Janina Schmiedel (Hannover)

„Diese Welt glaubt nicht an Flammen“

Zur romantisch-politischen Dichtung Heinrich Heines

Die folgenden Beobachtungen widmen sich der Synthese von romantischer und vormärzlicher Dichtung in Heinrich Heines lyrischem Werk. Anhand des Zyklus' *Neuer Frühling*, der die zweite große Sammlung *Neue Gedichte* (1844) einleitet, wird gezeigt, wie der von Heine nie vollständig vollzogene Abschied von der Romantik mit seinem Schreiben des Politischen (in den 30er und 40er Jahren) korrespondiert. Herausgestellt wird dies an Versen, in denen ein romantischer Ton als Medium für politisches Schreiben verwendet wird. Die einzelnen Gedichte in *Neuer Frühling* stammen aus den späten 20er und frühen 30er Jahren. Von Interesse ist hier vor allem die Bedeutungsebene, die sich durch das Arrangement im Druck von 1844 ergibt.

Mit Blick auf weitere lyrische Texte werden die Liebe des Dichters sowie dessen Verschwiegenheit als tragende Elemente herausgestellt, durch die diese Dichtung zugleich zum Bekenntnis zu einem bestimmten Modus des poetisch-politischen Schreibens[1] wird. In diesem Zusammenhang werden außerdem Berührungspunkte mit poetologischen Überlegungen seines ehemaligen Lehrers Friedrich Schlegel berücksichtigt. Inwieweit Schlegel hier tatsächlich als Vorbild fungiert, zumal Heine sich nicht ausdrücklich zu dessen Poetik bekennt, sondern sich von der ‚romantischen Schule' eher distanziert (auch wenn er ihr letztlich verhaftet bleibt), kann an dieser Stelle nicht vertieft werden. Es wird jedoch nahegelegt, dass Heine mit seiner hermeneutischen Haltung Schlegel und der romantischen Hermeneutik näher steht als der vormärzlichen Linie.[2]

---

1 Damit ist nicht gesagt, dass dies die einzige Aussageweise ist, derer Heine sich für politische Inhalte bedient. Für seine essayistische Prosa und tagespolitischen Schriften gilt dies nicht. Auch zeigen andere Ausdrucksformen des Politischen (z. B. in *Zeitgedichte*), dass es verschiedene Modi politischer Lyrik bei Heine gibt.

2 Vgl. Norbert Altenhofer. „Chiffre, Hieroglyphe, Palimpsest. Vorformen tiefenhermeneutischer und intertextueller Interpretation im Werk Heines“. *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*. Hg. Volker Bohn. Frankfurt/M./Leipzig: Insel, 1993. S. 104-153; Madleen Podewski. „Konzeptionen des Unverständlichen um und nach 1800. Friedrich Schlegel und Heinrich Heine“. *Krisen des*

In dem Gedicht *Prolog*, das dem Zyklus *Neuer Frühling* vorangestellt ist, präsentiert sich das lyrische Ich als verhinderter Kämpfer, den seine Neigung zu „Amoretten" davon abhält, sich am „Kampf der Zeit"[3] zu beteiligen. Die darauf folgenden Gedichte sollen in ihrer Hinwendung zu Frühlings- und Liebesthemen diese Haltung bezeugen: Der Winter wird verabschiedet, der Frühling willkommen geheißen, vor allem die Blumen und Nachtigallen, die in einem Großteil der Gedichte als Frühlingsrepräsentanten, nicht selten selbst als Protagonisten, auftreten. So sehr diese aber vorgeben, mit dem ‚Kampf der Zeit' nicht in Verbindung zu stehen, so offensichtlich zeigen sich in der exzessiv ausgespielten Frühlingsmetaphorik Anklänge an zeitgenössische Dichtung, in der das Frühlingsmotiv ausdrücklich auf einen ersehnten politischen Neuanfang verweist, wie z. B. in Georg Herweghs Anfang der 40er Jahre erschienenen *Gedichte eines Lebendigen*. Heine hatte auf die Frühlingseuphorie in Herweghs *Frühlingslied* mit dem spöttischen *An Georg Herwegh (Herwegh, du eiserne Lerche)* reagiert und sie als Phantasterei abgetan: „[...] Nur in deinem Gedichte / Blüht jener Lenz, den du besingst!"[4] Indem in *Neuer Frühling* sich ebenfalls politische Hoffnungen andeuten, diese gleichsam aber nur darin eingeschlossen und nicht offenbart werden, dient die Frühlingsmetaphorik einerseits als romantische Kulisse, aus der das Politische unkonkret, aber gefährlich wie „Funken" und „Flammen"[5] hervor schlägt. Andererseits manifestiert sich darin ein Gegenentwurf zu jener Dichtung, die Heine mit dem Attribut „Tendenz"[6] versieht und die ihre Ziele offener und direkter proklamiert.

In *Neuer Frühling* geht aus keinem der Gedichte hervor, welche konkreten politischen Vorstellungen sich hinter den Andeutungen verbergen. Im Vordergrund steht vielmehr, dass überhaupt eine verbotene politische Haltung besteht, sich im Verborgenen hält, für Gleichgesinnte aber erkennbar sein soll. *Neuer Frühling* kann so als poetische Stellungnahme zum Wie des politischen Schreibens gelesen werden, das eine Anbindung an die

---

Verstehens um 1800. Hg. Sandra Heinen/Harald Nehr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 55-73.

3 DHA (= Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 1-16. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973-1997). Bd. 2. S. 11.

4 DHA 2. S. 186 (Zu *Zeitgedichte*).

5 DHA 2. S. 27.

6 Vgl. DHA 10. S. 336.

„romantisch[e] Schule, wo ich meine angenehmsten Jugendjahre verlebt“[7] nicht aufgeben will. „Das Spezifische romantischer Poesie“ liegt nach Altenhofer bei Heine darin, „daß sie der symbolische Modus des Ausdrucks neuer Bedürfnisse und Erfahrungen ist, die sich in den überlieferten Formen der klassischen Antike nicht mehr artikulieren lassen.“[8] Hier müsste ergänzt werden, dass dies auch in den neuen Formen vormärzlicher Dichtung, die auf einer Klarheit der Haltung des Sprechers beruhen, nicht möglich ist. Es lassen sich demgegenüber andere Bedürfnisse feststellen, die auf „spirituellen Zusammenhang“[9] und metaphysisches Erleben zielen. Eine solche Sphäre, die über die Konkretheit und plastische Darstellbarkeit hinausgeht, lässt sich in *Neue Gedichte* auffinden.

Der schlichte und scheinbar technische Titel *Neue Gedichte* kündigt nicht eine Reihe bisher unveröffentlichter Gedichte an, sondern solche im ‚neuen‘, der Zeit verpflichteten Ton, den der esoterische Leser von vornherein als Unterton erwarten kann. In diesem Zusammenhang steht auch der Hinweis in *Prolog*, dass sich hinter dem Amorettenliebhaber ein Mann verbirgt, der *eigentlich* „zum Kampfe wollte ziehen“.[10] Dies lässt zumindest den Verdacht zu, dass sich hinter den Liebesklagen und -bekenntnissen auch entsprechende andere Bekenntnisse verbergen. Dieser Andeutung im *Prolog* entsprechend finden sich in einigen Gedichten ‚verdächtige‘ Momente, in anderen wiederum erneute Hinweise auf solche Verdächtigkeit.

So sind z. B. in *NF XVII* (*Was treibt dich umher …*) die Blumen erschrocken über das, was sie insgeheim mit angehört haben, als das lyrische Ich mit den Sternen sprach. Der Sprecher bekennt, er habe „von glühender Liebe berauscht / Mit den Sternen droben gesprochen“[11], beteuert aber, er habe nicht wissen können, dass die Blumen lauschten. Worüber gesprochen wurde und auf wen oder was sich die ‚glühende Liebe‘ bezieht, bleibt verborgen. Von einer geheimen Liebe ist auch in *NF XXXV* (*Sorge nie, daß ich verrate*) die Rede. Auch hier bleibt es ein „glühende[s] Geheimniß“[12], worauf sich diese Liebe richtet. Dass sich mehr dahinter verbirgt als eine verbotene Liebschaft, macht die letzte Strophe deutlich, in der es heißt:

7 DHA 4. S. 11.
8 Altenhofer. Chiffre (wie Anm. 2). S. 122.
9 Ebd.
10 DHA 2. S. 11.
11 Ebd. S. 19.
12 Ebd. S. 26.

Sprühn einmahl verdächt'ge Funken
Aus den Rosen – sorge nie!
Diese Welt glaubt nicht an Flammen
Und sie nimmt's für Poesie.[13]

NF XXXV enthält damit einen Hinweis darauf, *wie* gewisse „Metaphern"[14] entschlüsselt werden können: indem etwas, das Poesie zu sein scheint, als etwas in Wirklichkeit Anderes, nämlich ‚Funken' und ‚Flammen', erkannt wird, ohne dass ausgesprochen wird, *was* diese Flammen bedeuten. Die Zeit, in der die Gedichte aus *Neuer Frühling* entstanden sind, deckt sich mit der Zeit der *Reisebilder*, unmittelbar vor und unmittelbar nach der Julirevolution und Heines Übersiedlung nach Paris. In dieser Zeit hegt Heine durchaus noch revolutionäre Vorstellungen und einen politischen Enthusiasmus, der sich erst in der Zeit seiner Pariser Tagesberichte an den Realitäten abreibt und mäßigt. Diese Zündkraft mag ihren Ausdruck in den Gedichten dieser Zeit gefunden haben und nun in der Auswahl für den Zyklus über zehn Jahre später ihre Wirkung neu entfalten, wie sie in den verstreuten Erstveröffentlichungen nicht auf gleiche Weise zum Tragen kommen konnte. Ist der Leser auf diese ‚Spur' gebracht, eröffnen sich in fast allen Gedichten solche ‚verdächtigen' Lesarten, die nahelegen, dass es sich um Gedanken handelt, die dem vorgeblich verworfenen ‚Kampf der Zeit', also dem Politischen und Zeitkritischen, zuzuschreiben sind.

Bereits das vorherige Gedicht *NF XXXIV* (*Der Brief, den du geschrieben*) kann als Anhaltspunkt dafür gesehen werden, dass das Gesagte oder Geschriebene nicht immer das bedeutet, was es vordergründig besagt, und dass ein wortreiches Abschwören auch das Gegenteil bedeuten kann: „Man schreibt nicht so ausführlich / Wenn man den Abschied giebt."[15] Analog ließe sich sagen: Jemand, der sich so demonstrativ vom ‚Kampf der Zeit' distanziert, hat diesem noch lange nicht entsagt.

Die beiden auf *NF XXXV* folgenden Gedichte *NF XXXVI* (*Wie die Tage macht der Frühling*) und *NF XXXVII* (*Sterne mit den goldnen Füßchen*) stützen diese Deutung. In *NF XXXVI* dringt der Frühling – der in der politischen Lesart als Hoffnung auf Neuerung und als gegen das Konservative und Restaurative gerichtete Kraft der jungen Generation verstanden werden

13 Ebd. S. 27.
14 Ebd. S. 26.
15 Ebd.

kann – in die Träume des Dichters und sein Innerstes ein. Ihm ist, als würde er selbst zur Nachtigall. In allen Gedichten des Zyklus', in denen die Nachtigall vorkommt, kann sie in ihrer traditionellen Deutung als Bild für den Dichter gelesen werden. In *NF XXXVI* wird diese Verkörperung auch ausgesprochen, d. h. vom Sprecher selbst reflektiert, wobei das lyrische Ich sich als eine Nachtigall sieht, die Rosen besingt und „Wunderklänge“[16] hervorbringt, während „das holde Lärmen“[17] der anderen Nachtigallen auf Dichter des Vormärz anspielen kann, die zwar einen anderen Ton anschlagen, aber mit dem Träumenden (als Dichter) doch verwandt sind.

In *NF XXXVII* haben sich die Sterne, denen in *NF XVII* ein für die Blumen erschreckendes Geheimnis anvertraut wurde, in Eintracht mit dem lyrischen Ich der Verschwiegenheit verpflichtet. In der nächtlichen Stille hört das lyrische Ich ein unbestimmtes Geräusch und fragt sich, ob das die Stimme der Geliebten war oder „nur die Nachtigall“[18], also vielleicht nur der Widerhall der eigenen Stimme. Wofür die Geliebte in diesem Gedicht steht, lässt sich nicht eindeutig festmachen. Sie kann in einer Lesart, die auf politische Untertöne verzichtet, ein Mensch sein, auf den sich die Sehnsucht des Sprechers richtet. Sie kann jedoch auch als Verbündete verstanden werden, mit der ein unausgesprochenes Geheimnis geteilt wird. Die Bemerkung in *NF XXXV*, dass die Liebe „vor der Welt“[19] nicht verraten wird, legt allgemein eine mehrschichtige Bedeutung der Liebschaften nahe. Ein rein privates Liebesbekenntnis müsste nicht ‚vor der Welt' verborgen werden, während gleichzeitig auf den Umstand dieses Verbergens hingewiesen wird. Auch die Formulierungen ‚glühende Liebe' und ‚glühendes Geheimnis' stehen mit der Metaphorik von Funken und Flammen für gefährliche, d. h. politisch-revolutionäre Gedanken in Beziehung und erlauben eine Lesart, die die Geliebte als leidenschaftlich vertretene, jedoch nicht ausgesprochene (politische) Idee versteht.

Zu dieser Konstellation finden sich zahlreiche Parallelstellen in Heines Werk. So lässt sich im lyrischen Ausdruck der Liebe gegenüber begehrenswerten Frauengestalten in vielen Texten eine Liebe zum metaphysischen Schönen mitdenken, die ihrerseits eine zweite Deutungsebene darstellt. In besonderer Intensität zeigt sich dies in der Beziehung zwischen dem lyrischen

16 Ebd. S. 27.
17 Ebd.
18 Ebd. S. 28.
19 Ebd. S. 26.

Ich und der weiblichen Passionsblume in *Es träumte mir von einer Sommernacht…*, worin die außergewöhnliche Verbindung mit der Geliebten als Bekenntnis zu Schönheit und Kunstautonomie verstanden werden kann.[20] Während die in den Gedichten in *Neuer Frühling* stets vage bleibende, teils überhaupt nur latent präsente ‚Schöne' auftritt, der alle Liebe und Neigung des Sprechers gilt, findet hier eine wortlose und zugleich intensive Kommunikation zwischen dem toten Dichter und einer Blume statt. Der Moment des gemeinsam auf denselben Denkinhalt gerichteten Schweigens, worüber der Leser ebenso wenig Konkretes erfährt wie über die politischen Inhalte in *Neuer Frühling*, kann als lyrischer Ausdruck eines Ideals der Poesie und Kunstautonomie verstanden werden: „Es ist das Bild eines absoluten Augenblicks, das im Gedicht seine Endgültigkeit gewinnt: die Lust der Vereinigung von Poet und Poesie, die sich über ihr Geheimnis wortlos verständigen."[21]

Diese Positionierung von Geliebten auf beiden ‚Seiten' entspricht dem in *Prolog* dargestellten Konflikt und auch dem Dilemma, in dem Heine sich zeitlebens befand: hin- und hergerissen zwischen den Bekenntnissen zu einer ‚alten' und einer ‚neuen' Kunst, zwischen dem Vorrang des Politischen und dem des Ästhetischen. Dieser Konflikt wird von Heine in seinen poetischen Texten häufig im gebrochen-romantischen Ton ausgedrückt, und es zeigt sich stets, dass, unabhängig davon, wie die Gewichtung ausfällt – ob das Poetische oder das Politische mehr im Vordergrund steht – das eine ohne das andere nicht zu haben ist, dass, wenn keine der ‚Geliebten' verprellt werden soll, es immer zu einem Konflikt kommen muss, oder zu einer Synthese.[22]

Ein Problem bleibt bei dieser Art der Bekenntnisse die konkrete Entschlüsselung von Andeutungen. Sie ist in einer solchen Annäherung, wie sie hier

20 Vgl. Janina Schmiedel. *‚Sowohl im Leben wie in der Schriftwelt'. Untersuchungen zu den Versepen und einigen Zeitgedichten Heinrich Heines*. Hannover: Wehrhahn, 2013. S. 121-143.

21 Albrecht Betz. „Der letzte Sommernachtstraum. Heines Gedicht ‚An die Mouche'". *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag*. Hg. Joseph A. Kruse u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999. S. 816.

22 Ein eindrucksvolles Beispiel einer solchen Synthese ist Heines letztes Gedicht *An die Mouche*: *Es träumte mir von einer Sommernacht …*, worin der Streit der ‚Wahrheit mit dem Schönen' und die bedingungslose Liebe des zugleich toten und lebendigen Dichters zu beidem dargestellt werden (vgl. DHA 3/1. S. 391-396).

versucht wird, nicht zu erwarten und auch nicht vorgesehen. In Anbetracht der vagen Andeutungen in den Gedichten kann es sich bei allen Spekulationen über konkrete revolutionäre Gedanken um nichts anderes als eben dies handeln: bloße Spekulation.

Indem in *Neuer Frühling* die Emphase auf dem romantischen Ton mit permanenten Hinweisen auf das darin verborgene Politische einhergeht, ist der Ausdruck des Politischen ohnehin nicht Meinung oder Appell, sondern vielmehr Bekenntnis zu einer Dichtung, in der sich die Ebenen des Politischen und Poetischen durchdringen. Dem politischen Ideal wird mit einer inneren Sehnsucht begegnet, die einer anderen Sphäre entlehnt ist als der politische Enthusiasmus, der Manifesten oder Appellgedichten eignet. So verbinden sich die Ebenen des Politischen und Ästhetischen nicht nur motivisch oder durch Metaphern miteinander; sondern dadurch, dass das abstrakte politische Bekenntnis als Geliebte angesprochen wird und mit Empfindungen von Liebe und Schmerz verbunden ist, wird es selbst zum poetischen Ausdruck. Eine solche leidenschaftliche Empfindung ist die Grundstimmung, aus der heraus der Dichter schafft: In *NF II* heißt es: „Nachtigall! Auch dich schon hör ich, / Wie du flötest seligtrübe / Schluchzend langgezogne Töne, / Und dein Lied ist lauter Liebe!“[23] Das ‚lauter‘ kann hier im Sinne von ‚rein‘, ‚ungetrübt‘ gelesen werden und damit auch ‚nicht erotisch‘, sondern ‚geistig‘ bedeuten, was die These bekräftigt, dass die Gestimmtheit des Dichters, insbesondere seine Liebe[24], die Synthese von Poesie und Wirklichem bzw. Politischem ermöglicht.

Dieser Durchdringung oder *Synthese* der Ebenen liegt – so hier die These – ein Drang nach größtmöglicher Unmittelbarkeit zugrunde. Die angestrebte Verschmelzung findet statt, indem der Dichter (bzw. das lyrische Ich, das sowohl in den Gedichten in *Neuer Frühling* als auch in *Es träumte mir von einer Sommernacht…* und anderen als Dichter mit autobiografischen Zügen auftritt) seine Liebe bzw. den Zustand vor Augen führt, dass er diese intensiv erlebte Liebe eigentlich nicht zum Ausdruck bringen kann. Die einzige Unmittelbarkeit, die er erreichen kann, ist die der Liebe selbst bzw. die seiner

23 DHA 2. S. 12.

24 Vgl. Joseph A. Kruse. „‚Dichterliebe‘. Über Heines Gedichte ‚An die Mouche‘“. *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*. Hg. Henriette Herwig u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007. S. 685-699. Vgl. ausführlich hierzu: Schmiedel. Sowohl im Leben (wie Anm. 20). S. 126-143.

Beziehung zum geliebten Gegenstand. Schon der Ausdruck ist nur noch vermittelt und dadurch Missverständnissen ausgesetzt. Das ‚Eigentliche' wird daher von vornherein verschwiegen oder mit einem Geheimnismotiv belegt.

Madleen Podewski beschreibt die „romantische Hermeneutik"[25], der auch Heines Dichtung zum großen Teil verpflichtet ist, als ein Denkmodell, in dem Unverständlichkeit eine bedeutende Rolle spielt:

> ‚Unverständlichkeit' [...] ist nicht das schlechthin ‚Andere', das immer und auf die gleiche Weise jenseits unseres verstehenden Zugriffs liegt. Auch als Negativum ist sie das Produkt der argumentativen Kontexte und der Bezugslogiken, in die sie eingebettet ist und damit eine historische Größe – unterschiedlichen Konzeptualisierungen unterworfen und je nach Bedarf verschiedene Funktionen erfüllend.[26]

Anhand von Schlegels *Über die Unverständlichkeit* und Heines Brief an Varnhagen vom 5. Februar 1840 zeigt Podewski zwei Ausprägungen einer Verstehenskrise zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf. Die eine, von ihr an Schlegel expliziert, beruhe auf einer hermeneutischen Hierarchie: „Über den ignoranten Philistern, die erst dann zufrieden sind, wenn sie alles verstanden haben, stehen sensible Romantiker, die um die Bedeutung und die metaphysische Herkunft der Unverständlichkeit wissen."[27] Heines Klage über den Verlust der „Augensprache"[28], das wortlose Verstehen durch die Unmittelbarkeit des Blicks, bezieht sich dagegen auf das Unvermögen späterer Generationen, das Lebensgefühl der früheren nachzuvollziehen, da durch den Verlust der Unmittelbarkeit die Erfahrung des Vergangenen und damit ein tieferes Verständnis nicht möglich sind.

Beide Varianten können für das Verständnis Heine'scher Dichtung als bedeutsam angesehen werden. Die erste betrifft sein Bestreben, durchaus nur für eine bestimmte Gruppe von Lesern verständlich zu sein. Das

25 Podewski. Konzeptionen des Unverständlichen (wie Anm. 2). S. 55.
26 Ebd. S. 56.
27 Podewski. Konzeptionen des Unverständlichen (wie Anm. 2). S. 59.
28 HSA (= Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin: Akademie, 1970ff.). Bd. 21. S. 345 (an Varnhagen, 5. Febr. 1840).

Prinzip, unter einer ‚unschuldigen‘ Oberfläche eine brisante politische Bedeutung zu verbergen, legt Heine schon in der *Harzreise* verschiedentlich dar. So sind die Ausführungen über die „diplomatische Bedeutung des Ballets“[29], die nur einer kleinen Zahl der Zuschauer überhaupt verständlich sei, sowie die Beschreibung der beim Kaffee in der Brockenstube versäumten „demagogische[n] Naturerscheinung“[30] des Sonnenaufgangs Beispiele für bewusst erzeugte Unverständlichkeit. Gleichzeitig enthalten sie Hinweise für eine Gruppe von Lesern, dass sie hinter der betonten Ästhetik und Naturbeschreibung auf eine zweite Lesart rechnen können.[31]

Podewski stützt sich auf Heines Ausführungen über den „esoterische[n] Sinn der Opera Buffa“ in der *Reise von München nach Genua* und erklärt die „Arbeit des esoterischen Verstehens“ dahingehend, dass diese nicht mehr „reine Dechiffrierung“, sondern vielmehr „auf die Beseitigung von Maskierungen gerichtet [ist], die an sich selbst bereits bedeutungsvoll, aber nicht ‚wahr‘ sind.“[32] Der Begriff der Maskierung ist insofern auch für das Verfahren in *Neuer Frühling* passend, als der Sprecher dort in doppelter Identität auftritt. Welche der Identitäten oder Masken wahrgenommen wird, hängt von der Disposition des Rezipienten ab.[33]

Während das Verklausulieren und Andeuten also eine bewusst kalkulierte Taktik ist, um bestimmte Gruppen von Lesern anzusprechen, birgt das Verschweigen, das auf vermeintlichem wortlosen Verständnis beruht, je mehr dies zum Tragen kommt, umso mehr die Gefahr eines ungewollten Verlustes von Verständlichkeit. Die Klage, die in Heines Brief an Varnhagen zum Ausdruck kommt, hat ihr positives Pendant in einer provokanten Behauptung in Schlegels *Über die Unverständlichkeit*, worin es heißt:

> Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes? – [...] Ja das Köstlichste was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich

29 DHA 6. S. 122.
30 Ebd. S. 129.
31 Vgl. Podewski. Konzeptionen des Unverständlichen (wie Anm. 2). S. 63-65.
32 Ebd. S. 66.
33 Vgl. ebd. S. 65.

> würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?[34]

Auch wenn dieser Aspekt von Heine nicht in vergleichbarer Deutlichkeit ausgesprochen wird, neigt auch dieser einer Hermeneutik zu, wie Schlegel sie hier andeutet, die, wie Podewski herausstellt, sich von einer Hermeneutik abgrenzt, die sich ausschließlich an Klarheit und am Verstandesbegreifen orientiert. Der Versuch, die eigentlich unaussprechliche Erfahrung doch irgendwie zum Ausdruck zu bringen, zeigt sich in Texten wie *Jehuda ben Halevy*, *Geoffroy Rudèl und Melisande von Tripoli*, der Szene zwischen Dichterfigur und Herodias in *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* und dem oben schon erwähnten *Es träumte mir von einer Sommernacht* ... Dies deckt sich auch mit der Einschätzung Altenhofers: „Heines Hermeneutik ist den ‚lebendigsten Lebensgefühlen' der Gegenwart viel zu sehr verpflichtet, als daß sie sich die philologische Strenge und den gelassenen Blick des Historismus hätte zu eigen machen können."[35] Indem Heine das Unausgesprochene, das Geheimnis und das stille Verstehen ins Zentrum seiner Lyrik setzt, legt er eine starke Betonung auf die Unmittelbarkeit des poetischen Erlebens, das sich nicht ohne Weiteres begrifflich darstellen lässt.

Ein poetisches Verfahren, das zum großen Teil auf Geheimnissen und Verschwiegenheit beruht, birgt – bei aller Bemühung um esoterische Lesbarkeit – immer die Gefahr, dass es nicht verstanden wird. Nicht von denen, die für die gleiche oder eine ähnliche Sache auf offensivere Weise eintreten und hinter den romantisch anmutenden Versen einen Rückzug vermuten, erst recht aber nicht von denen, die nicht einmal wissen, „was wir gewollt, noch was wir gelitten!"[36] Es birgt aber (vielleicht sogar für die Nachgeborenen) die Möglichkeit eines poetischen Erlebens, das nicht allein aus literaturgeschichtlicher Sicht interessant ist, sondern es dem Leser ermöglicht, begrifflich schwer fassbare Erlebnisse im Poetischen nachzuempfinden.

Wenn auch wenig über politische Bekenntnisse des Autors dadurch zum Vorschein kommt, wird doch ein Nacherleben des inneren Konflikts, eben

---

34 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Zweiter Band. Erste Abteilung. Charakteristiken und Kritiken I. (1796-1801). Hg. und eingeleitet von Hans Eichner. Paderborn u. a.: Schöningh, 1967. S. 370 (*Über die Unverständlichkeit*).

35 Altenhofer. Chiffre (wie Anm. 2). S. 120.

36 HSA 21. S. 345.

diese nicht aussprechen zu können, möglich und damit zugleich die Ahnung eines Lebensgefühls, das u. a. in den Gedichten aus *Neuer Frühling* einen poetischen Ausdruck findet. Politische Dringlichkeit und poetischer Ausdruck scheinen darin zunächst im Ungleichgewicht zu sein. Die Synthese entsteht, indem jede Ebene die ihr gebührende Bedeutung geltend macht: die Poesie in der romantischen Form, das Politische auf inhaltlicher Ebene als im Halbverborgenen ausgelegter Zündstoff.