

HEINE JAHRBUCH 2022



61. Jahrgang
Heinrich-Heine-Institut
Düsseldorf

J.B. METZLER

Heine-Jahrbuch

Heine-Jahrbuch 2022

Sabine Brenner-Wilczek (Hg.)

Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf

61. 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

ISSN 0073-1692 ISSN 2628-5312 (electronic)
Heine-Jahrbuch
ISBN 978-3-662-66143-7 ISBN 978-3-662-66144-4 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-66144-4>

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 2023

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

Prisma eines Ichs. Versuch einer narratologischen Ausdifferenzierung der Ich-Ebenen in Heinrich Heines „Heimkehr“-Zyklus	3
Pauline Solvi	
„Schwarzhandel“: Heines „Sklavenschiff“, „Le Négrier“ und „Précis sur la traite des noirs“ von Édouard Corbière sowie das in Gott selige Reeder- und Handelshaus van der Smissen in Altona	29
Frank Stückemann	
„Tönende Instrumentwerdung des Menschen“? Das Verhältnis von Körper und Technik beim virtuoson Klavierspiel Franz Liszts und sein Echo bei Heinrich Heine	53
Esther Schmitz-Gundlach	
„[...] welcher begriffen, daß bey Immanuel Kant die beste Critik der reinen Vernunft und bey Marquis die beste Chokolade zu finden“. Heinrich Heine und Victor Cousin	71
Norbert Waszek	
Spiegelungen. Börne, Marcus, Heine und ihre Beiträge zur jüdischen Emanzipation	95
Inge Rippmann und Joseph A. Kruse	
Andersen, Jacobsen, Jensen – drei weltberühmte dänische Heine-Fans	135
Ernst-Ullrich Pinkert	
Karl Gutzkows „Vergangenheit und Gegenwart. 1830–1838“. Politik, Literatur und Hegelianismus	171
Lucien Calvié	

Hegels Denken und Sprache – undialektisch betrachtet	195
Johann Braun	
Heinrich-Heine-Institut. Sammlungen und Bestände. Aus der Arbeit des Hauses	
„Eine menschenfreundliche Handlung“. Neue Heine-Briefe (Berichtszeitraum 2020–2021)	211
Christian Liedtke	
In Memoriam Jost Hermand (1930–2021)	225
Robert C. Holub	
Buchbesprechungen	
Barbara Becker-Cantarino (Hrsg.): <i>Bettina von Arnim Handbuch</i>	241
Patricia Czeziór	
Patricia Czeziór: <i>Die Figur des Philisters. Projektionsfläche bürgerlicher Ängste und Sehnsüchte in der Romantik und im Vormärz</i>	247
Leslie Brückner	
Patrick Fortmann: <i>Kristallisationen von Liebe. Zur Poetik des Gefühlswissens zwischen Romantik und Realismus</i>	251
Robert Steegers	
Claas Morgenroth: <i>Bleistiftliteratur</i>	255
Markus Ender	
Madleen Podewski: <i>Heinrich Heine (1797–1856). Emanzipation in Zeiten des Umbruchs</i>	261
Patricia Czeziór	
George Prochnik: <i>Heinrich Heine. Writing the Revolution</i>	265
Michael Swellander	
Rüdiger Scholz: <i>Die Weltgeschichte und der große Dichter. Heinrich Heines Denkschrift über Ludwig Börne und die innere Biographie. Ein Lehrbuch</i>	269
Robert Steegers	
Azade Seyhan: <i>Heinrich Heine and the World Literary Map. Redressing the Canon</i>	273
William Ohm	

Pawel Zarychta: <i>Selbstinszenierung und Gedächtnisbildung. Rosa Maria Assing in Briefen und Lebenszeugnissen aus der Sammlung Varnhagen. Edition und Kommentar</i>	277
Jutta Braden	
Heine-Literatur 2021 mit Nachträgen	281
Veranstaltungen des Heinrich-Heine-Instituts und der Heinrich-Heine-Gesellschaft e. V. Januar bis Dezember 2021	327
Ankündigung 26. Forum Junge Heine-Forschung Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, 9. Dezember 2023	333
Abbildungsnachweise	335
Hinweise für die Manuskriptgestaltung	337
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Heine-Jahrbuchs 2022.	339

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

Prisma eines Ichs

Versuch einer narratologischen

Ausdifferenzierung der Ich-Ebenen in Heinrich Heines „Heimkehr“-Zyklus



Pauline Solvi

Wer ist dieses Ich, das in Heines Lyrik spricht? So einfach die Frage, so mannigfaltig sind deren Beantwortungsversuche. Denn Heines Selbstaussagen stellen nun eher ein Katz- und Maus-Spiel als eine Antwort dar. So bezeichnet er in einem Brief vom 24. Dezember 1822 an Karl Immermann sein „Lyrisches Intermezzo“ als „Paßpartout zu [s]einem Gemüthslazarethe“ (HSA XX, 61) oder sein „Buch der Lieder“ als einen „hübschen Band [...], der Anfang u[nd] Ende [s]eines lyrischen Jugendlebens enthält“ (Heine an Karl August Varnhagen von Ense, 24. Oktober 1826, HSA XX, 272). Häufig zitiert die Forschung auch Heines Brief an Friedrich Merckel vom 16. November 1826, in dem es heißt, „dieses Buch würde [s]ein Hauptbuch seyn und ein psychologisches Bild von [ihm] geben“ (HSA XX, 276). Dies alles steht jedoch im Kontrast zur Briefaussage an Karl Immermann vom 10. Juni 1823:

Man entjungfert gleichsam das Gedicht, man zerreist den geheimnißvollen Schleyer desselben, wenn jener Einfluß der Geschichte [eines Dichters; P.S.] den man nachweist wirklich vorhanden ist; man verunstaltet das Gedicht wenn man ihn fälschlich hineingegrübelt hat. Und wie wenig ist oft das äußere Gerüste unserer Geschichte mit unserer wirklichen, inneren Geschichte zusammenpassend! Bey mir wenigstens paste es n i e. (HSA XX, 93)

Immer wieder hat dieses Oszillieren zwischen faktuellem Bekenntnis und Fiktion der Forschung Anlass zur Frage gegeben, ob das Ich in Heines Werk „eine Hohlform [ist], der Heine wechselnde Rollen übertrug“, oder gar „Ausdruck einer psychopathologischen Veranlagung, die in Heine ihre narzißtischen Blüten trieb“.¹

Den widersprechenden Selbstzeugnissen zum Trotz hat die jüngere und jüngste Forschung die biografische Lesart überwunden: Sie bezieht die Liebeslyrik nicht mehr auf Heines amouröse Verschmähungen durch seine Cousinen Amalie und

P. Solvi (✉)

Germanistisches Seminar, Universität Heidelberg,
Heidelberg, Deutschland

Therese.² Es hat sich stattdessen die Ansicht durchgesetzt, Heines Lyrik sei „in eine Metapoetik des Rollenspiels eingebunden und weis[e] stets Züge des Posenhaften oder Inszenierten auf. Ironie, Maskerade und Uneigentlichkeit [...] [a]ls Distanzierungsverfahren bedingen [...] eine dezidierte Abkehr vom Konzept der ‚Erlebnisdichtung‘“.³

Hat sich also ein Forschungskonsens über Heines Lyrik als Rollenlyrik gebildet, ist neben dem dafür typischen Bild der Rollen und Masken⁴ eine gemeinsame Argumentationsbasis für Ich-Strukturen der Rekurs auf Ironie mit ihrer tropisch zwangsläufigen Dopplung zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit.⁵ Die Zahl der Arbeiten über Heines Ironie ist Legion, ebenso die Feststellung einer ironisch gespaltenen Ich-Instanz. Zwar sollen die Ironie und der Witz in Heines oft spitzer Feder nicht geleugnet werden, trotzdem scheint das Stichwort in der Beschreibung personaler Strukturen dahingehend begrenzt, dass es auf eine Opposition von Aussage und Gegensatz beschränkt ist und folglich über eine Doppelungsstruktur nicht hinausgehen kann. Zudem gerät die Daseinsberechtigung der Ironie als Beschreibungsterminus von Ich-Strukturen umso mehr ins Wanken, wenn der Ironiegehalt des Gedichts generell infrage steht, wie bei „Heimkehr“ II beispielsweise⁶, und sich personale Störmomente⁷ als terminologisch schwer zu fassen darstellen.

Neben dem weiten Feld der Ironie bei Heine scheint sich jedoch ein anderer Weg zur Ich-Konturierung anzubieten, nämlich die Analyse über Kommunikationsstrukturen. Dabei könnte eine narratologische Untersuchung, wie sie von Peter Hühn und Jörg Schönert vorgeschlagen wird, vielversprechend sein, um die Vervielfältigung des Ichs als erzählerische Selbstvervielfältigung und gestaffelten Selbstentwurf zu fassen. Daher soll im Folgenden auf innerfiktionale Redestrukturen, Redestaffelung und Perspektivierung eingegangen werden, um das Ich in seinen umfassenden narrativen Gestaltungsmöglichkeiten zu definieren. Dadurch soll die Forderung der Einbeziehung narratologischer Perspektiven in die Lyrikanalyse dahingehend verstärkt werden, dass hier das Inklusionsschema von Rahmen- und Binnenerzählung angewendet wird.

In diesem Sinne erfolgt die Interpretation der Gedichte vor allem im Zusammenhang des Zyklus. Zahlreiche Selbstzeugnisse heben hervor, mit welcher Akribie Heine die zyklische Anordnung seiner Gedichte entwarf.⁸ Sie sind die Ursache der in der Wissenschaft zunehmend formulierten Forderung, die zyklische Eingliederung in die Interpretation zu integrieren.⁹ Dabei wird der „Heimkehr“-Zyklus als Untersuchungsgegenstand gewählt.¹⁰ Denn einerseits wird dieser Zyklus wegen seiner Themenvielfalt als besonders originell angesehen¹¹, andererseits bieten die ersten Gedichte besonders markante Redestrukturen, die eine narratologische Analyse als sinnvoll erscheinen lassen. Zudem ist hier auch werkgeschichtlich eine bewusste Arbeit am Zyklus als Komposition zu belegen.¹² Zwar gibt es bereits mehrere Hinweise zur Berücksichtigung der Zykluskomposition der „Heimkehr“ bei der Interpretation¹³, jedoch wurde ihr noch keine eingehende Analyse gewidmet.

Es wird die These vertreten, dass das Einleitungsgedicht eine intrazyklische Rahmung und damit eine novellistische Erzählstruktur vorschlägt, welche die

folgenden Gedichte als Redestaffelung markieren. Dabei unternimmt ein trostloses ‚Rahmen-Ich‘ den Versuch, sich selbst durch die Erzählung in romantische Textmuster zu integrieren. Das Ich dispergiert auf den Ebenen der Exegesis und der Diegesis. So entsteht die hier im Titel vorgeschlagene Metapher des Prismas.¹⁴ Es soll im Folgenden das Ich in seine Bestandteile zerlegt und in seine unterschiedlichen Schichten aufgegliedert werden. Mit dieser Erkenntnis müssen Ich-Spaltungen nicht mehr unter dem Stichwort der Ironie gefasst werden, sondern sie können auch unter Betrachtung der Erzählebenendispersion nachvollzogen und gegebenenfalls als narratologische Störmomente hervorgehoben werden.

I. Novellistische Redestaffelung und Auffächerung der Ich-Instanz

Der Zyklus „Heimkehr“ setzt ein mit der Schilderung des desolaten Zustands eines Ichs, das, sein Leid und seine Aussichtslosigkeit reflektierend, den Entschluss fasst, jene singend zu „bannen“ („Heimkehr“ I; DHA I, 207, V. 7).

Die erste Strophe eröffnet eine zeitliche Dimension. Rückblickend auf sein „gar zu dunkles Leben“ (V. 1) befindet sich dieses Ich „[n]un“ (V. 3) an einem Tiefpunkt. Als Grund dieses Seelenzustandes wird der Verlust eines „süße[n] Bild[es]“ (V. 3) angegeben. Dieses Bild kann interzyklisch einen Querverweis auf das erste „Traumbild“ (DHA I, 17) der „Jungen Leiden“ darstellen und somit eine poetologische Lesart suggerieren, da auch dort das „liebste[.] Traumgebild“ (V. 6) verabschiedet wurde. Das Leid in „Heimkehr“ I bleibt dennoch relativ unterdefiniert. Deutlich hingegen ist die Aussichtslosigkeit der Problemlage. Eine allumfassende Finsternis beherrscht das Gedicht, indem jede Strophe die Semantik der Nacht bzw. den Wortstamm der Dunkelheit aufgreift.

Um diesem Zustand zu entfliehen, wird ein Ausweg vorgeschlagen. Das Ich entsinnt sich des lauten Gesangs der Kinder als Angstbewältigung und übernimmt diesen Lösungsversuch. Mit dem schmerzlindernden Zweck des Gesangs führt der Adressant¹⁵ die „selbsttherapeutische Funktion des Dichtens“¹⁶ ein und weist „auf die psychische Funktion der Entlastung“¹⁷ hin. Der poetologische Aspekt ist nicht zu verkennen: Das Einführungsgedicht stellt den Gesang als Selbstberuhigung dar. Nun ist es jedoch die dritte Strophe, welche die Bedeutung konkretisiert:

Ich, ein tolles Kind, ich singe
 Jetzo in der Dunkelheit;
 Klingt das Lied auch nicht ergötzlich,
 Hat's mich doch von Angst befreit. (DHA I, 207, V. 9–12)

Das Adverb „[j]etzo“ signalisiert eine Augenblicksimmanenz, die den nachfolgenden Gesang an den hier beschriebenen Gesangsakt bindet. Der Adressant tut es nicht nur generell den Kindern gleich, indem er „ein tolles Kind“ (V. 9), singt, sondern er tut es *jetzt*. Die Schlussstrophe des Einführungsgedichts lässt eine intrazyklische Bindung also deutlich erkennen.

Ebenso verraten die Textvarianten von den „Reisebildern“ und dem „Buch der Lieder“ eine Detailarbeit Heines, die den Eindruck der Simultaneität des Gesangs betrifft. So lautete nämlich bei den Abdrucken des Gedichts sowohl in der „Biene“ als auch in den „Reisebildern“ der zwölfte Vers: „Macht’s mich doch von Angst befreit.“¹⁸ Im Verb ‚machen‘ steckt ebenso jenes performative Potential des Gesangs, die Angst zu bannen. Zwar wurde diese Wendung später im „Buch der Lieder“ durch den Perfekt „Hat’s [...] befreit“¹⁹ ersetzt und damit die Augenblicksimmanenz abgeschwächt, so wurde allerdings auch der Vers 11 angepasst: In den „Reisebildern“ lautete der Vers noch „Ist das Lied auch nicht ergötzlich“, während im „Buch der Lieder“ „Klingt das Lied auch nicht ergötzlich“ steht: Die durch den Indikativ Präsens des Verbs ‚klingen‘ suggerierte Simultaneität und sensorische Augenblicksgebundenheit wiegen jene Umänderung wieder auf.

Mit der performativen Ausrichtung der letzten Strophe können die folgenden Gesänge – die im „Heimkehr“-Zyklus folgenden Gedichte – an den Gesangsakt des leidenden Adressanten dieses Eröffnungsgedichts gebunden werden. Damit wird ein lyrisches Pendant zur Tradition der novellenzyklischen Rede kreiert. Auch motivisch weist die Grundkonstellation bedeutende Parallelen zum novellistischen Prototyp auf, nämlich zu Boccaccios „Il Decamerone“: Das Eingangsgedicht motiviert den Gesang als Versuch, sich durch Erzählungen vom Leid abzulenken – war es im „Il Decamerone“ die Angst vor der Pest, ist es hier eine unbestimmte Furcht. Die nachfolgenden Gedichte erscheinen somit als eine Reihe von erzählerischen Zerstreuungs-, ja Entgrenzungsversuchen. Dabei liegt jedoch in der Figurenkonstellation ein entscheidender Unterschied vor. Im Gegensatz zu seiner intertextuellen Vorlage ist der Adressant nicht Teil einer geselligen Gruppe, sondern auf sich selbst zurückgeworfen. Die Isolation und Entfernung von der Allgemeinheit, die Unfähigkeit, in eine Ganzheit Eingang zu finden, sind Kennzeichen der Ich-Strukturen des Zyklus, welche die Rede des Ichs motivisch bis zum letzten Gedicht im Bild der scheiternden Liebesbeziehung durchziehen.

Eben diese novellistisch anmutende Ausgestaltung der Erzählstruktur und Bindung der Gedichte an einen nichtdiegetischen Rahmen-Erzähler im „Heimkehr“-Zyklus rechtfertigt eine an die Narratologie angelehnte Herangehensweise in der Interpretation. Bereits 2002 haben Hühn und Schönert eine narratologische Analyse für alle Lyrikformen und nicht nur für erzählende Lyrikgattungen wie die Ballade oder die Verserzählung vorgeschlagen – ohne dabei die Gattungsunterschiede zwischen Epik und Lyrik übergehen zu wollen.²⁰ Denn sie stellten fest, dass die Lyrik „zwei Grundkonstituenten (und ihre spezifische Differenzierbarkeit) mit Erzählliteratur gemeinsam hat: eine zeitlich geordnete Geschehensfolge und deren perspektivische Vermittlung“²¹, also ihre „Sequentialität“ und ihre „Medialität“.²²

Jüngst haben Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner für die Lyrikforschung das Modell ‚Adressant–Adressat‘²³ vorgeschlagen und damit in die lyrikologische Frage um den Begriff des ‚lyrischen Ichs‘ frischen Wind gebracht.²⁴ Es ist jedoch für den hier analysierten Fall der intrazyklischen Redestaffelung im Vergleich zum von Hühn und Schönert vorgeschlagenen

Modell zu eindimensional – vor allem in Bezug auf die ‚Medialität‘.²⁵ Dahingegen bietet das Modell von Schönert und Hühn die Möglichkeit einer Betrachtung mehrerer gleichzeitiger Vermittlungsmodi (Stimme und Fokalisierung)²⁶ sowie Vermittlungsinstanzen: Es integriert nämlich *erstens* „de[n] Protagonist[en]/die Hauptfigur oder Figuren“, *zweitens* „de[n] Sprecher/das Äußerungssubjekt/die Stimme“, *drittens* „das Kompositions- oder Textsubjekt/de[n] abstrakte[n] Autor“ und *viertens* „de[n] empirische[n] Autor/Textproduzent[en]“²⁷ – wohingegen letzterer für unsere Analyse nur insofern von Bedeutung ist, als er die Analyse in die literaturhistorische „Reduktionsphase“²⁸ der Romantik verortet.

Der erste Befund lautet in narratologischer Terminologie, dass das Einleitungsgedicht als lyrischer Rahmen fungiert und daher die nachfolgenden Gedichte als Gesangsprodukte des ‚Rahmen-Ichs‘ gekennzeichnet werden. Denn dieses ‚Rahmen-Ich‘ will sich singend seiner Angst entledigen und produziert *jetzt* Gesänge. Dieses sich in „Heimkehr“ I in der Dunkelheit ängstigende ‚Rahmen-Ich‘, der primäre Erzähler²⁹, artikuliert sich nichtdiegetisch: Es repräsentiert die erzählende Ebene der Exegesis. Es ist personal dargestellt, bleibt aber relativ unterdefiniert: Zuschreibungen sind seine Isolation, seine Trostlosigkeit und sein Erzählprojekt. Der primäre Erzähler fungiert in der Spaltung der Ebene des Äußerungssubjekts als eine zweite Vermittlungsinstanz, die sich über die diegetische Äußerungsinstanz der Binnenerzählungen legt. Wie er sich zu den erzählten vermittelnden und figuralen Instanzen der Diegesis verhält, sei nun erörtert.

An das Einleitungsgedicht schließt sich „Heimkehr“ II (DHA I, 207 u. 209) an, das berühmte „Loreley“-Gedicht. Wahrscheinlich entstanden während der Aufenthalte Heines in Cuxhaven im Sommer oder in Lüneburg im Herbst 1823³⁰, beschreibt es die Schilderung eines „Mährchen[s] aus alten Zeiten“ (V. 3). Es wird als Erinnerungsgedicht gelesen³¹, bestehend aus einem Rahmen und einem balladesken Binnenteil, der romantische Topoi in einem „funkelnden Landschaftsbild konzentriert“ und dessen Mittelpunkt die „erotisch anziehende, feenhafte Gestalt“ der Loreley ist.³² Durch ihren Gesang einer „wundersame[n]/[g]ewaltige[n] Melodei“ (V. 15 f.) stürzt sie den betörten Schiffer ins Unheil (vgl. V. 17–22). Den aus der ersten und letzten Strophe bestehenden Rahmen bildet ein „traurig[es]“ (V. 2), melancholisches Ich, welches das Märchen anzitiert und abschließend mit einer Vermutung über den Untergang sowie mit der Beschuldigung der Loreley und ihres Gesangs in grober Vereinfachung schließt (vgl. V. 21–24).

Das Gedicht wurde vielfach interpretiert: Man liest es vor dem (fatalen) Wesen der Frauengestalt³³, vor seinen romantischen intertextuellen Vorbildern Clemens Brentano und Joseph von Eichendorff³⁴, als Selbstpositionierung gegenüber romantischer Tradition³⁵ oder als Ausdruck eines ironischen Sprechers.³⁶ Selbst eine politische Deutung hat das Gedicht mit Jost Hermand erfahren.³⁷ Ein Forschungszeitweig – von Jocelyne Kolb als „naive“ Lesart³⁸ betitelt – behandelt das Gedicht als „sentimentales Volkslied [...], als Beispiel einer ungebrochenen, melancholischen Stimmungsliryk“³⁹, während seit Heißenbüttel vor allem die Modernität des Gedichts herausgestellt wurde.⁴⁰

Ohne die Fülle an Interpretationen in Abrede stellen zu wollen, konzentriert sich die folgende Analyse jedoch auf Redestrukturen und Querverweise im

Zyklus. Das Gedicht wurde auch bereits narratologisch ⁴¹ und im Hinblick auf seine Stellung im Zyklus betrachtet⁴², allerdings wird der hier vorgeschlagene Ansatz lediglich bei Altenhofer angedeutet. Wenn er nämlich poetologisch die „Heimkehr“ II als „literarische[.] Bearbeitung des Erlebten“ beschreibt, bezieht er sie auf die „Eingangsverse des Zyklus“ und auf die Fortführung der „selbstkritisch-poetologische[n] Linie“⁴³, die von jenen ausgeht.⁴⁴



Der Loreley-Felsen bei St. Goarshausen. Lithographie von Johann Ludwig Bleuler, um 1840

Auch die hier vorgeschlagene Analyse geht von einer Rückbindung an das Eröffnungsgedicht aus. Denn einerseits bildet „Heimkehr“ II den Vollzug des just angekündigten Gesanges, andererseits wird der Seelenzustand aus „Heimkehr“ I weitergeführt: Zwar suggerieren die ersten vier Verse eine emotionale Betrübnis ob des zitierten Märchens⁴⁵, dennoch kann dies aufgrund der Unsicherheit bezüglich des Ausgangs der balladesken Binnengeschichte infrage gestellt werden. Es ist fraglich, inwiefern das ‚Rahmen-Ich‘ an einem tragischen Märchen leiden kann, dessen Ende ihm nicht mehr ganz geläufig ist.⁴⁶ Deshalb kann die Melancholie, die Trauer auch auf den elenden Seelenzustand in „Heimkehr“ I bezogen werden. Damit wäre sinngemäß auch nicht allein die Binnenerzählung die Ursache der Betrübnis, sondern sie kann – gemäß dem in „Heimkehr“ I beschworenen therapeutischen Gesang – als deren Folge gelesen werden.

In der möglichen Identifizierung des ‚Rahmen-Ichs‘ aus II mit dem nicht-diegetischen primären Erzähler aus I wird im Hinblick auf die märchenhafte Binnenrede ersichtlich, dass „Heimkehr“ II zuallererst einen scheiternden Erzählvorgang schildert. Das erzählende, nichtdiegetische ‚Rahmen-Ich‘ ist kein Teil

der erzählten, diegetischen Welt der Figuren Loreley und Schiffer, sondern es unterstreicht seine temporale, personale und mediale Distanz zum „Mährchen aus alten Zeiten“ (V. 3).⁴⁷

Dabei fällt in der Betrachtung des Sprachduktus eine Besonderheit auf: Die Rahmenrede ist geprägt von fingierter Mündlichkeit, während die Binnenrede eine reflektierte Narrativität aufweist. Die erste Strophe, die wir dem ‚Rahmen-Ich‘ zuordnen können, suggeriert bereits in Vers 1 spontane Rede: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ (V. 1) müsste grammatikalisch korrekt eigentlich lauten: ‚Ich weiß nicht, was *es* bedeuten soll‘.⁴⁸ Daher suggeriert die Formulierung aposiopesisches Sprechen, sie fingiert einen Redeabbruch, der sich folgendermaßen lesen ließe: ‚Ich weiß nicht ... Was soll es bedeuten‘. Diese spontan und emotional erscheinende Sprechweise steht im starken Kontrast zur Ebene der ausgearbeiteten Narrativität im Binnenteil, die sich eines romantischen Sprachduktus bedient.

Dieser typisch romantische Sprachgebrauch ist vielfach belegbar. Zuallererst wird auf intertextueller Ebene ein romantischer Textbestand, nämlich die Sagen-gestalt der Loreley aufgerufen, die von Brentano im 36. Kapitel des Romans „Godwi“ (1802) in der Ballade „Zu Bacharach am Rheine“ zuerst beschrieben und von Joseph von Eichendorff im 15. Kapitel des zweiten Buches des Romans „Ahnung und Gegenwart“ (1815) weiter ausgeführt wurde.⁴⁹ Das Gedicht besteht aus daktylischen Dreihebern mit Senkungsfreiheit. Es ist kreuzgereimt sowie männlich-weiblich alternierend und damit eine Weiterbildung der Volksliedstrophe.⁵⁰ In seiner metrischen Einfachheit knüpft es an die „Mythisierung der Volksdichtung“ seit Herder an, der das „Volkslied zur poetischen Gattung der Ursprünglichkeit, Ganzheit, Unmittelbarkeit, Naivität und Authentizität“⁵¹ erhob. Höhn stellt dahingehend auf sprachlicher Ebene zudem die Einfachheit und Schlichtheit des Redegestus in die Tradition des romantischen Volksliedes.⁵² Außerdem werden wichtige romantische Topoi genannt: Hier sei zunächst auf den „Rhein“ (V. 6) hingewiesen, der einerseits den symbolträchtigen Nationalmythos des ‚Vater Rhein‘ und andererseits eine Bandbreite an intertextuellen Bezügen auf die Rheinromantik aufruft. Zudem kann die durch die Landschaft kreierte Atmosphäre als typisch romantische identifiziert werden: Im Zwitterlicht der mysteriösen Abenddämmerung (V. 8)⁵³ werden zahlreiche Fahrenwörter wie ‚dunkeln‘ (V. 5), ‚funkeln‘ (V. 7), ‚wunderbar‘ (V. 10), ‚Geschmeide‘ (V. 11), ‚golden‘ (V. 11, 12 u. 13), ‚Schiff(er)‘ (V. 17) oder ‚Weh‘ (V. 18) genannt. Hierzu kann auch die Einfachheit der anaphorischen Wiederholungen in den Versen 12 und 13 bzw. 19 und 20 gerechnet werden. Es finden sich außerdem weitere Belege für typisch romantische Stilfiguren: In Vers 9 zeichnet der hyperbolische Superlativ die Jungfrau als „schönste“ aus, und Kolb nennt die archaisierende Epenthese in „blitzet“ und „sitzet“.⁵⁴

Mit der Annahme, dass jede Rede von einer Instanz geformt wird⁵⁵, können wir also feststellen, dass der Rahmenerzähler einen anderen Erzähler zitiert und sich somit im Binnenteil zwei Vermittlungsinstanzen überlagern. Somit haben wir in diesem Gedicht folgende Konstellation: Ein ‚Rahmen-Ich‘ äußert sich selbst-reflexiv in der ersten und letzten Strophe, während es in den Binnenstrophen

ein durch einen auktorialen Erzähler geschildertes Märchen zitiert. Das Profil des ‚Rahmen-Ichs‘ weist starke Parallelen zur Stimme aus „Heimkehr“ I auf, was eine Identifikation nahelegt, obwohl wir, da es sich bei „Heimkehr“ II um den ersten Gesang des ‚Rahmen-Ichs‘ aus I handelt, die Ebenen terminologisch trennen sollten. Das ‚Rahmen-Ich‘ aus II wird in diesem diegetischen Gebilde als sekundärer Erzähler, der zitierte auktoriale Erzähler als tertiärer Erzähler und das Märchen als Binnengeschichte oder ‚zitierte Welt‘⁵⁶ beschrieben.

Wie schon bezüglich des Sprachdukts lässt sich dieser Unterschied der Redeebenen zwischen sekundärem und tertiärem Erzähler auch metrisch beobachten. Ist nun die erste Strophe des sekundären Erzählers äußerst frei in der Senkungsfülle, entstehen Ungleichgewichte. So prallen beispielsweise direkt zu Beginn in Vers 1 und 2 unterschiedlich gefüllte Verse aufeinander: Im ersten Vers folgt auf einen unbetont einsilbigen Beginn ein daktylischer Dreieheber mit katalektischem Versabschluss, während direkt im Anschluss der zweite Vers die von der tradierten, populären Strophenform vorgegebene doppelte Senkung vermeidet und nach einem unbetont einsilbigen Versanfang in eine trochäisch anmutende Dreiebigkeit verfällt. Damit ist der zweite Vers um ganze drei Silben kürzer als der vorherige. Die metrische Dysbalance führt zu einem erzählerischen Störmoment, einem ‚Attraktor‘⁵⁷. Diese unausgeglichene Rede unterstreicht die Spontaneität und Alltagssprachlichkeit des Redegestus des sekundären Erzählers, während der tertiäre Erzähler ausgewogen spricht: Er benutzt hauptsächlich einfache Versfüllungen und wenn er doppelt füllt, stört dies ob der Silbenlänge wenig – wie beispielsweise beim Adjektiv „goldenes“ in Vers 12 – oder er trifft weniger sinntragende Wörter (vgl. Vers 5 gegenüber 1). Die Rede des zitierten Erzählers ist reflektiert und ästhetisch ausgearbeitet.

Die Redestaffelung – es beginnt schließlich auch die Loreley zu singen – in Kombination mit der verstrickten erzählerischen Komposition des Zyklus hat besondere Auswirkung. Sie setzt den Fokus auf den Erzählvorgang und damit auf zwei Aspekte: zuerst auf das narrative Scheitern des ‚Rahmen-Ichs‘ und schließlich auf die Materialität der romantischen Gesangsvorlage.

Zunächst wird dargestellt, wie der sekundäre Erzähler bei dem Versuch scheitert, den Inhalt der zitierten Ballade wiederzugeben. Die Vermittlungsinstanz des Rahmens weist auf ihre kognitive Unfähigkeit hin, die Ballade detailgetreu zu schließen: Sie verfällt zum Ende hin in unsichere Paraphrase (V. 21–24) und macht sich damit als ungenügende Vermittlungsinstanz kenntlich. Dagegen wurde in der Forschung bereits das narrative Vermögen des tertiären Erzählers hervorgehoben, der „mit erstaunlicher mimetischer Akkuratess[e] [die] wiedergegebene und eingefangene Natur“⁵⁸ darzustellen vermag. Hiergegen fällt der Rahmen-Erzähler hinsichtlich kognitiver und darbietender Fähigkeiten ab.

Zudem weist Höhn auf die „schlaglichtartig[e]“⁵⁹ Wiedergabe des Märchens hin. Heine vermag es hiermit, zwei Vermittlungsinstanzen zu überblenden und gleichzeitig eine gelingende und eine scheiternde Narration zweier Erzähler mit denselben Worten darzustellen. Denn die den tertiären Erzähler zitierenden Binnenstrophen fokussieren auf drei Bilder, die der sekundäre Erzähler jedoch nicht explizit miteinander verbinden kann: Strophe 2 schildert das landschaftliche

Setting, die Strophen 3 und 4 beschreiben die „schönste Jungfrau“ (V. 9) und ihren „wundersame[n]“ (V. 15) Gesang, Strophe 5 beschreibt den Schiffer, den es „mit wildem Weh“ (V. 18) ergreift. Somit fällt der sekundäre Erzähler auf eine relativ unzusammenhängende Nacherzählung einzelner Bilder zurück und vermag es nicht, diese Bilder kausal zu verknüpfen.

Der Verlust kausaler Verknüpfung gipfelt in den Schlussversen: „Und das hat mit ihrem Singen/ Die Lore-Ley gethan.“ (V. 23 f.) Das „unpassende ‚und‘“, das Brunotte 1985 noch als ironischen Bruch und in Bezug auf den dargestellten „Schicksalszwang“ der Ballade als „zynisch[.]“ las⁶⁰, findet in der wissenschaftlichen Betrachtung jedoch auch gegenläufige Interpretationen. Der These, dass die „Affirmation der Schlussverse nach wie vor wenig glaubhaft“⁶¹ erscheint, schließt sich auch die hier vorgeschlagene Lesart an. Vor dem geäußerten Verlust an Kausalität erscheint der letzte Doppelvers eher als nachgeschobene Pseudoerklärung denn als Ausdruck von Sicherheit. Im unangebrachten Gebrauch der nebenordnenden Konjunktion „[u]nd“ (V. 23) anstatt einer kausalen Konjunktion wird nämlich die Unsicherheit und der Verlust eines kausalen Verständnisses des ‚Rahmen-Ichs‘ auf die Spitze getrieben.

Das Unvermögen, das Märchen zu beenden und auch innerhalb der zitierten Verse Kausalitäten und Bezüge herzustellen, degradiert den Erzähler. Als Vermittlungsinstanz erweist er sich in der „syntagmatische[n] Organisation von Sequenzelementen zu Sequenzen“⁶² als ungenügend. Somit hinterlässt der Rahmen, der als moderne Ummantelung des romantischen Märchens gelesen wird⁶³, ein zerrissenes Ich, das in seiner Gedichtvorlage keinen Zusammenhang erkennen kann und damit einen Widerspruch zwischen dem behandelten, materiellen Text und dem scheiternden Vortrag generiert. Damit verbleibt das Gedicht in der erzähltechnischen Lesart auf einer Erstarrung der romantischen Tradition zum bloßen Narrativ und einer Ich-Instanz, die sowohl in der Vermittlung als auch in der Herstellung von Sequentialität an diesem Punkt noch scheitert. Zu verzeichnen ist also sowohl eine im Versagen auf sich aufmerksam machende Darbietungsebene als auch eine Kluft zwischen den Erzählebenen und einem romantischen Narrativ.

Nun verändert sich das Verhältnis von Exegesis und Diegesis im folgenden Gedicht „Heimkehr“ III (DHA I, 209 u. 211), indem sich ein vermittelndes ‚Ich‘ fortan auch auf diegetischer Ebene manifestiert. Entstanden wahrscheinlich in Lüneburg zwischen dem 21. Mai und dem 5. Juli 1823⁶⁴, präsentiert es ein Persona-Ich, das aus seiner Perspektive „[h]och auf der alten Bastei“ (V. 4) die sich vor ihm erstreckende Tallandschaft in „Versatzstücke[n] einer Idyllenkleinwelt“⁶⁵ beschreibt: Es stellt u. a. die Stadtbefestigung (V. 5 f.), einen pfeifenden Angelknaben (V. 7 f.) und die Mägde (V. 13 f.) dar. Die Schilderung schließt mit einem unerwarteten Paukenschlag: Die Beschreibung eines „rothgeröckte[n] Bursche[n]“ (V. 19) gipfelt in einem im Konjunktiv formulierten Wunsch zum Mord am Ich: „Ich wollt‘, er schösse mich todt“ (V. 24).

In der wissenschaftlichen Betrachtung wird das Gedicht epochal gelesen „als unglückliche Liebe des Nachgeborenen zur romantisch-biedermeierlichen Dichtung, die der sich ändernden Zeit nicht mehr gerecht wird und nur noch

zitathaft produzierbar ist“.⁶⁶ Andere interpretieren die Verse als „absichtsvoll falsch[e]s Volkslied“⁶⁷, heben die Störelemente und deren ironischen Effekt hervor⁶⁸ oder verbinden das Gedicht mit der Raumdarstellung und Blickwechselverschiebung im Vergleich zum Vorgänger-Gedicht der Loreley.⁶⁹

In der Tat lässt sich eine Rückbindung an „Heimkehr“ I und II rechtfertigen. Einerseits ist der erste Vers nicht als bloßer, romantischer Topos zu lesen, wie es Brunotte tat⁷⁰, sondern als motivische Weiterführung des Seelenzustandes vom Ausgangspunkt der Rede aus „Heimkehr“ I.⁷¹ Andererseits lässt sich durch die Rahmung ein paralleler Aufbau erkennen.⁷² Wenn auch auf zwei Verse beschränkt (V. 1 u. 24), liegt erneut ein Rahmen um einen Binnenteil vor. Allerdings besteht im Vergleich zu „Heimkehr“ II eine deutliche Veränderung darin, dass die Vermittlungsinstanz in die Diegesis integriert ist. Der autodiegetische Erzähler ist Figur, ist ‚Persona‘. Damit erscheint im Hinblick auf die Frage nach Ich-Dispersion hier das Ich nun auf einer neuen narrativen Ebene: Es hat die diegetische, figurale Ebene erreicht. Mit der Integration des erzählenden Prinzips in die erzählte Objektwelt tritt der nichtdiegetische, primäre Erzähler aus „Heimkehr“ I nur noch vermutbar hinter die Stimme, obwohl diese motivisch – oder ‚arabesk‘, um mit den Worten Wassermanns zu sprechen⁷³ – noch an den Seelenzustand von I und II und somit an die Exegesis gebunden ist.

Der Eintritt in die Diegesis bündelt Vermittlungsebene und Figurenebene. Doch selbst wenn die Distanz dieser beiden Ebenen schwindet, wird sie im Gedicht geografisch vollzogen. Die Raumkonstellation zeigt die Persona stets als außen und oberhalb stehende Beobachterfigur. Dabei werden die Raumauszeichnungen – das Ich befindet sich „[h]och auf der alten Bastei“ (V. 4), „[d]a drunten“ ist der Stadtgraben (V. 5), „[j]enseits erheben sich [...] Lusthäuser und Gärten und Menschen,/ [u]nd Ochsen und Wiesen und Wald“ (V. 9–12), das „Mühlrad“ ist „fern[]“ (V. 15 f.) – auch metrisch hervorgehoben: Spondeische Momente an den Anfängen der Verse 4, 5 und 9 unterbrechen den sonst jambischen Dreiheber der Volksliedstrophe und akzentuieren die Differenzen. Damit ist die Persona zwar in die Diegesis eingetreten, sie bleibt aber dennoch ein übergeordneter Beobachter und füllt durch ihre teichoskopische Erzählsituation die Rolle der Vermittlungsinstanz noch aus.

Diese Vermittlungsinstanz lässt sich mit jener der vorherigen Gedichte dahingehend verbinden, dass die Erzählweise der des Vorgedichts ähnelt. Das idyllische Blickporträt zerbröckelt in einzelne „isolierte Tableaux“⁷⁴, und in der schlaglichtartigen Wiedergabe des Märchens wird hier die splitternde Darstellung eines romantischen Idylls geliefert.⁷⁵ Haas nennt als Höhepunkt der „Vereinzelung“ die polysyndetische Aufzählung der Verse 11 und 12.⁷⁶ Dabei stellt Fingerhut fest, dass die „Aneinanderreihung isolierter Tableaux [...] die Landschaft in eine einfache Kulisse transformiert.“⁷⁷ Auf jeden Fall lässt sich erneut eine punktuelle Vermittlung als Textstrategie ausmachen, daher bedarf dieser Befund in der Folge einer eingehenderen Interpretation.

Die geografische Ausgeschlossenheit der Persona zeigt eine Kluft auf, die noch zwischen dem erzählenden figuralen Ich und der erzählten Welt besteht. Sie stellt dar, dass die Eingliederung in die romantischen „Kulissen“⁷⁸ noch nicht vollkommen eingetreten ist. Dies macht zunächst die komisch distanzierende

Darbietung im Binnenteil deutlich. Als Paradebeispiel hierfür fungiert die bereits erwähnte polysyndetische Aufzählung der dritten Strophe:

Jenseits erheben sich freundlich,
In winziger, bunter Gestalt,
Lusthäuser und Gärten und Menschen,
Und Ochsen und Wiesen und Wald. (V. 9–12)

Das Figurieren der Ochsen neben den Menschen als gleichwertige Komponenten der Aufzählung ist ein Paradebeispiel der Kontrastkomik. Als beliebtes Mittel finden sich auch im Prosawerk Heines zahlreiche Adaptionen, zu nennen wäre zum Beispiel in der „Harzreise“ die antiklimaktische Aufzählung von „Studenten, Professoren, Philister[n] und Vieh“ (DHA VI, 84). Zuallererst haben solche heterogenen Verbindungen Irritationspotential, weil sie gewohnte und damit erwartete Darstellungen konterkarieren. Denn „Aufzählungen, besonders asyndetische Reihungen aus Einzelwörtern, Wortgruppen oder Sätzen“, so Höhn, „sind ein wirkungsvolles Mittel, traditionelle Ordnungen und Hierarchien durcheinander zu wirbeln.“⁷⁹ Diese heterogenen Aufzählungen – hier in Form der gleichwertigen Nennung von Menschen und Ochsen – wirken derart degradierend, dass sie den eigentlich romantischen Ironiegedanken der absoluten Unendlichkeit, die sich in der beschränkten Endlichkeit manifestiert, untergraben und die Endlichkeit auf eine transzendenzlose Beschränktheit reduzieren.⁸⁰ Damit „erteilt [die Vermittlungsinstanz; P.S.] [...] jeder Vorstellung harmonischer Ganzheit eine grundsätzliche Absage“.⁸¹ Der Humor der Kontrastästhetik erscheint als Spiegel der „spaßhaften und kummervollen, schmutzigen und heiligen, grandiosen und winzigen Combinazionen einer umgestülpten Weltordnung“ (DHA XI, 96), die „die grundsätzliche Widersprüchlichkeit und Unvernünftigkeit der Welt“⁸² manifestieren. Damit ist die auf den romantischen Binnenteil zielende Kontrastästhetik nicht nur ein Mittel, um sich als distanzierende Vermittlungsinstanz auf Darbietungsebene von der Geschehensebene abzuheben.⁸³ Sie ist ebenso ein Hinwegsetzen über die eine Idylle postulierende romantische Textwelt und eine Gegenüberstellung „mit einer kontingent gewordenen Weltordnung“⁸⁴, der die schlaglichtartige Darbietung der Vermittlungsinstanz entspricht.

Diese Aushöhlung des Romantischen im Binnenteil wird ebenso durch Stimmungsbrüche an den Übergängen zum Rahmen komplettiert. Den nahtlosen Übergang vom ersten Vers zum nächsten sprengt die adversative Konjunktion „[d]och“ (V. 2). Die in Geminatio betonte Trauer des Herzens wird abgebrochen und mit der „leichte Lebensfreude“⁸⁵ vermittelnden Alliteration in Opposition gebracht. Dabei erscheint die folgende lustvolle, romantische Erzählung samt ihren Topoi naiv und oberflächlich. Die postulierte „Lebensfreude [erhält] etwas chiffrenhaft Leeres.“⁸⁶

Ebenso setzt sich der Rahmen am Schluss in Vers 23 graphisch durch den Gedankenstrich vom Binnenteil ab:

Ein rothgeröckter Bursche
Dort auf und nieder geht.

Er spielt mit seiner Flinte,
 Die funkelt im Sonnenroth,
 Er präsentirt und schultert –
 Ich wollt', er schösse mich todt. (V. 19–24)

Was Fingerhut als typisch romantischen Tod beschreibt⁸⁷ und Müller-Seidel in seiner Wahrhaftigkeit anzweifelt⁸⁸, bildet einen wichtigen Bruch, der den Rahmenschluss vom Binnenteil absetzt. Der inhaltliche Kontrast bezeugt, dass die romantische Idyllik darin scheitert, den emotionalen Ausgangspunkt des Äußerungssubjekts zu beeinflussen. Damit konterkariert die Vermittlungsinstanz die romantische Kunstphilosophie, die durch die Erkenntnis der Analogien zwischen dem Partikularen und dem Weltganzen eine ästhetische Versöhnung postulierte.⁸⁹ Dabei hebt nun der durch die Darbietung vollzogene Bruch gerade die Opposition zwischen romantischer „Harmonie von Innen und Außen“, von „Stimmungen und Naturbilder[n]“, von „Mensch und Natur“ hervor.⁹⁰ Somit verkommen „die romantischen, aus ihrem universalisierenden Zusammenhang herausgebrochenen Topoi zu isolierten Stereotypen, Konventionen“.⁹¹ Die ironische Aushöhlung und „Entleerung der Topoi“⁹² reduziert die romantischen Versatzstücke auf ihre starre Materialität. Mit dem ereignishaften Schluss trennt sich die Vermittlungsinstanz folglich von den Sequenzmustern und den Kulissen ab und hebt ihre Opposition hervor.⁹³

Durch die Rahmung wird in „Heimkehr“ III ein diegetisches ‚Rahmen-Ich‘ vernehmlich, das sich mittels dieser Störfaktoren als Vermittlungsinstanz auf Darbietungsebene vom romantischen Geschehen abhebt – im wahrsten Sinne des Wortes, wenn die räumliche Konstellation einbezogen wird. Dabei wird auch in diesem Gedicht der romantische Binnenteil auf seine narrative Materialität und künstliche Oberflächlichkeit reduziert. In der älteren Forschung finden sich bereits Beschreibungen der Tallandschaft als „Spielzeugwelt“⁹⁴ oder als

[...] Panoptikum [...], dessen zahlreiche Figuren mit erhobenen Armen, ausschreitenden Beinen im Stillstand ihrer Hantierung verharren, bis der in den Kasten geworfene Groschen sie in Bewegung versetzt, in Bewegung freilich, deren mechanisch-gleichförmiger Ablauf ein Zerrbild des Lebendigseins liefert.⁹⁵

Auch Haas weist auf den „literarischen Baukasten“⁹⁶ hin, dem diese Welt entsprungen sei, und verbindet dies mit einem epochalen Abschied⁹⁷, während Bernd Kortländer die Künstlichkeit der Landschaftsbilder des „Buchs der Lieder“ als „entempirisierte, zu Chiffren geronnene Natur der romantischen Tradition“ beschreibt, die sich „als Fluchtpunkt der ungestillten Sehnsucht“ formt und als enttäuschte Erkenntnis über Kulissenhaftigkeit endet.⁹⁸

Dabei ist der laut Müller-Seidel „übertrieben[e]“ und dadurch „entwerte[nde]“⁹⁹ Irrealis allerdings kein formelhaft entleertes Klagen. Denn hier manifestiert sich auf Subjektebene ein metaleptischer Störmoment. Das Gedicht wird zwar von einem figuralen Ich eingeleitet, im Pronomen des letzten Verses sind allerdings auch nichtdiegetische Erzähler-Anteile zu erkennen: Der Konjunktiv unterstreicht die Irrealität der narrativen Binnenwelt, die keine handlungsfähigen Auswirkungen auf das erzählende Ich haben kann, und hebt damit die Begrenztheit der puppenhaften Welt der Romantik hervor. Der letzte Vers liest sich dahingehend ebenso als

Bedauern darüber, dass dieser ‚Spielzeugsoldat‘ ihn niemals totschießen und aus seinem Leid erlösen könnte. Der Irrealis lässt also diegetische Textwelt und nicht-diegetischen, intrazyklischen Rahmen kollidieren.

Bei solchen metaleptischen Momenten zeigt sich das personale Überblendungsspiel. Denn je nach Identifizierung des Pronomens mit einer narrativen Ebene lassen sich unterschiedliche Interpretationen vornehmen. Die Auffächerung des Ich-Gebildes als mehrdimensionales Konstrukt ermöglicht, je nach Blickwinkel, eigene Lesarten: Der letzte Vers als diegetische Aussage, wie Fingerhut oder Müller-Seidel sie bieten, und als nichtdiegetische, wie hier vorgeschlagen, bietet für die narratologisch nachvollziehbare Dispersion des Ichs ein aussagekräftiges Beispiel. Dieser subtile, jedoch ausschlaggebende Spaltungsmoment erlaubt es, sich Störmomenten zu nähern, ohne auf die Trope der Ironie zurückgreifen zu müssen.

„Heimkehr“ I eröffnete eine intrazyklische Rahmung und stellte ein nicht-diegetisches ‚Rahmen-Ich‘ dar, das sich singend erheitern wollte. Daraufhin folgten zwei Gedichte, die einen Erzählvorgang schilderten, diesen jedoch durch ihre Rahmenkonstruktion brachen. Dabei war „Heimkehr“ II extradiegetisch und „Heimkehr“ III intradiegetisch gerahmt.

Gelang der Einzug der Vermittlungsinstanz als Figur in die innerfiktionale Welt doch eher schleppend, fällt in „Heimkehr“ IV (DHA I, 211) nun jeglicher Rahmen weg. Die vollständige Integration in die Erzählwelt scheint schließlich gelungen, zumal die Persona nun auch mit innerfiktionalen Figuren in Kontakt zu treten vermag, wie hier die Kommunikation mit der Drossel belegt (vgl. V. 2–8). Trotzdem trägt auch dieses Gedicht als logische Entwicklung der Vorgedichte den emotionalen Zustand des intrazyklischen Rahmens motivisch weiter. Nun stellt sich allerdings die Frage nach dem Zweck dieses aufwändigen Integrationsprozesses und der Aufspaltung der verschiedenen Ebenen.

II. Das Romantische als Narrativ zwischen Vereinigung und Vereinzelung

Dem Sinn der erzählerischen Integration des Subjekts in die romantische Erzählwelt nähern wir uns über eine genauere Betrachtung der ‚Figur‘. Hillebrandt hat jüngst darauf hingewiesen, dass der Figur als Interpretament lange zu wenig Beachtung geschenkt wurde. Denn häufig sei die Interpretation eines menschlich entworfenen innerfiktionalen Wesens als ‚Figur‘ im Gegensatz zur ‚Person‘ nur auf Rollenlyrik beschränkt, während allein aufgrund der Kürze lyrischer Texte die spärliche Charakterisierung eben die Figürlichkeit und den Rückgriff auf „symbolische Gehalte“¹⁰⁰ nahelege. Besonders Lyrik, die sich selbst als artifizuell ausweist¹⁰¹, neigt dazu, auf „Ko- und Kontextinformationen“¹⁰² und Wissensbestände zurückzugreifen, um ihren Protagonisten ein Profil zu geben.¹⁰³ Gerade wenn Heine mit romantischen Narrativen und Topoi spielt, ist der angenommene Grad der Figürlichkeit und damit der symbolischen Aufladung auftretender Protagonisten hoch.

Die Abhängigkeit der Figuren von ihrem Kontext bedingt die Bedeutung der ‚Frames‘ und ‚Skripts‘.¹⁰⁴ Dies ist für unsere Fragestellung relevant, weil Figuren stark an ihren Kontext gebunden sind und sowohl statischen als auch dynamischen Konventionen unterliegen. Gerade der in „Heimkehr“ I–III dargestellte Umgang mit romantischen Topoi und Narrativen belegt eine Auseinandersetzung mit der Romantik als Material und Bezugsrahmen. Daher gilt es zu analysieren, wie sich Erzähler und Figur zu den ‚Skripts‘ und ‚Frames‘ verhalten und welche Brüche sich hieraus ergeben. Dies ist bereits ausführlich unter dem Aspekt der Ironie betrachtet worden. Die hier vorgeschlagene narratologische und zyklusfokussierte Lesart nähert sich diesen Brüchen von einer anderen Seite.¹⁰⁵

Die figurale Bindung des Selbst an den romantischen Kontext ist Ziel des Erzählvorgangs. Die Ausgangsthese dieser Arbeit beruhte auf der Feststellung, dass dem Zyklus die novellistische Grundkonstellation eines isolierten ‚Rahmen-Ichs‘ zugrunde liegt und dass dieses Ich sich erzählend schrittweise in den romantischen Diskurs integriert. Diesem schmerzstillenden Versuch liegt der Wunsch zugrunde, sich in eine romantische Textwelt zu integrieren, die philosophischen Grundannahmen wie der Totalität alles Seins gehorcht, welche dem isolierten Ich in „Heimkehr“ I offensichtlich verwehrt bleibt. Somit würde das Romantische als Narrativ verwendet werden, um das Ich in ein romantisches Ganzheitsgeflecht zu integrieren. Damit soll der erzählerische Selbstentwurf als romantische Figur artifiziell eine Bindung herstellen, die das ‚Rahmen-Ich‘ nicht einzugehen vermag.

Der romantischen Philosophie liegt das „Prinzip einer die modernen Differenzen überwindenden Totalität“¹⁰⁶ zugrunde. August Wilhelm Schlegel, an dessen Vorlesungen Heine nachweislich teilgenommen hat¹⁰⁷, gilt als „Vermittler und Popularisierer romantischen Denkens“¹⁰⁸ und lehrte Ansichten wie die folgende:

Denn jedes Ding stellt zuvörderst sich selbst dar, d. h. es offenbart sein Innres durch sein Äußres, sein Wesen durch die Erscheinung «Es ist also Symbol für sich selbst», demnächst das, womit es in näheren Verhältnissen steht und Einwirkungen davon erfährt; endlich ist es ein Spiegel des Universums. In jenen schrankenlosen Übertragungen des poetischen Stils liegt also, der Ahndung und Anforderung nach, die große Wahrheit daß eins alles und alles eins ist.¹⁰⁹

In der Auffassung, dass „die Natur [...] eine Form der sinnlichen Erscheinung des Geistes [ist] und [...] symbolisch, in ‚Zeichen‘ und ‚Ziffern‘ auf die Einheit von Immanenz und Transzendenz [verweist]“¹¹⁰, kommt der Sprache eine besondere Rolle zu: So „bietet die Sphäre der Kunst die Möglichkeit einer Kontaktaufnahme mit dem Absoluten und verbürgt somit die Erfahrung von Transzendenz in einem ansonsten weitgehend prosaischen Dasein.“¹¹¹ In der Kunst könne folglich die Rückbindung an einen Totalitätszustand vollbracht werden. Der steigende Erzählprozess der ersten Gedichte des „Heimkehr“-Zyklus in romantische Erzählmuster kann nicht nur als Flucht in eine romantische Surrogatwelt, sondern eben als Anwendung romantischer Thesen gelesen werden. Es sind diese kulturellen Bestände, die das Ich aufrufen möchte, dem in „Heimkehr“ I „gänzlich nachtumhüllt“ (DHA I, 207, V. 4) der Bezug zur Umwelt abhandengekommen zu sein scheint.

Nun verwehrt Heine diese Eingliederung in romantische Totalität, indem er eine störende Vermittlungsinstanz einsetzt. Denn wir können eine Spaltung dieses einfach scheinenden und dabei mehrere Erzählebenen bündelnden Pronomens erkennen: Dem Persona-Ich, das selbst Objekt seines Erzählprojekts ist, wirkt gleichzeitig der narrative Vorgang des Erzählers als Subjekt entgegen.¹¹² In dieser Spannung, die zwischen die Ich-Facetten tritt, wenn die objektive und die subjektive Narration in Widerspruch zueinander stehen, wird der Höhepunkt der Spaltung dieses gebündelten Ichs erkannt. Einerseits hat die Vermittlungsinstanz die Romantik immer wieder auf ihre Materialität zurückverwiesen und damit reduziert.¹¹³ Sowohl in „Heimkehr“ II als auch in III scheitert die Teilnahme an der Textwelt an den der Vermittlungsinstanz zuzuschreibenden Brüchen und Rahmungen.

Andererseits wurde mehrmals eine Erzählstrategie der unzulänglichen Sequentialität beobachtet. Sowohl in „Heimkehr“ II als auch in III wurden eine fehlende kausale Verknüpfung und damit ein Prinzip der Vereinzelnung festgestellt. Diese die Sequentialität betreffenden Störmomente treten auf in Aneinanderreihungen von Bildern und Begriffen, einem „Und-Karussell“¹¹⁴, das mit seinen „Schnitt- [...] [und] Klebestellen“¹¹⁵ lediglich Splitter eines romantischen Narrativs zurücklässt. Hier besteht große Ähnlichkeit zum Prosawerk.¹¹⁶ Mit der Erzählstrategie der Partikularisierung wird das Scheitern des Versuches dargestellt, die Welt künstlerisch zu einen. Denn in der Vermittlung des romantischen Materials bleiben allenfalls Fetzen eines Ganzheit verheißenden Narrativs übrig, die das Ich in seiner Zerrissenheit nur bestätigen. Die Leere des romantischen Stereotyps kann die versprochene ästhetische Vereinigung der Welt nicht leisten und scheitert sowohl an einer kontingent gewordenen Welt als auch am zerrissenen, modernen Menschen. Denn, so stellt der Eingangsvers in „Heimkehr“ LVIII fest: „Zu fragmentarisch ist Welt und Leben“ (DHA I, 271, V. 1). Die Einigungsphantasie der romantischen Kunst wird als utopisch erkannt und die romantische Kunstphilosophie aus ihren Angeln gehoben.¹¹⁷ So heißt es beispielsweise in „Die Bäder von Lucca“:

Einst war die Welt ganz, im Alterthum und im Mittelalter, trotz der äußeren Kämpfe gabs doch noch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. Wir wollen diese Dichter ehren und uns an ihnen erfreuen; aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit ist eine Lüge, eine Lüge, die jedes gesunde Auge durchschaut und die dem Hohne dann nicht entgeht. (DHA VII, 95)

Dabei wird neben der Aushöhlung des romantischen Gedankens das Scheitern des zerrissenen Ichs dargestellt, das die kausale Durchdringung nicht mehr zu leisten und keine Verbindungen mehr herzustellen vermag. So stellt Kruse fest:

Das konventionelle romantische Rollenmaterial dient der Artikulation der widersprüchlichen modernen Innerlichkeit. Heine nimmt eine Affirmation der romantischen Subjektivität vor, treibt sie aber weiter, bis der reale Kern der Vereinzelnung und Isoliertheit in der subjektiven Totalität hervortritt.¹¹⁸

Dahingehend werden auch die immer wieder scheiternden Liebesbeziehungen nicht als Misstrauen über die Verschmähung durch seine Cousine Amalie gelesen, sondern als Scheitern interpretiert, Bindungen aufzubauen und die Vereinzelnung zu überwinden.¹¹⁹

Das Scheitern des romantischen Diskurses am „große[n] Weltriß“ (DHA VII, 95) wird vom Ende des Zyklus bestätigt, indem es progressiv auf das Rahmen-Ich aus „Heimkehr“ I, den primären Erzähler, und seine desolate Ausgangslage zurückleitet. Dies erfolgt zunächst in den letzten numerischen „Heimkehr“-Gedichten über eine langsame Rückkehr zum Motiv der Dunkelheit. Die Dämmerung aus LXXXV wird zur Nacht in LXXXVI und LXXXVII. Das „näch't'ge Grauen“ („Heimkehr“ LXXXVI; DHA I, 299, V. 6) kehrt zurück, zwar noch kurzzeitig vom toposhaften „[s]üße[n] Mond“ (V. 5) gebannt, doch schließlich setzt sich die Dunkelheit durch. Es „dunkelt“ („Heimkehr“ LXXXVII; DHA I, 301, V. 3), und der Tod geht mit der Nacht einher. Der romantisch-topische Anteil ebbt zunehmend ab: Lautet die erste Strophe aus LXXXVI noch folgendermaßen:

Nacht liegt auf den fremden Wegen,
Krankes Herz und müde Glieder; –
Ach, da fließt, wie stiller Segen,
Süßer Mond, dein Licht hernieder (DHA I, 299, V. 1–4)

sind keine romantischen ‚Frames‘ mehr in der ersten Strophe von LXXXVII übriggeblieben:

Der Tod das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd' gemacht. (DHA I, 301, V. 1–4)

Mit der Rückkehr zur Dunkelheit wird zur anfänglichen Erzählsituation des Ichs der Exegesis zurückgefunden, dessen Erzählprojekt ins Stocken gerät: Der primäre Erzähler greift immer weniger auf romantische Bildbereiche zurück. Die daraus vorscheinende Resignation wird auch inhaltlich bestätigt: Mit der Dunkelheit kehrt ebenso die Trostlosigkeit des Ichs wieder zurück. Das Erzählprojekt hat keine Besserung der seelischen Verfassung vollbracht und ist demnach gescheitert: Der Erzählversuch endet in Kälte und Trübnis, Isolation und Tod.

Parallel zum Anfang werden die Erzählebenen wieder im Zerbröckeln voneinander unterscheidbar. Als Erzählebenen auffächerndes, kontrastierendes und gleichzeitig sprengendes Abschlussmotiv kehrt der Vogel aus „Heimkehr“ IV in LXXXVII und in LXXXVIII zurück, wenn die direkte Rede als Anschluss an die Verben ‚singen‘ und ‚hören‘ („Heimkehr“ LXXXVII; DHA I, 301, V. 7 f.) gelesen wird. In LXXXVIII kann man einen metaleptischen Störmoment erkennen, wenn sich der Vogel als Vertreter und Teil der romantisch fiktiven Welt an das nicht-diegetische Rahmen-Ich wendet und es dazu ermutigen will, seinen romantischen Gesang fortzuführen. Gleichermäßen fragend hatte sich der Vogel in IV an die Persona gewendet. Darauf erfolgt nun jedoch die dezidierte Absage des nicht-diegetischen Ichs an den Vogel und den Gesang:

Jene Flammen sind erloschen,
 Und mein Herz ist kalt und trübe,
 Und dies Büchlein ist die Urne
 Mit der Asche meiner Liebe. (DHA I, 301, V. 5–8)

Indem er das Motiv des Liebes- und Gesangsvogels verweigert, verneint der primäre Erzähler die Existenzberechtigung der Nachtigall und damit auch die Existenzberechtigung des Gesanges und der romantischen Textwelt an sich.

Mit dem Scheitern des Erzählprojekts hebt sich der Zyklus selbst auf: Mit einem letzten narrativen Störmoment verweist das ‚Rahmen-Ich‘ in einer *mise-en-abîme* auf seine eigene Materialität als „Büchlein“ (V. 7). Es enthalte die letzten Überreste seiner „Liebe“ (V. 8), die in der von Kruse vorgestellten Lesart auch bildlich als Verbindungsbestrebung oder schlichtweg als romantischer Erzählversuch interpretiert werden kann. Der scheiternde Erzählversuch wird potenziert. So schließt das ‚Rahmen-Ich‘ den „Heimkehr“-Zyklus mit einem sich selbst historisierenden Bruch und trägt mit dieser metaleptischen Selbstdestruktion die Romantik wie sich selbst zu Grabe.¹²⁰

Zum Schluss bleibt die Einsicht, dass der hier vorgeschlagene novellistische und zyklusbetonte Ansatz freilich nicht der einzige Interpretationshintergrund ist, vor dem die einzelnen Gedichte des „Heimkehr“-Zyklus sinnvoll gelesen werden können. Auch einzeln betrachtet bieten die Gedichte eine sinngebende Einheit und eine komplett erscheinende Ich-Instanz. Doch war es Ziel dieser Untersuchung, die Vielschichtigkeit der Kommunikationsebenen, ihre Verschlungenheit und Interdependenz und damit einhergehend auch die Subtilität des kaum merklichen Wechsels unter ihnen herauszustellen. Sind nun zwar die einzelnen Kommunikationsebenen eigenständig, so ist es gerade deren mehrdimensionale Schichtung, die je nach Verbindung ein anders nuanciertes Bild zeigen kann: So wird dem Ich gerade in der Kombination der verschiedenen Schichten wie in einem Daumenkino Leben und Dynamik eingehaucht. Dagegen läuft jedoch derjenige, der auf eine eindimensionale Kommunikation besteht, Gefahr, im Eindruck zu verweilen, er habe es mit Operettenlyrik oder einfacher Herzensausschüttung eines verstoßenen Liebenden zu tun.¹²¹

Anmerkungen

Ich bedanke mich herzlich bei Priv.-Doz. Dr. Bernhard Walcher für seine Unterstützung und Ermutigung bei der Veröffentlichung dieser Arbeit.

- 1 Michael Werner: Rollenspiel oder Ichbezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung in Heines Werk. – In: Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung, Hrsg. v. Christian Liedtke. Darmstadt 2000, S. 17–34, hier S. 18.
- 2 Vgl. Höhn ³2004, S. 64 f.
- 3 Ingo Müller: Maskenspiel und Seelensprache. Baden-Baden 2020, Bd. 1, S. 21; Vgl. ebenso gegen den Begriff der Erlebnisdichtung Rolf Lüdi: Heinrich Heines Buch der Lieder. Poetische Strategien und deren Bedeutung. Bern u. a. 1979, S. 121; Karin Sousa: Heinrich Heines „Buch der Lieder“. Differenzen und die Folgen. Tübingen 2007, S. 48; Norbert

- Altenhofer: Ästhetik des Arrangements. Zu Heines ‚Buch der Lieder‘. – In: Liedtke (Hrsg.): Neue Wege der Forschung [Anm. 1], S. 49–67, hier S. 51.
- 4 Vgl. dazu exemplarisch Stephan Braese: Heines Masken. – In: Konterbande und Camouflage. Szenen aus der Vor- und Nachgeschichte von Heinrich Heines marranischer Schreibweise. Hrsg. v. dems. u. Werner Irro. Berlin 2002, S. 51–72.
 - 5 Vgl. beispielhaft jüngst Müller: Maskenspiel und Seelensprache [Anm. 3], S. 240.
 - 6 Siehe unten.
 - 7 Formuliert in Anlehnung an Brieglebs Begriff der „Störarbeit“. Klaus Briegleb: Heines „Naturlaute“ zwischen Goethe und Courbet. – In: ders.: Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution. Frankfurt a. M. 1986, S. 105–124, hier S. 109.
 - 8 Dahingehend sind die Selbstaussagen nämlich eindeutig: „Sie wissen wie der ordnende Geist zu meinen Haupt Eigenschaften gehört“ (Brief Heines an Julius Campe, 22. März 1852; HSA XXIII, 187). Diese Selbsteinschätzung Campe gegenüber wiederholte er, sich einen „große[n] Meister in der Anordnung“ nennend (Brief Heines an Julius Campe, 12. August 1852; HSA XXIII, 221).
 - 9 Durch die wissenschaftliche Bearbeitung der Zyklicität konnten Heines Selbstaussagen bestätigt werden: Höhn stellt fest, dass der „serielle Eindruck [...] in Wirklichkeit auf einem kunstvollen, ästhetischen Arrangement [beruht], das die Liedersammlung zu einem durchkomponierten Ganzen gemacht hat, in dem der Sinn eines jeden Einzelgedichts letztlich durch seine Stellung im Gesamtgefüge bestimmt wird“ (Höhn ³2004, S. 60). Dabei wurde einerseits der Zyklus in seiner Intertextualität untersucht und dabei das dialektische Moment der Zyklen auf die Vorlage des „West-östlichen Divans“ von Goethe bezogen; vgl. Sonja Gesse-Harm: Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar 2006, S. 32 f. Andererseits hat auch die intratextuelle Vorgehensweise Blüten getragen: Wassermann beschreibt in seiner Analyse der „Traumbilder“ das Kompositionsprinzip Heines unter dem Begriff der ‚Arabeske‘: „Innerhalb der Teile ist ein ausgeprägtes Beziehungsgeflecht von Gegenüberstellungen, Parallelen, Spiegelungen, Reihungen und Vor- und Rückverweisen auf andere Teile zu beobachten, das als arabesk zu bezeichnen ist. [...] Der Begriff ‚Arabeske‘ wird hier und im folgenden gebraucht [...] als Bezeichnung [...] für die mannigfache Verknüpfung und Überschreitung möglicher poetischer Darstellung eines stets neu verwandelt einsetzenden Themas.“ Franz Wassermann: Kunst, Künstlichkeit und Komposition bei Heinrich Heine. – In: Vielfalt und Offenheit. Festschrift für Hans-Georg Grüning. Hrsg. v. Christine Berthold u. Hans-Günther Schwarz. München 2015, S. 54–72, hier S. 60.
 - 10 Die Gedichte des „Heimkehr“-Zyklus wurden teilweise bereits 1824 und 1825 als Einzelgedichte abgedruckt, jedoch nach der Begegnung Heines mit Julius Campe im Januar 1826 für einen gesammelten Druck vorbereitet: Erstmals gebündelt wurde der „Heimkehr“-Zyklus im ersten „Reisebilder“-Band im Mai 1826 veröffentlicht. Hierin waren Prosa und Lyrik noch vermischt, und so wird das Erscheinen des reinen Lyrikwerks des „Buches der Lieder“ (August 1827) von Pierre Grappin als bewusste Trennung zwischen dem „kritisch-ironischen Prosawerk[...]“ (DHA I, 575) und seinem Werk als „Lieder- und Romanzendichter“ (ebd., S. 576) angesehen.
 - 11 Vgl. Höhn ³2004, S. 56 f.
 - 12 Schon die Entstehungsgeschichte der „Heimkehr“ belegt die Gestaltung des Zyklus als Entität. Hierbei wird nämlich die Arbeit an der „Umrahmung durch Prolog- und Epilog-Gedichte“ (DHA I, 862) ersichtlich. War die „Heimkehr“ I bereits in der „Biene“ gedruckt worden, wurde unter anderem „Heimkehr“ LXXXVII eigens für die Komposition der „Reisebilder“ verfasst (vgl. ebd.). Die Arbeit an der zyklischen Umrahmung unterstreicht die „raffinierte[n] Querverbindungen“ und die Komposition als zyklische Entität, in die auch nur geringfügig eingegriffen wurde (Wassermann: Kunst, Künstlichkeit und Komposition [Anm. 9], S. 57). Zwischen dem „Heimkehr“-Zyklus der „Reisebilder“ und dem des „Buches der Lieder“ hat sich die Zusammenstellung der 88 Gedichte nur geringfügig geändert. Aus dem „Buch der Lieder“ sind sechs erotische Gedichte „ausgeschieden, die den Schwachen im Lande als anstößig erscheinen könnten und [...] [wurden] aufs

- Tugendhafteste [ersetzt]“, wie Heine am 16. Juni 1830 an Karl August Varnhagen von Ense schrieb (HSA XX, 412); vgl. DHA I, 863.
- 13 Vgl. Jocelyne Kolb: Die Lorelei oder die Legende um Heine. – In: Interpretationen. Gedichte von Heinrich Heine. Hrsg. v. Bernd Kortländer. Stuttgart 1995 [ND 2013], S. 51–71, hier S. 60 f.; Altenhofer: Ästhetik des Arrangements [Anm. 3], S. 55 f.
 - 14 Die Metapher des Prismas findet sich bereits bei Gesse-Harm: Ironie und Sentiment [Anm. 9], S. 52, wird dort jedoch auf die Stilrichtungen der „Heimkehr“ bezogen.
 - 15 Das vorher absichtlich unterdefinierte ‚Ich‘ wird hier mit dem Terminus des ‚Adressanten‘ betitelt, auch wenn die im weiteren Verlauf des Beitrags eingeführte Forschung andere Termini nahelegt. Zum Begriff des ‚Adressanten‘ vgl. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller u. Rüdiger Zymner: Einleitung: Wer spricht das Gedicht? Adressantenmarkierung in Lyrik. – In: Grundfragen der Lyrikologie. Hrsg. v. dens. Berlin, Boston 2019, Bd. 1, S. 1–21.
 - 16 Sousa: Buch der Lieder [Anm. 3], S. 7.
 - 17 Altenhofer: Ästhetik des Arrangements [Anm. 3], S. 55.
 - 18 Druck in der „Biene“: In mein gar zu dunkles Leben. – In: Die Biene. Schönwissenschaftliches Unterhaltungsblatt, Nr. 13 vom 31.1.1826, Sp. 102 f.; Druck in den „Reisebildern“: I [In mein gar zu dunkles Leben]. – In: Reisebilder I, (BN). Druckvorlage mit eigenhändiger Korrektur (Juni 1830). Nach dem Faksimiledruck. Hrsg. v. Friedrich Hirsh. Hamburg 1920, S. 3. Vgl. auch die Lesarten in DHA I, 876.
 - 19 Heinrich Heine: I [In mein gar zu dunkles Leben]. – In: Buch der Lieder von H. Heine. Hamburg 1827, S. 177.
 - 20 Vgl. Peter Hühn u. Jörg Schöner: Zur narratologischen Analyse von Lyrik. – In: Poetica 34 (2002), S. 287–305. Ihr narratologischer Ansatz basiert auf den Theorien Gérard Genettes, Wolf Schmidts und Niklas Luhmanns, vgl. ebd., S. 291. 2007 haben sie mit dem Hinweis auf das Erzählen als anthropologische Konstante ihr Plädoyer wiederholt; vgl. Peter Hühn u. Jörg Schöner: Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse. – In: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. v. dens. u. Malte Stein. Berlin, New York 2007, S. 1–18, hier S. 1.
 - 21 Hühn/Schöner: Zur narratologischen Analyse [Anm. 20], S. 287.
 - 22 Beide Begriffe befinden sich bei Hühn/Schöner: Einleitung [Anm. 20], S. 1; nur muss vorab klargestellt sein, dass sich die Ebene des Geschehens anders präsentieren kann: „In der Lyrik beziehen sich Geschichten [...] vielfach auf innere Phänomene wie Wahrnehmungen, Gedanken, Vorstellungen, Empfindungen, Erinnerungen, Wünsche, Imaginationen, Einstellungen, die der Akteur in einem monologischen Reflexions- und Bewußtseinsprozeß sich selbst als Geschichte zuschreibt.“ Hühn/Schöner: Zur narratologischen Analyse [Anm. 20], S. 295.
 - 23 Vgl. Hillebrandt/Klimek/Müller/Zymner: Einleitung [Anm. 15], S. 11–14.
 - 24 Vgl. ebd., S. 1–11. Der jüngst erschienene Band zu Lyriktheorie „Autor und Subjekt im Gedicht“ stellt zwar deren Modell infrage, schlägt jedoch kein neues vor; vgl. Peter Geist, Friederike Reents u. Henrike Stahl: Einleitung: Autor und Subjekt im Gedicht – Positionen, Perspektiven und Praktiken heute. – In: Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute. Hrsg. v. dens. Berlin, Heidelberg 2021, S. 1–31, hier S. 4.
 - 25 Die ‚Adressanten‘-Instanz beschreibt den „pragmatischen Ausgangspunkt[...] des lyrischen [...] Sprachzeichengebildes in dem Sprachzeichengebilde selbst und mit den Mitteln des Sprachzeichengebildes“ Rüdiger Zymner: Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge. – In: Hillebrandt/Klimek/Müller/Zymner: Grundfragen [Anm. 15], S. 25–50, hier S. 26. Es kann auch personal, durch eine ‚Persona‘ repräsentiert sein. Zymner definiert Persona als: „Fiktive Figur, die in einem Sprachzeichengebilde als [...] Adressant konstituiert wird (z. B. in Rollenlyrik).“ Ebd., S. 40. Die Theoriebildung um den Bezugspunkt im Gedicht würde hier jedoch nicht der Auffächerung der Redeinstanzen gerecht.

- 26 Vgl. Hühn/Schönert: Einleitung [Anm. 20], S. 11.
- 27 Alle Zitate bei Hühn/Schönert: Zur narratologischen Analyse [Anm. 20], S. 296.
- 28 Jörg Schönert: 1815–1848 als eine konturlose Epoche oder als Zeitraum mit Konturen aus drei Epochen? – In: Droste-Jahrbuch 11 (2015/2016), S. 27–40, hier S. 31.
- 29 Die Beschreibung folgt dem Modell von Wolf Schmid nach der (nicht als Wertung zu verstehenden) Hierarchie der Rahmungsgrade und Einbettungsstufen: Er unterscheidet „den *primären* Erzähler (den Erzähler der *Rahmengeschichte*), den *sekundären* Erzähler (den Erzähler der *Binnengeschichte*, der in der Rahmengeschichte als Figur auftritt), den *tertiären* Erzähler (den Erzähler einer Binnengeschichte zweiten Grades, der in der ersten Binnengeschichte als Figur figuriert) usw.“ Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. Berlin, Boston ³2014, S. 80. Zur Bevorzugung dieses Modells vor dem von ‚extradiegetischem‘, ‚intradiegetischem‘, ‚metadiegetischem‘, usw. Erzähler, vgl. Silke Lahn u. Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart ³2016, S. 93 f.
- 30 Vgl. DHA I, 877.
- 31 Vgl. Höhn ³2004, S. 68.
- 32 Beide Zitate ebd.
- 33 Vgl. ebd., S. 69. Vgl. ebenso als kleine Auswahl Johann Jokl: Von der Unmöglichkeit romantischer Liebe. Heinrich Heines „Buch der Lieder“. Opladen 1991, S. 165–174, und Felten, der die Loreley vor dem intertextuellen Bezug als „Replik auf Charybdis und Skylla“ liest. Vgl. Georges Felten: Odysseus am Rhein. Heines „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ als poetologische Selbstverortung. – In: HJb 52 (2013), S. 24–41, hier S. 25.
- 34 Vgl. dazu den Kommentar in DHA I, 882 f.; vgl. ebenso beispielhaft Jeffrey L. Sammons: „Welch ein vortrefflicher Dichter ist der Freyherr von Eichendorff“. Betrachtungen zu Heines Eichendorff-Urteil. – In: Aurora 45 (1985), S. 137–148.
- 35 Vgl. Heinz Wetzel: Heinrich Heines „Lorelei“. Stimmungszauber oder Bewußtseinsbildung? – In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 20 (1970), S. 42–54; Jürgen Kolbe: Das hat mit ihrem Singen die Loreley getan. Ein sagenhafter Einfall und einige Folgen. – In: Balladenforschung. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. Königsstein/Taunus 1980, S. 204–215. Vgl. ebenso Nikolas Immer: „Nicht das zukunftsweisende Potential einer impliziten Märchenpoetik wird beschworen, sondern problematisiert, ob diese Märchenpoetik noch Relevanz für die Gegenwart beanspruchen kann. Dabei rückt eine Sagengestalt ins Zentrum, die wie ein Amalgam aus weiblichen Stereotypen der Romantik wirkt: die Loreley, in der sich das Dämonische einer Hexe mit dem Verführerischen der Frau Venus und dem Verlockenden einer Meerfee verbindet.“ Nikolas Immer: Schiffbruch mit Zuschauerin. Spielarten der Ironie in Heinrich Heines „Loreley“. – In: Zeitschrift für deutsche Philologie 129 (2010), S. 185–200, hier S. 187. Hier wird auch wiederholend der Rahmen als moderne Brechung des romantischen Inhalts beschrieben; vgl. Höhn ³2004, S. 69.
- 36 Vgl. Ulrike Brunotte: Zum Verhältnis von Schicksal und Ironie in der „Loreley“ Heinrich Heines. – In: HJb 24 (1985), S. 236–245; Bernd Balzer: Zum Spektrum der Ironie Heines im ‚Buch der Lieder‘. – In: Literatur und Kultur im Querschnitt. Hrsg. v. Norbert Honsza. Wrocław 2003, S. 77–89, hier S. 86; Immer: Spielarten der Ironie [Anm. 35], S. 185–200. Dagegen: „Die Suche nach Ironie läßt sich nur aus dem verbreiteten Irrglauben herleiten, man müßte dem berühmten Heine-Ton und den Heineschen Kennzeichen überall auf die Spur kommen.“ Kolb: Lorelei [Anm. 13], S. 59.
- 37 Vgl. Jost Hermand: Ahasvers Rheinfahrt. Heines „Loreley“. – In: ders.: Mehr als ein Liberaler. Über Heinrich Heine. Frankfurt a. M. u. a. ²1993, S. 29–36.
- 38 Kolb: Lorelei [Anm. 13], S. 54.
- 39 Ebd.