik	
Dirk Rose: <i>Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.</i>	283
Marco Rispoli	
Peter Sprengel: <i>Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz</i>	287
Bernd Kortländer	
Dorothea Walzer (Hrsg.): <i>Medien öffentlicher Rede nach Heine: Zwischen Popularität und Populismus</i>	293
Patricia Czeziór	
Heine-Literatur 2020 mit Nachträgen	299
Veranstaltungen des Heinrich-Heine-Instituts und der Heinrich-Heine-Gesellschaft e. V. Januar bis Dezember 2020	347
Ankündigung 25. Forum Junge Heine-Forschung Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf 11. Dezember 2022	353
Abbildungsnachweise	355
Hinweise für die Manuskriptgestaltung	357
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Heine-Jahrbuchs 2021	359

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

Poetik und Rhetorik

Heines Schriftstellerbegriff



Manfred Windfuhr

Jeder, der sich näher mit Heine beschäftigt, stellt rasch fest, dass er zu den komplexesten Figuren in unserer Literatur gehört und nicht mit einfachen Begriffen festzumachen ist. Er verfügt zwar, von den frühesten Ansätzen abgesehen, über eine gleich bleibende und leicht erkennbare Schreibart, aber darunter brodeln es, versucht man seine impulsive Gedanklichkeit und Formentwicklung zu fassen. Es gibt bei ihm große Entwicklungsschübe im Lauf der fast vierzigjährigen Schriftsteller-Tätigkeit, aber es gibt auch starke Spannungen innerhalb der einzelnen Phasen. Heine denkt und arbeitet gern antinomisch, und man greift daneben, wenn man jeweils nur einen der Pole herausgreift. Ich hatte gute Gründe, mein zweites Heine-Buch mit dem Titel „Rätsel Heine“ zu versehen (1997).¹ Im ersten Abschnitt habe ich darin sieben Aufsätze zusammengestellt, die sich näher mit Heines „Autorenprofil“ befassen. Doch damit sind noch lange nicht alle Fragen gelöst. Besonders zu Heines Ästhetik fehlt es noch an weiterführenden, befriedigenden Untersuchungen.

Ich bin nicht der erste, der Heines Komplexität feststellt und einzelne Schwerpunkte seiner Tätigkeitsfelder herausarbeitet. Man braucht nur einige der Titel und Untertitel von Veröffentlichungen oder gängige Leitbegriffe aufzuzählen, um sich einen ersten Eindruck von der Vielfalt der Heine-Bilder zu verschaffen. „The tragic Satirist“ (S. S. Prawer), „Romantique défroqué“ (Kurt Weinberg), „Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter“ (Tagungsband aus der DDR von 1972), „Dichter, Denker, Journalist“ (Hanna Spencer), „Der Dichter der Modernität“ (Götz Großklaus), „Romantik und Revolution“ (Motto des Heine-Instituts), „Dichter und Publizist“ (Friedrich Sengle), „Intellektueller“ (Jürgen Habermas).² Das ist schon recht bunt und könnte leicht vermehrt werden. Als Faustformel lässt sich sagen, dass erst ab einem Paar von Bestimmungen Aussicht besteht,

M. Windfuhr (✉)
Kaarst, Deutschland

der Heine'schen Mehrdeutigkeit und Antinomik näher zu kommen. Ein für Heine passender Generalbegriff ist mir noch nicht begegnet. Der Jesuit Paul Konrad Kurz hat 1967 die von Heine stammende Trias „Künstler, Tribun, Apostel“ aufgegriffen, um – nach dem Untertitel – „Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters“ zu umreißen.³ Das ist ein weiterführender Ansatz, denn er fasst drei zentrale Heine-Felder zusammen: Ästhetik, Politik und Religion. Diese Formel wird in meinem heutigen Versuch ebenfalls eine Rolle spielen.

Verbreitet war lange Zeit der Blick auf Heines Wirkung, seine Wirkungsgeschichte in einzelnen Ländern über Europa und die übrige Welt verstreut, aber auch seine Anregerrolle für einzelne spätere Autoren, besonders markant auf Marx, Nietzsche, Freud. Inzwischen gilt er auch als Vorgänger wichtiger Motive der Kritischen Theorie von Benjamin, Adorno und der Frankfurter Schule (Gerhard Höhn, Willi Goetschel).⁴ Gern hat man weiterhin die Ausstrahlung seiner Lyrik in der Moderne untersucht, auf den Symbolismus von Baudelaire einerseits und die kritisch-politische Denomination andererseits: Brecht, Tucholsky, Biermann, das Kabarett usw. Ich wähle jetzt die umgekehrte Perspektive und frage, wo kommt Heine her, inwieweit gehört er in die Traditionslinie von Poetik und Rhetorik? Lassen sich sein Profil und seine Entwicklung von daher näher bestimmen? Da Heine als Versdichter und Prosaautor tätig war, liegen diese Fragen nahe. Denn die Poetik ist für die Versdichtung, die Rhetorik für die Prosaformen zuständig. Schon Voltaire, Sterne, Lessing und Wieland stehen in diesem Horizont, und man weiß, dass alle vier ihrerseits auf Heine gewirkt haben.

Seit der Antike wurde die Gesamtheit der schriftlichen und mündlichen Ausdrucksformen durch die beiden Kategorien Poetik und Rhetorik zusammengefasst. Dafür finden sich zentrale Grundlegungen bei Plato, Aristoteles und Quintilian. Die Rhetorik lieferte in zwei Sektoren wichtige Impulse, bei der sprachlich-stilistischen Ausgestaltung, was man *elocutio* nennt, und bei den rhetorischen Gattungen, wozu Geschichtsschreibung, Biographie, Reisebeschreibung, Brief, Predigt, Traktat, Kritik und manche andere Formen gehören. In der Aufklärung und der Biedermeierzeit waren Poetiken und Rhetoriken als Handbücher noch weit verbreitet. In seiner Lyzeumszeit wurde Heine ausgiebig in beide Bereiche eingeführt, und zwar von zwei Lehrern. Das war einmal der Latein- und Griechischlehrer Franz Josef Cremer (Heine schreibt Kramer), der die entsprechenden Regeln an den antiken Schriftstellern demonstrierte. Das wissen wir z. B. von dem gedruckten Schulprogramm von 1812/1813. Wichtiger war der Französischlehrer Abbé Daulnoy, der dasselbe Pensum mit seinem Französischunterricht verband. Daulnoy hatte sogar 1809 einen „Abrégé des règles de l'art oratoire“ veröffentlicht, ein Jahr später einen entsprechenden „Abrégé [...] de l'art poetique“.

Heine erwähnt die beiden Handbücher in den „Memoiren“ und charakterisiert sie auch kurz. In der Redekunst habe Daulnoy die „Beredsamkeitsrezepte aus *Quintilian* angewendet auf Beyspiele von Predigten *Fléchiens*, *Massillions*, *Bourdalous* und *Bossuets*“. Heine fügt hinzu, dass ihn diese Stoffe „nicht allzu sehr langweilten“ (DHA XV, 61). Den Poetikunterricht beurteilte Heine skeptischer. Er bestand nämlich aus dem „faden Abhub der alten Schule von

Batteux“ und der französischen Metrik und Prosodie, für den sprachlich schon sensiblen Schüler „eine wahre Zwangsjacke für Gedanken“ (ebd.). Die Zöglinge wurden angehalten, eigene Reden abzufassen und vorzutragen. Bei den Gattungen legte Daulnoy ein Quartett zugrunde, darunter als vierte die Didaktik, also die lehrhaften rhetorischen Arten. Mustersammlungen, sogenannte Chrestomathien, gab der Abbé in separaten Veröffentlichungen heraus, mit Literatur aus Antike, Renaissance und Frankreich. Nur im „Vollständigen Coursus der französischen Sprache in drei Klassen“ enthielt Teil D auch deutsche Texte von Gellert, Geßner, Schiller, Kleist, Bürger und eine Passage aus Klopstocks „Messias“. Insgesamt vertrat Daulnoy die Maximen der Aufklärung und bezog alles auf seine französische Herkunft.⁵

Zum Thema Heine als Rhetoriker hat sich als erster Friedrich Sengle näher geäußert.⁶ In den drei Bänden seiner „Biedermeierzeit“ finden sich dazu wichtige Ausführungen. Ausgiebig interpretiert er Textstellen aus den „Reisebildern“, den „Französischen Zuständen“ und der „Romantischen Schule“ und zeigt, wie der Autor seine Prosa rhetorisch durchstrukturiert. Die Heine-Texte sind nicht nach dem Zufallsprinzip organisiert, der assoziative Aufbau täuscht, in Wirklichkeit folgt alles einer logischen Ordnung. Hinzu kommen die Mittel der *elocutio*: Anapher, Klimax, Hyperbolik, Pointen, Wiederholungen, Überredung, Verblüffung, Verwirrung. Sengle weist nach, dass bei Heine auch die Lyrik rhetorisch angelegt ist, Vers und Prosa folgen ähnlichen Regeln. In seinem Aufsatz „Zum Problem der Heinewertung“ beschäftigt sich Sengle noch grundsätzlicher mit diesem Thema, indem er rhetorische und magische Literatur als Typen gegeneinanderstellt. Bei Rhetorikern wie Schiller, Heine oder Brecht handele es sich um den „rationalen, gesellschaftlichen, zeitgemäßen, auf Wirkung bedachten Dichter“, während Magiker wie Goethe, Mörike oder Rilke den Leser „durch einmalige Prägungen bezaubern, aus der Gesellschaft führen und mithilfe einer mystischen Symbolik aus dem Alltag erlösen“ wollen.⁷

Andere Aspekte desselben Themas werden von Sengle zu wenig berücksichtigt. Die rhetorischen Gattungen führt er als „Zweckformen“ im Band über die Formenwelt ein und widmet ihnen breiten Raum. Doch Heines Prosaschriften werden nur mit Stichworten bedacht, nicht als Einzelwerke wirklich vorgestellt, im Unterschied zu mediokren Autoren wie Hitzig, Raumer, Vogt, Goltz u. a. Sie gelten ausschließlich als „Publizistik“, also beschränkt auf ihre Veröffentlichungsform. In den beiden ersten Bänden der „Biedermeierzeit“ werden von Sengle viele Einzelstellen aus Heines Prosawerk im Blick auf seine Generalisierungen herangezogen, aber nicht als Ganzes. In Band III, dem Dichterband, erhält Heines Publizistik noch einmal zehn von hundertzwanzig Seiten der Gesamtcharakteristiken.⁸ Ungeklärt bleibt auch, wie sich Poetik bzw. Ästhetik und Rhetorik bei Heine verhalten. Weniger scharf wird Heine als bedeutender Historiker erkannt und untersucht. Sengle spricht ihm zwar eine Bedeutung als Kulturhistoriker zu und reserviert ihm einen Platz in der „Geschichte der engagierten Historiographie“. Im Einzelnen sei er ergiebiger als Gervinus.⁹ Aber wenig erfährt man von Heines Geschichtstheorie, seinem Universalismus und der Zeitgeschichtsschreibung, von der Rolle der antiken Geschichtsschreibung und

Hegels Geschichtsphilosophie, dem ausgedehnten Geschichtsstudium, Heines Verhältnis zur Revolution und anderen politischen Kernfragen. Schließlich sagt Sengle nichts über die drei Hauptstationen von Heines Entwicklung. Das sind alles Aspekte, die zum Thema von Heines Schriftstellerbegriff gehören und auf die Antworten fällig sind. Das möchte ich im Folgenden versuchen.

Jahrhundertlang standen Poetik und Rhetorik gleichberechtigt nebeneinander und wurden je nach der gewünschten Funktion eingesetzt. Dann kam es seit Mitte des 18. Jahrhunderts durch das Aufkommen der Ästhetik und anschließend durch Klassik und Romantik zu einer einschneidenden Engführung: Die Rhetorik wurde abgestuft, ins Zentrum drängten die drei Hauptformen der Poetik: die epische, lyrische und dramatische Gattung, die Triade. Trinitätsanleihen begünstigten diese Zäsur, es galten nur noch die ästhetisch anspruchsvollsten Ausdrucksarten. Die Frühromantik konzentrierte sich ganz auf das „eigentlich Poetische“, die Prinzipien des „inneren Lebens“. Novalis bringt es auf den Punkt: „Poesie ist Poesie. Von Rede- (Sprach) Kunst himmelweit verschieden.“¹⁰

August Wilhelm Schlegel systematisierte die Triade: Die Epik verfährt objektiv, die Lyrik subjektiv, und die Dramatik verbindet beide Arten. Als Ausgleich erlauben die Romantiker im Sinne der Universalpoesie Mischformen innerhalb der Triade. Hegel greift Schlegels Schema auf und überträgt es in sein Idiom. Im Abschnitt „Die Gattungsunterschiede der Poesie“ seiner ästhetischen Vorlesungen heißt es über die Epik, dass sie „das *Objektive* selbst in seiner Objektivität herausstellt“. Der Inhalt der Lyrik „ist das Subjektive, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüt“, und die Dramatik „verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität“.¹¹

Goethe widmet dem Thema in den „Noten und Abhandlungen“ zum „West-östlichen Divan“ 1819 zwei Abschnitte, „Dichterarten“ und „Naturformen der Dichtung“. Darin erklärt er entschieden: „Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik* und *Drama*.“ Er ordnet sie also seinem organologischen und anthropologischen Denken zu, je nachdem welche menschliche Eigenschaft jeweils besonders zum Tragen kommt. Auch er stellt sich Mischformen vor, aber handwerklicher als die Romantiker. So können sie in den Balladen der Völker oder im griechischen Trauerspiel verbunden sein. Sofern dort der Chor die Hauptrolle spielt, dominiert das Lyrische, wenn der Chor mehr zum Zuschauer wird, tritt das Erzählende und wenn die Handlung „sich persönlich und häuslich zusammenzieht“ das Dramatische hervor. Diese „Vereinigung auf engstem Raume“ lässt das „herrlichste Gebild“ entstehen. Goethe ist differenziert genug, um neben den drei Naturformen noch zahlreiche „Dichtarten“ anzuerkennen, die er auch selbst oft genug benutzt hat, z. B.: Allegorie, Kantate, Elegie, Epigramm, Epistel, Fabel, Idylle, Lehrgedicht, Ode, Parodie, Romanze, Satire. Darunter befinden sich manche rhetorische Gattungen, und vollständig will Goethe auch ausdrücklich nicht sein.¹²

Heines erste Station: der Triaspoet

In den ersten zehn Jahren seiner literarischen Tätigkeit beginnt Heine als ausgesprochener Triaspoet. Er will verwirklichen, was zwischen 1790 und 1820 als höchste Leistung galt, die drei poetischen Hauptgattungen möglichst vollkommen zu realisieren. Von den drei Rollen, die er in der „Romantischen Schule“ dem Schriftsteller zuschreibt – Künstler, Tribun und Apostel – versteht er sich zunächst hauptsächlich als Künstler. Er schrieb sehr viel Lyrik – 1827 erschien das „Buch der Lieder“ –, zwei Dramen, den „Almansor“ und „William Ratcliff“, und unternahm einen Romanversuch mit dem „Rabbi von Bacherach“, bei dem ihn Scotts damals außerordentlich wirksame Geschichtsromane anleiteten. Beide Dramen verwenden den Blankvers (reimloser fünffüßiger Jambus), den gebräuchlichsten Dramenvers von Klassik und Romantik. 1823/1824 plante Heine eine weitere, diesmal fünfkaktige Tragödie, die in Venedig spielen sollte. Doch gab er das Projekt nach einigen Literaturstudien wieder auf. Wäre Heine auf dieser Bahn geblieben, hätte er sich in seinem Profil nicht allzu weit vom damals favorisierten Dichtertyp unterschieden.

Das Frühwerk ist durch eine auffällige thematische Monotonie gekennzeichnet. Die unglückliche Liebe steht im Mittelpunkt. Für die Liebeslyrik im „Buch der Lieder“ habe ich das in meinem Aufsatz „Heine und der Petrarkismus“ zu zeigen versucht.¹³ In diesen Gedichten dekliniert der Autor unglückliche Liebesbeziehungen in unendlichen Variationen durch. Dasselbe gilt für die beiden Tragödien. Im „William Ratcliff“ reihen sich unerfüllte Beziehungen über Generationen hinweg, verbunden mit einer Serie von Morden, bis die Hauptfigur Selbstmord begeht und damit das grausame Spiel ein Ende nimmt. Im „Almansor“ ergibt sich der tragische Konflikt aus der Reconquista im spanischen Andalusien des 15. Jahrhunderts. Zwei maurische Familien und das Liebespaar Almansor und Zuleima, die Kinder dieser Familien, werden durch die Rechristianisierung auseinandergerissen, und Almansor kann Zuleimas Zwangsheirat mit einem Katholiken nur verhindern, indem sie gemeinsam Selbstmord begehen. Heine war sich über die stoffliche Eintönigkeit seines Frühwerks schon 1823 im Klaren. Im Juni 1823 vergleicht er im Brief an Karl Immermann sein Werk mit dem des Freundes. Während er bei Immermann die „ganze große Welt mit ihren unzähligen Mannigfaltigkeiten“ dargestellt findet, gesteht er als „Hauptfehler meiner Poesien“: „es ist die große Einseitigkeit die sich in meinen Dichtungen zeigt, indem sie alle nur Variationen desselben kleinen Themas sind.“ Anschließend folgt die Angabe des Themas, er habe „bisher nur die Historie von Amor und Psyche in allerley Grouppirungen gemalt“. Das sei nur ein „Stückchen Welt“ (HSA XX, 91 f.). Die Geschichte von Amor und Psyche (Seele) hatte der römische Schriftsteller Apuleius in seinen „Metamorphoses“ (auch: „Der goldene Esel“) wirkungsvoll erzählt. Danach standen schon damals die durch die Trennung eines Liebespaares hervorgerufenen Qualen im Mittelpunkt, hier verursacht durch Psyches Neugier und die anschließenden langen Irrfahrten des Liebhabers. Heine kannte das Werk und zog es im Cervantes-Essay für die Erklärung der Roman- geschichte heran (vgl. DHA X, 261).

Gegenüber guten Freunden und engen Familienangehörigen lässt Heine freimütig in sein Inneres blicken, was er sonst lieber zurückhielt. Ein halbes Jahr später findet sich im Brief an seine hochgeschätzte Schwester Charlotte bereits das Arbeitsprogramm für die mittlere Periode. Am 11. Januar 1824 heißt es:

Ich suche die verschiedenartigen Kenntnisse in mir aufzunehmen, und werde mich in der Folge desto vielseitiger und ausgebildeter als Schriftsteller zeigen. Der Poet ist bloß ein kleiner Theil von mir; ich glaube Du kennst mich hinlänglich um dieses zu begreifen.

In seinen gesunden Stunden sei er mit „Studien“ beschäftigt, gemeint sind Vorarbeiten zum „Rabbi von Bacherach“ (HSA XX, 135). Die jüdische Leidensgeschichte war ein ganz anderer Stoff als die Liebesklagen, nur gehörte der Roman nicht zu den ihm angemessensten Gattungen. Es ist wichtig, dass die Programm-Änderung mit dem jüdischen Thema zusammenhängt, für ihn sicherlich eine der existenziellsten Fragen. Der Blick auf die deutsch-jüdische Herkunft, die grausamen Verfolgungen in Vergangenheit und Gegenwart lenken ihn vom persönlichen, isolierenden Liebesschicksal ab und öffnen ihm größere historische und gesellschaftliche Räume. Doch sind das im Moment noch Vorausdeutungen, die eigentliche Weichenstellung erfolgt erst sechs Jahre später.

Anfang der 1820er Jahre stand er auch theoretisch noch im Bann der Triaspoetik. Man sieht es an seiner Rezension von Wilhelm Smets' Tragödie „Tassos Tod“. Die Besprechung entstand im Frühjahr 1821. Hier misst er die Tragödie des Freundes an den drei Gattungen, wobei er abweichend vom üblichen Schema das Drama als objektiv und die Epik als Verbindung von Objektivität und Subjektivität versteht. Smets verfehle die dramatische Objektivität, weil er alle Personen dieselbe lyrische Sprache sprechen lasse. Objektiv wäre, die Individualität der Dramenfiguren durch abgestufte Sprechformen auszudrücken. Smets sei eigentlich Lyriker und könne aus seiner Subjektivität nicht „heraustreten“ (DHA X, 197 ff.). Auch stilistisch bewegt sich Heine damals noch ganz im Modus der romantischen Vorgaben, was die frühen Besprechungen deutlich machen: Schönheit, Gefühlsinnigkeit, Volkston, Bildlichkeit („Almansor“) sind die wiederholten Attribute guter Ausdrucksformen.

Rhetorische Verskunst und initiatorischer Ausgangspunkt

Mit dem „Buch der Lieder“ (1827) hatte er selbst schon eine kritische Auswahl getroffen: 84 Gedichte seiner Jugendproduktion wurden ausgeschieden (vgl. DHA I, 431 ff., Anhang). In Briefen aus der Entstehungszeit des Bandes vermerkt er selbst mehrfach: „Versteht sich viele Gedichte werden fortgelassen, viele verändert“ (an Varnhagen; HSA XX, 272), „streng gewählt“ (an Friedrich Merckel; HSA XX, 275). Heine hat das richtige Gefühl, dass sich in diesen Jahren in seinem Lyrikverständnis und seiner Biographie eine deutliche Zäsur abzeichnete. Im Brief an Varnhagen nannte er die Sammlung entsprechend „Anfang und Ende meines lyrischen Jugendlebens“ (HSA XX, 272). Zur strengen Auswahl und der

thematischen „Einseitigkeit“ kam noch ein formales Merkmal: Heine entschied sich mit Vorliebe für eine lyrische Kurzform, das epigrammatische Lied. Zwei- oder dreistrophige Gedichte finden sich schon in den „Jungen Leiden“, noch ausschließlicher dann im „Lyrischen Intermezzo“ und der „Heimkehr“. Das verlieh der Sammlung eine unverkennbare Einheit und Geschlossenheit.

Friedrich Sengle hat in der stilistischen Anlage des „Buch der Lieder“ einen ersten starken Ausdruck von Heines rhetorisch mitbestimmter Grundstruktur erkannt. Er spricht von „rhetorischer Schematisierung“ und grenzt sie von Erlebnislyrik ab, bei der wir die „individuelle Durchbildung des Einzelgedichts“ vor uns haben. Im Erlebnisgedicht wird ein einmaliger Erfahrungsvorgang festgehalten, während die rhetorische Lyrik wiederkehrende, stereotype Haltungen zum Ausdruck bringt. Sengle verdeutlicht das an einem Beispiel aus dem „Lyrischen Intermezzo“, dem dreistrophigen Gedicht „Ich hab’ im Traum geweinet“.¹⁴ Darin beklagt das Lyrische Ich die ihm von der Geliebten zugefügten Unausstehlichkeiten. Wiederholungen und *variatio* sind die vorherrschenden Stilmittel. Die Eingangszeile wird zweimal am Anfang der zweiten und dritten Strophe wörtlich wiederholt, ebenso das Faktum der Tränenflut. Mit den Variationen werden unterschiedliche Anlässe der Klage aufgezählt: Zuerst liegt die Geliebte im Grab, dann verlässt sie ihn, in der Schlussstrophe scheint sie Entgegenkommen zu zeigen. Trotzdem reagiert er auf jede Situation gleichartig mit seinen Tränen. Das ist offenkundig schematisiert, die Anlässe ergeben keinen realen Fortgang, kehren ihn eher um. Es handelt sich um montierte Wandlungen, resümierende Verzweiflung, hyperbolische Melancholie. Derselbe Befund wird in zahllosen weiteren Gedichten wiederholt. Der Autor meint etwas Ähnliches, wenn er erklärt, nur die Form dieser Gedichte sei „einigermassen volkstümlich, der Inhalt gehört der conventionnellen Gesellschaft“ (HSA XX, 250).

Man muss Sengles einleuchtende These aber modifizieren: Mit dem Amalien-erlebnis lag dennoch ein autobiographischer Anlass vor, das belegen genügend Zeugnisse des Autors und seiner Umgebung. Es wirkte als fundamentaler Schock und bestimmte die zentrale Botschaft seines Frühwerks. Heine erhebt die Abweisung zum Dauerzustand, der zur Schematisierung zwingt. Ein bestimmter Grad von Abwechslung ergibt sich durch die Töne-Rhetorik, die Sengle als weiteres wichtiges Formprinzip der Heine-Zeit herausstellt und auch im „Buch der Lieder“ vorfindet. Abwechslung wenigstens durch den Wechsel der jeweiligen Stimmung, nämlich „empfindsamer, schauriger, komischer, grotesker, satirischer Art“.¹⁵ Schon Heine ist sich bewusst, dass er „viel Töne auf meiner Leyer“ hat (HSA XX, 243) und setzt das Mittel breitflächig ein. Er kann die Tonlagen auch mischen, teilweise auf engstem Raum wie bei empfindsamen und ironischen Aussagen. Nicht selten wird der Heine-Interpret vor die schwierige Entscheidung gestellt, ob eine Textpassage ernst oder scherzhaft gemeint ist. Wenn Karl Kraus die Gedichte im „Buch der Lieder“ als „Operettenlyrik“ und „skandierten Journalismus“ abqualifizierte und Heine für die spätere triviale Modelyrik verantwortlich machte („Heine und die Folgen“)¹⁶, so verwechselte er die Urheber: Nicht Heine war der Erfinder des Wiederholungs- und Variationsprinzips, sondern eben die Rhetorik.

Es ist kein Zufall, dass der Autor damals mit dem „West-Östlichen Divan“ in Berührung kam, dem wiederum stärker rhetorisch geprägtem Spätwerk Goethes. Hier wie dort Einteilung in Bücher bzw. Abteilungen, das Reihen- und Variationsprinzip, die epigrammatische Kürze der Einzelstücke, der durchgehende Reflexionscharakter. Pierre Grappin, der Bearbeiter von Band I der DHA, vermerkt an etwa zehn Stellen konkrete Parallelen. Das beginnt bereits beim Titel: „Buch der Lieder“ erinnert an „Buch der Liebe“ im „Divan“ oder eines der anderen elf „Bücher“ als Zwischenüberschriften. Wann genau Heines erste Lektüre des „Divan“ (1819) zu datieren ist, wissen wir nicht, aber Anfang der 1820er Jahre beginnen die Spuren. In der „Romantischen Schule“ findet sich ein ausführlicher Hymnus auf dieses Werk, eines der frühesten und uneingeschränkt positiven Urteile in der Rezeptionsgeschichte. Heine rühmt die „blühenden Lieder und kernigen Sprüche[]“, feiert die Synthese von Orient und Okzident, benennt aber auch die thematische Differenz. Der „Divan“ ist Ausdruck eines „berauschendsten Lebensgenu[s]ses“, Goethe labt sich an der „gesunden Körperwelt des Orients“ (DHA VIII, 160 f.), während diese Erfahrung dem immanenten Erzähler im „Buch der Lieder“ ja gerade verwehrt bleibt. Er muss den Generalbass der unglücklichen Liebe intonieren. Thematisch bewegt sich der Autor in der Ausstrahlung des Petrarkismus, formal lässt er sich vom alten Goethe inspirieren.

Damit die Monotonie nicht überhandnimmt, streut Heine wiederholt auch längere Gedichte und andere Sujets ein. Erwähnt seien nur die „Traumbilder“, „Die Grenadiere“, „Belsazar“, „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ und die beiden freirhythmischen „Nordsee“-Zyklen. Das sind markante Texte, sie lockern auf und geben mehr Kolorit. Hier finden sich auch mehr poetische Züge als in den Kurzformen. Heines Liederbuch erlebt eine interessante Verbreitungsgeschichte. Zuerst verkaufte es sich schlecht und blieb zehn Jahre lang ein Ladenhüter. Dann ab 1837 setzte eine sich stetig steigernde Aufnahme ein. Zu Lebzeiten erschienen insgesamt vierzehn Auflagen, durch Übersetzungen wurde es ein Weltbestseller. Hinzu kamen über 3.000 Vertonungen von Einzelgedichten. Gerade der rhetorische Kernbestand erwies sich als besonders attraktiv für Vertonungen. Das dürfte mit der Kürze, Klarheit und Eleganz zusammenhängen. Eigenwilligere und individuellere Sprache setzt dem Komponisten mehr Widerstände entgegen. Fast alle Komponisten des 19. Jahrhunderts mit Schumann und Schubert an der Spitze vertonten diese Lieder, und noch immer gibt es Fortsetzungen. Das „Buch der Lieder“ gehört zur Weltliteratur, mag man auch an Einzelheiten Kritik üben. Im Blick auf Heines innere Biographie und Werkgenese kommt dem „Buch der Lieder“ eine initiatorische Rolle zu. In ihm drückt sich eine entscheidende Anfangserfahrung aus: die absolute Isolierung und Einsamkeit des jugendlichen Liebhabers, dessen Verbindungswunsch permanent abgewiesen wird. Es wird ständig auf sich zurückgeworfen, Kommunikation findet nicht statt. Er steht unter dem Druck dauernder seelischer Spannungen, aus denen es keinen Ausweg gibt. Diese Ursituation erzeugt als Gegenschlag und Ausgleich den gesteigerten Drang nach andersartigen Kontaktmöglichkeiten, setzt die sich ausdehnenden und verzweigenden Entfaltungsschritte und Werkkomplexe in Gang. Zuerst die Wanderjahre mit den „Reisebildern“, die Suche nach befriedigenderen empirischen

Eindrücken im europäischen Umland. Gab es nicht in anderen Regionen mehr Aussicht auf soziale Kontakte, frische Erfahrungen, den Reiz von Ablenkungen? Ab 1831 dann die Eroberung geistiger Räume in Geschichte und Zeitgeschichte, in Religion, Philosophie, Literatur und Mythologie, der Ausblick auf idealere kulturelle, politische und intellektuelle Modelle in Vergangenheit und Gegenwart. Heine wird zum großen Kommunikator, die Themen und Formen dehnen sich sprunghaft aus und sind kaum mehr zu erfassen. Heine erobert sich die innere und äußere Welt und bezieht Stellung. Damit verbindet sich rasch ein Weltverbesserungs-Impuls, über die Lösung der persönlichen Probleme hinaus auch für andere, für die Mehrheit erfreulichere Zustände auszuloten und auszulösen. Für diesen Ausdehnungsdrang bietet sich ein naturwissenschaftlicher, astronomischer Vergleich an. Was das „Buch der Lieder“ verursacht hat, erinnert an den Urknall in der Weltentstehung. Anfangs war die Welt ein winziger Nucleus, der sich dann explosionsartig ausdehnte. Inzwischen bildet er unser Weltall mit den schon jetzt unendlichen Dimensionen. Der einzige Unterschied: in der Natur geht der Prozess weiter, während er in unserem literarischen Muster abgeschlossen ist.

Erstarrung und Emanzipation

Mit den „Reisebildern“ gelingt Heine eine durchaus eigenwillige Version der alten rhetorischen Reisebeschreibungen. Sie bilden eine Brücke zwischen dem Triaspoeten und dem großen Geschichtsschreiber. An die romantische Universalpoesie schloss Heine noch an, wenn er in Einzelteile wie die „Harzreise“ Lyrik einflocht oder Einzelbänden ganze lyrische Zyklen hinzufügte wie die ersten beiden „Nordsee“-Zyklen. An den Triaspoeten erinnern auch die Erzählformen, die er wiederholt einmischte wie im „Buch Le Grand“ (sehr kunstvoll) oder in den Lucca-Teilen. Aus diesen wollte er zunächst einen zusammenhängenden „humoristischen Reiseroman“ machen, verzichtete dann aber darauf und zerlegte ihn in die „Bäder von Lucca“ und die „Stadt Lucca“, die er auf einen Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und der Engländerin Mathilde reduzierte. Neu ist auch die Eingliederung von „Fäden“, bestehend aus kleinen Handlungen, längeren Reflexionen, Leitmotiven, wodurch sich Haltepunkte ergeben, bunte Bilder. Das begründete die Titelvariante „Reisebilder“, eine Abwandlung, die die poetischen Züge erhöhte und Schule machte.

Ungewohnt war auch die thematische Ausfüllung der alten Gattung mit politisch-soziologischen Aspekten. Heine stellte bei seinen Reisen durch Europa fortlaufend die Frage nach dem Grad der Erstarrung einerseits, den Fortschritten der Emanzipation andererseits. In der „Harzreise“ kritisierte er die akademischen Verkrustungen, in den „Bädern von Lucca“ sind es säkulare Schwächen, in der „Stadt Lucca“ kirchliche. Diesen Erstarrungsformen stellte er sein Emanzipationsprogramm entgegen, das in der „Marengo-Passage“ der „Reise von München nach Genua“ seine berühmt gewordene Zusammenfassung gefunden hat. Er proklamiert den „heiligen Befreiungskampf der Menschheit“, an dem er sich als

„braver Soldat“ aktiv beteiligen will, ein Vorklang der mittleren Phase. Auch dieser durchgehende Zug verstärkt den inneren Zusammenhang der Gattung, die sonst dem Reisecharakter entsprechend aus einer Vielzahl von separaten Einzeldrücken zu bestehen pflegt. Die Emanzipation erfordert aber Opfer, Blutopfer auf dem Weg zur Befreiung.¹⁷ Heine stellt die Frage, ob die Aufopferung von Individuen zugunsten des allgemeinen Fortschritts gerechtfertigt ist und benutzt ein Talmud-Zitat, was bisher nicht gesehen wurde. Bei ihm lautet die Kernaussage folgendermaßen: „jeder Mensch ist schon eine Welt, die mit ihm geboren wird und mit ihm stirbt, unter jedem Grabstein liegt eine Weltgeschichte“ (DHA VII, 71). Im „Babylonischen Talmud“ findet sich eine Parallelstelle im Abschnitt „Synhedrin“, in dem Tötungsdelikte behandelt werden. Ausgehend von Kains Brudermord bringt der Talmud zum Ausdruck, wie schwer der Mord an einem Menschen zu gewichten ist: „Der Mensch wurde deshalb einzig erschaffen, um dich zu lehren, dass, wenn jemand eine israelitische Seele vernichtet, es ihm die Schrift anrechnet, als hätte er eine ganze Welt vernichtet.“¹⁸ Heine literarisiert die Vorlage, überträgt sie in sein eigenes historisches Denken. Doch bleibt die Quintessenz der Aussage erhalten. Die Weltverbesserung gibt es nicht zum Nulltarif, Änderungen sind stets mit Einbußen verbunden, die gewöhnlich den Einzelnen treffen. Aber in dem alten Zustand kann man nicht stehen bleiben. Das wird umso deutlicher, als Heine zu radikaleren Instrumenten aufruft. In der „Nachschrift“, die nach der Julirevolution verfasst wurde, ändert er das Rezept. Jetzt empfiehlt Heine nicht mehr das insgesamt sanftere Mittel der Emanzipation, sondern die Radikalkur der Revolution. Damit ist die Grundidee der „Reisebilder“-Periode ans Ende gelangt und damit auch die Wanderzeit. Heine entscheidet sich für Frankreich und Paris, die beste Staats- und Gesellschaftsformation dieser Jahre.

Ein spezielles Darstellungsmittel der „Reisebilder“, das vielfach auch im Prosawerk nach 1830 verwendet wird, bedarf noch eines besonderen Kommentars: die Einbeziehung von Gesprächen mit Dritten, seien es Reisebekanntschaften oder Gesprächspartner anderer Herkunft. Das ergibt sich aus Heines Kommunikationsbedürfnis, dem „Urknall“. Immer wieder werden bestimmte Situationen und Ansichten durch Aussagen Dritter begründet oder illustriert. Heine bezieht die „oral history“ flächendeckend ein, sie ist für ihn ein selbstverständliches Instrument. Er beruft sich dabei auf die antiken Historiker, die die Volksmeinung ebenso selbstverständlich einbezogen haben. Herodot brauchte die Mitteilungen glaubwürdiger Zeugen, um Geschichtsverläufe zu rekonstruieren, besonders für Zeiten oder Regionen, die ihm selbst nicht vertraut waren. Tacitus hielt auf diese Weise die Meinung des römischen Volkes fest. In einer späten Vorrede geht der Autor darauf ein und verweist auf die „Annalen“ von Tacitus, die Abschnitte der römischen Kaiserzeit schildern und sich dieses Instrumentes häufig bedienen. Heine zitiert einen französischen Senator, der ihm von seiner Lektüre der „Annalen“ erzählt und sie offenbar einigermaßen abfällig als „Compilazion von römischem Cancan“ bezeichnet. Das muss Heine erläutern und schreibt, Tacitus habe benutzt, „was die bösen Zungen auf dem Forum raisonnirten – und aus dieser Quelle hat Cornelius Tacitus so reichlich geschöpft daß ihn mein verehrter Senator einen Compiler von Cancan nannte“ (DHA XIII, 287). Wie der Cancan intime

Einblicke erlaubt, erfährt man von den „bösen Zungen“, was sie im Geheimen denken, eine Vorform dessen, was heute im Internet üblich geworden ist.

Von Heine erfährt man aus derselben Vorrede weiterhin, dass die Zitate von Gesprächen mit Dritten auch zum Schutz vor Redaktions- und Zensureingriffen dienen sollten, also ein Mittel der verdeckten Schreibweise waren. In diesem Fall waren die Gesprächspartner fiktiv und transportierten nur die Argumente des Autors. Diese Methode bestand also darin, „fremden Personen meine Privatmeinungen in den Mund“ zu legen oder „gar parabolisch“ zu verfahren.

Meine Briefe enthalten daher viel Historietten und Arabesken deren Symbolik nicht jedem verständlich ist und die dem rohen Gaffer als kleinliche Anekdotenkrämerey oder gar Commerage erscheinen konnte. Bey diesem Bestreben die Form des Faktums vorwalten zu lassen, war auch die Tonart ein wichtiges Mittel wodurch ich es möglich machte das Verfüglichste zu referiren. (DHA XIII, 293)

Wurden Aussagen auf eine fremde Stimme übertragen, galten sie als „Faktum“ und waren besser gegen Eingriffe durch Zensur oder Redaktionen geschützt.

Friedrich Sengle war offenbar mit diesen Zusammenhängen nicht vertraut, weshalb er die Ansicht vertrat, dass die Gesprächswiedergaben in der Regel erfunden seien. Es sei eines der beliebtesten Darstellungsmittel des Publizisten Heine gewesen, mit Fiktionen zu arbeiten, genauer mit „irgendeinem Geschichtchen, das die Sache ‚versinnlichen‘ soll, oder ein Gespräch, das eine lebhaftere Vermittlung des Gedankens ermöglicht.“ Sengle geht so weit, von „Heines Mißachtung der Fakten“ zu sprechen.¹⁹ Wir konnten aber bei der intensiven Kommentarbeit zur DHA immer wieder Belege dafür finden, dass sich der Autor auf unbestreitbare Quellen stützte, die Fakten eben nicht missachtete, wenn er sie auch in seinen ironischen, kritischen, oft satirischen Stil verpackte. Später gebe ich ein Beispiel aus dem Hegel-Zusammenhang.

Zweite Station: engagiertes Prosawerk

Dass die Julirevolution 1830 Heines Schriftsteller-Verständnis grundlegend veränderte, kann nicht stark genug betont werden. Sie beendete in der öffentlichen Stimmungslage die Stille und Rückwärtsgewandtheit der Jahre von 1815–1830, die speziell als Restaurationsperiode bezeichnet wurden. Heine hat den revolutionären Umbruch in seinen „Briefen aus Helgoland“ sprachmächtig und suggestiv beschrieben. Er befand sich im Sommer 1830 für zwei Monate auf der Insel und war mit historischen und religiösen Themen beschäftigt, als am 6. August vom Festland die Zeitungen mit den Nachrichten über die Juliereignisse ankamen. Damals funktionierten die Medien und Verkehrswege noch anders als in unseren Hochgeschwindigkeitstagen mit der Fülle der analogen und digitalen Medien. Heine gerät aus einem Zustand der Ruhe und Meditation in die höchste Erregungsstufe. Die Vorgänge in Paris hätten „unsere Zeit gleichsam in zwei Hälften auseinander“

gesprengt. Heine wird mitgerissen und entschließt sich zu einer antithetischen Reaktion:

Ich weiß jetzt wieder was ich will, was ich soll, was ich muß ... Ich bin der Sohn der Revolution und greife wieder zu den gefeyten Waffen, worüber meine Mutter den Zaubersagen ausgesprochen ... Blumen! Blumen! Ich will mein Haupt bekränzen zum Todeskampf. Und auch die Leyer, reicht mir die Leyer, damit ich ein Schlachtlied singe ... Worte gleich flammenden Sternen, die aus der Höhe herabschießen und die Paläste verbrennen und die Hütten erleuchten ... Worte gleich blanken Wurfspeeren, die bis in den siebenten Himmel hinaufschwirren und die frommen Heuchler treffen, die sich dort eingeschlichen ins Allerheiligste ... Ich bin ganz Freude und Gesang, ganz Schwert und Flamme! (DHA XI, 50)

In einem Gebet bittet er Gott um die entsprechenden Stilmittel: „ich möchte donnern lernen, blitzen kann ich ... ach, lehren Sie mich auch donnern!“ (ebd., 52).²⁰ Drei Jahre später sagt er konkreter, wie sich die Ereignisse verändernd auf seine Schreibweise ausgewirkt haben und noch weiter auswirken werden. In der Vorrede zu „Salon“ I, datiert auf den 17. Oktober 1833, nimmt er Abschied von den poetischen Kennzeichen seiner ersten Phase: „schöne Gedichte schreiben, Komödien und Novellen, zärtliche und heitere Gedankenspiele, die sich in meinen Hirnkasten angesammelt“. Er verlässt das „Land der Poesie, wo ich als Knabe so glücklich gelebt“. Am Ende heißt es in der Vorrede:

Die goldenen Engelsfarben sind seitdem auf meiner Palette fast eingetrocknet, und flüssig blieb darauf nur ein schreyendes Roth, das wie Blut aussieht, und womit man nur rothe Löwen malt. Ja, mein nächstes Buch wird wohl ganz und gar ein rother Löwe werden, welches ein verehrungswürdiges Publikum [...] gefälligst entschuldigen möge (DHA V, 369 ff.).

Wie sich Heines Schreibstil und Thematik verändern, wird später noch genauer zu umreißen sein.

Aber es waren nicht allein die revolutionären Zeitumstände, die ihn aus dem „Land der Poesie“ vertrieben, sondern auch eine gewandelte Selbsteinschätzung seiner eigenen Fähigkeiten. Heine hatte erkannt, dass er nicht für alle literarischen Gattungen dieselben optimalen Voraussetzungen mitbrachte. 1823 gebrauchte er einmal das Kompositum „episch-partheylos“ (HSA XX, 124) und band die Epik damit an eine Eigenschaft, die ihm recht fern lag: Parteilosigkeit, Unengagiiertheit. Das erklärte, warum ihm die Arbeit am „Rabbi“ so schwergefallen war. Er blieb ein Fragment und brachte es auf nicht mehr als vierzig Druckseiten. Auch für die Mischform aus Objektivität und Subjektivität, als die Schlegel und Hegel die Dramatik bestimmt hatten, fehlten ihm die persönlichen Anlagen. Die Braunschweiger Uraufführung des „Almansor“ wurde durch eine antisemitische Intervention ausgepiffen²¹, der „Ratcliff“ erlebte zu Heines Lebzeiten keine einzige Aufführung.

Jedenfalls treten ab den dreißiger Jahren die drei Gattungen auffällig zurück. Heine schreibt keine Dramen mehr. 1832 kommt es nach dem „Rabbi“ und dem „humoristischen Reiseroman“ zum dritten Abbruch eines Romanversuchs. Den „Schnabelewopski“ nennt er „Roman“, der ihm „mißglückt“ sei, weil der „Strudel“ in Paris zu groß war, um „poetisch frey arbeiten“ zu können. Stattdessen

sehe er „die Weltgeschichte mit eignen Augen“, „verkehre amicalement mit ihren größten Helden und werde einst, wenn ich am Leben bleibe, ein großer Historiker“ (HSA XXI, 39). Zwischen Oktober 1835 und Februar 1836 entstehen die „Florentinischen Nächte“, eine novellistische Erzählung in zwei Teilen, die in die „Decamerone“-Nachfolge gehört und nicht als Roman bezeichnet wird. Sie profitiert davon, dass Heine im Zusammenhang mit dem Schreibverbot durch den Bundestag an engagiert-politischen Themen gehindert wurde bzw. klug genug war, sich selbst für einige Zeit zurückzuhalten. Die Lyrik tritt in den dreißiger Jahren stark zurück und wird zu einem schmalen Rinnsal. Nach dem „Buch der Lieder“ dauert es ganze siebzehn Jahre, bis 1844 der zweite Lyrikband, die „Neuen Gedichte“, erscheinen. Wiederholt verweist der Autor in diesen Jahren auf seine nachlassende lyrische Produktivität. In der Vorrede zum dritten „Salon“-Teil heißt es im Januar 1837: „Die Zeit der Gedichte ist überhaupt bey mir zu Ende, ich kann wahrhaftig kein gutes Gedicht mehr zu Tage fördern.“ (DHA XI, 154). Was hier auf die subjektive Befindlichkeit reduziert erscheint, wird Ende desselben Jahres zum generellen Problem. An Campe schreibt er am 23. Dezember 1837: „Die lyrische Poesie hat ein Ende.“ (HSA XXI, 242).

In den 1830er Jahren waren es andere Gattungen, die Heine fast ausschließlich beschäftigten, rhetorische Prosaformen. Er schreibt die Serie der Frankreich und Deutschland gewidmeten Arbeiten, mit denen er die beiden Völker einander nahebringen will, sein so wichtiges deutsch-französisches Projekt. Über Frankreich sind das die zeitgeschichtlichen Reportagen „Französische Maler“, „Französische Zustände“ und „Über die französische Bühne“. Hier macht er den interessanten Versuch, die Gegenwart mit den Instrumenten der Geschichtswissenschaft einzufangen, Aktualität und distanzierte Reflexion miteinander zu verschmelzen, sein Modell der Zeitgeschichtsschreibung. Bei den Schriften über Deutschland – „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“, „Die Romantische Schule“ und „Elementargeister“ – geht es vom Ansatz her um rein historische Themen, die der Autor aber mit universalgeschichtlichen Aspekten und aktuellen Forderungen zusammenführt. Schließlich folgen literaturkritische Traktate, in denen er sich mit bedeutenden Schriftstellerkollegen auseinandersetzt, mit Cervantes, Shakespeare und Börne. Sie dienen der Schärfung seiner ästhetischen und rhetorischen Kategorien und Bewertungen. Im Fall von Cervantes und Shakespeare sind es Muster, im Fall von Börne ein prominenter Gegenspieler. In allen Prosaschriften geht er derart in die Details, dass man den bisherigen Heine nicht wiedererkennt. Der beobachtende, analysierende und reflektierende Autor tritt in den Vordergrund.

Im Frühjahr 1837 konnte Heine schon summieren, was das für das Profil seines geänderten Autorverständnisses bedeutete. In der Vorrede zur zweiten Auflage des „Buch der Lieder“ zählt er die Bandbreite seines Werkes auf. Dort spricht er von seinen „poetischen, [...] politischen, theologischen und philosophischen Schriften“ (DHA I, 566). Was das quantitativ ausmacht, sieht man an der Verteilung der Bände in der Düsseldorfer Heine-Ausgabe. Dort enthalten die ersten fünf Bände die Texte der Triade, während die folgenden zehn Bände das Prosawerk umfassen, also die doppelte Menge. Das zeigt schon äußerlich an,

wie tiefgreifend sich die Wende Anfang der 1830er Jahre in den Modalitäten von Heines Autorschaft auswirkten. Heine breitet sein stark gewachsenes Wissen aus und registriert die ihn umgebende Realität und die Vergangenheit in einer bisher nicht praktizierten Präzision. Die Prosaschriften enthalten eine enorme Vielfalt von Themen, Einfällen und Anspielungen. Sengle spricht von „schier unerschöpflichen Gedankenmassen“.²²

Gelegentlich hatte der Autor im Frühwerk bereits Spuren dieser Vielseitigkeit gelegt, aber war damals zur Ausarbeitung der unterschiedlichen Stränge noch nicht in der Lage. Typisch, dass ihn solche Anwandlungen in Traumsequenzen oder unter dem Einfluss von Alkohol überkamen. Im dritten Kapitel des „Buch Le Grand“ zählt er als buntscheckige „Traumgebilde“ auf: „die Ilias, Plato, die Schlacht bey Marathon, Moses, die medizinische Venus, der straßburger Münster, die französische Revolution, Hegel, die Dampfschiffe u. s. w.“ Das seien „einzelne gute Gedanken in diesem schaffenden Gottestraum“, aber sobald der Schlaf endet, zerrinnt die Vielfalt ins Nichts (DHA VI, 175). Im vorletzten Gedicht des zweiten „Nordsee“-Zyklus („Im Hafen“) wird das Lyrische Ich vom Wein in eine ähnliche Stimmung versetzt:

Alte und neue Völkergeschichte,
Türken und Griechen, Hegel und Gans,
Zitronenwälder und Wachtparaden
Berlin und Schilda und Tunis und Hamburg. (DHA I, 423)

Was damals noch Fiktion war, wird jetzt nach und nach Wirklichkeit. Heine verändert sein Schriftstellerbild ziemlich fundamental. Statt Schönheit soll jetzt die Wahrheit im Vordergrund stehen, und das setzt eine Umwandlung des Bewusstseins der Leserschaft voraus, natürlich auch des Autors selbst. Im dritten Buch der „Romantischen Schule“ fällt die Formel von „Künstler, Tribune und Apostel“. Sich selbst und die ihm folgenden Jungdeutschen verpflichtet er darauf, „keinen Unterschied“ machen zu wollen „zwischen Leben und Schreiben, nimmermehr die Politik zu „trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion“. Dafür braucht es Leidenschaft, Begeisterung und ein „großes flammendes Herz“ (DHA VIII, 218). Dafür braucht es auch eine andere Sprache, nicht mehr die romantische Innigkeit und Seelentiefe, das Verströmen der Gefühle, sondern eine klare, analytische, streitbare Schreibart. Nach 1830 wandelt sich der Schwerpunkt von Heines Autorprofil vom Künstler zum Tribunen. Er begibt sich in die Arena und kämpft so weit wie möglich mit offenem Visier. Der Tribun übernimmt eine politische Rolle in den Auseinandersetzungen des Tages, gibt die konkreten Ziele an, kritisiert die Gegner und ist auf vielen Podien präsent. Jetzt versucht er zu „donnern“²³ und schreibt mit roter Farbe, allerdings mit unterschiedlicher Kräftigkeit der Rotfarbe. Nicht alle Prosaschriften dieser Jahre verwenden dieselben Stilmittel. Wo es notwendig ist, kann Heine auch sachbezogener argumentieren und formulieren. Aber im Ganzen hat sich der Ton merklich verändert.

Inzwischen sei ihm das „Sprechamt“ und „Prophetenamt“ (DHA V, 369 f.) zugefallen. Genauer gesagt, liegt dem kein formaler Akt zugrunde, sondern eine Selbstermächtigung (s. u.). Schon in der Platen-Affäre tat er, „was seines Amtes

war“, erklärt er Varnhagen. Er habe in dem Grafen „nur den Repräsentanten seiner Parthey gezüchtigt“, der Partei der Pfaffen und Aristokraten und wollte als „Niedergeborener den hochgeborenen Stand“ nicht schonen (HSA XX, 377 f.). In der Vorrede zu „Salon“ I geht er stärker ins Detail. Vor der Julirevolution habe er das „Prophetenamt getrieben, dass das innere Feuer mich schier verzehrt“. Dabei ist z. B. an die Zukunftsvision in der Marengo-Passage zu denken oder nach 1830 an den revolutionären Schluss der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“. Seitdem haben auch andere Autoren politische Forderungen gestellt. Es gab „viel Geschrey“, woraufhin er erwogen habe, das „ganze Sprechamt aufzugeben“. Aber das sei nicht so leicht wie der Verzicht auf eine „geheim[e] Staatsrathstelle, obgleich letztere mehr einbringt als das beste öffentliche Tribunal“. „Nein, wir ergreifen keine Idee, sondern die Idee ergreift uns, und knechtet uns, und peitscht uns in die Arena hinein, daß wir, wie gezwungene Gladiatoren, für sie kämpfen. So ist es mit jedem echten Tribunal oder Apostolat.“ (DHA V, 369 f.)

Heine legt Wert darauf, nicht als Privatmann zu sprechen, sondern in einer demokratisch fixierten Rolle. Damals war aber die Funktion der Opposition verfassungsmäßig und praktisch noch kaum entwickelt. So hatte seine Stimme wenig Einfluss und wurde von den Behörden sofort strafrechtlich verfolgt. Das gilt besonders für Deutschland. Die Begriffe und Bereiche Sprechamt und Prophetenamt sind Teile der Rhetorik, Ressort Distribution und Kommunikation.²⁴ Rhetorik, das meint in dieser Situation etwas anderes als die lyrisch verbrämte, immanente Rhetorik des „Buch der Lieder“. In den politisch stürmischen Zeiten sind härtere Mittel der Redekunst erforderlich, einerseits zur Erzeugung starker Affekte Figuren der pathetischen Rede wie Hyperbel, Emphase, Klimax, andererseits Modi des niederen Stils zum Lächerlichmachen (das *ridiculum*) wie Satire, Ironie, Parodie, Polemik. In beiden Fällen muss der Redner schon selbst in der einen oder anderen Richtung aufgelegt sein, er braucht eigene Erregungen, Affekte, um die Leser entsprechend zu erregen, und er muss sich über Personen, Gegenstände und Situationen erheben können, wenn er sie abstrakt. Beides beherrschte Heine seit dem Beginn der zweiten Phase perfekt, zog sich dadurch aber auch viele Feindschaften zu und provozierte die Zensur und die politischen Gegner.

Es ist bemerkenswert, dass Heine bei seinem Wechsel nach Paris dort eine blühende, sich noch weiter entfaltende Romantik vorfand und sich die maßgebenden französischen Romantiker, nämlich Hugo, Musset, Nerval und Lamartine, noch ausgiebig der Triade bedienten. Sie alle legten in den drei Gattungen Werke vor, wenn sie teilweise auch zusätzlich Nebenformen publizierten. Heine ließ sich davon nicht beeindrucken und noch einmal auf seine dichterischen Anfänge zurücklenken. Er arbeitete sein umfangreiches Prosawerk aus, während die französischen Kollegen energisch das poetische Programm der Triade weiterführten. Heine ging in Frankreich seinen eigenen Weg.

Anmerkungen zu einigen historischen und ästhetischen Aspekten

Zum Verständnis von Heines mittlerer Phase sind noch generalisierende Erläuterungen notwendig. Wie ist sein historischer Ansatz zu verstehen? Es fällt auf, dass der Autor eine erhebliche Spannweite praktiziert, beginnend mit der antiken Geschichte und Historiographie. Um die politischen, kulturellen und zeitgeschichtlichen Vorgänge besser einordnen zu können, hielt er den Rückblick auf die Anfänge der europäischen und orientalischen Geschichte für unentbehrlich. Schon seit der Schul- und Studienzeit zeigte er sich sowohl mit den Fakten als auch mit wichtigen Geschichtsschreibern wohl vertraut, besonders mit Herodot, Plutarch und Tacitus. Aus ihnen bezog er lebenslang eine Menge Zitate, Hinweise, Kuriositäten aller Art, mit denen er seine gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Erhebungen unterfütterte. Daraus ließ sich feststellen, dass sich das Erfahrungspotenzial der Menschheit erstaunlich wenig veränderte und auch gleichartig kommentiert wurde. Vergangenheit und Gegenwart bildeten ein Kontinuum, das nur durch „providenzielle“ Ereignisse, Gestalten und Bewegungen in Gang gehalten und auf neue Bahnen gelenkt wird.

Neben dem Rückblick eignet sich der Vorausblick, um den Horizont ins Universalgeschichtliche zu erweitern. Wer die Geschichte in ihren inneren und äußeren Abläufen durchschaut, kann auch den weiteren Gang in wichtigen Zügen prognostizieren. Er ist fähig, die Geschichtsmächtigkeit aktueller Trends zu erkennen und haltbare Voraussagen zu machen. Dadurch umfasst Heines Geschichtsperspektive einige Jahrtausende, weite geographische Räume und ist in der Lage, neue Ereignisse, Entwicklungen und Figuren überraschend leicht zuzuordnen.

Aus dem Triaspoeten mit dem schmalen erotischen Thema wird der „vielseitige und ausgebildete Schriftsteller“, speziell der „große Historiker“, wie er 1824 seiner Schwester und 1832 seinem Freund Merckel ankündigte. Auf der Grundlage seiner Prosaschriften der 1830er Jahre lässt er sich nicht nur als Künstler, sondern jetzt auch als Wissenschaftler einstufen. Dazu befähigte ihn außer seinem enormen Wissensstand seine erstaunliche Kombinationsgabe und sein fulminanter Einfallsreichtum. Freilich zeichnete sich sein Wissenschaftsprofil nicht durch ausgedehnte Quellenstudien und sorgfältige stoffliche Gründlichkeit aus. Friedrich Sengle vermerkt über „Formen wissenschaftlicher Literatur“ in der Biedermeierzeit, dass Dichter und Publizisten damals „oft sorgfältiger arbeiteten als manche sogenannte Wissenschaftler heute“.²⁵ Als Beispiel verweist er auf Wilhelm Müllers Byron-Biographie, für die der Liederdichter alle verfügbaren Quellen und Materialien durch den Verleger Brockhaus zusammenstellen ließ. Heines Börnebuch geht in diese Richtung. Börne gehörte zu seinen vertrautesten Zeitgenossen, anfangs als Weggefährte, später als Rivale. Aus den Begegnungen, Gesprächen, Lektüren ließ sich reichhaltig schöpfen, manche Unterlagen aus Börnes Werken wurden umfangreich zitiert. So entstand ein weitgehend authentisches Porträt, Heines umfangreichstes Werk über eine Einzelperson. Aber das war ein besonderer Fall, die übrigen Geschichtswerke wie die Deutschlandschriften gehen nur auf verstreute

Quellen und geschickt eingesetzte Kernzitate zurück, ohne auf eine durchgehende dokumentarische Basis Anspruch zu erheben. Heines Stärken zeigten sich in den brillanten Überblicken mit den kühnen Thesen, dem interdisziplinären Ansatz, den großen Zusammenfassungen. Er betätigte sich als Anreger, Ideenvermittler, Perspektivensetzer. Seine Qualitäten liegen in anderen Bereichen als der peniblen Kleinteiligkeit und fachinternen Methodik.

In den zeitgeschichtlichen Arbeiten konnte er mehr ins Detail gehen, weil die Vielfalt der Tagesereignisse und des beteiligten Personals die protokollarische Basis für seine Analysen und Interpretationen bildeten. Die „Französischen Zustände“ und „Lutezia“ sind außerordentlich stoffreich, liefern geballte Informationen und geistvolle Deutungen. Hier musste eine breite Grundlage geschaffen werden – und interessant, dass diese beiden Werke heute selbst als historische Quellen herangezogen werden.

Eigenwillig und eigentümlich ist in Heines Prosawerken auch die stilistische Ausrichtung. Die Kennzeichnung als rhetorisch reicht nicht aus, beschäftigt man sich näher mit ihnen. An wichtigen Stellen greift Heine zu ästhetischen Mitteln, zur Symbolik, den subjektiv gefärbten Bild- und Gedankensequenzen, die die rhetorische Formelhaftigkeit sprengen. Man denke an das mitreißende Cholera-Kapitel in den „Französischen Zuständen“ oder an die Helgoländer Briefe im Börnebuch. Sie überschreiten die rhetorischen Regelsysteme und mobilisieren emotionale und kreative Kunstkräfte. In den „Französischen Malern“ definiert Heine, wie er sich die ästhetische Genese vorstellt. „Die Idee des Kunstwerks steigt aus dem Gemüthe“ und holt sich die „Phantasie“ zu Hilfe. Diese würde mit ihrer dekorativen Vielfalt die Idee aber fast ersticken, würde nicht der Verstand für Ordnung sorgen; der Verstand ist nur die „Polizey im Reiche der Kunst“ (DHA XII, 24). Idee, Gemüt und Phantasie sind die vorherrschenden Kräfte in der Kunst, während der für die Rhetorik zuständige Verstand hier nur dienende Funktionen besitzt.

Heine hat auch wiederholt auf strukturelle Schwächen der Rhetorik hingewiesen und sich davon distanziert, z. B. von der oberflächlichen, bloß additiven Blümchenpoesie im Gedicht „Wahrhaftig“ (DHA I, 113) oder von sophistischen Argumentations-Krücken in den „Wanderratten“ (DHA III, 336). Das sind „Wortschwälle“, „Wortgespinste“, „abgelebte Redekünste“. Diese Mittel taugen nicht zur Welterfassung und zur Linderung sozialer Nöte. Solche Strategien lenken von den eigentlichen Aufgaben ab, schaffen nur eine Schein-Ordnung. Heine geht sogar so weit, sich von der Angemessenheit, einem der zentralen Grundsätze der Rhetorik, abzusetzen, also auf die gehaltliche und tonale Übereinstimmung von Gegenstand und Ausdrucksweise zu verzichten. In den „Englischen Fragmenten“ lobt er das Londoner Parlament, weil dort auch die ernstesten Themen in zwanglosem, humoristischem Ton abgehandelt werden. Das übernimmt er uneingeschränkt:

Aber eben, je wichtiger ein Gegenstand ist, desto lustiger muß man ihn behandeln, das blutige Gemetzel der Schlachten, das schaurige Sichelwetzen des Todes wären nicht zu ertragen, erklänge nicht dabey die betäubende türkische Musik mit den freudigen Pauken und Trompeten. (DHA VII, 256)

Wenn es um existenzielle Fragen geht, helfen die Rhetorik-Paragrafen nicht weiter, müssen unkonventionelle, manchmal auch dissonante Mittel angewandt werden. Heine entscheidet sich häufig für Stilmischung, ebenfalls ein Verstoß gegen die Stilarten-Lehre der Rhetorik. Die „Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen“ (DHA VI, 200) ist eines seiner Leitworte, das schon oft zur Kennzeichnung seines Stils zitiert wurde. Für Zentralstellen reserviert sich Heine künstlerische Handlungsfreiheit und setzt seinen eigenen Ton durch. Aus Platzgründen kann ich jetzt nur noch vereinfacht zusammenfassen, wie Heines Genese weitergeht und wie Friedrich Sengle dazu Stellung bezieht. Mit dem Hinweis auf die Rhetorik hat sich Sengle große Verdienste um die angemessene Heine-Interpretation erworben, umso weniger überzeugen seine Klassifizierungen für die Zeit ab 1830.

Sengle bezweifelt Heines Wandlung zu einem engagierten, demokratischen Schriftstellertum. Er erkennt nicht, dass Heine die Frage der Revolution und der Menschenrechte zum Hauptthema macht und den Status eines politischen Dichters erwirbt, wenn man politisch nicht mit tagespolitisch verwechselt, sondern stets auf den idealen Zustand von Welt und Menschheit bezieht. Immer wieder spricht Sengle von Heines „Aristokratismus“ oder „Neoaristokratismus“ und „Volksfremdheit“. Allenfalls räumt er ein, Heine sei „halb Aristokrat, halb Revolutionär“.²⁶ Heine ist für ihn ein Salondichter, der die Witzkultur der Rokokozeit weiterführt. Dass er die Volkssouveränität zum Maßstab macht, um den Zustand zeitgenössischer Regierungen zu beurteilen, sieht er nicht.

Sengle lehnt auch Heines Identifizierung als Junghegelianer ab, wie er überhaupt den Hegel-Einfluss stark herabstuft. Kennzeichnend dafür ist ein interessanter Dissens über ein Hegel-Zitat. Heine war wie viele Hegelschüler tief beeindruckt von der viel zitierten These in der Vorrede zu Hegels Rechtsphilosophie: „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig“.²⁷ Für den Berliner Philosophen war ausgemacht, dass sich der Weltgeist zunehmend in der Wirklichkeit durchsetzt, so dass schließlich beide identisch sind. In den „Geständnissen“ erinnert sich Heine an ein Privatgespräch mit Hegel über diesen Satz und schreibt:

Als ich einst unmuthig war über das Wort: „Alles, was ist, ist vernünftig“, lächelte er sonderbar und bemerkte: „Es könnte auch heißen: Alles, was vernünftig ist, muß seyn“. Er sah sich hastig um, beruhigte sich aber bald, denn nur Heinrich Beer hatte das Wort gehört. Später erst verstand ich solche Redensarten. (DHA XV, 170)

Sowohl Sengle als auch Sternberger²⁸ haben bezweifelt, dass Heines Wiedergabe authentisch sein könnte. Wie Sengle auch sonst Heines Gesprächsaufzeichnungen bezweifelt, hält er es in diesem Fall ebenfalls für unglaublich, dass „Hegel einem Studenten polizeireife Geständnisse über den revolutionären Sinn seines Systems machte“, dieser Falschmeldung seien „manche Heinephilologen aufgegessen“.²⁹ Aber drei Jahre nach Sengles Diktum kam Peter Wannemanns Nachschrift von Hegels Heidelberger Vorlesung über „Naturrecht und Staatswissenschaft“ heraus, in der sich diese Version fast wörtlich findet. In §134 heißt es: „was vernünftig ist, muß geschehen“. Hegel hat also die aktivistische Variante

sogar in einer Vorlesung geäußert, wenn auch wohl nicht in Berlin.³⁰ Daran schlossen die Junghegelianer an, wenn sie wie Heine forderten, dass die geistige Befreiung auch in der Realität, eben politisch umgesetzt werden müsse, dass also der These die Tat zu folgen habe.

Zu wenig beschäftigt sich Sengle weiterhin mit dem Historiker Heine. In Paris bündelte sich die europäische Geschichte, hatte er Umgang mit maßgebenden Politikern und Größen des kulturellen Lebens, und es bestand verlegerisches Interesse an seinen einschlägigen Werken. Seine „Französischen Zustände“ und die beiden umfangreichen Deutschlandschriften über die Religion und Philosophie und die „Romantische Schule“ sind bedeutende Dokumente der Zeit- und Universalgeschichte, sie verstehen es, in geistige und politische Tiefenschichten der Nachbarvölker einzudringen und sehr anregende historische Leitlinien zu entwickeln. Zwar sieht Sengle, dass die beiden Deutschlandschriften trotz ihrer polemischen Beimischungen viel Sachverstand bezeugen und als „historische Leistung“ mehr gewürdigt werden sollten. Aber eine halbe Druckseite reicht nicht aus, um die Spannweite und Substanz der beiden Werke auszuschöpfen.³¹ Das Börnebuch sucht man im Abschnitt über die Biographie vergeblich.

Ergänzungsbedürftig ist schließlich das, was Sengle über die stilistischen Eigenarten von Heines Prosawerken zu sagen hat. Ästhetische Qualitäten kann er ihnen nicht zusprechen, selbst das Börnebuch enthält für ihn ausdrücklich keine „Poesie [...], nur Kunst der Prosa“.³² Die Rubrik Kunst der Prosa, über die Theodor Mundt ein Buch geschrieben hatte, richtet Sengle speziell für die Jungdeutschen ein, hält sie aber nur für eine Vorstufe der Ästhetik. Immerhin rechnet er Heine zu den „Klassikern der Kunst der Prosa“.³³ Wir stoßen aber auch in seiner Prosa nicht selten auf Passagen, die eindeutig einen ästhetischen Mehrwert besitzen, der durch gedankliche Tiefe, gestalterische Intensität und individuelle Markierungen erreicht wird. Es mag verwundern, aber Heine hatte zu der bekannten platonischen Dreierformel vom Wahren, Guten und Schönen als ästhetische Zielvorstellung ein intensives, lebenslanges Verhältnis. Ich habe drei Seiten darüber geschrieben.

Dritte Station: Doppelgleisig – Verskünstler und neue Prosa

Das Börnebuch schließt die Phase der historischen und geistigen Bilanzierungen der mittleren Jahre brillant ab. Das Buch beschreibt die auseinanderstrebenden Linien zweier gegensätzlicher Konzeptionen, zwar beide progressiv, aber auf unterschiedlichen Flügeln der Skala. Der asketische Börne erscheint als Spiritualist, Heine als Sensualist, Börne ist ein reiner Rhetoriker ohne Anteil an der Versdichtung, während er selbst eben auch ein bedeutender Künstler ist. Heine löst sich endgültig von seinem Dioskuren, der ihn in der deutschen Periode stark beeinflusst hatte. Durch die Abgrenzung von dem Rhetoriker findet er ein