

Einleitung

Solchen Dichter von der Gnade
Gottes nennen wir Genie:
Unverantwortlicher König
Des Gedankenreiches ist er.

Nur dem Gotte steht er Rede,
Nicht dem Volke – In der Kunst,
Wie im Leben kann das Volk
Tödten uns, doch niemals richten. –
(DHA III, 135)

Die Einsicht von der Autonomie der Kunst, in der impliziten Wendung vom Gottesgnadentum des Künstlers verborgen, die Heinrich Heine in dem Fragment *Jehuda ben Halevy* formuliert, ist die Einsicht eines Dichters, der im Leben viele Tode gestorben ist. Was die literarische Kritik in den 35 Jahren zwischen der ersten Veröffentlichung Heines 1821 und seinem Tod 1856 über ihn schreibt, könnte widersprüchlicher, disparater, gegensätzlicher, unvereinbarer kaum sein. In der Retrospektive erscheinen seine Werke wie Katalysatoren der zeitgenössischen Kritik, die zwischen strikter Ablehnung und begeisterter Aufnahme nahezu jede auch nur irgend mögliche Nuance der literarischen Bewertung aufweist. Die Rezeption der Werke Heinrich Heines spiegelt daher in unvergleichlicher Weise nicht nur die Vielschichtigkeit des literarischen Marktes und Publikums dieser Jahre, sondern zugleich den Verlust normativer literarischer Werte und Maßstäbe, der, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzend, wie ein Prolog des ewigen Diskurses der literarischen Moderne in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts seine Wirkung zeitigt. So ist Heinrich Heines Postulat von der Autonomie der Kunst zwar einerseits ein später Reflex der aufklärerischen Vorstellung von der Autonomie des Verstandes, jedoch andererseits Voraussetzung und Resultat der wirkungsbezogenen Schreibart des Dichters, die in der ständigen Provokation des Publikums ihren Sinn und ihre Berechtigung sieht. Eben jene Provokation ist es, die das zeitgenössische Publikum verstört und verunsichert und die dem Dichter Publizität und Aufmerksamkeit sichert. Um so wichtiger ist es für den Autor, dem eigenen Werk eine autarke, von den Strömungen und Untiefen des literarischen Marktes unabhängige Position zuzusprechen und die Autonomie seiner Kunst zu proklamieren. Diese komplizierte Wechselwirkung zwischen Autor und Publikum zeigt sich bereits in den frühen Schriften und ist keineswegs auf den späten Heine beschränkt. Schon 1830, in der *Reise von München nach Genua*, formuliert der Dichter:

Einem Adler, der auf seinem einsamen Lieblingsfelsen sitzt, und solcher Verhöhnung zuhört, muß recht mitleidig zu Muthe werden. Er denkt dann an das eigene Schicksal. Auch er weiß nicht, wie tief er einst gebettet wird. Aber die Sterne funkeln so beruhigend, die Waldwasser rauschen so tröstlich, und die eigene Seele überbraust so stolz all die kleinmüthigen Gedanken, daß er sie bald wieder vergißt. Steigt gar die Sonne hervor, so fühlt er sich wieder wie sonst, und fliegt zu ihr hinauf, und wenn er hoch genug ist, singt er ihr entgegen seine Lust und Qual. Seine Mitthiere, besonders die Menschen, glauben, der Adler könne nicht singen, und sie wissen nicht, daß er dann nur singt, wenn er aus ihrem Bereich ist, und daß er aus Stolz nur von der Sonne gehört seyn will. Und er hat Recht; es könnte irgend einem von der gefiederten Sippschaft da unten einfallen, seinen Gesang zu rezensieren. Ich habe selbst erfahren, wie solche Kritiken lauten: das Huhn stellt sich dann auf ein Bein und gluckt, der Sänger habe kein Gemüth; der Truthahn kullert, es fehle ihm der wahre Ernst; die Taube girrt, er kenne nicht die wahre Liebe; die Gans schnattert, er sey nicht wissenschaftlich; der Kapaun kikert, er sey nicht moralisch; der Dompfaff zwitschert, er habe leider keine Religion; der Sperling piepst, er sey nicht produktiv genug; Wiedehöpfchen, Elsterchen, Schuhuchen, Alles krächzt und ächzt und schnarrt – Nur die Nachtigall stimmt nicht ein in diese Kritiken, unbekümmert um die ganze Mitwelt, ist nur die rothe Rose ihr einziger Gedanke und ihr einziges Lied, sehnsüchtig umflattert sie die rothe Rose, und stürzt sich begeistert in die geliebten Dornen und blutet und singt. (DHA VII, 26–27)

Diese Karikatur des literarischen Marktes als Voliere, die böartig-liebenswerte Überzeichnung aus dem dritten Band der *Reisebilder*, ist aufschlußreich für die in neun Jahren Schriftstellerdasein gemachten Erfahrungen des jungen, überaus erfolgreichen Autors. Denn schon in den ersten Reaktionen auf die frühen Publikationen Heines zeigt sich eine zunächst latente Entwicklung, die für die gesamte Rezeption, nicht nur zu Heines Lebzeiten, sondern weit darüber hinaus, signifikant ist und der nachgeborenen Germanistengenerationen das Etikett vom Streit um Heine gegeben haben. Immer wieder und zu allen Lebens- und Schaffensperioden, inmitten von Auseinandersetzungen und Polemiken, die Zweck und Reaktion seines Schreibens zugleich sind, nimmt Heine Zuflucht zum Gedanken von der Autonomie seiner Kunst. Auch das oben zitierte Porträt des Künstlers als Adler meint nichts anderes.

Die Menagerie der Rezensenten aus der *Reise von München nach Genua*, innerhalb derer man den Einen oder Anderen wiederzuerkennen meint und die Heinrich Heines Werke durch die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts begleitet haben, ist beeindruckend und verteilt sich auf ein breites Spektrum literarischer Zeitschriften und Journale. Heines Kritiker lassen sich vielleicht in vier Gruppen unterteilen: 1. Freunde, Kommilitonen und Bekannte, zumeist aus der Jugendzeit (Johann Peter Theodor Lyser, Johann Baptist Rousseau, Friedrich Steinmann, Karl August Varnhagen von Ense). 2. Schriftsteller und Literaten, eine Gruppe, die aufgrund der vielfältigen Verflechtungen zur Publizistik wenig konsistent ist (Ludwig Börne, Franz Dingelstedt, Karl Gutzkow, Georg Herwegh,

Karl Leberecht Immermann, Heinrich Laube, Theodor Mundt, Ludolf Wienbarg). 3. Journalisten und Publizisten, bei denen die Abgrenzung zu den Schriftstellern ebenfalls nicht eindeutig sein kann (Karl Bölsche, Jakob Kaufmann, Friedrich Peucer, Moritz Gottlieb Saphir). 4. Universitätsprofessoren, bzw. Dozenten, Schullehrer und Beamte (August Nodnagel, Alexander Jung, Robert Prutz). Hinzu kommen die zahlreichen anonym erschienenen Rezensionen, deren Verfasser zwar oftmals bekannte Autoren ihrer Zeit waren, die sich hinter der Anonymität vor Repressionen verbargen oder so das ihnen auferlegte Publikationsverbot unterliefen, die aber mehrheitlich von unbekanntem Zeitschriftenredakteuren und Mitarbeitern stammen, über die ohnehin nichts oder nur wenig bekannt ist.

Aufgrund der für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristischen personellen Verflechtung der Publizistik mit anderen Kulturbereichen, kann der Ansatz einer genauen Klassifizierung nicht mehr als ein Versuch bleiben. Dramatiker geben Zeitschriften heraus, Schriftsteller arbeiten als Redakteure, Professoren wie Journalisten veröffentlichen Literaturgeschichten, Publizisten engagieren sich in der Politik, Dichter haben Staatsämter inne und Übersetzer sind wie Herausgeber von Taschenbüchern oder Kalendermacher publizistisch aktiv. Hier zeigt sich, gleichsam in einer Momentaufnahme, die für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts kennzeichnende zunehmende Professionalisierung des literarischen Marktes mit all ihren noch prozeßhaften Verwerfungen. Die mit dem Diktum des Jungen Deutschlands versehenen Autoren sind hierfür ein gutes Beispiel. So gibt Karl Gutzkow den über viele Jahre einflußreichen *Telegraph für Deutschland* heraus, der spätere Burgtheaterintendant Heinrich Laube redigiert über längere Zeit die *Zeitung für die elegante Welt* und veröffentlicht, ebenso wie Theodor Mundt, eine Literaturgeschichte. Auch andere Schriftsteller, wie der Schicksalsdramatiker Adolf Müllner, der über Jahre gemeinsam mit Wolfgang Menzel das *Literaturblatt zum Morgenblatt für gebildete Stände* redigiert oder Willibald Alexis (Wilhelm Häring), der Mitredakteur des *Berliner Conversations-Blattes* ist, begreifen die verschiedenartigen Bereiche ihres Engagements nicht als Gegensätze, sondern als komplementäre Aspekte ihres Schaffens. Interessant ist auch der Blick auf weniger bekannte Persönlichkeiten des damaligen Literaturbetriebs, von denen zwei herausgegriffen seien: Alexander Jung (1799–1884) und Ignaz Kuranda (1811–1884). Alexander Jung, Sohn eines preußischen Regimentsarztes studierte Theologie und Philosophie in Berlin, promovierte in Jena und arbeitete schließlich in Königsberg als Lehrer an einer französischen höheren Töchterschule, wo er mit Karl Rosenkranz befreundet war. Seine literarische Tätigkeit ist vielfältig. Er veröffentlicht Gedichte, Novellen, Romane, literaturwissenschaftliche wie philosophische Studien und schreibt für namhafte deutsche Zeitschriften, wie die *Blätter für literarische Unterhaltung* oder

das *Magazin für die Literatur des Auslandes*. Schließlich redigiert er drei Jahre lang das *Königsberger Literaturblatt*. Von ihm stammen zahlreiche Kritiken der Werke Heines, von denen sicherlich die einflußreichste die Studie aus seinen 1842 veröffentlichten *Vorlesungen über die moderne Literatur der Deutschen* geworden ist. Ignaz Kuranda hingegen stammt aus Prag und ist Jude. Er schrieb durchaus erfolgreiche Dramen, gab die zunächst in Brüssel, dann in Leipzig erscheinende Zeitschrift *Die Grenzboten* heraus und redigierte für kurze Zeit die in Wien erscheinende *Ostdeutsche Post*. Er hatte einen Sitz im Frankfurter Vorparlament als Abgesandter der Universität Wien und zog schließlich im Mai 1848 für einen deutschböhmischen Wahlbezirk in das Paulskirchenparlament ein. Auch von ihm stammen zahlreiche Rezensionen und Notizen zu den Werken Heinrich Heines.

Diese Vielseitigkeit der im Bereich der literarischen Kritik Tätigen veranschaulicht, was bereits Friedrich Sengle betont hat, daß der historische Ort der Heine-Zeit zwischen dem 18. Jahrhundert und der Moderne zu suchen ist. Hier finden sich die Ausläufer des auf eine Symbiose zielenden „älteren universalistischen Denkens“ der Aufklärung, das mit den sich rapide verändernden technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts konfrontiert, zu der eigentümlichen und unübersichtlichen literarisch-publizistischen Vielfalt dieser Jahre führt.¹

Das Beispiel der Rezensenten zeigt zugleich, wie wenig homogen das Feld der literarischen Kritik in der Heine-Zeit ist. Die Rezeption der Werke Heinrich Heines scheint deshalb wenig geeignet, die kontrovers diskutierte Frage, ob die Jahre zwischen 1815, 1830, 1848 und/oder 1870/71 als eine Einheit innerhalb einer Geschichte der literarischen Kritik betrachtet werden können, zu beantworten.² Denn die erstaunliche Kontinuität, im positiven wie im negativen, die für das Urteil über Heine von seiner ersten bis zu seiner letzten Publikation kennzeichnend ist, heben diesen Schriftsteller und die Rezeption seiner Werke aus dem Kontext seiner Zeitgenossen heraus und manifestieren seine Sonderstellung als die große Ausnahmeerscheinung innerhalb der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Dennoch gibt der Blick auf die Literaturkritiker ein relativ genaues Spiegelbild des literarischen Marktes nach dem Wiener Kongreß, der durch die Einführung der Schnellpresse, die Ausdifferenzierung des Buch- und Kommissionsbuchhandels, die Gründung des Börsenvereins des deutschen Buchhandels und die endlich durchgesetzten Urheberrechte einerseits auf allen Ebenen einer zuvor nicht gekannten Professionalisierung entgegenging, andererseits durch Zensur und Einschränkung der „Preßfreiheit“, durch das ständig drohende Verbot kritischer Publikatio-

1 Sengle 1971–1980 II, 62.

2 Vgl. Hohendahl 1985, 129–131 und Sengle 1971–1980 I, 155–200.

nen und den immer noch stark regional aufgesplitterten literarischen Markt, der auch nur ein zahlenmäßig beschränktes Lesepublikum aufwies, zahlreiche Schriftsteller in der Abhängigkeit eines Brotberufes festhielt.³ Mit dieser Professionalisierung des literarischen Marktes verstärkten sich gleichzeitig die konkurrenzkapitalistischen Strukturen des Buchhandels, mit den damit verknüpften Rückwirkungen auf die literarische Kritik, so daß Peter Uwe Hohendahl feststellen kann, daß die Rezensionspraxis dieser Jahre „weniger der Aufklärung des Publikums als der Durchsetzung bestimmter Autoren auf dem literarischen Markt“ diente.⁴ Ab den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts hat sich die Literaturkritik von den aufklärerischen Vorstellungen des 18. Jahrhunderts endgültig verabschiedet. Rezensionen und Kritiken gliedern den durch die quantitativ zunehmende Produktion immer unübersichtlicher werdenden literarischen Markt und verlieren damit mehr und mehr ihre Funktion, an dem intellektuellen Diskurs teilzunehmen, den sie beschreiben, zugunsten einer rein vermittelnden. In interessantem Gegensatz hierzu stehen die Autoren des Jungen Deutschlands, die nicht müde werden, die Bedeutung einer Kritik im Sinne der Aufklärung für den Bereich ihres eigenen literarischen Schaffens wie des gesamtgesellschaftlichen Diskurses zu betonen. Diese Rhetorik von der Kontinuität aufklärerischer Gedanken und Vorstellungen im frühen 19. Jahrhundert sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Realität eines sich stetig fortentwickelnden literarischen Marktes auf solche programmatisch-intellektuellen Vorstellungen wenig Rücksicht genommen hat. Auch die Vorstellung über Aufgaben und Funktion der Kritik im Kontext des intellektuellen Diskurses der Junghegelianer sind vor diesem Hintergrund zu relativieren.

Diese strukturellen Veränderungen des Literaturbetriebes zeigen sich auch in den Publikationsmedien der literarischen Kritik, den Zeitschriften. Alfred Estermann hat sie in seinen Überlegungen zu *Deutschen Literatur-Zeitschriften 1800–1850 als literaturgeschichtliche Quellen* in fünf Kategorien aufgeteilt, die eine Typologie der Formen literarischer Publikationsorgane der Restaurationszeit erkennen lassen und die auch für die Heine-Rezeption die maßgeblichen Quellen sind.

1. Das überregionale, selbständige Unterhaltungs- und Konversationsblatt, mit den Grundbestandteilen erzählende und diskursive Prosa, Gedichte, Dramentexte, Kulturelle Nachrichten und Korrespondenzberichte (*Der Gesellschafter, Abend-Zeitung, Wiener Theaterzeitung, Die Posaune*).
2. Die – auch getrennt abonnierbare – Feuilleton-Beilage zu Tageszeitungen, im wesentlichen aus Nachdrucken redigiert (*Frankfurter Konversationsblatt, Didaskalia, Münchener Unterhaltungsblatt*).
3. Die Rezensionen-Zeitschrift, ausschließlich Kritiken allgemein kultureller Veröffentlichungen, auch literarischer, gewidmet (*Blätter für literarische Unterhaltung, Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, Hallische Jahrbücher für*

3 Vgl. hierzu Köster 1984, 28 f. und Stein 1979, 162–166.

4 Hohendahl 1985, 131.

deutsche Wissenschaft und Kunst). 4. Das überwiegend kulturelle Themen, zumeist Literatur und Theater behandelnde nichtpolitische Lokalblatt (mit publikumswirksamen Titeln wie *Der choleriche Aster*, *Der reisende Teufel*, *Der Zauberer*). 5. Und eher am Rande Akademiepublikationen mit „gelehrten“ Rezensionen aus allen Wissenschaftsbereichen, darunter immer wieder, wenngleich in bescheidenerem Umfang, auch zu Literatur-Themen.⁵

Die deutschsprachigen Exilzeitschriften, die unter anderem in Belgien, Frankreich, der Schweiz oder den Vereinigten Staaten erschienen, sind ebenfalls für die Aufnahme und Wirkung der Heineschen Werke bedeutsam, war es ihnen doch als einzigen möglich, in der zumeist kurzen Spanne ihres Erscheinens sich unzensiert mit dem politischen, ebenfalls exilierten Dichter auseinanderzusetzen. Historisch-politische Zeitschriften, ganz gleich ob sozialistischer, liberaler oder konservativer Färbung, äußern sich mit zunehmender Popularität Heines zwar auch über den Dichter, aber ihre Stellung innerhalb der eigentlichen literarischen Kritik ist marginal.

Sicherlich zurecht betont Friedrich Sengle, daß gerade in der Biedermeierzeit die Übergänge zwischen Zeitschriften und Zeitungen noch fließend sind, und daß sich die aus der späteren Entwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts resultierende sinnvolle Unterscheidung zwischen täglich erscheinenden Zeitungen, der Tagespresse also, und zwei- bis dreimal wöchentlich oder in größeren Intervallen, bis hin zu monatlich oder quartalsweise veröffentlichten Zeitschriften für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts höchstens als retrospektives Konstrukt angebracht sein kann.⁶ Für den Kontext der Heine-Rezeption sind überregional verbreitete Zeitungen wie die in Augsburg erscheinende *Allgemeine Zeitung*, die Heinrich Heine selbst aufgrund ihrer überragenden Bedeutung innerhalb der deutschen Publizistik in der *Vorrede* zu den *Französischen Zuständen* die „Allgemeine Zeitung von Europa“ nennt (DHA XII, 65), die *Frankfurter-Ober-Postamts-Zeitung* oder die *Staats und Gelehrte Zeitung des hamburgischen unpartheiischen Correspondenten* von besonderer Bedeutung. In vielen Zeitungen finden sich – und dies kann Sengles Beobachtung nur bestätigen – eben nicht nur Nachrichten über Politik, Wirtschaft, Industrie oder Verkehr, sondern ebenso Meldungen und Nachrichten aus Literatur, Kunst und Philosophie. Aber mit der zunehmenden Bekanntheit Heinrich Heines finden zusehends Nachrichten Eingang in die lokal ausgerichtete Tagespresse. In der Regel handelt es sich nur um kurze Meldungen, oftmals innerhalb längerer Korrespondenzartikel aus Paris, Rezensionen sind in diesen Zeitungen jedoch eher die Ausnahme. Auch hier sind die Exil- und Oppositionsorgane von besonderem Interesse, Blätter wie die *Deutsche-Brüsseler-Zeitung*, die *Neue Rheinische Zeitung*, oder

5 Estermann 1998 (2), 35.

6 Sengle 1971–1980 II, 66.

die *Rheinische Zeitung für Politik, Handel und Gewerbe* setzen sich mit dem Dichter auseinander.

Für Zeitschriften wie für Zeitungen ist, und dies gilt besonders für die Jahre nach dem Verbot des Jungen Deutschlands, der Erscheinungsort bedeutsam. Das politische Klima und die demzufolge mehr oder weniger streng angewandten Zensurgesetze des jeweiligen Mitgliedsstaates des Deutschen Bundes prägten in entscheidendem Maße, ob und wie über den Dichter geurteilt wurde. So ist der Druck der Zensur in Preußen, Hessen oder Österreich deutlicher zu spüren als in den südwestdeutschen oder Stadtstaaten. Die Berichterstattung über Heinrich Heine kann aber auch, wie in den erst durch den Wiener Kongreß im Jahre 1815 zu Preußen gekommenen rheinischen Gebieten, als gegen die preußische Regierung gerichteter impliziter Protest dienen. In diesem Kontext ist auch der Einfluß der Herausgeber und Redakteure zu beachten. Ein Redaktionswechsel führte zwar nur in seltenen Fällen zu einer grundlegenden und radikalen Neuausrichtung des Blattes, sorgte aber zumeist für Neuerungen und Akzentverschiebungen, die für die Programmatik einer Zeitschrift entscheidend waren. Erinnert sei hier an den *Telegraph für Deutschland*, dessen Redaktion Karl Gutzkow 1844 an Georg Schirges abgab; in der Folge wurde die Beurteilung Heines im *Telegraph* deutlich positiver.

Letztlich ist es nicht nur aufschlußreich zu sehen, in welchen Zeitschriften Rezensionen zu Heines Werken erschienen sind, sondern auch welche Zeitschriften sich nicht mit dem Dichter beschäftigten. So erscheinen im *Morgenblatt für gebildete Stände* (später: *Morgenblatt für gebildete Leser*) und der Beilage *Literaturblatt* zwischen 1821 und 1831 dreizehn Rezensionen und Notizen zu den Werken Heinrich Heines, von 1830 bis 1834 zehn, von 1835 bis 1836 zwölf, von 1837 bis 1838 elf, von 1839 bis 1841 sieben und in den 15 Jahren nach 1841 bis zu Heines Tod 1856 sind es 25. Allein diese rein quantitative Betrachtung zeigt deutlich die zunehmende Distanz gegenüber dem Dichter, die nach dem Verbot des Jungen Deutschlands – an dem der Redakteur des *Literaturblattes* Wolfgang Menzel ja nicht unbeteiligt war – und Heines Buch über Ludwig Börne schließlich in ein beredtes Schweigen mündet. Das *Morgenblatt* steht hier nur exemplarisch für zahlreiche Zeitschriften, die nicht oder nicht mehr über den Dichter berichteten und gerade dadurch eine deutliche Position bezogen haben.

Es ist nicht zu leugnen, daß das Jahr 1848 die entscheidende Zäsur innerhalb der Publizistik des 19. Jahrhunderts bildet. Nur wenigen Journalen gelingt es, sich über diese Schwelle hinüberzuretten, weshalb die meisten Untersuchungen aus dem Bereich Zeitschriften- und Zeitungs-forschung in ihrer Argumentation die Veränderungen der Presselandschaft nach dem Revolutionsjahr 1848 berücksichtigen, also zwischen

der Publizistik des Vor- und des Nachmärz unterscheiden.⁷ Die Rezeption der Werke Heinrich Heines zeichnet sich jedoch dadurch aus, daß das Urteil über den Dichter in überraschender Kontinuität diesen Wendepunkt ignoriert, was zum einen auf die noch zu untersuchende besondere Stellung des Dichters innerhalb der Literatur seiner Zeit zurückzuführen ist, zum anderen auf eine ebenfalls überraschende Kontinuität der Rezensionen vor und nach dem März.

Aber Urteile über Heine finden sich nicht nur in Zeitschriften und Zeitungen. Hier sind ebenfalls die Taschenbücher, Almanache und Kalender zu nennen, die sich in verstreuten Notizen mit Heines Werken beschäftigen, ferner die Literaturgeschichten, literaturwissenschaftlichen Aufsätze (oftmals wurden auch zunächst in Zeitschriften veröffentlichte Artikel später nochmals in Form eines Buches publiziert) und die Konversationslexika, die sich ab den 1830er Jahren in zunehmendem Maße dem Dichter widmen und schließlich die zahlreichen Gedichte und Dichtungen auf und an Heine und die Beschäftigung mit ihm in weiteren literarischen Werken, wie Dramen, Novellen, Erzählungen und Reiseberichten.

Überhaupt ist ein Blick auf die Textgattungen der Äußerungen über Heine interessant. An erster Stelle sind natürlich die eigentlichen Rezensionen zu nennen, die mehr oder weniger detailliert, Inhalte referierend, analysierend und bewertend, sich mit einem gerade erschienenen oder neu aufgelegten Werk Heinrich Heines auseinandersetzen. Ihnen kommt insofern innerhalb des sich erst entwickelnden Buchmarktes der Heine-Zeit eine besondere Bedeutung zu, als sie nicht nur als literarische Kritik zu begreifen sind. Sie bilden zugleich einen wesentlichen Pfeiler der eigentlichen Verlagswerbung, die bis auf wenige, zumeist nur einmalig geschaltete Verlagsanzeigen auf die möglichst breite und ausführliche Besprechung in den einschlägigen Zeitschriften angewiesen war. Heinrich Heine und sein Verleger Julius Campe hatten deshalb schon aus rein ökonomischen Gründen ein großes Interesse an der intensiven Besprechung der soeben erschienenen Werke.

Ab den späten 1830er Jahren erscheinen zunehmend größere Studien, die sich mit dem Gesamtwerk des Dichters auseinandersetzen. Sie zeigen einerseits die, ungeachtet ihres meist ablehnenden Urteils, außerordentliche Bedeutung, die Heinrich Heine als einer der unbedingten Größen der Literatur seiner Zeit zuerkannt wurde, andererseits sind sie Ausdruck einer sich entwickelnden und zusehends etablierenden akademischen Literaturwissenschaft, wenngleich ihre Verfasser noch in dem *juste-milieu* zwischen Publizistik, Literatur und Wissenschaft zu suchen sind.

Eine besondere Bedeutung innerhalb der Heine-Rezeption haben die Nekrologe. Sie erschienen nicht erst 1856, sondern bereits ein Jahrzehnt zuvor löste im Jahre 1846 eine falsche Todesmeldung eine ganze Flut

7 Obenaus 1986 und Obenaus 1987 oder Sengle 1971–1980 II, 56.

von Nachrufen und Nekrologen aus. Sie verdienen gesonderte Beachtung, da ihre Verfasser versuchten, das Gesamtwerk und die Persönlichkeit des Dichters im Kontext der Literatur der Zeit abschließend und grundlegend zu würdigen, und in ihren Urteilen den oftmals kleinlichen Kämpfen und Streitigkeiten der Tagesliteratur enthoben waren.

Ganz anders sind die sogenannten Notizen zu bewerten. Sie erscheinen zumeist unter der Rubrik *Mannichfaltigkeiten*, *Buntes*, *Miscellen* oder *Vermischte Nachrichten* und berichten über Äußerungen, Meinungen und Ansichten des Autors, projektierte, fiktive und soeben erschienene Werke, geplante, unternommene und nie stattgefundene Reisen, Lebensumstände, Zensurmaßnahmen o. ä. Diese Meldungen können einerseits durchaus ernst zu nehmende Nachrichten und Informationen bringen, andererseits Klatsch, Nachreden, Indiskretionen und Vermutungen äußern. Sie wurden zumeist von zahlreichen Blättern nachgedruckt, mit oftmals inhaltlichen Akzentverschiebungen und bewußten Verfälschungen, Kommentaren und Erweiterungen. Ihre Besonderheit liegt also in ihrer offenen, leicht zu adaptierenden und modifizierenden Form. Zumeist ohne Überschrift, aber mit gesperrt, kursiv oder fett gedrucktem erstem Wort (Heinrich Heine..., Der Dichter Heine...) als Aufmacher, boten sie dem Zeitungsleser auf kleinem Raum eine interessante Meldung, die, oftmals durch die Nachrichten anderer Zeitschriften ergänzt, neuen Gesprächsstoff lieferte.

Darüber hinaus gibt es eine ganze Reihe von Notizen, die aus ganz anderen Zusammenhängen stammen. Zumeist handelt es sich um Heine-Erwähnungen in Rezensionen von Werken anderer Dichter. Heine dient als positiver wie negativer Vergleichsmaßstab oder wird vom Verfasser im Zuge einer literaturgeschichtlichen Verortung herangezogen. Diese Notizen haben wenig eigenen Wert, da sie zumeist keine eigenständigen Wertungen und Urteile über Heinrich Heine äußern, sondern den gängigen Deutungen des Dichters folgen.

Hier stellt sich nun endgültig auch die Frage nach dem literarischen Publikum, den Lesern. Manfred Windfuhr hat in seiner Untersuchung über *Heinrich Heines deutsches Publikum (1820–1860)* gezeigt, daß Heines Leserschaft während einzelner Schaffensperioden in unterschiedlichen sozialen Schichten zu suchen ist. Bis zum Verbot des Jungen Deutschlands in der Mitte der 1830er Jahre war es die zahlenmäßig begrenzte Leserschaft der Oberschicht (Hochadel, Adel, hohes Militär, führende Minister und Beamte) und mit zunehmender politischer Tendenz der Heineschen Werke ist das Publikum in den bürgerlichen, akademisch gebildeten Schichten zu finden – auch die Frühsozialisten, die ab den 1840er Jahren sich mit Heines Werke auseinandersetzen, entstammen einem großbürgerlichen Milieu.⁸ Was Manfred Windfuhr für die Werke

8 Windfuhr 1997 (1), 401, 418–419, 423.

Heinrich Heines dargestellt hat, erlaubt auch Rückschlüsse auf das Lesepublikum der literarischen Zeitschriften. Die zumeist häufig wechselnden und gerne zu programmatischen Akzentverschiebungen veränderten Untertitel der damals erschienenen Zeitschriften wie *Unterhaltungsblatt für gebildete Stände*, *Chronik der gebildeten Welt*, *Blätter für Unterhaltung*, *Zeitgeschichte*, *Literatur*, *Kunst und Theater* oder *Blätter für Leben*, *Kunst und Wissenschaft* richten sich an ein gebildetes, bürgerliches Publikum, dem gerade in den Jahren zwischen dem Wiener Kongreß und der Revolution von 1848 durch die Industrialisierung eine immer stärker werdende Position zuwuchs, das aber, politisch ohne Einflußmöglichkeiten, mehr oder minder tatenlos dem machtpolitischen Primat des wirtschaftlich wie gesellschaftspolitisch immer schwächer werdenden Adels zusehen mußte. Gerade die eingeschränkte politische Diskussion dieser Schichten führte zu der Verlagerung in eine literarische Öffentlichkeit, die für die Biedermeierzeit typisch ist und deren beredter Ausdruck die über 2.000 literarischen Zeitschriften sind, die Alfred Estermann für die Jahre zwischen 1815 und 1850 gezählt hat.⁹ Die Auflagenhöhe dieser literarischen Zeitschriften ist sehr unterschiedlich und sagt auch nicht unbedingt viel über die tatsächliche Anzahl der Leser aus, da die meisten Journale im Familien- und Freundeskreis oder über Lesezirkel und Kaffeehäuser ein weit größeres Publikum erreichten, als die Auflagenhöhe vermuten läßt.

Das literarische Publikum besteht also einerseits aus dem Adel und dem Bürgertum (Kaufleute, Industrielle, Professoren, Lehrer, Juristen, Ärzte, Beamte samt den dazugehörigen Ehefrauen und Töchtern, den weiblichen Lesern also, die einen wesentlichen Teil ausmachen), andererseits aus Schriftstellern, Journalisten, Buchhändlern und Verlegern, also denjenigen, die professionell mit Literatur befaßt sind. Peter Uwe Hohendahl veranschlagt den Anteil der am literarisch-kritischen Dialog Teilnehmenden mit zehn bis fünfzehn Prozent, wobei diese Zahlen fast ein wenig hochgegriffen erscheinen.¹⁰ Unberücksichtigt bleibt ein nur schwer zu umreißenender und bisher gar nicht untersuchter Bereich. Ab den 1830er Jahren erschienen in Deutschland – nach englischem Vorbild – Pfennig- und Hellermagazine, Zeitschriften, die, wie die Titel schon ver-raten, äußerst preiswert, sich an das kleine und mittlere Bürgertum wandten, Magazine, die sich der *Belehrung und Unterhaltung* oder der *Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse* widmeten. Schon ihre Untertitel machen deutlich, daß das Publikum, an das sie sich richteten, nicht den *gebildeten Ständen* angehörte, sondern der *Belehrung und Bildung* bedurfte. Ob und in welchem Maße Heines Werke in diesen Zeitschriften überhaupt rezipiert worden sind, ist bisher nicht untersucht worden.

9 Vgl. Estermann 1978–1980.

10 Hohendahl 1985, 138.

Trotz der verzerrenden Perspektive eines fiktionalen literarischen Textes, ist für die Rezeption der Werke Heinrich Heines in den unteren Schichten des Bürgertums die 1842 in der in Preßburg erschienenen Zeitschrift *Pannonia* in Fortsetzungen veröffentlichte Novelle *Die Heineanerin* von Leopold Kompert aufschlußreich.¹¹ Sie richtet sich zwar an ein bildungsbürgerliches Publikum, zeigt aber die Wirkung Heinescher Werke auf das Kleinbürgertum. Die Heldin der Novelle, die Putzmacherin Fanni, liest schwärmerisch das *Buch der Lieder*, verliebt sich unglücklich in einen Studenten und stirbt schließlich an gebrochenem Herzen. Gängige empfindsam-gefühlvolle Klischees und Bilder der frühen Lyrik Heinrich Heines werden in dieser Erzählung aufgenommen und umgedeutet und bekommen so eine sentimentale, überaus banale Wendung. Dennoch veranschaulicht Komperts Novelle, daß die Rezeption literarischer Texte durch das niedere und mittlere Bürgertum auf Lektüre und Nachempfinden beschränkt blieb. Der literarisch-intellektuelle Diskurs, an dem die Werke Heinrich Heines teilnahmen und den sie mitbestimmten, findet sich in den literarischen Zeitschriften der meinungsbildenden Schichten.

In ganz anderem Zusammenhang reflektiert Heinrich Heine in der aus dem Mai 1854 datierten späteren Notiz zu *Lutezia XI* über die Bedeutung und Stellung dieser Zeitschriften:

Es giebt obskure Winkelblätter genug, worin wir unser ganzes Herz mit allen seinen Zornbränden ausschütten könnten – aber sie haben nur ein sehr dürftiges und einflußloses Publikum, und es wäre eben so gut, als wenn wir in der Bierstube oder im Kaffeehause vor den respektiven Stammgästen schwadronirten, gleich andern großen Patrioten. (DHA XIII, 64)

Die Zeitschriften, in denen Heine selber publizierte und in denen über ihn publiziert wurde, zeigen, daß er sich, wie auch die Schriftsteller des Jungen Deutschlands, trotz demokratisch-egalitärer Rhetorik an ein elitäres, meinungsbildendes- und beherrschendes Publikum wandte.

Anschaulich wird dies auch durch den Stil, die Schreibart, die für den heutigen Leser besonders durch zwei Aspekte auffällig ist. Einerseits machen die immer noch mit zahlreichen französischen Entlehnungen, lateinischen und griechischen Zitaten und Anspielungen auf die klassische Literatur angereicherten Artikel deutlich, daß hier ein Publikum gehobener Bildung angesprochen wurde. Die vielen Vergleiche unterschiedlicher Literaturen und Epochen sprechen hier eine deutliche Sprache. Andererseits bedeutet dies jedoch nicht, daß dieselben Artikel aus der Sicht des heutigen Lesers nicht zugleich auch voller infamer Behauptungen, Anschuldigungen, Denunziationen, Halbwahrheiten, Lügen, Klatschereien und persönlicher Beleidigungen (gerne auch grober Natur) stecken konnten. Die abwägende, mehr an der Sache orientierte literarische Kritik

11 auf der Horst/Singh VII, 94–105.

ist erst eine Entwicklung späterer Generationen. Die Heine-Zeit kennt die dialektische Methode der sauberen und wissenschaftlich korrekten Trennung von Idee und Person noch nicht. Alles ist persönliche Auseinandersetzung, und jeder steht nicht nur argumentativ für seine Thesen und Vorstellungen ein, sondern mit seiner gesamten Person, weshalb gleichermaßen der Stil als repräsentativ für den Menschen selber angesehen wird – Publizisten liberaler und konservativer Färbung machen hier keinen Unterschied. Das von Heinrich Heine so oft gebrauchte Wort des Comte de Buffon „Le style est l’homme même“ ist ebenfalls ein Indiz hierfür.¹² Die inhaltliche Programmatik der Literatur wird in hohem Maße mit den sie vertretenden Personen gleichgesetzt, weshalb Friedrich Sengle von dem „die gesamte Ideenwelt repräsentierenden Personalismus“ spricht.¹³ Und eben jener Personalismus führt zu den oftmals subjektiven (von den Hegelianern als subjektivistisch abgelehnten), aus heutiger Sicht unvorstellbar persönlichen Auseinandersetzungen, von denen die zwischen Wolfgang Menzel und der jung-deutschen Publizistik, zwischen Heine und Platen oder Heine und Börne als die sinnfälligsten angesehen werden können. Zum einen ist diese publizistische Methode Ausdruck einer weitreichenden Verwurzelung im 18. Jahrhundert. So bewegen sich beispielsweise Friedrich Nicolais Polemiken in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* auf einem vergleichbaren Niveau, und nicht umsonst behandelt Heinrich Heine sie in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* so ausführlich. Zum anderen war Polemik, Satire und Witz (in diesem Kontext durchaus im alten Wortsinn von Geist, Klugheit und esprit zu verstehen) nötig, das biedermeierliche Publikum zu provozieren und über ein verändertes Bewußtsein die gewünschte Veränderung im politisch-gesellschaftlichen Bereich herbeizuführen. Ein nicht zu unterschätzender Teil der Bedeutung der Publizistik dieser Jahre erwächst aus diesem richtungsweisenden, Literatur, Wissenschaft und Journalismus vereinigenden Ansatz, dem die Verwendung verschiedenster literarischer Formen wie Rezension, Notiz, Dialog (Gespräch), Gedicht u. s. w. auf der Ebene der Textgattungen entspricht. Dennoch trifft diese programmatische Pointierung natürlich nur auf einen verhältnismäßig kleinen Teil der Kritiker Heinrich Heines zu. Die große Mehrheit der Rezensenten in den oftmals zweit- oder drittklassigen Journalen hatten nur bedingten Anteil an solchen Vorstellungen. Gleichwohl ist auch bei ihnen derselbe Personalismus zu beobachten, was darauf hindeutet, daß es sich um eine breite, in allen Schichtungen der Publizistik gleichermaßen vorkommende Tendenz handelt, die als eine für die erste

12 Beispielsweise in Bezug auf Lessing in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. Vgl. DHA VIII, 74.

13 Sengle 1971–1980 II, 64.

Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristische Erscheinung angesehen werden kann.

Diese als Personalismus beschriebene Erscheinung ist vielleicht das einzige Merkmal, das den mehr als 5.000 zu Heinrich Heines Lebzeiten veröffentlichten Rezensionen und Notizen stilistisch gemeinsam ist. Deutlich unterscheidet sich der literarisch gebildete und stilistisch ausgefeilte Stil Heinrich Laubes, und selbst der Moritz Gottlieb Saphirs, von den platten, unausgereiften und schlecht formulierten, zu spaltenübergreifenden Satzungen akkumulierten, zumeist epigonalen Gedanken und Meinungen zahlreicher Skribenten, die heute zu recht vergessen sind. So zeigt sich auch auf dieser Ebene die Vielfalt und Vielschichtigkeit der Publizistik im Deutschland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Doch genug von dem „anarchische[n] Zustand der deutschen politischen und literarischen Zeitungsblätterwelt [...]“ (DHA IV, 302), wie Heinrich Heine in der *Vorrede zu Deutschland. Ein Wintermärchen* urteilt. Ganz gleich wie die Rezensenten die Werke Heinrich Heines beurteilt haben, sie standen stets von neuem vor dem Problem, ein sich den Fragen und Aufgaben seiner Epoche widmendes kritisches Œuvre kritisch zu beurteilen. Gerade diese kritische Qualität der Prosa wie der Lyrik Heinrich Heines und der damit verbundene Versuch, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben und die Literatur und Politik in sich zu vereinigen, wurde zum Vor- und Leitbild der ihm nachfolgenden jungdeutschen Generation. Daß aber der Versuch einer Emanzipation vom klassischen und romantischen Erbe, daß die Diskurse über die Frage nach der Vereinbarkeit von politischer Emanzipation und ästhetischer Freiheit, die Diskussionen über die Rolle der Kritik als Literatur und der Literatur für die Kritik, problematisch und umstritten waren, zeigen die Reaktionen auf Heines Werke, und daß sie der deutschen Literatur erst wesentlich später gelingen sollte, belegt der bis ins 20. Jahrhundert andauernde Streit um Heine.

I. Heinrich Heine in Deutschland

I.1 1821 bis 1828: Romantik und Originalität

1821, in dem Jahr, als der junge Heinrich Heine bei der Maurerschen Buchhandlung in Berlin seinen ersten Gedichtband veröffentlicht, erscheinen Wilhelm Müllers *Lieder der Griechen* und *Die schöne Müllerin*, Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, und Ludwig Tieck publiziert in den *Hinterlassenen Schriften* Heinrich von Kleists die *Hermannsschlacht* sowie den *Prinzen von Homburg*. Die frühen Reaktionen auf die ersten Publikationen Heinrich Heines, die sich auf Zeitschriften aus dem Rheinland und Westfalen konzentrieren, finden sich neben Rezensionen der Werke bedeutender und einflußreicher Schriftsteller seiner Zeit und der jüngsten Vergangenheit, ganz abgesehen von Besprechungen der Taschenbücher, Lyrikanthologien und Novellenalmanache sowie Rezensionen der damals vielgelesenen Gespenster-, Räuber- und Ritterromane, die an Popularität die aus heutiger Sicht klassische und romantische Literatur weit übertrafen und zu deren Lesern auch Heinrich Heine gehörte. Daß sich die Besprechung der ersten Gedichte Heines auf Zeitschriften in den genannten Regionen konzentriert, hat zum einen seine Gründe in dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch stark partikulär geprägten literarischen Markt, der aufgrund einer fehlenden politischen und kulturellen Metropole, wie sie etwa Paris für die französische Kultur oder London für die englische bildeten, in den deutschen Ländern zahlreiche kleine und kleinste Zentren entwickelt. Zum anderen zeigt sich hier die Bedeutung persönlicher Kontakte, die Gerd Heinemann in seiner Dissertation für die Beziehungen Heines zu Zeitschriften im Rheinland und Westfalen nachgezeichnet hat. Persönliche Bekanntschaften haben sowohl die Publikation als auch die Besprechung der frühen Gedichte und ersten Prosastücke Heinrich Heines gefördert und in manchen Fällen überhaupt erst möglich gemacht.¹ Ein Teil der Kritiken ist in Periodika aus dem Umfeld der Studienfreunde aus Bonner Tagen – Jean Baptist Rousseau, Wilhelm Smets und Friedrich Steinmann – so im *Rheinischen Unterhaltungsblatt* oder der *Agrippina* erschienen, und die Rezensionen, die im Mindener *Sonntagsblatt* und der Zeitschrift *Westphalen und Rheinland* veröffentlicht wurden, resultieren aus der Be-

1 „Heine hatte in Westfalen und im Rheinland ein erstes in sich geschlossenes Verbreitungs- und Popularitätsgebiet; seine Popularität erlebte 1822 einen ersten Höhepunkt, weil er es verstand, alle ihm zugänglichen Beziehungen der Presse voll auszunutzen.“ (Heinemann 1974, 242)

ziehung Heines zu Elise von Hohenhausen.² Aber auch große, überregional wirkende Zeitschriften gewinnen bald Interesse an dem Dichter, und Besprechungen seiner Werke erscheinen in Hamburger, Berliner und südwestdeutschen sowie sächsischen Blättern. Bereits 1822 finden sich Rezensionen in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* oder im *Literarischen Conversations-Blatt* des Verlegers Brockhaus in Leipzig.³ Eberhard Galley hat auf den bemerkenswert erfolgreichen „Einstieg in die literarische Szene“ des jungen, aus der rheinischen Provinz stammenden Dichters aufmerksam gemacht.⁴ Nicht nur, daß schon sehr früh überregional wirkende Zeitschriften Interesse an dem jungen Heine gewinnen, auch die rein quantitative Menge der Rezensionen ist beachtenswert. Zu seinem Erstling, den *Gedichten* von 1822, erscheinen 15, zu den *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* 16, zum ersten Teil der *Reisebilder* 17 Rezensionen und die zu Beginn der 1820er Jahre in Taschenbüchern und anderen Periodika veröffentlichten Gedichte werden ebenfalls häufig zum Gegenstand literarischer Kritik.⁵ Auffallend ist ebenso die Länge der Rezensionen – oft werden sie über mehrere Nummern einer Zeitschrift fortgesetzt – sowie ihre inhaltliche, den Text des jeweils besprochenen Werkes detailliert betrachtende Ausführlichkeit. Erich Mayer hat darauf hingewiesen, daß „Gedichtbände von der Literaturkritik normalerweise im Dutzend abgefertigt“ wurden, also in größeren Sammelbesprechungen, in denen der einzelne Band nur wenig Beachtung

2 Vgl. Heinemann 1974 und Weidl 1975, 3–8 sowie Mayer 1978, 123 f. u. 145 f.

3 „Heine selbst legte darum größten Wert darauf, schnell über die landschaftlichen Barrieren hinwegzuspringen. So publizierte er zunächst in der rheinischen Heimat und wurde dort als ‚vaterländischer Dichter‘ gerühmt. Dann gelang es ihm in Berlin und in Hamburg, schließlich in Südwestdeutschland zu veröffentlichen, und er fand überall, wo er publizierte, auch seine Rezensenten und Leser.“ (Galley 1979, 121)

In einem Brief, den Heine am 5. Januar 1823 an den Berliner Buchhändler Ferdinand Dümmler schreibt, kommt das Interesse mit dem der Dichter die Wirkung seiner Werke verfolgt bereits deutlich zum Ausdruck: „Nur das bemerke ich, daß meine Poetereien in ganz Deutschland ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregt, und daß selbst die feindliche Heftigkeit, womit man hie und da über dieselben gesprochen, kein übles Zeichen sein möchte. Von den zahlreichen öffentlichen Ausbrüchen der Art schicke ich Ihnen nur beiliegendes Blatt, erstens weil ich nur dieses besitze, und zweitens weil der Tadel darin ziemlich bedeutend ist. Es ist so halb und halb eine Entgegnung auf Immermann's unbedingt lobendes Urtheil über mich in derselben Zeitschrift, schließt sich an Das, was in den westfälischen und rheinischen Blättern in so vollem Maße über mich gesagt worden, und ist in süddeutschen Blättern (Hesperus, Morgenblatt, Rheinische Erholungen u. s. w.) ebenfalls auf gewöhnliche Weise ausgesprochen worden.“

Ich glaube nicht, daß ich hier in Berlin sehr bekannt bin; aber desto mehr bin ich es in meiner Heimat, am Rhein und in Westfalen [...].“ (HSA XX, 63–64)

4 Galley 1979, 123.

5 „[...] there was little reason to suspect that H. Heine was going to have particular success with his maiden publishing venture. *Gedichte* (Poems, 1821) was brought out by a little-known press in Berlin and contained four translations in addition to the previously released poems. That the volume did, in fact, attract readers is due in no small measure to the positive critical reception of the book.“ (Peters 2000, 14)

fand, so daß die ins Detail gehenden Rezensionen, die dem jungen Heine „Publizität verschafften, bemerkenswert“ sind.⁶ Daß Heine persönliche Beziehungen einsetzt, um den *Gedichten* von 1822 und den *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* in den Zeitschriften und Journalen zu publizistischer Resonanz zu verhelfen, ist einerseits ein Beleg für die Bedeutung, die den Rezensionen in einer Zeit zukommt, in der Literaturzeitschriften die einzige Möglichkeit bieten ein literarisches Werk zu vermarkten. Andererseits spiegeln sie, wie Eberhard Galley herausgearbeitet hat, die Schwierigkeit Heines sich durchzusetzen, der als „Jude außerhalb der guten Gesellschaft stand, also der Kreise, die das literarische Leben trugen“, zumal er „auch nicht die finanziellen Möglichkeiten hatte, sich etwa durch die Herausgabe einer eigenen Zeitschrift eine eigene Plattform zu schaffen, wie so viele andre“.⁷

Die erste Notiz zu einem Werk Heinrich Heines ist die Verlagsanzeige zu den *Gedichten*, die die Maurersche Buchhandlung am 13. Dezember 1821 in die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* einrücken läßt. Von wem der Text dieser Anzeige verfaßt wurde, konnte bis heute nicht ermittelt werden. Sowohl Pierre Grappin als auch Eberhard Galley schreiben ihn der Maurerschen Buchhandlung zu, also entweder dem Verleger oder dem mit Heine verhandelnden Herrn Vetter. Beide vermuten lediglich den inspirierenden Einfluß des Dichters, während Ernst Elster die Formulierung Heinrich Heine selbst zuweist.⁸ Bemerkenswert ist jedoch, was Karl August Varnhagen von Ense in seiner am 19. Januar 1822 erschienenen Rezension der *Gedichte* in dem von Anton Gubitz herausgegebenen *Gesellschafter* ironisch festhält:

Die Verlagshandlung hätte von dem schönen Lobe, mit dem sie die Anzeige dieser Gedichte begleitet, immerhin ein gut Theil dem Kritiker zurück lassen können, ohne zu befürchten, daß er es würde umkommen lassen. Es ist wirklich in dem seltenen Falle, seine Anzeige dieser Erstlings-Lieder mit der des Buchhändlers in Uebereinstimmung zu halten. (Galley/Estermann I, 25)

Die Bewertungen und Schlagworte der Verlagsanzeige prädisponieren Urteilsschemata, von denen die Aufnahme der Werke Heinrich Heines in den frühen zwanziger Jahren dominiert wird. Sie betont die „seltene Tiefe der Empfindungen, lebendige humoristische Anschauung und kecke, gewaltige Darstellung“, eine „überraschende Originalität“ sowie den „schlichten Ton des deutschen Volksliedes“, in dem die Gedichte geschrieben seien. (Galley/Estermann I, 19) In fast stereotyper Weise, allerdings in unterschiedlichen Akzentuierungen, wird dem jungen Dichter in Folge von vielen Seiten Originalität und Eigenständigkeit zugesprochen. Ein unbekannter Rezensent des Berliner *Zuschauers* spricht von den sich

6 Mayser 1978, 123.

7 Galley 1979, 122.

8 Vgl. DHA I, 636, Galley/Estermann I/2, 7 und E I, 1–2, sowie Peters 2000, 14.

„durch Fülle der Gedanken, durch Kraft des Ausdrucks, mit Einem Wort, durch Originalität“ auszeichnenden Gedichten (Galley/Estermann I, 21), Leopold von Hohenhausen von der „kräftigen Originalität“ des neuen Dichters (Galley/Estermann I, 28), der Rezensent des *Hesperus* von „Eigenthümlichkeiten der Form“ (Galley/Estermann I, 45), und Wilhelm Müller betont in einer Besprechung der 17 Heine-Gedichte im Taschenbuch *Aurora für das Jahr 1823* den „eigenthümlichen Klang“. (Galley/Estermann I, 50) Noch 1828 findet sich in der katholischen, in München erscheinenden Zeitschrift *Eos*, die wenig später zu den erbitterten Kritikern Heinrich Heines zählen wird, eine lobende Bemerkung über das „Talent des Verfassers“, dessen Produktionen – gemeint ist das *Buch der Lieder* – es verdienten „dem Besten an die Seite gesetzt zu werden, was unsere Literatur besitzt“. (Galley/Estermann I, 288) Dieser Aspekt wird sowohl in den Rezensionen zu Heines Lyrik, als auch den Dramen und den ersten beiden Bänden der *Reisebilder* thematisiert, und erst nach dem Erscheinen des dritten Teils der *Reisebilder* verlagern sich die Diskussionen von der Auseinandersetzung um dieses ästhetische Paradigma in andere Bereiche. Zunächst scheint hier zwischen den Rezensenten seltene Einigkeit zu herrschen und die, die den Begriff der Originalität etwas vorsichtiger gebrauchen, wie beispielsweise Ludwig Robert, sprechen immerhin noch von „Vorboten künftiger Meisterschaft“. (Galley/Estermann I, 131) Caroline von Voigt resümiert 1827 aus Anlaß der Besprechung des zweiten *Reisebilder*-Bandes, daß „trotz mancher Unvollkommenheit und Jugendlichkeit des Werkes, sein Gutes nicht zu verkennen“ sei (Galley/Estermann I, 282–283), und Adolph Müllner konstatiert 1828 in seiner Rezension des *Buches der Lieder*:

Da die Poeten *geboren* werden, so müssen sie auch *Kinder* seyn, sie müssen *spielen* dürfen, bis die Kraft zur *Arbeit* reif geworden ist. Um so besser werden sie dann im Stande seyn, der Arbeit den Schein des Spiels zu geben, und das ist ja das Geheimniß der schönen Kunst. (Galley/Estermann I, 321)

Auch die distanzierteren Stimmen wollen nicht in Abrede stellen, was in den Augen der Zeitgenossen offenbar ohnehin nicht zu leugnen ist, und geben lediglich zu bedenken, daß es sich um einen jungen, sich gerade erst entwickelnden Dichter handelt. So stellt schon 1823 Josef Lehmann nach dem Erscheinen der *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* fest:

Die Gedichte desselben Verfassers fanden Anerkennung von verschiedenen Seiten. Talent und Originalität wurden ihm überall zugesprochen. Doch was in den Gedichten nur hie und da durchschimmern konnte, hat hier in dem Drama, diesem weiten Felde für poetischen Geist und Beruf, sein Licht überall verbreitet. (Galley/Estermann I, 96–97)

Originalität ist für die zeitgenössischen Rezensenten ein zentrales ästhetisches Paradigma. Erich Mayser hat in seiner Studie über die Aufnahme des *Buches der Lieder* die Bedeutung, die dem Begriff in der Literaturkritik der zwanziger Jahre zukommt, definiert:

„Original“ meint neu, merkwürdig, im Gegensatz zu geistreichend, nachgeahmt, bloß nachgemacht, maniert, anempfunden. Zugleich impliziert der Begriff eine Vorstellung von höchster, ausgeprägtester Individualität und Empfindungstiefe. Nur wer seine Empfindungen, sein seelisches Erleben rein und unverstellt, in einer Bildersprache von unmittelbarer sinnlicher Anschaulichkeit zum Ausdruck bringt, ist original und folglich – im pathetischen Sinn des Wortes – ein Dichter.⁹

Dem jungen Heine wird ein sicherer Griff für Stoffe und Themen bescheinigt, die in ihrer Auswahl souveränes Stil- und Gestaltungsempfinden offenbaren. Zugleich bezeichnen die meisten Rezensenten den Ton als neu, da er romantischen Stilelementen verpflichtet sei, diesen aber neue Aspekte abzugewinnen verstehe. Dennoch wird Heines Verhältnis zur Romantik ambivalent gesehen. Einerseits wird er den Romantikern zugerechnet, er gehört zur „neuern, romantischen Schule“ in der Nachfolge Tiecks, Schlegels und Uhlands. (Galley/Estermann I, 105) Josef Lehmann betont sogar, daß sich in Heine die literaturgeschichtliche Synthese von Klassik und Romantik vollziehe, wenn er schreibt: „Herr Heine scheint uns mit wenigen Andern berufen zu sein, das Romantische mit dem Plastischen zu vereinigen, und eine Vereinigung thut Noth.“ (Galley/Estermann I, 110) Zudem wird auf Heines Abhängigkeit von August Wilhelm Schlegel hingewiesen und natürlich auf das Sonett *An A. W. Schlegel*, das von einigen Rezensenten als bescheidener, sich verneigender Schülergestus von gelungener Form gelobt wird. Andererseits hat Michael Behal zurecht darauf verwiesen, daß auch dieses Urteil nicht unumstritten war, daß Kritiker – wie der Rezensent des *Rheinisch-Westphälischen Anzeigers* – Heine „auf keinen Fall der schlegelschen Schule“ zurechnen wollten. (Galley/Estermann I, 41) In diesem Kontext verweist der bis heute nicht ermittelte Verfasser -Schm- in einer ebenso einflußreichen wie präzise beobachtenden Rezension auf das Fehlen von „Ritterthum und Mönchthum, oder Feudalwesen und Hierarchie“, den in seinen Augen wesenhaften Elementen der „afterromantischen Schule“ und sieht in Heine einen „Dichter für den dritten Stand (tiers état)“. (Galley/Estermann I, 41 und 42)¹⁰ Pierre Grappin hat herausgearbeitet, daß diese Einschätzung erstmals „die Frage nach einer, wenn auch unbewußten, sozialpolitischen Bindung der Dichtung Heines“ stellt, da der Rezensent die Gedichte als „einen Bruch mit der feudal-klerikalen Romantik“

⁹ Mayser 1978, 173.

¹⁰ Gerd Heinemann stellt in seiner Studie die Hypothese auf, daß die Rezension möglicherweise von „Chamisso, Hitzig, Willibald Alexis oder einem anderen aus diesem Dichterkreis“ verfaßt sein könnte. (Heinemann 1974, 158) Vgl. hierzu auch DHA I, 592.

und als impliziten Ausdruck einer „bürgerlich liberalen Gesinnung“ deutet.¹¹ Die Frage, „die in der Folgezeit prononciert hervortritt und auch für die Rezeption Heines an Wichtigkeit gewinnt“, in welchem Verhältnis Heinrich Heine zu der die Literatur der frühen Biedermeierzeit beherrschenden späten Romantik steht, wird von der Kritik bereits im Kontext der frühen Gedichte und Prosastücke diskutiert.¹² Daß ein junger Schriftsteller an den ästhetischen wie programmatischen Paradigmen der dominanten literarischen Strömung der Zeit gemessen wird, ist einerseits selbstverständlich. Andererseits lassen die kontroversen Urteile erkennen, daß die Zeitgenossen ahnen, daß mit diesem Schriftsteller bereits eine nachromantische Epoche begonnen hat.

Ein weiterer Aspekt, den bereits die Verlagsanzeige formuliert und der in den Debatten um die Originalität der Werke des jungen Heine diskutiert wird, ist die „seltene Tiefe der Empfindungen“. Karl Immermann spricht von dem „stark durchempfundenen und durchlebten“ Inhalt der Gedichte (Galley/Estermann I, 34), Wilhelm Smets von der „Gemütsstimmung“ des Verfassers (Galley/Estermann I, 29) und der Rezensent des *Hesperus* von der „Innigkeit und Tiefe des Gefühls“. (Galley/Estermann I, 45) Auch hier ist zu beobachten, daß dieses Urteil nicht nur zu Beginn der 1820er Jahre formuliert wird; noch bei der Besprechung des ersten *Reisebilder*-Bandes heißt es in einer in Hamburg erschienenen Rezension: „Wie edel einfach, wie tief empfunden“ (Galley/Estermann I, 219) und im Mindener *Sonntagsblatt*: „aber man stößt überall auf tiefe Empfindung“. (Galley/Estermann I, 233) Die Kritiker scheinen sich zwar in der Beobachtung einig zu sein, ziehen jedoch signifikant verschiedene und entgegengesetzte Schlüsse daraus. So formuliert Karl Köchy in seiner ablehnenden Rezension der *Gedichte*:

Selbst die lyrische Poesie soll sich doch nicht so ganz in die Individualität des Dichters verfangen, daß man etwa nichts anders eben erfährt, als daß er gestern eine unruhige Nacht gehabt hat, und sich überhaupt sehr übel befindet, sehr blaß aussieht, und sich den Tod wünscht, seitdem ihm sein Liebchen den Abschied gegeben. Diese Gedichte verrathen eine trübsinnige und verkehrte Ansicht des Lebens, die am wenigsten dem jungen empfänglichen Gemüthe wohl ansteht. (Galley/Estermann I, 31)

Köchys Urteil dokumentiert, daß die Gedichte als literarischer Ausdruck autobiographischen Erlebens, als „individuelle Gemüths-Schilderungen“ (miß-)verstanden werden. (Galley/Estermann I, 216) Daß auch Heines Prosa zum Teil als autobiographisches Bekenntnis gelesen wird, belegt Joseph Lehmanns Feststellung, der den zweiten *Reisebilder*-Band als Heines „gedrucktes Ich“ interpretiert. (Galley/Estermann I, 255)

11 DHA I, 594.

12 Behal 1980, 305.

In diesen Diskussionen um den Dualismus Subjektivität und Objektivität zeigt sich das Nebeneinander klassischer und romantischer Paradigmen. Der Rezensent des Tübinger *Hesperus*, der Heines *Gedichte* an Goethes Lyrik mißt, moniert, daß der „Dichter zu wenig aus seiner Individualität“ herausgehe und fordert mehr Objektivität (Galley/Estermann I, 45), die Heine in einer eher ablehnenden Besprechung des *Rheinisch-Westphälischen Anzeigers* wiederum zugestanden wird:

In unserer Literatur hat noch nie ein Dichter seine ganze Subjektivität, seine Individualität, sein inneres Leben, mit solcher Keckheit und solcher überraschenden Rücksichtslosigkeit dargestellt, als Hr. H. in seinen Gedichten. Da die streng objektive Darstellung dieser ungewöhnlichen, grandiosen Subjektivität ganz das Gepräge der Wahrheit trägt, und da die Wahrheit eine wundersam allbesiegende Kraft besitzt, so haben wir wieder einen Grund mehr aufgefunden, weshalb Heine's Gedichte bei den meisten Lesern einen so unwiderstehlichen Reiz ausüben. (Galley/Estermann I, 40)

Trotz divergierender Interpretationen herrscht in der zeitgenössischen Literaturkritik Konsens über den Erlebnischarakter der Lyrik Heinrich Heines, ein Mißverstehen das für die Leser der frühen Biedermeierzeit, deren Verständnis von Poesie sich an den seit der Empfindsamkeit ausgebildeten Auffassungen orientiert, charakteristisch ist.¹³ Erich Mayser hat das „ästhetische Koordinatensystem der frühen Heine-Kritiker“ in seiner Studie detailliert untersucht:

Das dichterische Schaffen wird begriffen als Offenbarung einer tief empfindenden Seele, als Ausdruck gesteigerter Gefühle. Der Dichter gibt, einem innern, mehr oder weniger dunklen Drang gehorchend, sein Innerstes, sich selbst ganz, i. e. die Totalität seines Seelenlebens. Man wünscht reines Gefühl, den unverfälschten Empfindungsausdruck; jede Beimischung von Reflexion ist verpönt.¹⁴

Daß sich die frühen Rezensenten „mit dem Erlebnisproblem nur am Rande“ beschäftigen, „weil sie, obschon bisweilen stark irritiert, an der ‚Wahrheit des persönlichen Erlebens‘ nicht zweifelten“, wird auch durch die Kritikerurteile in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre bestätigt.¹⁵ So urteilt Ludwig Robert über das *Lyrische Intermezzo*, daß es nachteilig sei,

13 „Folgenreich für die spätere Rezeption der Gedichte war es, daß die Zeitgenossen Heine als unmittelbar in der Tradition der *Erlebnislyrik* empfunden haben. Damit war für ein seit der Empfindsamkeit und dem Sturm und Drang an Goethe und den Romantikern geschultes Publikum ganz bestimmte Erwartungen geweckt, die Heine nicht einlösen wollte und in der Folgezeit auch nicht eingelöst hat.“ (Behal 1980, 303) Ebenfalls auf die Konsequenzen dieses Mißverständnisses für die spätere Wirkung Heines verweisend schreibt George Peters: „Critics were unable to appreciate that Heine's poetry was no longer being written to convey sincere emotion, that through the careful arrangement of poems in cycles, and cycles within cycles, Heine had new and startlingly different poetic objectives in mind.“ (Peters 2000, 24)

14 Mayser 1978, 173.

15 Mayser 1978, 219.

„daß alle diese Gedichte nur einem einzigen Lebensereigniß zu entquellen scheinen“ (Galley/Estermann I, 133). Willibald Alexis konstatiert, einige Gedichte als erotische Bekenntnisse deutend und damit ein in der Folgezeit bedeutsames Urteil vorwegnehmend: „Von diesen hypererotischen Liedern Proben mitzuthemen, ist mißlich“ (Galley/Estermann I, 188). Ein Rezensent der Frankfurter *Iris* spricht 1826 von der „gigantischen Frivolität“ Heines (Galley/Estermann I, 227), und Adolph Peters notiert 1825 im *Gesellschafter*:

Wir müssen Zuschauer davon seyn, wie der Dichter die Geliebte in Leib und Seele zerlegt, von erstem ewig angezogen und ihn preisend, von letzterer ewig zurück gestoßen und sie herab setzend, und auf diese Weise zappelnd bis zum scheinbaren Tode. (S. besonders das lyrische Intermezzo.) Daß indeß selbst dies an sich Widerdichterische mit Geist behandelt sey, bedarf keiner Bevorwortung; aber desseungeachtet bleibt es widerdichterisch, und höchst peinlich für den Leser. (Galley/Estermann I, 175)

George Peters hat in seiner Untersuchung herausgestellt, daß die Frage nach der Authentizität der literarischen Liebesschilderungen die Zeitgenossen nicht nur verwirrte und zu heftigen Diskussionen veranlaßte, sondern als Voraussetzung und Grundlage des späteren Diktums von der Poesie der Lüge gesehen werden kann.

Critics are troubled by the thought that the young poet has only experienced the bitterness of love and fault him for not pursuing his beloved with sweeter entreaties. This confusion of real and imagined erotic experience and the suspicion that Heine's love poetry might not be based on heartfelt experience but rather on calculated reflection about love increased in subsequent criticism and formed the basis for the recurring charge that Heine's poetry was a poetry of lies.¹⁶

Daß Heines Lyrik sich durch den intertextuellen Rekurs auf literarische Liebeskonzeptionen, durch die bewußte Kontamination realer und fiktionaler Momente und durch die ironisch-reflexive Brechung pathetischer Gefühlsäußerungen, die seit der Empfindsamkeit zum Inventar lyrischer Texte gehören, von den erlebnispoetisch orientierten Dichtungen der Romantik unterscheidet, entspricht so wenig den Erwartungen der literarischen Kritik, daß die Rezensenten ernsthaft über die unglücklichen Liebeserfahrungen, die sich in Gedichten des Dichters manifestieren, nachdenken. Josef Lehmann beklagt die „durchgeführte Bitterkeit, mit welcher der Verfasser der Gedichte seine Geliebte verfolgt“ und setzt fragend hinzu: „Hat ihm denn die Liebe so gar nichts Süßes geboten?“ (Galley/Estermann I, 97) Wilhelm Müller konstatiert: „Dieser junge Dichter hat, allem Anschein nach, viel betrübende Erfahrungen in seinem Leben gemacht, und besonders in der Liebe; denn alle seine Poesien, die Lieder

16 Peters 2000, 21.

wie Tragödien, haben unglückliche Liebe zum Gegenstand“. (Galley/Estermann I, 111)

Auch die Zerrissenheit, die schon früh als Urteilsstereotyp in der Bewertung Heines auftaucht, wird als Ausdruck einer unglücklichen, gescheiterten Liebe verstanden. Leopold von Hohenhausen bezeichnet sie zwar als „schroffe Auswüchse der Fantasie“ (Galley/Estermann I, 48), und Oskar Ludwig Bernhard Wolff formuliert, Heine sei ein „genialer, höchst genialer Geist, aber auch ein zerrissenes, verwundetes Herz, das mehr zum Schein als in der Wirklichkeit am Bizarren Gefallen findet“ (Galley/Estermann I, 129). Doch der Erwartungshorizont der Zeitgenossen, der auch dieses Urteil bestimmt, wird am deutlichsten in der Aussage des unbekanntem Rezensenten aus dem *Rheinisch-Westphälischen Anzeiger*:

Betrachten wir jetzt den Geist, der in den Gedichten H's lebt, so vermissen wir nicht allein jenes versöhnende Prinzip, jene Harmonie, worauf selbst die wildesten Leidenschaftsausbrüche berechnet seyn sollten, sondern wir finden sogar darin ein feindliches Prinzip, eine schneidende Dissonanz, einen wilden Zerstörungsgeist, der alle Blumen aus dem Leben herauswühlt, und nirgends aufkeimen läßt die Palme des Friedens. (Galley/Estermann I, 37)

Dennoch findet der Rezensent zu einem allerdings ambivalenten Lob: „je weniger er dem *Zwecke* der Poesie huldigt, desto mehr hat er das *Wesen* derselben begriffen und beachtet. Das Ganze Wesen der Poesie lebt in diesen Gedichten.“ (Galley/Estermann I, 38) Lediglich zwei Rezensenten unternehmen den Versuch, die Zerrissenheit der Dichtungen nicht autobiographisch, als Folge einer unglücklichen Liebe, zu interpretieren. Karl Immermann deutet sie als Symptom ihrer Zeit (Galley/Estermann I, 36) und reflektiert damit, wie Erhard Weidl herausstellt, die „sich plastisch herauskristallisierende dialektische Wechselbeziehung zwischen den Zeitverhältnissen und dem Werk“.¹⁷ Und für Willibald Alexis ist sie ein Indiz fehlender Literarizität:

Schon um dessentwillen möchten wir diesen Dichtungen den eigentlich lyrischen Charakter absprechen, weil der Gedanke, die Verstandes-Anschauung über das Gefühl immer die Oberherrschaft behalten, und, so seltsam und kühn auch oft die Bilder sind, doch die Worte nur gebraucht werden, so weit es nöthig ist. (Galley/Estermann I, 178–179)

Während die Kritiker zu Beginn der 1820er Jahre die Zerrissenheit und Subjektivität in den Gedichten des jungen Heine als neuen und eigenständigen Ton verstehen und als originellen dichterischen Ausdruck subjektiven Empfindens eines sich noch entwickelnden Dichters bewerten, werden sie ab der Mitte der 1820er Jahre zwar mit zunehmend mißbilli-

17 Weidl 1975, 13.

gendem Ton als „thörichte Manier“ (Galley/Estermann I, 172), aber dennoch als für den Dichter charakteristisch begriffen. So schreibt Karl Immermann 1827: „es ist nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten, dass die Poesie des Schmerzes kaum in vernehmlicheren Ausdrucksweisen früher schon einmal gehört worden sei“ (Galley/Estermann I, 246), moniert jedoch zugleich die Gefahr für Heine, „Manierist zu werden“ (Galley/Estermann I, 251), und Gustav Schwab notiert in einer 1828 erschienenen Rezension des *Buches der Lieder*:

Nur noch ein Wort an den Dichter über seine ganze beliebte Manier, die Elendigkeit des Alltagslebens immer womöglich mit dessen eigensten Modeausdrücken darzustellen, und uns zur Vollendung des poetischen Contrastes den rechten Extract aus allem Quarke seiner Zufälligkeiten und willkührlichen Abgeschmacktheiten zu geben. Diese Manier kann für den Augenblick großen Eindruck machen und den vollkommenen Effekt des Lächerlichen hervorbringen: in hundert Jahren, nachdem zehn andere Hanswurstsleben über die Bühne der Zeit gegangen seyn werden, wird diese Manier abgestanden, unverständlich, gelehrt erscheinen, oder sie wird, wie nachgedunkelte Farben eines Gemäldes, Eindrücke an unrechter Stelle hervorbringen. (Galley/Estermann I, 320)

Helmut Koopmann hat darauf hingewiesen, daß die Volte, die die zeitgenössische Heine-Kritik mit der Umkehrung des Urteils vom Eigentümlichen und Eigenständigen zum Manierierten und Aufgesetzten vollzieht, signifikant für ihre Anschauung von Literatur ist und mehr über die literarische Kritik dieser Jahre denn über die besprochenen Werke verrät:

Eine literarische Kritik, die so urteilt, verwirft eine sich gleichbleibende dichterische Sageweise als Manierismus, weil sie gewohnt ist, das einmalig Erlebte, das im strengen Sinne nur subjektiv Erfahrene hochzuschätzen. Mit anderen Worten: hier wurde die literarische Kritik nach Maßstäben praktiziert, die letztlich noch in der Zeit der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang, den Zeiten der Hochschätzung des subjektiven Erlebnisses wurzeln.¹⁸

Jost Hermand konstatiert, daß es schwer ist, ab der Mitte der 1820er Jahre „diese Kritik im einzelnen auseinanderzudröseln“, da die Literaturkritiker einerseits in der Zerrissenheit und Ironie eine Folge der unglücklichen Liebe sehen, andererseits die unglückliche Liebe als Resultat einer zerrissenen und sarkastischen Weltanschauung bewerten.¹⁹ Die distanzierende Ironie und die Heine eigentümlichen Brechungen der Tonlage, der „Kontrast“ und die „Bitterkeit“ (Galley/Estermann I, 314), das „Gemisch von Gelehrsamkeit, Sentimentalität, Humor und Derbheit“ (Galley/Estermann I, 233), die Dichtung „voll tiefen Gefühls und voll bitterer Ironie“,

18 Koopmann 1975, 262. „At first, Heine’s poetic expression was deemed highly original; subsequent poems that appear to repeat the same poetic emotion, particularly emotions associated with unhappy love, are seen as mannered and no longer sincere.“ (Peters 2000, 24)

19 Hermand 1970, 118.

wie Friedrich Steinmann formuliert (Galley/Estermann I, 333), werden von der literarischen Kritik sowohl als Symptome wie als Folge einer inneren Zerrissenheit verstanden, deren dichterischer Ausdruck nur in seinem ersten Erscheinen originär war und schon bald zur Manier erstarrt ist.

Die Urteile spiegeln implizit die Problematik eines idealistischen Konzepts der Literatur, das in den veränderten literarischen und geistesgeschichtlichen Verhältnissen der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts seine paradigmatische Funktion nur gegen den Widerstand eines den literarischen Markt beherrschenden Establishments verliert. In diesem Kontext konstatiert Erich Mayser, daß lediglich Immermann und Varnhagen erkannt haben, „daß die Poesie zur Lügnerin werden würde, würde sie sich in schöner Unzugänglichkeit vom Leben absondern, die Widersprüche der Zeit nicht in sich aufnehmen und austragen“.²⁰ So beschreibt Karl August Varnhagen von Ense in einer im *Gesellschafter* erschienenen Rezension der *Reisebilder* die Dissonanzen und Widersprüche der Dichtungen als notwendigen und legitimen Ausdruck der Intention des Autors:

Die Ironie, die Satyre, die Grausamkeit und Rohheit, mit welchen jener Lebensgehalt behandelt wird, sind selbst ein Theil desselben, so gut wie die Süßigkeit, die Feinheit und Anmuth, welche sich dazwischen winden; und so haben jene Härten, die man dem Dichter so gern wegwünscht, in ihm dennoch zuletzt eine größere Nothwendigkeit, als man ihnen anfangs zugesteht. (Galley/Estermann I, 259)

Die Rezensenten kommen auch hier zu einer übereinstimmenden Beobachtung, ziehen jedoch wiederum unterschiedliche Schlüsse daraus. Wilhelm Müller bemerkt in bezug auf das *Lyrische Intermezzo*: „Am anziehendsten finden wir die Lieder, in welchen sich Scherz und Spott auf eine humoristische Weise vereinigen und mit Einfachheit und Natürlichkeit aussprechen“ (Galley/Estermann I, 112). Ludwig Robert sieht Heine ganz als „Herr seines Stoffes, daß er ironisch darüber schwebt“ (Galley/Estermann I, 133). Oskar Ludwig Bernhard Wolff spricht von den „Contrasten, die das Leben erzeugt“, mit denen Heines Lyrik spiele (Galley/Estermann I, 129) sowie von Gedichten, die auf eine „epigrammatische Pointe“ hinauslaufen (Galley/Estermann I, 129). Joseph Lehmann bemerkt zu den *Reisebildern*: „ein kleiner ironischer Teufel lauscht hier überall hinter Amor's Rosenlauben“ (Galley/Estermann I, 217), und Karl August Varnhagen notiert über das *Buch der Lieder*: „Der allgemeine Charakter dieser Gedichte ist tiefstes Gefühl mit höchster Ironie verbunden“. (Galley/Estermann I, 286) Dieselbe Beobachtung verkehrt sich bei anderen Rezensenten ins Negative: „Eine schneidende, hohnlachende Ironie läßt kein Gefühl rein anklingen und austönen und stürmt in wilden Contrasten mit epigrammatischem Sarkasmus, durch die lyrischen Wei-

20 Mayser 1978, 181.

sen hin.“ (Galley/Estermann I, 172) Helmut Koopmann hat diese komplexe, widersprüchliche Wirkung so beschrieben:

Heines unverwechselbare Eigenart offenbarte sich seiner Zeit in einer kontrastreich pointierten Poesie, in der überraschenden Antithese von Gefühl und Einsicht, in der unvermuteten Verlagerung der Akzente vom gefühlvoll Erlebten auf die Einsicht in die Unvollkommenheit des Erlebten, im scheinbar widersinnigen Zugleich von Wissen und Erfahrung.²¹

Das Miß- und Nichtverstehen der Heineschen Ironie tritt besonders deutlich in Stefan Raabskis 1823 erschienener Besprechung von *Ueber Polen* hervor. Die über mehrere Nummern der *Zeitung des Großherzogthums Posen* sich fortsetzende Rezension versieht einen Auszug des Reisebilds mit erläuternden und korrigierenden Anmerkungen, die die polemischen Überzeichnungen und satirischen Pointen Heines auf faktischer Ebene richtigzustellen suchen. (Galley/Estermann I, 56–89) Raabski erwartet einen für die Zeit typischen Reisebericht, der Topographisches wie Kulturelles, Erlebtes wie Historisches kompiliert. Die in *Ueber Polen* bereits hervortretende, in den späteren *Reisebildern* zur Entfaltung kommende, diskursive und uneigentliche Schreibart des Dichters, wird von Raabski nicht verstanden, weshalb sein philologisch präzises Anmerken und Richtigstellen in sich wiederum nicht einer gewissen Ironie entbehrt.²² Damit zeigt sich bereits in den Rezensionen zu Beginn der zwanziger Jahre die für die Heine-Rezeption signifikante Diskrepanz zwischen der Intention des Autors und dem Urteil der literarischen Kritik, zwischen der reflexiven „artistischen Bewußtheit“, die Heinrich Heine – in der Tradition der Aufklärung – als konstitutives Element der Literatur begreift und dem normativen, von Klassik und Romantik geprägten Erwartungshorizont seiner Kritiker.²³

Heines Ironie wird jedoch nicht nur als Spott, Hohn und Sarkasmus charakterisiert. Nach der Veröffentlichung des ersten Bandes der *Reisebilder*, durch den der Lyriker auch als Prosaschriftsteller an die Öffentlichkeit tritt, beschreibt die literarische Kritik Heines ironischen Stil als humoristisch. Ein unbekannter Rezensent der *Iris* überläßt sich 1826 dem Zauber eines „an die äußerste Gränzlinie des Zarten anstreichenden Humors“ (Galley/Estermann I, 227), Adolf Müllner sieht in Heine einen der bedeutendsten Humoristen nach Jean Paul (Galley/Estermann I, 234), ein Urteil, das auch Friedrich Zimmermann in Bezug auf *Ideen. Das Buch Le Grand* formuliert (Galley/Estermann I, 262). Es ist von einer „humoristischen Sammlung“ die Rede (Galley/Estermann I, 280) – gemeint ist der zweite Band der *Reisebilder* – und von dem „Charakter des wahren Hu-

21 Koopmann 1975, 259.

22 „[...] Raabski obviously misses the irony in Heine’s text.“ (Peters 2000, 24) Vgl. hierzu auch DHA VI, 481–486.

23 Mayser 1978, 187.

mors“, der in Heines Dichtungen hervortrete (Galley/Estermann I, 280), aber auch von dem „wilden Humor“ (Galley/Estermann I, 281) sowie von „humoristischen Studien“ (Galley/Estermann I, 282), und Ignatz Lautenbacher bezeichnet den Dichter 1828 als „unsern deutschen Humoristen“. (Galley/Estermann I, 341) Doch auch hier ist es Karl Immermann, der in einer Rezension aus dem Jahr 1827 die eigentliche Funktion der Ironie erkennt:

So wird *Heine's* Spott und Ironie, in den bessern Sachen so kräftig und tief, dann kleinlich und scurril, die Darstellung plump und übertrieben, er umkleidet das Nichtige mit glänzenden Flittern, die die innre Armuth doch nicht zu verhüllen mögen. (Galley/Estermann I, 249)

Aus demselben Jahr datiert eine Rezension von Ernst Kratz, die Heines Umgang mit der bewußt verfremdenden und somit erkenntnisfördernden Ironie in der Tradition der literarischen Aufklärung negiert und auf geradezu absurde Weise in ihr Gegenteil umkehrt.

Dies Manöver haben nun gewiß viele für einen herrlichen Witz gehalten; und so geneigt ich wäre, dem mit gleichem Witze oder Spotte zu begegnen, wozu das Buch hinlänglich Gelegenheit giebt, so will ich es nicht, weil Spott niemals belehrt, ich aber die Unkundigen belehren und die Bessern beruhigen will. (Galley/Estermann I, 273)

Daß Adolph Peters den Dichter in diesem Kontext mit Voltaire vergleicht, ist der Versuch, eine historische Parallele für die Ironie zu finden, und zeigt zugleich die für die deutsche Literatur- und Geistesgeschichte charakteristische Distanz des 19. Jahrhunderts zu den Entwicklungen und Tendenzen der Aufklärungszeit. Heinrich Heines Versuch, an die Tradition der Aufklärung anzuknüpfen und die von Klassik und Romantik unterbrochene oder zumindest gestörte Kontinuität wieder herzustellen, dem in den dreißiger Jahren die Schriftsteller des Jungen Deutschlands folgen, scheidet bereits in den zwanziger Jahren an dem Nichtverstehen der Zeitgenossen, für die Illusionsstörung kein Element, sondern einen Bruch des literarischen Stils darstellt.

Hrn. H. steht viel und treffender Witz zu Gebote, der oft, im Ganzen ungesucht, und meistens in der Form der *Ironie* auftritt, wenn wir unter diesem Worte das Vorbringen von dem Gegentheile desjenigen, was eigentlich gesagt werden soll, und das ruhige, gleichgültige oder gar leichtfertige und freundliche Aussprechen großer Bitterkeiten und vernichtenden Hohns verstehen. Es giebt wohl nun nichts Ergötzlicheres und Anmuthigeres, als das Spiel einer muthwilligen Laune und des Witzes in allen seinen Abwandlungen, *wo es am rechten Ort erscheint und seine Grenzen kennt*. Aber Hr. H's Witz in den kleinern Gedichten besitzt oft einen Uebermuth, eine Leichtfertigkeit und Boshaftigkeit, die kaum ihres Gleichen hat und unangenehm an Voltaire erinnert. (Galley/Estermann I, 174–175)

Da bereits der junge Heine in seinen Werken die Provokation des Publikums, sowohl auf inhaltlicher wie auf stilistischer Ebene einkalkuliert und zu einem konstitutiven Element seiner Dichtungen macht, konstatieren die Literaturkritiker schon in den frühen 1820 Jahren, daß seine Sprache dem hohen Ton der Lyrik, aber auch dem literarischer Prosa nicht angemessen ist. So bemerkt ein Rezensent der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* 1823 über die Wortwahl in den Gedichten Heines: „Solchen Wörtern sollte die Poesie den Eingang in ihr Gebiet verwehren und sie der Pöbelsprache überlassen.“ (Galley/Estermann I, 103) Eberhard Galley interpretiert diese Provokation des biedermeierlichen Publikums weniger als den Versuch eines jungen Schriftstellers aufzufallen, sondern als Kritik an gesellschaftlichen und literarischen Normen und Zuständen der Epoche:

Es mußte Heine klar sein, daß er mit solcher Sprache beim biedermeierlichen Lesepublikum Anstoß erregen würde, aber er verwendete sie trotzdem, oder richtiger: gerade weil er Anstoß erregen wollte, benutzte er eine solche, für den damaligen Geschmack ausgefallene Sprache. Die gleiche Funktion hatten die stimmungsbrechenden Schlüsse vieler Lieder und gewisse leichte Frivolitäten.²⁴

Heines Stil bedient sich tradierter literarischer Elemente, die bewußt Erwartungen evozieren, die aber durch gegenläufige, zumeist ironische Tendenzen unterlaufen werden und sich so der Erwartungshaltung des Publikums versagen. Alberto Destro, der in seinem Aufsatz die Rezeption des *Buches der Lieder* untersucht hat, urteilt über die Diskrepanz zwischen der Intention Heinrich Heines und der Erwartungshaltung des zeitgenössischen Publikums:

Es sei erlaubt, die Hypothese aufzustellen, daß gerade der Kern von Heines kommunikativen Absichten – trotz aller formalen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten mit dem Publikumsgeschmack – dem Leser verborgen bleiben mußte. Dieser Kern, den wir – wie mehrfach betont – mit einem aufklärerischen Impuls zum Antikonformismus und zum Selbstdenken identifizieren möchten, fehlt ja bei der damaligen Durchschnittslyrik völlig.²⁵

Dieser Aspekt zeigt sich auch in der Bewertung der metrischen und formalen Gestaltung der Gedichte, die viele Rezensenten, selbst wenn sie sich nicht zu „pedantischer Sylbenstecherei herablassen“ wollen, als über weite Strecken „höchst vernachlässigt“ empfinden (Galley/Estermann I, 42), während andere sich, wie beispielsweise Wilhelm Müller, zu einem Lob über die „volksmäßig poetische Form“ durchringen – ein weiterer Aspekt, der bereits in der Verlagsanzeige der Maurerschen Buchhandlung formuliert worden ist. So urteilt der Kritiker des *Hesperus* nach ei-

24 Galley 1979, 125.

25 Destro 1981, 70.

nem einleitenden Exkurs über Goethes Straßburger Aufenthalt, Herders Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* und die Volksliedbearbeitungen Löbens, Kerners, Uhlands u. a.: „Ein großer Theil dieser Dichtungen trägt den Charakter des Volksliedes, und es ist nicht zu läugnen, daß Herr H. tief in das Wesen desselben eingedrungen ist;“ (Galley/Estermann I, 45), während andererseits dem Dichter empfohlen wird, sich der den Volksliedton ebenso konstituierenden wie parodierenden „mitunter gesuchten, spielenden, alterthümlichen Sprache“ zu enthalten. (Galley/Estermann I, 102)

Daß die Rezensenten den jungen Heine mit den in ihrer Bewertung bedeutenden und Epoche machenden Schriftstellern des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts vergleichen, ist ein Indiz für die Ambivalenz der Kritiken, da sie dem Urteil der Eigenständigkeit und Originalität widersprechen und zugleich versuchen, die scheinbaren Widersprüche und Kontraste durch einen literarhistorischen Vergleich zu nivellieren und zu relativieren. Heinrich Heine wird den *Wunderhorn*-Dichtern Achim von Arnim und Clemens Brentano an die Seite gestellt (Galley/Estermann I, 226), aber auch mit Bürger, Goethe, Rückert oder Wilhelm Müller verglichen. (Galley/Estermann I, 117, 226 und 172) Hierbei gewinnt der Vergleich mit George Lord Byron, der anfangs, wie Eberhard Galley feststellt, Heines „Bestreben um öffentliche Anerkennung entgegenkam“ und von dem jungen Dichter möglicherweise selbst lanciert wurde, schon früh an Einfluß.²⁶ Der wohl erste Rezensent, der sich an den englischen Lord erinnert fühlt, ist Karl Köchy in seiner Rezension der *Gedichte* aus dem Jahr 1822: „Der Vf. scheint sich besonders Byron hingeneigt zu haben.“ (Galley/Estermann I, 31) Der Vergleich ist zwar naheliegend, da Heine den Band *Gedichte* mit Übersetzungen einiger Gedichte des Engländer beschließt, zugleich ist es bemerkenswert, daß die Werke des literarischen Debütanten mit denen des in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Deutschland populären Briten verglichen werden.²⁷ Doch während Rousseau selbstverständlich von Heine als „unser teutscher Byron“ spricht (Galley/Estermann I, 55), nehmen Rezensenten wie Karl Immermann den Vergleich zum Anlaß, den Einfluß Byrons auf Heine differenziert und ausgewogen zu diskutieren:

26 Galley/Estermann I/2, 8–9. Vgl. hierzu auch Gerhard Hoffmeisters Studie über den Byronismus: „Heine fühlte sich durch den Vergleich mit Byron, dem er besonders in den Jahren 1819–1822 verpflichtet war, geschmeichelt.“ (Hoffmeister 1983, 108)

27 Pierre Grappin macht im Kommentar der DHA eine vergleichbare Beobachtung, wenn er über Heine konstatiert: „er hatte zusammen mit den eigenen Gedichten Übersetzungen von Gedichten Lord Byrons veröffentlicht, was dazu führte, daß die meisten Rezensenten den jungen Deutschen mit dem berühmten Engländer verglichen und er bald als ‚der deutsche Byron‘ angesprochen wurde.“ (DHA I, 587) Vgl. hierzu auch Peters 2000, 18 f.

Oberflächliche Aehnlichkeit findet man zwischen diesen Produktionen und den Werken des Lord Byron, zu welchen unser Landsmann eine besondere Neigung zu haben scheint. Die Vergleichung beider würde aber theils zum Nachtheil, theils zum Vortheil des Deutschen ausfallen. (Galley/Estermann I, 36)

Zu dieser Lesart gelangt auch Karl August Varnhagen von Ense in seiner Rezension der *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo*:

Sie dürfte ausdrücklich anmerken, daß der Dichter Niemanden nachahmt, am wenigsten den Lord Byron (wie man ihm vielfältig nachrühmt), sondern daß er selbst da, wo er bekannte Anklänge, seyen sie dieses Engländers oder anderer Kunstverwandten, zu geben scheint, diese nicht sowohl sucht, als nur nicht eben vermeidet. (Galley/Estermann I, 95)

Dennoch findet sich die Gegenüberstellung mit Lord Byron, den Heine sich entweder, wie ein Rezensent 1826 urteilt, „mit Glück zum Muster genommen habe“ (Galley/Estermann I, 233), oder der, so eine Stimme aus dem Jahr 1828, nicht als „Nachahmer von diesem auszugeben“ ist (Galley/Estermann I, 342), bis in die späten 1820er Jahre. Der Vergleich mit Byron ist für die Zeitgenossen unausweichlich, da sie versuchen, das eigentümlich Neue und bisher Unbekannte, das ihnen die Gedichte wie Prosastücke Heines vermitteln, zu kategorisieren, greifbar zu machen und damit „vereinseitigend festzulegen“.²⁸ Aus den frühen Rezensionen spricht bereits die Unsicherheit der Kritiker, ein Urteil über Heine zu formulieren: zwar gelingt es für einzelne Aspekte wie die metrische Gestaltung oder die ironische Färbung, Stoffe sowie Motive, Vorbilder in der Literatur auszumachen. Der für Heine jedoch charakteristische Eklektizismus, die Zusammenstellung unterschiedlicher, oft widersprüchlicher Traditionen, der sich bewußt der Einordnung zu entziehen sucht, stellt in seiner Neu- und Andersartigkeit nicht nur ein Problem, sondern eine Provokation dar, auf die der Vergleich mit dem zeitgenössisch vieldiskutierten *enfant terrible* der englischen Literatur die einzig passende und adäquate Antwort zu sein scheint. Die Gegenüberstellung mit Byron meint nicht die Nachahmung des Älteren durch den Jüngeren, sondern beschreibt die Verwandtschaft des Gestus der Widerständigkeit, der Zerrissenheit und des Weltschmerzes, der beiden Dichtern gemein ist und offenbart zugleich den Anspruch der Zeitgenossen nach „authenticity or truth behind the feelings expressed in the poetry“.²⁹ Und obwohl sich der Vergleich mit dem englischen Lord noch in Literaturgeschichten der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts findet, was die Persistenz einzelner Urteilsstrukturen der Heine-Rezeption belegt, verliert er bereits in der

28 Koopmann 1975, 272.

29 Peters 2000, 19.

Literaturkritik der späten zwanziger Jahren an Bedeutung.³⁰ Eberhard Galley sieht zwei Gründe für diese Entwicklung:

Heine hatte durch seine eigenen Werke ein allgemein anerkanntes dichterisches Gewicht erhalten, daß ein Vergleich mit dem berühmten Engländer nicht mehr herangezogen werden brauchte. Außerdem war seine dichterische Entwicklung besonders seit den Reisebildern so deutlich von dem Byronschen Vorbild abgerückt, daß der Vergleich nicht mehr paßte. (Galley/Estermann I/2, 9)

In einer Rezension des ersten Bandes der *Reisebilder* wird dieser Aspekt deutlich formuliert: „Man hat ihn, seine Originalität verkennend, den Deutschen Byron nennen wollen. Die Selbstständigkeit seines poetischen Lebens wird aus diesem neuesten Erzeugniß seines Geistes zur Evidenz hervorleuchten.“ (Galley/Estermann I, 218) Daß Oskar Ludwig Bernhard Wolff bereits 1832 in seinen Vorlesungen über *Die schöne Litteratur Europa's* konstatiert: „Heine einen deutschen Byron zu nennen, wie es Einige gethan, ist beinahe lächerlich, weil es dumm ist; Beide sind ganz verschiedene Naturen“ (Galley/Estermann II, 108), belegt diese Beobachtung ebenfalls und zeigt zugleich wie umstritten auch die Vergleiche und Gegenüberstellungen Heines mit Autoren waren, deren literaturgeschichtliche Position von der Kritik bereits bestimmt worden war.

Die Ratlosigkeit und Unschlüssigkeit, die aus dem Versuch spricht, in der deutschen und europäischen Literaturgeschichte einen adäquaten Vergleich für Heinrich Heine zu finden, spiegelt sich auch in der Aufnahme der ersten beiden Bände der *Reisebilder*, die 1826 und 1827 bei Hoffmann und Campe in Hamburg erscheinen. Jost Hermand hat darauf aufmerksam gemacht, daß die liberale Literaturkritik „den Akzent entweder auf das ‚Humoristische‘ oder die ‚subjektive Originalität‘“ legt, während die konservativen Rezensenten sich „über das Formlose, Ironisch-Zersetzende, Obszöne, Undeutsche und Unorganische“ der Prosa erregt.³¹ So spricht Karl August Varnhagen zwar von „mancher Mißempfindung“, gesteht aber dennoch ein, „daß mir sein Buch von Anfang bis zu Ende Unterhaltung gewährt, mich in Spannung und Eifer versetzt, überrascht, zuweilen besänftigt und gerührt, und sehr oft, was vielleicht nicht das Schlimmste ist, laut lachen gemacht hat“ (Galley/Estermann I, 213). Die Hamburger *Originalien* bezeichnen den Band als „liebes, anmuthiges Geschenk“ (Galley/Estermann I, 219), die *Staats- und Gelehrte*

30 Daß Heinrich Heine selbst auf die Parallelisierung zunehmend kritisch reagiert, zeigt sich in der dritten Abteilung der *Nordsee*, wo er 1826 schreibt: „Wahrlich in diesem Augenblicke fühle ich sehr lebhaft, daß ich kein Nachbeter, oder besser gesagt Nachfrevler Byrons bin, mein Blut ist nicht so spleenig schwarz, meine Bitterkeit kömmt nur aus den Galäpfeln meiner Dinte, und wenn Gift in mir ist, so ist es doch nur Gegengift, Gegengift wider jene Schlangen, die im Schutte der alten Dome und Burgen so bedrohlich lauern. Von allen großen Schriftstellern ist Byron just derjenige, dessen Lectüre mich am unleidlichsten berührt [...]“ (DHA VI, 161–162)

31 DHA VI, 539–540. Vgl. hierzu auch Hermand 1970, 116 f.

Zeitung lobt die „neue Art der Auffassung und Gestaltung“ (Galley/Estermann I, 219), und die *Iris* nennt die *Reisebilder* eine „bedeutende Erscheinung unserer Literatur“. (Galley/Estermann I, 224) Dagegen bezeichnet August Kuhn den ersten Teil der *Reisebilder* im *Freimüthigen* als „etwas barock, voll Abschweifungen und Anzüglichkeiten“ (Galley/Estermann I, 212), Amalie Henriette Caroline von Voigt moniert, die Antithese von Talent und Charakter bereits implizit formulierend, daß es leicht möglich sei „sich in gewissen Fällen in der Gesinnung und dem Gesichtspunct des Dichters zu irren“ (Galley/Estermann I, 222), und die *Allgemeine Literaturzeitung* urteilt: „Zuweilen kommen recht geniale Ansichten, recht wackere Empfindungen vor, aber auch wieder ganz unerträgliche Gemeinheiten, ganz ungehöriger Witz und eine allzustudentenhafte Laune.“ (Galley/Estermann I, 238)

In den Rezensionen zum zweiten Band der *Reisebilder* finden sich vergleichbare Urteilsstrukturen. So notiert Joseph Lehmann: „Die Musen, betrachtet man sie genauer, sind freilich ein wenig schamroth darüber, daß sie sich beständig in solcher Gesellschaft befinden“ (Galley/Estermann I, 254), Karl August Varnhagen von Ense schreibt in einer im Berliner *Gesellschafter* veröffentlichten Rezension: „Was ich in diesen Blättern im vorigen Jahr von dem ersten Theile der Heine'schen ‚Reisebilder‘ preisend und tadelnd gesagt, gilt in vollen, ja noch erhöhten Maaßen auch von diesem zweiten.“ (Galley/Estermann I, 258), Ludwig Robert bezeichnet den zweiten Band als „außer-, aber eben dadurch unordentliches Buch“ (Galley/Estermann I, 263), Adolph Müllner bemerkt „Allein Herr Heine ist entweder seiner Zwecke sich oft wirklich nicht klar bewußt, oder er übertreibt das Bestreben, jenen künstlerischen *Schein* zu erlangen“ (Galley/Estermann I, 267), und Ernst Kratz schreibt nach einigen kritischen Bemerkungen über die *Nordsee* „Denn alles Uebrige ist nicht werth, daß man es ansieht.“ (Galley/Estermann I, 272)

Obwohl die Rezensionen „das Bild einer gespaltenen und auch noch zwiespältigen Aufnahme“ vermitteln, wird Heine durch die *Reisebilder* zu einer literarischen Berühmtheit.³² Bereits im Juni 1827 schreibt Heinrich Heine in einem Brief an Moses Moser: „Ich habe durch dieses Buch einen ungeheuren Anhang und Popularität in Deutschland gewonnen; wenn ich gesund werde kann ich jetzt viel thun; ich habe jetzt eine weit-schallende Stimme.“ (HSA XX, 291) Die Ambivalenz der Urteile, die sowohl in Rezensionen progressiver wie in denen konservativer Kritiker formuliert werden, wie das Beispiel Varnhagens belegt, hat den Erfolg der *Reisebilder* offensichtlich nicht verhindern können, und zurecht stellt George F. Peters fest: „Popularity is not to be equated with critical approval“.³³

32 Höhn 2004, 200.

33 Peters 2000, 15.

Die Widersprüche und Antimonien, die bereits in den Urteilen über die Werke des jungen Heine formuliert werden, sind für die Rezeption des gesamten Werks charakteristisch.³⁴ Beobachtungen, die dem einen Rezensenten als Argument für ein positives Urteil dienen, führen bei einem anderen Rezensenten zu einer negativen Bewertung. Metrisch-formale, inhaltliche oder stilistische Eigenheiten werden als solche von den Kritikern übereinstimmend und in augenfälliger Kongruenz der Beobachtung thematisiert, ihre differierende Erwartungshaltung, die einerseits die Prägung durch romantische und klassische Kunstanschauung, andererseits die Beeinflussung durch Aufklärung sowie Sturm und Drang erkennen läßt, führt jedoch aus derselben Beobachtung zu entgegengesetzten Schlüssen. Beispielsweise betont Karl August Varnhagen die Einheit und Homogenität der *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo*:

Denn diese scheinbar getrennten Stücke, in Costüm und Form so verschieden, sind deshalb nicht für sich bestehende Gebilde; sie sind vielmehr, die beiden Dramen und die verbindende Lyrik, nur Glieder *eines* Ganzen, Facetten *einer* Dichtung, das ganze Buch nur *ein Gedicht*. (Galley/Estermann I, 96)

Adolph Müllner hingegen konstatiert, daß das *Lyrische Intermezzo* mit den „beyden Tragödien keinerley Verwandtschaft hat“ (Galley/Estermann I, 127), und während Friedrich Zimmermann die vollendete Form des Reisebilds *Ideen. Das Buch Le Grand* lobt (Galley/Estermann I, 262), schreibt Ernst Kratz über dasselbe Werk:

[...] denn er kommt beständig vom Hundertsten auf das Tausendste, alles liegt wie Kraut und Rüben durch einander und zeigt, daß er eine Menge in seinem Leben gehört und gelesen, aber alles nur halb oder zum vierten Theile, und das Gelesene oft noch in geringerem Verhältnisse verstanden habe. (Galley/Estermann I, 272)

Auch das *Buch der Lieder*, dem in den 1820er Jahren „nach dem eklatanten Erfolg der *Reisebilder*, in welchen beinahe die Hälfte der Gedichte des *Buchs der Lieder* enthalten waren“ nur wenige Rezensionen gewidmet sind, wird in dieser Weise bewertet.³⁵ Während Varnhagen in der Sammlung als Ganzes mehr als die Summe seiner Teile sieht, „denn der Strauß ist noch etwas mehr, als die Blumen alle, aus denen er besteht!“ (Galley/Estermann I, 285), bemerkt Georg Bärmann hämisch: „Denn wer nun ihre jungen Leiden haben will, der muß ihnen ihre alten Schäden noch einmal bezahlen.“ (Galley/Estermann I, 298) Und Friedrich Steinmann notiert in den *Allgemeinen Unterhaltungs-Blättern*:

34 „Von 1822–1829, in der ersten Phase der Lyrikrezeption läßt sich die gleiche Ambivalenz beobachten wie bei der Rezeption der Reisebilder: Die Kritiker fühlen sich sowohl hingezogen wie abgestoßen, sie schwanken oft zwischen begeisterter Zustimmung und scharfer Ablehnung.“ (Höhn 2004, 76)

35 DHA I, 600. „Als im November 1827 das ‚Buch der Lieder‘ erschien, war die gängige, meist unwillige Reaktion der Rezensenten: das ist ja alles schon aus früheren Bänden und Veröffentlichungen in zahlreichen Zeitschriften bekannt.“ (Galley 1979, 119)

Der bekannte geistreiche Verfasser erscheint hier als lyrischer Dichter, indem er die Produkte seiner lyrischen Muse in diesem Buch zusammengestellt hat. [...] Neues enthält die Sammlung nicht, die jedoch jedem zu empfehlen ist, der Heine als Lyriker kennen lernen will. Die einzelnen Produkte, welche die Bestandtheile dieses Liederbuchs ausmachen, sind zu bekannt und zu besprochen, daß eine nähere Beurtheilung überflüssig erscheint. (Galley/Estermann I, 300)

Daß die widersprüchlichen Urteile der literarischen Kritik über den jungen Heine in den zwanziger Jahren weniger Ausdruck divergierender literarischer und politischer Paradigmen der Rezensenten sind als vielmehr der Versuch, den Bruch mit der klassisch-romantischen Tradition, den der Dichter durch Polemik und Ironie initiiert, literarisch einzuordnen, wird in dem Bekenntnis eines unbekanntem Kritikers der *Leipziger-Literatur-Zeitung* deutlich, der in einer Besprechung der *Reisebilder* schreibt: „Die *Harzreise* würde denselben Tadel, dasselbe Lob spenden lassen.“ (Galley/Estermann I, 261) Das Unbehagen und die Unsicherheit der Kritiker gegenüber der, wie Helmut Koopmann formuliert, „sonderbaren Mischung aus Ironie und echtem Schmerz, aus Satire und Sentimentalität, aus Zerrissenheit und Spott über diese Zerrissenheit“ artikuliert sich jedoch nicht nur in den Diskussionen, die zwischen den Rezensenten über die Einordnung und Bewertung Heinrich Heines geführt werden.³⁶ Die Ambivalenz zeigt sich auch in den Urteilen einzelner Kritiker, deren Bewertungen zwischen Anerkennung und Ablehnung, Lob und Tadel alternieren. Bereits Jost Hermand hat in seinem Aufsatz über Heines frühe Kritiker darauf aufmerksam gemacht, daß „selbst bei Heines ‚Verehrern‘ von Anfang an viel zwiespältige Urteile“ zu finden sind, und Gerhard Höhn konstatiert, daß sich die Aufnahme der Werke Heines in den zwanziger Jahren dadurch charakterisieren lasse, „daß Heine von keiner Seite enthusiastisch verehrt, aber auch von keiner Seite total verrissen wird“.³⁷

Daß die zeitgenössischen Literaturkritiker sowohl die Diskrepanzen und Widersprüche zwischen den Bewertungen der Werke Heines als auch die bereits in den zwanziger Jahren wirksamen Urteilsmechanismen registrieren, zeigt sich in der Rezension, die Karl Immermann 1827 zum ersten Band der *Reisebilder* in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik* veröffentlicht:

Dieser Dichter hat die widersprechendsten Beurtheilungen erfahren. Manchen schien er nur die oft gehörten lyrischen Klänge zu wiederholen, Andern kam er wie ein Musterbild der Rohheit und Verzerrung vor; es gab aber auch deren, die in ihm den Dichter sahen, vieles von dem Geleisteten bewunderten, und eine reiche Zukunft von ihm hofften. (Galley/Estermann I, 244)

36 Koopmann 1975, 262.

37 Hermand 1970, 116; Höhn 2004, 201.

Die literarische Kritik reagiert nicht nur auf die Werke des Dichters, sondern auch auf die Urteile anderer Rezensenten. Das Werk Heines wirkt bereits in den 1820er Jahren wie ein Prisma, das die Widersprüche in den Urteilen der Kritiker von einander scheidet, bricht und polarisiert. Zugleich sind die Rezensionen, die sich mit den Urteilen der Zeitgenossen auseinandersetzen, nicht nur das Ergebnis der von Heine intendierten Provokation seines Publikums, sondern bereits ein Indiz für die literarischen und politischen Diskussionen, die seine Schriften im Kontext der den Diskurs bestimmenden ideologischen Konzepte in den dreißiger und vierziger Jahren auslösen werden.

Die später kontrovers geführten Auseinandersetzungen um die Form und Funktion unterschiedlicher Textgattungen spielen in der frühen Rezeption der Werke Heinrich Heines noch keine Rolle.³⁸ Zwar diskutieren die Kritiker anlässlich der Veröffentlichung der *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* die Frage, ob der junge Dichter mehr lyrisches oder mehr dramatisches Talent habe (Galley/Estermann I, 171 und 173), aber selbst nach Erscheinen der ersten *Reisebilder* findet sich kein Versuch, die Bedeutung der Lyrik Heines gegen die der Prosa auszuspielen. Im Gegenteil: die Rezensionen sind insofern homogen, als sich dieselben widersprüchlichen und kontroversen Urteile sowohl in Bezug auf die Prosa als auch auf die Lyrik finden.

Trotz dieser Widersprüche und Verwerfungen, die für die gesamte Heine-Rezeption charakteristisch sind, zeichnet sich die Wirkung des jungen Heine durch ein vergleichsweise positives und wohlwollendes Urteil der Kritiker aus. Eberhard Galley spricht in diesem Kontext von „einem fast durchgängigen Lob seines großen dichterischen Talents und allgemeiner Feststellung der herausragenden Qualität seines Werkes“ und wendet sich damit gegen Jost Hermands zu Beginn der siebziger Jahre formulierte These einer von Anfang an negativen und ablehnenden Rezeption.³⁹ Daß die literarische Kritik in den Rezensionen zu den *Gedichten*, den *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* und den ersten beiden Bänden der *Reisebilder* die Qualität und Bedeutung des jungen Schriftstellers unterschiedlich einschätzt, ist nicht nur eine Antwort auf die Polemiken und die ironische Schreibart Heines, die solche Reaktio-

38 „The question of genres, their integrity, their convolution, their import and their purpose in Heine’s work has been a steady topic of scholarly debate in the Heine literature. Heine’s choice of genre was to have a decisive impact on the tenor of critical response later in his lifetime. It did not occupy critics in the 1820s, however, who were untroubled by Heine’s progression from poetry to verse dramas to prose.“ (Peters 2000, 17)

39 Galley 1979, 123 f. Vgl. Hermand 1970, 115. Die neueren Studien zur Heine-Rezeption haben sich ebenfalls der Argumentation Eberhard Galleys angeschlossen. „Without resorting to percentages, it is safe to say that Heine received a generally friendly critical response in these early years, but one that was tempered by doubts and irritations stemming in no small measure from the fact that most critics were measuring the new poet according to old standards. (Peters 2000, 16)

nen bewußt provoziert. Sie ist zum einen eine strukturelle Attitüde literarischer Kritik und Ausdruck der Skepsis gegenüber dem Debütanten Heine.⁴⁰ Es zeigt sich, daß man die Werke eines Anfängers nicht bedingungslos loben möchte, z. B. in der Notiz von Leopold von Hohenhausen, der die „Originalität“ Heines anerkennt, aber zugleich fragt, was „bei solchem Posaunenlob für Göthe und Schiller übrig“ bleibe. (Galley/Estermann I, 28) Zum anderen befördern kontroverse Reaktionen der Kritiker das Interesse der Leser und bilden damit eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg eines Werkes auf dem literarischen Markt. Johann Baptist Rousseau hat diesen Aspekt, der nicht nur für die Wirkung des frühen Heine charakteristisch ist, analysiert: „Man lies't und hat immer lieber die sechste Satire des Juvenal gelesen, wo die ganze Abscheulichkeit menschlicher Sünden gewaltig und blutig gezeißelt wird, als eine Idylle von Theokrit“. (Galley/Estermann I, 158–159)

Trotz des Mißverstehens der Lyrik als Erlebnislyrik, wird die literarische Qualität des Werkes diskutiert und nicht die Persönlichkeit des Autors. Heines Werke sind zwar auch in den 1820er Jahren umstritten, von der ideologisch aufgeladenen und parteilichen Diskussion der späteren Wirkung ist die Rezeption zu diesem Zeitpunkt jedoch noch weit entfernt, wenngleich die Irritation, die seine die literarischen Konventionen der Epoche hinterfragende Ironie hervorruft, von der Mehrheit der Rezensenten kritisch thematisiert wird. Diese in den 1820er Jahren bereits ambivalente Tendenz des Urteils über Heine bringt eine frühe Rezension aus dem Juni 1822, die einerseits das Talent und Potential des jungen Dichters herausstellt, andererseits einen Teil des vernichtenden und ablehnenden Urteils späterer Jahre und Generationen vorwegnimmt, auf den Punkt. Ihre Ambivalenz bewertet Michael Behal als symptomatisch für die „generelle Unentschiedenheit, mit der Rezensenten Heine begegneten, solange sie sich dem Glauben hingeben konnten, der Dichter werde sich den gesellschaftlich sanktionierten Normen unterwerfen“.⁴¹

Die Natur hat ihn zu ihrem Liebling gewählt, und ihn mit allen Fähigkeiten ausgerüstet, die dazu gehören, einer der größten Dichter Deutschlands zu werden; es hängt ganz von ihm ab, ob er es vorzieht, seinem Vaterlande verderblich zu seyn als verlockendes Irrlicht, oder als riesiger Giftbaum. (Galley/Estermann I, 43)

40 „Although it is reasonable to hope that literary critics will be receptive to genuinely new voices, this is probably the exception rather than the rule, and it seems unfair to fault writers of these early critiques for not immediately realizing that they were dealing with a young poet whose career would have a revolutionary effect on the development of German literature.“ (Peters 2000, 16)

41 Behal 1980, 307.

I.2 1828 bis 1831: Provokation und Politik

Zwei Aspekte, die die Rezeption weit über Heines Lebzeiten hinaus beeinflussen, phasenweise dominieren, doch für die Aufnahme der frühen Werke unbedeutend sind, kommen noch vor Erscheinen des dritten Bandes der *Reisebilder* 1829 ins Blickfeld. Innerhalb der Kritik an Heine ist eine Akzentverschiebung vom Werk zum Autor zu beobachten, die zum einen scheinbar persönliche Auffassungen, Meinungen und Charaktereigenschaften Heines näher zu betrachten und zu bewerten sucht und die zum anderen – dies mag eine indirekte Folge des ersten Aspekts sein – auch das Werk einer zunehmend unsachlichen, polemischen und ideologisch gefärbten Bewertung unterzieht. Während die Zeitgenossen die Provokationen durch die erotischen Eskapaden der frühen Lyrik oder die Philistersatiren der *Harzreise* ambivalent bewertet haben, treffen Heines Polemiken gegen christliche Moral und Erlösungsglauben auf einen zunehmend schärferen und ablehnenden Ton. So schreibt die *Allgemeine Literatur-Zeitung* im August 1827: „Er scheint die Bemerkung Jean Paul’s in der Vorschule zur Aesthetik: ‚daß der Witz ein Gottesleugner sey‘, wörtlich zu verstehen“. (Galley/Estermann I, 281) Und in seiner ebenfalls 1827 erschienenen Rezension des zweiten Bandes der *Reisebilder* kritisiert Ernst Kratz die „Religionsverhöhnung und Gotteslästerung“ in bis dahin ungewöhnlicher Weise (Galley/Estermann I, 275):

Wäre das Buch indessen nur fade, so würde das mich weiter nicht kümmern, ich würde es weg. Möchten dann die Schwachköpfe hier auch Gefallen daran finden, was kümmerte es mich; sie würden nicht klüger und besser dadurch, aber wenigstens auch nicht schlechter. Sieht man aus dem Buche auch nicht, ob der Verfasser ein Türke oder ein Jude ist, so thäte auch das zuletzt nichts, ob man es gleich gern erführe, um zu wissen, wie man mit ihm daran ist, indem das Einfluß auf die Grundsätze hat. Aber mit der höchsten Empörung muß man darin nicht nur lesen, wie alle Religion überhaupt verhöhnt wird, sondern sogar *offenbare Gotteslästerungen*. (Galley/Estermann I, 274)

Obwohl bereits das 1823 in den *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* veröffentlichte Drama *Almansor* einen wesentlichen Teil der Religionsproblematik des jungen Heine implizit thematisiert, findet sich in den frühen 1820er Jahren nur ein Kritiker, der in diesem Kontext Heines Judentum anspricht. Willibald Alexis schreibt in einer Rezension von 1825 in den *Wiener Jahrbüchern der Literatur*: „So viel wir wissen, bekennt sich Hr. Heine nicht zum christlichen Glauben.“ (Galley/Estermann I, 198) Die Invektive des Berliner Romanciers gilt jedoch primär Heines kritischer Perspektive auf das Christentum und ist nur bedingt Ausdruck eines offenen Antisemitismus, was sich auch in einer Re-

zension Härings zum *Buch der Lieder* zeigt.¹ In dem Artikel, der im Januar 1828 im *Berliner Conversations-Blatt* veröffentlicht wird, ist vom „Judenwitz“ des Verfassers die Rede (Galley/Estermann I, 289), eine Formulierung, die den Witz, die Ironie Heines vor dem Hintergrund ethnologischer Prägungen und mentalitätsgeschichtlicher Besonderheiten zu charakterisieren sucht und deren Antisemitismus nur latente rassistische Implikationen erkennen läßt.

Die indirekten Hinweise auf Heines Religion sind vor dem Hintergrund der restaurativen preußischen Judenpolitik der Jahre nach dem Wiener Kongreß zu verstehen. Die Toleranz und, wenngleich ambivalente, Akzeptanz einer Teilhabe der jüdischen Bevölkerung am gesellschaftlichen und kulturellen Diskurs nach dem preußischen Emanzipationsedikt von 1812 weicht einer zunehmenden Skepsis und Distanz in den zwanziger Jahren und einer wachsenden Feindschaft der christlichen Majorität gegenüber der jüdischen Minorität in den dreißiger und vierziger Jahren. Diese sind bereits in der Broschüre, die Ernst Kratz unter dem Titel *Kritik mehrerer literarischer und artistischer Erscheinungen* im Sommer 1827 veröffentlicht, deutlich sichtbar.² Die frömmlerisch-bigotte Argumentation des Rezensenten und die indirekte, aber nicht zu überlesende Anspielung auf Heines Religion sind charakteristisch für die Entwicklung der antisemitischen Urteile, die über Heines Werke in den folgenden Jahren formuliert werden. Sowohl die Konversion Heines zum Christentum, die er mit der Taufe am 28. Juni 1825 vollzieht, als auch die zunehmend von antisemitischen Urteilsmechanismen dominierten Hinweise auf die Religion des Dichters in den Rezensionen seiner Werke, sind Reaktionen auf die veränderten politischen und gesellschaftlichen Bedingungen, die für die Integration und Assimilation jüdischer Bürger aller Schichten durch die Konsolidierung restaurativer Tendenzen und Strömungen ab der Mitte der 1820er problematisch werden.³

1 George Peters hat darauf aufmerksam gemacht, daß auch Raabskis Rezension des frühen Reisebilds *Ueber Polen* bereits einen antisemitischen Unterton hat: „While there is an anti-Semitic undertone in portions of the lengthy review of *Über Polen* written by an enemy of Heine in Poland in 1823, Idzi Stefan Raabski, it is not extreme [...]“ (Peters 2000, 24)

Die antisemitischen Töne der Literaturkritiker spiegeln sich auch in Heines Briefen. So schreibt er am 9. Januar 1826 an Moses Moser: „Ist es nicht närrisch, kaum bin ich getauft so werde ich als Jude verschrien.“ (HSA XX, 235)

2 „In den beiden deutschen Staaten, die zunächst die weitestgehenden Rechte an ihre jüdischen Untertanen erteilt hatten – Baden mit dem Constitutionsedikt von 1809, Preußen mit dem Emanzipationsedikt von 1812 – stagnierte also die weitere Entwicklung, und es zeichneten sich sogar Rückschritte ab. [...] Die Argumentationsmuster und -ebenen der Judengegner unterschieden sich nicht wesentlich von denjenigen, die 15 Jahre zuvor gegolten hatten. Sie stießen allerdings in der Phase der Restauration auf mehr Resonanz bei ständischen oder Volksvertretungen und auch bei den Regierungen als in den eher von Orientierungsunsicherheiten geprägten Jahren unmittelbar nach dem Wiener Kongreß.“ (Jersch-Wenzel 1996, 49–50)

3 Vgl. hierzu auch Peters 2000, 24–25.

Aber erst nachdem Heinrich Heine die Redaktion der *Neuen allgemeinen politischen Annalen* in München übernommen hat, werden antisemitische Urteile über den jungen Schriftsteller explizit formuliert und zum Argument öffentlicher, in Zeitschriften und Journalen ausgetragener Auseinandersetzungen. Ignaz Döllinger schreibt am 8. August 1828, also erst wenige Monate nachdem Heine die Arbeit aufgenommen hat, in der katholischen Zeitschrift *Eos* unter der Überschrift *Die neuen politischen Annalen und einer ihrer Herausgeber*.⁴

Während andere seiner Stammesgenossen ihre Israelitische Abkunft sorgfältig zu verbergen suchen, gibt sich unser Herr Politiker ganz unverhohlen als Juden zu erkennen, und wählt für dieses sein Bekenntniß das passendste Vehikel: Lästerung dessen, was dem Christen das Heiligste ist. (Galley/Estermann I, 344)

Und im Januar 1829 urteilt die *Eos* nach Heines Ausscheiden aus der Redaktion über die liberale Tendenz des Blattes und die Angriffe anderer von Cotta herausgegebener Zeitschriften auf die katholische Kirche:

Herrn *Heine* möchte ich am wenigsten in den Reihen der Streiter für die gute Sache vermissen; er schimpft auch über die katholische Kirche, so gut wie der *Hesperus* und die *Neckarzeitung*; aber er thut es nicht, wie diese, mit plumper Derbheit, sondern mit einer gewissen (freilich etwas judaisirenden) Grazie, und auf ihn möchte der Vers des Sophokles passen, den Plutarch auf den Timoleon anwendet: „Welche Venus, welcher Liebesgott legte Hand an Alles, was er that!“ (Galley/Estermann I, 350)

Nur einen Monat später veröffentlicht Döllinger in einer Rezension der *Reise von München nach Genua* ein Urteil, das den Antisemitismus, der in den Artikeln und Notizen der *Eos* bereits zuvor explizit formuliert worden ist, mit dem Vorwurf der Vaterlandslosigkeit verbindet:

Hr. Heine dagegen ist über diese *Schranken* längst hinaus, da er weder Religion noch Vaterland hat. Die Religion ist ihm dadurch abhanden gekommen, daß er, laut eigenen Geständnissen, in der Kluft, die zwischen der Ablegung des alten Glaubens und der Annahme eines neuen liegt, stecken geblieben; er hat nämlich das beschränkte und beschränkende Judenthum abgeschworen, den Christenglauben aber nicht angenommen, und behilft sich nun, so gut es gehen will, ohne Religion „denn der Dichter – sagte er – ist erhaben über allem Sectengeträtsche der Erde.“ (Galley/Estermann I, 354)

4 Auch George Peters sieht in Döllingers Äußerungen den Beginn der antisemitischen Angriffe gegen Heine: „The beginning of a widespread, orchestrated anti-Semitic campaign against Heine can be found in a critique by Ignaz von Döllinger published in August 1828. The review is part of a broader attack on the liberal publishing house, Cotta, for which Heine wrote, by a competing newspaper in Munich, *Eos*, that had recently been taken over by a group of antiliberal Catholic writers surrounding the nationalistic poet, Joseph Görres (1776–1848).“ (Peters 2000, 25)

Innerhalb eines Jahres hat sich damit ein Prozeß vollzogen, der für die gesamte Wirkung des Dichters folgenreich sein wird. Sein publizistisches Engagement für Cottas liberale *Neue allgemeine politische Annalen* und die Veröffentlichung des dritten Bandes der *Reisebilder* mit der Antwort auf die Angriffe des Grafen Platen lenken die Diskussionen, die Heines Werke immer ausgelöst haben, aus dem Feld der Literatur- und Kunstan-schauung in den Bereich der Politik und Religion. Aus dem vieldiskutierten ist ein umstrittener Dichter geworden.

Die Angriffe der *Eos* sind unter zwei Aspekten zu verstehen: sie richten sich zum einen gegen Heine als Vertreter einer liberalen Zeitschrift, denn die *Eos* polemisiert „gegen jede Form des Liberalismus“ – die Attacken meinen also die politische Richtung, die Heine repräsentiert und weniger den Dichter selber. Zum anderen richten sie sich gegen die von Heine zugespitzten antiklerikalen Polemiken, die, sofern sie eine solche Reaktion nicht von vorn herein einkalkulierten, diese jedoch zu gewärtigen hatten.⁵ Die reaktionäre Tendenz der *Eos* findet in Heines Judentum ein Argument gegen den Liberalismus, und umgekehrt führt Heines Engagement für eine liberale Zeitschrift zu Angriffen auf sein Judentum. Daß das soziale und gesellschaftspolitische Engagement seiner Schriften von der literarischen Kritik, die diese Tendenzen in den frühen Werken größtenteils ignoriert hat, in den späten zwanziger Jahren thematisiert wird, ist nicht nur Folge der Positionsbestimmung des Dichters als „braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit“ (DHA VII, 74), sondern auch ein Indiz für die Veränderungen, denen das politische Bewußtsein in diesen Jahren unterliegt. Zudem ist sie Ausdruck der wachsenden Bedeutung und Popularität, die Heine für die nationalkonservative und katholische Presse zu einem ernstzunehmenden und gefährlichen Kontrahenten macht.

Was Heinrich Heine in einem Brief, den er am 11. November 1828 aus Florenz an Gustav Kolb nach Augsburg schickt, über die Auseinandersetzungen zwischen den Parteien schreibt: „Es ist die Zeit des Ideenkampfes, und Journale sind unsere Festungen.“ (HSA XX, 330) zeigt sich auch in einer Notiz, die unter der vielsagenden Rubrik *Literarischer Kriegs-Courier* in den *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie* im August 1829 erscheint:

Es haben sich förmlich zwei Partheien gebildet, eine liberale und eine sogenannte Congregation, jene Adels- und Priesterparthei, welche diesen ganzen Kampf vorbereitet hatte und sich im Allgemeinen allen liberalen Bestrebungen widersetzt. Der erste Angriff dieser Parthei geschah schon früher auf H. Heine und ward sodann häufig wiederholt. (Galley/Estermann I, 361)

5 Galley/Estermann I/2, 64. Ingrid Belke hat in ihrem Aufsatz den Dualismus von „Liberalismus, Demokratie einerseits und dem damals entdeckten ‚Völkischen‘ andererseits“, in dessen Kontext die antisemitischen Urteile über Heine zu verstehen sind detailliert untersucht. Vgl. Belke 1988, 42.

Mit der zunehmenden politischen Tendenz seiner Schriften gerät Heinrich Heine in die ab der Mitte der 1820er Jahre sich verstärkenden politischen Auseinandersetzungen zwischen restaurativen und liberalen Strömungen, die schließlich in der Revolution von 1848 kulminieren und ihren vorläufigen Endpunkt finden. Den Dualismus von Aufklärung und Liberalismus auf der einen Seite und klerikaler und feudaler Restauration auf der anderen Seite, in dessen Spannungsfeld sich die Diskussion um Heinrich Heine verlagert, betont auch Johann Peter Lyser:

Nicht alle sind so dumm, daß sie es nicht merken sollten, wie der *Sache*, für die Heine seine besten Kräfte aufopfert, nicht beizukommen ist – und daß Licht und Freiheit endlich doch den Sieg davon tragen müssen, mögen nun Pfaffen und Adel sich noch so sehr dagegen stemmen. (Galley/Estermann I, 401)

Der Antisemitismus, den die Reaktionen der katholischen Presse offenbaren, ist jedoch weder symptomatisch noch repräsentativ für die zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Paul Derks hat in diesem Kontext herausgestellt, daß der Judenbegriff erst in den späten zwanziger Jahren „von einem religiösen zu einem rassistischen“ sich umzuwandeln beginnt.⁶ Daß judenfeindliche Äußerungen zunächst relativ isoliert in einem vielstimmigen Presseecho stehen, zeigen die Reaktionen anderer Zeitschriften auf Platens *Romantischen Oedipus* und Heines dritten Band der *Reisebilder*. So fragt die in Stuttgart erscheinende *Damen-Zeitung* im Mai 1829 in einer Rezension zu Platens Drama:

Verdient Herr Heine, der Petrarck des Laubhüttenfestes genannt zu werden, weil er zufälligerweise ein Bekenner des mosaischen Glaubens war oder ist? Stimmt es wohl mit der poetischen Würde eines Platen, sich über den Mann in gemeinen Judenschmähungen auszulassen, die wir, ihrer Unschicklichkeit halber, hier gar nicht wiederholen mögen? (Galley/Estermann I, 359)

Nachdem August Graf von Platen ein Epigramm aus den im Anschluß an die *Dritte Abtheilung* der *Nordsee* veröffentlichten *Xenien* Karl Immermanns, ohne daß dies von Heine oder Immermann intendiert gewesen wäre, auf sich und seine dichterischen Werke bezogen hat, antwortet er mit der fünfaktigen Komödie *Der romantische Ödipus*, die im Frühjahr 1829 erscheint und in der Immermann relativ harmlos als „Nimmermann“ verspottet wird, während Heine durch antisemitische und rassistische Klischees diffamiert wird.⁷

Platens antisemitische Ausfälle gegen Heine stoßen jedoch bei den Zeitgenossen überwiegend auf Ablehnung. Isaak Coppenhagen schreibt: „Graf Platen hat Unrecht“ (Galley/Estermann I, 365), Ludwig Rellstab

6 Derks 1990, 518.

7 Vgl. hierzu auch Hermand 1993, 51 f., Höhn 2004, 244 f. und Derks 1990, 511, der die Genese der Auseinandersetzung detailliert analysiert hat.

spricht von der „Aufgeblasenheit des Grafen“ (Galley/Estermann I, 371), August Nodnagel von dem „anmaßenden Grafen“ und fragt in Bezug auf Heines Judentum, „ob das seinen Werken Nachtheil bringen oder das Interesse für ihn schmälern soll, was Platen vorbringt?“ (Galley/Estermann I, 370 und 371), und das *Berliner Conversations-Blatt* bemerkt über den noch nicht erschienenen dritten *Reisebilder*-Band: „Man spricht als Hauptstück dieses dritten Theils in spe von einer großen Ode, die er einem Deutschen Grafen in Hesperien dediciren will“. (Galley/Estermann I, 367)

Nach den Angriffen des Grafen Platen hat Heinrich Heine die öffentliche Meinung auf seiner Seite, was sich jedoch, nachdem Julius Campe den dritten Band der *Reisebilder* ausliefern läßt, ins Gegenteil verkehrt. Gotthilf August Freiherr von Maltitz äußert sein ablehnendes Urteil über den Band in einer Dialogdichtung zwischen dem „Dichter“ und seinem „Genius“, den er ausrufen läßt:

So breit? so plump? so schmutzig und so schlecht? –
 Ich gab Dir viel: Witz, Seele und Verstand.
 Du hast von Allem hier nichts angewandt.
 Du hast in ihm geschlagen nicht den *Dichter*,
 Ihn nicht bekämpft mit bess'rem Witz,
 Auch nicht verdrängt vom lahm-erkroch'nen Sitz.
 Du hast *geschimpft* ihn, spricht der Richter. (Galley/Estermann I, 377)

Dieses Urteil ist typisch für die Aufnahme der *Bäder von Lukka*. Die Rezensenten betonen, daß sie Heine positiv gegenüberstanden – was nicht nur als Rhetorik zu bewerten ist –, verurteilen jedoch die ins Persönliche zielende Art der Angriffe. So schreibt Franz Wolfgang Adam Ulrich:

Ich nahm an dem ersten Litterarischen Auftreten Heine's, den herzlichsten Antheil, freute mich an dem Vorhandenen, und hoffte von dem Zukünftigen noch höheres Gelingen. Nach und nach jedoch erkaltete mein Interesse für ihn mehr und mehr, und gewiß durch *seine* Schuld. (Galley/Estermann I, 381)

Heines Entgegnung auf die Angriffe Platens wirkt wie ein Katalysator, indem sie in der frühen Wirkung des Dichters bereits latent vorhandene Urteilsstrukturen deutlich und pointiert hervortreten läßt. Michael Behal hat in diesem Kontext herausgearbeitet, daß „im Ansatz alle Verunglimpfungen, die Heine in Folge der Platen-Polemik über sich ergehen lassen muß, schon in den Rezensionen bis zum Jahr 1830 enthalten sind. Es scheint fast, als hätten die Rezensenten nur auf eine gute Gelegenheit gewartet.“⁸

Varnhagens Feststellung von der „Ueberdreistigkeit, mit der das Buch alles Persönliche des Lebens nach Belieben hervorzieht“ (Galley/Ester-

8 Behal 1980, 312.

mann I, 258) in bezug auf den zweiten Band der *Reisebilder* bildet auch einen Hauptkritikpunkt in der Auseinandersetzung um den dritten *Reisebilder*-Teil. So spricht der Rezensent der *Literarischen Miscellen* von „schmutzigen, unverschämten Beschuldigungen“ (Galley/Estermann I, 383), und die *Zeit-Bilder* schreiben, daß „man sich zu Persönlichkeiten und Gemeinheiten herabgelassen“ habe (Galley/Estermann I, 398). Wenig später ist in einer Notiz der Frankfurter *Zeit-Bilder* von „gemeinsten Gemeinheiten“ die Rede. (Galley/Estermann II, 10) Dennoch werden Heines Angriffe als Antwort auf Platens Satire bewertet und selbst Rezensenten, die den *Bädern von Lukka* äußert ablehnend gegenüberstehen, betonen, daß die das Feld des Literarischen verlassende und ins Persönliche gehende Auseinandersetzung, nicht nur der Literatur Schaden zugefügt habe, sondern einer „Beleidigung gegen das Publikum“ gleichkomme. (Galley/Estermann I, 388) Moritz Gottlieb Saphir schreibt hierzu:

Was übrigens die Geißelhiebe auf Platen betrifft, so haben sich alle drei Herren: Platen, Immermann und Heine wieder sehr wenig des Anstandes und der Feinheit befleißiget, und sie haben in dieser Hinsicht alle drei Codille verloren. (Galley/Estermann I, 396)

Auch die *Blätter für literarische Unterhaltung* formulieren in einer *Rügen. Platen und Heine* überschriebenen Rezension, die wahrscheinlich vom Verleger Heinrich Brockhaus selbst stammt und die auch von anderen Blättern nachgedruckt wurde, ein negatives und äußerst ablehnendes Urteil:

Mit solcher schmutzigen Frechheit, mit solcher niederträchtigen Gemeinheit ist wol noch nie ein Streit zwischen Schriftstellern geführt worden“ [...] was dieser Angriff auf Platen auch für diesen für Folgen haben mag, Heine'n bedeckt er mit Schande und mit der Verachtung des bessern Theils des deutschen Publicums, mit der Verachtung aller der Schriftsteller, die selbst noch auf Achtung Anspruch machen können. [...] Heine täusche sich nicht; die Sitten, das tiefste moralische Gefühl, die Grundsätze unsers Volkes, ja aller christlichen Völker fordern, daß solche Vergehen, wenn sie je erwähnt werden müssen, nur mit ernstem Abscheu behandelt werden. (Galley/Estermann I, 385 und 386)

Aber auch hier wird einschränkend hinzugefügt:

Es ist übrigens eigentlich nicht meine Absicht, hier Platen zu vertheidigen, sondern nur gegen solche Beschmutzung unserer Literatur zu protestieren. Platen kann sich in gewisser Hinsicht über diesen Angriff nicht beklagen. Er hat Heine'n schonungslos beleidigt; (Galley/Estermann I, 386)

Die Hamburger *Literarischen Miscellen* betonen diesen Aspekt ebenfalls:

Eine Erwiderung auf Platen's Ausfall erwarteten die Meisten. Ich wünschte sie wäre nie erfolgt; Heine würde in meiner Achtung gestiegen seyn, so wie er jetzt darin gesunken ist. (Galley/Estermann I, 383)

Sowohl Platens antisemitische Ausfälle wie Heines Vorwurf, der Graf sei ein Päderast, konfrontieren die zeitgenössische Kritik mit einer bis dahin ungewohnten Form literarischer Auseinandersetzung, wobei Heine in den Augen der meisten Rezensenten „der Rauferei in seinem 3. Bande der *Reisebilder* die Krone“ aufsetzt. (Galley/Estermann I, 399) Wie befremdend jedoch der antisemitische Ton Platens auf die Zeitgenossen gewirkt hat, verdeutlicht eine ironisch formulierte Rezension aus dem August 1830:

Daß Platen den Heine einen getauften Juden nennt, ist das wohl der Rede werth? und sollte man nicht darüber aus der Haut fahren, daß ein getaufter Jude an seiner *Vorhaut* mehr Witz hat als ein getaufter gräflicher Geist im ganzen Leibe? (Galley/Estermann I, 422)

Sowohl Heine als auch Platen instrumentalisieren in den Augen der Zeitgenossen eher willkürlich aufgegriffene Argumente, um die persönliche Würde des anderen zu verletzen. Eine Personalsatire, die Religionszugehörigkeit und Sexualität innerhalb einer öffentlichen Auseinandersetzung instrumentalisiert, thematisiert Aspekte und Fragen, die für die zeitgenössische Öffentlichkeit aus Gründen der Moral in einer literarischen Diskussion ungeeignet, bedeutungslos und nicht wünschenswert sind.⁹ Jost Hermand betont in seiner *Anatomie des Platen-Streits* die Einzigartigkeit des Skandals im Kontext seiner Zeit und konstatiert:

Eine solche Konfrontation war so unerhört, daß sich die Zeitgenossen, mochten sie das ganze noch so anziehend oder pikant finden, nur entrüstet abwenden konnten. Schließlich wurden in diesen Werken zwei Tabus angerührt, für die es damals noch keine ‚Öffentlichkeit‘ gab.¹⁰

Einer der wenigen Literaturkritiker, der diesen Aspekt explizit und wertfrei formuliert, ist Friedrich Gleich in einer im Altenburger *Eremiten* erschienenen Rezension:

⁹ Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt Michael Behal, wenn er über die Konsequenzen des Platen-Streits für die Wirkung Heines im 19. Jahrhundert schreibt: „Obwohl die Verurteilung Heines hier insgesamt aus moralischen Erwägungen erfolgt, deutet die Fragestellung ein halbes Jahrhundert vor Treitschke und seinen wilhelminischen Nachfolgern und auch noch einige Jahre vor Menzels Ausfällen gegen das ‚Franzosentum‘ des Jungen Deutschland auf die besondere – und für die Heinerezeption folgenschwere – Rolle hin, die die deutsche Literatur in der Bildung eines nationalen Bewußtseins hat übernehmen müssen.“ (Behal 1980, 313)

Hans Mayer betont in seiner Studie die unterschiedlichen Reaktionen Heines und Immermanns auf die Angriffe Platens: „Sosehr Heine in der polemischen Replik die Grenzen des Literaturstreites zu überschreiten gesonnen ist, so streng hält sich Immermann in seiner Antwort an jenen, der ihn als Nimmermann denunziert hatte, an den Bereich der Bellettristik und ihrer Spielregeln.“ (Mayer 1975, 221)

¹⁰ Hermand 1993, 52.

Der Stamm und der Geldbeutel machen leider noch immer in dieser besten *bürgerlichen* Welt Unterschiede, gegen welche Vernunft und Philosophie seit Jahrhunderten ankämpfen, ohne sie bis jetzt gänzlich beseitigen zu können: in der erhabeneren Welt der Geister, im freien Gebiete der Intellectualität, gelten sie aber längst nichts mehr und es ist ein Unrecht, mindestens eine beklagenswerthe Uebereilung, hier auch nur das geringste Gewicht auf derlei *zufällige* Nebendinge zu legen. (Galley/Estermann I, 418)

Wie bedeutsam das publizistische Echo auf die Platen-Satire für Heinrich Heine ist, zeigen die Versuche des Dichters in den Wochen der Drucklegung und während Julius Campe den dritten Teil der *Reisebilder* ausliefert, eine wie Alfred Opitz formuliert „publizistische Front gegen die zu erwartende Kritik aufzubauen“.¹¹ Aber weder Karl Immermann, noch Karl August Varnhagen von Ense oder Johann Peter Lyser, denen Heine in Briefen seine Position zu erläutern sucht und die er bittet, wie er an Varnhagen schreibt „öffentliche Stimmen für mich zu gewinnen“, sind bereit, Heines Angriffe zu entschuldigen oder zu relativieren.¹²

So gibt es kaum positive Stimmen über die *Bäder von Lukka*. Zurückhaltend ist die Rezension Varnhagens, der weder über „Schuld oder Unschuld des Verurtheilten“ – gemeint ist der „arme Sünder“ Graf Platen – eine Meinung äußern möchte, aber den dritten Teil der *Reisebilder* ironisierend und damit verharmlosend als eine Hinrichtung Platens deutet und lakonisch konstatiert: „*der Kopf ist herunter!*“ (Galley/Estermann I, 397) Der mit Heine seit dessen Hamburger Zeit befreundete Johann Peter Lyser begreift die Auseinandersetzung als einen Kampf zwischen dem „fortschreitenden Riesengeist der Aufklärung“ und der feudal-klerikalen Restauration (Galley/Estermann I, 402). Er ergreift Heines Partei, ebenso wie Karl Herloßsohn im *Kometen*: „Der Graf hat in seiner Weise nicht nur Heine und die Liberalen, sondern alle Liberale beleidigt, er hat echt *legitim* unsere neuen, heiligen Ideen beworfen und sich hinter die Grafenkrone gesteckt.“ (Galley/Estermann I, 414) Aber auch Herloßsohn schränkt ein: „Heine ist zu weit gegangen“ und fügt hinzu (Galley/Estermann I, 414):

Daß er den Grafen- und Pedantenstolz zurecht gewiesen, ist ganz in der Ordnung; war es zu *stark*, so entschuldigt es, wie gesagt, der Angriff zum Theil, *ganz* zu

11 DHA VII, 1091.

12 Vgl. HSA XX, 366 f., 377 f., 379 f. Zit. nach HSA XX, 378–379. Gerhard Höhn konstatiert über den Erfolg dieser Kampagne: „Zu seiner Enttäuschung sah er sich gerade von seinen Freunden allein gelassen: Vergeblich bemühte er sich um rezensorische Hilfestellung von Eduard Gans, Joseph Lehmann, Ludwig Robert, Michael Beer und Johann Hermann Detmold. Von den zwei Monate lang zusammengesetzten Kampfgefährten haben nur Moritz Veit, Varnhagen und Johann Peter Lyser reagiert, und dann noch mit Vorbehalten, mit offenen (Veit) oder ironischen Warnungen vor Heine (Lyser), so daß den feindlichen Stimmen das Feld überlassen blieb.“ (Höhn 2004, 247–248) Alfred Opitz hat im Kommentar der DHA Heines „Briefstrategie zur Rezeptionssteuerung“ der *Bäder von Lukka* detailliert dargestellt. Vgl. DHA VII, 1091 f.

rechtfertigen ist es aber nicht. Platens Verfahren ist aber nicht einmal zu *entschuldigen*. (Galley/Estermann I, 414–415)

Der Platen-Streit, die Reaktion auf den „polemischen Theil des Werkes“, wie einige Rezensenten die *Bäder von Lukka* bezeichnen (Galley/Estermann I, 413 oder 382), kann als Wende- und Scheitelpunkt betrachtet werden, der den für die Biedermeierzeit typischen Dualismus von politischer und für freiheitlich-liberale Ideen engagierter sowie unpolitisch-spätromantischer Literatur dokumentiert. Es ist die Auseinandersetzung zwischen dem Adligen und dem Bürgerlichen, zwischen dem Ästhetem klassizistischer Prägung und dem Polemiker romantischen Ursprungs, zwischen dem formstrengen Metriker und dem formalen Eklektizisten, zwischen dem „katholischen“ Dichter am Ende der „Kunstperiode“ und dem protestantischen Juden nach dem Ende der „Kunstperiode“, der Streit zwischen dem wegen seiner Religion und dem wegen seiner Sexualität diskriminierten, zwischen dem „Outsider der Abkunft“ und dem „Outsider der Geschlechtlichkeit“, wie Jost Hermand in Anlehnung an Hans Mayer formuliert.¹³ Platen und Heine sind literarische Repräsentanten in einem Streit der politischen Parteiungen, der zu einer Abkehr von der literaturimmanenten Perspektive auf Heines Schaffen hin zu einer Ausweitung der Diskussion auf das persönliche, politische und moralische Engagement des Verfassers führt, wobei nicht übersehen werden darf, daß diejenigen, die Heine fortan ablehnend gegenüberstehen, seine politischen Positionen ablehnen, während diejenigen, die poetische und dichterische Qualitäten Heines loben, auch den politischen Überzeugungen des Dichters nahe stehen.¹⁴

Mit der Bewertung der Platen-Polemik in den *Bädern von Lukka* ist das sich manifestierende, überwiegend ablehnende Urteil über den gesamten dritten Band der *Reisebilder* eng verbunden. Obwohl die Polemik nur zwei Kapitel umfaßt, dominieren die Auseinandersetzungen um den Streit zwischen Heine und Platen die Rezeption des gesamten Bandes.

13 Hermand 1993, 54. Vgl. hierzu auch Mayer 1975, 207 f. Klaus Briegleb spricht ebenfalls von der „Reichweite der Kontroverse“ zwischen Heine und Platen: „Wie Platen in Immermann und Heine die schlechten Dichter der ganzen Zeit treffen wollte, so Heine am Beispiel Platens die Aristokraten, Pfaffen und Antisemiten. Die ‚Kunstperiode‘ ist tatsächlich vorüber, und die Literatur vertritt ‚die höchsten Interessen des Lebens selbst‘, das heißt sie umfaßt unmittelbar und lebensnah die gesellschaftlichen und politischen Strömungen der Zeit, beschäftigt sich mit Adel und Klerus wie mit den Interessen des Bürgertums, greift damit Probleme an, die durch die Revolution entstanden und durch sie in Bewegung gesetzt wurden.“ (B II, 837)

14 „Die Faszination der lebendigen und originellen Prosa der ersten beiden *Reisebilder*-Bände, die selbst den politisch brisanten Passagen wie den Napoleon-Huldigungen in R II noch positive Aspekte abgewinnen konnte, was einer massiven formalen und inhaltlichen Kritik gewichen. Insofern bedeutet die zeitgenössische Rezeption von R III einen tiefgreifenden Wandel in der Heine-Wertung, die sich in den folgenden Jahren immer mehr an der Figur des Autors und an seinen politischen Positionen festbeißt und seine literarischen Qualitäten nur noch beiläufig wahrnimmt.“ (DHA VII, 555–556)

Urteilmuster und -strukturen werden auf diesen Band ebenso angewandt wie auf die vorangegangenen, in deren Kontext sie sich ausgebildet und verfestigt haben. So vergleicht Franz Wolfgang Adam Ulrich, implizit seinen eigenen Erwartungshorizont skizzierend, Heine mit Goethe und Schiller, und er kommt zu dem Schluß, daß der „schöne Ernst, welcher das Wesen dieser Männer“ bezeichnet, dem jungen Dichter fehlt: „er hängt sich an Albernheiten und geringfügige Lappalien, und moderne, *leichtfertige* Witze müssen nur zu oft Seichtigkeit und Gedankenlücken verdecken“. (Galley/Estermann I, 381–382) Auch Heinrich Brockhaus zieht indirekt den Vergleich mit idealistischer und klassischer Dichtung, wenn er parallel zu Goethes Diktum über Heine anmerkt: „Heine’s Art, die an und für sich nicht natürlich, nicht *gesund* ist, wird hier ganz zur Manier.“ (Galley/Estermann I, 385) Aber gerade diese Rezension verdeutlicht die Ambivalenz des Urteils über Heine, die weiterhin charakteristisch für die zeitgenössische Rezeption bleibt: Brockhaus interpretiert die Zerrissenheit wie Immermann im Kontext der frühen Gedichte als Symptom der Zeit, als Ausdruck einer Epoche des Übergangs:

Daß Hr. Heine viel Witz hat, ist nicht abzuleugnen, und das ist es eigentlich, was er vor Tausenden voraushat; denn die Zerrissenheit, der kleine *Satanismus*, mit dem er sich so breit macht, ist eine in unserer Zeit so gewöhnliche Erscheinung, daß, wie gesagt, Hr. Heine sich nur dadurch von Tausenden unterscheidet, daß er zuerst auf den Einfall gekommen ist, dem Publicum mitzuthemen, was Andere für sich behalten, was sie auch schwerlich in einer so unterhaltenden Form zu geben wüßten. (Galley/Estermann I, 384)

Helmut Koopmann deutet Heine vor dem Hintergrund dieser ambivalenten Bewertungen der Zeitgenossen als ein zweideutiges Symbol, „in dem sich die Bedrohungen und die Möglichkeiten des Zeitalters treffen“.¹⁵

Trotz dieser Umstrittenheit stellen die Zeitgenossen Heines Talent nicht in Frage. So formuliert Karl August Varnhagen: „Das große Talent dieses Dichters ist wohl allgemein anerkannt, auch von denen sogar, die mit der Art, wie er selbiges gebraucht, nicht ganz zufrieden sind“ (Galley/Estermann I, 423), und Wolfgang Menzel sieht ihn, trotz „seiner schmutzigen Ausfälle gegen Platen“ als „Satyriker in erster Reihe“. (Galley/Estermann I, 426) Ein nicht zu unterschätzender Teil der schwierigen Nachwirkung Heines beruht auf dieser Ambivalenz: wäre er nur ein mittelmäßiger humoristischer, polemischer oder satirischer Schriftsteller gewesen, wäre man eher bereit gewesen, ihn zu akzeptieren, der Konflikt aber, der seine Kritiker noch unversöhnlicher gemacht hat, besteht in der unumstrittenen Qualität des literarischen Werkes sowie der unbestreitbaren Bedeutung Heinrich Heines, deren Ausdruck das stetig wachsende

15 Koopmann 1975, 268.

Interesse des lesenden Publikums an dem Dichter ist.¹⁶ Karl August Varnhagen hat dieses widersprüchliche Urteil seiner Zeitgenossen bereits 1831 in einer Rezension der *Nachträge* zu den *Reisebildern* festgehalten:

Heine's Art und Weise ist bekannt. Freunde und Feinde haben für und gegen ihn längst Partei genommen, die gesammte Lesewelt ist in seinem Betreff scharf nach zwei Seiten gespalten; und selbst die Unsichern und Wankelmüthigen, welche, geschreckt, seine Seite verlassen, oder, angezogen zu ihm übergehen, verändern in dem Ganzen dieser zwiefachen Stellung nichts. (Galley/Estermann I, 461)

Dieser Widerspruch zeigt sich zwar ebenfalls in der Wirkung des letzten Teils der *Reisebilder*, allerdings zeichnet sich die Aufnahme des Bandes durch einen Aspekt aus, den nahezu alle Rezensenten in seltener Einmütigkeit äußern: Vereinzelt Stimmen verstanden bereits den dritten Band der *Reisebilder* als „Krisis“ eines Dichters, der „schon auf Höheres sinnt“ (Galley/Estermann I, 395), in Bezug auf den vierten *Reisebilder*-Band konstatiert Hermann Meynert schließlich: „Heine ist ein Anderer geworden“, der Dichter sei ein „Politicus geworden“. (Galley/Estermann I, 494) Sowohl Goethes Diktum aufgreifend wie Heine indirekt zitierend, fährt er fort:

Als Heine noch poetisch-gesund, d. h. menschlich-krank war – denn die Poesie ist bekanntlich, gleich der Perle, ein Krankheitsansatz, und gleich dem Gedanken der Unsterblichkeit eine Ausgeburt des Todes – bedurfte er solcher Zahlpfennig-Beweise gar nicht; (Galley/Estermann I, 494)

Und am Ende seiner im Mai 1831 veröffentlichten Rezension kommt er zu dem Schluß:

Heine ist gesundet; die Berliner Witzlinge werden sich verblüfft vor ihm neigen und die witzverzerrten Mäuler in ernsthafte Falten legen, wenn sie die neue philosophische Miene ihres Landsmannes sehen. Er ist noch immer so geistreich, noch immer so witzig, wie früher, und ist obendrein gesund geworden, aber ich wollte, er wäre noch krank. – Kranke Menschen haben immer etwas poetisches, auf ihrem Schmerzenslager waltet ihr Genius freier, weil ihr Wesen es mit den eignen Leiden zu thun hat. (Galley/Estermann I, 497)

Daß Meynert den vierten Band der *Reisebilder* als Abkehr des Dichters von Weltschmerz und Zerrissenheit der frühen Gedichte und Prosastücke deutet, zeigt, daß der Versuch, die frühe Lyrik und satirische Prosa der ersten *Reisebilder* gegen die politischen Schriften auszuspielen, von der

16 Diese Beobachtung formuliert auch Helmut Koopmann, allerdings auf die bereits in den 1820er und 1830er Jahren zahlreichen Nachahmer Heines bezogen: „[...] die Heine-Kritik wäre gerade in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts möglicherweise nicht so unversöhnlich gewesen, wäre Heine und seiner vielverdächtigten Manier nicht durch seine Nachahmer auch eine zwar zweifelhafte, aber nichtsdestoweniger mächtige Popularität beschert gewesen.“ (Koopmann 1975, 265)

literarischen Kritik nicht erst ab den späten dreißiger Jahren mit der Absicht verfolgt wird, Heine zu historisieren. Die Interpretation der frühen Werke Heinrich Heines als literarischer Reflex autobiographischen Erlebens, die durch die Wiederkehr einzelner Motive und Themen bereits ab der Mitte der zwanziger Jahre zu dem Urteil des Manierierten führt, begründet zugleich die ablehnende Haltung gegenüber der politischen Prosa, die mit dem klassisch-romantischen Ideal einer Bekenntnisliteratur nicht zu vereinbaren ist. Die literaturimmanente Argumentation Meynerts in der Rezension der *Nachträge* zu den *Reisebildern*, die im Mai 1831 in der Zeitschrift *Unser Planet* erschienen ist, dekuviert diese Tendenz in exemplarischer Deutlichkeit.

Indirekt spiegelt sich auch in August Gathys Argumentation der Vorwurf des Unechten und Manierierten, aber im Gegensatz zu Hermann Meynert entwickelt Gathy aus derselben Beobachtung ein positives Urteil: „Und einen Jüngling gibt's im deutschen Vaterlande, der, jüngst zum Manne gereift, jene Sache und jenes Land mit glühendem Enthusiasmus gepriesen und muthig es ausgesprochen.“ (Galley/Estermann I, 498) Er fährt fort: „Zum ersten Mal waltet in Heine's Worten ein tiefer Ernst und eine Wahrheit der Empfindung, wie wir Beides bisher gar nicht an ihm gewohnt waren.“ (Galley/Estermann I, 501)¹⁷ Eine vergleichbare Tendenz findet sich auch in einem Beitrag über die *Reisebilder*, den Wilhelm Schulz im Februar 1831 im Münchner *Inland* veröffentlicht:

Je öfter solche Bitterkeit gegen deutsche Art und Weise wiederkehrt, um so ergreifender ist es, wenn die angestammte Neigung zum heimischen Lande und Volke hervorbricht, wenn da und dort sich kund thut, daß hinter allem Spott und Hohn doch nur der Zorn verkannter Liebe sich verbirgt. (Galley/Estermann I, 474)

Sowohl Heinrich Heines Gedanken über die französische Julirevolution im *Schlußwort* der *Reisebildernachträge*, die Alfred Opitz als „Beitrag zu einer auch in Deutschland lebhaft diskutierten Zeitfrage“ wertet, als auch die Satiren über die chauvinistischen Tendenzen im biedermeierlichen Deutschland, legen den Grundstein für die literatur- und geistesgeschichtliche Exilierung Heinrich Heines als „Französling“ und „Vaterlandsverräter“.¹⁸ In der *Vorrede* zum ersten Band des *Salon* reflektiert Heine wenige Jahre später über das Unverständnis, das die literarische Kritik seinem Versuch, zwischen dem französischen Ideal einer Revolution und der deutschen Wirklichkeit zu vermitteln, entgegenbringt. Über seine Kritik an den deutschen Verhältnissen, in der sich seine Liebe für das Va-

¹⁷ George Peters sieht in Gathys Rezension der *Nachträge* zu den *Reisebildern* eines der klarsichtigsten und treffendsten Urteile der zeitgenössischen Kritik über Heine: „Gathy is able to see clearly what so many critics then and later were unable or unwilling to see, namely that Heine's radical politics stem from a deep and abiding love for Germany.“ (Peters 2000, 29)

¹⁸ DHA VII, 1442.

terland implizit ausdrückt und die von den deutschen Zeitgenossen nicht verstanden wird, schreibt er ebenso ironisch wie bitter:

In Frankreich besteht auch der Patriotismus in der Liebe für ein Geburtsland, welches auch zugleich die Heimath der Civilisazion und des humanen Fortschritts. Obgedachter deutscher Patriotismus hingegen besteht in einem Hasse gegen die Franzosen, in einem Hasse gegen Civilisazion und Liberalismus. Nicht wahr, ich bin kein Patriot, denn ich lobe Frankreich? (DHA V, 373)

Heines „Sansculottismus“, so das diffamierende, das antifranzösische Ressentiment offen aussprechende Urteil der *Eos* (Galley/Estermann I, 488), seine „Losgebundenheit von Sitte und Sittlichkeit“ (Galley/Estermann I, 526), seine Position an der „Spitze dieser Völkerfrühlingsverkünder“ (Galley/Estermann II, 57) wird auch von liberalen Zeitschriften ambivalent bewertet. Gerhard Höhn spricht von dem „zwiespältigen Beifall“ progressiver Rezensenten, die auch die Aufnahme des vierten Teils der *Reisebilder* prägt.¹⁹ Karl August Varnhagen bezeichnet Heine als „Salonrevolutionär“, der das Spiel „– aber nur das Spiel, witzig und beißig – der revolutionair genannten Ansichten und Ausdrücke zur Unterhaltung der vornehmen Welt darstellt“. (Galley/Estermann I, 463) Willibald Alexis unterstellt Heine, nur „so lange es eine kitzliche Opposition war, als Liberaler gefochten“ zu haben und es jetzt nur noch aus „jugendlichem Muthwillen“ zu tun (Galley/Estermann I, 576), und ein unbekannter Kritiker der *Blätter für literarische Unterhaltung* stellt fest:

Auch setzt man einigen Zweifel in die Aufrichtigkeit der Gesinnungen Heine's, indem es einiges Aufsehen macht, den burlesken Satyriker oder den niedern Komiker auf einmal als Freiheitsapostel wiederzufinden. (Galley/Estermann I, 543)

Das politische Engagement Heinrich Heines wird, in Analogie zu dem Urteil über die lyrischen Werke, als Manier und unernstes Spiel interpretiert. Jost Hermand spricht von dem „Vorwurf des ‚Unechten‘ und ‚Geheuchelten‘“ mit dem Heine schon in den 1820er Jahren konfrontiert wurde.²⁰ Daß die literarische Kritik die politischen Stellungnahmen und Aussagen Heinrich Heines im vierten Teil der *Reisebilder* kontrovers diskutiert, die in den frühen *Reisebildern* weitgehend ignoriert worden sind, liegt jedoch nicht nur im stärkeren politischen Engagement des Verfassers begründet, sondern auch in dem zunehmend von politischen Auseinandersetzungen geprägten Klima dieser Jahre und der damit veränderten Perspektive der Zeitgenossen.²¹ Besonders deutlich wird dies in der

19 Höhn 2004, 256.

20 Hermand 1970, 130.

21 So konstatiert Gerhard Höhn im *Heine-Handbuch* über den dritten Teil der *Reisebilder*: „Allgemein ist festzuhalten, daß die zeitgenössische Kritik den politischen Hintergrund der *Bäder* nicht zu erkennen vermochte und nur Klatsch und Infamie, allenfalls ‚Literaturfehde‘ gesehen hat.“ (Höhn 2004, 248)