

# HEINE JAHRBUCH 2009

A large, elegant cursive signature in white, which appears to be the name 'Heine', is centered on the page. The signature is fluid and expressive, with a prominent loop at the end.

48. Jahrgang

Heinrich-Heine-Institut  
Düsseldorf

J.B.METZLER



**J.B.METZLER**

Herausgegeben in Verbindung mit  
der Heinrich-Heine-Gesellschaft

# HEINE-JAHRBUCH 2009

48. 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: Christian Liedtke

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

ISBN 978-3-476-02333-9  
ISBN 978-3-476-00490-1 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-476-00490-1  
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.

© 2009 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2009  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

# Inhalt

Vorwort. . . . .	IX
Siglen . . . . .	XI

## *Aufsätze*

### I.

Gerhard Höhn · »Sauerkraut mit Ambrosia«. Heines Kontrastästhetik. . . . .	I
Christine Ivanović · Freiheit und Offenbarung. Zur geschichtskritischen Konstruktion der Schrift beim späten Heine . . . . .	28
Sikander Singh · Über den Frieden oder Heinrich Heines Revision der aufgeklärten Utopie im Zitat . . . . .	51
Thomas Boyken · »Und besonders Carlo Moor/ Nahm ich mir als Muster vor«. Schillers Dramen im Spiegel der Lyrik Heines . . . . .	72

### II.

Arnold Pistiak · Heimkehr als Aufbruch. Feststellungen und Lesarten zu Schuberts Heineliedern . . . . .	90
Burkhard Küster · Heines Bedeutung für Baudelaires Beurteilung von Kunst. . . . .	116
Jocelyne Kolb · Roman der Zukunft: Heines Geist in George Eliots »Daniel Deronda« . . . . .	141
Jeffrey L. Sammons · Jan Žižka als heikles Vormärzthema. Teil I. Beobachtungen zu George Sand und Nikolaus Lenau . . . . .	157

*Kleinere Beiträge*

Friedrich Wilhelm von Oppeln-Bronikowski · Alexander von Oppeln-Bronikowski: ein Zeitgenosse und Wesensverwandter Walter Scotts . . . . .	175
Regina Grundmann und Roland Gruschka · »E Dichter, aber dennoch e sehr gescheidter Mann« – Heinrich Heine in »jüdischer Mundart«. . . . .	194
Hanna Delf von Wolzogen · Gustav Landauer und das Düsseldorfer Heine-Denkmal. Eine Marginalie deutscher Gedenkkulturgeschichte . . . . .	208

*Reden zur Verleihung des Heine-Preises 2008*

Richard von Weizsäcker · Laudatio auf Amos Oz . . . . .	213
Amos Oz · Dankrede . . . . .	217

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

Christian Liedtke · Josef Svatopluk Machar und sein Gedicht »H. Heine« . . . . .	223
Karin Füllner · Musterhafte Vorbilder. II. Forum Junge Heine Forschung 2008 mit neuen Arbeiten über Heinrich Heine. . . . .	227
Volker Kalisch · »bey dem Genuße von frucht-versüßstem Eise«. Anmerkungen zum musikalischen Teil des Salonalbums von Madame C. Beaumarié . . . . .	233
Enno Stahl · Literarisches Leben am Rhein. Quellen zur literarischen Infrastruktur 1830–1945. Ein Forschungsbericht . . . . .	250

*Buchbesprechungen*

Wolfgang Bunzel / Norbert Otto Eke / Florian Vaßen (Hrsg.) · Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung (Martin Bollacher) . . . . .	255
---	-----

Andrew Cusack · The Wanderer in Nineteenth-Century German Literature. Intellectual History and Cultural Criticism (Christian Liedtke) . . . . .	259
Dietmar Goltschnigg/Hartmut Steinecke (Hrsg.) · Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in den deutschsprachigen Ländern. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare. Band II: 1907–1956 (Sikander Singh) . . . . .	260
Regina Grundmann · »Rabbi Faibisch, Was auf Hochdeutsch heißt Apollo«. Judentum, Dichtertum, Schlemihltum in Heinrich Heines Werk (Liliane Weissberg). . . . .	262
Peter Uwe Hohendahl · Heinrich Heine: Europäischer Schriftsteller und Intellektueller (Bernd Kortländer). . . . .	264
Maximilian Kusch · Tageswahrheit. Heinrich Heines Bruch mit der dualistischen Denktradition der Moderne (Madleen Podewski) . .	266
Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hrsg.) · Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen (Enno Stahl) . . . . .	270
Jutta Nickel · Revolutionsgedanken. Zur Lektüre der Geschichte in Heinrich Heines »Ludwig Börne. Eine Denkschrift« (Thomas Stähli). . . . .	272
Marc Rölli/Tim Trzaskalik (Hrsg.) · Heinrich Heine und die Philosophie. Vier Beiträge zur Popularität des Denkens (Martin Bollacher) . . . . .	274
<i>Heine-Literatur 2008/2009 mit Nachträgen. . . . .</i>	277
<i>Veranstaltungen des Heinrich-Heine-Instituts und der Heinrich-Heine- Gesellschaft e. V. Januar bis Dezember 2008 . . . . .</i>	323
<i>Ankündigung des 13. Forum Junge Heine Forschung . . . . .</i>	333
<i>Abbildungen. . . . .</i>	334
<i>Hinweise für die Autoren . . . . .</i>	335
<i>Mitarbeiter des Heine-Jahrbuchs 2009. . . . .</i>	337

# Vorwort

Auch an den Periodika misst sich die Interessenlage zugunsten der Dichtung und jener, denen wir sie verdanken, mehr als augenfällig Als Eberhard Galley 1962, damals noch namens des Heine-Archivs der ehemaligen Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf am Grabbeplatz, das »Heine-Jahrbuch« ins Leben rief, wurde deutlich, dass endlich auch der innerhalb vor allem der deutschen Nachwirkung stets kontrovers diskutierte deutsch-jüdische Schriftsteller, der im französischen Exil gelebt hatte, von der Wissenschaft eines eigenen Periodikums für würdig erachtet wurde. Zum 100. Todesjahr 1956 hatte der handschriftliche Nachlass, die so genannte Sammlung Strauß, erworben werden können. Zwei deutsche Heine-Ausgaben waren in Ost wie West in Angriff zu nehmen. Zeit also auch für eine jährliche Möglichkeit, Beiträge zur Heine-Forschung zu bündeln und Neuerscheinungen aufzulisten.

1970 wurde die alte Düsseldorfer Bibliothek nach 200jähriger Geschichte, an der immerhin die Jacobis, Heine und Schumann mitgeschrieben hatten, aufgelöst. Die Bücher, mittelalterlichen Handschriften und Frühdrucke wurden an die heutige Universitäts- und Landesbibliothek übertragen, während die neuere Handschriftensammlung mit dem Heine-Archiv die Ausgangssituation für das von der Stadt Düsseldorf neu begründete Heinrich-Heine-Institut mit Archiv, Bibliothek und Museum bildete, das Ende 1974 in die Bilker Straße übersiedelte. 15 anregende Jahrgänge des »Heine-Jahrbuchs« erschienen unter Galleys Ägide; 1966 wurde übrigens die zehn Jahre zuvor gegründete Heinrich-Heine-Gesellschaft, deren Jahressgabe das Jahrbuch darstellt, neben Heine-Archiv bzw. Heine-Institut als Mitherausgeberin bestellt.

Die Zeiten waren ebenso turbulent wie innovativ. 1972 wurde der 175. Geburtstag Heines in Düsseldorf und an anderen Orten öffentlichkeitswirksam begangen und damit der Anstoß gegeben zu weiteren Taten einer Heine-Renaissance. Überhaupt vermochten vor allem die folgenden Gedenkjahre Zeichen zu setzen: 1981 das 125. Todesjahr, 1997 das 200. Geburtsjahr und 2006 das 150. Todesjahr, in dem gleichzeitig auch Schumanns gedacht wurde. Düsseldorf stand zwar im Zentrum der Heine-Aktivitäten. Doch müssen dankbar die über den ganzen Globus

verteilten Heine-Feiern und -Aktivitäten ebenfalls in Erinnerung gerufen werden. Und das »Heine-Jahrbuch« spiegelte dabei in aller Sachlichkeit die weltweite Wirkung des Dichters und bot der internationalen akademischen Heine-Gemeinde ein gern wahrgenommenes Forum. Darüber darf sich der Unterzeichnete als seit 1977 tätig gewesener Herausgeber aufrichtig freuen. Mit dem vorliegenden 48. Jahrgang ist er zum letzten Mal mit der Herausgabe befasst gewesen und legt sie ebenso zuversichtlich wie gerne in jüngere Hände. Sabine Brenner-Wilczek übernimmt die Leitung des Heinrich-Heine-Instituts und damit auch die Verantwortung für das »Heine-Jahrbuch«. Dafür ist ihr von Herzen Erfolg zu wünschen. Die Heinrich-Heine-Gesellschaft wird als Mitherausgeberin wie früher zur Verfügung stehen und weiterhin für »ihr« Jahrbuch da sein.

Allen Beiträgerinnen und Beiträgern, allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, allen im Laufe der Zeit in der Redaktion Tätigen sei für die oft anstrengende und entsagungsvolle Arbeit am immer pünktlich zur herbstlichen Frankfurter Buchmesse erschienenen Jahrbuch gedankt. Dank gesagt sei auch den Verlagen: dem Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, mit dem das »Heine-Jahrbuch« von seiner Entstehung bis zum 33. Jahrgang im Jahre 1994 verbunden war, und vor allem dem Metzler Verlag, Stuttgart und Weimar, mit seinem inzwischen die Arbeit des Heinrich-Heine-Instituts auf vielfache Weise begleitenden Heine-Programm. Hier konnten ab 1995 bis jetzt bereits 15 Bände des Jahrbuchs vorgelegt werden.

Die Dankbarkeit wegen der reibungslosen Geschichte des »Heine-Jahrbuchs« und die Freude über diese kommunikative Möglichkeit des internationalen Heine-Gesprächs ist beim Abschied vom Amt des Herausgebers nach insgesamt 34 Dienstjahren am Heinrich-Heine-Institut eingestandenermaßen größer als die Wehmut, obgleich man sich an ein liebenswürdiges und diskussionsfreudiges Publikum in der Tat gewöhnen kann. Die Zukunft wird spannend bleiben. Denn eines ist sicher: Das »Heine-Jahrbuch« wird seinen Weg machen und durch die Mischung von Themen wie Beiträgen von bewährter, aber auch nachwachsender Kompetenz die aufregende Lebendigkeit Heines unter Beweis stellen. Heine ist und bleibt einfach ein Autor, über den nachzudenken und für den einzusetzen sich lohnt.

*Joseph A. Kruse*

# 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 2002–2006, 6 Bände
- 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 <sup>1</sup>1987, <sup>2</sup>1997, <sup>3</sup>2004
- Mende = Fritz Mende: Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. Berlin: Akademie <sup>1</sup>1970, <sup>2</sup>1981
- 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.

### »Sauerkraut mit Ambrosia« Heines Kontrastästhetik

Von Gerhard Höhn, Barbizon

Die jüngste Heineforschung konnte sich zwar äußerst breit entwickeln und thematisch extrem ausdifferenzieren, nicht aber ein größeres Defizit tilgen. Diesen zwiespältigen Eindruck ergibt ein schneller Blick auf aktuelle Bibliographien. Für den kurzen Zeitraum von 1996 bis 2008 verzeichnet das Heine-Jahrbuch ungefähr 2.800 neue Titel aller Art, allein bis zur Jahrhundertwende sage und schreibe mehr als tausend Beiträge. Steht thematisch Heines Einstellung zum Judentum, speziell seine problematische jüdisch-deutsche Doppelidentität im Mittelpunkt, florieren ebenfalls Biographien und biographisch angelegte Arbeiten (selbst zu kleinsten Lebensabschnitten), flankiert von kompakten Gesamtdarstellungen. Dank einer Reihe von Arbeiten zu Heines Europavorstellung, Religions- und Geschichtstheorie oder zu seinem Frauenbild sind neue Schwerpunkte der Forschung entstanden – um nur diese wenigen zu nennen. Das ›alte‹ Thema Musik erhielt 2006 durch das Doppelgedenkjahr Heine-Schumann starken Auftrieb. Nicht zuletzt sind rezeptionsgeschichtliche Studien regelrecht ins Kraut geschossen und scheinen per se unabschließbar. So wichtig und lesenswert die Mehrzahl der Forschungsbeiträge erscheint, sollte man dennoch nicht übersehen, dass diese Explosion weitgehend auf Kosten gründlicher Analysen von Werkstrukturen und Schreibart erfolgt ist. So befassen sich z. B. unter den sechzig Fachbeiträgen des internationalen Heine-Kongresses 1997 kaum mehr als sechs mit eingehenden Text- oder Sprachanalysen. Deshalb scheint der Zeitpunkt gekommen anzumachen, den virtuosen Sprachkünstler Heine nicht nur ausnahmsweise, sondern gezielt in den Mittelpunkt zu stellen.<sup>1</sup>

Kontraste und Antithesen kennzeichnen Heines neue Schreibart ebenso unbestreitbar wie Gegensätze und Dissonanzen. Ihre Funktion: real existierende Wider-

sprüche störend bewusst zu machen. Der Dichter hat den Kontrastbegriff zwar ausgiebig benutzt, ihn aber in seinen kunsttheoretischen Äußerungen nicht eigens expliziert. Deshalb hat man bis auf wenige Ausnahmen bisher übersehen<sup>2</sup>, dass sein Werk eine ausgereifte, diskursiv abgesicherte Kontrastkonzeption enthält. Ja, an einer Stelle hat Heine sogar Kontrastphänomene so zur Grundlage einer neuen Kunsttheorie erklärt, dass man unbesorgt von Kontrastästhetik sprechen kann.

Wenn Heine verabsäumt hat, den innovativen Kern seiner Schreibart herauszustellen, dann haben seine vormärzlichen Zeitgenossen diesen Grundzug genau erkannt – aber dessen Modernität völlig verkannt. Gustav Schwab z. B., der den Dichter des »Buchs der Lieder« als »ausgezeichneten Dichtergeist« anerkennt, reibt sich 1828 besonders an dessen »Manier«, »zur Vollendung des poetischen Contrasts [zwischen Alltag und Poesie] den rechten Extract aus allem Quarke seiner Zufälligkeiten und willkürlichen Abgeschmacktheiten« zu geben.<sup>3</sup> Dagegen hebt fünf Jahre später der Philosoph Christian Hermann Weiße, der die »Romantische Schule« völlig negativ beurteilt, Heines Stil ausdrücklich wegen seiner »glänzenden Antithesen« hervor.<sup>4</sup> Besonders symptomatisch hat Theodor Mundt reagiert. In seiner 1840 erschienenen Kritik »Heine, Börne und das sogenannte junge Deutschland« erinnert sich Mundt, wie ihn 1826 der erste Band der »Reisebilder« mit seinem Nebeneinander von jugendlicher Frische und überaltertem Zeitgeist bezaubert hat und betont nachdrücklich, die frühe Prosa sei gerade »in dieser Mischung der Contraste so ergötzlich und bedeutsam«. <sup>5</sup> Diese Einschätzung verändert sich dann unter dem negativen Eindruck, den die Philosophiegeschichte und das Börne-Buch hinterlassen haben. Mundt macht für die Schwächen dieser Werke die »zweideutige Manier« des Dichters verantwortlich, d. h. die »falsche Theorie seines Stils«, die er sich »hinsichts der Wirkung durch Gegensätze und Contraste gebildet hat«. Heine gilt zwar weiter als »Meister in der musikalischen Behandlung der Perioden«, aber zugleich auch als ein Opfer seiner selbst, das »blendende Scheinmanoeuvres« aufführt, »um nur Contraste herauszubringen, die einen piquanten Klang geben«. Oder – besonders deutlich –, um Zeitgenossen mit der ausgefeilten »Contrastensucht« seines eigentümlichen Stils abzufertigen.<sup>6</sup> Wenn sich Mundt zu dieser Phrase versteigt, dann darf man nicht vergessen, wie bewusst er sich war, mit »Kontrast« ein Stichwort der Moderne genannt zu haben. Bereits 1835 hat er überraschend Ludwig Tieck das Verdienst zuerkannt, mit seiner originalen Schreibweise die klassische Schule überwunden zu haben; aufgrund seines tiefen Shakespeare-Verständnisses sei es Tieck gelungen, folgende, neue Darstellungskunst zu entwickeln: »Es ist die Kunst, in Gegensätzen und Contrasten darzustellen, woraus zugleich Ironie und Humor ihr Flügelpaar entfalteten«. <sup>7</sup> Auf die Nähe dieser poetologischen Auffassung zu Heines Kontrastkonzeption ist zurückzukommen. Hier sei nur vermerkt: Genau zu diesem Zeitpunkt hat die »Romantische Schule« mittels »Gegen-

sätzen und Contrasten« Tieck selber und seine Mitstreiter zum alten Eisen geworfen, während etwas später ein Essay erneut Shakespeares Rolle als Modell moderner Kontrastästhetik bestätigen sollte. – Was aber der Vormärz verweigert hat, konnte der Nachmärz wieder gutmachen. Der Literaturhistoriker Johannes Scherr hat 1851 insbesondere Heines Verdienste um die moderne, deutsche Prosa mit dem Ausdruck »glänzendes Antithesenspiel« treffend gewürdigt. Kurz, Heine ist für Scherr durch die Verarbeitung von »Contrasten und Widersprüchen« zum »größten Lyriker der Gegenwart« aufgestiegen.<sup>8</sup>

Der vorliegende Beitrag geht von Heines Verständnis des Kontrastbegriffs und dessen auf Allgemeingültigkeit abzielenden Grundlagen aus (Erster Teil). Analysen zur Makro- und Mikroebene der Werke sollen verdeutlichen, wie sich das kontrastästhetische Programm in Heines Schreibweise verwirklicht hat (Zweiter Teil).

## I. ars poetica contrastiva

### I.1. Heines Kontrastbegriff

Heine hat den Begriff »Kontrast« ungewöhnlich oft verwendet: rund 80 Mal, wenn man nur die relevanten Stellen seines deutschsprachigen Werkes zählt.<sup>9</sup> Der Begriff selber geht auf das Italienische »contrasto« zurück (lateinisch »contra stare«, entgegen stehen). »Contrasto« ist allerdings weder ein Begriff der Rhetorik, noch gehört er zu den ästhetischen Grundbegriffen.<sup>10</sup> Dagegen lässt sich laut philosophischen Nachschlagewerken »Kontrast« passend mit »débat, lutte, altercation« übersetzen und bezeichnet den Gegensatz zweier Dinge, die sich gegenseitig hervorheben.<sup>11</sup> Damit fällt Kontrast in den Bereich ästhetischer Wahrnehmung. Historisch gesehen besaß der Begriff in der französischen Malereitheorie des 17. Jahrhunderts, die den Helldunkel-Kontrast zum Paradigma erkoren hat, zentrale Bedeutung. Das hat Roger de Piles, mit Henri Testelin einer der damals führenden Theoretiker, in seiner Analyse eines Traubengemäldes von Rubens exemplifiziert. Die einzelnen Trauben sind so gemalt, dass die im Licht stehenden wie eine »masse de lumière« und die im Dunkel stehenden wie eine »masse d'obscurité« erscheinen, aber das Bildganze zu einem Kontrastsystem konstituieren.<sup>12</sup> – Für den hier eingeschlagenen Übergang von der Malerei zur Literatur ist ein weiterer Aspekt der ästhetischen Wahrnehmung besonders wichtig, löst der Eindruck doch nicht Wohlgefallen aus, sondern sorgt für Störung oder Irritation. Mit Blick auf die Farbenökonomie definiert z. B. Werner Kambartel Kontrast ausdrücklich als »eine durch Störung bewirkte Steigerung des Ungestörten«, wobei er »Störung« mit Roger de Piles wörtlich in dem Sinne versteht, dass »eine liebliche und gelinde Interruption« den

Glanz der Farben »um ein merckliches vergrößert und erhebt«. <sup>13</sup> Wie grundlegend Heines Stellung zur frühmodernen Malerei wegen ihres Helldunkel-Kontrasts als Ausdruckssteigerung gewesen ist, wird ebenfalls weiter unten erörtert.

Heines Verwendung dieses Begriffs, der also mit Störpotenzial und Ablehnung des Gewohnten definiert wird, ist sehr facettenreich, lässt sich jedoch im wesentlichen auf zwei Ebenen diskutieren. Einmal dienen Kontraste dazu, sinnlich wahrnehmbare Widersprüche menschlicher, kultureller oder ästhetischer Natur plastisch als ›hell‹ oder ›dunkel‹ erscheinen zu lassen, zum andern, soziale Phänomene zeitkritisch zu ›beleuchten‹. – In den weitaus meisten Fällen hebt der Begriff auf physiologische, vestimentäre oder anatomische Phänomene ab, die Risse oder Brüche im Erscheinen eines oder zweier Menschen signalisieren (ca. 30 Beispiele). In den »Schnabelewopski«-Memoiren z. B. »kontrastirte« der weiche Charakter der Prostituierten Minka »lieblich mit ihrer äußeren Erscheinung«, die einer antiken Göttin entsprach. Oder die feurig glänzenden Augen des machtlos kämpfenden Deisten Simson »kontrastirten um so wunderbarer mit seinen [schwachen] Aermchen« (DHA V, 155 und 190). In den »Florentinischen Nächten« bildet Bellinis frisches Gesicht »den allertollsten Contrast« zu seinen abgeschmackten Wortwitzen, während Zwerg Türlütüs kuriose Erscheinung einen personifizierten »Contrast« zu seinen kühnen, beruflichen Kunststücken abgibt (DHA V, 212 und 229). Physiognomische Phänomene können aber auch zeitkritisch verwendet werden. In der Italienprosa verkörpert z. B. die Obstfrau in Trient den »Contrast« zwischen der großen, zivilisatorischen Vergangenheit Italiens und dem nüchternen, modernen Gewerbe. Oder die erhabenen antiken Gesichtszüge Napoleons stechen von »pittoresken Tagsgesichtern« deutlich ab (DHA VII, 43 und 225). Außerdem dienen Kontraste dazu, Persönlichkeiten als sympathisch oder unsympathisch gegenüber zu stellen, wie z. B. die Musiker Carl Maria von Weber und den ungeliebten Spontini (DHA VI, 26: ihr Äußeres »kontrastirt« stark) oder wie den großen Napoleon und den verhassten Wellington: »Es gibt keine größeren Contraste als diese beiden« (DHA VII, 261). Ferner können Kontraste in Form von Kleidern auch ›Leute machen‹ wie die bescheiden auftretende Tänzerin Laurence – oder sie können blamieren wie den altdeutsch gekleideten, aber verdreckten Maßmann. <sup>14</sup> Neben physiologischen ermöglichen psychologische Kontraste, die widersprüchliche Doppelnatur von Menschen aufzudecken. So hat z. B. Görres zwei kontrastierende Gesichter oder Kants geregeltes »äußeres Leben« steht total quer zu seinem zerstörerischen Denken (DHA VIII, 189 und 81). Sogar der eigene Vater wird als Kontrastgestalt porträtiert: Mit seinem gravitätischen Auftreten und seinem leichtsinnigen Gemüt verkörpert er tiefe Widersprüche (vgl. DHA XV, 81). Und Heine verschont sich selber nicht, versucht er doch, seine eigene Identität im Spiegelbild eines andern zu erhellen. So hat er sich in einem Brief als entschiedenen »Contrast« zu Goethe definiert. <sup>15</sup> Zudem erscheinen Kontraste als passendes Mittel, um

völkerpsychologische oder mentalitätsbedingte Gegensätze aufzudecken. Ob es sich um Engländer(innen), Italiener(innen) oder Polen handelt; ob deutsche, englische oder französische Militärs verglichen werden; ob englische und süddeutsche Verhältnisse gegenüber gestellt werden – immer fungieren die einen als Folie, um den anderen eins auszuwischen. Bevorzugte Opfer sind einmal die philisterhaften Deutschen und zum andern die mechanistisch eingestellten Dutzendmenschen aus England.<sup>16</sup> Darüber hinaus ergibt sich wie von selbst, dass Heines ur-polare Weltanschauung, die christlichen Spiritualismus mit lebensfrohem Sensualismus konfrontiert, ständig epochale Kontraste herausstellt.<sup>17</sup> Auch der Gegensatz Mensch/Natur schärft überall die Wahrnehmung geo- und topographischer Kontraste.<sup>18</sup> – Nicht zuletzt fällt auf, wie intensiv der Kontrastbegriff benutzt wird, um ästhetische Urteile oder Künstlerpolemik zu veranschaulichen. So orientiert »Kontrast« die Bildbeschreibungen von Decamps, Lessore und Delaroche in »Französische Maler«.<sup>19</sup> Shakespeare wird 1839 hervorgehoben, weil er seine Frauenfiguren durchgehend mittels Kontrasten individualisiert hat: Lady Percy, Desdemona und Portia in ihrer äußeren Erscheinung sowie Lavinia in »Kontrast« zu Tamora. Oder weil er die Tragödien »Hamlet« und »Lear« insgesamt durch den Kontrast von Handlung und Natur strukturiert hat. Aber es wird auch Kritik laut, weil Shakespeare an einer Stelle nicht genügend Sprachkontraste eingearbeitet hat.<sup>20</sup> – Allgemeiner gesehen erfüllt der Kontrastbegriff auch seine Funktion, wenn es gilt, mit Schriftstellern wie Raupach, Görres, Tieck und Victor Hugo abzurechnen oder einen Walter Scott zu würdigen.<sup>21</sup> Im Fall Paganinis wirken sich schneidende »Contraste« so aus, dass die »grandiosesten Naturlaute« als »künstlerische Mißgriffe« geradezu aufstoßen (DHA XIV, 135).

Neben dem deskriptiven Wortgebrauch lässt – zweitens – die zeitdiagnostische Verwendung des Kontrastbegriffs seine historische Fundierung erkennbar werden. Untersucht Heine die krisenhaften Zustände Englands und Frankreichs, signalisieren »Kontraste« das sichtbar gewordene Auseinanderfallen der modernen Welt. Das Land der *Glorious Revolution* erscheint sogar als Kontrastland *par excellence* und stellt zusammen mit dem Land der *Grande Révolution* den privilegierten Schauplatz von Krisen und Kontrasten dar. Vor der Folie dieser Zustände muss dem deutschen Publikum seine Rückständigkeit zwangsläufig noch rückschrittlicher und seine Misere nur noch miserabler erscheinen. Aber die Zustände der beiden modernen Länder erscheinen zugleich auch als Nährboden künstlerischer Erneuerung, was speziell ihre Theatertradition beweist. Wie »störend« auch immer die Akzente dieser doppelten Entwicklung gesetzt werden, die Betonung von Kontrasten kann als Indikator verdeckt soziale Sprengkraft entfalten und besitzt den schreibtechnischen Vorteil, nicht sofort die Zensur zu alarmieren.

In London hat Heine 1828 schnell begriffen, in welchem Maße Kontraste unvermeidlich zum Gradmesser der industriellen Entwicklung geworden sind. Ob es

sich um den grundverschiedenen Habitus von Bourgeoisie und Adel handelt oder um die grauenhafte soziale Verelendung, die »mit dem Uebermuth des Reichthums« »kontrastiert« (DHA VII, 217) oder um das, was den Verelendeten völlig unerreichbar bleiben muss: die »Luxusartikel«, die in den Geschäften durch »Farbenkontrast« (DHA VII, 216) verführerisch ausgestellt werden – überall drängen sich dem Reporter aufrüttelnde Bilder des Fortschritts auf. Welche sozialrevolutionäre Dynamik aber von der unwiderstehlichen, durch die Warenwelt erzeugten Faszination ausgehen kann, hat dann dreizehn Jahre später eine Paris-Korrespondenz in einem wirklich bedrohlichen Bild festgehalten. In seinem Artikel vom 11. Dezember 1841 konfrontiert Heine seine deutschen Leser mit einer Straßenszene aus der Vorweihnachtszeit, die wie ein Menetekel der zukünftigen, bürgerlichen Gesellschaft wirken muss. Der Korrespondent blickt in die Gesichter der Menschen, die vor den ausgestellten »Luxus- und Kunstsachen« der Pariser Kaufläden stehen und malt die Vision aus:

Die Gesichter dieses Publikums sind so häßlich ernsthaft und leidend, so ungeduldig und drohend, daß sie einen heimlichen Contrast bilden mit den Gegenständen, die sie begaffen, und uns die Angst anwandelt, diese Menschen möchten einmal mit ihren geballten Fäusten plötzlich dreinschlagen, und all das bunte, klirrende Spielzeug der vornehmen Welt mitsammt dieser vornehmen Welt selbst gar jämmerlich zertrümmern! (DHA XIII, 139)

Heines zeitkritische Essays enthalten aber auch eine positive Seite: Kontrastgeprägte Epochen begünstigen in besonderem Maß das Aufblühen der Künste. Das zeigt das Mittelalter mit seinem schauerlich erhabenen »System von Symbolen«<sup>22</sup> ebenso wie das spanische *Siglo de Oro* oder das England des 17. Jahrhunderts. So erklärt sich für Heine z. B. Shakespeares Genie aus dem Zustand der damaligen englischen Zivilisation, d. h. Shakespeare brauchte den für seine dramatische Kunst notwendigen Stoff nur aufzugreifen, um seine Meisterwerke zu entwerfen, auch wenn der Stoff noch nicht ganz ausdifferenziert war.<sup>23</sup> In der Gegenwart demonstriert das französische Theater beispielhaft, wie die realgeschichtliche Entwicklung zum Ideenspeicher einer neuen Kunst werden konnte.<sup>24</sup> Die Bühnen-Briefe entwerfen dem deutschen Publikum das Bild eines postrevolutionären Landes, das zusammen mit den gesellschaftlichen Verhältnissen alle traditionellen Autoritäten umgestürzt, aber unter der bourgeois Herrschaft unweigerlich neue Gegensätze hervorgebracht hat. Kontraste dienen jetzt sozusagen als Stoffreservoir und liegen auf der Straße, z. B. »Contraste« zwischen alten Institutionen und »heutigen Sitten«; oder die »Collision«(!) zwischen dem »edlen Enthusiasmus« und der industriellen Entwicklung. So können die Komödiendichter von den sich auflösenden Familienbanden, speziell von den neuen Mann-Frau-Beziehungen, besonders profitieren (DHA XII, 237).

## I.2. Allgemeine Grundlagen der Kontrastkonzeption

Heines Kontrastauffassung konnte sich deutlich profilieren, indem sie auf der Metaebene ihre Allgemeingültigkeit reflektierte. Kontraste gehen nicht allein in ihrem zeitdiagnostischen Störfaktor auf, sondern beanspruchen Wahrheitsfunktion. Dafür steht wieder Shakespeare ein, wenn es heißt, er habe durch das Vermischen von Konträrem, von Tragischem und Komischem, nicht die »Wahrheitswürde« der Tragödie geschmälert, sondern gestärkt (DHA X, 187, s. Zitat Anm. 23). Eine solche Auffassung war schon dem jungen Studenten Heine vertraut. Bereits am 10. Juni 1823 hat der Hegel-Schüler an Immermann einen Brief geschrieben, in dem er Kontraste ausdrücklich als echtes Mittel der Erkenntnis versteht: »Alle Dinge sind uns ja nur durch ihren Gegensatz erkennbar«. Diese philosophische Einsicht überträgt er zugleich auf die Poesie und erklärt sie zur Grundlage einer neuer Poetik; der Text fährt im Konditional fort: »es gäbe für uns gar keine Poesie, wenn wir nicht überall auch das Gemeine und Triviale sehen könnten« (HSA XX, 91). Ästhetisch gewendet wirft die These die Frage auf, inwieweit es sich um eine Übernahme des dialektischen Synthese-Denkens Hegels handelt.<sup>25</sup> Im Kontrastdenken stehen sich allerdings zwei widersprüchliche, reale Teilstücke gegenüber, die nicht durch Dialektik gedanklich »aufgehoben« werden können. Zutreffender spräche man von einem komplementären Verhältnis, das eine neue Art von Ganzheit erzeugt: Kontrastharmonie.<sup>26</sup>

Heine ist seiner frühen Überzeugung treu geblieben. Erklärt »Die Stadt Lukka« die Spottlust der witzigen Mylady und des Erzählers durch ihre »Freude am Widerspruch der Dinge« (DHA VII, 186), dann verallgemeinern die »Englischen Fragmente« den philosophischen Ansatz zu einer Art Maxime. In typischer Manier bringt eine Aufzählung krasse Gegensätze wie »Ueberreichthum und Misere, Orthodoxie und Unglauben« mit Phänomenen wie »summende Maschinen« und – unsinnig – »geschlossene Mäuler« in eine bunte Reihe, bevor die Erklärung folgt: »alles dieses hängt so zusammen, daß wir uns keins ohne das andere denken können« und alles einzelne »ganz gewöhnlich und ernsthaft in seiner Vereinigung« erscheint (DHA VII, 221f.). Jedes einseitige, bereinigte Vorgehen stünde also quer zur Wahrheitsfunktion. Diese erkenntnistheoretisch formulierte Überzeugung findet sich später in Gesprächszeugnissen wieder. Alexandre Weill erinnert sich an eine leicht abgewandelte Version, die vor allem den Aspekt des spielerischen Umgangs mit Kontrasten heraushebt: »alles, was von Dauer, was zum Vergnügen da ist, besteht aus Kontrasten.«<sup>27</sup> Neben Spielerischem steckt noch etwas Psychologisches in dem, was Alfred Meißner über Heines polyperspektivisches Schreiben notiert hat: Der Dichter hatte das künstlerische Bedürfnis, »jeden Gegenstand immer von einer neuen Seite aus, verändert, umgebaut, umgestellt zu sehen«.<sup>28</sup>

Die Originalität von Heines Kontrastkonzeption wird zuletzt aufgrund ihres Bezugs zur künstlerischen Tradition des *Siglo de Oro* abgerundet. Dadurch nimmt das spanische 16. neben dem englischen 17. Jahrhundert als historische Keimzelle weiter Gestalt an. Ein für Heines Denken zentraler Essay hat das Helldunkel-Paradigma weiter gefasst als die erwähnten, kunstgeschichtlichen Theoretiker des französischen 17. Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung mit den als wahlverwandt empfundenen spanischen Künstlern des *Siglo de Oro* stellt nicht so sehr störend wahrgenommene Unterschiede von Farb- oder Helligkeitswerten in den Mittelpunkt als soziale und artistische Aspekte, welche die verdeckt subversive Funktion des Kontrastbegriffs unterstreichen.

Cervantes<sup>29</sup> gilt zusammen mit Schriftstellern wie Quevedo und Mendoza sowie dem Maler Murillo als Begründer einer neuen Kunst. Alle vier Künstler haben es gewagt, die ideale Welt mit Madonna und Himmel nicht abgetrennt von der gemeinen Welt mit Bettelungen und schmutzig-irdischen Erscheinungen darzustellen. Ihre Kunst zeigt sich vielmehr an ihrer Technik, die darin besteht, das eine als Kontrastfolie des anderen zu benutzen, oder, wie im Fall von Cervantes, das eine dem andern »zur Abschattung oder zur Beleuchtung« dienen zu lassen.<sup>30</sup> Erinnert Cervantes Schreibtechnik metaphorisch an das Helldunkel-Paradigma, dann macht die von Heine mehrfach erwähnte Gestalt des Bettlerjungen – Symbolgestalt von Schriftstellern und Malern – das Phänomen der Verelendung und damit die soziale Frage künstlerisch erneut bewusst. Mit diesem Thema hatten die bahnbrechenden London- und Paris-Korrespondenzen ihre Leser konfrontiert. Den Dichtern des 16. Jahrhunderts ist es gelungen, sich ohne Rücksicht auf die Kunstwürdigkeit des Gegenstandes als wahre Künstler zu zeigen – und zwar durch ihre pure »Neigung, das Treiben des gemeinsten Pöbels, des verworfensten Lumpenpacks zu beschreiben« (DHA X, 257). Murillo gebührt sogar paradigmatische Bedeutung. Dieser Meister des Kontrasts, der »dem Himmel die heiligsten Farben stahl, womit er seine schönen Madonnen malte«, verdient höchste Auszeichnung, weil er »mit derselben Liebe auch die schmutzigsten Erscheinungen dieser Erde« »konterfeite«; kurz, wahres Künstlertum verwandelt auch Unbedeutendes in »schöne« Gegenstände. Was nun die Schriftsteller und den Maler zu ihrem verpönten Vorgehen angetrieben hat, war echte artistische Faszination gepaart mit künstlerischem Vergnügen, das sich aus einer präzisen Quelle speist:

Es war vielleicht die Begeisterung für die Kunst selber, wenn diese edeln Spanier manchmal an der treuen Abbildung eines Bettlerjungen, der sich laust, dasselbe Vergnügen empfanden, wie an der Darstellung der hochgebenedeiten Jungfrau. Oder es war der Reiz des Contrastes, welcher eben die vornehmsten Edelleute, einen geschneigelten Hofmann wie Quevedo oder einen mächtigen Minister wie Mendoza, antrieb, ihre zerlumpten Bettler- und Gaunerromane zu schreiben. (DHA X, 257)

Schon vor dem Cervantes-Essay war Heine die exemplarische Bedeutung von Bettler- und Genrebildern bewusst – am Beispiel Murillos auch im Zusammenhang mit dem Helldunkel-Kontrast und Licht-Schatten-Effekt. »Französische Maler« z. B. beschreiben Lessores Bild »Der kranke Bruder«, das zwei arm erscheinende Brüder in einer ärmlich ausgestatteten Dachkammer zeigt (vgl. DHA XII, 27). Die Darstellung dieser Misere entlockt dem Autor die folgenden Worte: »Dem Stoffe ganz anpassend ist die Behandlung. Diese erinnert zumeist an die Bettlerbilder des Morillo. Scharfgeschnittene Schatten, gewaltige, feste, ernste Striche, Farben [...] ruhigkühn aufgelegt«. Das Bild wirkt außerdem »kontrastierend mit seiner ganzen Umgebung«, weil es so aufgehängt ist, dass es jenes tiefe Mitleid erregt, das wir empfinden, »wenn wir, aus dem erleuchteten Saal einer heitern Gesellschaft, plötzlich hinaustreten auf die dunkle Straße, und von einem zerlumpten Mitgeschöpfe angedredet werden«. – Als Kronzeugen einer realitätsnahen, nicht idealisierten Kunst mit sündhaften Menschen gelten in der »Romantischen Schule« die Maler von Bettler- und drastischen Genrebildern. Das einzige ästhetische Kriterium kann nur Artistik lauten:

Wissen sie denn nicht, daß mittelmäßige Maler meistens lebensgroße Heiligenbilder auf die Leinwand pinseln, daß aber schon ein großer Meister dazu gehört, um etwa einen spanischen Betteljungen, der sich laust, einen niederländischen Bauern, welcher kotzt, oder dem ein Zahn gezogen wird, [...] lebenswahr und technisch vollendet zu malen? Das Große und Furchtbare lässt sich in der Kunst weit leichter darstellen als das Kleine und Putzige. (DHA VIII, 157)

Wie hoch Heine die plastische, lebensbejahende Genremalerei schätzt, hat bereits sein Versuch eines Pikaroromans bewiesen, der voll und ganz in der spanischen Tradition steht. Die »Schnabelewopski«-Memoiren feiern den Künstler Jan Steen (1626–1679) nicht nur als Maler weltanschaulicher Kontraste, sondern auch als deren Überwinder.<sup>31</sup> Sein Bild »Das Bohnenfest« zeigt eine fröhliche häusliche Szene mit der Familie des äußerst trinkfreudigen Malers, das im Rückgriff auf die Lichtmetaphorik so interpretiert wird: »Das war kein trüb-katholischer Spuk, sondern ein modern heller Geist der Freude«, der das Ende des Leib-Seele-Dualismus verkündet (DHA V, 183).

Schließlich lässt der Shakespeare-Text von 1838 klar erkennen, warum das Kontrastphänomen im Jahrzehnt nach der Julirevolution so sehr im Mittelpunkt von Erzählprosa und Essayistik gestanden hat. Das Porträt Cressidas steht demonstrativ am Anfang des imaginären Rundgangs durch die Galerie der Frauengestalten. Aber die antike Heldin ist keine Idealgestalt, sondern eine »zweydeutige Dame«, die gemäß den Gattungsnormen weniger in der Tragödie als in der Komödie ihren Platz haben müsste. Da die »vorhandenen Maaßstäbe« nicht ausreichen, Shakespeares »eigenthümlichste Schöpfung« näher zu charakterisieren (DHA X, 28f.),

fordert der Text programmatisch mit Rücksicht auf den Begriff, um den Heines Kontrastreflexion kreist: »Wir können ihre hohe Vortrefflichkeit nur im Allgemeinen anerkennen; zu einer besonderen Beurtheilung bedürften wir jener neuen Ästhetik, die noch nicht geschrieben ist«.

Eine Vorstellung von dem, was den Mittelpunkt der »neuen Ästhetik« bilden würde, liefern die nachfolgenden gattungstheoretischen Erörterungen dank einer rhetorischen Figur. »Troilus und Cressida« steht für Heine zu Recht an der Spitze der Tragödien, weil »darin eine jauchzende Bitterkeit [herrscht], eine weltverhöhrende Ironie, wie sie uns nie in den Spielen der komischen Muse begegnete«. Bringen die Figuren des Oxymorons und der Ironie, die beide Widersprüchliches einer verkehrten Weltordnung verbinden, die geforderte Mischung von Tragik und Spaß präzise auf den Punkt, dann macht ein kontrastreiches Bild die Idee der neuen Ästhetik besonders anschaulich; es ist doch, »als sähen wir Melpomene auf einem Grisettenball den Chahut tanzen, freches Gelächter auf den bleichen Lippen« der tragischen Göttin, »und den Tod im Herzen« (DHA X, 29).

Diese Ästhetik ist damals nicht geschrieben worden – Fehlanzeige, wenn man z. B. an Karl Rosenkranz' »Ästhetik des Hässlichen« (1853) denkt. Für diesen Autor ist das Hässliche etwas rein Negatives, das als solches keine sinnliche Form hat.<sup>32</sup> Dagegen wäre besser nach Künstlerästhetiken zu fragen, die Heines Absicht vorgearbeitet haben, wie Victor Hugos programmatisches »Préface de Cromwell« von 1827. Das dualistische Denken des Franzosen stellt dem Erhabenen den nicht eindeutig definierten Begriff des Grotesken als Grundlage des modernen Dramas gegenüber (»le laid«, »le difforme«, »l'horrible«) und setzt sich ebenfalls für ein ganz neues Buch über »den Gebrauch des Grotesken in den Künsten« ein. Der für seine antithetische Schreibweise berühmte Dichter betont ausdrücklich: »comme moyen de contraste« ist das Groteske im Horizont des Erhabenen die reichste und natürliche Quelle der modernen Kunst.<sup>33</sup> Erhabenes und Groteskes müssen sich demnach versöhnen, um die wahre, auf der »harmonies des contraires«<sup>34</sup> beruhende Poesie hervorzubringen zu können, wozu Shakespeare das Modell geliefert hat.

Ohne jeden Harmoniegedanken hat Heines Vorliebe für kontrastive und antithetische Werkstrukturen wohl selber das brillianteste Beispiel einer »neuen Ästhetik« geliefert. Wenn Kontraste zum Gradmesser der historischen Entwicklung erklärt werden, besteht für den modernen Dichter die Aufgabe darin, Risse und Brüche so in seine Schreibweise zu integrieren, dass sie gewöhnliche Wahrnehmungen durchkreuzen, vertraute Illusionen zerstören und überholte Zustände in Bewegung, wenn nicht zum Tanzen zu bringen. – Heines Verarbeitung von Kontrasten im Medium der Sprache folgt einem ausgedehnten Programm mit verschiedenen Strategien und Techniken. Auf makrotextueller Ebene dominieren neben seiner Kunst von Doppel- und Parallelporträts werkstrukturelle und narrative Kontrastphänomene.

## II. Die neue Schreibpraxis

### II.1. Strukturelle und narrative Kontraste

Es ist sicher kein Zufall, dass ausgerechnet Heines Schelmenroman mit seinem antithetischen Konstruktionsprinzip das neuartige Ästhetik-Projekt besonders beispielhaft verwirklichen konnte. Beide Hauptteile der »Schnabelewopski«-Memoiren bestehen aus zwei Städtebildern, die äußerst kontrastreich angelegt sind. Zusammen ergeben sie ein negatives Gesamtbild mit drastischer Sozial- und Religionskritik. Näher betrachtet repräsentiert Hamburg die Deformationen des modernen, bourgeoisen Geistes, die Universitätsstadt Leiden dagegen die Verunstaltungen, die der vormoderne, spiritualistische Geist verursacht hat. Zwar gewährleistet die hanseatische Republik »größte politische Freyheit« (DHA V, 153), aber der »Geist Bankos«, der Geist des Geldes, hat alle Lebensbereiche so durchdrungen, dass überall nüchterner Materialismus vorherrscht.<sup>35</sup> Ganz anders Leiden: Dort hat asketische Gesinnung die Köpfe verdreht und exaltierten Spiritualismus hervorgebracht (schon der Stadtname hat Symbolcharakter).

Das Bild der schönen Elbstadt ist allerdings nicht aus einem Guss. So beruht der Konsensus der bürgerlichen Gesellschaft auf englischen Sitten und »himmlischem« Essen. Einverständnis geht regelrecht durch den Magen, was christliche Theologen und Advokaten gern bezeugen können. Wieder ganz anders Holland. War in Hamburg nur das Essen »himmlisch«, waren die Mädchen auf dem Jungfernstieg schön und an der Drehbahn sogar schön und käuflich, dann ist in Leiden das Essen »fürchterlich schlecht« und Sex noch schlechter als fürchterlich (vgl. DHA V, 153 und 176). Die sexuelle Misere hat neurotisch gewordene Opfer zu verantworten, wie z. B. einen Theologieprofessor, plastisches Gegenbild seiner Hamburger Kollegen. Erneut gelangt die große »Suppen-Frage« in den Mittelpunkt, aber so, dass alles, was vom Magen geregelt wird, nicht Konsens, sondern Dissens erzeugt. In einem Fall führen die theologischen Streitereien der darbenenden Studenten sogar zu einem tragischen Ende, das wiederum quer zum komischen Anfang steht. Aber auch das Porträt Leidens besitzt zwei Seiten. Die positive Seite verkörpern die Genrebilder Jan Steens mit der Wiedergeburt des von der christlichen Religion verdrängten Pantheismus, der das Ende der »großen Krankheitsperiode der Menschheit« ankündigt (DHA V, 186).

An einer Stelle werden die Gattungsnormen des Schelmenromans mit einem Stilmittel durchbrochen, das für Heines Schreibweise typisch geworden ist: Bruch des Zeitkontinuums mit und ohne Ortswechsel oder Wetterumschwung. In den meisten Fällen erzeugt dieser eine gänzlich desillusionierende Perspektive. So lässt ein zweiter, zwölf Jahre später erfolgter Hamburg-Besuch in der Erinnerung ein

völlig konträres, negatives Stadtbild entstehen, das sich spiegelverkehrt zu dem früheren verhält. Das bürgerliche Leben Hamburgs erscheint jetzt mechanisch erstarrt, die Stadt verdinglicht. Symbolisch ausgedrückt: Wo der Erzähler »einst« den Sommer und die glühende Mittagssonne genossen hat, herrscht jetzt winterliche Kälte. Die Menschen zeigen sich mit einem »gefrorenen Lächeln« im Gesicht (DHA V, 160). Der ehemals florierende sexuelle Konsum ist verödet und verkommen. Von den käuflichen Schönen, welche die Gegenwelt (das ›Milieu‹) zur bürgerlichen Welt repräsentieren, ist Heloisa tot<sup>36</sup> und Minka sieht wie ein zerstörter Tempel aus. Das Bild der Schwäne im Winter rundet schließlich den von der modernen Entwicklung ausgelösten Kälteschock symbolisch ab. Die Vögel schwimmen nicht länger in der milden Sommersonne, sondern mit gebrochenen Flügeln in einem eisfreien Viereck auf der zugefrorenen Alster, wo sie »heisere, schnarrende, metallose Töne« hervorkreischen (ebd.).<sup>37</sup>

Zeitkontraste profilieren Heines plastische Schreibweise auf immer neue Arten. Im zweiten Reisebild kehrt der Erzähler als Student in seine Vaterstadt zurück: »Es war ein klarer, fröstelnder Herbsttag«. Im Einklang mit dieser Natursymbolik findet er nichts vor als Fremdheit, Welken, Tod, Friedhof (DHA VI, 195). Alles ist *jetzt* völlig anders als *damals*. Für den Erzähler wurde die Welt »neu angestrichen«, aber mit den alten Farben (DHA VI, 196, vgl. 185). Wo man früher französisch sprach, wird jetzt preußisch gesprochen. Diesen Umschlag hebt das knappe Kapitel X durch ständige Wiederholung der »einst«/»jetzt«-Opposition hervor.<sup>38</sup> Nebenbei: »Reisebild« II liefert ein ebenso frappantes wie typisches Beispiel für Zeitkontraste. An einer Stelle trennt die Welt von (Hoch)Leben und Tod nur der typographische Abstand zwischen zwei Kapiteln. Endet Kapitel VIII mit dem Ausruf: »es lebe der Kaiser!«, beginnt Kapitel IX mit der trockenen Feststellung: »Der Kaiser ist todt.« (DHA VI, 194f.)

Das Stilmittel der »Ideen« benutzt der Erzähler auch in »Die Stadt Lukka«, um hier den ernüchternden Gemütswechsel eines leidenschaftlichen Cervantes-Lesers zu schildern.<sup>39</sup> Der Ich-Erzähler erinnert sich mit folgenden Worten an den Beginn seiner Lektüre im Düsseldorfer Hofgarten: »Es war ein schöner Maytag, lauschend im stillen Morgenlichte lag der blühende Frühling, und ließ sich loben von der Nachtigall, seiner süßen Schmeichlerin«. Im Herbst ist die Lektüre des so nachhaltig prägenden »Don Quixote« beendet und fällt mit einem meteorologischen, symmetrisch verkehrt angelegten ›Weltuntergang‹ zusammen:

Es war ein trüber Tag, häßliche Nebelwolken zogen dem grauen Himmel entlang, die gelben Blätter fielen schmerzlich von den Bäumen, [...] die Nachtigallen waren längst verschollen, von allen Seiten starrte mich an das Bild der Vergänglichkeit. (DHA VII, 199f.)

Mit anti-illusionistischer Wirkung benutzt der Erzähler einen Zeitkontrast erneut in »Die Romantische Schule«, um seine Kritik an Hoffmann und Novalis versteckt wiedergeben zu können. So findet nach Jahr und Tag am selben Ort ein Wiedersehen mit zwei Schwestern statt, die für die beiden Dichter schwärmen. Die erste Zeitangabe lautet: »Als ich, im Spätherbst 1828, aus dem Süden zurückkehrte«. Jetzt ist aber nichts mehr wie früher: »Das Posthaus, einst lachend weiß, hatte sich eben so wie seine Wirthinn verändert, es war krankhaft vergilbt«. Die Posthalterin, früher eine kräftige, vitale Hoffmann-Schwärmerin, ist nun körperlich ruiniert und die blasse, zarte Novalis-Verehrerin hat sich aus ihrem Lieblingsbuch »die Schwindsucht herausgelesen«. Sie schaut ahnungsvoll zum Friedhof und wartet auf den Tod. Mit einem erneutem Zeitsprung schließt der Text: Dort »liegt jetzt Mademoiselle Sophia« (DHA VIII, 196 f).<sup>40</sup>

Das Erzählfragment »Der Rabbi von Bacherach« ist ebenso antithetisch strukturiert wie die »Schnabelewopski«-Memoiren. Zeitlich umfasst das Werk jedoch nur eine Frühlingsnacht und den folgenden Tag (Frankfurter Ostermesse 1489). Es stellt wieder zwei völlig konträre Städtebilder vor, wobei das zweite erneut in zwei grundverschiedene Schauplätze auseinander fällt. An beiden Haupt-Orten stehen zwei gänzlich unterschiedliche Männer im Mittelpunkt, die zwei grundverschiedene Einstellungen zum modernen Judentum repräsentieren. Das erste Bild orientiert sich erneut an dem einst/jetzt-Kontrast, um eine grauenvolle Vergangenheit zu schildern. Es leitet sofort vom Rheingau, wo der Fluss seine »lachende Miene« verliert, über zu der »finstren, uralten Stadt Bacherach«, mit ihren morschen und verfallenen Mauern, ihren »armseelig häßlichen Lehmgassen« und ihrer »öden Stille«. Die Konfrontation mit der Vergangenheit lässt auf dieses Grauen vermittelnde Bild der Gegenwart einen krassen Widerschein fallen: »Diese Mauern waren einst stolz und stark, und in diesen Gassen bewegte sich frisches, freyes Leben, Macht und Pracht, Lust und Leid« (DHA V, 109). Aber zu dieser Vergangenheit gehören wiederum fürchterliche Pogrome, welche die jüdischen Bewohner »damals« in grauenvolles Elend gestürzt haben. Das Werk erzählt danach, wie in der Gegenwart eine kriminelle, lebensbedrohliche Provokation den Rabbi und seine Frau Sara zur Flucht ins rettende Frankfurt zwingt. Dort erwartet sie eine gänzlich konträr dargestellte Welt. Noch auf dem Schiff werden sie am nächsten Morgen »fast geblendet von den Stralen der Sonne« (DHA V, 121); überall auf dem Main herrscht das »lustige Gewühl vieler buntbewimpelter Schiffe«, am Kai »ein betäubender Lärm«. Die »weltberühmte freye Reichs- und Handelsstadt Frankfurt am Mayn« rückt mit ihren »lachenden Häusern, umgeben von grünen Hügeln« ins Zentrum des idyllisch wirkenden Bildes. Die glänzende, bunte, sonnendurchflutete und christliche Stadt dient aber auch selber als Kontrastfolie für ihre dunkle Seite. Über einen »unbewohnten, wüsten Platz« gelangt das Paar in das neue »Ju-

denquartier«, das zur ›Sicherheit‹ seiner Bewohner durch starke Mauern und große Tore abgegrenzt ist (DHA V, 125). Wie es in dem Viertel aussieht, zeigt erneut ein Vergleich »damals«/»jetzt«, der die aufgestapelten Häuser mit ihrer »Leib und Seele« verkrüppelnden Enge grell beleuchtet (DHA V, 131). Der durch Lichteffekte verstärkte Kontrast zwischen dem schaurigen Bacharach, der sinnenfrohen Handelsstadt und dem menschenunwürdigen Ghetto könnte nicht schärfer ausfallen.<sup>41</sup> Was jedoch als düstere Stadtszene begann, endet nach dem Auftreten von Don Isaac Abarbanel in einem fröhlichen Genrebild im Ghetto. Hat der asketische, orthodoxe und gottgefällige Rabbi am Sederabend in Bacharach die Rituale eines »uralten, wunderbaren Festes« zelebriert (DHA 5, 112), dann feiert dieser lebensfrohe spanische *Converso*, eine extravagante Kontrastgestalt, in Schnapper Elles Garküche ein ganz banales Mittagmahl.<sup>42</sup>

Heine (k)ein Erzähler? Diese Frage wurde meistens negativ beantwortet. Geht man jedoch von einem kontrastästhetischen Ansatz aus, kommt man an der Feststellung nicht vorbei, dass die drei Erzählfragmente (die »Florentinischen Nächte« eingeschlossen) mit ihren Doppelpor­träts von Städten und Menschen oder wiederkehrenden Orts- und/oder Zeitwech­seln nicht grundsätzlich anders als die »gelungenen« »Reisebilder« strukturiert sind.

Der weltanschauliche Dualismus von asketischem Genussverzicht und sinnlich erfülltem Leben hat nicht nur die Komposition der beiden Erzählfragmente geprägt, sondern auch die beiden Libretti »Der Doctor Faust« und »Die Göttin Diana«. Die Spätwerke sind tatsächlich so von Gegensätzen durchdrungen, dass man sie als Beispiele getanzter Kontrastästhetik bezeichnen könnte.<sup>43</sup> Beide Tanzpoeme veranschaulichen die Überlegenheit der heidnischen über die katholische Welteinstellung, indem sie die eine bis in die Details zum Zerrspiegel der anderen verwandeln. Das unterstreichen Regieanweisungen, die den ständigen Wechsel von banalsten Pas und brillanten Pas-de-deux verlangen, von edlem Tanz und wilden Sprüngen, von zierlichen und dramatischen Pas, von zeremoniösen und freudigen Pas, von verzückten und persiflierenden oder von sittsamen und ausgelassenen Pas. Alles wechselt sich »plötzlich« krass ab: Süßestes *dolce far niente* geht abrupt in wollüstige Freudenlaute über (DHA IX, 74). Überraschende Tänze wie der »Nationaltanz Sodomas«, gravitätischer »germanischer Walzer« oder ein steifer »bekannter Fackeltanz« stehen auf dem Programm. Nicht allein Choreographie, Ausstattung und Regieanweisungen bezeugen Heines perfekte Praxis kontrastiver Kunst, sondern ebenso die oft »grelle« Wechsel von Handlung, Bühnenbild oder Musik. Hatte früher einmal die Einheit von Ort und Zeit normative Kraft, dann wird sie hier völlig über den Haufen geworfen: Die entferntesten Räume und Epochen dienen sich gegenseitig als Kontrastfolie – zuallererst griechische Antike und bürgerlich-christliche Welt.

Im dramatischen Mittel- und Höhepunkt des »Doctor Faust« steht ein wüster Hexensabbat, der auf einer breiten Bergkoppe mit Altar stattfindet (3. Akt). Diesem Spektakel mit bizarren und hässlichen Wesen sind die anderen Akte kontrastiv zugeordnet. Im ersten Akt tritt Faust in »altdeutscher Gelehrtracht« im gotisch eingerichteten Studierzimmer auf. Der zweite Akt spielt auf einem Schloss in einer steifen Hofgesellschaft. Im Zentrum befinden sich ein Herzog, ein »steifältlicher Herr«, und eine Herzogin, ein »junges, üppiges Weib« (DHA IX, 88). Der vierte Akt springt dann auf eine griechische Insel mit ihrer sonnenüberfluteten, »idealen Landschaft« über (DHA IX, 93) und macht die Nord-Süd-Opposition »bühnenreif« (nordische Gebirgslandschaft vs. schöner Venus-Tempel). »Alles athmet hier griechische Heiterkeit, ambrosischen Götterfrieden, klassische Ruhe« (ebd.). Am Tempel tauschen Faust und Mephistophela symbolisch »ihre mittelalterliche romantische Kleidung gegen einfach herrliche griechische Gewänder« aus. Danach wieder ein jäher Wechsel, der den letzten Akt in die Welt des ersten zurückführt. Vor dem Hintergrund einer Kathedrale mit gotischem Portal wird ein lautes, buntes, niederländisches Genrebild inszeniert, bevölkert von einem Bürgermeisterpaar und seinem blonden Töchterlein. Aber statt zu stillem, bürgerlichen Hausglück kommt es zu einer Höllenfahrt mit Glockengeläute und Orgelklängen, die – so die provokativen Schlussworte – zu »frommen, christlichen Gebeten auffordern« (DHA IX, 97). Dieser »Doctor Faust« kennt weder ein »Ist gerettet« noch »Ewig-Weibliches«, das uns hinan zieht, sondern nur Ewig-Teuflisches, das uns hinab zieht.

Nach dem Gelehrten aus der nördlichen Welt, der nacheinander einer Herzogin, Helena und einer junge Holländerin verfällt, stellt das zweite Ballett eine Göttin Griechenlands auf die Bühne, in die sich ein deutscher Ritter verliebt. Vergleicht man die pittoresken Bühnenbilder des Faust- mit dem Diana-Ballett, treten Gemeinsamkeiten und Gegensätze sofort hervor. Das erste Tableau der »Göttin Diana« zeigt einen Dianatempel, der an den vierten Akt des »Faust« erinnert; das zweite Tableau spielt in einer christlich gotischen Ritterburg, die den gotisch bzw. feudal und katholisch ausgestatteten Akten eins, zwei und fünf des »Faust«-Balletts ähnelt. Das dritte und vierte Tableau begeben sich in eine wilde Gebirgslandschaft mit Venusberg und in das Innere des Berges, so dass ein krasser Gegensatz zum Hexensabbat im dritten Akt des »Faust« entsteht. Trieb der lüsterne, schwarze Bock auf der Bergkoppe sein dreistes Unwesen, dann vermag Bacchus, »der Gott der Lebenslust«, den toten Ritter sogar ins Leben zurückzubringen. In der Glorie der Vernichtung des »Faust«-Balletts spiegelt sich schließlich deutlich die »Glorie der Verklärung«, mit der das »Diana«-Ballett endet. Die Überlegenheit des heidnischen Geistes wird zuletzt durch eine anspruchsvolle choreographische Anweisung, die einen Zweitanz anordnet, beispielhaft dargestellt. Während Diana im Jagdkostüm »ihren göttlich edelsten Tanz« aufführt, lässt die christliche Burgfrau in den »toll-

sten Sprüngen« ihren Zorn heraus, und »wir sehen ein Pas-de-deux, wo griechisch heidnische Götterlust mit der germanisch spiritualistischen Haustugend einen Zweykampf tanzt« (DHA IX, 72).

## II.2. Semantische ›Skandale‹<sup>44</sup>

Auf der Mikroebene kann sich Heines spielerischer Umgang mit Antithesen virtuos entfalten, die Kontrastpraxis ihre irritierende Wirkung entwickeln. In sprachlicher Form ist das Störpotential dazu prädestiniert, gewohnte Erwartungen kräftig zu enttäuschen und Tabus straffrei zu brechen. – Vier Formen linguistischer Kontrasteffekte ragen heraus. Die Forschung hat diese Praktiken unter den Begriffen Humor, Ironie und Witz eingehend untersucht.<sup>45</sup>

Aufzählungen, besonders asyndetische Reihungen aus Einzelwörtern, Wortgruppen oder Sätzen, sind ein wirkungsvolles Mittel, traditionelle Ordnungen und Hierarchien durcheinander zu wirbeln.<sup>46</sup> Wird gänzlich Disparates unmittelbar hintereinander gesetzt, erscheinen Kontraste sozusagen in ›Reinkultur‹. Die frühe Prosa wimmelt von Beispielen, die später seltener werden. Wie bekannt, stellt »Die Harzreise« anfangs völlig heterogene, empirische Fakten derart zusammen, dass sie den Eindruck eines vollständigen Stadtbildes vermitteln (sollen), in Wirklichkeit aber jede Vorstellung sinnvoller Einheit auf den Kopf stellen. Der misstönende Kontrast von Würsten und Universität sowie von Kirchen und Karzer musste semantisch anstößig wirken. Er wurde in der Tat von zeitgenössischen Kritikern ebenso als Skandal empfunden wie das desillusionierende Nebeneinander von »Profaxen« (Professoren) und »anderen Faxen« oder die sogar wohlklingende Reihung von »Studenten, Professoren, Philister und Vieh« (DHA VI, 84). Städtebilder eignen sich offensichtlich bestens zum (Selbst)Spott: Zu den Hamburger Merkwürdigkeiten gehören – in Satzform – sowohl das »alte Rathhaus« wie die verrufene »Bachus-halle« (DHA V, 154 f.); die Liste der närrischen Nicht-Vaterstädte reicht von Schilda bis Schöppenstädt (DHA VI, 181). Durch Einschub eines banalen Elementes mit Kontrast-Effekt<sup>47</sup> oder durch Abschluss mit einem alles relativierenden Segment verhöhnern konjunktionslose Reihungen jegliche Art von Vernunft, vor allem dann, wenn letztere z. B. sowohl für Mathematik wie »Stallfütterung« verantwortlich zeichnen muss (DHA VI, 213); oder sie schmähen falsche Bildung, wenn die Aufzählung großer Völker von den Assyrenern bis zu »Kümmeltürken« reicht (DHA VI, 216), wenn Hirsch Hyazinth keinen Künstlernamen unfallfrei auf die Reihe bringt und in die »Patschio« kommt (DHA VII, 115). Aber die Aufzählung von Wortgruppen erzeugt auch Schmäh, wenn z. B. die Redeordnung »Von den Ideen« bis zu Ideen reicht, die »mit grünem Leder überzogen sind« (DHA VI, 205). Asyndetische

Reihungen sind wiederum ein probates Mittel zur Deutschland-Kritik.<sup>48</sup> Der Lobpreis deutscher Tugenden umfasst am Ende der »Briefe aus Berlin« sowohl Mystik als auch »Unsinn« (DHA VI, 53). Ohne jede Relativierung charakterisieren die »Französischen Zustände« Deutschlands dunkle Zeit sowohl mit »Eulen« als auch mit »Blödsinn« (DHA XII, 113) und machen die politische Unreife des Landes an »hohe[r] Obrigkeit« oder an »Löschpapier und Packpapier« fest.<sup>49</sup> – Heines Kontrastverfahren verschont weder Goethe noch Hegel noch sich selber. In der »Harzreise« wird der Erzähler gefragt, ob er Goethes »Werther« gelesen habe, und lässt in die ausweichende Antwort neben Angorakatzen beiläufig »Makaroni und Lord Byron« einfließen (DHA VI, 120). Der Weimarer bekommt ebenso einen Hieb ab, wenn zu den Größen der mittelalterlichen (!) Welt »Gottfried von Straßburg und Wolfgang Goethe« gehören (DHA IX, 74). Hegel, der größte Denker überhaupt, muss sich gefallen lassen, in eine Reihe mit der Schlacht von Marathon und Dampfschiffen gestellt zu werden (DHA VI, 175). Andererseits ist in der Liste der berühmten Nichtraucher neben Cicero auch ein Plätzchen für ein Autor-»Ich« frei (DHA VI, 204), und in der Reihe der großen Verliebten taucht ein »Henricum Heineum« auf (DHA VI, 203).

Gehört das Zusammenzwingen von Heterogenem zu den vorrangigen Verfahren der Kontrastästhetik, dann ist das Oxymoron *die* Stilfigur Heines schlechthin, weil sie echte semantische Kollisionen heraufbeschwört. Ist es Zufall, dass Heine zur Charakterisierung einer »neuen Ästhetik« die oxymorische Figur »jauchzende Bitterkeit« (DHA X, 29) verwendet hat? – Das Oxymoron ist die alles beherrschende Figur der frühen Lyrik, denn die Liebeskonzeption verbindet Liebesschmerz und Schmerzliebe so miteinander, dass das Eine nicht ohne das Andere existieren kann und Schmerz Lust nur verstärkt. Die übermächtige Einheit einander eigentlich ausschließender Gefühle, an die sich der Sprecher z. B. in »Lyrisches Intermezzo« XXI<sup>50</sup> erinnert und die er oxymorisch ausspricht, charakterisiert nicht allein das »Buch der Lieder«. Semantische Kollisionen, die ein Ausdruck wie »scharfer Schmerzjubil« anzeigt, gelten allgemein als Wahrheitszeichen moderner Lyrik.<sup>51</sup>

Im nicht streng tropischen Wortgebrauch kehrt die Figur des Oxymorons vor allem in Heines frühem und mittlerem Werk wieder, um gespaltene oder ambivalente Gefühlsreaktionen auf überraschende Weise zur Sprache zu bringen. Durchgehend fällt das Widerspiel von einerseits »süß«, lustig, heiter und andererseits Schmerz, Grauen, Angst auf.<sup>52</sup> Ebenso das Gegeneinander von Leben und Tod. Neben seinem psychologischen Zweck dient das Oxymoron dazu, Risse in Persönlichkeitsstrukturen aufzudecken oder um Literaturkritik zu betreiben. So gilt z. B. der italienische Arzt Antommarchi als »besonnenetrunken« von seinem Land (DHA VI, 158). Mittels *contradictio in adjecto* wird Friedrichs II. »raffinierte Geschmacklosigkeit« verspottet (DHA VII, 17), Gumpelinos Geschichte in ihrer »schmutzigs-

ten Reinheit« indiziert (DHA VII, 114) und werden Platens »blühende Welkheit« bzw. sein »Ueberfluß an Geistesmangel« oder die »trockne Wasserseele« dieses »tristen Freudenjungen« aufgespießt (DHA VII, 148). Ebenso wird Raupachs »täppische Behendigkeit« verlacht (DHA VIII, 230) oder Victor Hugos Kunst als »eiskalt sogar in seinen leidenschaftlichsten Ergüssen« bloßgestellt.<sup>53</sup>

Speziell mit ihren zahlreichen Wortkreuzungen entwickelt Heines »Skandal«-Praxis ihre wahre Meisterschaft. Die typischen Neologismen sind ein äußerst wirkungsvolles, aber nicht leicht durchschaubares Mittel, um etwas Anstößiges bewusst zu machen. Heines sprachschöpferische Praxis hat bereits Sigmund Freud erkannt. Als er 1905 nachweisen wollte, dass der Witz auf einer sprachlichen Form, also auf Wortlaut und nicht auf Gedanken beruht, hat er Heines Mischworte »famillionär« und »Millionarr« aufgegriffen.<sup>54</sup> In James Joyces »Finnegans Wake« wurde diese Art von Neologismen dann zum festen Bestandteil der Moderne erkorren. Heute erscheinen Wortkreuzungen als etwas völlig Alltägliches, z. B. in Firmennamen oder Reklametexten.

Nichts zeichnet den vergnüglichen Umgang mit Kontrasten so aus wie die Verschmelzung semantisch konträrer Elemente zu Wortneuschöpfungen. Die von Heine geprägten 61 »Kofferwörter« oder Neologismen hat Almuth Grésillon eingehend untersucht und alphabetisch geordnet.<sup>55</sup> Die Forscherin hat den Begriff »Kofferwort« (»mot-valise«) vorgeschlagen, weil alle anderen Ausdrücke wie Wortkreuzung, Wortverschmelzung, Wortmischung, Wortzusammenziehung umstritten sind. Sie definiert »Kofferwort« als Produkt »d'un processus *formel* de fusion – imbrication de (au moins) deux unités lexicales existantes«.<sup>56</sup>

In der frühen Prosa sowie in der mittleren und späten Lyrik konnte sich Heines linguistische Phantasie regelrecht »austoben«, in erster Linie in »Die Bäder von Lukka« und im »Romanzero«. Das närrische Treiben der Bädergesellschaft und das der Welt allgemein waren ihm eine unerschöpfliche Materialsammlung. Insgesamt gesehen sind nicht alle Beispiele unbedingt kontrastiv; oft wird etwas Alltägliches als abschwächendes Segment benutzt. Näher können Verschmelzungen aus zwei Substantiven bestehen (»Dichtermärtyrthum«), aus zwei Adjektiven (»aristokrätzig«) oder aus Substantiv und Adjektiv (»branntweinberauscht«). In einem Spezialfall ergibt nur das Zusammenspiel von Laut und Schrift das brandmarkende »pDrastisch«.<sup>57</sup>

Politik, Religion und bestimmte Schriftsteller gehören zu den hauptsächlichen Zielscheiben dieses polemisch-satirischen Sprachvergnügens. Werden sich – könnte man fragen – z. B. Feudalfürsten ohne Umschweife als »angestammelt« oder mit »erbeigenthümlich« abspesen lassen? Erkennen sich die Zensurbehörden sofort in »konfiszirlich« oder Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft in »*Bouraucratie*« wieder?<sup>58</sup> Katholiken werden ungerne vor einer »Prima Donna« auf den Knien liegen

oder Liebhaber der Antike kaum eine »Venus Urinia« anbeten wollen. Dagegen dürften Persönlichkeiten und Dichter schnell erkennen, wer mit »Dummerjahn« bzw. mit »Turngemeinplätzen« gemeint ist, wer mit »gaselig«, »Verhofrättherey« oder als »Hugoist« aufgespießt wird.<sup>59</sup> – Zuletzt überrascht noch eine besondere Technik. Mit dem Segment »Narr« lassen sich Millionäre als »Millionarrn« oder als »Millionärrinn« verspotten, Pensionäre als »Pensio-närrinnen« oder ein weiblicher Ideologe als »Doktrinärrin«. Was bleibt von einem Aufstand, wenn er als »revoluzionärrisch« karikiert wird?<sup>60</sup>

Abschließend soll ein kurzer Blick auf die Lyrik zeigen, inwieweit die unbotmäßige Reimtechnik ein akustisches Paradebeispiel der Kontrastästhetik darbietet, werden doch gänzlich heterogene Bereiche verbunden und so »schön« dissonant zum Klingen gebracht, dass sie drastische Kontrasteffekte erzeugen. Schon in der Frühlyrik<sup>61</sup> erfüllten unreine und unbotmäßige Reime von Heterogenem die Funktion, gewohnte Erwartungen ebenso spürbar zu stören wie Reime mit Fremdwörtern<sup>62</sup> oder Reimkontraste. Sie hatten die Aufgabe, die Wahrnehmung realer »Ungereimtheiten« zu schärfen (»Küh«/»Kammermusici«, »Schalmeie«/»Säue«). So verknüpft z. B. der alles Frühlinghafte desillusionierende Epilog von »Neuer Frühling« Hamburgkritik wirkungsvoll mit Nord-Süd-Gegensatz, Neologismus und Reimkontrast: »Schöner Süden! Wie verehr' ich/Deinen Himmel, deine Götter,/ Seit ich diesen Menschenkehricht/Wiederseh, und dieses Wetter!« (DHA II, 30)

Parallel zu den Wortkreuzungen häufen sich in der mittleren Lyrik Kontrasteime mit bissiger Funktion, bevor sie sich in der Spätlyrik nahezu überschlagen. Bündelt man thematisch einige Beispiele aus Heines radikaler Phase, erhält man einen scharfen, gereimten Kommentar zur deutschen Mentalität bzw. zu den überholten deutschen Zuständen – eine originale, bisher wenig beachtete Leistung seiner Reimpraxis. Das ironisch-verstellte Zeitgedicht »Zur Beruhigung« predigt z. B. zuerst Unruhe, indem es die Römer als »Tyrannenfresser« feiert, bohrte doch Brutus »In Cäsars Brust das kalte Messer«. Vor dieser Schock-Folie lassen sich dann die Deutschen als spezielle »Fresser« rühmen, die sich loyal gegen die despotische Obrigkeit verhalten: Ihre »Größe« ist nicht »größer« als ihre »Klöße«; sie genießen »Pfefferkuchen«, statt ihren »Cäsar [zu] suchen«; außerdem lieben sie »Sauerkraut mit Würsten« so innig wie ihre »Fürsten«. <sup>63</sup> Ihre »Kinderstube« ist eben keine »römische Mördergrube« (DHA II, 126). Und wenn sie mal nicht (fr)essen? Dann fahren sie fort zu »schnarchen« unter der Obhut von »sechs und dreyzig Monarchen« (DHA II, 59). Ein solch' despotischer Herrscher scheut sich wiederum nicht, sich selber als »großen Kaiser« zu beweihräuchern und seinen Vater als »nüchternen Duckmäuser« abzukanzeln (DHA II, 122). Die Opposition erscheint allerdings auch nicht reifer. Das spießt ein Gedicht wie »Die Tendenz« auf, das die Wirkungslosigkeit der militanten Appelle an kurzschlüssigen Reimübergängen vorführt wie