

## **Das lyrische Bild**

Ralf Simon | Nina Herres | Csongor Lőrincz (Hg.)

**eikones**

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt  
Bildkritik an der Universität Basel

# **Das lyrische Bild**

Ralf Simon | Nina Herres | Csongor Lőrincz (Hg.)

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

eikones NFS Bildkritik

[www.eikones.ch](http://www.eikones.ch)

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Marta Amigo und Jinsu Ahn, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978 3 7705 5011 1

# Inhalt

11 **Vorwort**

**I. Bild-Konstellationen**

Victor I. Stoichita

- 29 **›Verflüchtigung‹ und/oder ›Zentrierung‹.  
Bemerkungen zu den Selbstbildnissen  
von Manet und Degas**

Sandra Richter

- 63 **Wie kam das Bild in die Lyriktheorie? Präliminarien  
zu einer visuellen Theorie der Lyrik**

Ralf Simon

- 87 **Kahnfahrt mit Hegel. Heines Gedicht *Nächtliche  
Fahrt (Romanzero)* als Passage der Philosophie**

## II. Paradox

Winfried Eckel

- 113 **Bild und Figur in der Lyrik des Symbolismus.  
Beobachtungen zu Baudelaire, Mallarmé und Rilke**

Nina Herres

- 155 **Kein Ort, an dem der Schwan geschont wird.  
Epiphanie und Entzug einer Allegorie  
(Horaz, Rilke, Mallarmé)**

Csongor Lőrincz

- 181 **Hapto poetik: Bilder an der Grenze  
(»Hälfte des Lebens«)**

Armin Schäfer

- 223 **Zäsur und Bild: Über Brechts reimlose Gedichte  
in unregelmäßigen Rhythmen**

### III. Ding

Zoltán Kulcsár-Szabó

- 251 **Where language is a diorama. Dinge und Bildhaftigkeit in der Lyrik der Postmoderne**

Sabine Schneider

- 273 **Kaumblau. Rilkes prekäre Bildontologie in den *Neuen Gedichten***

Uwe C. Steiner

- 299 **Inständigkeit und Agency. Zur Problemgeschichte des Dinggedichts von der Emblematis bis Rilke und darüberhinaus**

William Waters

- 321 **The Elusiveness of Things in Rilke's *Dinggedichte***

#### **IV. Blick/Berührung**

Dieter Burdorf

- 341 **»Daß ich wieder sehe und daß ich  
dich wiederseh!« Bedrohte Blicke bei  
Ingeborg Bachmann**

363 Susanne Strätling

- Bild und Berührung. Annäherungen an die Grenzen  
des Gedichts in Daniil Charms' Zyklus *Der Säbel***

# **Kahnfahrt mit Hegel. Heines Gedicht *Nächtliche Fahrt (Romanzero)* als Passage der Philosophie**

Ralf Simon

## **Zu Beginn: Kleine Apodiktik in 11 Thesen**

1. Gemälde sind keine Bilder. Gemälde sind materielle Gegenstände.
2. Gemälde geben Bilder zu sehen. Dieses Geben ist zu bedenken, in einer Topologik der Gabe.
3. Wenn Ego anhand eines Gemäldes ein Bild sieht, entsteht für Ego die grundsätzliche erkenntnistheoretische Problematik, ob Alter dasselbe Bild sieht.
4. Indem Ego und Alter anlässlich eines Gemäldes über das Bild *reden*, dabei auf das Gemälde *zeigen*, aber dies tun, um das Bild zu *meinen*, entsteht eine paradoxe Verschränkung von Sagen, Meinen und Zeigen. Gemeint ist das Bild als eine nichtmaterielle Entität, welches eben deshalb im Sprechen expliziert wird, während absurderweise das Zeigen auf das Gemälde weist, welches aber als solches nicht gemeint ist.
5. Ich nenne diese intersubjektive Szene der Verhandlung mit ihrer impliziten Paradoxie *Zeige-Sprech-Szene*. Daran beteiligt sind mehrere Positionen: Ego, Alter, das gemeinsam Gemeinte, der äußere Anlass (welcher ein materialisiertes Bild sein kann). Die Szene hat also die formale Struktur einer triadischen Semiose.
6. Ich nenne das Resultierende aus der Gesamtheit dieser intersubjektiven Zeige-Sprech-Szene *Bild*. Das Bild ist ein eidetischer Gegenstand

im gemeinsam geteilten Zwischen der Verhandlung. (Insofern war der Umweg über das Gemälde nur eine maieutische Schleife).

7. Da die Materialisierung der Anstoß für die triadische Semiose der Bildkonstitution ist, kann man danach fragen, welche Materialisierungsbedingungen die poetische Sprache für ihre Bilder kennt.
8. Da die Sprache diskret, unterscheidend und ebenendistinkt prozediert, besteht ihre Einheit in dem, was man traditionell *Zeichen* nennt. Zeichen kann man die folgenden Einheiten nennen: Wort, Satz oder Syntagma, Sequenz zwischen Satz und Text, Gesamttext. Diesen Zeicheneinheiten entsprechen: Ort, Situation, Szene, System.
9. Zu fragen ist,
  - 9.1. wie sich das Wort als Ort ikonisch denken lässt,
  - 9.2. wie sich der Satz oder das Syntagma (z. B. die Verszeile als syntagmatische Größe unterhalb des Satzes) als der Entwurf einer Situation ikonisch denken lässt,
  - 9.3. wie sich die Sequenz mehrerer Sätze als Szene ikonisch denken lässt,
  - 9.4. wie sich der Text als System ikonisch denken lässt.
10. Es ist zu vermuten, dass die Positionen 9.2. und 9.3. bildaffirmativ und die Positionen 9.1. und 9.4. bildkritisch sein werden. Der poetische Text als Bildkritik erzeugt (ikonische Poesis) und unterwandert (Bildkritik) seine Bildlichkeit.
11. Die Poesie ist eine Sprache, in der die semantischen Funktionalitäten der verschiedenen Zeichen als ikonische Manifestationen *erscheinen*.

### **I. Das Datum eines misreadings (15. 2. 1851)**

Im ersten Band des *Romanzero* veröffentlicht Heinrich Heine den Text »Nächtliche Fahrt«. Am 15. 2. 1851 formuliert er in einem Brief an Michael Schloß, dem Verleger der »Rheinischen Musik-Zeitung«, eine Aufschlüsselung. Ich stelle beide Texte – die auf den ersten Blick ihr Genre erfüllende Ballade und die ebenfalls auf den ersten Blick einleuchtende Deutung – an den Anfang einer Rede, die weder die Deutung noch die unterstellte Einfachheit des Textes anzunehmen geneigt ist.

#### Nächtliche Fahrt

Es wogte das Meer, aus dem dunkeln Gewölk  
Der Halbmond lugte scheu;  
Und als wir stiegen in den Kahn,  
Wir waren unsrer drey.

**Ralf Simon**

Es plätschert' im Wasser des Ruderschlag's  
Verdrossenes Einerley;  
Weißschäumende Wellen rauschten heran,  
Bespritzten uns alle drey.

Sie stand im Kahn so blaß, so schlank,  
Und unbeweglich dabey,  
Als wär' sie ein welsches Marmorbild,  
Dianens Conterfey.

Der Mond verbirgt sich ganz. Es pfeift  
Der Nachtwind kalt vorbey;  
Hoch über unsern Häuptern ertönt  
Plötzlich ein gellender Schrey.

Die weiße, gespenstische Möve war's,  
Und ob dem bösen Schrey,  
Der schauerlich klang wie Warnungsruf,  
Erschraken wir alle drey.

Bin ich im Fieber? Ist das ein Spuk  
Der nächtlichen Phantasey?  
Aefft mich ein Traum? Es träumet mir  
Grausame Narrethey.

Grausame Narrethey! Mir träumt,  
Daß ich ein Heiland sey,  
Und daß ich trüge das große Kreuz  
Geduldig und getreu.

Die arme Schönheit ist schwer bedrängt,  
Ich aber mache sie frey  
Von Schmach und Sünde, von Qual und Noth,  
Von der Welt Unflätherey.

Du arme Schönheit, schaudre nicht  
Wohl ob der bittern Arzney;  
Ich selber kredenze dir den Tod,  
Bricht auch mein Herz entzwey.

O Narrethey, grausamer Traum,  
Wahnsinn und Raserey!  
Es gähnt die Nacht, es kreischt das Meer,  
O Gott! o steh' mir bey!

O steh' mir bey, barmherziger Gott!  
Barmherziger Gott Schaddey!  
Da schollert's hinab in's Meer – O Weh –  
Schaddey! Schaddey! Adonay! –

Die Sonne ging auf, wir fuhren an's Land,  
Da blühte und glühte der May!  
Und als wir stiegen aus dem Kahn,  
Da waren wir unsrer z w e y.

»[...] Ich mache Sie auf die Hauptsache aufmerksam: Drei Personen steigen in den Kahn, und bei ihrer Rückkehr an's Land sind ihrer nur zwei. Schon durch den Reim habe ich diese Hauptsache prägnant hervorzuheben gesucht. Es geht daraus deutlich hervor, daß ein Mord begangen worden, und zwar an der Schönen, die schweigend geblieben und höchstens das Wehe ausgerufen hat, welches in der vorletzten Strophe vorkommt. – Ueber die Motive des Mordes erfährt man nichts Bestimmtes; nur ahnet man, daß er ein Act der Schwärmerei: ein Liebender oder ein Moralrigorist oder sonst ein Heiland au petit pied begeht die That aus innerm Drang, nicht aber ganz ohne Zweifel an seiner moralischen Berechtigung – er will die Schönheit retten vor Befleckung, »von der Welt Unflätere«, und doch weiß er nicht, ob er nicht etwa eine Narrheit begeht oder im Wahnsinn handelt. Dieser innere Seelenprozeß, der sich bis zum höchsten Angstruf steigert und ein furchtbares Drama im Dunkeln bildet, kann aber durch Musik am besten wiedergegeben werden. – Nach dem letzten Ausbruche der Angstrufe, wobei ich die bei kabbalistischen Beschwörungen üblichen Gottesnamen anwende, tritt wieder die vollkommenste Ruhe ein, ja eine fast ironische Ruhe der Natur, die von den Qualnissen der Menschenseele keine Notiz genommen hat und nach wie vor grünt und blüht«. <sup>1</sup>

Es wird zu begründen sein, dass dieser vom *Autor* bereitwillig gegebene Schlüssel nicht schließt. Denn indem Heine eine Fehllektüre gibt, die den Text als Schauerballade problemlos der *musikalischen* Vertonung anheim stellt, öffnet er zugleich

den Raum für die Frage, wie ein genaues Lesen die *poetologischen* Wendungen zu denken habe.

## II. Lore Lay/Lorelei/Lore-Ley

Nur allzu deutlich zitiert die auf den ersten Blick an eine Schauerballade erinnernde Kahnfahrt das Lore Lay-Gedicht Clemens Brentanos.<sup>2</sup> Heines Vers »Wir waren unsrer drey« (1. Strophe) und der Schlussvers »Da waren wir unsrer zwey« nimmt den Schlussvers aus Brentanos Lore Lay-Ballade in charakteristischer Abwandlung, aber doch auch fast wortwörtlich auf: »Als wären es meiner drei«. In Brentanos Lore Lay-Gedicht reimt sich der Name *Lore Lay* auf die Reimworte *entzwei* und *Zauberei*<sup>3</sup> – zwei der Worte, die auch in »Nächtliche Fahrt« an zentraler Stelle benutzt werden. Nicht weniger als 36mal taucht in Heines Gedicht der Diphthong *ei/ey/ay* auf<sup>4</sup>, als wollte das Gedicht mit aller Gewalt seinen in der anagrammatischen<sup>5</sup> Tiefe versteckten Archi-Term herbeirufen: *Lore Lay/Lorelei/Lore-Ley*. »Nächtliche Fahrt« ist ein einziger Reim auf den Namen, der verschwiegen bleibt. Man könnte Heines eigenes Lore-Ley-Gedicht als Leseanweisung für »Nächtliche Fahrt« zitieren:

Und das hat mit ihrem Singen  
Die Lore-Ley gethan.<sup>6</sup>

Die anagrammatische Lektüre geht in das Innere des Wortes<sup>7</sup>, in die Permutation seiner Konstituentien, die Buchstaben. Eine ikonische Analyse der Zeicheneinheit *Wort* wird sich an Jakobsons Begriff der »spekulativen Etymologie«<sup>8</sup> orientieren können. Die nach dem Prinzip der Äquivalenz ausgerichtete poetische Sprache<sup>9</sup> ist nicht nur in die Richtung der Zeichenextension, sondern auch umgekehrt, in die Richtung der Verkleinerung, der Zersplitterung der Zeichenkonstituentien und ihrer äquivalenten Neuorganisation zu deuten.<sup>10</sup> So organisiert sich der Diphthong *ei/ei/ay* als immanente Äquivalenz des Lautkörpers dieses Gedichtes, aber eben auch als Aufrufung des poetologischen Archi-Terms *Lore Lay/Lorelei/Lore-Ley*, welcher der thematische Ort dieses Textes ist. Heines Gedicht wird freilich die Poetologie der Romantik via negationis durchqueren.

Dies ist nichts anderes als eine Anagrammatisierung des Autornamens. Der thematische Diphthong *ei/ey/ay* steckt in *Heine* wie auch in *Heinrich*, aber negiert: *ne ei*. *Ne* ist als verkürzte Negation, aspiriert durch das *H* zu lesen, so dass der Name ein Nein zum

*ei/ey/ay* sagt – und dies wird das Gedicht in der Tat vollziehen: eine Negation der *Lore Lay/Lorelei/Lore-Ley*. Die Anagrammatik, in der sich ununterscheidbar positivistische Philologie und reine Spekulation mischen<sup>11</sup>, ist fast immer die Lektüre des Autornamens, der hier, als nächtliche Fahrt, die Romantik quert, indem der Archi-Term, die bildliche Aufrufung der *Lore Lay/Lorelei/Lore-Ley* negiert (*ne*) wird: *Heine*. Dass dieses Gedicht die Anagrammatik des Eigennamens artikuliert, hat einen besonderen Grund. Heine analysiert hier sein Verhältnis zum Judentum, zur Romantik, zu Hegel und zum Christentum.

Ein zweites Gedicht von Clemens Brentano wird seine intertextuelle Gewalt auf Heines »Nächtliche Fahrt« ausüben. Die Ballade »Ein Fischer saß im Kahne«<sup>12</sup> bringt dem Vorstellungsgelhalt von »Nächtliche Fahrt« die weiße und blasse weibliche Gestalt hinzu, die, zumindest in einer oberflächigen Lektüre, infolge der Fahrt oder auf der Fahrt verloren geht. Ebenfalls spricht Brentanos Gedicht von einer Kahnfahrt, die zwar »Auf dem Rhein«<sup>13</sup> beginnt, aber ins offene Meer führt, ähnlich wie in Heines Gedicht.

Beide Gedichte Brentanos sind im zweiten Teil des 1801 veröffentlichten Romans *Godwi* erschienen. Heine kannte diesen Text, wie die mehrfache Zitierung in seinem Werk bezeugt. »Nächtliche Fahrt« stellt sich also, soviel scheint offenkundig zu sein, in die Tradition der romantischen Ballade und kodiert die Kahnfahrt<sup>14</sup>, von der die Rede ist, als eine Passage der Romantik. In einem ersten Schritt wird also eine Lektüre Brentanos anzudeuten sein, um zu verstehen, welchen poetologischen Raum Heine ausmisst, wenn er sich auf die textuelle Topographie der Brentanoschen Semantik einlässt.

### III. Ballade, Gedicht

Brentanos Ballade beschreibt eine überraschende und in ihren poetologischen Folgen hochkomplexe Figur. Die Ballade, die 25 Strophen lang gattungsgemäß ohne ein lyrisches Ich auskommt und einen auktorialen Erzähler das balladeske Geschehen berichten lässt, vollzieht in der letzten Strophe eine Wendung gegen sich selbst. Auf die Frage, wer dieses Lied gesungen hat, lautet die Antwort:

Lore Lay  
Lore Lay  
Lore Lay  
Als wären es meiner drei.<sup>15</sup>

Im letzten Vers nennt sich ein lyrisches Ich. An diesem einzigen Ort des Textes geschieht die Inversion der Ballade zu einem Gedicht. Denn man wird diese emergente Instanz lyrischer Subjektivität so deuten können, dass sich das hier in einem einzigen Sprechakt konstituierende lyrische Ich die gesamte Balladen-Narration als eine Metapher zuschreibt. Die 25 Strophen der Ballade werden insgesamt zur Metapher für eine Daseinsbefindlichkeit und als solche mit dem lyrischen Ich unmittelbar zur Deckung gebracht. Liest man den balladesken Text *als Gedicht*, so müsste man konsequenterweise von einer absoluten Metapher sprechen. Denn das Ich, das sich hier nennt, ist durch nichts weiter bestimmt, als dadurch, dass es sich nennt. Es kann folglich kein *tertium comparationis* zu der in ihrer Gesamtheit formulierten Ballade bilden. Die Ballade, zusammengerafft in eine metaphorische Geste, und das lyrische Ich, reduziert auf seine pure Selbstemergenz, teilen kein gemeinsames Attribut und stehen sich in vollkommener Unvermitteltheit gegenüber. Das Ich, das seiner ihm attribuierten Semantik gegenüber abstrakt bleibt, hat entweder nur die Möglichkeit, sich mit der Ballade zu identifizieren oder sich von der Ballade als Metapher abzusetzen und gleichsam in potenziertem Ironie über dem Erzählten zu schweben. An die Stelle der Bestimmung des lyrischen Ich durch die Synthesis des im Gedicht gegebenen Mannigfaltigen rückt die eine Geste, die den Nullpunkt eines unbestimmten Ich mit der Unvermitteltheit einer gesamten, zur Metapher kondensierten Narration abstrakt konfrontiert. Damit wird dieser Text, liest man ihn nicht als Ballade, sondern als Gedicht, zu einem denkbar radikalen Experiment. Er erzeugt einerseits der exoterischen Lektüre einen konventionellen balladesken Sinn, den es andererseits der poetologischen Lektüre wieder entzieht, um einen Raum der Bestimmbarkeit als solchen freizugeben und zu markieren.

Dass Heine das *Lore Lay*-Gedicht Brentanos gerade in der zweifachen Aufnahme des Verses »Als wären es meiner drei« zitiert, zeigt, dass »Nächtliche Fahrt« direkt an der poetologischen Wende der Ballade zum Gedicht hin ansetzt, also Brentanos Text an seinem radikalen Punkt aufruft. Die Art der Zitation ist auch schon auf der numerischen Ebene vertrackt; denn Heine macht aus dem Wort *drei/drey* durch den Gedichtverlauf das Wort *zwey*. Was immer auch thematisch in diesem Gedicht passiert – es wird noch die Rede davon sein, wer hier wen ermordet –, soll nicht dazu angetan sein, zu verdecken, dass die zwei Optionen des Brentanoschen Textes, Ballade oder Gedicht, bei Heine eine dritte Option implizieren.

Indem Heine den Vers zitiert, der bei Brentano den Raum der Bestimmbarkeit öffnet, setzt er sein Gedicht in die poetologische Passage der Romantik, in der aus der Schauerballade die Idee der absoluten Lyrik entspringt.

#### **IV. Die Kahnfahrt des Rabbi**

Zur vorletzten Strophe von Brentanos *Lore Lay*-Gedicht findet sich im Roman *Godwi* eine Fußnote. Sie lautet: »Bei Bacharach steht dieser Felsen, Lore Lay genannt, alle vorbeifahrende Schiffe rufen ihn an, und freuen sich des vielfachen Echos.«<sup>16</sup> In der Tat versetzt Brentanos Text schon im ersten Vers »Zu Bacharach am Rheine« die Lore Lay nach Bacharach. Es ist eine seltsame und verstörende Frage, warum Brentano diese Dislozierung vorgenommen hat, denn der gute Kenner dieser Gegend des Rheins sollte wissen, dass der Lorelei-Felsen 16 Kilometer flussabwärts von Bacherach, auf der Höhe des Örtchens St. Goar zu finden ist.

Folgt man aber der Spur von Heinrich Heines Semantik einer Kahnfahrt (auch Heine hat diese Gegend des Rheins bereist und wird über die Realtopographie informiert gewesen sein), so wird man gut daran tun, die im Gegensatz zur Realtopographie stehende literarische Topographie zugrunde zu legen. Denn Bacherach<sup>17</sup> ist der Ausgangspunkt einer anderen und vielleicht der zentralen Kahnfahrt in Heinrich Heines Werk. Sein Text *Der Rabbi von Bacherach* lässt eine Kahnfahrt einen guten Kilometer flussaufwärts von Bacherach beginnen. Es handelt sich um die Flucht des Rabbis Abraham und seiner Frau Sara, die, wie Brieglebs intensive Interpretation ausweist<sup>18</sup>, eine biblische Flucht ist – der Gang nämlich ins Exil. Dort, wo gegen die Realtopographie die romantische Topographie den Lorelei-Felsen denkt, besteigen die beiden vor dem Pogrom flüchtenden, archetypischen Juden den romantischen Kahn und führen die Romantik in eine inverse Reflexion allein schon dadurch, dass sie flussaufwärts fahren. Da sie in dieser Nacht bis Frankfurt kommen, darf man dem Kahn eine ungewöhnliche Geschwindigkeit zuschreiben (als wehte ein Sturm vom Paradiese her). Achteinhalb Kilometer rheinaufwärts von Bacherach befindet sich einer der höchsten Berge dieser Rheinlandschaft, der sogenannte Teufelskadrich. Von ihm ist in der Kahnfahrt des *Rabbi*-Textes die Rede; denn traulich, so ist dort zu lesen, grüßte der Lieblingsberg der Sara, und »in seiner seltsamen Mondbeleuchtung schien es, als stände wieder oben ein Fräulein mit ängstlich ausgestreckten Armen, als kröchen die

flinken Zwerglein wimmelnd aus ihren Felsenspalten, und als käme ein Reuter den Berg hinaufgesprengt in vollem Gallop«. <sup>19</sup> Heine, der mit dem unterstellten Wissen von der Realtopographie die biblisch-jüdische und zugleich romantische Kahnfahrt mit Bacherach an dem Ort beginnen lässt, an dem Brentano die Lore Lay fälschlicherweise platziert, denkt eine andere Lore-Ley auf einem Berg, den er Kedrich nennt, und der zumindest in heutigen Karten als Teufelskadrich ausgewiesen ist: eine weitere Dislozierung der romantischen Mythologie.

Es ist offenkundig eine Traumpassage, die in Heines *Rabbi*-Text auf dieser Kahnfahrt genommen wird. Sara »gerät in den Kultzustand des jüdischen Gedenkens schlechthin«. <sup>20</sup> Ihre innere Bilderabfolge vollendet sich als das »haggadaische Gedenken der Geschichte« <sup>21</sup> in seltsamer, nahezu surrealer Überblendung romantischer Versatzstücke. Gegen den Strom geht dieser Kahn, nicht wie bei Brentano in das Meer, sondern er bewegt sich auf das himmlische Jerusalem zu. Archetypisch findet diese Passage zu einer exegetischen Form, in der Sara, eine Tochter des Rheins, zugleich zu jener Sara wird, die in der Wiederholung der biblischen Situation den Einzug des Paares in Ägypten wiederholt. <sup>22</sup> Es könnte hier der Ort sein, ein zweites Mal Heines so berühmtes Lore-Ley-Gedicht zu zitieren:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten<sup>23</sup>

Die Kahnfahrt des *Rabbi* montiert in komplexer Weise eine romantische Passage im Gegenstrom zur Romantik und zugleich eine jüdische Passage im Gegenstrom zur Säkularisierung des Judentums als Einkodierung in die kultische Identität des biblisch-haggadaischen Eingedenkens.

Dies alles ist zu bedenken, wenn man eine Lektüre von Heinrich Heines Gedicht »Nächtliche Fahrt« versucht. Es ist zu bedenken, dass dieses Gedicht eine poetologische Position, die von Clemens Brentano in eine radikalen Reflexion und Selbstanwendung gesetzt wurde, präzise zitiert. Es ist zu bedenken, dass dieses Gedicht selbst schon eine im Gegenstrom zur Romantik geschehende Kahnfahrt in die jüdische Tiefenidentität impliziert. »Nächtliche Fahrt« vor diesem Hintergrund zu interpretieren, heißt folglich jene Selbstaussage Heinrich Heines, dass in diesem Gedicht ein Mord an der Frau passiert, in Frage zu stellen. Heine hat eine exoterische, wenn man so will: eine deutsch-romantische Interpretation für

eine singbare Schauerballade gegeben. Aber »Nächtliche Fahrt« ist ein weitaus radikalerer Text. Es ist ein Text, in dem, so wird meine These lauten, die Frau jedenfalls nicht ermordet wird. Aber die Philosophie wird ermordet.

### V. Formale Analyse

Ich schlage vor, das Gedicht in drei Teile oder besser: drei Szenen zu gliedern. Die ersten fünf Strophen werden von einem balladesken Erzähler auktorial berichtet. Sie haben eine als real imaginierte nächtliche Kahnfahrt, die Bedingungen und den Zustand dieser Kahnfahrt zum Gegenstand. Mit der sechsten Strophe, beginnend bei Vers 21 und endend mit Vers 38, findet sich eine Einklammerung. Nicht allein, dass sich ein Ich als lyrisches Ich zu artikulieren scheint, rechtfertigt diesen Einschnitt, vielmehr geht es in dieser eingeklammerten Passage um einen Fieber- und Wahnzustand, in dem ein Ich eine Innenschau unter den Bedingungen von Wahnsinn und Raserei hält. Der dritte Teil des Gedichtes beginnt mit Vers 39 und etabliert wieder die auktoriale Erzählsituation. Es wird erneut von der Nacht und dem Meer gesprochen, und die Kahnfahrt bewegt sich auf ihren Höhepunkt, die vorletzte Strophe, zu, um in der letzten Strophe mit einer zunächst vollkommen unerklärlichen, geradezu glücklich-idyllischen Symbiose zu enden.<sup>24</sup>

Das Gedicht besteht auf der thematischen Ebene aus diesen drei Szenen, zwei äußeren, die eine innere umfassen. Bildtheoretisch kann man Syntagmen wie »Es wogte das Meer« oder »Sie stand im Kahn so blaß, so schlank« als *Situationen* bezeichnen<sup>25</sup>, insofern diese Zeicheneinheiten entsprechende ikonische Korrelate evozieren. Eine *Szene* aber malt die Situation nicht nur aus, sie lässt die ganze Szenographie präsent werden: die wogende See, das Einsteigen in den Kahn, die Aktivität des Wassers, die stehende Frau, die Dunkelheit, der Schrei der Möwe, das Erschrecken. Diese Sequenz von Einzelsituationen ist als Handlungseinheit zugleich die Einheit einer *Szene*<sup>26</sup>, die das Gedicht aufbaut. Es entsteht eine innere Anschaulichkeit, welche diese Szene und ihre Situationen heraufruft.

In der Gedichtlektüre sind es wohl diese Ebenen der Syntagmen (Verse) und der Sequenzen (narrative Verkettungen) – ihnen entsprechend die Situationen und die Szenen –, welche am unmittelbarsten ein ikonisches Korrelat im Lektüreprozess evozieren. Aber die Unwillkürlichkeit, mit der wir geneigt sind, uns die Szene vorzustellen, ist eine vorkritische Verfallenheit an die Macht

des Bildes. Eine bildkritische Literaturwissenschaft wird gegen die ikonische Macht mit den Mitteln der Textualität argumentieren müssen. Diese Mittel sind, soll Bildkritik kein willkürliches Verfahren externen Kritisierens sein, immanent. *Die Zeichenebene des Wortes und die Zeichenebene des Textes sind die ikonischen Korrektive der Zeichenebenen des Syntagmas und der Sequenz.*<sup>27</sup> Der Widerspruch des Textes gegen eine allzu einfache Bildrealisierung wird durch eine immanente anagrammatische Deixis (Diphthong *ei/ey/ay*) ebenso geleistet, wie durch eine Lektüre, die den Text als Gesamtsystem deutet<sup>28</sup> und so der vorschnellen Befangenheit im Anschauen eine textuelle Selbstreferenz entgegen stellt.

Jeder Leser des Gedichtes wird sich fragen, welche drei Personen in diesem Kahn sitzen. Diese Frage folgt der Logik der Szene. Sie ist vorkritisch. Sie glaubt an das Bild. Aber schon die anagrammatische Lektüre hat unter dieser Ebene der linguistischen Stratifikation eine andere, subvertierende Bewegung namhaft gemacht, in der deutlich wird, dass sich die Bildlichkeit der Szene poetologisch an einem anderen Ort befindet, dem der *Lore Lay/Lorelei/Lore-Ley*. Das Bild der Szene ist nicht es selbst, es ist ein anderes an ihm selbst. Und ebenso wird sich diese Szene umwenden, wenn man auf die nächsthöhere Zeichenebene geht, auf die des Textes.

Was passiert also, wenn man mit dem Bild der Szene gegen es geht, indem man die anderen Bildlichkeiten der insgesamt vier Zeichenebenen (Wort, Syntagma, Sequenz, Text) im Spiel behält? Erwähnt werden das Ich und die Frau. Wenn am Ende nur noch zwei aussteigen und eine Person fehlt, so scheint der Gedichtfokus darauf hinzuweisen, dass es die Frau ist, die hinab ins Meer geschollert<sup>29</sup> sei. Aber die Frage nach einer weiteren Person scheint offen zu bleiben. Die Bewegung des Gedichtes von dreien zu zweien, der Ausschluss also einer Position des Dritten, lässt sich – thematisch, im Bild bleibend – auch als Ausschluss des Jüdischen oder des Christlichen oder einer irdischen Realität zwecks Rettung der idealen Schönheit deuten oder, national gewendet, als Ausschluss des Nichtdeutschen, nämlich als Mord am «welchen Marmorbild» und «Dianens Conterfey» (Verse 11,12). Und schließlich liegt die Option nahe, die Zurücknahme der Zahl drei als die im jüdischen Namen ergehende Polemik gegen die christliche Dreifaltigkeit zu deuten.

Ich möchte dieser thematischen und bildhörigen Frage nach der Anzahl der beteiligten Personen durch eine einfache

Formanalyse eine überraschende Wendung geben. Wir haben die Strophenform der Chevy-Chase-Strophe<sup>30</sup> vor uns, sie folgt dem Reimschema a-b-c-b. Der erste und der dritte Vers (a und c) reimen sich also gar nicht, aber seltsamerweise basieren die Reime selbst (jeweils die Verse 2 und 4) das ganze Gedicht hindurch auf einem identischen phonetischen Material (Diphthong *ei*), anstatt mit einer neuen Strophe auch einen neuen Reim zu finden.<sup>31</sup> Dem Gedicht wächst damit etwas Repetitives und Tautologisches zu. Die Rekurrenz des einen Diphthongs führt angesichts mehrerer identischer Reime und einiger unreiner Reime zudem zu Über- und Unterbestimmungen des Reims, so dass die Lektüre gezwungen wird, den Reim eigens in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken.

Zwei Formen des Versendes, reines Beisichsein durch weitgehende, strophenübergreifende Identität des phonetischen Materials einerseits, und Wegfall des Reimes andererseits, überkreuzen sich. Formtheoretisch wird durch diese Konstruktion die Frage nach dem Personal gelöst. Die Zwei, um die es hier geht, sind das Ich in seinen beiden Formen als Wachender und als Träumender. Im Text figurieren sie in der Form des reduzierten phonetischen Materials als in sich gesplante Einheit: Die Einheit desselben Diphthongs wird in die Rekurrenz des Reimes vervielfältigt und daher als Einheit gespalten, ohne dass diese Einheit inhaltlich aufgegeben wäre. Genau dies ist die subjektstheoretische Formel des Ich: eine inhaltlich unausgesetzte Einheit, die dennoch immer wieder gespalten wird. Der Reim identifiziert das bloße *ei/ey/ay* aber nicht nur als den Diphthong, der eine Differenz identisch oder eine Identität differenz setzt, sondern er sagt zugleich immer nur *Lorelei*. So wird also das in sich gesplante Ich mit dem romantischen Sang und seiner tödlichen Versuchung verbunden.

Die dritte, die Frau, die andere Realität, scheint zunächst im Wegfall des Reimes als Inkompatibles ausgespart, sie ist formtheoretisch nicht integrierbar, sie reimt sich auf nichts. Die Nichtintegration in das Gedicht (Ausfall des Reims) lässt die Frau frei. Sie ist nicht in die Identität des Formschemas eingebunden.

Die These lautet: Wir haben in diesem Gedicht ein als real vorgestelltes Ich in seiner Funktion als Kahnfahrer, sodann eben genau dieses Ich, aber in seiner Funktion als wahnsinniges Ich im Fiebertraum der Raserei, und drittens die Frau, von der im Gedicht die Rede ist. Realiter sind es also nur *zwei Personen*, die im Kahn sitzen, aber durch die Aufspaltung des Ich in das Ich als Wachzustand und das Ich als Traumzustand sind es *drei Stimmen*.

Bildtheoretisch gesprochen, hat an diesem Punkt eine Formanalyse auf der Ebene des Gesamttextes, eine anagrammatische Spekulation auf der Wortebene und eine vorerst nur angedeutete systemintegrierende Gesamtthese die Kohärenz des gegebenen Bildes der Szene zerstört. Ab jetzt ist nicht mehr davon auszugehen, dass wir uns einen Kahn mit drei Personen vorzustellen hätten.

Ist auf diese Weise das Personal gegen das evozierte Bild identifiziert, so stellt sich die Frage, wer von den Dreien hinab ins Meer schollert? Blickt man sich den eingeklammerten Wahnsinnstraum an, so macht man zunächst die Beobachtung, dass hier eine christliche Größenwahnphantasie als Narretei, Wahnsinn und Raserei beschrieben wird. Das Ich träumt nämlich von sich, dass es ein Heiland sei, dass es das große Kreuz geduldig und getreu trüge, und in dieser Funktion, Heiland zu sein, der armen Schönheit die bittere Arznei des Todes reiche, damit sie als Schönheit frei von Sünde und Schmach in die Idealität gerettet werde. Das Ich in seinem Wahnzustand ist das christliche Ich. Als Heiland tötet es die Frau um der Schönheit willen. Wenn dieses, wie das Gedicht sagt, ein Wahngeschehen ist, dann wird überhaupt das christliche Modell der Erlösung kritisiert. Denn das Modell des Zuschandenwerdens des Körpers als der Bedingung für die geistliche *restitutio* in der Verklärung ist ein Modell, in dem ein Tod gerechtfertigt wird. Christentum ist, so ließe sich paraphrasieren, diejenige Narretei und Raserei, derjenige Wahnsinn, der einen Mord zu begehen bereit ist, um die Erlösung zu glorifizieren. Zur Auferstehung gehört der Tod. Möchte man, dass die Schönheit als Auferstandene im Glanze ihrer Idealität erstrahlt, so muss man das Schöne töten. Ästhetischer und christlicher Diskurs werden im Zentrum des Christentums, nämlich in der Frage der Relation von Inkarnation und Erlösung, identifiziert. Das Gedicht wählt die radikale Option, das Zentrum des christlichen Erlösungsgeschehens als Wahnsinn zu denunzieren.

Die Gegenmacht, die aufgerufen wird, ist evident. »Barmherziger Gott Schaddey!« und später dann die Anrufung »Schaddey! Schaddey! Adonay!« richten sich an den jüdischen Gott.<sup>32</sup> Er wird als barmherziger bezeichnet und in die Position des Rettenden gegenüber dem christlichen Wahnsinn gesetzt. Es ist dies, folgt man derart dem argumentativen Gang des Gedichtes, eine Austreibung des Christentums durch das Judentum. Als wollte das Gedicht in der Inkaufnahme eines Todes, der zu akzeptieren ist, wenn man die Erlösung affirmieren möchte, die radikale Kritik des christlichen Modells erblicken, wird das jüdische Modell, welches die Erlösung

dem kommenden Messias anheim stellt, als humane Gegenkraft aufgerufen. Human in diesem Sinne, und nicht ironisch, ist die letzte Strophe des Gedichtes.

Im Zuge dieser Lektüre bleibt auf die Frage, wer hier ermordet wird, nur eine Antwort übrig. Es ist mitnichten die Frau, die ins Meer hinab schollert, es ist vielmehr jenes vom realen Kahnfahrer-Ich abgespaltene, traumatisierte christliche Ich, welches ins Meer geworfen wird, um in seiner anderen Existenzweise nunmehr als genesenes Ich zusammen mit der Frau im blühenden und glühenden Mai ans Land zu gehen und sich mit ihr als die Zwei zu wissen, die vom Christentum befreit sind.

»Nächtliche Fahrt« entdeckt sich in dieser Lektüre als ein Christentum-Austreibungsgedicht. Das Mittel dieser Austreibung ist die romantische Kahnfahrt, wie Heine sie im Modell des *Rabbi* schon als Gegenfahrt zur Romantik mit den Mitteln der Romantik in Szene gesetzt hat. Man könnte dies eine im literarischen Text vollzogene Dekonstruktion der Romantik nennen. Es handelt sich um eine Dekonstruktion, in der Romantik und Christentum identifiziert und über das poetologische Modell der Brentanoschen Radikalisierung in ein Überkreuz mit sich selbst gebracht werden. Dasjenige, was aus einer solchen Selbstkonfrontation entsteigt, ist, zumindest in diesem Gedicht, der barmherzige Gott der Juden.

## **VI. Kahnfahrt mit Hegel**

Es wird Zeit, Hegel in diesen Kahn einsteigen lassen. Heine, der von 1820 bis 1823 in Berlin studierte und Hegels Kollegien besuchte<sup>33</sup>, hat die im Sommersemester 1823 gehaltene Ästhetik-Vorlesung nicht gehört. Bezeugt ist, dass Heine sich in den 40er Jahren einer erneuten und vertieften Hegel-Lektüre widmete. Zu diesem Zeitpunkt lag die von Hotho bearbeitete Fassung der Hegelschen *Ästhetik* aus den *Gesammelten Werken* vor. Die Frage, warum in diesem Gedicht die romantische Kahnfahrt mit dem christlichen Schönheitsbegriff in eine Identifizierung geführt wird, lässt sich einer Antwort zuführen, wenn man in die Hegelsche Ästhetik blickt:<sup>34</sup>

»Das Prinzip [der romantischen Kunstform, R. S.] ist das der absoluten Innerlichkeit. [...] Diese absolute Subjektivität entflieht der Kunst und ist nur Gegenstand des Gedankens. [...] Die Schönheit der Seele ist hier mit der Gleichgültigkeit gegen die Gestaltung

der unmittelbaren Welt verknüpft, da die unmittelbare Welt nicht würdig ist der Seligkeit der Seele in sich. Dadurch ist der Stoff entlassen und für sich frei. [...] Dieser heterogenen Materie ist es daher freigegeben, partikulär aufzutreten. Sie darf jetzt als unschön erscheinen. Dies ist der abstrakte Grundbegriff der romantischen Kunst.«

Hegel begründet an dieser Stelle, dass die Romantik im Gegensatz zum Klassischen den Geist aus der äußerlichen Form zurücknimmt, ihn in seine Innerlichkeit hineinreflektiert und in diesem Selbstbezug zu sich kommen lässt. In der Folge wird das Äußerliche vom Geist befreit und als schmerzhaft zerstücktes Gliederwerk des Endlichen sichtbar. Diese Reflexionsfigur beschreibt die Flucht der Schönheit aus der Äußerlichkeit des Klassischen in die Innerlichkeit des Geistes.

Genau diese Relation wird in »Nächtliche Fahrt« von der Schönheit ausgesagt. Die bittere Arznei, die dem Schönen in diesem Gedicht gegeben wird, ist identisch mit dem Hegelschen Theorem über das Romantische, das bei Hegel selbst, hierin Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* folgend, aus dem Konnex zum Christlichen geschlossen wird.<sup>35</sup> Der Vers »Die arme Schönheit ist schwer bedrängt« hört sich wie eine versifizierte Form des Hegelschen Theorems an, dass die Schönheit als solche die Formen der Endlichkeit verlässt, aus den erfüllten Äußerlichkeiten des Klassischen – des welschen Marmorbildes und Dianens Konterfei (Strophe 3) – sich zurückzieht und in die reine Innerlichkeit des Romantischen eingeht. Der folgende Vers »Ich aber mache sie frey« legt mit dem Wort *ich* das Theorem in den Mund eines Sprechers. Wer anders als Hegel sollte es sein, der sich dieses Theorem zusprechen kann? In der Tat sitzt Hegel hier als der Dritte im Kahn, als die Wahngestalt des gespaltenen Ich; sein Theorem ist die Inkarnation jener Konnexion von Christentum und Ästhetik, die als grausame Narretei, nächtliche Phantasei des Fiebertraumes, als Wahnsinn und Raserei von diesem Gedicht gleichsam exorziert werden muss, unter Zuhilfenahme des barmherzigen Gottes Schaddey.

## VII. Hegelparodie

Jean-Pierre Lefebvre hat eine interessante These zur Struktur des *Romanzero* aufgestellt.<sup>36</sup> Er liest die Abfolge der drei Bücher *Historien*, *Lamentationen* und *Hebräische Melodien* als immanente Parodie auf einen bei Hegel gegebenen, zuerst in der *Phänomenologie des Geistes* formulierten, aber auch der *Ästhetik* zugrunde

liegenden geschichtlich-dialektischen Dreischritt.<sup>37</sup> Nach Hegel, so führt Lefebvre aus, gibt es die Minimalformel, dass auf das Allgemeine die Bestimmung des Besonderen folge und aus der Synthese beider das Einzelne, welches die Allgemeinheit und die Besonderheit versöhne. Hierbei stehe das Allgemeine und das Besondere in einer solchen Opposition, dass das Allgemeine das Sein als solches in seiner Positivität und Ungeschiedenheit zum Ausdruck bringe, sodann das Besondere die Abspaltung und Negation des Allgemeinen durch den Gang in das Anderssein und in den Schmerz der Entfremdung artikuliere, während schließlich das Einzelne als das in sich Reflektiertsein des Verhältnisses von Allgemeinheit und Besonderheit die Versöhnung der oppositiven Momente darstelle. Versöhnung entsteht, indem das Einzelne die Allgemeinheit in die Besonderheit hinein so vermittelt, dass die Substanz und die Negation im Einzelnen als Konkretheit vorhanden sind. Würde man einer solchen Hegelschen Dreischrittigkeit folgen, müsste man also zunächst einen Raum der äußeren Allgemeinheit darstellen. Sodann wäre das Moment der Besonderheit als Negation der Allgemeinheit mit dem Rückzug in die Subjektivität als dem Schmerz des unglücklichen Bewusstseins auszuführen und schließlich das Moment der Einzelheit als die Identität des Einzelnen in seiner Vermitteltheit zur ganzen Denkbewegung darzustellen.

Die äußere Allgemeinheit wird, so Lefebvre, in den *Historien* vollzogen. In der Tat ist hier der Gegenstand durch die Allgemeinheit des geschichtlichen Verlaufes gegeben, der anhand der Geschichtsromanzen durchgeführt wird. Die *Lamentationen* würden im Sinne einer solchen Gliederung die Negation der Allgemeinheit in der Geste der Besonderheit als der unglücklichen Endlichkeit vorstellig machen. Die *Hebräischen Melodien* stellen die Einzelheit, die in sich vermittelt ist, so dar, dass der jüdische Sänger sich mit der Substanz seines Volkes identifiziert hat und sich als Subjekt, welches die Substanz ist, vorstellig macht.

Eine solche Dreiergliederung in Allgemeines, Besonderes und Einzelnes wird im *Romanzero* aufgenommen, aber parodistisch ins Gegenteil verkehrt. Denn die *Historien* formieren nicht die Allgemeinheit in ihrer Substanz, sondern die Parodie auf eine solche Substantialität, zeigen sie doch das Panoptikum einer in sich sinnlosen und absurden Geschichte. Die *Lamentationen* hingegen invertieren die bloße Position der Negativität (das Besondere), indem gerade die Geste des Klagens in Heines Lyrik eine interne Reflexion über die Ironie und den Witz erfährt. Und die *Hebräischen*

*Melodien* sind nicht die Hegelsche Synthese, sondern vielmehr eine Parodie, eine Antistruktur auf den Hegelschen Synthesemechanismus, indem gerade das Hebräisch-Jüdische eine Einzelheit und Konkretion beschreibt, welche sich als die Resistenz des Nichtidentischen gegen den Hegelschen Synthesesylogismus stellt.

»Nächtliche Fahrt« findet sich im ersten Teil des *Romanzero* unter den *Historien*. Es müsste sich also um eine Parodie der äußeren Allgemeinheit handeln. Anstelle einer anfänglichen These, in welcher sich die unreflektierte Positivität des Seins, das noch nicht in sich gegangen ist, darstellt, exponieren die *Historien* den Katalog der fortlaufenden Sinnlosigkeit als Zustand des geschichtlichen Seins jenseits aller Positivität. »Nächtliche Fahrt« ist also in dieser Perspektive eine Meditation gegen den Strich des Hegelschen geschichtlichen Fortschritts. Das Christentum, das nach Hegel die Spitze des religiösen Geistes markiert, wird gerade in seinem philosophischen Kern der Erlösung und Intelligibilisierung als Atavismus verstanden, als Wahngelbte und Narretei und durch das von ihm angeblich überwundene Judentum gekontert. Heine revoziert in radikaler Weise den geschichtsphilosophischen Fortschritt sowohl *in aestheticis* wie auch in Religionsdingen, der von der Hegelschen Philosophie im Dreischritt durchskandiert wird. Der inkarnationstheoretische Gehalt des Gedichtes fokussiert sich auf die Schönheit, so dass die religionsphilosophische Dimension zugleich auch als ästhetische Dimension in den Vordergrund tritt.

Ein letztes Mal ist an das Formapriori der Chevy-Chase-Strophe zu erinnern, welche im 18. Jahrhundert, denkt man an Gleim zurück, eine Strophe war, in der Kriegslieder gedichtet wurden. Wie ein Kriegslied gegen Hegel erscheint dieses Gedicht, das mit der Konnexion von Christentum, Wahnsinn, Romantik und Hegel eine ganze geschichtliche Armee ins Meer hinabschollern lässt, um am Ende in einer durch die Barmherzigkeit des Judentums geschützten Idylle gerettet zu werden. Mann und Frau entsteigen dem Kahn und haben zu zweit das Dritte, das sie gefährdete, hinter sich gelassen. Das vertrackte Gedicht, zu dem Heine eine offenkundige Fehllektüre gegeben hat, stellt sich überraschend und doch konsequent als ein jüdisches Gedicht vor, welches eine christliche Position verabschiedet.<sup>38</sup>

Aus der Passage durch die Nacht des Christentums entsteigen die Zwei des Gedichtes dem Todesnachen, der in Brentanos Ballade/Gedicht ins offene Meer hinausgeht und dort verbleibt. Wo Brentanos Romantik den auf der thematischen Ebene

ausgesprochenen Tod in der Geste einer absoluten Metapher poetologisch umgesetzt, kann Heine den Raum der Unbestimmtheit mit einer anderen Position füllen. Eine andere Frage ist, ob man diese Füllung als einen Fortschritt oder als einen Rückschritt gegenüber der bei Brentano so radikal gedachten poetologischen Geste lesen möchte.

### VIII. Philosophieren in aestheticis

Kann ein Gedicht als Gedicht, mit seinen Mitteln, philosophieren? Und kann es einen Gehalt bergen, der philosophisch relevant ist, obwohl er diskursiv nicht formuliert ist? Heines Gedicht argumentiert nicht mit Theoremen, sondern mit Formen (Strophenform, Reim, Metrum, Balladenform), Konstellationen (Gliederung des Gedichtes und verschiedene Sprechperspektiven) und versteckten Zitaten<sup>39</sup> (Brentanos Gedichte, der *Rabbi*-Text). Die durch den Text geleistete Einheit ist eine, die auf einem anderen Feld spielt, als es das der begrifflichen Subsumptionslogik ist. Die *comprehensio aesthetica* zieht theorieintensive *Bilder* narrativ zusammen, um ihre Konstellation in einer zweiten Sprache sinnfällig werden zu lassen. Als Theorem wäre der jüdische Widerspruch gegen die Hegelsche Philosophie kaum mehr als eine trockene Meinung. Als Gedicht wird aber der Gehalt *lebendig, dicht* und *affektiv* relevant. Indem der Text im Namen Heines auf engem Raum eine mehrfache negierende Passage nimmt—die durch die romantische Ballade, die durch die jüdische Emanzipation, die durch die Hegelsche Philosophie, die durch die christliche Religion—, wird er komplex in einem nicht mehr allein diskursiven Sinn. Er wird komplex durch seine mehrfach übereinander gelegten Bildlichkeiten, in denen der poetologische Ort der *Lore Lay/Lorelei/Lore-Ley* die Szene unterwandert, der Name *Heine* eine Negation dieses Ortes einschreibt und die auf der Systemebene des Textes etablierte antihegelsche Hegellektüre überhaupt alle naive Bildrealisierung hinab ins Meer schollern lässt.

Die Handlungssequenz zweier Kahnfahrer wird zu einem modellbildenden System, das viel zu denken gibt, ohne je zu Ende gedacht werden zu können. Denn das System ist in sich instabil, weil es am selben argumentativen Ort eine divergierende Pluralität von Bildgeschichten beherbergt, die nur deshalb mit- und ineinander existieren können, weil sie gegeneinander frei bleiben. So wird der *ikonische Sinn* als Bildkritik jenseits der Subsumption platziert. Die Frage, ob eine solche Semantik des Transitorischen noch Sinn

sei oder offensiv: ob nicht überhaupt der Sinnbegriff dann stark wird, wenn er sich des Subsumptiven entledigt hat und in die ästhetische Sphäre des Transitorischen eingegangen ist, lässt sich nicht bündig beantworten. Jenseits der Frage nominaldefinitorischer Zubereitungen des Sinnbegriffs ist nämlich die theoretische Entscheidung, *Sinn* dort spielen zu lassen, wo er nicht festlegbar ist, als sinntragende Entscheidung selbst in dem Problem befangen, das sie lösen soll. Philosophieren *in aestheticis* ist daher angesichts von Dichtung immer eine zirkuläre Angelegenheit. Denn die semantische Basis der Interpretationsprozesse folgt offenkundig einem starken Zug in die Bildlichkeit hinein. Dieses Gedicht jedenfalls verweist jedes bildrealisierende Bedürfnis immer nur auf eine andere, aber subvertierende Bildebene des linguistischen Stratum. Der poetische Text geht seinen Gang als fortlaufende Bildkritik.

Gegenüber der Ästhetik als philosophischem Genre ist die Interpretation von Kunstwerken, selbst wenn sie theoriegesättigt prozediert, durchaus eine andere diskursive Tätigkeit. Weil Interpretation die ästhetische Theorie in Performanz überführt und der Evidenz des Kunstwerks folgt, muss sie, um diesem *Anspruch* der Kunst *gerecht* zu werden, die Lektüre ins Transitorische entlassen – in die durch die Bilder ins Torkeln gebrachte Semantik ebenso wie in die Durchkreuzung der Bilder. Auch hier ist es mehr als nur eine nominaldefinitorische Frage, wie man dieses Zwischen von Bild und Semantik begreifen möchte. Vielleicht ist es gerade das distinkte Oszillieren<sup>40</sup> von Bild und Bedeutung, welches die poetische Sprache definiert. So gesehen, hat die *Interpretation als Philosophieren in aestheticis* keine Grenze, weil sie jede Grenze als ihre innere Bewegung zu denken versucht.

## Endnoten

- 1 Zitiert aus der Düsseldorfer Heine-Ausgabe: Heine, Heinrich, *Gesamtausgabe der Werke*, hg. v. Manfred Windfuhr, Hamburg, 1973–1992. *Nächtliche Fahrt* aus Bd. 3/1, S. 55 f.; das Briefzitat aus Bd. 3/2, S. 676.
- 2 Brentano, Clemens, *Werke*, hg. v. Friedhelm Kemp, München, 1963, Bd. 2 [darin: Godwi], S. 426–429.
- 3 Brentano, *Werke*, Bd. 2, S. 427.
- 4 In der reimenden Endstellung sind die phonetisch identischen *ei*, *ey* und *ay* 22mal zu finden, im Versinneren zusätzlich 14mal. Nimmt man das phonetisch nicht ganz identische zweimalige *eu* in Reimendstellung noch hinzu, dann ist von einer 38fachen Rekurrenz auszugehen.
- 5 Zur These einer grundsätzlichen poetischen Anagrammatik vgl. den Artikel »Anagramm« von Anselm Haverkamp in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart, 2000, Bd. 1, S. 133–153.
- 6 Heine, *Werke*, Bd. 1, S. 208.
- 7 Methodisch ist hier anzumerken, dass eine anagrammatische Lektüre der Position 9. 1. aus der anfänglichen *Kleinen Apodiktik* entspricht.
- 8 Vgl. den Aufsatz »Linguistik und Poetik« in: Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt am Main, 1979, S. 111.
- 9 Ebd., S. 94.
- 10 Ebd., S. 118: »In der Dichtung lebt die innere Form des Namens, das heißt der semantische Wert seiner Konstituenten, wieder auf.«
- 11 Die Diskussion der Anagrammatik kann hier nicht geführt werden; sie wird an anderer Stelle, in meinem entstehenden Buch zur poetischen Bildkritik, ausgebreitet. Zur Ununterscheidbarkeit von Philologie und Spekulation vgl.: Starobinski, Jean, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, Frankfurt am Main, 1980.
- 12 Brentano, *Werke*, Bd. 2, S. 340–342.
- 13 So der Titel der handschriftlichen Fassung, vgl. Brentano, *Werke*, Bd. 1, S. 98.
- 14 Vgl. zum poetologischen Motiv der Kahnfahrt im 18. Jahrhundert: Blume, Bernhard, »Kahnfahrt. Ein Beitrag zur Motivgeschichte des 18. Jahrhunderts«, in: *Euphorion* 51 (1957), S. 355 ff.
- 15 Brentano, *Werke*, Bd. 2, S. 429.
- 16 Ebd., S. 429.
- 17 Heine schreibt Bacherach im Gegensatz zu Brentanos Bacharach. Die kleine Verschiebung wäre nicht erwähnenswert, wenn sie nicht derjenigen von Brentanos Lore *Lay* zu Heines Lore-*Ley* entspräche. Im Kontext der These, dass der 36malige Diphthong *ei/ey/ay* in *Nächtliche Fahrt* eine Oberflächenreminiszenz des Archi-Terms *Lore Lay/Lorelei/Lore-Ley* sei, wird die Anagrammatik zum argumentativen Scharnier.
- 18 Briegleb, Klaus, *Bei den Wassern Babels. Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne*, München, 1977, S. 205–253.
- 19 Ich zitiere den *Rabbi von Bacherach* aus der Ausgabe: *Die von Gelderen Haggadah und Heinrich Heines »Der Rabbi von Bacherach«*, hg. v. Emile Schrijver und Falk Wiesemann, Wien, 1997. Zitat S. 53.
- 20 Briegleb, S. 211.
- 21 Briegleb, S. 211. Zur haggadaischen Quelle der Heineschen Bilderstürze vgl. Briegleb Kap. IV und: *Die von Gelderen Haggadah*, s. Anm. 19.
- 22 Briegleb, S. 213.
- 23 Heine, *Werke*, Bd. 1/1, S. 207.
- 24 Ist die brieflich an Schloß gegebene Auskunft (s. o.), es fände sich hier »eine fast ironische Ruhe der Natur« überzeugend? Der Gedichttext gibt kein Ironiesignal, im Gegenteil. Indem der Schlussvers »Da waren wir unsrer zwey« Brentanos Ballade zitiert und zudem den Bogen zur ersten Strophe von »Nächtliche Fahrt« schlägt, wird anstelle einer Ironie eine kompositorische Geschlossenheit erzeugt, die das Gedicht gerade nicht auf eine ironische Pointe hin ausrichtet.

Ralf Simon

- 25 Vgl. die Analyseebene 9.2. aus der anfänglichen *Kleinen Apodiktik*.
- 26 Vgl. die Analyseebene 9.3. aus der anfänglichen *Kleinen Apodiktik*.
- 27 Vgl. das Theorem 10. aus der anfänglichen *Kleinen Apodiktik*.
- 28 Vgl. die Analyseebene 9.4. aus der anfänglichen *Kleinen Apodiktik*.
- 29 Das Wort *schollern* hat nach dem Grimmschen Wörterbuch (XV, 1456) die Bedeutung »mit dumpfem Geräusch fallen oder hinabrollen, poltern; eine art iterativbildung zu schallen«.
- 30 Frank, Horst Joachim, *Handbuch deutscher Strophenformen*, München, 1980, S.140–145.
- 31 Ironisch sei daran erinnert, dass Heine in dem anfangs zitierten Brief an Schlosser auf die für das Gedicht wesentliche Bedeutung des Reims hingewiesen hat: »Drei Personen steigen in den Kahn, und bei ihrer Rückkehr an's Land sind ihrer nur zwei. Schon durch den Reim habe ich diese Hauptsache prägnant hervorzuheben gesucht.« Folgt man aber diesem Hinweis, so gerät man in die Opposition zu Heines falscher Lektüre des eigenen Textes.
- 32 Heine schreibt in seinem irreleitenden Brief an Schloß, es handle sich um »die bei kabbalistischen Beschwörungen üblichen Gottesnamen« (s.o.), aber diese Namen Gottes sind weder Entsetzensrufe noch auf Beschwörungen kabbalistischer Natur eingeschränkt. Es sind vielmehr ganz normale und im Judentum gebräuchliche Namen Gottes. Dem Briefadressaten Schloß lässt sich ein falscher Schlüssel leicht verkaufen. Dabei wäre Kabbalistik eher am Platze, wenn man dem reimenden Diphthong nachginge.
- 33 Zur genauen Rekonstruktion, welche Hegelkenntnisse Heine in seinen verschiedenen Lebensepochen hatte, vgl.: Lefebvre, Jean-Pierre, *Der gute Trommler. Heines Beziehung zu Hegel*, Hamburg, 1986.
- 34 Ich entnehme die folgenden Hegelzitate aus der von Hotho 1823 angefertigten Mitschrift der Hegelschen Ästhetik-Vorlesungen. Diese Fassung liegt textlich am nächsten zu dem Sprachstand, den Heine an Hegel selbst erfahren konnte, und sie ist in die von Hotho angefertigte Schriftfassung eingegangen: G.W.F.Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg, 2003. Ich montiere Zitate aus den Seiten 180–182.
- 35 Jean Paul hat im §23 seiner *Vorschule der Ästhetik* (1800) den Gedanken einer christlichen Idealisierung des Schönen mit der Konsequenz der Vernichtung der vorhandenen Schönheit nachdrücklich formuliert.
- 36 Lefebvre, Jean-Pierre, »Nachwort. Der RomanZero oder Götzens Enfant perdu«, in: Heinrich Heine, *Romanzero*, hg. v. Bernd Kortländer, Stuttgart, 1997, S. 273–298, bes. S. 284 ff.
- 37 Vgl. die detaillierte Analyse dieser Formation bei: Hilmer, Brigitte, *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg, 1997, S.104–123 und Kap.IV. Auch die Analyse des Verschwindens der schönen Gestalt ist bei Hilmer mehrfach in den Kreis der Reflexionsbestimmungen integriert worden (vgl. bes. S.133 ff. und S.192 ff.).
- 38 In den Diskussionen zur Vortragsfassung dieses Textes wurde zu bedenken gegeben, dass Heine in einem solchen Ausmaße Hegelianer sei, dass man von einer gänzlichen Negation und Verabschiedung Hegels nicht sprechen könne. Vielmehr sei Hegel in Heines Polemik »aufgehoben« (negiert und heraufgehoben und bewahrt). Aber ist dies richtig? Das Verb »schollern« ist im Grimmschen Wörterbuch als polterndes Hinunterfallen definiert. Der Text spricht also in der Tat von einem Akt des Auslöschens. Eine Leiche wird ins Meer gestoßen. Wollte man im Sinne der dreifachen Bedeutung des Aufhebens gegen diesen philologischen Befund argumentieren, so wäre eine starke philosophische Position manifest zu machen. Aber sie findet sich im Gedicht keinesfalls. Die Zwei steigen nach dem Tod Hegels und des christlichen Wahns aus dem Boot heraus und kommen in einer Idylle an. Nichts deutet darauf hin, dass Heine etwa das Christentum als aufgehobenes Moment des Judentums dächte, quasi in Umkehrung der Hegelschen Ganglogik des Weltgeistes. Heine fährt keine Hegelsche Retourkutsche gegen Hegel. Er lässt seine Akteure aussteigen. Das ist kein verkappter Hegelianismus.

## Endnoten

- 39 Den Verweis auf Eichendorffs Lorelei-Ballade (»Waldgespräch«) und auf den gesamten Vorstellungsbereich bleicher weiblicher Antiken-Statuen habe ich aus Platzgründen ausgespart. Der Sache nach ist aber die Referenz auf Brentanos *Godwi* für diese Bilderwelt hinreichend.
- 40 Vgl. diesen Begriff bei: Nancy, Jean-Luc, *Am Grund der Bilder*, Zürich und Berlin, 2006, S. 109–133.