

Günter Oesterle

## Der kühne Wechsel von Volksliedton und Konversationston in Heines *Buch der Lieder*

In der Geschichte der Lyrik dürfte es ergiebig sein, zwischen Phasen der Evolution und Phasen der Involution zu unterscheiden.<sup>1</sup> Eine Phase der Evolution ist durch einen Neuanfang – einen Innovations Schub gekennzeichnet. Das ist etwa zur Zeit des frühen Goethe im „Sturm und Drang“ der Fall. Eine Phase der Involution ist hingegen dadurch charakterisiert, dass viele unterschiedliche und alternative lyrische Manieren und Töne auf dem literarischen Markt gleichzeitig kurrent sind. Man kann dieser Unterscheidung von Evolution und Involution verschiedene Kreativitätstypen zuordnen. Zu Zeiten der Evolution ist das Genie gefragt, das gleichsam aus dem Nichts Neues schafft; in Zeiten der Involution treten hingegen Virtuosen und Improvisationskünstler auf, die mit der Fülle des vorhandenen lyrischen Materials virtuos spielen, mit immer neuen Kombinationen und Rekombinationen brillieren.<sup>2</sup> Sie werden unschwer erraten, dass Heinrich Heine ein Repräsentant des zweiten Typus, des Virtuosen, gewesen ist. Heine hat alle Manieren und lyrischen Töne der damaligen Zeit aufgegriffen, imitiert und überboten: im *Buch der Lieder* zum Beispiel Fouqués *Romanzen*, Schillers *Götter Griechenlands*, Byrons *Belsazar*, Müllers *Winterreise*, Tiecks *Gedichte eines reisenden Kranken*.<sup>3</sup> Parodie und Travestie sind zweifellos die nahe liegenden Möglichkeiten virtuoser Überbietung.

Würde Heinrich Heine die gängigen Manieren seiner Zeit aber nur parodiert und travestiert haben, hätte der Lübecker Gymnasiast Theodor Storm später in seinen Erinnerungen nie schreiben können: „Nie werde ich den Spätherbsttag des Jahres 1835 vergessen, als ich das Buch der Lieder zum ersten Mal in den Händen hielt: da war mir, als seien die Thore einer neuen Welt vor mir aufgerissen worden.“<sup>4</sup> – Heines Lyrik erschöpft sich nicht in Parodie und Travestie,

<sup>1</sup> Niklas Luhmann: Interaktion in Oberschichten. Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1980, S. 87f.

<sup>2</sup> Günter Oesterle: Imitation und Überbietung. Drei Versuche zum Verhältnis von Virtuosität und Kunst. In: Virtuosität, Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Hrsg. von Hans Georg v. Arburg. Göttingen 2006, S. 47–59.

<sup>3</sup> Jürgen Brummack (Hrsg.): Heinrich Heine. Epoche – Werk – Wirkung. München 1980, S. 88.

<sup>4</sup> Theodor Storm: Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern“. In: Theodor Storms sämtliche Werke in acht Bänden. Hrsg. von Albert Köster. Bd. 8. Leipzig 1924, S. 110.

wenn auch einige seiner berühmten Gedichte aus dem *Buch der Lieder* gelungene Parodien sind – etwa:

Ich steh' auf des Berges Spitze,  
Und werde sentimental.  
,Wenn ich ein Vöglein wäre!'  
Seufz' ich viel tausendmal.<sup>5</sup>

Diese Verse spielen ja bekanntlich auf Brentanos berühmtes Knaben-Wunderhorn-Gedicht *Wenn ich ein Vöglein wär* an.<sup>6</sup>

Heinrich Heines Lyrik folgt einem doppelten Impuls: sie setzt erstens in destruktiver Absicht Parodie, Travestie und Satire ein, um in einer Art Härtestest Tonqualität und ästhetische Wahrheit bisheriger Lyrikbestände zu filtern und auszukühlen; zum zweiten aber sucht sie poetisches Neuland zu gewinnen, indem sie eine extreme Erweiterung lyrischer Sagbarkeiten und Tonlagenhöhen und zwar nach unten und nach oben anstrebt, – nach unten zur größten Farce und hässlich-komischen Burleske, und nach oben zur sublimsten Poesie.

An der Reaktion des Wiener Staatsrats Friedrich Gentz, der einerseits als Staatsmann Heines politische Prosa zu verbieten trachtete, andererseits aber als sensibler Kenner der Lyrik auf eigentümliche Weise sich vom *Buch der Lieder* fasziniert gezeigt hat, lässt sich Heines Entdeckung eines neuartigen lyrischen Tons gut ermessen. Heine hat offensichtlich eine lyrische Sprache für Lebenssituationen gefunden, die vor ihm noch niemand bislang so getroffen und ausgedrückt hatte. Gentz schreibt am 22. September 1830 an Varnhagen von Ense Heines Lieder

sähen Tischgesprächen ähnlicher als Gedichten. Aber eine gewisse Anzahl wirkte auf mich mit einem unbeschreiblichen Zauber. Morgens und abends sind sie meiner heutigen Gemütsstimmung dergestalt homogen, daß ich mich ganz drein vertiefen und versenken kann.<sup>7</sup>

Dem Geheimnis von Heines Lyrik kommt man auf die Spur, wenn man nicht einen Gentzschen Dualismus aufmacht zwischen Gedichten, die im Konversationston gehalten sind und Lyrismen von „unbeschreiblichem Zauber“, sondern den neuartigen Heineschen Ton als ein Produkt und Resultat eines kühnen Wechselreitens zwischen naivem, einfachem, oft melancholischem *Volksliedton* und einem frechen, manchmal drastischen, manchmal lakonisch-epigrammatischen, oft aber sublim zynischen *Konversationston* ausmacht. An den Lyriker

<sup>5</sup> Heinrich Heine: *Buch der Lieder*. In: Ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. I,1. Hamburg 1975, S. 187. Im laufenden Text wird diese Ausgabe unter der Siegel (DHA) in Klammern zitiert.

<sup>6</sup> Achim von Arnim u. Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn*. *Alte deutsche Lieder*. Bd. 1. München 1984, S. 152. Heinrich Heine druckt das Gedicht *Wenn ich ein Vöglein wär* im dritten Buch seiner Schrift *Die romantische Schule* ab (DHA, 8,1, 205f.).

<sup>7</sup> Zit. n.: Erich Mayser: *Heinrich Heines 'Buch der Lieder' im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1978, S. 73.



Wilhelm Müller schreibt Heine am 7. Juni 1826 programmatisch: „In meinen Gedichten [...] ist nur die Form einigermaßen volkstümlich, der Inhalt gehört der konventionellen Gesellschaft.“<sup>8</sup> Ich möchte diese These an drei Gedichten und drei verschiedenen Manieren Heines nachweisen und gliedere daher das Folgende in drei Abschnitte und eine Schlussfolgerung.

1. Schmerzhaftes Gewalt im Nebenbei oder das Durchstoßen des Scheins der Höflichkeitskonventionen: *Als ich auf der Reise zufällig*
2. Melancholie und politischer Lakonismus als Rahmung eines panoramatischen Landschaftsblicks: *Mein Herz, mein Herz ist traurig*
3. Ein Vorurteil gegen die Juden imprägniert die Liebeslust: Erste Fassung von *Donna Clara*
4. Schlussfolgerung: Hohn und Leidenschaft als jüdischer „Kreativquell“

1. Schmerzhaftes Gewalt im Nebenbei oder das Durchstoßen des Scheins der Höflichkeitskonventionen: *Als ich auf der Reise zufällig*

Das Gedicht *Als ich auf der Reise, zufällig / Der Liebsten Familie fand*“ (DHA, I, 213) scheint auf den ersten Blick das Protokoll einer heiteren urbanen Konversation festzuhalten. Und doch spürt man schon in der zweiten Strophe eine Störung und dann folgend eine Verstörung der Konversationsregel. Die Frage der Familie nach dem Befinden des zufällig angetroffenen Freundes des Hauses wartet nicht auf eine Antwort, sondern gibt sie sich schnell selbst – freilich in höchst zweideutiger Form: nämlich einerseits wird konstatiert, er habe sich „gar nicht“<sup>9</sup> verändert, auf der anderen Seite kommt man nicht darum herum die in Widerspruch zur vorhergegangenen Aussage stehende *Bleichheit* des Gesichts zu bemerken. Das folgende höfliche Frage- und Antwortspiel zeigt dann trotz aller mehrfach betonten Freundlichkeit „nebenbei“ das länger schon zurückliegende Liebesdesaster des Gesprächspartners mit der zwischenzeitlich vermählten und schwangeren aber immer noch Geliebten (nie wird im Gedicht von der ehemaligen Geliebten gesprochen). Der im Gespräch gewährte Anstand wird dann allerdings in der vorletzten Strophe durch einen Zwischenruf der kleinen Schwester und ihrem fröhlich vorgetragenen Bericht des tödlichen Schicksals des „kleinen Hündchens“ empfindlich gestört. Auf dem Nebenkriegsschauplatz tritt mit der makabren Geschichte des Hündchens die brutale und schmerzhaftes Gewalt ans Licht. Heine hat einmal (freilich im Blick auf seine Fertigkeit Gedichtzyklen zusammenzustellen) seine „eigene Kunst der Form und des Stils“ wesentlich zurückgeführt auf die „glänzende Virtuosität der Arrangements“ (HB XXIII, 221).

<sup>8</sup> Heinrich Heine an Wilhelm Müller, Hamburg, den 7. Juni 1826. In: Ders.: Briefe. Erste Gesamtausgabe nach den Handschriften. Hrsg. u. eingel. von Friedrich Hirsh. Bd. 1. Mainz 1949, S. 270. Im Text wird diese Ausgabe unter der Siegel HB in Klammern zitiert.

<sup>9</sup> Hervorhebungen hier und im Folgenden von G.Oe.

Das Gedicht *Als ich auf der Reise zufällig...* belegt Heines große Kunst des Arrangements<sup>10</sup> auch schon innerhalb eines einzigen Gedichts. Die freundliche Höflichkeitskonversation der Familie mit dem ehemaligen Hausfreund wird wie gesagt von dem Zwischenruf der kleinen Schwester unterbrochen; die unausgesprochene Spannung zwischen deren vorlauter Fröhlichkeit und dem Inhalt ihres makabren Berichts von der Ertränkung des Hundes gibt Anlass zur Übertragung dieser Differenz von Außen und Innen, von äußerlichem Lachen und innerlichem Leidgeschehen von der kleinen Schwester – unausgesprochen – auf die ältere geliebte Schwester.

Als ich, auf der Reise, zufällig  
Der Liebsten Familie fand,  
Schwesterchen, Vater und Mutter,  
Sie haben mich freudig erkannt.

Sie fragten nach meinem Befinden,  
Und sagten selber sogleich:  
Ich hätte mich gar nicht verändert,  
Nur mein Gesicht sey bleich.

Ich fragte nach Muhmen und Basen,  
Nach manchem langweil'gen Gesell'n,  
Und nach dem kleinen Hündchen  
mit seinem sanften Bell'n.

Auch nach der vermählten Geliebten  
Fragte ich nebenbei;  
Und freundlich gab man zur Antwort,  
Daß sie in den Wochen sey.

Und freundlich gratulirt' ich,  
Und lispelte liebevoll:  
Daß man sie von mir recht herzlich  
Viel tausendmal grüßen soll.

Schwesterchen rief dazwischen:  
Das Hündchen, sanft und klein,  
Ist groß und toll geworden,  
Und ward ertränkt, im Rhein.

Die Kleine gleicht der Geliebten,  
Besonders wenn sie lacht;

<sup>10</sup> Norbert Altenhofer: Ästhetik des Arrangements. Zu Heines ‚Buch der Lieder‘. In: Ders.: Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt a.M. 1993, S. 154f.



Sie hat dieselben Augen,  
Die mich so elend gemacht.  
(DHA, I,1, 213f.)

Helmut Plessner hat in seiner berühmten Kulturanthropologie *Grenzen der Gemeinschaft* die Geltungssphäre der zivilisierten Höflichkeit unter das Motto gestellt: „Wege zur Unangreifbarkeit der Individualität“.<sup>11</sup> Gemeint ist damit, dass Höflichkeit und Freundlichkeit notwendige Masken des Anstands sind, mit dem Ziel und Zweck vor einem „ironischen Zerstörerblick“<sup>12</sup> zu schützen. Plessner hat mit dieser optimistischen These von der Schutzfunktion der freundlich „verhüllenden, nichtssagenden Liebenswürdigkeit“<sup>13</sup> die aufgeklärten Benehmenslehren von Knigge bis Ramdohr zusammengefasst. Heines Lyrik stört und zerstört dieses Schutz versprechende Höflichkeitsspiel, das „Freiheit [...] in der Distanz zu sich selbst“<sup>14</sup> zu versprechen meint, indem seine Gedichte unter der Maske zivilisierten Anstands die brutale schmerzhafteste Gewalt im Nebenbei und Dazwischen aufscheinen lassen. Diese subtile Entlarvung des Scheins friedlich-freundlicher biedermeierlicher Zivilisiertheit hat offensichtlich den kollektiven Nerv der Zeit der späten 30er Jahre zu treffen gewusst. Nur so erklärt sich der Umschwung und der kometenhafte unerwartete Aufstieg des *Buch der Lieder* zum meistgekauften Lyrikbuch des 19. Jahrhunderts. Denn zunächst – in den ersten zehn Jahren nach der Publikation 1835 – war die Lektüre von Heines Lyrik auf die studentische Lesewelt beschränkt<sup>15</sup>, wohingegen, so der Verleger Campe, Uhlands Gedichte mit ihrem religiös mittelalterlichen Sound „jeder“ „kauft“, „um ein Geschenk an eine Dame, zum Geburtstage“ zu machen.<sup>16</sup>

Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts ändert sich diese Rezeptionssituation schlagartig: Hatte vorab Heines Verleger Campe den im *Buch der Lieder* zum Ausdruck gebrachten „stinkenden Egoismus“<sup>17</sup> in Heines Lyrik als absatzschädlich beklagt, wird diese jetzt – ich zitiere den zeitgenössischen Literaturkritiker Arnold Ruge bei der „feinen und überfeinen“, bei der „übermütigen Jugend“ und – siehe da – plötzlich auch bei der für Sentimentalitäten anfälligen Damenwelt Mode.<sup>18</sup> Ende der 30er Jahre hat sich ein höchst signifikanter Mentalitätswandel vollzogen: die lesenden Frauen haben sich dem studentischen Mänbertrend angeschlossen.

<sup>11</sup> Helmut Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*. Frankfurt a.M. 2002.

<sup>12</sup> Ebd., S. 79.

<sup>13</sup> Ebd., S. 94.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Julius Campe an Heinrich Heine am 12. Juli 1833. In: Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hrsg. von Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Bd. 24. Berlin 1984, S. 186 (Brief Nr. 134). Vgl. auch <http://www.heine-portal.de>.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Vgl. Mayser (Anm. 7) S. 31.



Die zunehmende Wirkmächtigkeit des *Buch der Lieder* hat freilich nicht ausschließlich damit zu tun, dass die Damenwelt an den lyrischen Zweideutigkeiten der Heineschen Lyrik Geschmack gefunden hatte. Die Wirkmächtigkeit des *Buch der Lieder* hat auch mit der zyklischen Struktur der Gedichtanlage zu tun, mit Heines großer Fähigkeit, die lyrischen Tonlagen nuanciert zu arrangieren und zu fächern und damit eine Sequenz von Wiederholung und Abweichung zu schaffen. Bekanntlich kennen die Eskimos als Experten der kalten Zonen 33 verschiedene Formen von Eis und Schnee. Heine bietet als Experte von Liebesleid 88 verschiedene Nuancen dieses Phänomens des Liebesschmerzes an. Wie sich in der Rezeption herausstellen sollte, macht er auf diese Weise ein zweifaches Rezeptionsangebot: komplexitätsreduzierend werden die Lyrikanthologien des 19. Jahrhunderts exakt die gleiche Auswahl von etwa einem Dutzend Gedichten treffen (u.a. die *Loreley*, *Du bist wie eine Blume*, *Ich hab im Traum geweinet*, *Leise zieht durch mein Gemüt...*) und damit offensichtlich einer kollektiven Bedürfnislage entsprechen;<sup>19</sup> gleichzeitig bleibt aber für die individuelle Rezeption genügend Spielraum, die restlichen 76 übrig gelassenen Töne des Liebesschmerzes zu rezipieren.

Ich möchte im Folgenden an zwei weiteren Gedichten *Mein Herz, mein Herz ist traurig* und der Romanze *Donna Clara* zu zeigen versuchen, wie Heine in der Lage ist, eine Kette von korrespondierenden Liebesgedichten zu publizieren, die einerseits den intimsten Liebesschmerz ausdrücken können, ohne auch nur ein winziges Stück eines Anlasses oder einer Ursache und damit eines vorgängigen Liebesgeschehens mitzuteilen; auf der anderen Seite weiß er das Liebesgeschehen einer Romanze so zu konfigurieren, dass die individuelle mit einer weltgeschichtlich-jüdischen Langzeiterfahrung zusammenfällt.

## 2. Melancholie und politischer Lakonismus als Rahmung eines panoramatischen Landschaftsblicks: *Mein Herz, mein Herz ist traurig*

Die Bandbreite des für das *Buch der Lieder* charakteristischen Wechselreiten von Volksliedton und Konversationston lässt sich an der Nebeneinanderstellung der zwei Gedichte *Als ich auf der Reise, zufällig ...* und des in unmittelbarer Nachbarschaft dazu positionierten Gedichtes *Mein Herz, mein Herz ist traurig* gut plausibilisieren. Während im Gedicht *Als ich auf der Reise, zufällig ...* der Konversationston dominiert und in und aus der Konversation die Gründe für den Liebesschmerz ersichtlich werden, spart das stärker im Volksliedton gehaltene *Mein Herz, mein Herz ist traurig* jedweden Hinweis auf Ursache, Gründe und Geschehenszusammenhänge radikal aus, um die verhalten geäußerte, aber maßlose Trauer einzig und allein aus der Konfrontation einer aufs Äußerste reduzier-

<sup>19</sup> Bernd Kortländer: Nachwort zu Heinrich Heine: *Buch der Lieder*. Stuttgart 1990, S. 394f. Vgl. Günter Häntzschel: *Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840 bis 1914. Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1997.



ten melancholischen Rahmung des Gedichts und der exzessiven im Binnentext dargestellten Schönheit der Landschaft herauszusprengen. Nur die erste und die letzte Zeile dieses 6-Strophen umfassenden Gedichts sind Trauer signalisierend epigrammatisch wie Erwartung (*Mein Herz, mein Herz ist traurig*) und Aufschluss (*Ich wollt' er schösse mich tod*) aufeinander bezogen – während der gesamte 22zeilige Binnentext in Kontrast dazu einen strahlenden Blick auf das idyllische Panorama einer ‚lustigen‘ Mai-Landschaft freigibt.

Mein Herz, mein Herz ist traurig,  
Doch lustig leuchtet der Mai;  
Ich stehe, gelehnt an der Linde,  
Hoch auf der alten Bastei.

Da drunten fließt der blaue  
Stadtgraben in stiller Ruh';  
Ein Knabe fährt im Kahne,  
Und angelt und pfeift dazu.

Jenseits erheben sich freundlich,  
In winziger bunter Gestalt,  
Lusthäuser, und Gärten, und Menschen,  
Und Ochsen, und Wiesen, und Wald.

Die Mägde bleichen Wäsche,  
Und springen im Gras' herum;  
Das Mühlrad stäubt Diamanten,  
Ich höre sein fernes Gesumm'.

Am alten grauen Thurme  
Ein Schilderhäuschen steht;  
Ein rothgeröckter Bursche  
Dort auf und nieder geht.

Er spielt mit seiner Flinte,  
Die funkelt im Sonnenroth,  
Er präsentirt und schultert –  
Ich wollt', er schösse mich todt.  
(DHA, I,1, 209f.)

Nur wenige winzige Andeutungen – die „Bastei“ und der „rothgeröckte“ Bursche (als Hinweis auf die preußische Uniform) verweisen hier in diesem Gedicht auf die überindividuelle politisch-gesellschaftliche Gesamttrauerlage. Wenn im Gedicht *Mein Herz, mein Herz ist traurig* das Weltgeschichtliche nur sehr versteckt zum Ausdruck kommt, wird dies in der Romanze *Donna Clara* explizit werden.

Eine schwerkranke Studentin hat mir einmal gesagt, das Gedicht *Mein Herz, mein Herz ist traurig* hätte sie bis in ihr innerstes Gefühlszentrum getroffen. Die

Frage bleibt heute noch brisant, warum ausgerechnet ein Poet wie Heine, der die literarische Vermitteltheit und Artifizialität seiner Gedichte offen gelegt hat, einerseits präzise und wahrhaftige Gefühlskonstellationen trifft – andererseits über 170 Jahre denunziert und ausgegrenzt wurde, mit der These ihm seien „Heilige Gefühle“ fremd und er sei unfähig authentische Gefühle darzustellen.<sup>20</sup> Während solche, auch antisemitisch mit der These vom „frivolen Blut“ operierenden Vorurteile bei den Deutschnationalen noch nachvollziehbar sind, bleibt es ein Skandalon, dass Karl Kraus, Rudolf Borchardt und Theodor Adorno diese Denunziationsfigur, Heines Lyrik sei technisch brillant, aber nicht authentisch und gefühlsecht, variantenreich fortsetzten. Es scheint mir auch heute noch notwendig die Unsinnigkeit, ja Falschheit dieser Angriffe zu benennen und auf ihre Herkunft hin zu befragen.<sup>21</sup> Gegen die Argumentation, Heine habe die Sprache prostituiert und instrumentalisiert, weil er sie der Zeitung und dem Kommerz ausgeliefert habe, ist geltend zu machen, dass Heine die Poesie sich inmitten der avanciertesten publizistischen Sprache bewähren lässt; gegen die These, Heine sei die Sprache „zu Willen“ gewesen und daher habe er es nie zu „schweigender Ekstase“ gebracht (Karl Kraus) muss Heines Lakonie (also das unekstatische Pendant des Verstummens)<sup>22</sup> – seine große Kunst dem Poetischen im Prosaischen Ausdruck zu verleihen in Stellung gebracht werden;<sup>23</sup> Adornos Argumentation schließlich, Heine sei die Sprache nur deshalb so geläufig zur Hand gewesen, weil seine „Verfügungsgewalt“ vom „Gegenteil heimatlicher Geborgenheit der Sprache“ zeuge, muss in ihrer problematischen Ideologie der „Geborgenheit“ kritisch analysiert werden. Sind nicht die intensivsten, durch Poesie geschaffenen Gefühle immer und notwendig medial und künstlich hergestellt?<sup>24</sup> Ist deshalb nicht gerade Heines Leistung hervorzuheben, diesen Transformationsprozess von nicht-verbalisierten Stimmungen in verbalisierte Textualität performativ mit auszustellen?

<sup>20</sup> Vgl. Klaus Briegleb: Artikel Heinrich Heine. In: Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Hrsg. von Andreas B. Kilcher. Frankfurt a.M. 2003, S. 214.

<sup>21</sup> Bernd Kortländer: Poesie und Lüge. Zur Liebeslyrik des ‚Buchs der Lieder‘. In: Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile. Hrsg. von Gerhard Höhn. Frankfurt a.M. 1991, S. 197–200.

<sup>22</sup> Varnhagen von Ense hat als Erster in einer Rezension Heine als Künstler des Lakonismus gepriesen: »[...] nirgends ist bei ihm bloßes Füllwerk, müßiges Ausdehnen; überall Kürze, Gedicgenheit, und bei aller oft absichtlichen Härte des Ausdrucks immer Feinheit des Sinns und süße Melodie der Sprache.« August Varnhagen von Ense: Zur Geschichtsschreibung und Literatur. In: Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik 1833, S. 593. In der neueren Heineforschung hat Heines Kunst der Lakonie am vortrefflichsten beschrieben Werner Kraft: Heine der Dichter. München 1983.

<sup>23</sup> Wolfgang Preisendanz: Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik. In: Ders.: Heinrich Heine. München 1973, S. 21–68.

<sup>24</sup> Günter Oesterle: Die Sprachwerdung des Gefühls und die Wendung zum Lakonischen. In: Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte der Literatur des Affektiven von 1770 bis heute. Hrsg. von Anne Fuchs u. Sabine Strümper-Krobb. Würzburg 2003, S. 45–58.



3. Ein Vorurteil gegen die Juden imprägniert die Liebeslust: *Donna Clara*

An Heines Gedicht *Donna Clara* lässt sich zeigen, warum ein hochartistisch kalkuliertes Gedicht, das auf mehrere Vorlagen, eine Romanze von Fouqué und die Gartenszene in Goethes *Faust I* zurückgreift und beide Vorlagen radikal transformiert, warum also genau eine solche intertextuelle Operation mehr gesellschaftliche und ästhetische Wahrheit kundgibt als scheinbar natürliche Gedichte. Heine hat die 1813 in Fouqués *Zauberring* erschienene Romanze von Donna Clara und Don Gayferos zweifelsohne geschätzt und noch als Schüler abgeschrieben und auswendig gelernt (DHA, I,2, 972). Die Romanze von Fouqué ist effektiv inszeniert: eine spanische Christin verliebt sich in einen ihr unbekanntem Ritter; als sie erfährt, dass er kein Christ ist, sondern ein Mohrenkönig fällt sie pflichtschuldig in Ohnmacht. Sie wird vom Mohrenkönig entführt, worauf ihre Brüder blutige Rache nehmen. Fouqués Romanze erfüllt den ersten Teil der in Schlegels *Athenäumsfragment* 429 genannten Bestimmungsstücke der Romanze. Sie ist „bizarr“ und interessiert die „Fantasie“.<sup>25</sup> Erst aber als Heine den Mohrenkönig gegen den Sohn eines berühmten Rabbiners auswechselt, verliert diese Romanze ihre dekorative Exotik und erfüllt was Schlegel ansonsten noch von der Romanze fordert, nämlich den durch „seltsame Verknüpfungen des Denkens, Richtens und Handelns“ – „den Geist [zu] bezaubern und das Gemüth zu reizen.“<sup>26</sup> In Heines Romanzenfassung sind alle schnell erreichbaren Effekte verschwunden: etwa die bei Fouqué effektiv eingebrachte Ohnmacht der Christin oder die blutige Rache der Brüder. Heines Gedicht schweigt sich über die Reaktion der genasführten Christin aus; das Gedicht endet mit der Auskunft über die Herkunft des nächtlichen Geliebten ohne die Reaktion der Alkaldentochter auf diese überraschende Eröffnung ins Gedicht mit aufzunehmen. In diese brisante auf die Gegenwart übertragbare Konstellation (DHA, I,2, 971) eines aus einer Christin und einem nicht erkannten Juden bestehenden Liebespaars montiert Heine die Gartenbefragungsszene aus *Faust I* ein. Die Frage-richtung allerdings wechselt: Im Vormärz fragt nicht mehr die um Fausts Gläubigkeit besorgte Christin, Gretchen, sondern *Er*, der unerkannte jüdische Ritter, der als Sankt Georg von der Partnerin wahrgenommen wird, fragt dreimal und von Mal zu Mal eindringlicher, ob sie ihrer Liebe zu ihm gewiss sei, ja sie beschwören könne. Sie zögert nicht ihre Liebe zu beteuern, ja darüber hinaus durch schärfste Denunziation christenfeindlicher Juden zu bekräftigen. Es ist nur *zu* begreiflich, dass der unbekanntete Ritter beschwichtigend reagiert und sie ohne weitere Erklärung in die Liebeslaube führt. Die Pointe der Verführungsszene speist sich aus einem Adjektiv, dem Wort *lang*. Es wird aus einem von Donna Clara zwar stigmatisierten, den Juden zugeschriebenen Körperteil in

<sup>25</sup> Friedrich Schlegel: Athenäumsfragmente. In: Ders.: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Hrsg. von Hans Eichner. Bd. II der kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe. München u.a. 1967, S. 250.

<sup>26</sup> Ebd.



höchster metrischer Artistik (es handelt sich um einen Achtsilber ohne Auftakt der aufs Härteste trochaisiert wird) aufgegriffen, nämlich dem Ausspruch: „*Langenas'ge* Judenrotten“. Das Liebesspiel selbst wird mit diesem Vorurteil gegenüber den Juden mit „*langen* Küssen“ und schließlich und endlich „ein[em] *lange[n]* Atemholen“ gleichsam mimisch-physiologisch übersetzt. Als dieser Höhepunkt des langen Atemholens unterbrochen und gestört wird, fragt sie ihren Partner nach vollbrachtem Geschlechtsakt:

Nenne deinen lieben Namen,  
Den du mir so *lang* verborgen.

Worauf  
er spricht die *langen* Worte:  
„Ich, Sennora, Eu'r Geliebter,  
Bin der Sohn des vielbelobten,  
Großen, schriftgelehrten Rabbi  
Israel von Saragossa.“  
(DHA, I,1, 315, 316, 318)

Heine wagt es in ein Liebesgeflüster und einen Liebesakt ein den Juden unterstelltes Vorurteil der Langnasigkeit hineinzukopieren. Heine hat immer wieder betont, Vorurteile ließen sich nicht rational auflösen; die einzige Chance wäre sie affektisch gegenzuwenden. Bekanntlich hat die Romanze folgende Gattungsvorgabe: sie wählt „einen Vorfall oder eine Gestalt aus der nationalen Vergangenheit [...] in Spanien speziell aus der Zeit des nationalen Befreiungskampfes gegen die Mauren“ (DHA, I,2, 690). Heine erfüllt diese ‚patriotische‘ Gattungsvorgabe passgenau, freilich in jüdischem Sinne: um dies eigens zu betonen, verändert er den Namen der historischen Figur, die er im Auge hatte „Abraham von Saragossa“ (DHA, I,2, 973) in *Israel von Saragossa* (DHA, I,1, 318). Auf diese Weise unterstreicht Heine nachdrücklich seine Auffassung, dass die „spanische Romanze“ zur „*littérature engagée*“ gehöre (DHA, I,2, 973). Schließlich plante Heine eine für das Judentum folgenreiche tragische Trilogie, die dem von Klaus Briegleb thematisierten „Marranen“-Problem<sup>27</sup> eine eigene Wendung gegeben hätte. In einem Brief an seinen jüdischen Freund Moses Moser beschreibt Heine diesen Plan folgendermaßen: Die Romanze *Donna Clara* sei

bloß das erste Stück einer Trilogie, wovon das zweite den Helden vor seinem eigenen Kind, das ihn nicht kennt, verspottet zeigt, und das dritte zeigt dieses Kind als erwachsenen Dominikaner der seine jüdischen Brüder zu Tode foltern läßt. (DHA, I,2, 971)

<sup>27</sup> Klaus Briegleb: Bei den Wassern Babels. Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne. München 1907.



## 4. Schlussfolgerung: Hohn und Leidenschaft als jüdischer „Kreativquell“

Der Jungdeutsche Theodor Mundt hat in seiner Schrift *Die Kunst der Prosa* die literaturdiagnostische Frage gestellt, ob „das Piquante, Künstliche, Pointierte [...] der heutigen Prosa“ ein Zeichen des „Verfalls unseres Geschmacks“ – ein Ausdruck der „Entartung“ sei oder ob dieses Geistreiche der Prosa nicht vielmehr eine „Erweiterung der gesellschaftlich gewordenen Sprache“ und somit eine „Erneuerung“ zu nennen sei.<sup>28</sup> Heines Romanze *Donna Clara* hätte diese Frage beantworten können: die Verletzung des Anstandes in Form einer Ethik der Grazie bringt eine ästhetisch und gesellschaftspolitische *Wahrheit* ans Licht. Diese doppelte Wahrheit ist und kann nicht, das ist Heine bewusst, *rein* als „Naturlaut“ artikuliert werden. Sie muss, um noch einmal Friedrich Schlegels Athenäumsfragment zu zitieren „unendlich bizarr“<sup>29</sup> sein. Die die Bizarrerie des Schlussteils prägende fünftaktige variantenreiche Iteration des Wortes lang („Langenas'ge Judenrotte“ – „lange Küsse“ – „langes Atemholen“ – „langverborgen“ – „lange Worte“) wird nun in der Überarbeitung auf drei Erwähnungen herabgestuft. Die Freude am Wortfolgespiel geht durch die weit auseinandergezogene Positionierung von „lange Küsse“ und „lange verborgene“ verloren. Vor allem aber wird die Pointe, die sprachliche Anspielung auf den Beischlaf („langes Atemholen“) und die nach der Tat erfolgenden „langen“ aufklärenden Worte geopfert. Das Klischeehafte des dafür eingesetzten Lyriismus („der *Blumen* Atemholen“) erst recht aber die Schlusswendung („Und er spricht *zuletzt* die Worte“ [DHA, I,1, 317]) macht den Eindruck als werde die Verlegenheitslösung absichtlich ausgestellt. Die Rücknahme und Zähmung des bizarren Wortfolgespiels verweist freilich auf ein tiefer liegendes, die Grenzen des Ästhetischen betreffendes Dilemma. In einem Brief an Ludwig Robert formuliert Heine tief greifende Bedenken gegen die Tonart seiner Romanze. Er schreibt an den jüdischen Freund ob nicht unbeabsichtigt ein „mokanter Ton“ (DHA, I,2, 971) des den Sieg davontragenden unerkannten Juden über die antijudaisch auftretende Christin durchzuhören sei (Heines Absicht war „absichtslos und parteylos“ [ebd.], episch zu verfahren). Dieser unvermeidbare unreine Doppelton aus Liebe und Hohn intensiviert freilich die Aussage und macht sie wahrhaft treffend. Später hat Heine in seinen „Memoiren“ diese Intensivierung durch Doppeltönigkeit aus Hohn und Leidenschaft freimütig bekannt. Der jugendlichen Liebe des jüdischen Jünglings zu einer anderen Außenseiterin, der Tochter eines Scharfrichters nämlich, sei durch eine „zweifache Passion“ intensiviert worden: „Ich küßte die trutzigen Lippen [...] nicht bloß aus zärtlicher Neigung, sondern auch aus Hohn gegen die alte Gesellschaft und alle ihre dunklen Vorurteile“ (DHA, 15, 99). Man kann hier mit Recht sagen: Heine hat sein „Judentum als Kreativquell“<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Theodor Mundt: *Die Kunst der deutschen Prosa*. Göttingen 1969 (Nachdruck der Auflage von 1837), S. 139.

<sup>29</sup> Schlegel (Anm. 25).

<sup>30</sup> Briegleb (Anm. 20).

genutzt, er hat aber auch als großer Phrasenfeind (vgl. das Urteil Varnhagens) zum Ausdruck gebracht, dass gesellschaftliche Wahrheit nur durch Verletzung des Anstandes und Geschmacks und durch ein latentes Überschreiten des bloß Literarischen und immanent Ästhetischen zu bewerkstelligen ist. Heine demonstriert, dass gesellschaftliche Wahrheit und ästhetische Wahrheit nicht in Form reiner autonomer Kunst zur Deckung kommen, sondern als zweideutige Kunst aufzutreten verpflichtet sind. Heines Lyrik ist modern, weil sie die Differenz zwischen gesellschaftlicher und ästhetischer Wahrheit performativ ausstellt.