

LORENZ WESEMANN

Y – HEINE, NÄCHTLICHE FAHRT

Liest man den Eintrag zum Y im Grimm'schen Wörterbuch, gewinnt man den Eindruck, die Geschichte einer Sprachreinigung würde erzählt. Notorisch unsystematisch in seiner Verwendung und seit dem achtzehnten Jahrhundert verdächtig aufgrund seiner lautlich unnötigen Existenz und seines griechischen Ursprungs, wurde ihm die Legitimation, deutsche Wörter zu bilden, mehr und mehr abgesprochen.¹ In Schiffners Sachwörterbuch von 1831 wird das Y als Indikator griechischer, das heißt also dem Deutschen fremder Wörter begrüßt. Umgedreht gilt für die deutsche Sprache: »[D]ieser sind wir [...] die Herren und es wäre lächerlich, wollte man die nun bald vollständige Verweisung des y aus deutschen Wörtern tadeln.«² In Karl Weinholds deutscher Rechtschreibung von 1852 wird das Ganze in inquisitorische Dogmatik gegossen: »y ist als unnützes und ungehöriges Zeichen aus der deutschen Schrift zu entfernen und auch kein ay und ey ist in deutschen Worten zu dulden. In fremden Worten mag es entweder geschrieben oder mit i vertauscht werden.«³ Etwa zur gleichen Zeit, 1851, kämpft Heine brieflich mit seinem Verleger um den Erhalt dieses ›Bastards‹ und damit um den Erhalt seiner Orthographie in der Druckfassung des *Romanzero*, aus dem das Gedicht *Nächtliche Fahrt*, dem sich dieser Aufsatz widmet, stammt:

So eben erhalte ich den 2^{ten} Correcturbogen, sah ihn selbst flüchtig durch, und um keine Zeit zu verlieren, schicke ich Ihnen nur die Hauptcorrectur. Ich bitte dem Setzer zu sagen, daß ich das i am Ende der Silbe und des Wortes immer mit einem Ypsilon (y) gedruckt haben will. Das seyn schreibe ich als Fürwort mit einem bloßen i, als Zeitwort mit einem y. Zum Beispiel: Gott mag

- 1 Vgl. »Y«, in: Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm, Bd. 30, Sp. 2567 ff.
- 2 Allgemeines deutsches Sach-Wörterbuch aller menschlichen Kenntnisse und Fertigkeiten verbunden mit den Erklärungen der aus anderen Sprachen entlehnten Ausdrücke und der weniger bekannten Kunstwörter. Begründet von mehreren Gelehrten, fortgesetzt und beendet von Albert Schiffner, Meissen 1831, S. 466.
- 3 Karl Weinhold, Über deutsche Rechtschreibung, Wien 1852, S. 13.

bey ihm seyn; Ich [sic] verlange überall diese Unterscheidung von i und y, wie auch in meinen Büchern immer zu sehn.⁴

Campe lehnt diese Schreibung als »veraltet«, »übel und auffällig« ab; zur Bekräftigung verweist er unter anderem auf die Seiten »81 82 [sic] und 83«⁵ der Druckfahnen und damit auf das Druckbild von *Nächtliche Fahrt*. Unglücklicherweise setzte er sich im Erstdruck letztlich durch. Lediglich auf der Schreibweise »Seyn« beharrte Heine am Ende erfolgreich, auch wenn dies im Erstdruck nicht einheitlich umgesetzt wurde.⁶ Es dauerte bis zur kritischen Edition des *Romanzeros* von 1992 innerhalb der Düsseldorfer Ausgabe, ehe die Textgestalt des Erstdrucks einer Revision unterzogen wurde. Dabei folgen die Herausgeber also den brieflich geäußerten Wünschen des Autors, die von einem Verlagskorrektor in die Fahnen übertragen und anschließend von Campe als Beispiel der Hässlichkeit der y-Schreibweise zu Heine nach Paris geschickt wurden. Die Briegleb'sche Ausgabe von 1967 und der *Romanzero* der kritischen Säkularausgabe von 1979 folgen hingegen weitestgehend dem Erscheinungsbild des Erstdrucks.⁷

Dieser Eingriff verschiebt, wie ich zeigen will, die Bedeutungsstruktur des Textes – nicht so im Hinblick auf das in ihm Gesagte, sondern vielmehr im Hinblick auf die Tonart des Textes. Es soll sich zeigen, dass das getilgte Y als ein Vorzeichen fungiert, das den Text anders lagert, eine andere Interpretation verlangt. Für solche Interpretation aber ist die philologische Aufmerksamkeit entscheidend, die Editions-geschichte auch als Textgeschichte begreift, der der verändernde Eingriff wesentlich sein kann: Ein Text hat nicht nur, er bedeutet auch immer seine Geschichte, die auch die seines Sprachmaterials ist. Die orthographische Eigenheit wie auch die verschiedenen Druckfassungen tragen und erweitern Bedeutung. Was bei Autoren wie Hölderlin oder Kafka philologischer Alltag ist, bleibt bei einem Autor wie Heine oft unbeachtet. Sein oft so leichter Ton, seine Produktion glatter lyrischer Oberflächen scheinen die Interpreten zu verleiten, über seine Sprache, und das heißt immer auch seine Schrift, hinwegzulesen, fast

4 Brief an Julius Campe vom 7. September 1851, in: HSA 23, S. 120 (Heines Werke werden im Folgenden unter dem Kürzel HSA mit arabischer Bandnummer zitiert nach: Säkularausgabe. Werke, Briefe, Lebenszeugnisse, Berlin und Paris 1970 ff.; unter dem Kürzel DHA mit arabischer Bandnummer nach: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1972 ff. [Düsseldorfer Ausgabe]).

5 Brief von Julius Campe vom 16. September 1851, in: HSA 26, S. 319.

6 Brief an Julius Campe vom 20. September 1851, in: HSA 23, S. 125.

7 Vgl. DHA 3/1, S. 55 f.; DHA 3/2, S. 444 u. S. 537 f.; HSA 3, S. 46 u. HSA 3K, S. 23 u. S. 222; Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, Bd. 6/1, hg. von Klaus Briegleb, München 2005, S. 55.

als ließe sich kein Halt gewinnen, hielte man sich nur an den Text.⁸ Solches Lesen aber ist in Heines Dichtung angelegt, ist selbst Phänomen seiner spielerischen und spiegelnden Oberflächen, auf denen feine Risse entstehen, befragt man die stummen Elemente, die sich nur widerständig in die klangliche und metaphorische Eleganz seiner Lyrik einfügen – um wahrgenommen zu werden aber gerade auf Oberfläche und Eleganz angewiesen sind. Denn sprächen sie direkt, wäre ihr zunächst stummer Charakter verloren. Mit etwas Glück lässt sich das Y zum Sprechen bringen, lassen sich aus ihm die Umrisse einer eigenen Bedeutungsform gewinnen. Doch dazu muss man zunächst die Wege beobachten, auf denen es sich verliert.

*

Die Gruppe, die zu Beginn der nächtlichen Fahrt den Kahn besteigt, besteht aus drei Personen:

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

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

(DHA 3/1, S. 55)

Die Gruppe, die den Kahn wieder verlässt, nach der nächtlichen Fahrt, die in Wahn und Mord mündet und dabei die Grenze zwischen Albtraum und Wirklichkeit verwischt, ist zu einem Paar zusammengeschmolzen:

8 Eine Ausnahme stellen u. a. die Arbeiten Klaus Brieglebs (etwa Klaus Briegleb, *Bei den Wassern Babels*. Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne, München 1997), Wolfram Groddecks (etwa Wolfram Groddeck, »Es träumte mir von einer Sommernacht ...« Heines [letztes] Gedicht«, in: *Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, hg. von Klaus Briegleb und Itta Shedletzky, Hamburg 2001, S. 148–161), Norbert Altenhofers (Norbert Altenhofer, *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, Frankfurt 1993) oder Ralf Simons (Ralf Simon, »Kahnfahrt mit Hegel. Heines Gedicht *Nächtliche Fahrt [Romanzero]* als Passage der Philosophie«, in: *Das lyrische Bild*, hg. von dems., Nina Herres und Csongor Lörincz, München 2010, S. 86–108) dar.

- 45 Die Sonne ging auf, wir fuhren an's Land,
 Da blühte und glühte der May!
 Und als wir stiegen aus dem Kahn,
 Da waren wir unsrer zwey.

(DHA 3/1, S. 56)

Ein Verlust oder eine Reduktion also bildet die Klammer des Gedichts, in der sich ein heterogenes Stimmen- und Motivgewirr entfaltet, das durch die ostentative Repetition des Endreims auf den immer gleichen Laut (ey) und das alternierende Metrum der Chevy-Chase-Strophe in einer Einheit gehalten wird – zunächst. Denn es ist genau diese Einheit, die auf einer sprachlich-strukturellen Ebene eher denn auf der Ebene der Motivik unterlaufen und letztlich dementiert wird. Um dies jedoch deutlicher machen zu können, muss der Rekurs auf die Wirkung des Verlustes des notorischen Y gemacht werden.

In die Edition der Briegleb'schen Ausgabe und etwas schwächer in die der Säkularausgabe schleicht sich eine Opposition in den Text, die ihn zu einer bekannten Variation Heine'scher Thematiken werden lässt: Betrachtet man die Diphthonge, die nach der Form der Chevy-Chase-Strophe die ungeraden Verse zu Kreuzreimen binden, so sind bis V. 40, abgesehen von den beiden Halbreimen »scheu« und »getreu« alle mit ›ei‹ gebildet – bis auf zwei signifikante Ausnahmen: Lediglich die hebräischen Gottesnamen der vorletzten Strophe enden auf ›ey‹ beziehungsweise ›ay‹. Nun beenden die Gottesnamen scheinbar den Spuk der nächtlichen Fahrt, der in einer christlichen Schizophrenie seinen Höhepunkt findet, auf dem die »Schönheit« (V. 32f.) von einem, wie Heine in einem Brief schreibt, »Heiland au petit pied« ermordet wird – als groteske Schutzmaßnahme vor »der Welt Unflätherei« (HSA 23, S. 92). Der Text in der Briegleb'schen Fassung:

Bin ich im Fieber? Ist das ein Spuk
 Der nächtlichen Phantasei?
 Äfft mich ein Traum? Es träumet mir
 Grausame Narrethei.

- 25 Grausame Narrethei! Mir träumt
 Daß ich ein Heiland sei,
 Und daß ich trüge das große Kreuz
 Geduldig und getreu.

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

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

O Narrethei, grausamer Traum,
 Wahnsinn und Raserei!
 Es gähnt die Nacht, es kreischt das Meer,
 40 O Gott! o steh' mir bei!

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

45 Die Sonne ging auf, wir fuhren an's Land,
 Da blühte und glühte der Mai!
 Und als wir stiegen aus dem Kahn,
 Da waren wir unsrer *zwei*.⁹

Gegen das Christliche erhebt sich beschwörend das Jüdische.¹⁰ Anders gesagt: Gegenüber einer romantischen Ausgangssituation – eben der geheimnisvollen Meerfahrt in den Licht- und Stimmungsverhältnissen der Nacht –, die in eine

9 Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, Bd. 6/1, S. 56. In der Version der HSA (Bd. 3, S. 47) steht in V. 26 »sey«, was zwar die Opposition, wie sie sich in der oben zitierten Briegleb'schen Edition graphisch bildet, abschwächt, die orthographische Eigenheit aber als potentiellen Sinträger verabschiedet. Indem die Säkularausgabe dem Kompromiss zwischen Heine und seinem Verleger folgt, bezeugt sie einen Zwischenschritt eben jenes Bedeutungsverlustes, der hier untersucht wird.

10 Heine schreibt im oben zitierten Brief an Michael Schlosser von den »bei kabbalistischen Beschwörungen üblichen Gottesnamen« (HSA 23, S. 92). Das lässt sich wohl eher als Kolorit für den Komponisten verstehen, sind doch Adonai (hebr. für »mein Herr«) und Schaddai (meist übersetzt als »allmächtiger Gott«) gebräuchliche Gottesnamen im Judentum (vgl. dazu auch Ralf Simon, »Kahnfahrt mit Hegel«, S. 107, Anm. 32). Nicht von der Hand zu weisen ist aber der beschwörende Charakter der Wiederholung des Gottesnamen »Schadday«, der die Dauerwiederholung des Diphthongs noch einmal steigert.

christliche Selbstüberhöhung gipfelt (»Heiland«), bilden die hebräischen Gottesnamen eine harte graphische Opposition. In dieser Funktion ordnen sie das ganze Gedicht: Was durchaus seinen subtilen Reiz besitzt, wäre so letztlich nicht mehr als ein eher schematisches Zugrabetragen romantischer Motive, das einem oberflächlichen Schematismus des gesamten *Romanzero* das Wort redete, der sukzessive traditionell romantische Topoi und Stillagen zugunsten hebräischer Bezugsquellen verabschiedet. So ganz will solche Interpretation aber nicht zum Verlauf des Gedichtes passen, fungieren doch die Gottesnamen nicht nur als befreiender Endpunkt, sondern zugleich als Höhepunkt einer sprachlichen Steigerung, die sich in den auf »ey« gebildeten Binnenreimen genauso wie in der exklamatorischen und asyndetischen Reihung (»Schaddey! Schaddey! Adonay!«) ausdrückt. Eine Syntax, die dem Wahn gerecht zu werden scheint, wird also erst über die scheinbar fremden hebräischen Gottesnamen gebildet. In der poetischen Faktur des Gedichts kann von einer Opposition also gar nicht die Rede sein. Vielmehr ist das Gedicht eine unausgesetzte, klangliche wie rhythmische Klimax, die erst in der letzten Strophe abklingt und einem fahl ironischen, über die langen Vokale beruhigten »May« Platz macht. Der letzte Teil des Gedichts in der Heines Manuskript und seinen letzten eigenhändigen Korrekturen folgenden Fassung der Düsseldorfener Ausgabe:

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

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

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

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

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

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

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

(DHA 3/1, S. 55f.)

Was in den anderen Editionen lediglich als entfernte Allusion hörbar war, wird hier konkrete typographische Gestalt – wird letztlich zum klanglichen und schriftlichen Echo eines ganz anderen Namens: Lore-Ley. Immer wieder gebrochen, staccato-haft wiederholt, bildet Lore-Ley den fehlenden Meta-Reim des Gedichts. Dass die Briegleb'sche Ausgabe und die Säkularausgabe die Schreibung von »Lore-Ley« mit ›ey‹ beibehalten, lässt die bedeutungsverschiebende Qualität der durchgängigen ›ei‹-Schreibweise in *Nächtliche Fahrt* nur noch deutlicher werden. Letzteres ist dabei gar als inhaltliches Echo und thematische Zuspitzung des berühmten zweiten Gedichts der *Heimkehr* aus dem *Buch der Lieder* anzusehen: In beiden endet eine Kahnfahrt tödlich und eine Schönheit spielt eine tragende Rolle. Während diese aber namenlos in *Nächtliche Fahrt* gemordet wird, hat sie als Lore-Ley die Macht, den Tod herbeizuführen. Der »Schiffer« (alle Zitate: DHA 1/1, S. 207f.) fährt noch im »Abendsonnenschein« auf dem »Rhein«, wobei es »dunkelt«, die gesamte Szenerie also wie ein Nachglanz wirkt, eben wie ein »Mährchen aus alten Zeiten«, das dem Sprecher »nicht aus dem Sinn« geht. Eine »gewaltige Melodey«¹¹ verführt schließlich zur Katastrophe:

11 Dass auch im Lore-Ley-Gedicht die Diphthonge mit y wiedergegeben werden, verweist auf eine komplizierte textkritische Lage. In der Ausgabe letzter Hand der Reisebilder, 1844 erschienen bei Campe, ist noch die Schreibung mit ›ei‹ zu finden. Heine selbst sah sich zu dieser Zeit nicht veranlasst, dies zu monieren, obwohl er sich beispielsweise über die Interpunktion der vorherigen Ausgaben bei Campe beschwerte (vgl. etwa Heines Brief an Campe vom 10. Februar 1839, in: HSA 21, S. 305). Wie auch bei *Nächtliche Fahrt* übernimmt die HSA (Bd. 1, S. 92 u. 1K/II, S. 296f.) die Schreibweise der Drucke, votiert also auch hier implizit gegen Heines Orthographie. Im Falle der ›Lore-Ley‹ führt sie die abweichende Schreibweise

Den Schiffer im kleinen Schiffe
 Ergreift es mit wildem Weh;
 Er schaut nicht die Felsenriffe,
 20 Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
 Am Ende Schiffer und Kahn;
 Und das hat mit ihrem Singen
 Die Lore-Ley gethan.

Dunkel ist dagegen die Szenerie im hier besprochenen Gedicht, aus dem »Rhein« ist das »Meer« (V. 1) geworden, sogar der Mond ist fast verdeckt, und die »Schönheit« (V. 29) befindet sich im »Kahn« (V. 3), nicht mehr ist es nötig, zu ihr, wie zur Lore-Ley auf ihrem Felsen, aufzuschauen, ja sie selber ist schon in ihrer Erscheinung Abbild der eigenen Unlebendigkeit: »Als wär sie ein welsches Marmorbild, / Dianens Konterfey« (V. 11 f.). Die »Melodey« schließlich wandelt sich zum »Schrey« (V. 16):

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

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

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

(DHA 3/1, S. 55)

Das Echo als akustische Grundlage des Lore-Ley-Phänomens setzt aber nicht nur diese beiden Gedichte in Beziehung zueinander, sondern schlägt sich bereits

nicht in den Lesarten an, verweist aber auf die gleichen Textzeugen wie die DHA, die einen Parallelabdruck der Ausgabe letzter Hand und der Fassungen nach der Handschrift bietet. Es ließe sich hier auf einen Wandel in der Gewichtung der orthographischen Eigenheiten bei Heine spekulieren.

in Heines wohl berühmtesten Gedicht selbst nieder. Die ›Lore-Ley‹ nämlich ist ihrerseits ein Echo auf Brentanos *Lore Lay* und darin ein Echo auf ein anderes ›Mährchen aus alten Zeiten‹: Brentanos Gedicht beginnt mit dem Vers: »Zu Bacharach am Rheine« und endet mit dem Vers: »Als wären es meiner drei«. ¹² Heine hat dieses Bacharach in leicht anderer Schreibung nicht lyrisch, sondern erzählerisch aufgegriffen: In seinem Romanfragment *Der Rabbi von Bacherach* beschreibt er die Flucht des Rabbis Abraham mit seiner Frau Sarah vor einem Pogrom – nachts, in einem Kahn, auf dem Rhein. Die Y-Schreibung und die Thematik des Gedichts lassen keinen Zweifel daran: Es geht hier um ein wiederholendes Sprechen und Schreiben des Namens Lore-Ley, der sowohl im Brentano'schen Gedicht als auch in Heines ungleich populärerer Bearbeitung des Brentano-Stoffes mit y im Auslaut geschrieben wird. Heines ›Lore-Ley‹ lässt sich zudem als emblematisches Gedicht seiner Auseinandersetzung mit der Romantik lesen, in dem diese als Nachklang eines ›Mährchen[s] aus alten Zeiten‹ begriffen wird und ihre schöpferische Potenz nur noch im Untergang zu besitzen scheint. Das ›verdrossen[e] Einerley‹ (V. 6) des Ruderschlags kann dann als Metapher einer klanglichen Bewegung verstanden werden, die der Echostruktur des – in Heines Kontext – Namens der Romantik nicht entkommen kann: Mit jedem Schlag gräbt sich der Nachhall von ›Lore-Ley‹ tiefer in die klangliche Struktur des Gedichts, das letztlich dem ›Schiffer‹ ähnlich in Lore-Leys Namen unterzugehen droht. Es ist von daher nur konsequent, dass das Gedicht seine über die Binnenreime markierte Steigerung in der quasi rituellen Anrufung Gottes (›Schaddey! Schaddey! Adonay!« V. 44) und damit in der Anrufung von Gegennamen findet und seine Klimax im ›Warnungsruf‹ einer ›Möve‹ (V. 17 und 19) erreicht. Der ›Schrey‹ der ›Möve‹ fällt zusammen mit seiner Benennung: Der monotone Endreim des Gedichts, ›ey‹, spitzt es klanglich zu und besitzt die Form einer Intensitätssteigerung durch Wiederholung. Die Klangregie führt dabei das Gedicht an eine melodische Grenze, jenseits deren tatsächlich, wenn nicht der Schrei, dann wenigstens der Ruf wartet. In keinem seiner anderen Gedichte übersteuert Heine derart seinen Tonfrequenzen – das Lied der Romantik kommt in diesem Gedicht auch klanglich an sein Ende, indem es einem poetischen Abgrund entgegensteuert, der von keiner ›Melodey‹ mehr überbrückt werden kann. Zu diesem Abgrund gehört neben dem irrationalen Taumel eines Subjekts, das in sich den Heiland zu

12 Clemens Brentano, Werke, Bd. 1, München 1968, S. 112 ff. Zum Verhältnis der beiden Gedichte vgl. Bernhard Greiner, »Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Brentano – Heine)«, in: Mythenkorrekturen, hg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker, Berlin 2005, S. 243–262, und, mit Bezug auf *Nächtliche Fahrt*, Ralf Simon, »Kahnfahrt mit Hegel«, S. 90 ff., der wiederum den poetologischen Ort der Brentano'schen Ballade und dessen Bedeutung für Heines Gedicht betont.

erkennen meint, auch die Pogromgeschichte, die als Missklang die Romantik und ihr literarisches Interesse an Mythen und Sagen immer schon begleitet hat und die sich in ihrem Echoraum nur zu leicht überhören lässt, ja, vielleicht nur dann hörbar wird, wenn man in ihn hebräische Gottesnamen hineinruft.¹³

Doch ist jener Echoraum zunächst stärker: Wenn der Name »Lore-Ley« also Meta-Reim des Gedichts ist, dann integriert er auch die Gottesnamen in den von ihm ausgehenden Einklang, sie werden durch die Monotonie des Gedichts tonal auf den romantischen Namen verpflichtet, der unausgesprochen, nur durch die bindende Qualität von Echo und Raum den Klang des Gedichts beherrscht. Zieht man hinzu, dass der Klang, auf den sie verpflichtet werden, ein Diphthong, also ein aus zwei distinkten Lauten zusammengesetzter Einklang ist, lässt sich von einer kanonischen Verpflichtung sprechen, die durch das Echo auf einen anders gelagerten, ihnen fremden Namen gebildet wird. Die Sprache des Wahns, die das Gedicht in der zweiten Hälfte (ab V. 16) anschlägt, kann man dann als eine Sprache begreifen, die nur im Echo sprechen kann und dadurch aus einer Wiederholungsschleife nicht herausfindet, deren Durchbrechen doch in der ersten Strophe behauptet wurde (»Wir waren unsrer drey.«), die aber am Ende umso stärker betont wird (»wir waren unsrer zwey«). Will man eine theologische Konsequenz ziehen, so ist der nachhallende Name der Dichtung (Lore-Ley) mächtiger als die Gottesnamen, da er es versteht, sie in sein Syntagma zu zwingen.

Noch einmal: Indem das Echo des Namens Lore-Ley gesprochen wird, steigert sich das Gedicht in einen sprachlichen Rausch, der letztlich den Ton distanzierter Beschreibung der ersten vier, im Präteritum gehaltenen Strophen verunmöglicht. Die Zäsur des »gellende[n] Schrey[s]« (V. 16) ist dann tatsächlich eine Warnung vor der Fatalität des Echos, deren erste Folge ein Wechsel der Sprechinstanz, sowie der Temporalität ist: Das Ich spricht auf einmal im Präsens direkt aus der Situation heraus, die es zuvor nur beschrieben hatte. Die Wiederholung produziert, dass es nur noch möglich ist, aus ihr heraus zu sprechen, dem Echo des Namens also Präsenz zu verleihen. Der Wahn motiviert sich aus solcher Totalisierung der Wiederholung, die in letzter Konsequenz zur mörderischen Heilandsimagination führt. Dies wird deutlich, betrachtet man die Strophen 6 und 7, die ein wahres Arsenal an rhetorischen Wiederholungsfiguren bereithalten und über die Anadiplose V. 24/25 den Charakter des Wahns als einen der Wiederholung markieren (»Grausame Narrethey. // Grausame Narrethey! [...]«). Die im Text durchaus vorhandene Opposition zwischen Christentum und Judentum wird also zugunsten des christlichen Feldes entschieden, einzig durch die Sprache, die der Text spricht: die Echosprache der Romantik.

13 Zur Verzahnung von romantischen Motiven mit der Erinnerungsarbeit an der jüdischen Pogromgeschichte vgl. Klaus Briegleb, *Bei den Wassern Babels*, S. 205–264.

Dies aber gilt nicht für die Sprache, die er schreibt.¹⁴ Denn mit dem Y besitzt sie ein Element, das in der Aussprache des Textes verloren geht, ein Element, das zwar zum einen Verlust repräsentiert, zum anderen jedoch gegen das »Einerley« des Einklangs sich richtet und in diesen nicht integrierbar ist, obwohl er zuallererst von ihm gebildet wird. Solcherart verwandelt sich der Verlust im Gesprochenen zum Gewinn im Geschriebenen, verwandelt sich das Gedicht von einem bloßen Echoeffekt zu dessen kritischer Dementierung auf der Ebene des Buchstabens. Im beredten, zur Wiederholung zwingenden Echo des Gedichts setzt das Y den graphischen Schlussstein der Repräsentation eben dieses Echos. In solchem Charakter einer stummen Gestalt findet jener einzelne Buchstabe seine Entsprechung auf der Figurenebene in Gestalt der ebenfalls stummen Schönheit, deren Charakter nun kurz zu befragen ist.

Sie ist die dritte und sie gehört weder dem christlichen noch dem jüdischen Bedeutungsfeld an, sondern ist als Repräsentantin eines wie auch immer hochgradig vermittelten Hellenentums anzusehen: »Als wär sie ein welsches Marmorbild, / Dianens Konterfey.«¹⁵ Damit aber teilt sie sich ihren Ursprung mit dem Y, das auf Französisch *i-grec* heißt und gegen das, wie erwähnt, ein Kampf als griechischer Buchstabe geführt wurde. Sie hat damit tatsächlich ihr »Konterfey« in diesem Buchstaben, der solcherart sie als die dritte beständig in den aus zwei Lauten gebildeten Einklang integriert.¹⁶ Stumm also schiebt sie sich in das Echo-

- 14 Einschränkend muss man hier auf den Halbreim aus V. 28 hinweisen: Das Kreuz wird »geduldig und getreu« getragen, ist also im Reimschema des Gedichts Figur der Untreue. Dass »getreu« wiederum über die Distanz von 22 Versen ein Reimpaar mit »scheu« (V. 2) bildet, fügt dem Text eine subtile Zögerlichkeit hinzu. Die Echosprache des Gedichts beginnt mit dem Wort »scheu« und »scheu« fügt sich also die Sprache des Gedichts dem Echoanspruch des Namens Lore-Ley, durch den – »Bacherach« zeigt es – die Latenz christlicher Mordlegenden immer miterzählt wird.
- 15 Neben den möglichen Bezügen auf unter anderem Eichendorffs *Marmorbild* ist hier vor allem auf eine Parallelstelle aus Heines *Florentinischen Nächten* hinzuweisen, in der der Protagonist Maximilian seine erste erotische Begegnung mit einer Marmorstatue schildert: »Hie und da standen auch Statuen, denen meistens die Köpfe, wenigstens die Nasen, fehlten. Ich erinnere mich einer Diana, deren untere Hälfte von dunklem Epheu aufs lächerlichste umwachsen war, so wie ich mich auch einer Göttinn des Ueberflusses erinnere, aus deren Füllhorn lauter mißduftendes Unkraut hervorbühte. Nur eine Statue war, Gott weiß wie, von der Boßheit der Menschen und der Zeit verschont geblieben; von ihrem Postamente freylich hatte man sie herabgestürzt ins hohe Gras, aber da lag sie unverstümmelt, die marmorne Göttinn, mit den rein-schönen Gesichtszügen und mit dem straffgetheilten, edlen Busen, der, wie eine griechische Offenbarung [meine Hervorhebung, L.W.], aus dem hohen Grase hervorglänzte« (DHA 5, S. 201).
- 16 Dass in diesem Gedicht auch eine intensive Auseinandersetzung mit der Philosophie Hegels und letztlich deren Austreibung vollzogen wird, hat Ralf Simon (»Kahnfahrt mit Hegel«, S. 100ff.) herausgearbeitet. Heine versage sich dem dreischrittigen Denken Hegels.

spiel von zweien, nämlich des Gedichtes mit seinem paronomastischen Namen Lore-Ley. In dieser judeo-christlichen Dissonanz¹⁷ hält sich ohne Sprache, lediglich als fundamentale Materialität der einzelne Buchstabe und mit ihm, was auf dem Felde der Repräsentation und der Lautlichkeit durch »Einerley« gemordet wurde: Eine Schrift der Möglichkeit der Schönheit und einer Synthese jenseits des Zwanges zum Einklang. Doch lässt sich dieses Spiel mit dem Buchstaben weiter treiben. Geht man der französischen Spur des Y nach, und dies ist durchaus nahelegend bei Heine, so besitzt es in dieser Sprache einen Eigenwert in Gestalt des adverbialen Pronomens *y*, das in lokaler Verwendung sowohl einen Bezug herstellt, wohin man geht, als auch wo man sich befindet. Biographisch gewendet ließe sich hier ein Bezug zu Paris als dem Schreibort Heines herstellen. Zu fragen wäre, ob das Y als anachronistisch aus dem Deutschen ausgeschlossener Buchstabe das Schriftbild der Veröffentlichungen Heines nicht latent ›französiert‹.

Doch muss man diesen Weg nicht gehen, um im materiellen Eigensinn des Buchstabens eine Verschiebung in der Struktur des gesamten Textes zu entdecken. Es reicht, seine pronominale Bedeutung ernstzunehmen. Dann verdichtet sich im Y die Markierung eines konkreten Ortes im Textkörper mit dem Hinweis auf eine noch zu vollziehende Bewegung. Dies wäre die Bewegung der Erfüllung des verlorenen Anspruches der »Schönheit« im einklingenden Gedicht und gleichzeitig die Insistenz eines anachronistischen Zeichens auf hermeneutische Aufmerksamkeit.

Aufmerksamkeit also für ein Element, das von jeglicher Bedeutungsregie übergangen werden muss. Hier nun vereinigen sich der Buchstabe und sein »Konterfey«. Im Metrum der Chevy-Chase-Strophe fällt die letzte Silbe von »Konterfey« mit der dritten Hebung zusammen, sowie in fast jeder dreihebigen Strophe des Gedichts die Betonung immer mit dem auslautenden »ey« endet. Es sei noch einmal in Erinnerung gerufen, dass der Einklang des Gedichts eine kanonische Verpflichtung über das Echo auf den Namen Loreley produziert. Dieser Verpflichtung, die in einer unausgesetzten Wiederholung besteht, nachzukommen, führt zu dem im Mord gipfelnden Wahn und opfert gar die Fremdheit des Jüdischen dem kanonischen Zusammenspiel. Trotzdem endet jedes Echo auf der dritten Hebung, endet zudem mit einem Y. Im Metrum also, ebenso wie im Buchstaben, hält sich das dritte – als Basis des Klages, der über den Diphthong aus zwei Lauten einen produziert. Auf dieser materiellen Ebene nun dementiert das Gedicht vollständig das in ihm Gesagte. Es endet mit den Worten: »Wir waren unserer zwey.« Und es endet auf der dritten Hebung mit einem Y. Geht man mit dieser Dementierung zurück zur inhaltlichen Ebene, besonders zur jüdisch-christlichen Motivverschränkung, ergibt sich eine nahezu eschatologische Funk-

17 Vgl. Wolfram Groddeck, »Es träumte mir von einer Sommernacht ...«, S. 157 ff.

tion jenes ausgeschlossenen dritten Elements. Mit dem »Heiland« und den hebräischen Gottesnamen werden die Hauptrepräsentanten von zwei Testamenten aufgerufen, dem alten und dem neuen. Sie bleiben, sie sind ihrer zwei. Und sie sind ihrer »zwey«, indem sie auf ein drittes hin enden; ihr Rhythmus bildet sich über der letzten dritten Hebung und über dem klanglich nicht integrierbaren einen Buchstaben im zweiseitigen Einklang.¹⁸ Materiell öffnet sich das Gedicht also auf ein drittes Testament, das es vermag, Schönheit und damit Sinnlichkeit und damit eben Materialität in sich zu integrieren. Damit ist *Nächtliche Fahrt* die Konsequenz eines früheren Gedichts Heines aus den *Neuen Gedichten* und aufgrund dieser Konsequenz gleichzeitig eine erneute Dementierung:

Auf diesem Felsen bauen wir
Die Kirche von dem dritten,
Dem dritten neuen Testament;
Das Leid ist ausgelitten.

- 5 Vernichtet ist das Zweierley,
Das uns so lang bethöret;
Die dumme Leiberquälerey
Hat endlich aufgehöret.
(DHA 2, S. 34)

Denn nicht Vereinigung, sondern gerade Betonung der Teilung des Zusammenklangs ist die Lehre von *Nächtliche Fahrt*, die in der letzten Strophe das Gesagte vom Geschriebenen trennt und die Sprachmaterialität als Einspruchsmittel der Dichtung gegen »Verdrossenes Einerley« einer religiös und traditionell sich in Echoschlaufen verfangenden Sprache begreift: Das »zwey« des letzten Verses ist gesperrt gedruckt, sodass jenseits der Signifikation der Buchstaben und jen-

18 Damit ist letztlich der sonst beeindruckenden Deutung Ralf Simons in diesem Punkt zu widersprechen, dass in *Nächtliche Fahrt* »die Frau jedenfalls nicht ermordet wird« (Ralf Simon, »Kahnfahrt mit Hegel«, S. 96). Das Gedicht endet gerade nicht in einer »glücklich-idyllischen Symbiose« (ebd.), sondern in einem glühenden »May«, also eher in einem als hart ausgezeichneten und den klassischen Charakter des blühenden Wonnemonats konterkarierenden Licht. Durch die Exclamatio »May!« wird die sonnige Tageszeit zudem strukturell dem »Schrey« der »Möve« angeglichen und bleibt also im Kontext des Schreckens, statt ihn zu beenden. Auch dieser »May« fügt sich damit in den Schablonencharakter des Mai, den Heine bereits im *Buch der Lieder* in direkter Nachbarschaft zum ›Lore-Ley‹-Gedicht lyrisch gefasst hat und der keinerlei Idylleversprechen mehr bietet: »Mein Herz, mein Herz ist traurig, / Doch lustig leuchtet der May«; am Ende steht der Todeswunsch des Ichs, projiziert auf einen »Burschen«, der mit seiner Flinte exerziert: »Ich wollt', er schösse mich todt« (DHA 1/1, S. 208 f.).

seits des Rhythmus' die dritte Hebung und damit das Metrum als Äquivalent der Schrift betont werden. Mit einer im Zeichenmaterial prätendierten und verankerten Vollendung wird letztlich der Kanon zurückgewiesen in den Bereich reiner Bedeutung, die dem Material nicht gerecht werden kann. Damit aber offenbart das Gedicht eine Tendenz zu den hebräischen Gottesnamen, sind sie doch lediglich Stellvertreter für den einen Namen, den man nicht nennen darf – und der mit dem hebräischen Äquivalent für Y, Jod, beginnt.

*

Keht man nun zurück zur Überlieferungsgeschichte des Gedichts, dann zeigt sich, dass das Gedicht sein eigenes Fortleben in sich metaphorisch verdichtet – deswegen muss man das Y verlieren, ehe man es zum Sprechen bringen kann. Mit dem Y bin ich einer Signatur im Sinne Giorgio Agambens gefolgt,¹⁹ die sich dem Text durch Heines Orthographie aufprägt. In ihr, in ihrer je eigenen Materialität, findet sich der Charakter des Gedichts. Es sei erwähnt, dass Paris, jene hypothetische Heimstätte des Y in seiner eigenständigen Bedeutung, von Heine immer wieder als das neue Jerusalem bezeichnet wurde. Die Prägung, die das Y dem Text gibt, verdichtet also zentrale Motive der Heine'schen Schriftbewegung und verpflichtet jede Lektüre auf eine hermeneutische Operation, die sich dieses Charakters bewusst sein muss. Es ist der Vorteil der englischen Sprache, dass sie den Buchstaben auch *character* nennen kann. Damit aber steht sie in einer patristischen Tradition, die mit dem Begriff des Charakters eine unauslöschliche Prägung desjenigen bezeichnet, der die Sakramente der Taufe, Firmung und Weihe empfangen hat. Augustinus spricht in diesem Zusammenhang von einem *character indelebilis*, einem unauslöschlichen Charakter, der sich trotz aller Vergehen und jenseits jeglicher Bedeutung hält, als sei der Geweihte unwiderruflich markiert. Es scheint mir kaum ein Zufall, vielmehr eine große Klugheit des Englischen, *character* als Bezeichnung des Buchstabens zu nutzen. Denn dieser ist ebenfalls die Prägung der Dichtung, der ein Vorrang vor den bedeutenden Zeichen einzuräumen ist, da man zuallererst ihr gerecht zu werden hat. Eine kritische Edition kann man dann als säkular-sakramentale Handlung an der Dichtung verstehen. Jedoch mit einem entscheidenden Unterschied, wie die Überlieferung von *Nächtliche Fahrt* zeigt: Man hat es nunmehr mit einem *character debilis* zu tun. Es ist besser, sich auf einen einzelnen Buchstaben, denn auf einen ausgesprochenen Namen zu verpflichten, wie gerade die Geschichte der Taufe mit all ihrem direkten oder indirekten Zwang zeigt. In diesem Sinne ist das Y *the true character of the poem*.

19 Vgl. Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*. Zur Methode, Frankfurt a.M. 2009.