

HEINE JAHRBUCH 2005

A large, elegant cursive signature of Heinrich Heine, written in white ink, positioned centrally on the cover.

44. Jahrgang

Heinrich-Heine-Institut
Düsseldorf

J.B.METZLER



J.B.METZLER

Herausgegeben in Verbindung mit
der Heinrich-Heine-Gesellschaft

HEINE-JAHRBUCH 2005

44. Jahrgang

Herausgegeben von Joseph A. Kruse
Heinrich-Heine-Institut
der Landeshauptstadt Düsseldorf

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Anschrift des Herausgebers:
Joseph A. Kruse
Heinrich-Heine-Institut
Bilker Straße 12-14, 40213 Düsseldorf

Redaktion: Karin Füllner und Marianne Tilch

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISBN-13: 978-3-476-02112-0
ISBN 978-3-476-00154-2 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-00154-2
ISSN 0073-1692

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2005 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2005
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhalt

Siglen	VIII
--------------	------

Aufsätze

I.

Rita Lennartz · Marias Epitaph. Eine poetologische Überlegung zu Heines »Reise von München nach Genua« mit Blick auf Sterne	I
Nicole Calian · Geschichtsphilosophie aus der Sicht eines Dichters. Zu Heinrich Heines »Verschiedenartige Geschichtsauffassung«	26

II.

Karl-Josef Kuschel · Heines »Almanson« als Widerruf von Lessings »Nathan«? Heine und Lessing im Spannungsfeld von Judentum, Christentum und Islam	42
Heinrich Heines religiöse Lebenswelten Beiträge des Symposions vom 10. November 2004 im Literaturhaus Köln, Jürgen Wilhelm · Eröffnung	63
Anne Maximiliane Jäger · »Ich bin jetzt nur ein armer todtkranker Jude ...«. Zu Heines Judentum	67
Christoph Bartscherer · »Dem Gotte meiner Wahl«. Heine und das Christentum	81
Joseph A. Kruse · »Aber, Allah! Welch ein Anblick!« Heinrich Heine und der Islam	94

III.

Liu Min · Heines Lyrik in China nach 1949. Teil 2	113
Gerhart Söhn · Wolfgang Menzel. Sein Leben. Teil 2	132

Kleinere Beiträge

Peter Rippmann · »An Heine war alles verlogen«. Zu einer rezeptionsgeschichtlichen Panne	152
Manfred Mai · Politik und Staat in der modernen Gesellschaft. Soziologische Überlegungen mit einigen Bezügen zu Heinrich Heine .	163
Thorsten Palzhoff · Der Ort der Musik in Heinrich Heines Schriften . . .	177
Cordula Hupfer · Die kulinarische Metaphorik im Gesamtwerk Heinrich Heines	189
Jeffrey L. Sammons · Die Renovierung der Heine-Büste in Cleveland/USA	200

*Heinrich-Heine-Institut. Sammlungen und Bestände.
Aus der Arbeit des Hauses*

Joseph A. Kruse und Marianne Tilch · »Ich hatte mir so oft vorgenommen Ihnen zu schreiben«. Neue Heine-Briefe (Berichtszeitraum Mitte 1996–Ende 2004)	204
Helmut Frielinghaus · Günter Grass: Die Blechtrommel, 1959. Vortrag zur Eröffnung der Reihe »Eine Stadt liest ein Buch«	220
Karin Füllner · Heinrich Heine: europäisch, musikalisch und kulinarisch. Das Düsseldorfer Studierenden-Kolloquium 2004 mit neuen Arbeiten über Heinrich Heine	232

Reden zur Verleihung des Heine-Preises 2004

Robert Gernhardt · Dankrede	237
Michael Maar · Laudatio	251

Buchbesprechungen

Christoph Bartscherer · Heinrich Heines religiöse Revolte. Mit einem Vorwort von Joseph A. Kruse (Robert Steegers)	256
Patricia Czeziar · Die Heimatlosigkeit im Werke zweier romantischer Grenzgänger: Joseph von Eichendorff und Heinrich Heine (Sikander Singh)	258
Marion Freund · »Mag der Thron in Flammen glühn!« Schriftstellerinnen und die Revolution 1848/49 (Ariane Neuhaus-Koch)	260
Joachim Jacob/Pascal Nicklas (Hrsg.) · Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer (Joseph A. Kruse)	262
Alexander Košenina · Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung (Christian Liedtke)	264
Yigal Lossin · Heine: ha-hayim ha-kefulim (Regina Grundmann)	266
Marie-Ange Maillet · Heinrich Heine et Munich (Norbert Waszek)	269
Makkaroni und Geistesspeise. Almanach der Varnhagen Gesellschaft 2 (Ariane Neuhaus-Koch)	271
Inge Rippmann · »Freiheit ist das Schönste und Höchste in Leben und Kunst«. Ludwig Börne zwischen Literatur und Politik (Joseph A. Kruse)	274
Hong-Kyung Yi · Heinrich Heines Vermittlungsversuch zwischen Kunst und Politik in ausgewählten Werken von 1837–1840 (Karin Füllner)	275
<i>Heine-Literatur 2004/2005 mit Nachträgen</i>	277
<i>Veranstaltungen des Heinrich-Heine-Instituts und der Heinrich-Heine- Gesellschaft e. V. Januar bis Dezember 2004</i>	307
<i>Ankündigung des Düsseldorfer Studierenden-Kolloquiums 2006.</i>	317
<i>Hinweise für die Autoren.</i>	318
<i>Mitarbeiter des Heine-Jahrbuchs 2005</i>	320

Siglen

1. H. Heine: Werke und Briefe

- B = Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Klaus Briegleb. München: Hanser 1968–1976, 6 Bände (6, II = Register)
- DHA = Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973–1997, 16 Bände
- HSA = Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991: Stiftung Weimarer Klassik) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin und Paris: Akademie und Editions du CNRS 1970 ff.

2. Weitere Abkürzungen

- Galley/Estermann = Eberhard Galley und Alfred Estermann (Hrsg.): Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Hamburg: Hoffmann und Campe 1981–1992, 6 Bände.
- auf der Horst/Singh = Christoph auf der Horst und Sikander Singh (Hrsg.): Heinrich Heine im Urteil seiner Zeitgenossen. Begründet von Eberhard Galley und Alfred Estermann. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002 ff.
- HJb = Heine-Jahrbuch. Hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Hamburg: Hoffmann und Campe 1962–1994; Stuttgart: Metzler 1995 ff.
- Höhn = Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart: Metzler 1987, 21997, 32004
- Mende = Fritz Mende: Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. Berlin: Akademie 1970; 21981
- Seifert = Siegfried Seifert: Heine-Bibliographie 1954–1964. Berlin und Weimar: Aufbau 1968
- Seifert/Volgina = Siegfried Seifert und Albina A. Volgina: Heine-Bibliographie 1965–1982. Berlin und Weimar: Aufbau 1986
- Werner = Michael Werner (Hrsg.): Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973, 2 Bände
- Wilamowitz = Erdmann von Wilamowitz-Moellendorff und Günther Mühlpfordt (†): Heine-Bibliographie 1983–1995. Stuttgart und Weimar: Metzler 1998
- Wilhelm/Galley = Gottfried Wilhelm und Eberhard Galley: Heine-Bibliographie [bis 1953]. Weimar: Arion 1960, 2 Bände

Aufsätze

I.

Marias Epitaph Eine poetologische Überlegung zu Heines »Reise von München nach Genua« mit Blick auf Sterne¹

Von Rita Lennartz, Bonn

In Heines Reisebericht laufen dem Erzähler wiederholt mehrere weibliche Gestalten, beladen mit der Bürde sinnbildhafter Bedeutsamkeit, über den Weg oder queren seinen Gedankengang.² Zu diesen Gestalten gehört, neben der Spinnerin, der Obstfrau und der Harfenistin, auch eine ferne Geliebte namens Maria. Dass vor allem diese letzte einigen Aufschluss darüber zu geben vermag, wie und für was der Text angesehen sein will, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.

Maria erkennt der Erzähler, gleich einem Urbild, wiederholt in anderen lebenden und gemalten Personen wieder, doch ist der Verdacht nicht abzuweisen, dass auch sie selbst »nicht einmal als Original« (DHA VII, 79) gelten kann. Einem ihrer möglichen Vorbilder – neben den erkennbaren Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen in anderen Texten Heines – und der Bedeutung dieses Vorbilds für Heines Bericht will ich im folgenden nachfragen: Jener »poor Maria my friend, Mr. Shandy, met with near Moulines.«³ Mit dieser Maria hat Sterne eine typische Gestalt poetologischer Reflexion innerhalb der literarischen, durch einen Erzähler perspektivierten Reisebeschreibung geschaffen. Ganz abgesehen von den ähnlichen Frauenfiguren in Heines Gedichten und seiner sonstigen Prosa⁴, ist für die »Reisebilder« damit eine spezifische Vorlage oder richtiger: ein poetologisch genauer Bezugspunkt gegeben. Literaturwissenschaftlich interessanter und ertragreicher als die Frage nach einem unmittelbaren Einfluss ist dabei die Erkundung der unterschiedlichen poetologischen Konzepte, die in beiden Texten mit der Figur der Maria exponiert werden.

Die besondere Bedeutung der Figur ist jeweils frühzeitig bemerkt worden. Schon die ersten zeitgenössischen Rezensionen der »Reisebilder« sprechen sie wiederholt an⁵ und auch Jahre später noch klagen die Literaturkritiker, »seit Heine unseligen Andenkens von seinen Nachtretern [...] auf die himmelschreiendste Weise mit der toden *M a r i e n* chikanirt worden« zu sein⁶. Auch in dieser Nachwirkung erinnert die literarische Gestalt an die *Maria Sternes*, die mit ihrem ersten Auftritt ebenfalls eine nur allzu populäre Gestalt und geradezu eine Ikone der Empfindsamkeit wurde.⁷ Die poetologische Bedeutung der Gestalten selbst, zumal wie sie in ihrer Gegenüberstellung kenntlich wird, ist dieser Aufmerksamkeit bislang weitgehend entgangen.

I.

Tristram Shandys Reise nach Südfrankreich ist eine Flucht vor dem Tod; sie ist demgemäß über weite Strecken gehetzt und wenig gemächlich. Dennoch kommt es gelegentlich zum Einklang mit der Natur und Umwelt, den nichts – kein Wagenstoß, kein unebener Weg – erschüttern kann. Dieses außergewöhnliche Wohlbehagen wird gesteigert durch süße Flötentöne, die »the kindest harmony« des Erzählers mit der Umwelt gleichsam abbilden: »'Tis *Maria*; said the postilion, observing I was listening«. ⁸ Die schöne *Maria*, die Tristram nach Verlassen der Kutsche kennen lernt, ist irre geworden über einer Verweigerung der Heirats Erlaubnis (offensichtlich durch den Pfarrer, bei dem das Aufgebot bestellt wurde) und spielt seither, in aller Einsamkeit jenseits der Dorfgemeinschaft, auf ihrer Flöte. Die kosmische Bedeutung ihres Spiels im Sinne eines Anklangs an die Sphärenharmonie wird durch die Allusionen an die christliche Gottesmutter symbolisch betont: So ist ihr Flötenspiel eine Abendandacht für die heilige Jungfrau (ihr »service to the Virgin«⁹), und so heißt sie selbst latinisiert *Maria* und nicht, wie nach dem Ort, dem französischen Moulins zu erwarten, *Marie*. Nur kurz ist der Aufenthalt Tristrams bei *Maria*, bei dem er sich vor allem seiner eigenen Empfindungs- und Mitleidsfähigkeit versichert. Hierin ist er der englischen Moralphilosophie des 18. Jahrhunderts verpflichtet, und *Maria* ist eines der zahlreichen literarischen Objekte solcher »moralischen Erhebung«. Sie ist eine ländliche Verwandte von Richardsons *Pamela*, *Clarissa* und ähnlich wehrlosen Damen: Die ihr beigesellte Ziege wie auch ihre Flöte stilisieren sie zu einem pastoralen Inbild.¹⁰

Ihre besondere poetologische Bedeutung wird sinnfällig in dem zweiten Text *Sternes*, der »Sentimental Journey through France and Italy« (eigentlich nur: Frankreich). Zu dieser Reise bricht der Erzähler *Yorick* ebenfalls plötzlich auf, wiederholt hierin aber weniger die überstürzte Flucht seines Freundes *Tristram*, sondern nimmt eher die – ebenfalls gesprächsweise geweckte – Spontaneität von *Heines* Erzähler

vorweg. (»Morgen reise ich, beschloß ich auf der Stelle«, heißt es bekanntlich bei diesem (DHA VII, 26); »I'll look into them«, heißt es bei jenem, und »[...] I went straight to my lodgings, put up half a dozen shirts [...]«¹¹ usw.) Dass Heines Erzähler Sternes »Sentimental Journey«, eines der beliebtesten Bücher des 18. Jahrhunderts, im Gepäck hatte (und zwar im englischen Original), ist bei der Sichtung des literarischen Besitzes und der Anleihen schon früh offenkundig geworden.¹² Wohin aber führt dieser Reisebericht?

Yoricks Erkundungen sind ausdrücklich auch ein Versuch, den Spuren Tristrams zu folgen und Maria zu finden.

The story he had told of that disorder'd maid affect'd me not a little in the reading; but when I got within the neighbourhood where she lived, it returned so strong into my mind, that I could not resist an impulse which prompted me to go half a league out of the road to the village where her parents dwelt to enquire after her.

'Tis going, I own, like the Knight of the Woeful Countenance, in quest of melancholy adventures [...]¹³

Yorick findet Maria »much as my friend described her«¹⁴: Zwar ist die Ziege ihr untreu geworden wie der Liebhaber; geblieben ist ihr aber die Flöte, auf der sie auch in der Anwesenheit Yoricks wieder »her service to the Virgin« spielt.¹⁵ Überdies findet Yorick, derart auf den Wegen Tristrams und des Ritters von der traurigen Gestalt Don Quixote wandelnd, Zeichen für das Mitleid seines Freundes: Maria hat dessen vormals tränenbenetztes Schnupftuch wie eine Reliquie verwahrt.

Spätestens durch dieses erneute Erscheinen in der »Sentimental Journey« wird Maria erkennbar als eine eigenständige poetologische Figur. In ihr gewinnt die Vermittlung von Literatur und Wirklichkeit im eigentlichen Wortsinn Gestalt. Die quasi-religiöse Überhöhung der Jungfrau mittels christlicher Symbolik wird durch ein übersetztes französisches Sprichwort wie auch ein Bibelzitat nachdrücklich affirmiert.¹⁶ Wird in Maria das sprachliche Wort konkrete Wirklichkeit, dann nimmt sie in dieser Vermittlungsfunktion eben die Position ein, die ihr (oder genauer: ihrer Namenspatronin) auch die orthodoxe christliche Lehre zuweist. Allerdings erfolgt hier diese Vermittlung – unorthodox – unter literarischer Vorgabe: Denn die Wirklichkeit ist erschrieben, durch den ersten Text »The Life and Opinions of Tristram Shandy« vorgegeben. Wenn in jenem Text die sexuellen Untertöne von Marias Flötenspiel ebensowenig zu überhören sind¹⁷ wie sich entsprechende emblematische Anspielungen ihrer animalischen Begleitung übersehen lassen, dann drängt sich demgegenüber in der »Sentimental Journey« die *literarisch* selbstreflexive Gestaltung in den Vordergrund. Besonders deutlich ist sie in den wörtlichen Zitaten zu erkennen und macht auf diese Weise wiederholt intertextuell präzise benennbare Bezüge sichtbar. Weniger explizit, aber ebenfalls deutlich wird die literarische Selbstreflexion in

motivischen Versatzstücken aus dem Fundus literarischer Topik. Das lässt sich beispielsweise an dem kleinen Hund erkennen, der nun den Platz der Ziege einnimmt. Diese Position wie auch sein Name Sylvio verweisen auf die pastorale Tradition. Sein kleiner Wuchs allerdings versinnbildlicht damit zugleich den Schwund vormaliger Größe, parodiert sie in kümmerlicher Gestalt. Die Tradition ist auf das Hündchen gekommen.¹⁸

Maria steht damit in Sternes Reisebericht erstens für die (literarische) Vermittlung von Literatur und Leben und zweitens für die *solcherart*, in dieser Vermittlung, offenkundige Existenz der Seele. Denn heißt die Suche nach der literarischen Gestalt in der Wirklichkeit »going [...] like the Knight of the Woeful Countenance, in quest of melancholy adventures«, dann gibt der Fortgang des Satzes die hier bedeutsame Ergänzung: »but I know not how it is, but I am never so perfectly conscious of the existence of a soul within me, as when I am entangled in them [d. i. melancholy adventures; R. L.]«¹⁹; und entsprechend wird wenig später in der Begegnung mit Maria betont, ja resümiert: »I felt such undescribable emotions within me, as I am sure could not be accounted for from any combinations of matter and motion. I am positive I have a soul«.²⁰ Diese Seele ist weniger überirdisches Erbeil als gegenwärtige Empfindsamkeit: »Dear sensibility! source inexhausted of all that's precious in our joys, or costly in our sorrows! [...] – eternal fountain of our feelings! – 'tis here I trace thee – and this is thy divinity which stirs within me«.²¹

Damit ist die vormals kosmische Harmonie, »the kindest harmony«, nunmehr nicht nur eindeutig im Subjekt verortet: Schon im »Tristram« ist die Selbstbezüglichkeit jeder Wahrnehmung des reisenden Erzählers deutlich, und schon dort ist ersichtlich, dass die (reisenden oder auch nichtreisenden) Verehrer Marias und ähnlich hilfsbedürftiger schöner Damen an ihnen vor allem das eigene Mitleid und Empfindungsvermögen schätzen. (Mc Glynn spricht gar von »sentimental masturbation«²².) Die »Sentimental Journey« versichert nun darüber hinaus die Seele als *literarisch versierte* Sensibilität des Reisenden. An eine Bekehrung und Umkehr eines solchen Ritters – und sei sein Erleben von noch so trauriger Gestalt – am Buchende ist nicht zu denken: Auch und insbesondere in der Anrufung der »sensibility« ist diese literarische Gestaltung des eigenen Erlebens deutlich, zitiert sie doch ausdrücklich und wendet sich damit höchst literarisch und reflektiert gegen den »mere pomp of words«²³. Nicht zuletzt ist sie außerdem eine Replik auf eine Anrufung, die im »Tristram« der Begegnung mit Maria vorausgeht und dort dem »Gentle Spirit of sweetest humour, who erst didst sit upon the easy pen of my beloved CERVANTES«²⁴, gilt.

Mit dieser für die »Empfindsame Reise« und ihre empfindsame Rezeption zentralen Eloge auf die »Empfindlichkeit«²⁵ steht Maria schließlich drittens für ein Litera-

turmodell, das sich gerade nicht mehr als bloße Um- oder Niederschrift von Empfindsamkeit versteht. Der alleinigen Beliebtheit des Wortes »Empfindsamkeit« im Anschluss an die Übersetzung der »Sentimental Journey« zum Trotz steht an deren Stelle hier eine literarisch gebildete und – z. T. witzig und auch durchaus kritisch – reflektierte Sensibilität.²⁶ Maria verkörpert die empfindsame und zugleich literarisch-skeptische Wahrnehmung der reisend durchquerten Landschaft durch den Erzähler und der Reisebeschreibung durch den Leser. Versteht schon Tristram seine Reise durch Frankreich (auch) als Streifzug durch »this fertile land of chivalry and romance«²⁷, dann bahnt der Erzähler Yorick in der »Sentimental Journey« mittels dieser programmatisch gesetzten Assoziation den Weg, auf dem ihm die Empfindsamkeit – oder prosaischer, aber poetologisch eindeutiger: die Einbildungskraft – des literaturkundigen und literaturkritischen Lesers folgen kann.

Wenn von nun an ein empfindsamer Erzähler von seinen Reisen berichtet, wird er selten unterlassen, seine Empfindsamkeit durch eine Begegnung mit einer der Maria ähnlichen Gestalt zu beteuern. Die unglücklich Liebenden sind dabei in der Folge häufig namenlos (wie ihr Leid unsäglich) oder von anderem Namen (wie ihr Leid das Leid aller Mädchen ist) und bekunden hierin den Schwund an literarisch-poetologischer Bedeutung und die Trivialisierung der Figur zur empfindsamen Ikone. Bereits in den ersten deutschen Nachahmungen durch Johann Georg Jacobi, seiner »Winterreise« (Düsseldorf 1769) und seiner »Sommerreise« (Halle 1770), wird die literarische Selbstreflexion vollkommen von empfindsamer Imagination und Anteilnahme verdrängt. Diese mitleidende Empfindsamkeit steigt proportional zum Elend des Mädchens, so dass der Erzähler in Johann Gottlieb Schummels »Empfindsame Reisen« (Wittenberg/Zerbst 1771–72) wenig später das Mädchen gar aus dem Bordell rettet, in das es der vormalige Liebhaber verschleppt hat (und in das er selbst sich verirrt).²⁸

Was diese Texte an humoristischem Witz wie auch an literarischer Reflexion imaginierter Welten und imaginativer Welt einbüßen, gewinnen sie an sozialkritischem Blick auf die – nun freilich unbezweifelt – realen Gegebenheiten (der eigenen Darstellung). Dabei geht auch ein recht direkter Weg von der reflektierten Sensibilität des Sterneschen Erzählers zu einer zunehmend sozialkritischen Reisebeschreibung: Schon bei Sterne und erst recht bei den deutschen Nachahmern ist Maria auch eine antiklerikale Gestalt, ihr Schicksal verbunden mit der Kritik an kirchlichen und letztlich überhaupt institutionellen Einrichtungen. Bereits Jacobi profiliert diesen Aspekt in seiner »Sommerreise« durch eine deutliche Abgrenzung in je eigene Kapitel und setzt so der aufrichtigen, unglücklichen jungen Frau den dogmatisch verhärteten Pfarrer entgegen, der ihre materielle Not und ihr Unglück (vom Geliebten durch Krieg getrennt zu sein) noch durch Ächtung vermehrt (da sie vom Geliebten nicht ohne Folgen wiedergeliebt wurde). Dieser kirchenkritische Aspekt

wird in Thümmels »Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich« (Leipzig 1791–1805) raumgreifend und setzt ganze Bücher und Personengruppen gegeneinander: So wird die erst nach ihrer Befreiung aus dem Kloster und in einer innigen Liebe auflebende Klara zum Gegenbild ihrer Namensvetterin, die in Avignon mit Unterstützung des Klerus ein Leben in Prostitution führt.²⁹ In den Jahren um 1800 schließlich erlebt der Sterne nachempfundene Begriff »Empfindsame Reise« in Deutschland noch einmal einen verstärkten Gebrauch als Titel gerade für sozialkritische und selbst ausgesprochen satirische Reisebeschreibungen.³⁰

II.

So sehr sich Yorick und Heines Erzähler in dem spontanen Aufbruch und der erklärten Reiseabsicht gleichen (nämlich selbst in Augenschein zu nehmen, wovon der Gesprächspartner spricht), so deutlich unterscheiden sie sich im reisenden und berichtenden Erleben. Sucht Yorick im Verlauf seiner Reise mit seinem Besuch bei der irren Maria die literarische Wirklichkeit eines anderen (literarisch) zu verifizieren, dann ist der Erzähler Heines im Folgenden allein den eigenen Phantasien verpflichtet.

Zu Beginn seines Berichts schon gilt ihm die städtische Welt als Text:

Potsdam z. B. erscheint uns als ein solches Denkmal, durch seine öden Straßen wandern wir wie durch die hinterlassenen Schriftwerke des Philosophen von Sanssouci, es gehört zu dessen *œuvres posthumes*, und obgleich es jetzt nur steinernes Makulatur ist und des Lächerlichen genug enthält, so betrachten wir es doch mit ernstem Interesse [...]. (DHA VII, 17f.)

Auf der eigentlichen Reise liest er dann wiederholt in dem »fragmentarischen Lapidarstyl« (DHA VII, 59).³¹ Diese Lesbarkeit entbirgt keine eindeutige Bestimmung der Welt als Welt, vielmehr erscheint dem Erzähler alle Wahrnehmung wie im Traum eigentümlich unwirklich und wie der Traum als sein eigenes Geistesprodukt. (»[...] ich hätte herzlich gern einen Thaler für eine einzige Ohrfeige gegeben, bloß um dadurch zu erfahren, ob ich wachte oder schlief.«; DHA VII, 41)

Ich war wirklich wie im Traum, wie in einem Traume, wo man sich auf irgend etwas besinnen will, was man ebenfalls einmal geträumt hat. Ich betrachtete abwechselnd die Häuser und die Menschen, und ich meinte fast, diese Häuser hätte ich einst in ihren besseren Tagen gesehen, als ihre hübschen Malereyen noch farbig glänzten [...]. Dann aber muß' ich wieder über mich selbst lächeln, und es wollte mich bedünken, als sey die ganze Stadt nichts anderes als eine hübsche Novelle, die ich einst einmal gelesen, ja, die ich selbst gedichtet, und ich sey jetzt in mein eigenes Gedicht hineingezaubert worden, und erschräke vor den Gebilden meiner eigenen Schöpfung. (DHA VII, 40f.)

Maria hat für diesen Erzähler eine neue Bedeutung: Er erkennt auf seiner Reise sie in unterschiedlichster Gestalt wieder (sei's, dass ihre Hand aus dem Beichtstuhl hervorsieht (XV), sei's, dass ihr Gesang ihm entgegenklingt (XXV)), doch kann von einem Wiedersehen weder im herkömmlichen noch im Sterneschen Sinne gesprochen werden. Maria nämlich ist allein in der Gedankenwelt des Erzählers präsent; sie erscheint in seinem Text immer als eine Abwesende. Als Abwesende allerdings ist sie nahezu allgegenwärtig. Sie wird – im Widerruf Sternes – zu einer Grundfigur gegenwärtiger Ferne und unerreichbarer Nähe, die sich (emblematisch) in dem Erinnerungsbild selbst verkörpert; denn Heines Erzähler gedenkt der Maria allein als Toter, genauer: er erinnert sich ihrer immer als schöner Leiche.³²

Schon die erste Nennung Marias bei der Erkundung Trients ist mit ihrem Ableben wesentlich verbunden und zeigt ihre grundsätzliche Bedeutung an, fokussiert die Erinnerung an sie doch alle anderen Eindrücke. Diese Eindrücke vermitteln den oben zitierten traumartigen Charakter Trients, das dem Erzähler eigentümlich vergangen und gegenwärtig zugleich erscheint:

Sogar die kecken jungen Mädchen hatten so etwas jahrtausendlich Verstorbenes und doch wieder blühend Aufgelebtes, daß mich fast ein Grauen anwandelte, ein süßes Grauen, wie ich es einst gefühlt, als ich in der einsamen Mitternacht meine Lippen preßte auf die Lippen Marias, einer wunderschönen Frau, die damals gar keinen Fehler hatte, außer daß sie todt war. (DHA VII, 40f.)

Bezeichnet diese erste Nennung Marias Totsein auch als ihren einzigen »Fehler«, so ist es in diesem Text gleichwohl ihr ausgezeichnetes Charakteristikum. Von nun an wird Maria allein in Erinnerung dieser zur Nachtzeit erlebten Szene vergegenwärtigt werden, ihre Nennung wesentlich mit dem Tod verbunden sein, sie im Folgenden nur noch »die todt Maria« heißen.

Dem empfindsamen Beieinander mit Maria auf sommerlicher Wiese, wie es die Texte Sternes beschreiben und solcherart eine heitere (Lektüre-)Gemeinschaft der Seelen in einem poetologisch traditionellen, bukolischen Ambiente imaginieren (zu dem neben dem Requisit der Flöte gerade die Klage der getrennten Liebenden gehört), respondiert hier das Bild einer zur Nachtzeit in dunkler Kammer erlebten Szene, die das spätere Kapitel XX als Nachtwache bei Marias aufgebahrter Leiche genauer kennzeichnet. Der emphatischen Zusammenkunft antwortet das trostlose Beisammensein zweier wesentlich Getrennter. Denn nicht allein, dass Heines Erzähler Maria nur erinnert, nicht allein, dass diese erinnerte Maria nur als Leiche gegenwärtig ist, auch die – in der Totenwache gerade vorausgesetzte – geistige Verbindung wird in Heines Text eindeutig und nachdrücklich in Frage gestellt: Neben dem sonderbaren Blick der alten Wachfrau, die der Erzähler ablöste, und dem Duft

der Nachtviole machen zwei Ereignisse diese Nachtwache dem Erzähler besonders erinnerlich: sein Kuss auf die »stillen Lippen« (DHA VII, 50) der Leiche und das Erlöschen der Lampe. Das Licht aber ist in der Totenwache ebenso zu hüten wie der Leichnam, symbolisiert es doch das Lebenslicht der dem Körper entweichenden Seele und damit jene bleibende *Verbindung* von Lebenden und Toten.³³ Christlicher Lehre zufolge verweist dies auf die Gemeinschaft der Heiligen, deren Patronat die Gottesmutter Maria innehat.³⁴ Doch auch die Maria Heines ist der Orthodoxie längst entkommen, wie sie sich überdies traditioneller Festlegung entzieht und solcherart auch die unmittelbare Nähe und die Erlebbarkeit gerade geistiger, literarischer Wirklichkeit widerruft, für die Sterne Maria einstand.

Wo Sterne Text eine Vereinigung empfindsamer Seelen und Körpersäfte – und damit sublimierte, geistig-gesteigerte Sinnlichkeit – imaginiert:

I sat down close by her; and Maria let me wipe them [ihre Thränen; R. L.] away as they fell with my handkerchief. – I then steep'd it in my own – and then in hers – and then in mine – and then I wip'd hers again – and as I did it, I felt such undescribable emotions within me [...]³⁵,

und zugleich als tatsächliche, mithin nichtliterarische jenseits dieser Imagination parodiert (wenn Maria über diesem wiederholten Weinen zur Taschentuchsammlerin und Schnupftuchfetischistin wird), da steht dem in Heines Text das Bild einer physisch wie geistig gleichermaßen versehrten Gegebenheit entgegen. Dort erlebt der Erzähler beim Kuss auf die toten Lippen und dem Verlöschen des Lichts »süßes Grauen«, das lust- und qualvolle Erleben der eigenen Vereinzelung und Getrenntheit von der Umwelt.

Diese Gegenüberstellung ist natürlich benennbar als Differenz zwischen der humoristischen Empfindsamkeit, der »sensitivity«, des 18. Jahrhunderts und der spätromantischen Sentimentalität, mit Heine zu sprechen: dem »maliziös sentimentalen« (DHA VII, 80) Charakter seines Erzählers, den dieser Erzähler mit anderen Heineschen Erzählern und häufig auch mit dem lyrischen Ich teilt. Die ersten Rezensionen versäumen nicht, auf diese Nähe kritisch hinzuweisen:

Das schlimmste Omen ist, daß H. anfängt, sich selbst nachzuahmen, was immer, besonders aber bei ihm, etwas Unheimliches in sich hat. Das gespenstische Doppelwesen seines Innern, das uns in früheren Compositionen, wo nicht erquickt, doch zuweilen wunderbar ergriffen hat, wirft – etwa im Verschneiden? – seine kalten Schlagschatten über seine jetzigen Gemälde. Die Geschichte der todten Maria – wer glaubt daran? Man fühlt wohl, daß es nur der Schatten eines Gespenstes sey, und friert.³⁶

Doch diese Gegenüberstellung ist vor allem auch von poetologischer Bedeutung, denn sie lässt das grundsätzlich andere, eigene Erzähl- und Lektürekonzzept von Heines Text kenntlich werden. Ist bei Sterne die Reisebeschreibung literarische

Verifizierung von Literatur und gerade darin Versicherung wahrer, nämlich literarisch-reflexiver Empfindsamkeit, dann ist bei Heine die literarisierte Wirklichkeit niemals die (Sternesche) Wirklichkeit der Literatur.³⁷ Der Wunsch, selbst zu sehen, gerät diesem Erzähler zur Autopsie; die Reisebeschreibung ist hier Leichenschau und Totenwache. Damit reflektiert der Erzähler Heines, anders als der Rezensent annimmt, zugleich auf die Morbidität oder auch schon fatale Wiedergängerei der eigenen Poetik.

III.

Kann Sternes Maria als Inbild empfindsamer, im Wortsinn: erlesener Seelengemeinschaft und hierin als humoristisch-empfindsames Leitbild der Lektüre gelten, dann wird in Heines Text mit der zwiespältigen Marienvision ein Ton angeschlagen, der im dissonanten Wechselspiel von Erleben und (schreibendem) Erinnern durch den gesamten Text widerhallt und gerade den Entzug von Erleben andeutet. Eine längere Passage im XXV. Kapitel soll dies verdeutlichen.

Der Erzähler hat nach dem Aufenthalt in Trient Verona erreicht, das auf ihn anders als jene Stadt bunt, lebendig, aber nicht weniger »unwirklich« wirkt: »Die bunte Gewalt der neuen Erscheinungen bewegte mich in Trient nur dämmernd und ahnungsvoll, wie Märchenschauer; in Verona aber erfaßte sie mich wie ein mächtiger Fiebertraum voll heißer Farben, scharfbestimmter Formen [...]« (DHA VII, 54) Noch »bis spät nach Mitternacht« flaniert der Erzähler durch die Straßen der Stadt: »Im halben Mondlichte dämmerten die Gebäude und ihre Bildwerke, und bleich und schmerzhaft sah mich an manch marmornes Gesicht.« (DHA VII, 60) Eine Frauenstimme, »todtärtlich, und wie Hülferrufend an den steinernen Häusern wiederhallend«, ruft die Geschichte dieser »bleich[en] und schmerzhaft[en]« Gestalten der Scaliger-Gräber, nämlich das Ende ihrer Herrschaft, in Erinnerung:

Auf dieser Stelle hat Antonio della Scala seinen Bruder Bartholomeo umgebracht, als dieser eben zur Geliebten gehen wollte. Mein Herz sagte mir, sie säße noch immer in ihrer Kammer, und erwarte den Geliebten, und sänge nur, um ihre ahnende Angst zu überstimmen. (DHA VII, 60)

Wiederbelebt wird die Geschichte als vergangene, als abwesend anwesende. Die Vermittlung durch indirekte Rede (»Mein Herz sagte mir«) steht hier nicht mit dem üblichen Konjunktiv I (»sie sitze noch immer in ihrer Kammer«), sondern dem ebenfalls möglichen Konjunktiv II, der gegenüber der bloßen (indirekten) Wiedergabe der Rede eine Wertung vornimmt: Er entrückt die Rede zugleich in den Bereich des Irrealen und stellt sie auf eine Dauer, welche paradoxerweise nun gerade die irrealen Gegenwart des vergangenen Geschehens gegenüber der zwischenzeitlich

verstrichenen Zeit und dem (zeitgenössisch) aktuellen Heute behauptet (»sie säße noch immer«). Das Geschehen ist vergangen und gegenwärtig, abgeschlossen und unbeendet zur gleichen Zeit. Der Erzähler weiß um den schon erfolgten Ausgang der Geschichte (»Antonio della Scala [hat] seinen Bruder Bartholomeo umgebracht«), aus deren Verlauf der Gesang »ahnende[r] Angst« noch hörbar ist. In der Wahrnehmung des Erzählers singt die Stimme, damit nicht passiert, was doch passiert ist, und nur erinnert wird, weil gesungen wird. Diese gegenläufige Verschränkung der Zeiten ist die Signatur des Heineschen Reiseberichts.³⁸ Die Frage – »Welchem Weibe aber gehörte die Stimme [...]?« (ebd.) – ist bald und eindeutig beantwortet: Es ist – und das erinnert an ihr Debüt bei Sterne – Maria, genauer und in diesem Paradox präzise: es ist die »Stimme der *totden* Maria« (DHA VII, 61; Hervorhebung R. L.). Sie wird als poetologische Grundfigur dieser eigentümlichen Vermischung von gegenwärtigem Erleben (dem Gesang bei dem Gang durch die Straßen) und Erinnerung (der Geschichte der letzten Scaliger) in dem Bild der fortsingenden Geliebten des toten Scaligers kenntlich.³⁹

Dem gesangsweise geweckten Erleben schließt sich eine Schilderung der Totenwache an; mit ihr endet das Kapitel.

Die langen Töne verfolgten mich durch alle Straßen, bis zum Gasthof Due Torre, bis ins Schlafgemach, bis in den Traum – Und da sah ich wieder mein süßes gestorbenes Leben schön und regungslos liegen, die alte Wachfrau entfernte sich wieder mit räthselhaftem Seitenblick, die Nachviole duftete, ich küßte wieder die lieblichen Lippen, und die holde Leiche erhob sich langsam um mir den Gegenkuß zu bieten.

Wüßte ich nur wer das Licht ausgelöscht hat. (DHA VII, 61)

Die Traumvision der *vormaligen* Nachtwache als gegenwärtiges Geschehen ist wiederum gleichzeitig unwiderruflich vergangenes Ereignis. Als Wiederholung kann das Erleben nicht zu einfacher Gegenwart gelangen: Denn zwar »sieht« der Erzähler die Leiche und erhebt sich diese gar zum »Gegenkuß«, doch bleibt sie tot, bleibt »holde Leiche«, so wie zuvor die gehörte Stimme »die Stimme der *totden* Maria« (ebd.) ist. Der grundsätzlich ambivalente Charakter der Leichenwache wird zum Sinnbild der (schreibenden) Erinnerung und des erinnernden Schreibens: Die Totenwache ist vor allem eine Beobachtung der Grenze zwischen den Lebenden und den Toten: der leiblichen Trennung und der seelisch-geistigen Verbindung, dem reglosen Leichnam und dem stetig brennenden Licht.⁴⁰ Die Totenwache ist also immer zwiespältig, ist Totenwache und Geisterbeschwörung zugleich, die erinnerte – und in der (geschriebenen) Erinnerung als Traum (im ohnedies traumartigen Erleben) vergegenwärtigte – Toten-Geisterwache stellt dies aus: Der Kuss, den der Erzähler Heines der Leiche auf die Lippen drückt, ist nicht nur Abschiedskuss, sondern zugleich märchenhafte Wiederbelebung⁴¹ und schreibt seine Ambivalenz fort in der traumartigen

Reanimation, als Wiederbelebung einer Leiche als Leiche: »ich küßte wieder die lieblichen Lippen, und die holde Leiche erhob sich langsam um mir den Gegenkuß zu bieten.«⁴²

Sternes Erzähler und Leser treffen sich im *empfindsam* rezipierten Text (wie jeder seiner Seele gewiss wird, gibt es auch eine Gemeinschaft der Seelen) wie der Erzähler Yorick sich mit Maria in der Empfindung, im Kummer um den versagten Bräutigam. Bei Heine ist der Erzähler selbst der Geliebte der Maria. Die tote Maria ist bei Heine keine Frau, mit der der Erzähler (und entsprechend der Leser) in Mitleid um den verflorenen Geliebten sich vereint, sondern sie ist gerade vom Erzähler (als ihrem Liebhaber) getrennt und damit erst recht auch vom Leser. Die Erinnerung, die in der beschriebenen Wache bei der toten Maria aufgerufen wird, ist eine – als notwendigerweise vermittelt kenntliche – Vergegenwärtigung von immer schon vermitteltem Erleben. Ein unmittelbares Erleben und vor allem auch eine unmittelbare Darstellung ist diesem Text so undenkbar wie eine lebendige Maria. Auf den Gesamttext und seine erzählerische Kompositionsform bezogen, stellt das Geschehen der Nachtwache die Paradoxie des epischen Präteritums und die Schriftlichkeit der eigenen Rede aus.⁴³

IV.

Heines »Reise von München nach Genua« endet in Genua mit der Besichtigung der Gemäldegalerie des Palazzo Durazzo, einem gängigen Reiseziel.⁴⁴ Unter den dortigen Gemälden entdeckt der Erzähler das Bild der – toten – Maria (ohne dass es sich bei diesem Porträt einer genuesischen Herzogin um eine Leichendarstellung handelte) sowie ebenfalls auch ein Porträt seiner selbst. Es ist nicht mehr nur die Erinnerung an Maria, es ist nun auch sein eigenes Bild, das sich dem Erzähler darbietet. Der Erzähler erscheint – im Bilde – als Pendant zur poetologischen Figur der Maria.

Diese abschließende Betrachtung der Gemälde zu Ende dieser Bilder einer Reise, dieser »Reisebilder«⁴⁵, macht auf den wohlbedachten Umgang mit poetologischen Vergleichen im Text aufmerksam und setzt als Schluss eine selbstreflexive Volte. Die Reflexion auf den bildhaften Charakter der Darstellung korrespondiert dabei der Betonung der Weltwahrnehmung als Textlektüre: Wie die wahrgenommenen Städte und Stätten wiederholt einem Text verglichen werden, so werden sie auch wiederholt als Gemälde oder wiederbelebte Gemälde gesehen: Dies ist in München (DHA VII, 18), in Trient (DHA VII, 40) und besonders deutlich auch in Verona der Fall, wo sich der Erzähler in einem typisch romantischen Akt der Selbstinszenierung im wörtlichen Sinne als Teil des Gemäldes begreift.⁴⁶ (»Es ist aber eigen, wenn man in dem Gemälde, das man eben betrachtet hat, selbst steckt, und hie und da von den

Figuren desselben angelächelt wird, und gar von den weiblichen«; DHA VII, 56) Erkennt nun der Erzähler Maria und sich selbst jeweils in einem Gemälde wieder, dann wird damit die ästhetische Wahrnehmung potenziert: Wie vorher der Traum im Traum poetologisch Aufschluss gibt, so hier das Gemälde in der wiederholt auch als Gemälde wahrgenommenen Umgebung.⁴⁷

Das Herz, heißt es schon zuvor, sei »der beste Cicerone« (DHA VII, 60). Mit-empfindung – oder genauer und in diesem expliziten, ausschließlichen Selbstbezug von Sterne geschieden: Rührung – ist das für die ästhetische Wahrnehmung maßgebliche Vermögen. (»Ich habe das Talent, bey manchen Bildern sehr gerührt zu werden, und es wird mir dann etwas feucht in den Augen«; DHA VII, 80). Kunstkennerchaft ist dagegen ausdrücklich nachrangig, weshalb der Erzähler sogar behauptet, dass eigentlich ihm dieses Bild zudedacht und bestimmt sei: »Lieber Leser [...]. Du wirst gewiß eben so gut wie ich einsehen, daß Giorgione [ihm werden die Gemälde hier zugeschrieben; R. L.] für mich das Bild gemalt hat, und nicht für irgend einen alten Genueser.« (ebd.) Ästhetisch freilich ist dieses Talent zur Rührung immer schon, nur unterscheidet es sich von distanzierter Kunstkennerchaft oder wissenschaftlicher Betrachtung durch die Bedeutung des Kunstwerks und seiner Rezeption für das Selbstverständnis und das Selbstgefühl. Von dem Sterneschen Konzept entfernt sich diese Auffassung erheblich, so deutlich sie ihm ursprünglich verwandt ist.

Eine frühe und wohl die erste Bemerkung Heines zu Sternes »Sentimental Journey« macht nämlich deutlich, wie genau Heine die reflektierte Empfindsamkeit in der »Sentimental Journey« wahrgenommen hat: »Aber eine Seele habe ich doch, I am positive I have a soul, so gut wie Sterne«, zitiert Heine das Maria-Kapitel in einem Brief an Moses Moser in den frühen zwanziger Jahren, und er stellt fortschreibend klar, dass auch ihm diese Seele nicht einfach eine allgemein menschliche und empfindende, sondern eine sehr persönliche, individuelle und überdies vor allem ästhetische ist:

Das genüge Dir. Liebe mich um der wunderlichen Sorte Gefühls willen die sich bey mir ausspricht in Thorheit und Weißheit, in Güte und Schlechtigkeit, Liebe mich weil es Dir nun mahl so einfällt; nicht weil Du mich der Liebe werth hältst. Auch ich liebe Dich nicht weil Du ein Tugendmagazin bist, und Adelungisch, Spanisch, Syrisch, Hegellianisch, Englisch, Arrabisch und Calcuttisch verstehst, und mir Deinen Mantel geliehen hast, und Geld geliehen hast und für mich den Kopf zergrübelt hast und drgl. – ich liebe Dich vielleicht nur wegen einiger *närrischen Mienen* die ich Dir mahl abgelauscht und wegen einiger *pudelnärrischer Redensarten*, die Dir mahl entfallen, und dir mir im Gedächtniß kleben geblieben sind, und mich freundlich umgarkeln wenn ich gutgelaunt oder bey Cassa oder sentimental bin. –⁴⁸

Diese Wahrnehmung erkennt auch die hehre Selbstlosigkeit als Pose; doch trägt in diesem Brief und dem Freund gegenüber das ästhetische Urteil noch zum lebendigen Austausch bei: »Ich will nicht mehr sagen, Du hast mich doch nicht verstanden,

und das ist gut; ich glaube Du entbehrest nicht gern den Pathos in der Freundschaft. – Ich will Dir zu Gefallen manchmahl den Cato-Mantel umwerfen [...].«

Das Porträt eines Mannes im schwarzen Mantel, mit dem der Erzähler sich zu Ende seiner Reise identifiziert, zeigt eine weitere Pose. Es macht seine Rolle als Erzähler, sein Sprechen als Rolle kenntlich. Das Porträt verweist wieder zurück auf jene mehrfach bedachte Totenwache und macht sie schließlich als Ausgang der gesamten Erzählung deutlich. Die letzten beiden Sätze des Kapitels und damit auch des gesamten Textes lauten nämlich:

Auch der Mann im schwarzen Mantel ist gut gemalt, und die maliziös sentimental Lippen sind gut getroffen, sprechend getroffen, als wollten sie eben eine Geschichte erzählen – Es ist die Geschichte von dem Ritter, der seine Geliebte aus dem Tode aufküssen wollte, und als das Licht erlosch – – (DHA VII, 80)

Zum einen erinnert die Geschichte, die der Mann im schwarzen Mantel erzählen zu wollen scheint, auffallend an jene, die dem Erzähler mehrfach in den Sinn gekommen ist und in deren Erzählung er wiederholt inne hält. Auch hier wird der Bericht über das Zusammensein mit der toten Geliebten abgebrochen. Die Ausführung an dieser Stelle, zu Ende des letzten Kapitels, hört zu einem Zeitpunkt auf, wo auch die früheren Bemerkungen eine Zäsur setzten: »als das Licht erlosch«. Entscheidend ist nun, dass die Aposiopese die inhaltliche Satzaussage formal umsetzt: Dem Verlöschen des Lichtes, dem (plötzlichen) Ende in der Erzählung (des nächtlichen Geschehens) entspricht das Abbrechen des grammatikalisch unvollständigen und nicht geschlossenen Satzes. Die formale Umsetzung gilt für den Schluss-Satz und zugleich für den gesamten Text: Das Verlöschen des Lichtes ist Abbruch der Erzählung und markiert so ebenfalls das Textende. Erlöschen ist mit dem Licht die geistige Verbindung, und unterbrochen ist hier damit gleichzeitig das Gespräch mit dem Leser. (Mit der Anrede »Lieber Leser« hatte dieser Absatz begonnen und damit den Charakter der Erzählung als Unterhaltung in Erinnerung gerufen.) Wie innerhalb des Textes die Vergegenwärtigung durch die Einbildungskraft ein zwiespältiger Prozess ist, wird mit dem Schluss diese Ambivalenz für den Text insgesamt und seine Rezeption gesetzt: Die Vergegenwärtigung von Vergangenen als fortdauernd und abgeschlossen ist die doppelte Zeitlichkeit der Lektüre.⁴⁹

Darauf verweist zum anderen auch der Wechsel in der Aussageform, der vom vorletzten zum letzten Satz der Reisebilder statthat. Von der vergleichenden Bildbeschreibung des Erzählers geht der Text über zur abschließenden Feststellung dessen, was der »sprechend getroffen[e]« Mund des Porträts künden zu wollen scheint und nun mit dem Schluss-Satz auch tatsächlich verkündet: Der Moduswechsel vom Konjunktiv II (die »Lippen sind [...] sprechend getroffen, als wollten sie eben eine Geschichte erzählen«) zum Indikativ (»Es ist die Geschichte [...]«) hebt die Tren-

nung zwischen Gemälde und Erzähler auf. Der Schluss-Satz des Erzählers ist gleichzeitig Aussage des Porträts. Der Satz überführt das gemalte Porträt in Rede und lässt die Rede des Erzählers bildhaft erstarren. Mit dem »Portrait des Mannes im schwarzen Mantel« (DHA VII, 80) und mit dem Schluss-Satz wird der Erzähler, der die ganze Zeit den Text erzählt hat, zum Bild: In der Erzählung wird er gleichsam zum Gemälde und für das Buchganze zum Textbild. Die Identifikation des Erzählers mit dem Gemälde endet in der Gleichsetzung der Erzählstimme mit ihrer bildhaften Präsentation als Buchtext.⁵⁰

Der Schluss-Satz fungiert für den gesamten Text wie »die todte Maria« im Text als poetologische Reflexion. Er benennt den Schritt von der Betrachtung der Leiche im Text zur Sicht auf das gesamte Textkorpus: Wie »die Stimme der todten Maria« (DHA VII, 61) im Text, so ist die stumme Rede des Schriftbildes für den gesamten Text maßgeblich. Es gibt keine lebendige Maria, und es gibt keine unmittelbare Erzählung, aber es gibt die Leiche als wiederbelebte Leiche und die (Erzählung des Ritters als) Rede des Erzählers in einem geschriebenen (und gelesenen) Text. So wie die Totenwache Sinnbild erinnernden Schreibens wird, bietet der Text dem Leser die Ambivalenz der Animation als Sinnbild der Lektüre an. Zum Abschluss des Textes begreift sich der Erzähler Heines dem Leser gegenüber als ebenso fern (und nah) wie die beschriebene, erscriebene Wirklichkeit. Rhetorisch gesprochen ist diese abschließende Personifizierung des Textes als Rede eines abwesenden Sprechers eine Prosopopöie, mit der rhetorischen Metaphorik und Heines Text gesprochen: Vergegenwärtigung der Stimme eines Toten (einer Stadt u. a. m.).⁵¹

Dieser Übergang zum letzten Satz ebenso wie der Abbruch des Schluss-Satzes werden markiert durch Gedankenstriche. Abschließend wird damit die Nähe und Ferne des Textes zu Sternes »Sentimental Journey« noch einmal recht sinnfällig; zu dem erzähltheoretischen Vergleichsaspekt tritt als ein weiteres Moment die jeweilige Reflexion auf das visuelle Medium: Der Gedankenstrich ist, neben der Erzählhaltung und weit vor der poetologischen Figur der Maria, jene Neuerung, durch die Sternes Texte die Literatur des 18. Jahrhunderts am offensichtlichsten prägten. Die genannten deutschen Nachahmungen Sternes, die Reisebeschreibungen Jacobis, Schummels, Thümmels u. a. imitieren insbesondere auch den häufigen Gebrauch dieses graphischen Zeichens; selten gewahren sie hierbei die reflexive Verwendung Sternes.

V.

Die englische Romanliteratur des 18. Jahrhunderts liebt die Selbstaussprache und entdeckt den Gedankenstrich als Stilmittel.⁵² Seine häufige Verwendung in den empfindsamen Romanen Richardsons verweist zumeist auf Unsagbares oder wenigstens

unsägliche Zustände. Das Zeichen indiziert Gefühlsüberschwang und sprachlose Ohnmacht der Briefschreiber und vor allem -schreiberinnen. Erst wenn zum Ende die weibliche Hauptfigur aufgebahrt wird, wird der Abstand des Schrifttextes zum unmittelbaren, körperlichen Ausdruck thematisiert; die Frau wird als Leiche zum Symbol des differentiellen, schriftlichen Textkorpus. Doch gilt dieser Abstand zugleich um einer höheren, transzendent fundierten Offenbarung willen aufgehoben: Angesichts der Leiche werden ihre letzten Worte verlesen, die an dem Opferstatus und damit dem Verweisungs- und zugleich Manifestationscharakter von Tod und Aufbahrung keinen Zweifel lassen. Das – mit Auslassungszeichen – durchgezogene Schriftbild bleibt physiognomischen Maximen unterstellt; der Blick auf die Textseite ist der Blick ins das schöne Antlitz, dem der Tod mit seiner Vergänglichkeit zugleich seine mehr als nur natürliche, seine überirdische Bedeutung einzeichnet.⁵³

In den Romanen Sternes hingegen wird das Auslassungszeichen zu einem Mittel, die (nunmehr erzählerische) Rede in ihrer Schriftlichkeit zu betonen. Vom unwillkürlichen Symptom seelischer u. a. Erregung wird das graphische Element zum systematischen Zeichen für diese Erregung, für tabuisierte Sinnesbereiche und damit gerade ein deutliches Moment der (lustvollen) Artikulation des vorher undifferenziert und unbewusst Ausgeschlossenen.⁵⁴ Bisweilen macht es zwar die andererseits – etwa durch kurze Sätze, umgangssprachliche Ausdrücke u. a. – offensichtliche Nähe des Erzählstils zur mündlichen Rede unentscheidbar, ob die einzelne graphische Gestaltung als Anmerkung des Erzählers zu verstehen ist oder vielmehr als Strategie des Textes, neben und gegen den Erzähler die Eigenmächtigkeit der Schrift ein weiteres Mal auszustellen. Zweifellos aber ist die grundsätzliche, literarische und schriftliche Vermitteltheit aller erzählerischen Darstellung. Keiner der beiden Romane endet mit der Aufbahrung einer Frauenleiche, die Literarizität aller Sinnlichkeit ist schon vorher deutlich, mitunter auch vom Erzähler eigens angemerkt: Das gilt für Maria und das gilt für die Zeichensetzung. Bereits in einem der ersten Bücher diskutiert der Erzähler Tristram so die Konsequenzen, welche die unterschiedlichen verbalen und interpunktiven Ergänzungen einer abgebrochenen Satzaussage zeitigen: Der horizontale Strich indiziert den bewussten Abbruch. (»Make this dash, – 'tis an Aposiopesis.«⁵⁵) Ausgiebiger erörtert derselbe Erzähler an späterer Stelle die typographische Darstellungsdimension des eigenen Textes, wenn er einige Gedankenstriche in ihrer unterschiedlichen, nach gängigem literarischen Muster gesetzten Bedeutung ausschreibt.⁵⁶ Das Satzzeichen mutiert nun eigentlich erst vom bloßen Auslassungsstrich zum Gedankenstrich, zur reflektierten Auslassung.

So markiert der Gedankenstrich in der Begegnung mit Maria zwischen vollständigen Sätzen und Satzteilen Lektürepausen, in denen sich der – im »Tristram« vorrangig sexuelle, in der »Sentimental Journey« sinnlich-erotische wie ironisierende – Nebensinn der Rede stillschweigend und vielsagend aufdrängt.⁵⁷ Auf der

Erzählebene wird die scheinbar rein geistige Empfindung in ihrem verschwiegene, durchaus sinnlichen (und stilistisch forciierenden) Interesse kenntlich, und entsprechend wird auch die geistige Begegnung der Lektüre auf die Maßgeblichkeit ihres sinnlichen Aspekts (die Erscheinungsweise des Schriftbilds) verwiesen.⁵⁸ Der Text ist nicht Abbild (versehrter) körperlicher, vorzüglich weiblicher Ganzheit, sondern typographische Ausdrucksgestalt des Erzählers, seiner Imaginationen und des reflexiven Spiels mit seinen und seines Lesers Imaginationen.

Die Verwendung des Gedankenstrichs in der »Reise von München nach Genua« scheint diesem Gebrauch auf den ersten Blick durchaus vergleichbar⁵⁹: Nicht erst am Schluss, schon vorher unterbricht sich der angeregte Erzähler mittels Gedankenstrichen in den Phantasien, die ihm mit der vertraut klingenden Stimme kommen, und entsinnt sich »der todtten Maria« (DHA VII, 61). Auch an anderer Stelle erinnert er sich und den Leser der Nachtwache (es ist das Kapitel mit der ausführlichsten Beschreibung des Geschehens) bewegt und unterbrochen mit Gedankenstrichen:

Es war dunkel geworden, und die Sterne sahen so klar und fromm herab in mein Herz. Im Herzen selbst aber zitterte die Erinnerung an die todtte Maria. Ich dachte wieder an jene Nacht, als ich vor dem Bette stand, worauf der schöne, blasse Leib lag, mit sanften stillen Lippen – Ich dachte wieder an den sonderbaren Blick, den mir die alte Frau zuwarf, die bey der Leiche wachen sollte und mir ihr Amt auf einige Stunden überließ – Ich dachte wieder an die Nachtviole, die im Glase auf dem Tische stand und so seltsam duftete – Auch durchschauerte mich wieder der Zweifel: ob es wirklich ein Windzug war, wovon die Lampe erlosch? Ob wirklich kein Dritter im Zimmer war? (DHA VII, 50)

Das ist nicht allein bewegtes Sprechen, das in seinem stockenden Duktus gegenläufige Assoziationen aufruft, sondern klar strukturiertes Schreiben. Der zweite Blick macht die grundsätzlich eigene Verwendung des Satzzeichens deutlich: Die Striche ordnen die Erinnerung, markieren die (auch verbal betonte) Reihung der einzelnen Erinnerungseindrücke (»Ich dachte wieder an [...] – Ich dachte wieder an [...] – Ich dachte wieder an [...] –«). Entscheidend ist die Gliederung der grammatikalisch vollständigen Sätze. Der Gedankenstrich ist vorrangig ein Mittel der Segmentierung und einer optischen Unterstützung der verbalen Ausführungen. Die Sätze sind hier wie grundsätzlich im Text syntaktisch weitgehend intakt, ja der Gedankenstrich ist wiederholt in bloßer Ergänzung zu anderen Satzzeichen (Kommata, Strichpunkten) gesetzt und damit syntaktisch also redundant.⁶⁰ Hauptsächlich aber steht der Gedankenstrich anstelle sonstiger Interpunktion⁶¹; verstärkt um ein Pendant fungiert er parenthetisch, als »Einschließungszeichen«⁶².

Inhaltliche Assoziationen treten hinter dieser formalen Setzung zurück. Eine Auslassung, wie am Ende des gesamten Textes im Schluss-Satz, ist selten. Nur an zwei weiteren Stellen sind im gesamten Text Gedankenstriche in der Funktion von Aus-

lassungszeichen zu finden (DHA VII, 45 und 50); in beiden Fällen ist diese Auslassung durch weitere Rahmung (Satzzeichen und Text) umfassen. Die letzte dieser beiden Stellen ist auffällig, denn es ist neben dem Schluss die einzige Stelle mit mehrfachem Gedankenstrich (nämlich dreifach gesetztem Zeichen). Diese Stelle steht genau vor dem oben zitierten Absatz, der sich auf die Nachtwache bei Maria bezieht. Die dreifache Strukturierung dieses berichtenden Absatzes ist hierdurch als Aufzählung oder Reihung der Gedanken zu verstehen, welche die drei Auslassungszeichen indizierten. »Denk nur nichts Böses, lieber Leser«, lautet überdies der im obigen Zitat ausgelassene, erste Satz des Absatzes, der diesen Absatz unmittelbar an die vorherige Auslassung bindet und ihn als Alternative kenntlich macht zu dem letzten Satz *vor* der Auslassung und die mit diesem geweckten, sexuell recht eindeutigen Assoziationen: »Nachts, dacht ich, sind alle Blumen grau«, bemerkt der Erzähler kurz und gibt eilfertige Antwort auf das Entgegenkommen der schönen Harfenistin und das Angebot ihrer – schon früher emblematisch (DHA VII, 47) erschlossenen – Rose: »*Si Signora* – – –« (DHA VII, 50).⁶³

Das reflexive Spiel mit der Imagination dessen, was die explizite, die verbale Rede ausschließt und die typographischen Zeichen erkennen lassen, wird ersetzt durch eine spielerische Reflexion auf die visuelle Gestaltung der Buchseite. Während in Sternes Texten die Buchseite imaginative Projektionsfläche bleibt⁶⁴, wird in den »Reisebildern« der ikonische Charakter der Typographie selbst deutlich. Alle Sinnlichkeit ist hier textuelle Phänomenalität. Das lässt sich an dem berühmtesten Kapitel für Heines Verwendung des Gedankenstrichs erkennen (dem 12. Kapitel des Buchs »Ideen. Das Buch Le Grand«), das zeigt sich auch am Schluss der »Reise von München nach Genua«. In beiden Fällen ist eine Abgrenzung zu Sterne deutlich.⁶⁵

Schon die »Sentimental Journey« endet mit einem Satzabbruch oder genauer: einem offen gelassenen Satzende, denn es bezeichnet den Reiz des Textschlusses, dass er sowohl syntaktisch als Abbruch zu weiteren Assoziationen einlädt wie als grammatikalisch vollwertiger Satz dem aufmerksamen Leser alle offenen Vorstellungen handgreiflich benennt. Einmal mehr verbindet sich damit die Imagination mit der literarisch und/oder sprachlich geschulten Reflexion auf diese Imagination. Sie wirft Licht auf die berichtete Begegnung mit (wenigstens) einer Frau im Dunkel der Kammer (»it being totally dark«) wie auch auf die bisherige literarisch-reflexive Übereinkunft von Erzähler und Leser, der zufolge hier nun gerade das Fehlen jedes Satzzeichens (auch des erwartbaren Gedankenstrichs) auffällt und erklärlich ist.⁶⁶

Heines Schluss-Satz der »Reise von München nach Genua« endet mit zwei Gedankenstrichen (ohne Punkt), und er wird durch einen Gedankenstrich zum vorherigen Satz abgesetzt. Während Sternes Text den Gedankenstrich streicht, verviel-

fältigt ihn der Text Heines und verweist damit auf seine visuelle Maßgeblichkeit. Sie sekundiert nicht nur die eigene Rede, sie konstituiert diese Rede ganz offensichtlich erst: Der Schluss-Satz mit der (Bild-)Aussage des Gemäldes aus dem Palazzo Durazzo wird durch die Segmentierung im Textbild selbst wiederum als eigene optische Einheit, wie ein Bild, eingefasst und hierdurch die formale Umsetzung der Satzaussage – die Aposiopese und das Ineinsetzen von Bildaussage und Erzählerrede – in ihrer Bedeutung für den Gesamttext ikonisch affirmiert. Der bildhaft ausgestellte Schluss-Satz ist eine *mise en abyme* der gesamten Textkomposition. In ihm vereint sich die poetologische Vorstellung der Leichenwache und Autopsie als Wahrnehmung im Text mit der Textwahrnehmung durch den Blick der Lektüre. Der Gedankenstrich ist in den »Reisebildern« Mittel der optischen Segmentierung und dient mehrfach dazu, anstelle des Schlüsselpunktes einen (Halb-)Satz in der (nicht immer ganz identischen) Wiederholung auf einen neuen reflexiven bzw. zumeist: den »ursprünglichen« situativen Kontext hin zu öffnen.⁶⁷ Hier markiert das graphische Zeichen die Grenze zum Leser. Der innertextuelle, narrative Zusammenhang, den der Schluss-Satz aufruft, ist die Erinnerung an die nächtliche Begegnung mit Maria. War die schöne Leiche schon in dieser Erinnerung vor allem Inbild erinnernden Schreibens, dann bricht der Schluss-Satz ab, bevor der Gedanke an die tote Frau – und jede weitere Begegnung – überhaupt Gestalt gewinnen kann, er zitiert das Geschehen nur noch als »Geschichte«. Die Selbstreflexion des Erzählers (die Spiegelung seiner selbst in dem Gemälde) und der Erzählung (das Ineinsetzen der erzählerischen Rede mit der Bildaussage) findet ihren letzten Reflex im Buchspiegel: Der Gedankenstrich zu Ende des Satzes vergegenwärtigt – verstärkt um ein vorausgehendes Pendant – die ganz konkrete, bildhafte Präsentation der gesamten Erzählung durch den Buchtext. In der Erstausgabe wird dies überdies sinnfällig dadurch, dass auch der Text der einzelnen Kapitel jeweils durch zwei Striche gerahmt wird.

Die Doppelung des letzten Gedankenstrichs freilich verweist auf eine mehrfache Assoziation und betont auch durch die Ungleichgewichtigkeit der ikonischen Rahmung die Offenheit und Unabgeschlossenheit des letzten Satzes. In dem wiederholten Zeichen, ikonisch an dieser Stelle Gedankenstrich und Schlusstrich gleichermaßen, wird die Grenze des Textes zum Zitat ihrer selbst. Jeder Grenzübertritt ist gleich der Wiederbelebung in Kapitel XXV eine paradoxe Wiederbelebung des Textes als Leiche, eine Vergegenwärtigung eines längst Vergangenen als Vergangenes, eine Wiederbelebung, die die Grenze nur fortschreibt, nicht aufhebt, nicht schließt.

Anmerkungen

¹ Der Aufsatz ist die Schrifffassung eines Vortrages für das Heinrich-Heine-Symposium, das im Oktober 2003 in der Casa di Goethe in Rom unter Leitung von Harald Steinhausen stattfand. Für die Anregungen und die Kritik wie für den lebhaften und heiteren Austausch bin ich den italienischen und deutschen Kolleginnen und Kollegen dankbar.

² Vgl. Olaf Hildebrand: *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«*. Tübingen 2001, S. 148.

³ Laurence Sterne: *A Sentimental Journey through France and Italy By Mr. Yorick with The Journal to Eliza and A political Romance*. Hrsg. und kommentiert von Ian Jack. Oxford 1984, S. 113.

⁴ Zu denken ist insbesondere an die gleichnamige Geliebte der »Florentinischen Nächte« sowie an die kleine Veronika in »Reisebilder. Zweiter Theil« (»Ideen. Das Buch Le Grand«), die möglicherweise auch eine intertextuelle Verbindung zur Very der »Florentinischen Nächte« angibt (vgl. DHA V, 969). Die dortige Referenz auf die Willis (DHA V, 238) wiederum kann überdies als Hinweis auf die späteren »Elementargeister« (DHA IX, 19 f. und 474 ff.) gelesen werden kann. Diese Bezüge bleiben hier ebenso außer Acht wie die weitere Figurenkennzeichnung der umfangreichen Vorstudien zu Kapitel XX (B.7 <Das Mädchen und die tote Maria> DHA VII, 327 ff. und Kommentar 937 ff.). Vgl. dazu Michel Espagne: *Die tote Maria. Ein Gespenst in Heines Hand-schriften*. – In: DVjs 57 (1987), S. 298–320.

⁵ Vgl. die konzise Zusammenfassung DHA VII, 614 f. und weiterhin Galley/Estermann I.

⁶ Denn, so Lyser weiter: »Jeder in Bandgeschäften oder in Fettwaaren Reisende, der seit Anno 27 seine Reisebilder, Reiseblüthen, Reiseblumen, Reiseträume, Reiseskizzen, kurz, seine merkwürdige Reise von daher nach dorthin, bei Hunger in Leipzig, Glück in Leipzig, Schreck in Leipzig, Basse in Quedlingburg, Voigt in Ilmenau oder gar in der Hofbuchdruckerei zu Altenburg herausgab, brachte uns, es that's sonst nimmermehr! – eine *o t d t e M a r i a*.« (Abend-Zeitung Nr. 295 (10. 12. 1842), zit. nach DHA VII, 866; dort auch weitere Rezeptionshinweise).

⁷ Zwei Beispiele mögen für die vielfältige mehr oder minder literarische Rezeption stehen: Im Darmstädter Kreis stilisiert sich Louise von Ziegler als Maria (Gertrud J. Hallamore: *Das Bild Laurence Sternes in Deutschland von der Aufklärung bis zur Romantik*. Berlin 1936, S. 43) und unter den literarischen Nachahmungen Sternes finden sich auch »The Letters of Maria. To which is added an account of her Death« (London 1790), ein Jahr später übersetzt als »Briefe Mariens, nebst Nachricht von ihrem Tod. Nachtrag zu Yoricks empfindsamer Reise« (Leipzig 1791) (Peter Michelsen: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Göttingen 1962, S. 82 f.). Zur Umsetzung in der bildenden Kunst und Musik siehe die Verweise bei Tom Keymer: *Marvell, Thomas Hollis and Sterne's Maria. Parody in »A Sentimental Journey«*. – In: *Shandean* 5 (1993), S. 9–31, hier S. 11.

⁸ Laurence Sterne: *Tristram Shandy*. Hrsg. von Howard Anderson. New York/London 1980, IX.24, S. 444.

⁹ Ebd., IX.24, S. 445.

¹⁰ Paul D. McGlynn: *Sterne's Maria: Madness and Sentimentality*. – In: *Eighteenth-Century Life* 3 (1976), S. 39–43. McGlynn betont zu Recht, dass hier insbesondere die Geistesverwirrtheit Marias die – übliche – Passivität der Frau und damit ihren Objektstatus (als Projektionsfläche männlicher Phantasien) bedingt. Gemeinhin enden diese Frauen in einer bildhaften Ausstellung ihres schönen toten (und also gänzlich passiven) Körpers am Romanende. Einschlägig ist zu diesem Phänomen der Ästhetisierung und Mortifikation des weiblichen Körpers die Studie von Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1994.

¹¹ Sterne [Anm. 3], S. 3; der Bezug des Pronomens bleibt auch im Sterneschen Text ungeklärt.

¹² Vgl. Michael Werner: Heines »Reise von München nach Genua« im Lichte ihrer Quellen. – In: HJb 14 (1975), S. 24–46; DHA VII, 616; Jacqueline Bel: Le Reisebild heinéen. Sa place dans l'histoire du récit de voyage. – In: Reisebilder de Heinrich Heine. Lectures d'une Œuvre. Hrsg. von René Anglade. Paris 1998, S. 7–26. – Zur Bedeutung Sternes und der humoristischen Tradition für Heines Text gibt es, soweit ich sehe, keine umfassenden, neueren Arbeiten, die auf den hier zentralen poetologischen Gesichtspunkt fokussieren. Zu nennen bleiben die positivistischen Arbeiten des frühen 20. Jahrhunderts: John C. Ransmeier: Heines »Reisebilder« und Laurence Sterne. – In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 118 (1907), S. 289–317; Stefan Vacano: Heine und Sterne. Berlin 1907 (hier S. 30 der Verweis auf die Originalvorlage); Hallamore [Anm. 7], S. 76 ff.; Erich Loewenthal: Studien zu Heines »Reisebildern«. Berlin/Leipzig 1922, S. 7–36.

¹³ Sterne [Anm. 3], S. 113.

¹⁴ Ebd., S. 114.

¹⁵ Ebd., S. 116.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 115 und 116. In dieser literarisch-reflexiven Wendung ist ein entscheidender Unterschied zu dem poetologischen Konzept zu sehen, das Bronfen unterstreicht. Dieses hat mit dem Körper der Frau einen – vorgeblich – außerliterarischen und außersprachlichen, nämlich unzeitlich-natürlichen Bezugspunkt. Hier hingegen wird der Bezug auf den weiblichen Körper in seiner Symbolik für die poetologische Reflexion selbst ebenfalls thematisiert.

¹⁷ Das Zusammentreffen mit Maria in Moulines gehört im »Tristram Shandy« zur Reise nach Südfrankreich, von der umfassend das VII. Buch berichtet. Diese Darstellung schließt mit lebenslustigen und – »But that cursed slit in thy petticoat!« – anzüglichen Tänzen zur Flöte ([Anm. 8], VII. S. 378); das nächste Buch kann deshalb kurzweg von Gegenden sprechen, »where at this instant all flesh is running out piping« (VIII.1 S. 380). Ist hier schon der phallische Charakter der Flöte aufgerufen, so ist er in der späteren Rede über die Flöte und das Flötenspiel der Maria präsent in der ausdrücklichen Gegenüberstellung des Verbots ehelicher Kopulation mit der Erlangung der Flöte und des allabendlichen Dienstes »to the Virgin«.

¹⁸ Vgl. hierzu Keymer [Anm. 7], demzufolge überdies diese offensichtliche Parodie auf einen bestimmten lyrischen Prätext zu beziehen ist. Keymer entgeht allerdings über dieser Frage nach dem Prätext, wie schon McGlynn, die grundsätzliche und weitreichende poetologische Bedeutung der Sterneschen Figur.

¹⁹ Sterne [Anm. 3], S. 113.

²⁰ Ebd., S. 114.

²¹ Ebd., S. 117.

²² McGlynn [Anm. 10], S. 41. Er bezieht sich hier auf eine ähnliche, von ihm aber gerade wegen ihrer Vergleichbarkeit angeführte Stelle.

²³ Sterne [Anm. 3], S. 117. Zur Intertextualität der Stelle, die das Druckbild schon deutlich markiert, vgl. den Kommentar S. 237.

²⁴ Sterne [Anm. 8], IX.24, S. 443. – Insofern die Begegnung mit Maria in diesem Roman überdies präludiert wird von den Gedanken an die Liebesgeschichte Onkel Tobys, von der es zuvor einmal heißt, sie sei »so singular a nature, and so Cervantick a cast« (IV.32, S. 236), wird hier schon jene (Don Quixotische) Vermittlung von Literatur und Wirklichkeit deutlich, welche die »Sentimental Journey« expliziert.

²⁵ Laurence Sterne: Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien, nebst einer Fortsetzung von Freundeshand. Übers. von J. J. Chr. Bode. Nördlingen 1986, S. 195 (im englischen Original steht »sensitivity«: [Anm. 3], S. 117); zur deutschen Wortfindung »Empfindsamkeit« vgl. den Vorbericht Bodes zu seiner damals gängigen Übersetzung.

²⁶ Wobei es eine Besonderheit der Sterneschen Romane ist, dass bisweilen offen bleibt, ob oder inwiefern deren Erzählerfiguren die Komplexität des textuellen Arrangements bewusst ist. Dieses gewinnt auf diese Weise an Ambivalenz und changiert zwischen erzählerischer Selbstironie und Selbstentlarvung.

²⁷ Sterne [Anm. 8], VIII.1, S. 380.

²⁸ Vgl. allgemein zu den Nachahmungen Sternes in Deutschland immer noch einschlägig Michelsen [Anm. 7], hier neben den Einzeluntersuchungen bes. den Überblick S. 74 ff.

²⁹ Freilich wird diese Dichotomie kompliziert dadurch, dass Klärchen durchaus auch Unschuld verkörpert. Umfassende Bedeutung unverstellter Natürlichkeit beanspruchen kann aber erst die zu Ende auftretende Emilie, die hiermit zum Leitbild (nahezu) kunstloser Dichtung wird. Sie verweist mit ihrem rousseauistischen Namen zwar ebenfalls auf eine literarische Ahnenschaft, zugleich aber gerade auch auf eine andere literarische Form imaginiertes Allsympathie. Diese unterscheidet sich von der Sterneschen »Sentimental Journey« in dem Maße, wie deren Programm der Literarizität von Wahrnehmung der Reise Thümmels zum Paradox wird. Zu den genannten Einzelaspekten ausführlich Gerhard Sauder: Der reisende Epikureer. Studien zu Moritz August von Thümmels Roman »Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich«. Heidelberg 1968, S. 139 ff.

³⁰ Gerhard Sauder: »Sentimental Journey« und die »Empfindsamen Reisen« in Deutschland. – In: Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfgang Griep u. a. Heidelberg 1983, S. 302–319, hier bes. S. 314 ff. Zur nachgerade politischen Bedeutung der – parodistischen – Darstellung reisender Engländer in der »Reise von München nach Genua« (Kapitel VIII und XXVII) René Anglade: Die Engländer in der Hofkirche. – In: Euphorion (78) 1984, S. 415–435 und weiterhin Werner [Anm. 12], S. 27 und 30 zur Bedeutung des reisenden Engländers als »Bildungsphilister«. Der Engländer selbst ist damit auch eine typische, nicht aber schon poetologische Figur, die hier nicht ohne weiteres mit Sterne, Tristram oder Yorick gleichgesetzt werden darf.

³¹ Vgl. außerdem DHA VII, 55 und 58. Auf die Bedeutung baulicher Ideale zum Aufbau der textuellen Tektonik (der Kapitelfolge) hat unlängst Wolfgang Groddeck hingewiesen: Heinrich Heines »Reise von München nach Genua« als Paradigma einer »modernen«, nachromantischen Poetologie. – In: Konzepte der Moderne. DFG-Symposion 1997. Hrsg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart/Weimar 1999, S. 350–366.

³² Die motivische Konstanz toter Frauen, weiblicher Statuen u. ä. in den Texten Heines ist wohlbekannt. Manfred Windfuhr spricht (im Kommentar der »Florentinischen Nächte«, aber mit ausdrücklich allgemeinem Anspruch) von einem »Leitmotiv bei Heine« (DHA V, 965, mit weiteren Hinweisen) und zieht (ebd., 969 f.) für das Motiv der toten Maria folgendes Fazit: »In der Heine-Literatur ist die Deutung des Motivs kontrovers: sie reicht von autobiographischen Interpretationen (vgl. DHA VI, 810) über die Klassifikation als »Werther-Syndrom« (vgl. DHA VII, 865) bis zur Inanspruchnahme für die Genese von Heines Pantheismus (Espagne [Anm. 3]).« Eine umfassende Arbeit über die *poetologische* Bedeutung toter Frauen bei Heine gibt es meines Wissens nicht, Ansätze zu einer solchen Betrachtung gibt Bronfen mit ihren Bemerkungen zu den »Florentinischen Nächten« in dem Nachwort ihrer Textsammlung Elisabeth Bronfen (Hrsg.): Die schöne Leiche. München 1992, hier: S. 394 ff. Die zentrale Bedeutung der toten Maria für die »Reise von München nach Genua« ist freilich wiederholt bemerkt worden; siehe neben Windfuhr auch das Resümee Hildebrandts [Anm. 2], S. 144 f. Im Unterschied und in Ergänzung zu den bisherigen Deutungen soll die Bestimmung von Marias poetologischem Ort hier einhergehen mit einer Beachtung der Gattung Reisebericht, der sie entstammt, und einer genauen Untersuchung der Topik, die sie umgibt.