

HEINE JAHRBUCH 2006



45. Jahrgang

Heinrich-Heine-Institut
Düsseldorf

J.B.METZLER



J.B.METZLER

Herausgegeben in Verbindung mit
der Heinrich-Heine-Gesellschaft

HEINE-JAHRBUCH 2006

45. Jahrgang

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

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

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

Redaktion: Karin Füllner und Marianne Tilch

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

ISBN-13: 978-3-476-02158-8
ISBN 978-3-476-00202-0 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-00202-0
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.

© 2006 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2006
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhalt

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

Aufsätze

I.

Dirk von Petersdorff · Grenzen des Wissens, gemischte Gefühle. Heinrich Heines Ironie	I
Sabine Bierwirth · Mythos und Moderne bei Heinrich Heine	20
Wilfried Thürmer · Illuminationswelten. Zum Prozess der Modernitätsentfaltung in Heines Lyrik	38
Bernd Kortländer · »Ich bin ein deutscher Dichter«. Liebe und Unglück in Heines »Buch der Lieder«	59
Sonja Sakolowski · Aut poeta aut nihil: Poesie als Vexierspiel in Heines »Romanzero«	74

II.

Bernhard Fischer · Heinrich Heine und sein Verleger Johann Friedrich Cotta	102
Friedrich W. May · Heinrich Heine und die Pianisten seiner Zeit	115
Christian Neuhuber · »... eine nicht unbedeutende Wandlung«. Kulturkonservative Heine-Rezeption am Beispiel Richard von Schaukals	142

Franz Schüppen · Ein Ordenspriester aus Mähren definiert sich als Bürger einer Neuen Welt. Emigration und Immigration bei Charles Sealsfield	165
--	-----

Kleinere Beiträge

Ernst-Ullrich Pinkert · Eine dänische Hymne zu Heines 100. Geburtstag. Holger Drachmanns »Heine in Hamburg«	191
Volker Kaukoreit · Ambivalentes Spiel mit Heinrich Heine oder Nomen est Omen. Vorschlag zu einer Lektüre von Fritz Grünbaums »Selbstbiographie«	200
Jochanan Trilse-Finkelstein · Leben (Schreiben) in jüdisch-hellenistischer Symbiose? Heinrich Heine und James Joyce	213
Regina Grundmann · Haggada als Poesie – Poesie als Offenbarung. Heinrich Heines Transformation der rabbinischen Überlieferung	223
Regina Berlinghof · Heinrich Heine und die Sufi-Mystikerin Rabia al-Adawiyya – eine Trouvaille	236

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

Bernd Füllner und Nathalie Groß · Das Heinrich-Heine-Portal und digitale Editionen. Bericht über die Tagung im Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf am 6. Oktober 2005	240
Karin Füllner · Heinrich Heine. Über Groteske, Poesie und Mythos. 8. Forum Junge Heine Forschung 2005 mit neuen Arbeiten über Heinrich Heine	249
Sigrid Löffler · Emine Sevgi Özdamar: »Die Brücke vom Goldenen Horn«. Meisterin der Anverwandlung. Vortrag zur Eröffnung der Reihe »Eine Stadt liest ein Buch«	254

Reden zur Verleihung der Ehrengabe der Heinrich-Heine-Gesellschaft 2006

Joseph A. Kruse · Heines Enkelinnen	260
Avi Primor · Laudatio auf Alice Schwarzer	266

<i>Inhalt</i>	VII
Alice Schwarzer · Dankrede	271
Claude Martin · Heine: Zwischen Düsseldorf und Paris	276
<i>Buchbesprechungen</i>	
Wolfgang Braungart (Hrsg.) · Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert. (Georg Mölich)	280
Heine-Biographien von Christian Liedtke/Bernd Füllner, Jan-Christoph Hauschild, Kerstin Decker, Jörg Aufenanger, Otto A. Böhmer, Winfried Freund, Joseph A. Kruse (Sikander Singh)	282
Ingrid Pepperle · Georg Herwegh. Werke und Briefe. Band 5: Briefe 1832–1848 (Stefan Humbel)	287
Jakob Hessing · Der Traum und der Tod. Heinrich Heines Poetik des Scheiterns (Regina Grundmann)	289
Christian Liedtke (Hrsg.) · Heinrich Heine im Porträt. Wie die Künstler seiner Zeit ihn sahen (Ursula Roth)	291
Constanze Wachsmann · Der sowjetische Heine. Die Heinrich Heine- Rezeption in den russischsprachigen Rezeptionstexten der Sowjetunion (1917–1953) (Ottmar Pertschi)	293
Peter Waldmann · Der verborgene Winkel der Sterbenden Götter. Temporalisierung als ästhetischer Ausdruck im Werk von Heinrich Heine (Sabine Bierwirth)	297
Kerstin Wiedemann · Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert (Helga Ehlers)	299
<i>Heine-Literatur 2005/2006 mit Nachträgen</i>	303
<i>Veranstaltungen des Heinrich-Heine-Instituts und der Heinrich-Heine- Gesellschaft e. V. Januar bis Dezember 2005</i>	358
<i>Ankündigung des 10. Forums Junge Heine Forschung</i>	368
<i>Hinweise für die Autoren</i>	369
<i>Mitarbeiter des Heine-Jahrbuchs 2006</i>	371

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 1987, 1997, 2004
- Mende = Fritz Mende: Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. Berlin: Akademie 1970; 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.

Grenzen des Wissens, gemischte Gefühle Heinrich Heines Ironie

Von Dirk von Petersdorff, Saarbrücken

Dass die Ironie eine der Konstanten in Heines Werk darstellt, dürfte nicht umstritten sein. Aber bei einer präzisen Bestimmung der Ironie beginnen die Schwierigkeiten. Zu fragen ist nach den Gründen für diese besondere Form des Sprechens, nach der Intention, die der Autor damit verfolgt, nach der Reichweite der ironischen Dementis. In diesem Zusammenhang ist Heines Ironie wiederholt von derjenigen seiner romantischen Vorläufer abgesetzt worden. Besonders interessant ist die Argumentation von Manfred Frank. Einen ironischen Redeakt lässt er aus zwei Positionen bestehen und sagt, dass die romantische Ironie Position und Gegenposition so zueinander in ein Verhältnis setzt, dass sich eine durch die andere relativiert, keine bestehen bleibt. Ein einfacher Typus von Ironie liegt dagegen dort vor, wo eines der Glieder verworfen wird, um das andere in den Rang des Geltenden zu setzen. Diese zweite, satirische Ironie setzt voraus, dass der Sprecher ein festes Standbein besitzt, eine Wahrheit, die er nicht in Zweifel zieht. Diesen Typus der Ironie finde man nun bei Heine.¹ Auch in der Heine-Forschung ist eine entsprechende Abgrenzung unternommen worden, grundlegend von Wolfgang Preisendanz. Heines Ironie hat danach nichts mit den philosophischen Spekulationen der Romantiker zu tun und besitzt auch keine Beziehung zur Metaphysik. Heine gehe es darum, die Vernünftigkeit und Harmonie der Welt zu dementieren, und wenn er von einem Weltriss spreche, dann stehe eine geschichtlich-aktuelle Erfahrung dahinter. Dieser Weltriss sei sozial gemeint und sei von Friedrich Schlegels Reden über das Unbedingte und das Bedingte klar zu unterscheiden.² Die politisch dominierte Heine-Forschung der jüngeren Zeit hat dem überwiegend zugestimmt, denn ihr Heine hatte ein festes Standbein, eine Position, aus der nicht-bezweifelbare Überzeugungen hervorgingen, auch wenn diese nicht immer leicht zu rekonstruieren waren.

Man kann allerdings darauf hinweisen, dass Manfred Frank sein Urteil über Heine ausschließlich mit dem Gedicht »Das Fräulein stand am Meere« erläutert, das er als beispielhaft für das Gesamtwerk ansieht, während Wolfgang Preisendanz die romantische Ironie offenbar aus realitätsfernen Gedankenexperimenten hervorgehen sieht. Es könnten hier also wechselseitige Missverständnisse vorliegen. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, Heine als Teil einer Kette von ironischen Autoren zu verstehen, die von der Frühromantik bis in die Gegenwart reicht. Sie beginnt mit Friedrich Schlegels Fragmenten, die die Idee einer »steten Selbstparodie« formulieren³, und findet ihre ersten ästhetischen Glieder in Ludwig Tiecks »Gestiebeltem Kater«, in dem sich Publikum und Dichter, Aufklärung und Romantik wechselseitig ironisieren, dann in Clemens Brentanos Roman »Godwi«, in dem die Protagonisten verschiedene Wahrheitsoptionen erproben, Halt in der Natur, der Geschichte, der Religion und der Kunst suchen, alle Ordnungen aber auch wieder verspotten. Nach Heine ist in jedem Fall Nietzsche zu nennen, der in seinem Werk der mittleren Phase aus dem Wissen um die Perspektivität jeder Weltdeutung ein Ideal von »Vogel-Freiheit, Vogel-Umblick, Vogel-Uebermuth« entwirft.⁴ Im frühen 20. Jahrhundert lässt Thomas Mann die Positionen von Reflexivität und Vitalität aufeinander treffen, um eine an der anderen zu brechen, so etwa in der Schluss-Szene des »Tristan«, wo das Leben den Dichter in die Flucht schlägt – in Gestalt eines kreischenden und jubelnden Babys, das einen Beißring und eine Klapperbüchse schwingt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat Hans-Magnus Enzensberger, der über Brentano promovierte, ein Denken realisiert, das nicht auf einem Standpunkt verharrt, sich über sich selbst hinwegsetzt, wie es Friedrich Schlegel forderte. Einen neuen Schub erhielt die Ironiedebatte mit Richard Rortys »Kontingenz, Ironie und Solidarität«, in dem die Ironikerin als eine Person vorgestellt wird, die unaufhörliche Zweifel an jenem Vokabular hegt, das sie zur Rechtfertigung ihrer Handlungen, Überzeugungen und ihres Lebens verwendet. Sie glaubt nicht, dass dieses Vokabular die Realität der Dinge abbilde, Kontakt zu einer Macht außerhalb ihrer selbst habe. Sie ist »nie ganz dazu in der Lage, sich selbst ernst zu nehmen«⁵ – und es ist die Frage, ob man das nicht auch von Heine sagen könnte.

Voraussetzungen der Ironie: Grenzen der Erkenntnis, Urbanität

Diese skizzierte und natürlich unvollständige Kette ironischer Autoren ergibt sich nicht nur aus der Verwendung einer gemeinsamen Sprechweise, sondern auch aus den Voraussetzungen, die der Sprechweise zugrunde liegen. Am Beispiel von Fried-

rich Schlegel lässt sich zeigen, dass die Ironie erstens aus einer erkenntnistheoretischen Reflexion hervorgeht, die um die Bedingungen und Grenzen der eigenen Weltbeschreibung weiß, und zweitens sich aus einer Beobachtung der modernen, pluralisierten Gesellschaft ergibt, in der verschiedene Geltungsansprüche miteinander konkurrieren. Daraus folgt die ironische Rede, der »Versuch zur Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede.«⁶ Den denkgeschichtlichen Hintergrund bildet die Transzendentalphilosophie, wie sie Kant und Fichte formuliert haben. Damit wurden die Bedingungen und Formen der Erkenntnis zwischen das Ich und die Welt geschoben. Unsere Beschreibungen von irgendetwas in der Welt sind immer durch unsere Perspektive und unsere Begriffswahl bestimmt. Realität ist das, was uns erscheint. Über das »wahre Wesen der Welt«, über die »Natur der Dinge« können wir nichts Verbindliches aussagen. Auf diese Situation, in der jede Erklärung der Welt, die wir abgeben, als unvollständig und einseitig erscheint, reagiert die Romantik, indem sie Äußerungen, Behauptungen und Wahrheitsansprüche unter Vorbehalt stellt, ihre Begrenztheit markiert.⁷

So spricht Friedrich Schlegel von der Ironie als einer Stimmung, »welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt«⁸ – eben solche Bedingungen geben die Erkenntnis, die Sprache, aber natürlich auch die konkreten Lebenszusammenhänge vor. Das Infragestellen der eigenen Gültigkeiten und der Wechsel des Standpunktes befreien von drohenden Fixierungen, und der Ironiker unternimmt diesen Wechsel scherzend vor, als »transzendente Buffonerie.«⁹ Dabei handelt es sich aber weder um einen Selbstzweck noch um Beliebigkeit oder einen gehobenen Spaß, vielmehr ist hier »alles Scherz und alles Ernst.«¹⁰ Der Ernst ergibt sich daraus, dass der Ironiker um die Notwendigkeit von Aussagen mit Geltungsanspruch weiß, ebenso um die Notwendigkeit personaler Identität, beides nicht negiert, sondern nur von Hypostasierungen befreit und so zu einem »Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« gelangt.¹¹ Ebenso hält das ironische Sprechen der Romantik an der Vorstellung einer nicht perspektiv-gebundenen, nicht dem zeitlichen Wandel unterliegenden Wahrheit fest. Diese ist aber nicht zu formulieren, und so kann Schlegel von der »Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung« sprechen.¹² Die Ironie hält den Platz des Absoluten frei, indem sie jene Aussagen oder Institutionen verlacht, die sich für substantiell und unbezweifelbar halten. Demonstriert wird die Vorläufigkeit und Unvollständigkeit dessen, was mit sich ganz einig ist.

Die romantische Ironie versteht sich aber auch als Kommunikationsform, die der Situation einer modernen, pluralen Gesellschaft angemessen ist: »Opfre den Grazien, heißt, wenn es einem Philosophen gesagt wird, so viel als: Schaffe dir Ironie und bilde dich zur Urbanität.«¹³ Damit wird die Ironie in eine Verbindung zum Lebensraum der Stadt gebracht, womit zunächst die antike Polis, vor allem Athen, gemeint ist,

denn dort ist die Ironie als rhetorisches Muster wie auch als Form der Gesprächsführung entstanden. In der athenischen Frühform der Demokratie wurde sie in juristischen Auseinandersetzungen und im Kampf um die öffentliche Meinung eingesetzt; in den platonischen Gesprächen, die Schlegel als Ganzes für ironisch hält, artikuliert sich ein Denken, das nie fertig wurde und jede Position abtastete, in Frage stellte, als überwindbar ansah.¹⁴ Mit dem Begriff der Urbanität wird aber auch auf moderne Städte, zum Beispiel auf Paris, angespielt, und dann ist dieser Begriff von einer Theorie der modernen Gesellschaft und ihrer Bürger umgeben. Denn entwickelt wird die Vorstellung eines Menschen, der Anteil an den verschiedenen Systemen der modernen Gesellschaft und ihren Normen besitzt und deshalb als vielfältige Persönlichkeit auftritt. Von einem »Geist, der gleichsam eine Mehrheit von Geistern« enthält, ist in diesem Zusammenhang die Rede, von einem liberalen Menschen, der »von allen Seiten und nach allen Richtungen wie von selbst frei ist.«¹⁵ Dass ganz konkrete historische Erfahrungen im Hintergrund stehen, vor allem der 1789 erfolgte Durchbruch zu einer offenen Ordnung, zeigt sich, wenn Schlegel das Innenleben des Ironikers als »ununterbrochene Kette innerer Revolutionen« bezeichnet.¹⁶ Die Ironie besitzt im Übrigen bei Friedrich Schlegel auch einen ethischen Wert, denn sie ist eine Form, mit den Widersprüchen, den Kontingenzerfahrungen, dem zügigen Wandel der Moderne gleichermaßen friedlich und elegant umzugehen.¹⁷

Es ginge nun darum, zu zeigen, dass in der skizzierten Kette der Ironie wiederholt entsprechende Reflexionen auftreten, ein starkes Bewusstsein von den Grenzen der menschlichen Erkenntnis herrscht und eine genaue, nicht-ressentimentgeladene Beobachtung der Heterogenität, des freien Ideengewimmels moderner Gesellschaften zu finden ist. Hier kann nur auf Nietzsche und Rorty hingewiesen werden. Nietzsches Erkenntniskritik ist schon in dem frühen Aufsatz »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« formuliert, in dem das Erkennen als Erfindung bezeichnet wird.¹⁸ Im Verlauf der biologischen und sozialen Evolution unternimmt der Mensch immer neue Versuche, dem undurchschaubaren Chaos der Wirklichkeit Regeln aufzuerlegen, sich die Welt im Zuge von Aneignungsprozessen handhabbar zu machen. Subjekt und Außenwelt aber bilden zwei getrennte Sphären, zwischen denen es »keine Causalität, keine Richtigkeit« gibt.¹⁹ Der Eintritt in eine Welt »da draußen« ist nicht möglich, »die« Realität als einzige Realität nicht abbildbar, und somit gelangt man über den Status einer Deutung der Objekt-Welt nie hinaus.

Nietzsches Beschreibungen einer Gesellschaft ohne Zentrum finden sich vor allem im mittleren Werk, in »Menschliches, Allzumenschliches«, »Morgenröthe« und »Die fröhliche Wissenschaft«. Er spricht von einer Ordnung, in der die Menschen nicht mehr durch das Herkommen gebunden sind, die Identitätsvorgaben schwächer werden, die »Polyphonie der Bestrebungen« zunimmt: »Für wen giebt es jetzt noch einen strengeren Zwang, an einen Ort sich und seine Nachkommen an-

zubinden? Für wen giebt es überhaupt noch etwas streng Bindendes? Wie alle Stilarten der Künste nebeneinander nachgebildet werden, so auch alle Stufen und Arten der Moralität, der Sitten, der Culturen.«²⁰ Was die gegenwärtige Geschichtsschreibung Modernisierung nennt, beschreibt Nietzsche als Verlust von Bezügen, aus denen die Lebensgestaltung unbefragt und selbstverständlich hervorging. Dies können Räume sein, Milieus, eine religiöse Überzeugung, kulturelle Überlieferungen oder als »natürlich« erfahrene Lebenspraktiken.

Nun steigt die Möglichkeit, zwischen Lebensformen zu wählen, die Häuser zu wechseln, und die Individuen haben die Aufgabe, Entscheidungen zwischen den Alternativen zu treffen, die in der Umwelt vorhanden sind, dabei ein Ich hervorzu- bringen, das mit Differenzen lebt, gleichzeitig aber die notwendige Einheit bewahrt. Dabei kann es dort, »wo der Einzelne überzeugt ist, ungefähr Alles zu können, ungefähr jeder Rolle gewachsen zu sein, wo Jeder mit sich versucht, improvisirt, neu versucht, mit Lust versucht, wo alle Natur aufhört und Kunst wird«, zu Turbulenzen im Inneren kommen.²¹ Nietzsche will aber die Differenzerfahrung der Moderne nicht vor allem als Gefahr, sondern als Möglichkeit der Ausweitung, als Chance zur Vervielfältigung des Ich verstehen.

Daraus leitet er sein Bild des Ironikers ab, wie es die Vorrede zu »Menschliches, Allzumenschliches« enthält. Am Anfang steht die Loslösung eines Menschen von jenem Ort, wo er »zu Hause« war. Dort empfand er »Dankbarkeit für den Boden«, aus dem er wuchs, für »die Hand«, die ihn führte, »für das Heiligtum«, wo er Verehrung lernte. Dann wird der junge Mensch »erschüttert, losgerissen, herausgerissen« und entwickelt Skepsis, einen Verdacht, sogar Abscheu gegen das, was er für wahr und gut gehalten hat. Es folgt die Phase einer völligen Befreitheit, in der »die Wege zu vielen und entgegengesetzten Denkweisen« offen stehen. Mit einem für die Ironie-Tradition typischen Bildfeld, dem des Schwebens, wird dieser Zustand ausgemalt: »ein blasses feines Licht und Sonnenglück ist ihm zu eigen, ein Gefühl von Vogel-Freiheit, Vogel-Umblick, Vogel-Uebermuth, etwas Drittes, in dem sich Neugierde und zarte Verachtung gebunden haben.« Da ein solcher Zustand psychisch nicht auf Dauer aufrechtzuerhalten ist, kommt es zu einer Rückwendung zur praktischen Lebensgestaltung: Normen werden gesetzt, Entscheidungen getroffen, aber in dem Wissen um die Begrenztheit jedes Konzepts. In dieses Lebensideal sind die genannten Voraussetzungen der Ironie eingegangen: die Erkenntniskritik, das Wissen um die vielen Horizonte der Moderne, um die vielen möglichen Sinnbehauptungen, um die Verluste, die mit jeder Festlegung einhergehen. So heißt es:

Du solltest Herr über dich werden, Herr auch über die eigenen Tugenden. Früher waren sie deine Herren; aber sie dürfen nur deine Werkzeuge neben andren Werkzeugen sein. Du solltest Gewalt über dein Für und Wider bekommen und es verstehn lernen, sie aus- und wieder einzuhängen, je nach deinem höheren Zwecke. Du solltest das Perspektivische in jeder Werth-

schätzung begreifen lernen – die Verschiebung, Verzerrung und scheinbare Teleologie der Horizonte und was Alles zum Perspektivischen gehört; auch das Stück Dummheit in Bezug auf entgegengesetzte Werthe und die ganze intellektuelle Einbusse, mit der sich jedes Für, jedes Wider bezahlt macht.²²

Entsprechende Vorstellungen treten bei Richard Rorty am Ende des 20. Jahrhunderts wieder auf. Wenn er seine Heldin, die liberale Ironikerin, charakterisiert, geht er zunächst davon aus, dass alle Menschen ein Sortiment von Wörtern mit sich herumtragen, »das sie zur Rechtfertigung ihrer Handlungen, Überzeugungen und ihres Lebens einsetzen.« Lob der Freunde, Kritik der Gegner, Zukunftspläne, Selbstzweifel und Hoffnungen werden mit diesem Vokabular formuliert, das Rorty das »abschließende Vokabular« einer Person nennt. Die Ironie beginnt dort, wo eine Person »radikale und unaufhörliche Zweifel an dem abschließenden Vokabular« hegt, das sie gerade benutzt. Dieser Zweifel ergibt sich daraus, dass sie in ihrer Lebensgeschichte schon durch andere Vokabulare beeindruckt war – sie hat also schon die große Loslösung hinter sich, von der Nietzsche sprach. Ebenso geht der Zweifel daraus hervor, dass sie nicht glaubt, »ihr Vokabular sei der Realität näher als andere oder habe Kontakt zu einer Macht außerhalb ihrer selbst« – zum Unbedingten haben wir keinen Zugang, eine vollständige Darstellung von Sachverhalten ist nicht möglich, wie Schlegel erklärt hatte. Solche Menschen vertreten zwar Überzeugungen, und Rorty plädiert für eine Verbindung von Ironie, moralisch-ästhetischer Sensibilität, Gewaltverzicht und Solidarität, aber sie gelangen nie in einen Zustand, wo ihre Überzeugungen unabhängig vom zeitlichen Wandel und der Perspektivität jeder Erkenntnis werden. Immer wissen sie, dass die Begriffe, mit denen sie sich selbst beschreiben, der Veränderung unterliegen. Immer behalten sie das Bewusstsein der Kontingenz und Hinfälligkeit ihrer Selbstbeschreibung.²³

Das Heilige und das Komische. »Die Harzreise«

Es geht nun darum, dass Heine zu diesen Autoren und Denkern gehört, dass er um die Grenzen seines und jedes Sprechens weiß, dass sich bei ihm verschiedene Positionen aneinander reiben und er nicht ein einfaches Verlassen will, sondern das Vermeiden von Fixierungen, das Offenhalten von letzten Fragen. Unsere Behauptungen sind vorläufig, und große Dualismen wie Freiheit oder Eingebundenheit, Aufklärung oder Religion lassen sich nicht handstreichartig für eine Seite entscheiden. An verschiedenen Beispielen aus der Lyrik und Prosa kann dieser Charakter von Heines Ironie deutlich werden, so an einer Passage aus der »Harzreise«, in der sich der Ich-Erzähler mit mehreren anderen Personen auf dem Brocken befindet, um dort den Sonnenuntergang zu erleben:

Derweilen wir sprachen, begann es zu dämmern: die Luft wurde noch kälter, die Sonne neigte sich tiefer, und die Thurmplatte füllte sich mit Studenten, Handwerksburschen und einigen ehrsamem Bürgerleuten sammt deren Ehefrauen und Töchtern, die alle den Sonnenuntergang sehen wollten. Es ist ein erhabener Anblick, der die Seele zum Gebet stimmt. Wohl eine Viertelstunde standen Alle ernsthaft schweigend, und sahen, wie der schöne Feuerball im Westen allmählig versank; die Gesichter wurden vom Abendroth angestrahlt, die Hände falteten sich unwillkürlich; es war, als ständen wir, eine stille Gemeinde, im Schiffe eines Riesendoms, und der Priester erhöbe jetzt den Leib des Herrn, und von der Orgel herab ergösse sich Palestrinas ewiger Choral.

Während ich so in Andacht versunken stehe, höre ich, daß neben mir Jemand ausruft: »Wie ist die Natur doch im Allgemeinen so schön!«

Diese Worte kamen aus der gefühlvollen Brust meines Zimmergenossen, des jungen Kaufmanns. Ich gelangte dadurch wieder zu meiner Werkeltagsstimmung, war jetzt im Stande, den Damen über den Sonnenuntergang recht viel Artiges zu sagen, und sie ruhig, als wäre nichts passirt, nach ihrem Zimmer zu führen. Sie erlaubten mir auch, sie noch eine Stunde zu unterhalten. Wie die Erde selbst drehte sich unsre Unterhaltung um die Sonne. Die Mutter äußerte: die in Nebel versinkende Sonne habe ausgesehen wie eine glühende Rose, die der galante Himmel herab geworfen in den weitausgebreiteten, weißen Brautschleier seiner geliebten Erde. Die Tochter lächelte und meinte, der öftere Anblick solcher Naturscheinungen schwäche ihren Eindruck. Die Mutter berichtete diese falsche Meinung durch eine Stelle aus Goethes Reisebriefen, und frug mich, ob ich den Werther gelesen? Ich glaube wir sprachen auch von Angorakatten, etruskischen Vasen, türkischen Shawls, Makaroni und Lord Byron, aus dessen Gedichten die ältere Dame einige Sonnenuntergangsstellen, recht hübsch lispelnd und seufzend, rezitierte. Der jüngern Dame, die kein Englisch verstand, und jene Gedichte kennen lernen wollte, empfahl ich die Uebersetzungen meiner schönen, geistreichen Landsmännin, der Baronin Elise von Hohenhausen; bey welcher Gelegenheit ich nicht ermangelte, wie ich gegen junge Damen zu thun pflege, über Byrons Gottlosigkeit, Lieblosigkeit, Trostlosigkeit, und der Himmel weiß, was noch mehr, zu eifern (DHA VI,119 f.).

Zunächst wird die Andacht beim Anblick des Sonnenuntergangs beschrieben, dann kommt es zu einer Äußerung (»Wie ist die Natur doch im Allgemeinen so schön!«), die dadurch, dass überhaupt geredet wird, und durch ihre besondere Unangemessenheit diese Stimmung beendet. Damit liegt die für Ironie kennzeichnende Doppelung von Position und Gegenposition, Rede und Dementi der Rede vor. Die Ironie tritt dabei durchaus überraschend auf, denn auch das erlebende Ich steht »in Andacht versunken« auf dem Berg, und die meisten Leser werden sich in die Atmosphäre des Sonnenuntergangs hineinversetzt haben. Sie ist sprachlich sehr konzentriert gestaltet und enthält ein Element des Pathetischen, wenn sich die Hände »unwillkürlich« falten, die Zuschauer von dem Eindruck ergriffen werden, der entsprechend mit dem Vokabular der Offenbarungsreligion verbunden ist. Man wird deshalb fragen müssen, warum überhaupt Ironie eingesetzt wird, warum der Erzähler, der sich auch anders hätte entscheiden können, zu diesem Mittel greift. Aus dem Zusammenhang des Textes lassen sich mehrere Gründe nennen.

Deutlich wird, dass man es auf dem Brocken schon mit einer Frühform des Tourismus zu tun hat.²⁴ Es gibt eine Turmplatte, und es gibt ein größeres Publikum, das sich speziell für den Sonnenuntergang dort versammelt hat. Der Brocken ist Ort von Familienausflügen, und Menschen, die als »Bürgerleute« sonst nicht in einem Naturraum leben, gönnen sich hier einen wunderbaren Eindruck. Diese Situation und das Wissen um den Stand der Zivilisation, das der Ich-Erzähler nicht ausblenden kann, stehen in einem Spannungsverhältnis mit der religiösen Erfahrung. Denn das Gefühl, mit einer außenstehenden Macht konfrontiert, Teil eines übersubjektiven Zusammenhangs zu sein, aus der Natur Sinn zu ziehen, sollte spontan und ungeplant entstehen, aber nicht herbeigeführt, organisiert und in Gegenwart zu vieler Menschen.

Weiterhin besteht ein Kitsch-Problem. Aus eigener Erfahrung weiß man, dass Sonnenuntergänge in bestimmten Landschaftstypen zwar einen hohen Reiz besitzen, dass beim Betrachten, vor allem, wenn es nicht allein geschieht, aber auch eine schwierige Atmosphäre entstehen kann. Die Bezeichnung der Sonne als »schöner Feuerball« und die Formulierung: »die Gesichter wurden vom Abendroth angestrahlt«, könnte mancher Leser schon als problematisch empfinden. Zwar ist der Begriff »Kitsch« schwer zu definieren, doch kann man im Zusammenhang dieses konkreten Textes zu einer Bestimmung kommen. Denn man sieht, dass schon im frühen 19. Jahrhundert die Vorstellung einer besonderen Situation, die der Sonnenuntergang herbeiführt, so oft und in so vielen verschiedenen Künsten und Medien thematisiert worden ist, dass sie zum Klischee zu werden droht. Diese Naturerscheinung wird, jedenfalls von ästhetisch sozialisierten Menschen, nicht mehr naiv erlebt, sondern ist mit Bildern, Formulierungen, Ideen von Sonnenuntergängen verbunden, die eine direkte Wahrnehmung verstellen. Sonnenuntergänge sind schon zu dieser Zeit etwas abgegriffen. Heine stellt diesen Zustand dar, indem er an die Naturszenerie einen vom Umfang her deutlich größeren Sonnenuntergangs-Diskurs anschließt. Verschiedene Darstellungen werden aufgerufen, und angeblich individuelle Eindrücke werden in ihrer Artifizialität als Zitate aus der literarischen Tradition kenntlich. Diese Texte überlagern die Außenwelt, was in komischer Form dort deutlich wird, wo die Mutter eine Behauptung der Tochter über Naturerscheinungen mit einem Verweis auf Goethes Reisebriefe, also auf literarische Texte, für »falsch« erklärt.

Schließlich lässt sich ein weiterer Grund für die Ironisierung der Szenerie nennen. Er besteht in der Schwierigkeit einer angemessenen sprachlichen Darstellung der Wirkung des Sonnenuntergangs auf die Betrachter, und besonders gilt dies für die Formulierung der religiösen Erfahrung. Der Ich-Erzähler greift dazu konzentriert auf christliche Vorstellungen und christliches Sprachmaterial zurück, spricht von gefalteten Händen, einer »Gemeinde«, einem »Riesendom«, dem »Priester«, dem »Leib des Herrn«, der »Orgel« und »Palestrinas ewigem Choral«. Problema-

tisch ist diese Sprachverwendung deshalb, weil kein christlicher Gottesdienst beschrieben wird. Offensichtlich handelt es sich doch um eine religiöse Erfahrung, die aus der Natur hervorgeht und die man mit den sensualistischen Anteilen in Heines Denken erklären muss. Diese Gemeinde ist im Anblick einer Naturerscheinung verbunden: Die Gesichter sind rot angestrahlt, die Hände falten sich. Offensichtlich erfahren die Menschen mit diesem Eindruck etwas, das für sie Bedeutung besitzt, beziehen Sinn aus der Natur. Aber es fehlt das entsprechende Vokabular, um diese nicht mehr christliche Religion auszudrücken. Die gewählten Worte sind nicht wirklich passend, nur ein Notbehelf, weil für die Religion, die der Erzähler vermitteln möchte, keine eigene, keine passende Sprache vorhanden ist.²⁵

Wichtig ist aber die abschließende Feststellung, dass mit diesen Ironisierungen die Erfahrung beim Sonnenuntergang und die damit verbundene religiöse Dimension nicht im einfachen Sinn negiert oder zerstört werden. Die kurzzeitige Andacht war nicht falsch, so wie man bestimmt nicht sagen würde, dass die Äußerung des jungen Kaufmanns und das anschließend geführte Gespräch über Sonnenuntergänge richtig und wahr wären. Der Leser vergisst auch durch die ungeschickte Äußerung nicht das vorher Gesagte und wünscht sich wahrscheinlich, dass der Kaufmann geschwiegen hätte. Beide Positionen des Textes, die stille Betrachtung und die »Werkeltagsstimmung«, reiben sich aneinander, stellen sich gegenseitig in Frage, relativieren sich. Es ist in der Moderne nicht mehr ohne weiteres möglich, einen Sonnenuntergang direkt und unverstellt zu erleben, aus der Natur Bedeutung zu gewinnen, sich mit anderen Menschen darin verbunden zu fühlen – aber es besteht wohl das Verlangen danach, und die Belanglosigkeit und Gleichgültigkeit des anschließenden Geplauders erscheinen demgegenüber als Defizit. Mir scheint, dass Heine in dieser Passage auch die Situation vieler gegenwärtiger Menschen formuliert hat, denn auch heute gibt es derartige kurze, ebenso intensive wie unbestimmte Erfahrungen von Bedeutung und Einheit, die aber mit ganz entgegengesetzten Alltagserfahrungen zusammen existieren, die nicht dauerhaft die Lebensgestaltung bestimmen, wieder verschwinden, vom Gerede abgelöst werden, aber deshalb nicht grundsätzlich zu dementieren sind. Beides ist also vorhanden, Pathos und Witz, nichts herrscht absolut, und diese Koexistenz verschiedener Weltzuwendungen und Gefühle lässt sich mit dem Mittel der Ironie ausdrücken.²⁶

Deutschland und der Westen. »Anno 1839«

Gibt es diese doppelseitige Ironie auch in Heines politischem Werk? Es scheint, als ob die Ironie in diesem Bereich, wo Entscheidungen zwischen Alternativen gefordert sind, in satirischer Funktion eingesetzt wird, um einen Gegner zu treffen,

der sich mit dem Oberbegriff der Restauration kennzeichnen lässt. Prominentestes Beispiel ist das »Wintermährchen«, wo die Spottlust sehr gezielt Objekte wie etwa die Institutionen des preußischen Staates trifft. Allerdings enthält auch das »Wintermährchen« einige abgründige Partien, so vor allem den in Köln angesiedelten Traum von einem »schwarzen, ver mum mten Begleiter«, der die Feindschaften des Erzählers blutig vollstreckt, bis diesem selbst »Blutströme« aus der Brust schießen (DHA IV, 105–109, Caput VII). Das Programm des Textes wird durch einen derartigen Einschub mit einem erheblichen, nicht leicht zu deutenden Widerspruch versehen. Gleichwohl ist offenkundig, dass Heine bestimmte zivilisatorische Normen entschieden vertreten hat. Vor allem die individuellen Freiheitsrechte hat er als nicht zurücknehmbar, eben als wirkliche Grundrechte, angesehen. Aber dort, wo es nicht um aktuelle Stellungnahmen gegen Freiheitsbeschränkungen ging, sondern um grundsätzliche Fragen der Konstitution einer Gesellschaft, lässt er wieder die verschiedenen Positionen ironisch aufeinanderprallen. Dies geschieht etwa, wenn er sich um Gewinne und Verluste des Modernisierungsprozesses Gedanken macht. So stellt er in dem Gedicht »Anno 1839« Frankreich als Land des zivilisatorischen Fortschritts dem noch in der Vormoderne verhafteten Deutschland gegenüber:

O, Deutschland, meine ferne Liebe,
Gedenk' ich deiner, wein' ich fast!
Das muntre Frankreich scheint mir trübe,
Das leichte Volk wird mir zur Last.

Nur der Verstand, so kalt und trocken,
Herrscht in dem witzigen Paris –
O, Narrheitsglöcklein, Glaubensglocken,
Wie klingelt Ihr daheim so süß!

Höfliche Männer! Doch verdrossen
Geb' ich den art'gen Gruß zurück. –
Die Grobheit, die ich einst genossen
Im Vaterland, das war mein Glück!

Lächelnde Weiber! Plappern immer,
Wie Mühlenräder stets bewegt!
Da lob ich Deutschlands Frauenzimmer,
Das schweigend sich zu Bette legt.

Und alles dreht sich hier im Kreise,
Mit Ungestüm, wie 'n toller Traum!
Bey uns bleibt alles hübsch im Gleise,
Wie angenagelt, rührt sich kaum.

Mir ist, als hört' ich fern erklingen
Nachtwächterhörner, sanft und traut,
Nachtwächterlieder hör' ich singen,
Dazwischen Nachtigallenlaut.

Dem Dichter war so wohl daheime,
In Schildas theurem Eichenhain!
Dort wob ich meine zarten Reime
Aus Veilchenduft und Mondenschein. (DHA II, 80f.)

Das Gedicht ist bis in seinen Aufbau vom Gegensatz der beiden Länder bestimmt. Deutschland wird in der ersten Strophe als »ferne Liebe« angesprochen, Frankreich dagegen fällt dem Sprecher, der sich dort aufhält, »zur Last«. Das ist überraschend, denn schließlich hatte Heine die politischen Zustände im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts immer wieder kritisiert und Frankreich als gesellschaftlich fortgeschrittene Nation gelobt. In den folgenden Strophen wird der Gegensatz entfaltet, wobei jeweils die ersten beiden Verse der Charakterisierung Frankreichs, die dritte und vierte Zeile Deutschland gelten. So wird Frankreich als Land des Verstandes und des Witzes verstanden, Deutschland als Land des Glaubens. Frankreich hat die Aufklärung, jene kritisch-analytische Denkweise hervorgebracht, die das gedankliche Substrat und die Institutionen des Glaubens geschwächt hat, die im weniger säkularisierten Deutschland noch gesellschaftsprägende Bedeutung besitzen. Dass der Verstand »kalt und trocken« ist, weil er dem Leben keinen Sinn jenseits praktischer Ziel- und Zwecksetzungen geben kann, dass er ein Volk »leicht« macht, weil ihm unbezweifelbare Wahrheiten fehlen, hatten schon die Romantiker der Aufklärung vorgeworfen. Diese Bewertung der beiden Länder wird aber unterlaufen, wenn die deutschen Glaubensglocken auch als »Narrheitsglöcklein« bezeichnet werden, die nicht schlagen, sondern »klingeln«. Der Sprecher signalisiert damit, dass der Glaube auf einer Ausschaltung der Vernunft beruht. So hängt Heine an deutschen Zuständen, von denen er gleichzeitig weiß, dass sie mit Einschränkungen des Denkens einhergehen. Das Wissen der Zeit und die Werkzeuge der Kritik müssen den Zustand glücklicher Realitätsverschleierung beenden.²⁷

Diese Tendenz setzt sich in den folgenden Strophen fort: Frankreich ist gesellschaftlich verfeinert, besitzt die besseren Verkehrsformen zwischen den Menschen, die deutsche »Grobheit« aber wird gelobt: als Ursprünglichkeit, wo man das Verhalten nicht an Konventionen ausrichtet, in erfundene Formen presst; auch dies ist ein bekanntes Nationen-Stereotyp. Wieder aber ist das Lob Deutschlands gebrochen, denn dass die Grobheit »genossen« werden kann, ist nicht ganz glaubhaft. In der vierten Strophe werden die deutschen und französischen Frauen gegenübergestellt, wobei in witzigen Beschreibungen eine historische Situation durchscheint. In Frankreich ist die Frauen-Emanzipation schon weiter vorangeschritten. Die Frauen

äußern sich frei, besitzen offenbar größere Entfaltungsmöglichkeiten, sind »stets bewegt«. Die Geschlechterrolle verbietet es nicht, sich offen anderen Menschen zu nähern, sie anzulächeln. Diese Entwicklung wird aber missmutig zur Kenntnis genommen, und gelobt wird das »deutsche Frauenzimmer«, das schweigt und sich zu Bett legt, statt sich auf der Straße herumzutreiben. Natürlich ist im Lob wieder ironische Distanz enthalten, schon im wenig erotischen Begriff des »Frauenzimmers«, dann in der Behauptung, dass die deutsche Frau schlechthin sich schweigend zu Bett lege, und schließlich in der Bewertung dieser Handlung als Tugend.

Ebenfalls auf einen unterschiedlichen historischen Entwicklungsstand wird angespielt, wenn es heißt, dass alles sich in Frankreich »mit Ungestüm« bewege. In der Moderne verlieren Größen an Bedeutung, die den Menschen binden könnten: ständisch-familiäre Vorgaben, räumliche Stabilität, ein verbindlicher Glaube, kulturelle Traditionen. Die Folge ist, dass ein Gefühl des Wirklichkeitsverlusts eintritt, das Leben als »toller Traum« wahrgenommen wird, wie es aus Phasen mit hoher gesellschaftlicher Veränderungsgeschwindigkeit immer wieder bezeugt ist. In Deutschland dagegen verläuft die gesellschaftliche Interaktion kontrolliert, »im Gleise«, existieren noch verbindliche Überlieferungen, Institutionen, allgemein geglaubte Wahrheiten, die steuernd wirken. Die Ambivalenz steckt im Wort »angenagelt«, das zeigt, dass die größere Stabilität mit Freiheitseinschränkungen und auch mit Gewalt einhergeht. Insgesamt wird also in diesen Strophen die fortgeschrittene Modernisierung in Frankreich beklagt; das Lob des noch mit vormodernen Beständen versehenen Deutschland ist aber mit Spott verbunden. Der Autor steht zwischen beiden Bewertungen²⁸, weiß aus eigenem Erleben um die Vorzüge der Moderne, aber spricht auch von den Verlusten, die sie mit sich bringt, und mit dieser Zwischenstellung geht er ironisch um, erhebt sich über beide Seiten, wie es bei Schlegel hieß, verzichtet auf ein abschließendes Vokabular, wie Rorty es nennt.

Die beiden letzten Strophen wenden sich ganz Deutschland zu. Das artikulierte Ich erklärt, dass seine Identität als Dichter in Deutschland wurzelt. Topisch genannt werden »Nachtigallenlaut«, »Veilchenduft« und »Mondenschein«, die schon damals für romantische Dichtung standen. Erwähnt werden auch wieder die Rückständigkeit Deutschlands und die Restriktionen, die man im Motiv der »Nachtwächterhörner« und »Nachtwächterlieder« findet. Das Motiv des Nachtwächters steht in der Literatur des Vormärz für die kleinteiligen Verhältnisse in Deutschland und für die soziale Kontrolle, die ausgeübt wird. Aber Heine ist eben als Autor in Deutschland und in der Romantik sozialisiert worden.²⁹ Auch wenn er Distanz zur Romantik entwickelt, vor allem ihre Geringschätzung individueller Freiheitsrechte kritisiert hat, so hat er doch seine Leitvorstellungen und seine literarischen Formen aus ihr gezogen. Eindrucksvoll dargestellt ist diese Situation im Gedicht »Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand«, in dem geschildert wird, wie

ein Mensch mit den Kostümen der Romantik ein Spiel treibt, bis er am Ende merkt, dass dieses Spiel ganz Ernst war:

Ach Gott! im Scherz und unbewußt
Sprach ich was ich gefühlet;
Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
Den sterbenden Fechter gespielt. (DHA I, 259)³⁰

Auch dort bleibt die Uneindeutigkeit und Zwischenstellung eines Autors bestehen, der an den vormodernen Zuständen Deutschlands leidet und an ihnen hängt, der weiß, dass seine Literatur aus diesen Zuständen hervorgegangen und enger an sie gebunden ist, als ihm lieb ist. Gleichzeitig aber kritisiert, parodiert und bekämpft er die politische Situation in diesem Land.

Im Gedicht »Anno 1839« kann man also sehr gut erkennen, wie die Ironie verwendet wird, um Widersprüche, die im Geschichtsverlauf auftreten und die der einzelne Mensch in sich austrägt, zu thematisieren, um dann mit diesen Widersprüchen heiter und auch distanziert umzugehen. Es gibt eben, so signalisiert die ironische Rede, nicht *die* Realität der Gesellschaft, sondern verschiedene Geltungsansprüche, Lebensformen und Denkweisen, und der Sprecher solcher Gedichte ist ein Geist, der »eine Mehrheit von Geistern« in sich enthält, wie Friedrich Schlegel es ausdrückte. Er glaubt an die Freiheit der Moderne, trauert dem alten Europa nach und scherzt über diese Trauer; er spricht mehrere Sprachen, sein Selbstbild ist in Bewegung. Einen Gipfelpunkt erreicht die Ironie in Heines Spätwerk, weil sie sich hier an den letzten und ernstesten Gegenständen abarbeitet, am Leiden, am Tod, an der Frage nach einem Weiterleben nach dem Tod. Es gibt hier Texte, die beim Leser ein Schwindelgefühl erzeugen, weil der Autor jeden Standpunkt, den er einnimmt, umgehend wieder verlässt, weil man nicht weiß, was man ihm glauben soll, so wie er nicht weiß, was er glauben soll.

Seehunde im Himmel. Heines Religion

Ein Beispiel dafür stellt das Nachwort zur Gedichtsammlung »Romanzero« (1851) dar, in dem Pathos und Witz untrennbar miteinander verbunden sind.³¹ Die Bewegung des Textes verläuft mäandrierend: Eine gedankliche Linie ist zu erkennen, aber die behandelten Gegenstände liegen weit auseinander. Ausgangspunkt ist die Situation des alten, leidenden Menschen, und thematisiert wird die Rückwendung zum Glauben. Sie geht aus einer Kritik des lange Zeit vertretenen Pantheismus hervor und führt zur Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod. Dabei kommt es zu einem klaren Bekenntnis, das aber von scheinbar ganz unpassenden Scherzen, ja von Spott über

die gesamte Wendung zum Glauben unterlaufen wird. Die Relativierung beginnt schon damit, dass der Sprecher die Situation, aus der heraus er seine neuen Überzeugungen formuliert, wiederholt benennt und damit den Verdacht wach hält, dass es sich insgesamt um eine Kompensation seiner bedrängenden Lage handeln könnte. So bezeichnet er sich am Anfang als »spiritualistisches Skelett«, an dem früher einmal »Fleisch und Heidentum« gewesen sei (DHA III, 177). Er spricht dann von seinem langsamen Sterben und erklärt, im Angesicht des Todes Scherze zu bereuen, die er einst mit seinen Gegnern, hier vor allem mit Hans Ferdinand Maßmann, getrieben habe. Wenn er damit sein Gewissen erleichtern will, so passt dies zunächst zur Sprechsituation. Doch treibt er in seiner Rede über die Schäden, die er mit seinem Spott angerichtet habe, die Scherze über Maßmann immer noch weiter, fügt neue Episoden aus dessen Leben hinzu, die ihn als komische Figur erscheinen lassen und den Leser amüsieren (DHA III, 178). Damit dementiert der Sprecher die Reue, die er äußert, gleichzeitig und signalisiert: Ich bin auch immer noch der Alte.

Heine erklärt im Folgenden, dass ihm die Wendung zum Glauben die Kritik seiner früheren, aufgeklärten Freunde eingebracht habe. Wenn er von dem »Clerus des Atheismus« und den »Pfaffen des Unglaubens« spricht, die ihr »Anathema« über ihn ausgesprochen hätten, dann weist er auf verwandte Strukturen in der Kirche und bei Religionskritikern hin, auf Unfreiheit und gedankliche Enge in einem scheinbar liberalen Milieu, das auf Abweichungen von seiner Position mit Ausschlussmechanismen reagiert (DHA III, 179). Er schildert seine intellektuelle Entwicklung: wie er zuerst bei den »Hegelianern die Schweine gehütet« habe, wie den verlorenen Sohn »Heimweh« ergriffen habe, er über die Pfade der Dialektik zum Gott des Pantheismus gelangt sei. Dieser Gott aber erwies sich als ohnmächtig, weil er zu sehr mit der Welt verwoben war, während Hilfe für den einzelnen Menschen nur von einem personalen Gott ausgehen kann. Damit wird ein in der Tat gewichtiges Argument gegen den Pantheismus vorgebracht, der einer Bejahung von Lebensprozessen dienen, aber nur schwer Stabilität im Zustand von Schwäche und Leid vermitteln kann. Dem Pantheismus fehlt die Transzendenz, er kennt keine Trennung von Sein und Sollen, keinen Bereich, der nicht den Naturgesetzen unterliegt. Heine spricht über die Attribute des personalen Gottes wie »Allgüte« und »Allgerechtigkeit«, um sodann den ironischen Absturz folgen zu lassen: Denn wer an diesen Gott glaubt, dem wird die Unsterblichkeit wie ein »Markknochen« mitgegeben, den ein Fleischer seinen Kunden »unentgeltlich« zu ihrem Kauf in den Einkaufskorb legt. Schien bis dahin in der Entwicklung des Erzählers alles auf das Ziel des wieder gefundenen Glaubens hinauszulaufen, so wird ausgerechnet beim Thema der Unsterblichkeit die gesamte Teleologie durch den Bruch der Stilebene, den Sturz der Tonhöhe wieder in Frage gestellt.

Derartige Perspektivwechsel, mit denen der Sprecher plötzlich ein anderes Licht auf sich selbst und seine Entwicklung fallen lässt, findet man auch im Fortgang der

Lebensgeschichte. Als Ereignis, das die tatsächliche Lebenswende herbeiführte, wird ein Besuch im Louvre genannt, wo der kranke und schwache Dichter noch einmal die Venus von Milo, die Liebes-Göttin aus den Zeiten seines Glücks, besucht. Vor ihr liegt er auf dem Boden und weint. Die Göttin sieht mitleidig auf ihn herab, aber sie hilft ihm nicht und scheint sagen zu wollen: »siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann?« Diese Szene stellt den stärksten Gefühlsausdruck in der Lebenserzählung dar, auf den aber umgehend die Einschränkung folgt. Nun weist der Erzähler auf die Gefahr des Selbstmitleids und der Wehleidigkeit hin: »Ich breche hier ab, denn ich gerathe in einen larmoyanten Ton, der vielleicht überhandnehmen kann, wenn ich bedenke, daß ich jetzt auch von dir, theurer Leser, Abschied nehmen soll« (DHA III, 181).

Der letzte Teil dieses Bekenntnis-Textes behandelt das Thema eines Lebens nach dem Tod. Heine geht auf die Berichte des so genannten Geistersehers Emanuel Swedenborg ein, referiert auch sie gleichzeitig ernst und scherzend. So spricht er über das Leben berühmter Persönlichkeiten im Jenseits und erklärt, dass sich einige von ihnen gar nicht verändert hätten wie etwa Martin Luther, der seit dreihundert Jahren seine »verschimmelten Argumente« zur Gnadenlehre wiederhole, während andere einen gänzlichen Wandel vollzogen hätten wie etwa der Heilige Antonius, dem sein Ruhm auf Erden zu Kopf gestiegen sei und der sich im Himmel als »impertinenter Schlingel und liederlicher Galgenstrick« aufführe. Trotz des Spotts über die Jenseitsschau nimmt Heine Swedenborgs Intention aber ernst, denn er sieht in seinen Berichten die Idee der »Einheit und Untheilbarkeit unserer Existenz« wirken (DHA III, 182). Die Individualität des Menschen ist so stark, dass ein Erlöschen der jeweiligen Besonderheit auch nach dem Tod nicht vorstellbar ist. Das Ende des Nachworts führt in besonderer Konzentration vor, wie sich Setzung und Dementi ablösen:

In der anderen Welt des Swedenborg werden sich auch die armen Grönländer behaglich fühlen, die einst, als die dänischen Missionäre sie bekehren wollten, an diese die Frage richteten: ob es im christlichen Himmel auch Seehunde gäbe? Auf die verneinende Antwort erwiederten sie betrübt: der christliche Himmel passe alsdann nicht für Grönländer, die nicht ohne Seehunde existiren könnten. Wie sträubt sich unsere Seele gegen den Gedanken des Aufhörens unserer Persönlichkeit, der ewigen Vernichtung! Der *horror vacui*, den man der Natur zuschreibt, ist vielmehr dem menschlichen Gemüthe angeboren. Sey getrost, theurer Leser, es giebt eine Fortdauer nach dem Tode, und in der anderen Welt werden wir auch unsere Seehunde wiederfinden.

Und nun, lebe wohl, und wenn ich Dir etwas schuldig bin, so schicke mir deine Rechnung. –
Geschrieben zu Paris, den 30. September 1851 Heinrich Heine

Direkt an den Scherz der Seehund-Anekdote schließt sich der Ausruf des dem Tode Entgegensiehenden an, der seine Angst ausdrückt. Der Leser wird angesprochen und auf ein Leben nach dem Tod verwiesen, aber diese Hoffnung wird durch die Wiederaufnahme des Seehund-Motivs relativiert. Gleichzeitig verliert dieses Motiv

im Kontext der Überlegungen zur Unsterblichkeit der Individualität seinen rein scherzhaften Charakter, denn die Seehunde stehen für die Eigenheiten der vielen verschiedenen Menschen. Die ›Seehunde‹, das sind Vorlieben, kulturelle Prägungen, gewachsene Bindungen, die eine Person ausmachen, um die sie nicht zu reduzieren ist. Daraus geht die Differenz der Menschen hervor, die für Heine immer wertvoll war. Es folgt der Abschiedsgruß an den Leser, aber auch hier wird das Pathos aufgefangen, wenn auf mögliche Rechnungen hingewiesen wird, die noch zu verschicken sind. Wichtig ist die Unterschrift, denn damit bürgt eine konkrete Person, die in Raum und Zeit angesiedelt ist, für das gedankliche Konglomerat dieses Textes, für seine Widersprüche, das Ineinander von Emphase und Witz. Dies ist kein intellektuelles Spiel, sondern Ausdruck jener Unsicherheiten, jener vielen Ansichten, die in diesem Menschen vorhanden sind.

Kontinuität der Ironie

Es ist deutlich geworden, dass sich in Heines Werk eine Ironie findet, die aus dem Aufeinandertreffen verschiedener Perspektiven hervorgeht. Heine weiß um die Grenzen jeder Weltbeschreibung, um die Vielzahl der Geltungsansprüche in der Moderne und bezieht sich selbst in die Relativität mit ein: Auch der eigene Standpunkt zieht Begrenzungen nach sich, auch die eigenen Konzepte sind vorläufig, das Selbst ist kontingent und hinfällig. Wenn man an Texten wie den oben analysierten gesehen hat, dass es Heine weniger um ein zweckgebundenes und zielgerichtetes Verlassen und stattdessen um ein Widerspiel verschiedener Positionen, ein Vermeiden von Fixierungen geht, dann wird man auch scheinbar einfache Stücke neu lesen. Dies gilt für das erwähnte Gedicht »Das Fräulein stand am Meere«, in dem ohne Zweifel das vom Sonnenuntergang gerührte Fräulein ironisiert wird. Aber steht derjenige, der sie in ihren Gefühlen stört, sie in der Abendstimmung zur Munterkeit auffordert und den Hinweis auf die Wiederkehr von Sonnenaufgang und Untergang anbringt, eigentlich besser da? Ist das nicht ein ziemlich empfindungsloser, in seiner Wahrnehmung eingeschränkter Empirist, und ist nicht die ganze Szenerie, die das Textsubjekt und der Leser von außen betrachten, absurd? Ein Mensch versinkt im Kitsch und ein anderer gibt ihm unpassende Ratschläge, und beide haben Recht. Sie leben in verschiedenen Welten, und ihre Interaktion ist sinnlos, ein Spiel vor dem Hintergrund der Natur, der es gleichgültig ist, ob jemand seufzt oder jemand den Sonnenuntergang mechanistisch erklären möchte. Beides ist nicht wahr, aber beides kommt vor, und der Autor zerreibt es mit Ironie.

Man kann die Ironie als jene Größe ansehen, die Heines Werk Einheit gibt.³² Denn sie ist seit dem frühen »Buch der Lieder« präsent. Schon dort wirkt sie als

Selbstparodie, wenn der romantische Jüngling eine »Liebe im Herzen« hat, die nie aufhört, dem zeitlichen Wandel widersteht. Aber wenn er sich vorstellt, wie er die Angebetete wieder sehen, wie er vor ihr auf die Knie sinken wird, dann fällt ihm der Ausruf ein: »Madame, ich liebe Sie!« – und damit ist die Geliebte wieder in die Ferne gerückt (DHA I, 135). Und Heine hat die Ironie im Gegensatz zu seinen romantischen Vorgängern ein Leben lang durchgehalten. Dort, wo er einen festen Punkt im Glauben suchte, behandelte er auch dieses Verlangen, anders als Friedrich Schlegel, ironisch. Ja, man kann sagen, dass Heine auch noch ironisch gestorben ist. Denn auch die Situation des eigenen Ablebens behandelt er mit Witz. Das geschieht manchmal in grob-scherzender Form, wenn im Gedicht »Leib und Seele« (DHA III, 187) die bevorstehende Trennung dieser beiden Teile des Menschen erörtert wird. Dabei klagt die Seele darüber, dass sie den Leib nicht verlieren möchte, dass ihr vor der Nacktheit im Himmel graut, während der Leib, der den spirituellen Part einnimmt, Trost spendet. Er erklärt ihr sein nahes Ende und malt ihr den Aufstieg in den Himmel aus:

Vielleicht auch amüsirt man sich
Im Himmel besser als du meinst.
Siehst du den großen Bären einst
(Nicht Meyer-Bär) im Sternensaal,
Grüß ihn von mir vieltausendmal!

An einem Gipfelpunkt eines Gedichts, wo über den eigenen Tod gesprochen wird, in einem eingeklammerten Seitenhieb die Fehde mit dem Komponisten Meyerbeer fortzuführen, ein kalauerndes Sprachspiel einzusetzen: Das ist in der Härte des Kontrastes schwer zu überbieten und fordert auch geübte Heine-Leser heraus. Aber die Ironie dient auch dem Ausdruck von Trauer. Eindrucksvoll geschieht dies, wenn sich Heine ausmalt, wie seine Frau eines Tages sein Grab besuchen wird (DHA III, 114). Wenn er sich, der sozusagen aus dem Himmel herabblickt, ihr in Fürsorge zuwendet und vorschlägt, dass sie wegen ihres Übergewichts für den Rückweg vom Friedhof doch einen Fiaker nehmen solle, dann sieht man noch einmal, dass die Ironie nicht destruktiv ist, sondern dem Ausdruck von Gefühlen in einer Zeit dient, wo manches besser indirekt zu sagen ist.

Anmerkungen

Eine andere Fassung des Aufsatzes in: Die Sprache des Witzes. Heinrich Heine und Robert Gernhardt. Hrsg. v. Burkhard Moennighoff. Iserlohn 2006, S. 11–31.

¹ Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt a. M. 1989, S. 341 ff., bes. S. 348.

² Wolfgang Preisendanz: Ironie bei Heine. – In: Albert Schaefer (Hrsg.): Ironie und Dichtung. München 1970, S. 85–112. Wenn Preisendanz davon spricht, dass sich »Idealität nur ironisch reali-

sieren und Realität nur ironisch idealisieren« lasse, dann handelt es sich dabei um den Kerngedanken der Frühromantik.

³ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe (KA). Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner u. a. Paderborn u. a. 1958rff., Bd. II, S. 160 (Lyceum 108).

⁴ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, Bd. II, S. 18.

⁵ Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt a. M. 1989, S. 128.

⁶ Uwe Japp: Theorie der Ironie. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1999, S. 313.

⁷ Dies beinhaltet nicht, dass die Begriffe Wirklichkeit und Wahrheit aufgegeben werden. Es geht um die Erkennbarkeit und Formulierbarkeit von beidem. Die Ironie geht also nicht mit dem Konstruktivismus einher. Vgl. zum Stand der erkenntnistheoretischen Debatte Marcus Willaschek: Realismus – die vermittelte Unmittelbarkeit unseres Zugangs zur Welt. – In: Merkur 59 (2005), S. 762–772.

⁸ Schlegel [Anm. 3], KA II, S. 152 (Lyceum 42).

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 160 (Lyceum 108).

¹¹ Ebd., S. 172 (Athenäum 51).

¹² Ebd., S. 160 (Lyceum 108).

¹³ Ebd., S. 251 (Athenäum 431).

¹⁴ So Schlegel über Platon: »Er ist nie mit seinem Denken fertig geworden, immer beschäftigt, seine Ansichten zu berichtigen, zu ergänzen, zu vervollkommen«; [Anm. 3], KA XII, S. 209.

¹⁵ Ebd., S. 185 (Athenäum 221), S. 253 (Athenäum 441).

¹⁶ Ebd., S. 255 (Athenäum 451).

¹⁷ Das hat zuletzt Wolfgang Braungart betont: Ironie als urbane Kommunikations- und Lebensform. Über Cicero, Quintilian und Friedrich Schlegel. – In: Neue Beiträge zur Germanistik 3, Heft 5 (2004), S. 9–24.

¹⁸ Nietzsche [Anm. 4] KSA I, S. 875.

¹⁹ Ebd., S. 884.

²⁰ Ebd., KSA II, S. 44.

²¹ Ebd., KSA III, S. 595 ff.

²² Ebd., KSA II, S. 15 ff.

²³ Rorty [Anm. 5], S. 127 ff.

²⁴ Dazu Heinz-Dieter Weber: Heines Harzreise und der Tourismus. – In: Deutschunterricht 38 (1986), H. 1, S. 51–64.

²⁵ Man könnte hier weitere Überlegungen anstellen: einerseits zur Unbestimmtheit des gedanklichen Substrats pantheistischer Konzeptionen, andererseits zum generellen Problem der Formulierung einer »neuen« Religion, denn um vermittelbar zu sein, muss diese auf in der Gesellschaft vorhandenes, kommunikativ erprobtes und bekanntes Vokabular zurückgreifen, und das ist im europäischen Kontext die Sprache der christlichen Tradition.

²⁶ Generell kann man von der »Harzreise« sagen, dass sie nicht mit einfachen Dichotomien zu fassen ist, sondern diese Dichotomien gerade unterläuft. So weist Gerhard Höhn darauf hin, dass man nicht von einem Gegensatz von »unentfremdeter Natur« und »Entfremdung in der Stadt« sprechen könne. Der Text eröffnet diesen Gegensatz zwar am Anfang, um ihn dann aber spielerisch zu dementieren; Höhn 2004, S. 195. Zur Struktur der »Harzreise«, ihrer kompositorischen Kontrastkomik Slobodan Grubačić: Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse. Stuttgart u. a. 1975, S. 9 ff.

²⁷ Auch in der »Harzreise« werden Religions- und Vernunftkritik parallel betrieben. Bei einem abendlichen Blick aus dem Fenster auf den Mond wird die Vorstellung von einem Mann im Mond zitiert. Dann geht der Gedankengang über zur Idee von Unsterblichkeit und mit dem Begriff »Petri-Schlüssel« zur Institution Kirche. Schon durch diese Kontextbildung von Kinderglauben und Auferstehungshoffnung geschieht eine Relativierung christlicher Gehalte, um dann eine direkte Kritik der Unsterblichkeitshoffnung anzuschließen, wie sie seit der Aufklärung bekannt ist. Religion wird auf Bedürfnisse und Wunschvorstellungen des Menschen zurückgeführt, ist eine Projektion, die unter dem Druck von Bedingungen entsteht. Eine entsprechend deutliche Kritik erfährt aber auch jene Vernunft, die eben noch die Religion entlarvt hatte. Die Konzentration auf die Vernunft wird personifiziert in der Gestalt des Doktor Saul Ascher, der den Menschen auf seine logisch-begriffliche Tätigkeit reduziert. Die Personenbeschreibung zeigt, dass dies zu einer Verkümmern des Menschen und zu neuen Zwängen führt: Der Doktor ist eingeschnürt in einen Leibrock, er ist starr und bewegungsunfähig, hat »abstrakte Beine« und ein »frierend kaltes Gesicht«. Mit der Kritik des Nicht-Fassbaren, des Nicht-Begreifbaren verschwindet auch, wie der Erzähler im Folgenden erläutert, alles, was dem Leben Bedeutung gibt, alles »Herrliche«. Mit der Religion geht die Ausrichtung auf eine Wirklichkeit jenseits der Empirie, der Logik und der Begriffe verloren. Damit aber wird das Leben wertlos, wie das Ende Saul Aschers zeigt: Weil der Doktor seinen Mitmenschen einreden wollte, sich nicht auf ihre unsicheren Gefühle einzulassen, erweckt nun auch sein eigener Tod keine Gefühle mehr (DHA VI, 101–105).

²⁸ Zu Heines Situation in Frankreich und zu seiner Einschätzung der historischen Rolle der beiden Nationen vgl. Jeffrey L. Sammons: Heinrich Heine. Stuttgart 1991, S. 67 ff.

²⁹ Die romantische Sozialisation Heines, die Übernahme und Weiterentwicklung von romantischen Normen sowie die ästhetischen Folgen sind dargestellt von Sandra Kerschbaumer: Heines moderne Romantik. Paderborn 2000.

³⁰ S. dazu die Analyse ebd., S. 218 ff.

³¹ Die Sammlung als Ganze ist von komischen Elementen durchzogen (vgl. dazu Christian Liedtke: »... und es lachten selbst die Mumien«. Komik und grotesker Humor in Heines *Romanzen*. In: Heine-Jahrbuch 43 (2004), S. 12–30), das Prinzip von Rede und Gegenrede tritt aber im Nachwort am deutlichsten hervor.

³² Von vielen Zeitgenossen ist das so gesehen worden, wobei vor allem die Junghegelianer, durch Hegels Romantik-Kritik geschult, die Kontinuität von romantischer und heinescher Ironie herausstellten; dazu Karl Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. Frankfurt a. M. 1989.

Mythos und Moderne bei Heinrich Heine

Von Sabine Bierwirth, Washington

Heinrich Heine, »romantique défroqué« (DHA XV, 13) und kritisch revolutionärer Geist, wurde schon zu Lebzeiten für sein mutiges demokratisches Engagement geachtet, gefürchtet wegen seiner scharfen Zunge, geschätzt für seinen poetischen Humor und seine Kunst des Mythisierens. Er war ein großer Kenner der Mythologie, besonders des antiken »Göttergesindel[s], das so lustig nackt die Welt regierte«.¹ Doch er rezipierte die traditionellen Mythen nicht nur, sondern belebte sie neu, indem er sie dichterisch außerordentlich produktiv umdeutete. Und er schuf eine moderne »neue Mythologie«², man denke nur an den Mythos der Stadt – etwa Paris –, der Nordsee, der Reise – nach Italien –, an die Mythen Napoleon, Barbarossa, Loreley, selbst Maßmanns Lateinkenntnisse gediehen zur Sage.³ Darüber hinaus kultivierte Heine auf faszinierende Weise den Mythos seiner selbst, seiner Kindheit, seines Großonkels, dem »Morgenländer«, seiner Leiden, seines Dichtertums.

Konzentriert man sich auf die griechische und jüdische Geisteswelt, was hier geschehen soll, so erkennt man, dass Heine wie kaum ein anderer sein Schriftstellertum und damit sein Werk mit diesen Ursprüngen verband. Er bezog sich auf Figuren und Ereignisse der griechischen und jüdischen Geschichte und Mythologie, die sein Interesse und seine Faszination weckten. In bestimmten Phasen seines Lebens verstand er sich als Jude oder als Hellene und band daran philosophische, religiös-ethische, politische und ästhetische Überlegungen. Die jüdischen und griechischen Quellen stellte er in eine modernisierende Interpretation. Das bedeutet, dass er sie auf absoluten Gegenwartsbezug verpflichtete, ihnen einen aktuellen Gehalt gab, der seine künstlerischen Innovationen, seine literarische, politische und weltanschauliche Haltung zum Ausdruck brachte. Zugleich suchte Heine damit die dem mythologischen Bereich eigene Kraft, nämlich eine gemeinschaftsbildende und -bindende Kraft, für sein demokratisches Ziel einzubinden. Die Anverwandlung jüdischer und antiker Figuren und Mythen vollzog sich in witzig intellektueller und sensibler Art und Weise. Heine nutzte das Spannungsfeld zwischen der Vergangenheit/Mythologie und der Gegenwart, zwischen dem restaurativen und dem zugleich revolutionär aufbegehrenden Europa, um Einsichten in geschichtliche wie ideologische Hintergründe und in die menschliche Psyche zu erlangen. Diese äußerte er dann gezielt in Zeitkritik. Mit der Aktualisierung jüdischer und griechischer Figuren schuf sich Heine »sein eigenes Mythensystem[...], um die Probleme

seiner Epoche literarisch gestaltend zu kommentieren.«⁴ Mit ihm konnte er dem Leser komplexere Zusammenhänge verständlicher darstellen, womit er seinem populärwissenschaftlichen Anspruch, aufklären und unterhalten zu wollen, nachkam. Dabei half ihm das Exoterische des Mythos an sich, d. h. die durch dessen Metaphorik gegebene Anschaulichkeit sowie dessen prinzipielle Ungeschichtlichkeit und somit leichte Übertragbarkeit auf verschiedene Zeiten und Geschehnisse. Indem er Bekanntes in ein neues Licht rückte, alten Darstellern neue Rollen – und vice versa – zuwies, gab er seiner Zeit wichtige Denkanstöße und kritische Anregungen. Typisch für Heine ist, dass sich die Bedeutung der Figuren und der aktualisierten Mythologeme entsprechend seiner eigenen Entwicklung verändern kann, dass man sich also nicht auf einen festgelegten Gehalt verlassen darf. Er weicht nicht nur insofern vom traditionellen Prinzip des Mythos ab, als zeitgenössische Ereignisse und Personen, gerne Gegner, nun die Folie bilden, sondern auch, indem er keinen Anspruch auf Gültigkeit seiner Mythen erhebt, sie vielmehr situativ und nach persönlichem Ermessen gestaltet. Heines modernisierende Interpretation kennzeichnet ferner, dass er traditionell sakrale Motive und religiöse Personen säkularisierte, ja profanierte, denn häufig formulierte er sehr freizügig, in spöttischem, »flipprigem Tone«, wobei er nach der Maxime verfuhr, »je wichtiger ein Gegenstand ist, desto lustiger muß man ihn behandeln« (DHA VII, 256).

Ein weiteres Merkmal der Anverwandlung griechischer und jüdischer Elemente ist durch den autobiografischen und poetologischen Charakter seines Werks bedingt. Heine abstrahierte seine eigenen seelischen Konflikte in mythologische und religiöse Gestalten, mit denen er sich z. T. identifizierte. Subjektive Leidenserfahrungen erscheinen zugleich individuell und repräsentativ, indem er sie etwa in der Figur des Märtyrers chiffriert, auf das Leiden der Menschheit projiziert und in dem so genannten ›Weltriss‹ objektiviert, der damals modischen Metapher für den politischen Zustand Europas. Heine vertieft seine Überlegungen zu der ›Zerrissenheit‹ der Zeit und ihrer Menschen, indem er sie durch eine Antinomie von Sensualismus vs. Spiritualismus bzw. Hellenismus vs. Nazarenertum zu erklären sucht.⁵

Diese Begriffe und die unterschiedliche Intensität seiner Verbundenheit mit dem Judentum seien hier für das Vorverständnis seiner jüdischen und griechischen Mythenwelt kurz erläutert: Heine fasst Judentum und Christentum unter dem Begriff Nazarenertum zusammen, wie er generell das Christentum im Judentum fundiert sieht.⁶ Die beiden Kulturkräfte kennzeichnen die aktiven und reaktiven Zeitströmungen: Die aktiven umfasst das Hellenentum, es beinhaltet Schönheit, Vitalität und eine Sozialutopie, die Heine in seiner Zeit realisiert sehen möchte. Diese gewährt nicht nur politische Freiheit, sondern auch moralische und religiöse, strebt damit körperliche und geistige Emanzipation an und verspricht einen sozialen Eudämonismus, der in der Verbindung von revolutionären mit ästhetischen elemen-