

Günter Oesterle

## Heinrich Heines Tannhäusergedicht — eine erotische Legende aus Paris

Zur Entstehung eines neuen lyrischen Tons

### I. *Polemik und Erotik. Paris als Inbegriff ästhetischer, geschichtlicher und politischer Welt- und Zeiterfahrung*

Der unmittelbare Anlaß zu Heinrich Heines Niederschrift des Gedichts »Tannhäuser« dürfte eine versteckte Literaturfehde gewesen sein.<sup>1</sup> 1835 hatte der alternde Romantiker Ludwig Tieck in seiner Märchenovelle »Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein« Victor Hugo, Börne und Heine namentlich scharf angegriffen: durch sie seien das Häßliche und die Unkunst literaturbeherrschend geworden.<sup>2</sup> Tieck korrigiert mit dieser Schrift zugleich seine eigene frühromantische Position.<sup>3</sup> In einer Strophe seines Tannhäuserlieds hat Heine bissig-witzig auf Tiecks satirische Charakterisierung der »klaffende(n) nichtswürdige(n) Hunde aus den christlichen, jüdischen und heidnischen Höfen«<sup>4</sup> replizierend geantwortet.<sup>5</sup>

In Dresden sah ich einen Hund,  
Der einst sehr scharf gebissen,  
Doch fallen ihm jetzt die Zähne aus,  
Er kann nur bellen und pissen. (B.3,703)

Der polemische Seitenhieb auf den in Dresden lebenden Tieck wäre für eine Interpretation heute nebensächlich, gäbe er uns nicht einen Fingerzeig, Heines Tannhäusergedicht auch als Antwort auf die spätromantische Revision des Tannhäusermotivs in Tiecks »Altem Buch« zu lesen. Athelstan, der Held von Tiecks Märchenovelle, der darin am Ende als Tannhäuser redivivus identifiziert wird<sup>6</sup>, begegnet im Berg nicht mehr einer verführerischen Venus, wie noch der Tannhäuser in Tiecks frühem Märchen<sup>7</sup>, sondern ihrem spiritualisierten Gegenbild, einer »Titania«, einer Allegorie romantischer Kunstreligion.<sup>8</sup> In den Venusberg rettet sich nicht wie bei Heine die durchs Christentum verfolgte Sinnlichkeit, sondern die durch die prosaischen Verhältnisse und nicht mehr schöne Kunst der Gegenwart gefährdete Poesie der Vergangenheit. Der Venusberg ist ein historisches »Pantheon« der Dichter; er grenzt sich als geschlossenes, zeitloses, paradiesisches Innenreich der Poesie ab von der häßlichen Welt und Literatur der Gegenwart.

»O ihr zarten Geister und feinen Gedichte des Gottfried von Straßburg, du heiliger Parcival, mystischer Titurel, du edler, geistig witziger Ariost, glänzend gutmütiger Tasso, o du hellstrahlender Camoens, du in Gesellschaft aller Musen

schalkhaft lächelnder Cervantes, du Calderon, mit dem Strauß der dunklen Purpurblumen in der Hand, einziger W. Shakespeare, vor dem die Musen und Apollo selbst sich neigen, du, deutscher Goethe, der als Glanzgestirn den ewigen Frühling die Sonnenbahn heraufführst — ihr Romantiker, ihr echten Romantischen seid also die Vorbilder und begeisternden Muster jener Schamlosen, die das Laster, die Verwesung, das Scheusal und die Werke der Finsternis singen?«<sup>9</sup>

Ironisch, aber doch entschieden, stellt sich Tieck in seiner Märchennovelle als der letzte deutsche Repräsentant der Kunst in eine Reihe mit den großen Dichtern der Weltliteratur<sup>10</sup>; Heine, Börne, Victor Hugo hingegen verbannt er als Widersacher der Romantik aus der Geschichte der Kunst.

Diese Zuspitzung mußte Heine provozieren, den Spieß umzukehren; er behält in seinem Gedicht das Poesie-Prosamodell bei und wendet es karikierend gegen Tieck; er identifiziert ihn mit dem prosaischen Philisterland Deutschland. Das Tannhäuserlied stellt eine ästhetische Alternative vor, die sich aus vergleichbaren Themen, Motiven, Strukturen und poetologischen Voraussetzungen speist. Wenn Heine früher<sup>11</sup> und dann wieder zehn Jahre später formulieren wird: »... das tausendjährige Reich der Romantik hat ein Ende, und ich selbst war sein letzter und abgedankter Fabelkönig« (H. 3, 36; an Varnhagen 3.1.1846), steht er der Dichtergeste des Spätromantikers Tieck näher, als es die Polemik wahrhaben will.<sup>12</sup> Beide beziehen ihre Poesie auf das Ende der Kunst; sie behaupten sie *gegen* das drohende Ende der Kunst; Heine jedoch kennt, anders als Tieck, auch die Variante einer Bestimmung der Kunst *durch* ihr Ende.<sup>13</sup> Beide Möglichkeiten werden prägend für sein Tannhäuserlied.

In der satirischen Schlußsequenz des Gedichts spielen Heine und Tannhäuser ein durchsichtiges Rollenspiel. Nachdem Tannhäuser in Rom beim Papst vergeblich um Erlösung von seiner Sünde gebeten hatte, durchreist er Deutschland. Er besucht eine Reihe deutscher Städte: Frankfurt, Dresden, Weimar, Potsdam, Göttingen, Celle und Hamburg; nach der Deutschlandreise faßt er den Entschluß:

Zu Hamburg, in der guten Stadt,  
Soll keiner mich widerschauen!  
Ich bleibe jetzt im Venusberg,  
Bei meiner schönen Frauen.

In der Pointe der Schlußstrophe öffnet sich die Distanz des Rollengedichts; es nähert sich autobiographischer Eindeutigkeit. Tannhäuser verwandelt sich in Heinrich Heine, der sich von seiner zweiten Vaterstadt Hamburg verabschiedet, um in Zukunft im Venusberg *Paris* zu leben.<sup>14</sup>

Der weltgeschichtlichen Achse des Mittelalters, Deutschland – Rom, wird die der Moderne, Deutschland – Paris, unterlegt. Deutschland aber bleibt zurück, wird verlassen. Die neue Version des Tannhäusers entsteht in dem ästhetisch und politisch relevanten Zeitraumgefüge: Deutschland – Paris; sie ist die moderne Legende<sup>15</sup> eines deutschen Dichters.



Bei der Zweitveröffentlichung des Gedichts hat Heine den Gattungsverweis »Eine Legende« im Untertitel ausdrücklich hinzugefügt (vgl. B.4, 348). Das zentrale Gattungsprinzip der Legende, die »imitatio Christi«<sup>16</sup>, wird bestimmend für Heines Tannhäuser. Er will sein »Haupt mit spitzi-gen Dornen krönen« (E.3, 697). Das säkularisierte Martyrium des modernen Dichters ist eine metaphorische und motivliche Postfiguration der christlichen Leidensgeschichte. Die Romantik prägt diese Vorstellung Zug für Zug aus. Achim von Arnim zeichnet 1802 in einem Brief an seinen Freund Clemens Brentano mit prophetischem Gestus die Notwendigkeit eines Martyriums des Dichters in arbeitsteiliger bürgerlicher Gesellschaft vor; Nikolaus Lenau zieht radikalisierend 1832 die produktionsästhetische Konsequenz mit der Formulierung: »Ich will mich selbst ans Kreuz schlagen, wem nur ein gutes Gedicht gibt«<sup>17</sup>; Heinrich Heine präzisiert die geschichtlichen Voraussetzungen und Folgen und macht damit die »Verschiebung« zur »modernen Legende« einsichtig: Nachfolger im Sinne der »imitatio« wird der moderne Dichter erst durch die geschichtlichen Konsequenzen des Christentums. Mit ihm enden die antike Diesseits- und Sinnenbejahung, die im Venusberg fortleben, und beginnt eine sie verneinende Selbst- und Welterfahrung im Leiden.

Frau Venus, meine schöne Frau,  
 Von süßem Wein und Küssen  
 Ist meine Seele worden krank;  
 Ich schmachte nach Bitternissen.

»Bitternisse« aber wird der ausfahrende Tannhäuser/Heine finden, empfinden und äußern nicht über seine Geliebte und seine Liebe, im Gegenteil, in der Erinnerung überwältigt ihn die Schönheit seiner verlassenen Geliebten und die Allgewalt seiner Liebe. Was Anklage vor dem päpstlichen Richter werden sollte, wird zum poetischen Preislied. Bitternisse entstehen dem Tannhäuser nicht in Folge seiner Abstinenz von der Liebe, sondern sie sind den politischen, gesellschaftlichen und literarischen Verhältnissen in Deutschland geschuldet. Es wird im fernern Verlauf der Interpretation zu entwickeln sein, daß Heines »moderne Legende« das Problem christlicher Sinnenfeindlichkeit durch Kunst zu kompensieren weiß, um dann, in einem weiteren Schritt, in der Kunst die ästhetische Kompensation<sup>18</sup> wieder einzutauschen gegen die »dürftigen Freuden« (wie es in Tiecks frühem Tannhäuser lautet), gegen »jenes Leben ..., das die Menschen in aller Bewußtlosigkeit führen, mit Leiden und abwechselnden Freuden«.<sup>19</sup> Leidensgeschichte aber bleibt die des politischen-gesellschaftlichen Dichters. Die Wahrheit der deutschen Gesellschaftsverhältnisse läßt sich ästhetisch nicht kompensieren; sie tritt satirisch nackt ins Gedicht.<sup>20</sup> Der Wechsel vom Märtyrer zum Tribun ist im Tannhäusergedicht latent angelegt. Dem Tannhäusergedicht gelingt die christlich her-

vorgerufene Sinnenverneinung aufzulösen, aber die christliche Weltverneinung lebt fort im geschichtsphilosophisch verlängerten Tribunal des politischen Dichters. Der oft als befremdend empfundene Übergang zum Wintermärchenton hat im Schmachten nach Bitternissen und schmerzlicher Dichterkrönung seinen Grund wie die Liebesdichtung auch. Die Leidensgeschichte der Sinne durch das Christentum setzt die ästhetische Kompensation der Liebe in der Kunst frei; die eschatologische Weltverneinung fördert in der Bitterkeit über die schlechte Verfaßtheit der Welt, 1836 noch spezifiziert auf Deutschland, eine Rettung der Welt mit Mitteln der Kunst.

Es ist reizvoll zu beobachten, wie der zu diesem Zeitpunkt längst schon zum Kontrahenten Heines gewordene, bei Tieck aber noch mitangeklagte Börne, Heine ähnlich argumentiert. Expliziter noch als Heine macht Börne gegen Tieck die qualitative Veränderung der literarischen Stoffe und Motive unter den Schreib- und Lebensbedingungen von Paris geltend<sup>21</sup> und, gleich Heine, satirisiert er von dieser modernen Warte aus die prosaische Biederkeit des Tieckschen Stückes.

»Seine gute brave Haushälterin«, so faßt Börne Tiecks Märchennovelle zusammen, »die seine Küche besorgt, ihm wollene Strümpfe strickt und den Rücken mit einem Lappen Flanell reibt, erhebt er zu einer Gloriane, zu einer Titania. Eine dürre, prosaische Seele, voller Menschenfurcht und Philisterbedenklichkeiten, ohne Haß und ohne Liebe, ohne Gott und ohne Hoffnung, krönt er zum Dichturfürsten, und wenn sich einer erkühnt, dieser Fürstlichkeit wie jeder andern zu spotten, schimpft er ihn einen unterirdischen, bucklichten, krummbeinigen, stotternden Gnom.«<sup>22</sup>

Paris wird zum Inbegriff ästhetischer, geschichtlicher und politischer Welt- und Zeiterfahrung. Wie in einem Brennglas sammeln, speichern und verstärken sich in den großstädtischen Lebensweisen die zivilisationsbedingten Triebmodellierungen der Affekte, Gefühle und Empfindungen. Indem Heine den Venusberg aus dem bloßen unterirdischen Fiktionsraum in die reale Stadt Paris zurückverlegt, versucht er der erotischen Lyrik wieder ihre »originäre Welt, die urbs« zurückzugeben.<sup>23</sup> Der Venusberg steht nicht nur als Chiffre für die Verdrängung unbekümmerter antiker Sinnlichkeit durchs Christentum; seine Translation in die Stadt Paris erschließt zugleich die Problematik erotischer Dichtung innerhalb bürgerlich zivilisierter Verkehrsformen.

Die ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen erotischer Großstadtdichtung durchproben Gedichte in Heines Gedichtzyklus »Verschiedene«. Sie folgen der Gleichung, die Gutzkow aufstellt:

»Paris kennen, heißt auch die Welt kennen; denn Paris ist der Puls der Civilisation. Man muß auch sagen, Paris kennen, heißt das Herz kennen, denn welche Gefühle offenbaren sich nicht in einer Stadt, die Frankreich und die Bildung Europas in sich absorbiert? Paris ist so liebenswürdig durch seine Contraste; das Erhabenste wird vom Naivsten berührt.«<sup>24</sup>



Einzelne Gedichte in Heines »Verschiedene(n)« gestalten solche zivilisationsmodellierten »Gefühle«, die sich in einer großen Stadt offenbaren. Die Liebe zwischen Frau und Mann ändert sich. Das Gefühl wird depotenziert und dissoziiert zu Reflexen und Reizen, niedere Sinne werden freigesetzt. Die Historisierung des Gefühls wird möglich. Der flüchtige Blickkontakt mit der Passantin und ihr Verlust (B.4, II, 338) versprechen mehr Reiz als die liebevolle Gefühlsbindung. Die im Straßenbild erscheinende und sich verlierende Frau ist von »stürmischem Hochmut«, ja ungebändigter »Wildheit« (B.4, II, 330) und gemahnt an den Stolz und die Leidenschaft der Venus des Tannhäusergedichts. Die Reizästhetik dominiert über die Gefühlsästhetik, die des Interessanten über die des Schönen. Die Unterhaltung in Rede und städtischem Zeitvertreib erlaubt im Spielraum selbstgewisser Distanz und Temporalität die Reduktion der Erotik auf Sexualität; sie ist beliebige Unterhaltung unter anderen Beschäftigungen, dem Essen, dem Opernbesuch, dem Raisonement darüber (B.4, VII, 332/333).

Die Stadt selbst als Ort erotischer Begegnung wird nicht als Ort der Lust entworfen. Die erotische Topographie eines locus amoenus fehlt. Dennoch ist sie lyrisch gegenwärtig: reliefgebend prägt sie sich den Geschichten in den großstädtischen Verkehrsformen, Verhaltensweisen und Frauentypen ein, die Heines »Verschiedene« in die Lyrik einbringen und variieren. So erscheint die städtische Frau als Passantin, als zur Freundin gewordene ehemalige Geliebte (B.4, VIII, 333), als »femme entretenu« (II, 335), als Straßenzufallsbekanntschaft (B.4, II, 337), als gesellig spielerische, bildungsbeflissene, genußfähige, erfahrene Frau, der die Mutterrolle nur Attribut ist und keineswegs maßgebend in der Beziehung zur Tochter (B.4, I, II, 343ff.).

Das großstädtische Terrain gesteht der Frau Unabhängigkeit vom bürgerlichen Stand in Ehe und gesellschaftlichem Rang zu; es wird ihr überwiegend und darauf eingeschränkt in ihrem äußeren Erscheinungsbild zugestanden. Die städtisch zivilisierte Frau erscheint als Wilde (B.4, II, 330), als »kolossale Weiblichkeit« (B.4, I, 335), als »Diana«, schließlich als Venus (B.4, 343f.). Heines Gedichte, »Verschiedene«, entdecken die poetische und erotische Besetzbarkeit dieses öffentlichen Erscheinungsbildes und nüchtern es prosaisierend in der Beziehung zwischen Mann und Frau aus; auf Zerstreung folgt Langeweile, die Wilde wird »zahn« (II, 330), die Unabhängige anhänglich und schließlich wird auch die Venus im Venusberg häuslich (353). Heines Tannhäusergedicht setzt mit seiner Identifizierung von Venusberg und Paris, von Venus und großstädtischem öffentlichem Frauentypus die Thematik und Problematik der »Verschiedenen« fort; es dimensioniert sie geschichtsphilosophisch aus und mobilisiert die geschichtlichen Formen erotischer Lyrik zu einer lyrischen Geschichte der Phantasie und Gefühle.

Die 1835/36 sich abzeichnende ästhetische Alternative, sagen wir, zwischen dem ästhetischen Historismus Tiecks und der sensualistischen Ästhetik Heines<sup>25</sup> ist, wenn man die Konjunktur der *Tannhäuser*bearbeitungen<sup>26</sup> und die spätere Kontroverse zwischen Nietzsche und Wagner einbezieht, für die ästhetische Physiognomie des 19. Jahrhunderts sicherlich nicht weniger aufschlußreich, als die bis heute überlastige politisch-ästhetische Auseinandersetzung zwischen Menzel und den Jungdeutschen. Paris, dieser »Hauptstadt der Frivolität« (DHA 2, 415), kommt in beiden Kontroversen zentrale Bedeutung zu. Diese Metropole ist für die deutschen Schriftsteller im Vormärz Austragungsort unterschiedlicher ethischer, politischer und ästhetischer Konzeptionen.

Vor allem der Schluß des *Tannhäuser*gedichts spielt 1836 Paris polemisch gegen Deutschland in Leben und Kunst aus. Es könnte als eine Zweitauflage des von Heine kurz nach seiner Ankunft in Paris 1830 propagierten »Endes der Kunstperiode« und Anfangs neuer Kunst gelesen werden: an die Stelle des damals angegriffenen, zwischenzeitlich verstorbenen Goethe, wäre nun Tieck getreten. Das läge um so näher, da sich Tieck ja in Tat als letzter Dichturfürst der Kunstperiode stilisierte — und übrigens international auch als dieser anerkannt war.<sup>27</sup> Während aber 1830 Heine ein Programm aufstellte, das er in einer neuen prosaisch-publizistischen Schreibart einzulösen sucht, schreibt er jetzt, 1836, Gedichte; während damals seine Kronzeugen gegen das antiquierte Deutschland französische Maler sind, greift er mit dem »*Tannhäuser*« auf ein deutsches Volkslied aus der Renaissance zurück; während er damals *expressis verbis* von den Straßen von Paris aus argumentierend seine neue Lehre verkündet, ist die Präsenz von Paris nun in die Immanenz der Gedichte eingegangen. *Tannhäuser*lied und »*Verschiedene*« kommunizieren mit den unterschiedlichsten literarischen Werken Heines seit 1830, mit den lyrischen, literaturkritischen, religionsphilosophischen und publizistischen. Sie antworten wie auch Tiecks Märchenovelle »*Das alte Buch*« auf das durch seine Wirkung auf die literarischen Nachfolger historisch gewordene eigene frühe Werk mit einer Revision. War die Liebesdichtung zur Leidensdichtung geworden, so soll nun das erotische Gedicht zum Preislied sinnlicher Erfüllung werden (I, 330).

## II. Heines »*Tannhäuser*« im Widerspiel von Deutschland und Frankreich und im Zusammenspiel von alter und neuer Poesie

Heinrich Heine hat nach eigenen Angaben, gerade in Paris angekommen, zuallererst nicht einen der geschichtsträchtigen Orte in dieser Stadt der Revolution, sondern die mittelalterliche Manessehandschrift in der Bibliothek aufgesucht (B.4, 99).<sup>28</sup> Dieser, für Börne provozierende Gang zur vergangenen deutschen Poesie mag zutiefst damit zusammenhängen, daß



der damals schon berühmte Poet fürchtete, in Paris seine lyrische Produktivität zu verlieren und ausschließlich auf moderne Prosa eingeschränkt zu werden. Neben der Faszination, die Paris für den deutschen Schriftsteller hat, bleibt ihm die Gefährdung der Poesie durch die große Stadt gegenwärtig.<sup>29</sup> So gesehen, könnte möglich sein, daß die unprogrammatischen Äußerungen über eine interimistische Poesie am Ende der »französischen Maler« auch als Selbstverpflichtung und notwendige Ermutigung zu interpretieren sind. Dem Ende der französischen Maler, der Hoffnung auf eine neue Kunst in Paris und der Absage an das vergangenheitsbeherrschte Deutschland (B.3, 72) ist komplementär die melancholische Darstellung der Flucht der Grazien aus Paris am Ende der Börne-Denkschrift (B.4, 142).

Heines Lied vom Tannhäuser ist von dieser Zwiespältigkeit geprägt. Der 1844 abgeänderte Schluß zeugt davon. Tannhäuser/Heine entscheidet sich 1836 für den Venusberg Paris gegen das philiströse Deutschland etwa im Sinne der Briefformel: »Deutschland wird am kräftigsten für seinen Spiritualismus kämpfen; mais l'avenir est à nous« (H. II, 22); einige Jahre später wird Heine Strophe und Entscheidung ändern und revidieren.

Das Tannhäuserlied ist 1836 entstanden, zu einem Zeitpunkt also, an dem Ausmaß und Folgen des politischen Verbots des Jungen Deutschlands sichtbar wurden.<sup>30</sup> Das Tannhäuserlied trägt Spuren davon; es thematisiert das Schweigen, verweist durch den Widerspruch von Verstummen und launiger Schwatzhafteigkeit auf das Ausgesparte.<sup>31</sup> Sicherlich, Heine verlagert seine sozialpolitische und religionskritische Äußerungsschärfe, aber die innere Zensur schwächt nicht seine artistische Sprachmächtigkeit. Ein Vergleich mag die Gewinn- und Verlustrelation erläutern: Lessing hatte, nachdem er vom Herzog gezwungen wurde, den offenen Religionsstreit mit Goeze aufzugeben, seine streitbare Produktivität ins Kunstschaffen verlegt und den »Nathan« geschrieben; Heine dichtet nach dem Verbot seiner religionskritischen Schriften den »Tannhäuser«. Prononciert stellt Heine das Gedicht ans Ende der »Elementargeister« im dritten Band des »Salon« von 1837. Wir benötigten nicht die Kenntnis der dort aus Zensurgründen gestrichenen Stellen, um den Zusammenhang dieser Schrift mit der von Heine versuchten Bewußtseinsumwälzung in »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland« und der »Romantische(n) Schule« zu erschließen. Im Tannhäuserlied hat der Versuch dieser Schriften, den in »Gebrauchen« und »Sprache« des Volkes noch überlebenden, durch das Christentum »geschändete(n) und verstümmelte(n)« »Pantheismus« zu rehabilitieren und zu aktualisieren (B.3, 976) eine lyrische Form gefunden.

Demonstrativ konfrontiert Heine in den »Elementargeistern« das Re-naissancelied und seine moderne Version, betont er seine Affinität zu der »Gaunersprache des verbotenen Gefühls«<sup>32</sup> im Volkslied. Anschaulich

beschreibt er den Eindruck, den die Entdeckung dieses Liedes in kanzleisprachlichem Kontext auf ihn machte; seine Sensibilität für im Prozeß der Zivilisation verdeckte und überlagerte Sprach- und Sinnschichten kommt dabei zum Vorschein:

»Ich erinnere mich, als ich zuerst dieses Lied las, in dem erwähnten Buche von Kornmann, überraschte mich zunächst der Kontrast seiner Sprache mit dem pedantisch verlateinisierten, unerquicklichen Schreibart des 17ten Jahrhunderts, worin das Buch abgefaßt. Es war mir als hätte ich in einem dumpfen Bergschacht plötzlich eine große Goldader entdeckt, und die stolz-einfachen urkräftigen Worte strahlten mir so blank entgegen, daß mein Herz fast geblendet wurde von dem unerwarteten Glanz. Ich ahnte gleich, aus diesem Liede sprach zu mir eine wohlbekannte Freudenstimme; ich vernahm darin die Töne jener verketzerten Nachtigallen, die, während der Passionszeit des Mittelalters, mit gar schweisgamen Schnäblein sich versteckt halten mußten, und nur zuweilen, wo man sie am wenigsten vermutete, etwa gar hinter einem Klostergitter, einige jauchzende Laute hervorflattern ließen. Kennst du die Briefe von Heloise an Abelard? Nächst dem Hohen Liede des großen Königs (ich spreche von König Salomon) kenne ich keinen flammernderen Gesang der Zärtlichkeit, als das Zweigespräch zwischen Frau Venus und dem Tannhäuser. Dieses Lied ist wie eine Schlacht der Liebe und es fließt darin das roteste Herzblut.« (B.3, 695f.)

Die vielfache Überlagerung epochaler Bewußtseinschichten, die Rettung erotischer Sprachgewalt bei gleichzeitiger Präsentation christlicher Sublimation der Erotik, die Spannung zwischen Sensualismus und Spiritualismus disponieren das Volkslied zur Herausforderung neuer ästhetischer Lösungen; Heines Tannhäuser sucht sie im Widerspiel von Deutschland und Frankreich und im Zusammenspiel von alter und neuer Poesie.

Seit 1832 bemüht sich Heine, »neue Gedichte« zu schreiben: erotische Großstadtpoesie.<sup>33</sup> Mit ihrer kühnen, heiteren Offenheit und erotischen Unbekümmertheit soll sie nicht nur die eigene frühere Lyrik im »Buch der Lieder«, insbesondere die Produktion ihrer Epigonen (B.4, 330), ablösen, sondern auch Sentimentalität und Spiritualität der gesamten »Krankheitsperiode« seit dem Christentum neutralisieren. Es ist also durchaus konsequent, wenn Heinrich Heine 1835 im Cottaschen Morgenblatt aus dem Umraum dieser erotischen Poesie ein Gedicht, nämlich *Angelique V* (B.4, 331), publiziert, das Deutschland und die Dichtung der Kunstperiode aus Paris verdrängt wissen will, gleichwohl ein Jahr später das Tannhäuservolkslied als eigentümliches, seltenes Sprachdenkmal, »das sich im Munde des deutschen Volkes erhalten« habe (B.3, 692), preist und für die Gegenwart umformt. Denn anders als die romantisch-sentimentalen Gedichte der Kunstperiode verbindet das Volkslied mit den neuen erotischen Gedichten eine »gewisse(n) Wahrheit des Gefühls« (B.3, 696).

1844 nimmt Heinrich Heine, den in den »Elementargeister(n)« präsentierten Vergleich mit dem Volkslied aussparend, seine Version des »Tannhäusers« in den Kontext dieser erotischen Gedichte auf, freilich kalligra-



phisch abgesetzt (vgl. B.4, 933). Mit der veränderten Publikationsweise betont er, daß sein »Tannhäuser« das Bindeglied ist zwischen theoretischer Beschäftigung mit vergangener Kunst, Religion und Philosophie und neuer Lyrikproduktion. Die exponierte Stellung innerhalb der »Verschiedene(n)« erlaubt im Rückblick eine weitere Perspektivierung der erotischen Lyrik der 30er Jahre. Diese ist, wenn auch keineswegs realistisch oder gar ohne literarische Vermittlung zustandegekommen, in ihrer meist epigrammatischen Anlage gegenwartsbezogen und — mit Bachtin gesprochen<sup>34</sup> »monologisch« angelegt. Der »Tannhäuser« dagegen ist dialogisch und eröffnet durch Historisierung einerseits und Aktualisierung andererseits ästhetische Spielräume zwischen verschiedenen Vergangenheiten und der Gegenwart. In den »Verschiedene(n)« kennt das lyrische Ich Temporalität nur im Sinne des Jetzt und der Vergänglichkeit, des Verlustes an Gegenwärtigkeit. Der Tannhäuser hingegen als Rollen-gedicht gibt der historischen Brechung der Zeiten zwischen Frankreich und Deutschland Ausdruck. Das Gedicht ist nicht nur ein Preislied antikisch anmutender, wiedergewonnener erotischer Freiheit in Paris; es ist zugleich eine elegisch gefärbte, deutsche Antwort auf die Gleichförmigkeit solch eines allein scherzhaften Lebens. Zwei Alternativen des erotischen Gedichts und seiner Geschichte kollidieren in ihm: die antike und die christlich-moderne. Es entwickelt in historisierender Distanzierung nacheinander verschiedene lyrische Töne aus der Geschichte der erotischen Dichtung von der Antike bis zur Gegenwart und bricht sie gleichzeitig aus deutscher und französischer Doppelperspektive. Das Rededuell zwischen Venus und Tannhäuser im ersten Teil des Heineschen Gedichts ist ein Streitdialog über antike und mittelalterlich-christliche Liebes- und Lebensauffassungen *und* zugleich ein Disput zwischen dem deutschen Dichter und einer Pariser Kurtisane. Während Heine in den »Elementargeister(n)« die alte Sage von dem vor dem Venusberg warnend postierten Eckhardt nacherzählt, schildert er beiher, doch unüberhörbar, seine eigenen Pariser Situation:

»Eine Weile lang gehts gut. Aber der Mensch ist nicht immer aufgelegt zum Lachen, er wird manchmal still und ernst, und denkt zurück in die Vergangenheit; denn die Vergangenheit ist die eigentliche Heimat seiner Seele, und es erfährt ihn ein Heimweh nach den Gefühlen, die er einst empfunden hat, und seien es auch Gefühle des Schmerzes.« (B.3, 692)

### III. *Balzac und Heine: eine Anekdote aus Paris*

Die aktuelle Pariser Bedeutungsschicht der Legende hat Heine später für die französische Fassung 1853 eigens in einer Anekdote herausgestellt, die am virtuososen, gesellschaftlichen Deutungsspiel der Pariser Physiologen teilhat.<sup>35</sup>

»Trotz seiner Einfalt und mittelalterlichen Frömmigkeit verstand es der alte Dichter, die unwiderstehliche Verführungskunst und das schamlose Gebaren der Frau Venus darzustellen. Ein moderner und verdorbener Verfasser hätte das Antlitz dieses dämonischen Weibes, dieser Teufelin von einer Fau, nicht besser zeichnen können, die mit ihrem ganzen olympischen Hochmut und der Pracht ihrer Leidenschaft trotzdem die galante Frau verrät; sie ist eine himmlische, mit Ambrosia parfümierte Kurtisane, eine Kameliengottheit, gleichsam eine ausgehaltene Göttin. Wenn ich in meinen Lebenserinnerungen nachsuche, muß ich sie eines Tages bei der Place Bréda getroffen haben, den sie mit einem entzückend flinken Schritt überquerte; sie trug einen kleinen grauen Hut von erlesener Einfachheit und war vom Kinn bis zu den Fersen in einen wundervollen indischen Schal gehüllt, dessen Kante das Pflaster streifte. 'Sagen Sie mir, was das für eine Frau ist', sagte ich zu Herrn de Balzac, der neben mir ging. 'Das ist eine ausgehaltene Frau', antwortete der Romancier. Ich war eher der Meinung, daß es eine Herzogin war. Nachdem uns ein gerade hinzukommender gemeinsamer Freund unterrichtet hatte, sahen wir, daß wir beide recht gehabt hatten.« (B.3, 1026)

Die Anekdote scheint frisch aus dem Pariser Leben gegriffen zu sein. Doch ihre Unmittelbarkeit täuscht. Pariser Anekdoten sind ebenso wie die Karikaturen und Physiologien der 30er und 40er Jahre beteiligt an der ästhetisierenden, fikionalisierenden Transformation der großen Stadt und ihrer Lebensweisen in Literatur und Kunst und umgekehrt an der Perforation der städtischen Wirklichkeit durch Fiktionen einer unerlässlich gewordenen, literaturbezogenen öffentlichen Kommunikation. Die Übergänglichkeit zwischen Schriftlichem und Mündlichem disponiert die Form der Anekdote ebenso wie die visuell-literarischen Mischformen der Karikatur und Physiologien zu besonderer Durchlässigkeit. In ihnen begegnen sich kommunizierend städtisches Leben und städtische Literatur. Sie schaffen, wie Baudelaire euphorisch von der Zeitschrift »La caricature« behauptete, in Ansätzen eine »neue Mythologie«, sie weben, wie Benjamin von den Physiologien behauptete, an der »Phantasmagorie« des Pariser Lebens. Durch ihre doppelte Medienzugehörigkeit flankieren und initiieren sie die Ausbildung und Ausformung eines eigenen literarischen Parisdiskurses, der mit Mercier beginnt; in ihn gehören Balzacs »Physiologien« ebenso hinein wie Baudelaires »Tableaux Parisien«<sup>36</sup> oder etwa Gedichte aus Heines »Verschiedene(n)«.

Heines Anekdote gibt Aufschluß über Faktum (1) und Modus (2) der Teilhabe auch des Tannhäuserliedes am literarischen Parisdiskurs.

(1) Heines Tannhäuserlied hat Teil am literarischen Parisdiskurs. Die Anekdote und ihr Kontext stellen es explizit für das französische Publikum der 50er Jahre in den literarischen Diskurs der 30er und 40er Jahre. Heine hatte schon in seiner in den 40er Jahren entstandenen Paris-Korrespondenz »Lutetia« auf Balzacs meisterhafte, physiologienahe, naturwissenschaftlich distanzierte Darstellung der leichten Damen von Paris, »diesen Melusinen des Seinestrandes« (B.5, 259) hingewiesen. Heine vergißt



bei dieser Hommage an Honoré des Balzac nicht, selbstbewußt seine eigene frühe Leistung, diesen neuen Stoff zu gestalten, mitzunotieren (in der *Lutetia* verweist er auf »Shakespeares Mädchen und Frauen«). Die Anekdote, 1853 erzählt, gibt — außer daß sie die Kontinuität des Interesses an diesem Thema bestätigt — zugleich implizit Heines Sonderstellung im Parisdiskurs zu erkennen, die wiederum, Anfang der 50er Jahre auf besondere Rezeptionsbedingungen kalkuliert sein dürfte: zwei Dichter, ein französischer und ein deutscher, ein Lyriker und ein Romancier flanieren durch Paris. Sie sehen eine modisch gekleidete Frau einen Platz überqueren. Sie kann — der »Gleichförmigkeit der bürgerlichen Kleidung« gemäß, die sich im Detail und Wechsel der Mode nur bestätigt, nicht aufhebt — »Verschiedene« sein, »Frau eines Fleischhauers«, »eines vermögenden Generalpächters«<sup>37</sup>, Kurtisane oder Herzogin.

Es beginnt mit zunächst kontroversen Lösungen, ein Frage-Antwortspiel nicht hermeneutisch interpretativen, sondern spekulativ identifizierenden Charakters nach Art der Physiologien und Karikaturen. Es zielt auf eindeutige soziale Fixierung. Nicht der Name der Frau, ihre Person interessiert, sondern, »was das für eine Frau ist«. Heine hatte Balzacs physiologische Verfahrensweise in der »*Lutetia*« vorgestellt. Balzac analysiere solche Damen, »wie ein Naturforscher irgendeine Tierart oder ein Pathologe eine Krankheit beschreibt, ohne moralisierenden Zweck, ohne Vorliebe noch Abscheu. Es ist ihm gewiß nie eingefallen, solche Phänomene zu verschönern oder gar zu rehabilitieren, was die Kunst ebenso sehr verböte als die Sittlichkeit.« (B.5, 260f.) Dementsprechend identifiziert der realistische Romancier diese Passantin als »femme entretenue« — Heine dagegen, der letzte Romantiker, wie er sich selbst gerne bezeichnete, sieht in ihr eine Herzogin. Offensichtlich erlaubt ihr Erscheinungsbild mehrere Deutungen. Nur der komplexitätsberücksichtigenden und -reduzierenden Witzstruktur gelingt es, die Mehrdeutigkeit in witziger Zweideutigkeit einzufangen und zu pointenhafter Eindeutigkeit zuzuspitzen: die soziale Stellung dieser Frau wird geklärt.

(2) Adorno hat Balzacs literarisches Verfahren im Vergleich mit Daumiers Karikaturen als ein »spekulatives Abenteuer«<sup>38</sup> beschrieben, das mit »Handstreichen der Identifizierung« arbeitet. Heine läßt sich augenscheinlich nach Anlage und Inhalt der Anekdote auf das identifizierende Verfahren Balzacs ein, aber Inhalt und Kontext halten je eine Differenz zu Balzac fest, eine interne und eine externe. Beide Dichter versichern sich »im Abenteuer des Ratens nochmals der Unmittelbarkeit«, die freilich im Ergebnis eindeutiger sozialer Fixierung im Allgemeinen verlorengeht. Die Anekdote führt in der Differenz der Deutungen: ausgehaltene Frau — Herzogin, gewissermaßen auf Balzacs eigenem Terrain eine vereinseitigende Besonderheit seiner Spekulation vor, nicht aber seines sozialen Identifizierungsverfahrens schlechthin, dessen auch Heine sich in der Anekdote

bedient. Balzac fixiert die Frau ökonomisch; ihre Geldverhältnisse bezeichnen ihre Lebensverhältnisse. Heine macht ihre Stellung in der Klassenhierarchie aus. Richtig sind beide Zuweisungen, so hält die Anekdote fest, aber berechtigt sind, über die Anekdote und ihr soziales Identifizierungsverfahren hinaus, weitere Spekulationen, Identifizierungen und Zuschreibungen: »galante Frau ..., Kurtisane ..., Kameliengottheit ..., ausgehaltene Göttin ..., Venus.

Heines Anekdote durchprobt allein Balzacs gesellschaftliches Identifizierungsverfahren; die eigene literarisch ästhetische Identifizierung, die das *Tannhäusergedicht* prägt, bleibt ausgespart. Doch erscheint die Differenz im Kontext nicht als Entgegensetzung. Das literarisch gebildete Spekulationsspektrum Heines wird gesellschaftlich präzisiert, auch aktualisiert, durch Balzacs spekulative Optik. Es wird an einen sozial bestimmten Zeitraum gebunden. Das Nacheinander von mythos- und kunstbezogener Deutungsvielfalt und gesellschaftlicher Vereindeutigung könnte vermuten lassen, jene münde, auch bei Heine, in diese ein. Tatsächlich endet ja das *Tannhäusergedicht* von 1836 in Paris. Indem es Mythos und Kunstformen in einer »Weltgeschichte des Gefühls« verzeitlicht und historisiert, steuert es auf einen sozial und geschichtlich bestimmten Erfahrungsraum zu. Dennoch wird aber im weiteren zu zeigen sein, daß nicht nur die anekdotenexterne Differenz zwischen Heine und Balzac: »ausgehaltene Frau« »ausgehaltene Göttin«, sondern auch die anekdoteninterne »ausgehaltene Frau« — »Herzogin« sich aus der Differenz zwischen mythos- und kunstbezogener Vervielfältigung der gesellschaftlichen Realität und gesellschaftlicher Vereindeutigung der Literatur speist.

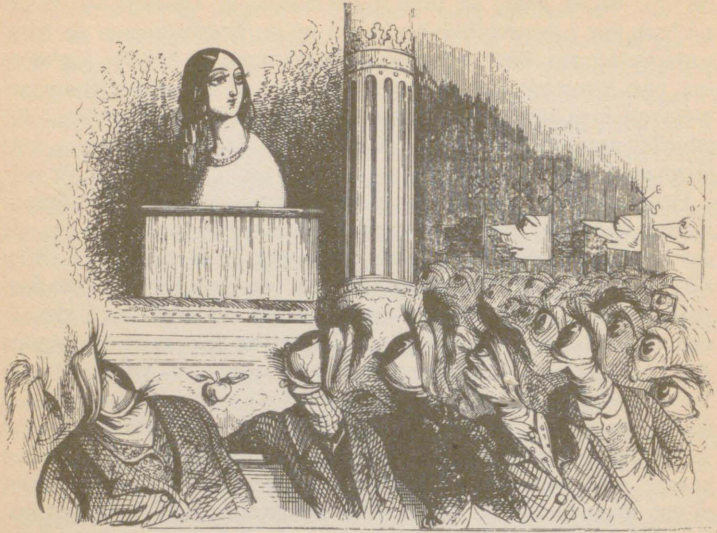
Zuvor aber — des Kontrastes wegen — ist noch ein Blick auf Grandville zu werfen. Er kennt, wie Heine, das Changieren zwischen Venus und Pariserin. Durch den Text identifiziert er eine über eine Balkonbrüstung gelehnte Frau bzw. eine Frauenbüste auf einer Bühne als »Frau Venus am Himmelsbalkon« bzw. »Venus in der Oper«.

Die alte ins kosmische bzw. ins Theater versetzte Mythologie wird in diesen Bildern von der »neuen [Paris; d. Verf.] Mythologie« optisch aufgesogen und lediglich literarisch durch Textkommentar herbeizitiert. Die Pariserin wird für den bildenden Künstler zur Allegorie der Phantasie<sup>40</sup>, die ihn, der noch mit einem Bein der alten Welt verhaftet ist, einer anderen Welt zuführt, einer Verdoppelung der Pariser Welt ins mystisch Verklärte und grotesk Verzerrte.

Heines *Tannhäusergedicht* hingegen mythologisiert trotz Lokalisierung im literarischen Parisdiskurs die Pariserin nicht; im Gegenteil, er hat sich statt der Verstärkung der neuen Mythologie den Abbau jeglichen alten Mythos zur Aufgabe gestellt.

Entsetzt hatte Karl August von Varnhagen bei einem Museumsbesuch in Paris bemerkt, daß sich für den Betrachter im Gedränge und Lärm der



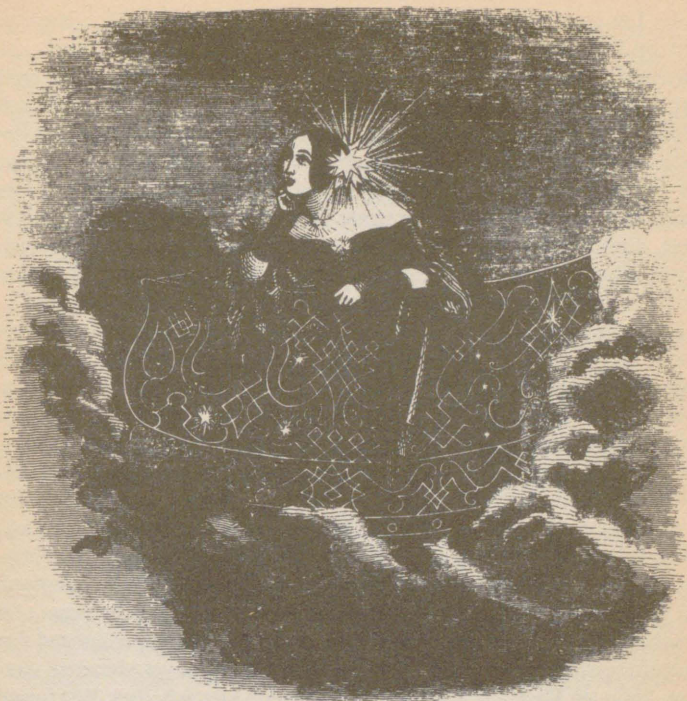


*Venus in der Oper (101x130) — Vénus à l'opéra.*

großstädtischen Menge an Museumsbesuchern die Venus von Milo zur Pariser Gassenhure verwandelt.<sup>41</sup> Das Temporäre, Vorübergehende droht die vermeintlich überzeitliche Kunst zu profanieren. Heine hingegen entdeckt im Ephemeren des flinken Schritts, des modischen Aperçus — darin Baudelaire und dem von ihm gepriesenen Maler Guys nahekommend — die »gegenwärtige Schönheit«. Seine »Verschiedene(n)« huldigen ihr. Aber Heines Tannhäusergedicht verfängt sich nicht positionsverhärtend im Streit zwischen Altem und Modernem, den Baudelaire an einem einschlägigen Beispiel erörtert. Heines Gedicht ist der Versuch eines Modernen, ihn durch schrittweise und mannigfache Historisierung zu endigen.

»Soll ein ... Maler das Bildnis einer Kurtisane von heute machen und inspiriert sich ... an einer Kurtisane von Tizian oder Raffael«, schreibt Baudelaire, »so ist es außerordentlich wahrscheinlich, daß er ein falsches, zweideutiges, unklares Werk hervorbringen wird. Das Studium eines Meisterwerkes jener Zeit wird ihm weder Haltung, noch Blick, noch die Gesichtszüge, noch auch das lebendige Aussehen eines dieser Geschöpfe beibringen, die das Wörterbuch der Mode nacheinander unter den rohen oder kurzweiligen, aber gemeinen Bezeichnungen des ausgehaltenen Mädchens, der Lorette oder Schnalle kennt.«<sup>42</sup>

Heines Präsentation des Gedichts im Kontext des spätmittelalterlichen Tannhäuserliedes einerseits, der »Verschiedene(n)« andererseits und schließlich der Parisanekdote schreibt der Rezeption eine doppelte Optik



*Frau Venus am Himmelbalkon (116x113) — Vénus à son balcon*

vor. Die Aufforderung zum vergleichend historisierenden Studium einerseits, und zur aktualisierenden Identifikation andererseits, lenkt die Aufmerksamkeit auf das in der Gegenwart zu entdeckende, gegenwärtige Vergangene und auf das in der Vergangenheit präselektierte Gegenwärtige. Eine vergleichbare Verdoppelung dürfte im Unterschied zu Baudelaires Entschiedenheit für *eine* »Inspiration« auch produktionsästhetisch gelten. Der Bericht von Fund und erster Lektüre des alten Tannhäuserliedes im Archiv hält die Erregung über eine Begegnung fest, die an vergegenwärtigender Intensität der Beschreibung der Begegnung mit der »ausgehaltenen ... Göttin« auf der Place Bréda in Paris um nichts nachsteht; ja die Alternative zu Balzac in der Anekdote dürfte selbst im Wissen um Vorbilder in der bildenden Kunst entwickelt sein. In die Anekdote, die zunächst ganz dem Balzacschen Identifikationsverfahren angepaßt scheint, eingegangen ist das gebildete Spiel mit der Ambiguität von Kurtisane und Herzogin. Romantischer Tradition gemäß galt Tizians Venusbild als »ein Bildnis der Herzogin von Urbino«<sup>43</sup>, doch dürfte Stendhal nicht der einzige sein, der



— im Laufe der 40er Jahre — auf den Gedanken kam, es handele sich hier um eine Dirne.<sup>44</sup> Auf die Vulgarisierung der Hochkunst jedoch, die Varnhagen befürchtet und die die bildende Kunst — Manets Nana — mit dem provozierenden Rückgriff auf Tizians Venusbild vollzieht, läßt sich Heines Tannhäusergedicht nicht ein: Heine greift auf ein Volkslied der Renaissance zurück. Diese Wahl enthebt ihn der gegenläufigen Bewegung, der »Nobilitierung der Tageskunst«<sup>45</sup>, die Manets Nana vornimmt. Das Tannhäuserlied enthält zwar mit seiner Papstkritik Elemente der Tagesliteratur, doch ist nicht die Auflösung von hierarchisierten Kunstformen Heines Problem, sondern die Temporalisierung und Historisierung lyrischer Poesie in einer prosaischen Gegenwart.

Ein komplexes Beziehungsnetz an Texten, in das der »Tannhäuser« verstrickt ist, hat sich vor uns ausgebreitet. Heine antwortet zum Abschluß einer Sequenz eigener Prosatexte mit dem Tannhäuserlied auf einen Prosatext Tiecks, der dieses Motiv 1835 ebenfalls verarbeitet hat. Zu diesem Zweck greift Heine auf das Volkslied zurück und läßt sich dessen Struktur vorgeben. Diese moderne Version vertieft und erweitert wiederum Heines gleichzeitige lyrische Produktion. Heines »Tannhäuser« ist dennoch nicht in eine »esoterische Intertextualität«<sup>46</sup> von Lyrik eingebunden, sondern getragen von der Spannung von Poesie und Prosa. Ein neuer Gedichttypus entsteht. Warum gerade die Volksliedmanier es ist, die im Verbund mit der Gattung Legende und dem erotischen Gedicht Erfahrungen und lyrische Töne der Vergangenheit mit der modernen Alltagssprache und den Bedeutungswerten publizistischen Räsonnements zu verschmelzen vermag, kann ein Blick auf Volkslied und Legende klären helfen. Wir folgen daher Heines Aufforderung und wagen mit der Konfrontation vom Volkslied und ihrer »Profanation« (B.3, 976) »eine vergleichende Anatomie der Literatur«:

»Sehr interessant und aufschlußreich wird dieser Vergleich für den Kritiker sein, der sehen möchte, auf wie verschiedene Weise zwei Dichter aus zwei ganz entgegengesetzten Epochen die gleiche Legende behandelt haben, wobei sie völlig die gleiche Komposition, den gleichen Rhythmus und beinahe den gleichen Handlungsrahmen beibehalten. Aus einem solchen Vergleich muß der Geist beider Epochen entschieden hervortreten ...« (B.3, 1025)

Im Tannhäuserlied Heines tritt zu der polemischen Dialogizität<sup>47</sup> mit Tiecks Früh- und Spätwerk, zu der produktionsästhetischen mit dem eigenen Oeuvre, der zeit- und poesiediagnostische Wetteifer gegenwärtiger Poesieproduktion mit poetischen Sprechweisen der Vergangenheit.

#### IV. Heines Vorlage: »Der Tannhäuser«

Nach Friedrich Schlegel erfaßt die Gattung Legende »factisch die Stimmung und Weltansicht mehrerer Jahrhunderte«.<sup>48</sup> Auf Heines Tannhäuser

sergedicht trifft diese Bestimmung ebenso zu wie auf das Tannhäuserlied der Renaissance. Ergänzend und präzisierend kann Goethes Charakteristik des Tannhäuservolkslieds in seiner Rezension von des »Knaben Wunderhorn« hinzugesetzt werden: es stelle ein »Großes christlich-katholisches Motiv«<sup>49</sup> dar. Die ins Lied gefaßte Legende schildert eine historische Bewußtseins- und Gefühlslage, wir würden heute sagen, eine Mentalität. Von der Stauferzeit bis zur Reformation schieben sich vier Sinngebungsgeschichten ineinander.

1. Das Gedicht knüpft an den fahrenden Sänger und Ritter Tannhäuser an, der im 13. Jahrhundert die niedere Minne gegen die hohe verherrlicht hat.<sup>50</sup>
2. Die Kirche verdammt Sinnlichkeit und Weltbejahung und macht Tannhäuser exemplarisch zum Gemahl einer heidnischen Göttin.
3. Zur Zeit der Mystiker, im 14. und 15. Jahrhundert, dachte man milder über den Sünder als die offizielle Kirche: in frommen Liedern ließ man Tannhäuser seine schwere Sünde bekennen, »sich unmittelbar an Gott und den Erlöser wenden und deren Gnade, so wie die Fürbitte der Heiligen Jungfrau erleben.«<sup>51</sup>
4. Der papstkritische Schluß gibt Zeugnis von der sich ankündigenden Interpretation der Reformation.

Diese durch Deutungsvielfalt verdichtete Mentalitätslage einer Epoche tritt durch Konfrontation von Antike und Mittelalter in einen weltgeschichtlichen Horizont. Dieser Gegensatz prägt nicht nur motivlich (Venus = Antike, Tannhäuser = Mittelalter) das Gedicht, sondern gewinnt in ihm auch formal künstlerische Gestalt. Die Tannhäuserballade verknüpft zwei handlungsorientierte Rituale miteinander, die das jeweilige Selbstverständnis der beiden Epochen (Antike und Mittelalter) artikulieren. Trotz religiös-rechtlich überformter Argumentation läßt sich in der Werbungsrede der Venus am Beginn des Volkslieds die Struktur antiker erotischer Dichtung, lassen sich Reste der Stufen der Liebeshandlung, die sogenannten fünf Linien, von der Ansprache, dem visus, der Berührung, dem Kuß bis zum Beischlaf erkennen.

Nach dem Auszug Tannhäusers aus dem Venusberg folgt das Gedicht einem andersartigen Ritual, der prozessualen Ordnung des christlichen Bußsakraments. Das Grundmodell einer Büsserlegende wird sichtbar: »die Kapitalstünde, die Reue des Sünders, der Gang zum zuständigen Beichtiger, die Antwort des Beichtigers (die nicht zugleich die Absolution ist), die Rückkehr des Sünders an den Sündenort und das Stabwunder.«<sup>52</sup>

Diesen praktizierten Kodex des Bußsakraments sprengt das Volkslied auf. An die Stelle der Entsühnung tritt die Gnade Gottes. Nicht mehr das Tun des Menschen, sondern die Liebe Gottes ist entscheidend. Philologisch-logische Exaktheit hat früh Widersprüchlichkeit im Volkslied vom Tannhäuser, kürzlich gar ein »Mißverständnis« des mittelalterlichen



Exemplumcharakters der Legende feststellen können.<sup>53</sup> Übersehen wird dabei, daß die Destruktion des religiösen Rituals der Bußordnung in der Ballade erst den heilsgeschichtlichen und ästhetischen Gehalt entbindet. Das historisch bedingte Mißverständnis im Volkslied, das die Rückkehr Tannhäusers in den Venusberg als Bekehrung zur Venus begreift und nicht als letzten Akt, als notwendigen Abschluß der Bußordnung, trägt das Motiv in eine moderne Erfahrung ansprechende Konstellation. Der Mensch als Richter über andere ist fragwürdig geworden, die weltlich-kirchliche Macht des Papstes ist desavouiert. Fortan bleibt ein Dualismus bestehen von im Illegitimen fortbestehender Herrschaft der (antiken) Sinnlichkeit und göttlicher Liebe. Beide sind dem direkten Einfluß des Menschen entzogen.

Das Volkslied vom Tannhäuser bestätigt ein Diktum der Kunstgeschichtsschreibung der Romantik, die »Meisterwerke aller Künste« erstunden erst, wenn »ein Zeitalter zu Grunde gegangen« sei.<sup>54</sup> Am Ausgang des Mittelalters, im Bewußtwerden der korrespondierenden Unterdrückung von Sinnlichkeit vorangegangener Kultur ist die literarische Gestaltung vom Tannhäuser im Venusberg möglich geworden. Heines Erstaunen, daß trotz christlicher Kritik an den römischen Sitten, die Werbung von Venus um Tannhäuser dennoch als einzigartige »Schlacht der Liebe« kenntlich geblieben sei, gibt den Blick frei für die Eigenart dieser Ballade der Renaissance und liefert einen Ansatz für die Interpretation der modernen, »freigeisterisch(en) und ungläubig(en)« Bearbeitung.<sup>55</sup> Herder zeigt dafür Gespür, indem er das Volkslied als »schlechtes Gewissen der Kultur« apostrophiert. Kommerell zielt auf Vergleichbares, wenn er das Volkslied als die Heimat des Illegitimen und Tabuisierten beschreibt.<sup>56</sup> Heines Version setzt hier an. Der Forderung von Venus in der Ballade »Und wo Ihr in dem Land umfahren, / Mein Lob das sollt Ihr preisen« kommt er nach; die Hommage an Venus wird zur Kunst. Weltgeschichte und Heilsgeschichte werden abgelöst von Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Im Tannhäuserlied Heines wird diese Transformation, zugleich aber auch ihre Grenze erfahrbar.

Hans Magnus Enzensberger hat an Brentanos Gedicht »Der Spinnerin Lied« die raffinierte Verschmelzung von Volkslied und »kunstvollen Gebilde(n) der Renaissancepoesie« nachgewiesen.<sup>57</sup> Dies wurde jüngst erneut bestätigt.<sup>58</sup> In vergleichbarer Weise verschmilzt Heine Volkslied- und Kunstliedton. Beruht aber bei Brentano die Raffinesse gerade im Vorschein der Naivität und Zeitlosigkeit<sup>59</sup>, so wird hier auf die Brechung der Töne und Stimmen, auf ihren historischen »Erdgeschmack«, auf den leisen, aber merklichen Gang der Geschichte wert gelegt. Heine greift auf die »soziale Redevielfalt und Sprachvielfalt« des Volkslieds zurück.<sup>60</sup> Deren erotisches Sprachmaterial reichert er durch historische Formen erotischer Lyrik an. Dabei nutzt Heine sowohl die balladeske Form des Volkslieds<sup>61</sup>,

die Lyrisches, Dramatisches und Episches zu vereinen vermag<sup>62</sup>, als auch die innere Disposition der Legende. Deren Sprachgebärde, eine jeweils aktualisierte »imitatio«, wie sie Jolles eindringlich beschreibt, wendet er nicht nur auf den Inhalt an, indem er das Märtyrerschicksal eines Heiligen auf den Dichter säkularisierend überträgt, sondern auch auf die Formen. Die »Geistesbeschäftigung der aemuli«, der Nacheifernden ist in der Legende gebunden an die Ausbildung der Fähigkeit, »in einer Person, einem Ding, einer Handlung *ein anderes*« vollzogen zu denken.<sup>63</sup> Formal ist somit die Zwei-, ja Vielstimmigkeit angelegt. Artistisch stellt Heine verschiedene Variationen der Gleichzeitigkeit von Vergangenen und Gegenwärtigem her. Gezielt erzeugt er eine Polyphonie sensualistischer und spiritualistischer Sprachformen. Das Volkslied stellt die christliche Verdrängung des Sinnlichen und die Unterdrückung einer vergangenen Kultur, der Antike, dar. Heine streicht diese religiöse Transzendierung, doch zeichnet er dafür mit der Kontrastierung von geschichtlichen Gesundheits- und Krankheitszuständen, deren anthropologische Folgeerscheinung deutlich aus. Herder hat dieser Säkularisation in seiner Legendentheorie vorgearbeitet, als er die Diffamierung der Legende in der Aufklärung bekämpft und sie poetisch und geschichtlich aufwertet:

»Die geheime, innere Denkart der christlich gewordenen Völker, ihren Wahn, Aberglauben, Schwachheiten, kurz den *dunkeln Grund ihrer Seele* lernt man aus mancher Legende mehr kennen, als in diesen Zeiten aus ihrer sämtlichen Staatsgeschichte. Nur es gehört ein Ausleger dazu, der auch das Wunderbare zum schlichten Menschensein hinabführe.«<sup>64</sup>

Auf die Einwände der Aufklärer gegen die »verkehrte Tendenz« der Legende, ihrem »böse(n) Ideal einer verführenden Sittenlehre« könne man allein mit Satire begegnen, antwortet Herder mit dem Hinweis auf die therapeutischen Möglichkeiten der Legendenlektüre:

»Der Arzt läßt sich die Gebrechen seines Kranken erzählen, nicht damit er sie witzig zur Schau trage, sondern damit er ihm Leichterung schaffe und ihm helfe. Wäre alles, wovon gesprochen ist, ein schwerer dunkler Traum langer Jahrhunderte, ein ungeheurer Wahnsinn der Zeiten gewesen; zeigt ihn als solchen. Hebt die Erzählungen verführter, mißleiteter Seelen sorgsam aus, und bemerkt, wie sie mißleitet wurden, wie sie sich selbst verführten. (...) Eine kleine Legende wird mehr Psychologie, mehr Warnung, Rath und Trost enthalten, als vielleicht ein ganzes System kalter pharisäischer Sittenlehre. Sie wird wieder werden, was ihr Name sagt, ein *durchaus zu Lesendes*, eine *Legende*.«<sup>65</sup>

An die Stelle des Wunders tritt die literarische Kunst, an die Stelle des Spotts die Anthropologie, an die Stelle der Genugtuung des Buß-Sakraments die »lehrende(n) Idylle«.<sup>66</sup>

Heine setzt diese Profanation fort, indem er sie auch die Poesie erfassen läßt. An die Stelle von Antike und Christentum tritt in der Gegenwart ein moderner Dualismus von Poesie und Prosa. Aus dem Blickwinkel der



Prosa, prosaischer Lebensverhältnisse der Gegenwart, verschwindet die Krassheit des ehemaligen Gegensatzes zwischen Antike und Christentum: sie gelten nun für poetisch. Goethes Forderung an die moderne Deutung einer Legende, ihren »welthistorischen Sinn« freizulegen<sup>67</sup>, wendet Heine produktionsästhetisch: die triadische Gliederung des Gedichts verweist auf drei Epochen, Weltanschauungen und Lebenshaltungen: Antike, mittelalterliches Christentum und prosaische Moderne. Die Gattungsgrenzen von Volkslied und Legende sind damit freilich überschritten; hatte doch Kosegarten mit Grund die Legende eingegrenzt auf den Gegensatz von Antike und Christentum<sup>68</sup> und hatte doch A.W. Schlegel im Volkslied und in der Romanze eine Zufluchtstätte der ansonsten bedrohten Poesie sehen wollen.<sup>69</sup>

#### V. Interpretation von Heines: »Der Tannhäuser«

Der Heines Gedicht einleitende Kontroversdialog zwischen Venus und Tannhäuser wird aller mittelalterlichen Requisiten (Eid – Ehre), die ihm noch im Volkslied anhaften, entkleidet. Die heitere sinnenfreudige Lebenswelt der Antike, nun in kunstvolle anakreontische Form gebracht, stößt antagonistisch auf Verhaltensweisen, die das Christentum erschuf: den Wunsch nach Verinnerlichung und das Bewußtsein von Geschichtlichkeit und Zeit.

Die anakreontische Welt aus Rosen, Wein, Küssen, Lachen und Scherzen und heimlicher Minne, die Venus werbend Strophe für Strophe entwirft<sup>70</sup>, kennt kein Verlangen und keine Sehnsucht<sup>71</sup>, sie ist ganz Gegenwart.<sup>72</sup> In diese Welt der Erfülltheit tritt mit Tannhäusers »heimliche(r) Unruhe« und seinen »Quälereien der Seele« ein feindliches Lebensprinzip, ein negatives Lustprinzip, die Lust am Negativen, die »Wollust des Schmerzes«.

Frau Venus, meine schöne Frau,  
 Von süßem Wein und Küssen  
 Ist meine Seele geworden krank;  
 Ich schmachte nach Bitternissen.

Wir haben zuviel gescherzt und gelacht,  
 Ich sehne mich nach Tränen,  
 Und statt mit Rosen möcht ich mein Haupt  
 Mit spitzigen Dornen krönen.

Das Bild des Gekreuzigten (»mit spitzigen Dornen«) als Gegenbild zu der anakreontischen Bekränzung »mit Rosen« formuliert<sup>73</sup>, verweist auf den weltgeschichtlichen Einschnitt: A.W. Schlegel nennt es »die merkwürdigste Revolution des menschlichen Geistes«, den »Wendepunkt des Gegensatzes zwischen der heidnischen und christlichen Religion«. Die alten Götter verloren, so Schlegels Beschreibung,

»ihre Kraft, die laute Freude der Feste schwieg, die Orakel verstummten, und der Mensch, gleichsam aus seinem geliebten irdischen Wohnsitz ohne Rückhalt vertrieben, mußte eine höhere geistige Heimat suchen. (...) Das Christentum nimmt den Menschen gleich anfangs als zu einer höheren Ordnung gehörig in Anspruch, es verlangt von ihm Bekämpfung seiner sinnlichen Natur, Ertötung des Fleisches, und ersetzt ihm dies durch die verheißende Harmonie in dem geistlichen Reiche.«<sup>74</sup>

Die Legende vom Tannhäuser vollzieht noch einmal in der Postfiguration des Märtyrers Christi<sup>75</sup> die weltgeschichtliche Zäsur nach, das Ende der frohen, diesseitsbejahenden Lebens- und Vorstellungsweise und den Beginn christlicher Verinnerlichung.<sup>76</sup> Aber was hat dieser Wendepunkt aus vergangenen Zeiten, dieser Herrschaftsbeginn der weltverneinenden Religion des Schmerzes mit der Gegenwart zu tun? Friedrich Sengle hat im ersten Kapitel seines umfangreichen Werkes über die »Biedermeierzeit« die »Grundstimmung der Menschen« der Restaurationsepoche im Welt-schmerz gesehen. Heines Sichtweise nicht fern, hat Sengle diese — freilich die Restaurationsepoche übergreifende — Mentalität vom Wertherfieber bis zum »'Hamletfieber' der Byroniden« als Säkularisationsphänomen des Christentums gedeutet.<sup>77</sup> Außer diesen geschichtsphilosophischen Zeichen verschwinden in Heines Version die transzendenten Motive und werden durch psychische ersetzt. Das Motiv der Trennung war im Volkslied die Angst vor der Hölle, übriggeblieben ist nur noch die Sehnsucht nach Schmerzen und Tränen. Diese Psychologisierung<sup>78</sup> und Reduzierung auf den »erotischen Katzenjammer«, das »Lustgetto« — um Formulierungen der wissenschaftlichen Literatur zu gebrauchen<sup>79</sup> — bedeutet eine Schwächung des einstigen Antagonismus von diesseitsbejahender Antike und jenseitsorientiertem Christentum. An die Stelle der Transzendenz tritt daher als weiteres Trennungsmotiv ein neues Argument: die Endlichkeit der Liebe in der Zeit und die Einmaligkeit der Liebe.

Frau Venus, meine schöne Frau,  
Dein Reiz wird ewig blühen;  
Wie viele einst für dich geglüht,  
So werden noch viele glühen.

Doch denk ich der Götter und Helden, die einst  
Sich zärtlich daran geweidet,  
Dein schöner liljenweißer Leib,  
Er wird mir schier verleidet.

Dein schöner liljenweißer Leib  
Erfüllt mich fast mit Entsetzen,  
Gedenk ich, wie viele werden sich  
Noch späterhin dran ergetzen!

Als Einwand gegen die antike Sinnenwelt tritt neben die christlich humanisierte Sehnsucht nach Leid, die moralisch bürgerliche.<sup>80</sup> Erschien dem



mittelalterlichen Tannhäuser Venus als teuflisch, so sieht in ihr der bürgerliche eine Kurtisane. Mittelalterlicher Dualismus von Diesseits und Jenseits werden in der Moderne in Zeitsequenzen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgelöst. Dieser moralische, in Zeitdimensionen rechnende, intellektuelle Angriff auf die anakreontische, heitere, sinnlich ewige Welt bedeutet eine radikalere Infragestellung als es die mittelalterlich-christliche je gewesen war. Dieser Anschlag ist nicht mehr immanent bewältigbar. Die in ihrem Stolz verletzte Venus öffnet folgerichtig Tannhäuser freiwillig die Pforte des Venusberges.

Mit der Trennung von Venus, dem Bruch mit der Antike ist die Einheit von Eros, Poesie, und Leben dahin; an ihre Stelle tritt das Leiden am Dualismus von Leib und Seele, tritt die Erinnerung an gehabte Freuden und ihr Preis in der Erinnerung, ihre Vergegenwärtigung. Was im ersten Teil des Gedichts noch als realer Konflikt ausgetragen wird, was Tannhäuser als Werbung und Verführung nur äußerlich betrifft, ist jetzt ins Innere der Subjektivität geschlagen, bemächtigt sich der ganzen Existenz Tannhäusers, ja droht auch, so wird suggeriert, auf Außenstehende, den Dialogpartner Papst überzugreifen.<sup>81</sup> Verlor Venus eingangs den konkreten Kontroversdialog, so siegt sie jetzt im Innern Tannhäusers über den Spiritualismus.

Die veränderte Gefühls- und Seelenlage zeitigt auch eine veränderte Poesie, eine neue Ausdrucksweise: die Lyrik wird spirituell.<sup>82</sup> Ist in der erotischen Dichtung der Antike die Lebensform identisch mit der Poesie, so ist die Poesie jetzt Kompensation des Verlustes schöner sinnlicher Gegenwart. Im Erinnerungsschmerz, in der Bitterkeit des gefühlten Verlustes steigert sich die Intensität des Liebesgefühls. Das Preislied der Liebe, das Frau Venus im alten Tannhäuserlied gefordert hatte, gelingt. Es wird ästhetisch. An die Stelle des unmittelbaren Genusses von süßem Wein, Küssen und heimlicher Minne in der Antike treten als Ausdruck gedämpfter Triebe sublimere Formen der Liebe. Die synästhetisch als Blumenduft umschriebene Stimme, die zarten, taktilen Spiele der als Schmetterling verkleideten Seele um die Rosenlippen der Geliebten<sup>83</sup>, die optische Suggestion der »blühend schwarzen Locken« gipfelt im sublimsten und zugleich machtvollsten Organ, dem Auge.

Ihr edles Gesicht umringeln wild  
Die blühend schwarzen Locken;  
Schaun dich die großen Augen an,  
Wird dir der Atem stocken.

Schaun dich die großen Augen an,  
So bist du wie angekettet;  
Ich habe nur mit großer Not  
Mich aus dem Berg gerettet.

Ich hab mich gerettet aus dem Berg,  
 Doch stets verfolgen die Blicke  
 Der schönen Frau mich überall,  
 Sie winken: komm zurücke!

Das Unterdrückte verselbständigt sich und gewinnt Macht über den Geflüchteten. Das Sublime setzt sich subliminal als Beherrschendes durch; die Werbungsrede der Venus, im ersten Teil noch heiter und leutselig, wird nun zum unentrinnbaren Zwang.<sup>84</sup> Die den »heiligen Vater« despektierlich duzende Wendung läßt Leser oder Hörer die Unausweichlichkeit dieses Zugriffs spüren. Den Dualismus von Sublimierung und gleichzeitiger Vereindeutigung von Gefühlen macht die eigentümliche Spannung der Sprache zwischen Poesie und Prosa sinnfällig. Das »genus medium« des ersten Teils wird in den »hohen Stil« des Schönheitspreises überführt (»Liebreizend und anmutreiche«)<sup>85</sup>, gleichzeitig wird aber der prosaisch-balladeske Duktus nicht preisgegeben, in der Beschreibung des bannenden Blicks sogar verstärkt: selbst dem Papst bleibt angesichts der Augen der Venus »der Atem stocken«.

Die Affektmodellierung und -sublimierung übersteht einzig das Lachen: dieser Ausdruck symposional rekreativer Heiterkeit der Antike bleibt im Unterbewußten, im Traum präsent, dauerhaftes Inzitant, den Verlust einstigen Glücks nicht hinzunehmen. Der Klassizismus hatte die antike Religion als von Freude bestimmt entdeckt. Karl Philipp Moritz »wiederholt mit Verwunderung, daß Freude, ja auch Lachen und Komik, den alten Göttern wohlgefällig seien als ein Mittel und zugleich Ausdruck der Versöhnung.«<sup>86</sup> Die Romantik entdeckt die verdrängte Antike als eine schaudervolle, an Wahnsinn grenzende, aus dem Unterbewußten hervordringende Macht des Lachens. Elisabeth erzählt in Tiecks Märchen »Der Runenberg« von einem »wunderschönen Weibe« — der Leser hat es vorab als antike Göttin identifiziert —, dem ihr Mann Christian verfiel:

»... er spreche so irre, vorzüglich des nachts, er träume schwer, gehe oft im Schlafe lange in der Stube herum, ohne es zu wissen, und erzähle wunderbare Dinge, vor denen sie oft schauern müsse. Am schrecklichsten sei ihr seine Lustigkeit am Tage, denn sein Lachen sei so wild und frech, sein Blick irre und fremd.«<sup>87</sup>

In Heinrich Heines »Tannhäuser« ist das Lachen nicht ungebrochene Heiterkeit wie im Klassizismus, noch ins Pathologische führende Entzweiung von Leib und Seele, sondern Zeichen für ein im Schmerz, im plötzlichen Weinen wiederzuerlangendes Glück.

Ein armes Gespenst bin ich am Tag,  
 Des Nachts mein Leben erwacht,  
 Dann träum ich von meiner schönen Frau,  
 Sie sitzt bei mir und lachet.

Bibliothek des Fachbereiches  
 Gesellschaftswissenschaften  
 der J. W. Goethe-Universität  
 Frankfurt/M.



Sie lacht so gesund, so glücklich, so toll,  
 Und mit so weißen Zähnen!  
 Wenn ich an dieses Lachen denk,  
 So weine ich plötzliche Tränen.

Ich liebe sie mit Allgewalt,  
 Nichts kann die Liebe hemmen!  
 Das ist wie ein wilder Wasserfall,  
 Du kannst seine Fluten nicht dämmen;

In der Metaphorik des »wilden Wasserfalls« und der »wildentzügelten Flammen« wird die unaufhaltsame Dynamik der Liebe besungen. Der Dialektik von Spiritualismus und Sensualismus gehorchend, wählt Heine nicht einen petrarkistischen Ton der Liebesklage (vgl. E.VII, 316), also nicht die moderne Form radikaler Spiritualisierung im sentimental Preis der unerreichbaren Geliebten, wie er ihn im »Buch der Lieder« noch häufig verwandt hat.<sup>88</sup> Er stimmt statt dessen den bei Ariost und Tasso sich herausbildenden<sup>89</sup>, sich aus der Spitze der Vergeistigung lösenden und zur Antike zurückwendenden Ton an. Wir wissen heute, daß »Impulse zur Abkehr vom idealisierenden Petrarkismus«<sup>90</sup> von der wiederentdeckten »Anthologia Graeca« ausgingen.

»Mit anakreontischen, catullischen Scherzen spielt Tasso auf den edleren Seiten Petrarca. Er glaubt, in dessen Sprache zu dichten, aber er dichtet in der Sprache des Begehrens, nicht der Überwältigung durch den befehlenden Gott. (...) Auch Ariosto hatte das Laurabild durch offene und verborgene Körperreize ergänzt.«<sup>91</sup>

Was Lessing an Ariost bemängelte, das Malerische, was Schiller an ihm problematisierte, das Sentimentalische, was A.W. Schlegel monierte, die »anmutige Konversationspoesie«<sup>92</sup>, was der alte Friedrich Schlegel an der Vereinigung antiker und spiritueller Liebesvorstellungen verurteilte, ist für Heine das gegenwärtig Faszinierende. Der von Friedrich Schlegel konstatierte »falsche(n) Vereinigungspunkt zwischen der Mythologie, der Kunst und dem Stil [der erotischen Dichtungen; d. Verf.] der Alten und dem in der romantischen Poesie herrschenden Liebesgefühl«<sup>93</sup>, interpretiert Heine als welt- und poesiegeschichtlichen Wendepunkt, die rein spirituelle Poesie abzulösen: »Oder bilden ... die lebensstrunkene Heiterkeit in den Versen des Meisters Ludovico nicht einen protestierenden Gegensatz zu dem altdüstern abgehärmten Katholizismus?« (B.3, 370) In seiner profanen Version wagt Heine eine kühne Symbiose von Tönen des Volkslieds und des hohen erotischen Gedichts der Renaissance.<sup>94</sup> Indem er die »hohe« Lyrik bänkelsängerisch umspielt, vermag er unbemerkt die damalige Liebesapologie in die Gegenwart zu verlängern. Auf seine Weise macht er Ernst mit der Aussage Hegels, das Rittertum habe die Frau zu seiner Religion gewählt.<sup>95</sup>

Wenn ich den ganzen Himmel besäß,  
 Frau Venus schenkt ich ihn gerne;  
 Ich gäb ihr die Sonne, ich gäb ihr den Mond,  
 Ich gäb ihr sämtliche Sterne.

Entpuppte die anakreontische Venus im ersten Teil des Gedichts unter dem Blickwinkel moderner Verzeitlichung sich als eine Pariser Kurtisane, so führt die fantastische romantische Welt sentimentaler Liebespreisung an ihrem Höhepunkt zu Heines, von den St. Simonisten beeinflusstem, »dritten neuen Testament« (B.4, 325), einer von christlicher Religion befreiten Sinnlichkeit.

Nachdem der Papst seine historisch begründete Ohnmacht gegenüber dem Ausverkauf des Spiritualismus eingestand, wird der Durst nach Wirklichkeit im abschließenden dritten Teil von Heines Gedicht auf überraschende Weise befriedigt. Tannhäuser findet sich unversehens schnell im Port bürgerlicher Liebe, so daß es ihm darüber fast die Sprache verschlägt. Die Historisierung der Venus hat ihren Höhepunkt erreicht. Die antike Göttin von einst begrüßt Tannhäuser mit christlichen Ritualen. Sie erscheint nicht mehr stolz und verführerisch, sondern anhänglich und verständig; sie vollzieht rituelle Unterwerfungshandlungen, Liebesdienste, die aus der Leidensgeschichte Christi ikonographisch bekannt sind. Die Rückkehr zu Venus ist keine Bestätigung ihrer Macht, sondern der Verlust ihrer Selbständigkeit. In den Venusberg sind zwischenzeitlich Bitternisse eingewandert; die Venus ist eine bürgerliche Ehefrau geworden. Tannhäuser öffnet den Mund nicht mehr zum Küssen, sondern zum Erzählen — und auch das glückt nur noch in rudimentärer Form. Die poetische Schönheit des Liebespreises scheint nur noch — wie im zweiten Teil — ästhetisch möglich zu sein, in der Realität ist Liebe prosaisch geworden.

In dem von Karl August Varnhagen und Theodor Mundt 1835 herausgegebenen literarischen Nachlaß Knebels finden sich Überlegungen zur Notwendigkeit einer Akkomodation griechischer Mythologie an die Gegenwart, die hier einschlägig sind.

»Unsere Denkungsart«, so heißt es dort in einem Aufsatz über 'Polytheismus' »kann, bei allen äußerlichen Umständen ... nimmermehr in die Zeiten der Griechen und Römer zurückschwinden. Bacchus und Venus ... erscheinen bei uns in anderer Gestalt ... Wir kosten ihre Reize und erheitern uns mit ihnen; aber sie müssen auch mit uns über etwas zu schwätzen wissen, sonst schicken wir sie bald wieder in die Gesindestube zurück, um sie nur zu rufen, wenn wir sie nötig haben, oder wir treiben sie gar zu den liederlichen Buben auf die Straße hinaus. (...) Wir wollen also keinem dieser Götter ihr Recht bei uns versagen, so lange sie sich nur auch ein wenig nach unsern Sitten und Umständen einrichten.«<sup>96</sup>

Der Vergleich von Antik und Modern ergibt in fast allen Ästhetiken und Poetiken auf *einem* Gebiet den eindeutigen Vorzug der Moderne: in der sittlichen Liebesauffassung. Moderne Kunst verkörpert hierin »das höhere



Ideal, weil sie nicht nur sinnliche Schönheit, sondern das sittlich Schöne« vorstellt. »Eine schöne Frau wird sich lieber einen weiblichen Engel als eine Venus nennen hören«, behauptet eine Ästhetik der Spätaufklärung, »denn du kannst nur den Engel der Venus vorziehen, weil man in dieser bloß die Schönheit und Grazie des Körpers bewundert, und in diesem Ausdruck des höchsten Ideals der sittlich-schönen Weiblichkeit mit einer reinen und heiligen Liebe anbetet«. <sup>97</sup> Venus hat sich unter diesen Umständen zu akkomodieren. Das Spirituelle christlicher Transzendenz und sublimierter Erotik verschmilzt im dritten Teil von Heines Tannhäuserlied mit der Prosa der Verhältnisse. Tannhäusers eingangs gesuchtes Martyrium hat nun auch Venus erfaßt; nur daß der Mann darüber zum Poeten erinnerter Liebe wird, die Frau hingegen zur Prosaikerin. Durch das Leid der Trennung geprägt, reicht es bei Venus nicht zu Worten, sondern nur mehr zu Handlungen sorgenvoller Liebe.

Aus ihrer Nase rann das Blut,  
Den Augen die Tränen entflossen;  
Sie hat mit Tränen und Blut das Gesicht  
Des geliebten Mannes begossen.

(...)

Sie gab ihm Suppe, sie gab ihm Brot,  
Sie wusch seine wunden Füße,  
Sie kämmte ihm das struppige Haar  
Und lachte dabei so süße.

Die Poesie dieser säkularisierten religiösen Metaphorik bleibt ganz in die Prosa der Lebensverhältnisse eingebettet: »mater dolorosa« <sup>98</sup> und Fußwaschung werden sensualistisch gedeutet. Nichts von den sentimental »blutigen Tränen« des bürgerlichen Trauerspiels <sup>99</sup>, nur deren physische Außenseite, nichts von pietistischem »Wundenkult« einer schönen Seele <sup>100</sup>, nur die genreartige Gestaltung eines Schwebezustandes zwischen prosaischer mütterlicher Fürsorge (Suppekochen) und wirklichem Leid und verheißungsvollem Lachen. Diese neuzeitliche Metamorphose der Venus zur »Venus dolorosa« richtet sich nicht wie in anderen Texten Heines gegen die romantische Diabolisierung der Sinnlichkeit. Die Romantik kennt neben der dämonischen, als zweite Spielart, die »Venus Urania«. Sie »erwecket die himmlische, die reine Liebe, die mit keiner fleischlichen Begierde vermischt ist«. <sup>101</sup> Sie ist bei A.W. Schlegel, Wackenroder, Knebel, Fichte, Schleiermacher präsent; <sup>102</sup> sie ist in Tiecks Gestaltung der »Titania« im »Alten Buch« eingegangen; es lag nahe, sie mit christlichen Zügen der Maria zu verschmelzen. Heines »Venus dolorosa« ist ein prosaisch-poetisches Oppositionsbild zur »Venus Urania«. Heine revidiert damit nicht einen »im Zuge der Christianisierung der Antike« einsetzenden *historischen* Prozeß, bei dem die Kirchenväter die Venussagen in Marienlegenden umgeschrieben haben <sup>103</sup>, wohl aber einen mit der »Sattelzeit« im

18. Jahrhundert einsetzenden *ästhetischen* Prozeß, in dem antike erotische Schönheit durch ästhetisiertes Christentum sublimiert wird. »Die Gleichsetzung der Madonna mit einer Göttin« hatte schon Winckelmann vorbereitet durch »Wortfiguren 'wie stille Größe', 'heilige Wehmut' ... 'Göttertrauer', die deutlich pietistisch gefärbt sind und den Weg zur Verinnerlichung und dann auch zur Verchristlichung der Antike vorzeichnen«. <sup>104</sup> Heine hatte trotz »gewolltem Kontrast zu Winckelmann« in Gestalten der »Heilige(n) Magdalena« auf die die Erotik steigernde christliche Patina nicht verzichten wollen. <sup>105</sup> Wackenroder hatte dann mit kühnem Zugriff die antike Meergöttin Galatea in die christliche Gottesmutter umgeschaffen <sup>106</sup> und das »zauberhafte Gesicht« der himmlischen Jungfrau im »Bild der Venus Urania« festgehalten. <sup>107</sup> In dieser spiritualisierten Form wird »Venus Urania« häufig allegorisch abgenutzt, abstrakt und prosaisch. Heine antwortet darauf nicht mit einer antiken, sinnlich überschäumenden Gegenwelt, sondern, man könnte fast im Anschluß an Goethes römische Elegien versucht sein zu sagen, mit einer »häuslichen«, »sanften und treuen« Frauengestalt. <sup>108</sup>

Und doch hält Heine, trotz dieser Entzauberung der Venus, in der Schlußstrophe eine versteckte Überraschung bereit. In der Erstfassung heißt es:

Zu Hamburg, in der guten Stadt,  
Soll keiner mich wiederschauen!  
Ich bleibe jetzt im Venusberg,  
Bei meiner schönen Frauen.

In der Schlußzeile klingt, kontrastiv zu der Darstellung Deutschlands und Hamburgs, erneut der archaisierende Anfangston des Tannhäuserlieds an. Das Spiel mit Ritterlichkeit und Minne, die mögliche Assoziation an hohe Minne oder gar »unsere liebe Frau« Maria wird abgeschnitten durch die vorausgehende Zeile. Denn »Ich bleibe jetzt im Venusberg« enthält eine, der Frechheit des dritten Teils, adäquate Doppeldeutigkeit.

Der Venusberg steht hier nicht allein für Paris, also für die »fremde, andere Welt, weite Ferne«, wie das Grimmsche Wörterbuch eine Bedeutungsschicht für den Venusberg ausweist; er steht auch für »die beim weiblichen Geschlecht über der Scham liegende erhabener Gegend«, den *mons Veneris*. <sup>109</sup> Wie sehr dies eine damals wohlbekannte Zweideutigkeit war, läßt sich daran ermessen, daß es dem Verleger Wagners unmöglich schien, dessen Tannhäuseroper wie geplant »Der Venusberg« zu betiteln. In gezielter Zweideutigkeit — die große moderne Stadt und den geschlechtlichen Venushügel umgreifend — verpflanzt Heine die erotische Gattung wieder in ihren ursprünglichen sozialen Erfahrungsraum, die »urbs« zurück. Er formuliert damit zugleich seine Sinnlichkeitsgrammatik, polemisch gegen die »ästhetische Lüge« einer platonisierenden romantischen »Venus Urania« ausspielend.



Heines Venus in Paris ist keine Persönlichkeit mit festumrissener Identität. Heine weiß um die Vielgestaltigkeit der Venus wie sie unter anderem Augustinus mit seinen drei Archetypen (der prostituierten, der jungfräulichen und ehelichen Venus) und Boccaccio vorgestellt hatten.<sup>110</sup> Aus dem reichhaltigen literarischen Vorstellungsspektrum, das ihm zur Verfügung stand — man vergleiche seine andersartigen Deutungen in den »Florentinische(n) Nächten«, den »Götter(n) Griechenlands« und den »Götter(n) im Exil« —, wählt er, gattungs- und tönebewußt, nur die Formen und Verwandlungen der Venus aus, die in den vorgegebenen Rahmen des Volkslieds und seiner Annäherung an die große Stadt passen. Diese in die Gegenwart verlängerte Vagantenpoesie erlaubt verschiedene Seiten der Pariser Venus<sup>111</sup> darzustellen: die Kurtisane und die Hausfrau, die göttliche Schönheit und die ZuhörerIn von Klatsch und Zoten. Heine greift durchgängig auf historische Vorgaben zurück, gestaltet sie aber so, daß die Spannung zwischen der Literarizität und der Aktualität, zwischen Historizität und Gegenwärtigem erhalten bleibt. Das im ersten Teil gestaltete Motiv der »déesse courtesane« geht historisch auf die »patristische Degradierung der Venus« als Begründerin der Prostitution zurück<sup>112</sup>; es wird aber so präsentiert, daß es moderner Großstadterfahrung zugehört. Im zweiten Teil des Gedichts wird »die Angst des Mittelalters vor dem Fortwirken einer unentrinnbaren« Liebesmacht der Venus<sup>113</sup>, die zu ihrer Dämonisierung beitrug, so vorgeführt, daß sich die reale historische Angst für den modernen Rezipienten ästhetisch in ein Faszinosum verwandelt.

Die abschließenden vierzehn Strophen, im wesentlichen eine Satire auf Deutschland, wurden in den meisten Interpretationsversuchen des Tannhäuserlieds kritisiert, als »Faust aufs Auge« empfunden.<sup>114</sup> Dabei wurde weder die Gattungsvorgabe berücksichtigt noch die zeitgenössische poetologische Diskussion um Satire. Tieck hatte diese, die Romantik von Anfang an beschäftigende Frage 1835 in seiner Märchennovelle erneut gestellt: war das prosaisch Banale, das Alltägliche, stofflich Poesieunfähige gleichwohl poetisch darstellbar und wenn wie?

Heine hat mit Rücksicht auf die Volksliedvorlage betont, er habe »die gleiche Komposition, den gleichen Rhythmus und beinahe den gleichen Handlungsrahmen beibehalten« (B.3, 1025). Trotzdem wurde im verengenden Blick auf die andersartige Thematik behauptet, »der dritte Teil« sei »völlig von dem alten Gedicht abweichend ... gestaltet«.<sup>115</sup> Zunächst, auch das Volkslied endet nicht mit der Rückkehr Tannhäusers in den Venusberg. Heines moderne Fassung übernimmt den satirischen Schlußton der Vorlage<sup>116</sup>, modifiziert ihn aber im Rahmen des erotischen Gattungsgefüges. Die Öffnung zur Welt ist dem erotischen Gedicht durchaus eigen, freilich mit der Intention, sie zugunsten des erotischen Bereichs zu negieren. Eigentümlich und den historischen Gegebenheiten entsprechend, ist nur, daß das Erotische im Tannhäuserlied nicht mehr dem heroischen, den

großen Taten opponiert, sondern umgekehrt dem Häßlichen, Vergangenen, Überholten, Toten und Nichtigen. Der damit einhergehende Wechsel vom urbanen »genus medium« des erotischen Gedichts zum »derb obszönen Genre«<sup>117</sup> markiert die endgültige Grenzüberschreitung von der Poesie zur Prosa. Mit einem gewissen Recht hat man darin ein »Modell« sehen wollen, für das »Auseinandertreten« von Ballade und »Zeitgedicht«.<sup>118</sup> Man hat damit freilich das Tannhäuserlied Heines in zwei Teile zerrissen, zu einer Gattungsmißgeburt degradiert. Uns interessiert dagegen, wieso und auf welche Weise eine erotische Antilegende in moderner Volksliedmanier dem Ton des Zeitgedichts zur Geburt verhilft. Elisabeth Genton betont im historisch kritischen Kommentar: »Gemessen am *Wintermärchen* war es zwar nur eine Fingertübung, aber innerhalb seines lyrischen Schaffens markierte es einen deutlichen Wendepunkt.« (DHA, 2, 504)

Der kalkulierte Bruch ist im dritten Teil unübersehbar; er wird durch die wirkungsstrategisch eingeplante Wendung Tannhäusers von der fragenden Venus zum deutschen Publikum nur noch eigens unterstrichen.<sup>119</sup> Die ästhetische Logik des Ganzen, die »Einheit im Gegensatz« wird durch das übergreifende Geschichtsmodell von Poesie-Prosa transparent und verständlich. Nachdem der seit Quintilian in der Poetik gängige stilistisch-rhetorische Gegensatz von Poesie und Prosa im 18. Jahrhundert geschichtshilosophisch erweitert wurde, dient er zum Modell, insbesondere die Sprachentwicklung vom Konkreten zum Abstrakten, vom Poetischen zum Wissenschaftlichen zu beschreiben. In Heines Tannhäuserlied bildet er die Folie, den Zivilisationsprozeß von Sprech- und Gefühlsweisen zu gestalten. Das Poesie-Prosamodell hatte als Ergänzung zum traditionellen Antiqui-Modernischema Konjunktur, da es geeignet schien, moderne Phänomene darzustellen, die die historische Zeit der Poesie überschritten. Der Abstand zu einer Welt, in der Poesie naturwüchsig entstehen konnte, wird bewußt. Fortan bestimmen »subjektive Wahrnehmungs- und Bewußtseinsformen, Wirklichkeitsvorstellungen ... die Struktur der Darstellung des von der Tradition zur Verfügung gestellten Materials«.<sup>120</sup> Poesie der Vergangenheit wird von der Prosa der Gegenwart aus interpretiert, vermag aber zugleich die Prosa der Gegenwart zu poetisieren. Ein komplexes Gefüge von Poesie und Prosa, von vergangener Gegenwart und gegenwärtiger Vergangenheit entfaltet sich im Tannhäuserlied. Während im ersten und zweiten Teil sich die Gegenwart aus der poetischen Vergangenheit herausschält, am Anfang des dritten Teils die Prosa mit Hilfe christlich-poetischer Metaphorik poesiefähig bleibt, gewinnt in der Schlußsequenz des dritten Teils die prosaische Antiquiertheit in der Gegenwart satirische Gestalt. Mit den Kategorien rhetorischer Stilmischung läßt sich eine derartige ästhetisch-geschichtshilosophische Konstellation nicht mehr zureichend erläutern.<sup>121</sup> Die traditionelle Erfahrung, daß einer, der »lange



ausgeblieben« ist, etwas zu erzählen weiß, wird im dritten Teil enttäuscht. Die Prosa tritt satirisch ins Gedicht. Die dem dritten Teil immanente Korrespondenz des Verstummens des Lyrischen und satirischer Schwatzhaf-tigkeit gibt Zeugnis von der Zersetzung epischen Erzählens im Witz, ist Zeichen für die »innere Auflösung des Kunststoffs selber, der in seine Elemente auseinandergeht«. <sup>122</sup> Die Form satirischer Dekonstruktion entspricht dem Prozeß des Prosaischwerdens der Welt, zumal in Deutschland. Die ereignishafte Vergangenheit, der Auftritt und Dialog beim Papst schrumpft zum prosaischen Alltag (der Reuezug wird zur Geschäftserledi-gung, der tragische Papstbann zum unverbindlichen Gruß). Deutschland wird in allen Verhältnissen, politisch, literarisch, wissenschaftlich, polizei-administrativ und finanzpolitisch als das krasse Gegenteil poesiefähiger Welt, als verschlafene, stinkend und obscurant, als »verschimmeltes Philisterland« (B.3, 508) vorgestellt. Erotische Sinnlichkeit wird ausgetauscht gegen das Anale, Phäkalische, Unfruchtbare, Zwanghafte, Abgelegte. Die Zweistimmigkeit im Gedicht wird abgelöst von der Zweideutigkeit, die Schönheit von der Häßlichkeit. Im Unterschied zum privaten Bereich sind diese öffentlichen, prosaischen Charakterzüge ohne Wahrheitsverletzung nicht poetisierbar, sie sind einzig der Lächerlichkeit preiszugeben.

Goethes Tod, Tiecks Senilität, und die »liebe(n) Geschöpfchen und Tröpfchen« der schwäbischen Dichterschule bedeuten jedenfalls das Ende der Kunstperiode unter den vorwaltenden deutschen Verhältnissen. Das ist aber nicht mit dem Ende der Kunst überhaupt gleichzusetzen. Heines Gedicht »Der Tannhäuser« tritt den Gegenbeweis an. <sup>123</sup> Heine greift den Volksliedton produktiv auf und erweitert seine Tonskala, die wie Hegel formuliert; »noch vor der eigentlichen Ausbildung einer prosaischen Gegenwart und Wirklichkeit des Bewußtseins« entstand <sup>124</sup> — bildlich gesprochen —, nach oben und unten. Auf der einen Seite integriert er archaisierende Sprechweisen (etwa in Formulierungen wie »zu spielen der heimlichen Minne« oder »bei meiner schönen Frauen«), Alltagssprache und publizistisch-satirisches Rasonnement, auf der anderen Seite verschmilzt er verschiedene poetische Töne erotischer Lyrik mit dem Volkslied. <sup>125</sup> Man hat jüngst Kritik geübt an der ästhetischen Forderung nach geschlossenen homogenen Rhythmen. Die romantische Lyrik »wird nicht von einer rhythmischen Gebärde getragen, sondern setzt sich aus rhythmisch disparaten Elementen zusammen«. <sup>126</sup> Indem Heine die Gegenwart im Vergangenen geltend macht, den »Geist« gegen die fixierten Formen des »Buchstabens« ausspielt <sup>127</sup>, vermeidet er den Eklektizismus des ästhetischen Historismus. Mit der universellen Formvermittlung, die von der Anakreontik bis zu Vorklängen des Chansons reicht <sup>128</sup>, gelingt Heine, was die Romantiker geträumt haben, eine »Weltgeschichte der Phantasie und des Gefühls« zu schreiben. Die im Tannhäuserlied Gestalt gewordene Geschichte erotischer Sinnlichkeit ist zugleich eine Geschichte des Lachens

und Weinens und zugleich eine Geschichte von Sprechweisen verschiedener poetischer Provenienz bis hin zur Prosa. Die Stadien poetischer Liebe werden in den unterschiedlichsten Arten des Lachens festgehalten: das »scherzhafte«, das »tolle«, das »stübe« Lachen werden in der Schlußsequenz von der Prosa des Lächerlichen abgelöst.<sup>129</sup> An die Stelle des auf sich selbst bezogenen Lachens tritt das Lachen über andere, auf erotische Wortgewalt folgt die polemische Fehde.

VI. *Der Tannhäuser und das Wintermärchen:  
die Pariser und die Hamburger Venus*

Treffend hat der Zeitgenosse Heines, Arnold Ruge, dessen frühe Lyrik charakterisiert: die poetische Stimmung der Romantik sei dort durch einen »prosaischen Gegenstoß« zur Besinnung gebracht worden.<sup>130</sup> In den 30er Jahren, beispielhaft im Tannhäusergedicht, wird der Kontrast von Poesie und Prosa nicht mehr allein in Form witziger Pointen, sich auf die Zerrissenheit der Subjektivität beziehend, ausgetragen; er wird nun weltliterarisch und weltgeschichtlich ausdimensioniert. Im erotisch-politischen Gedicht der 30er Jahre wird die Zerrissenheit romantischer Subjektivität welthaltig. Die Erfahrung des Exils in Paris schmilzt die private erotische Verlustgeschichte eines einzelnen in eine exemplarische Leidensweltgeschichte um; Erotik und Politik werden kompatibel; der Wintermärchentext ist gefunden.

Im ursprünglich vorgesehenen Anfangskapitel des Wintermärchens mit dem Einleitungsvers »Ade, Paris, du teure Stadt« wird die Eingangsszene des Tannhäusergedichts erneut aufgegriffen und variiert. Was dort versteckte Anspielung auf Biographisch-Lokales bleibt, wird hier — darauf weist Joseph A. Kruse ausdrücklich hin — »klar und eindeutig«.<sup>131</sup> Auf das mythologische Medium wird verzichtet. Der Dichter verläßt die geliebte Frau in Paris, den Ort von »Überfluß«, »von Wonne und von Freuden«, um in Sehnsucht nach der Heimat zu ziehen. Hieß es im Tannhäusergedicht noch allgemein: »Von süßem Wein und Küssen / Ist meine Seele geworden krank; / Ich schmachte nach Bitternissen« (B.4, 348), so wird jetzt konkret, die Krankheit lokalisierend, gesagt:

Das deutsche Herz in meiner Brust  
Ist plötzlich krank geworden,  
Der einzige Arzt, der es heilen kann,  
Der wohnt daheim im Norden.  
(...)  
Ade, du heitres Franzosenvolk,  
Ihr meine lustigen Brüder,  
Gar närrische Sehnsucht treibt mich fort,  
Doch komm ich in Kurzem wieder.



An die Stelle des alten Konflikts zwischen erotischer und christlicher Liebe, der Tannhäuser zum Aufbruch aus dem Venusberg bewegt, tritt ein neuer zwischen erotischer und Heimatliebe.

Ade, mein Weib, mein schönes Weib,  
Du kannst meine Qual nicht fassen,  
Ich drücke dich so fest an mein Herz,  
Und muß dich doch verlassen.

Die lechzende Qual, sie treibt mich fort  
Von meinem süßesten Glücke —  
Muß wieder atmen deutsche Luft,  
Damit ich nicht erstickte. (B.4, 1022)

Dieses Kapitel streicht Heine. Einzelne Motive und Formeln übernimmt er in der Schlußsequenz der Hamburgkapitel (Caput XXIV, B.4, 633). Aus der dort vorgenommenen Ausgestaltung des Themas Liebe und Heimat läßt sich die Ursache der Streichung des vorgesehenen Anfangskapitels erahnen: von der »Vaterlandsliebe«, diesem »törigsten Sehnen«, dieser »Krankheit« läßt sich angesichts aufkommender nationalistischer Phrasen nur »verschämten Gemütes« (634) sprechen. Zu Beginn des Wintermärchens wäre sie nackt, ohne mythologischen Schutz, dem Publikum zu wenig verborgen geblieben, zu programmatisch, ostentativ geworden. In eines der Hamburgkapitel versteckt war diese »Wunde«, dieses sublimen Geheimnis in derb-komischer Umgebung, »auf der Dirnenstraße, der großen Drehbahn im Michaelis-Kirchenspiel, 'wo Haus an Haus elegante Niederlagen für jene Göttin [Venus Vulgivage] bietet'« aussprechbar.<sup>132</sup> Auf die Frage nach dem Reisetmotiv in den winterlichen Norden, folgt die Antwort:

Ich sehnte mich nach dem blauen Rauch,  
Der aufsteigt aus deutschen Schornsteinen,  
Nach niedersächsischen Nachtigalln,  
Nach stillen Buchenhainen.

Ich sehnte mich nach den Plätzen sogar,  
Nach jenen Leidensstationen,  
Wo ich geschleppt das Jugendkreuz  
Und meine Dornenkronen.

Ich wollte weinen, wo ich einst  
Geweint die bittersten Tränen —  
Ich glaube, Vaterlandsliebe nennt  
man dieses torigte Sehnen.

Ich spreche nicht gern davon; es ist  
Nur eine Krankheit im Grunde.  
Verschämten Gemütes, verberge ich stets  
Dem Publikum meine Wunde.

Fatal ist mir das Lumpenpack,  
 Das, um die Herzen zu rühren,  
 Den Patriotismus trägt zur Schau  
 Mit allen seinen Geschwüren. (634)

Die Wunde des jungen Heine, die hoffnungslose Liebe, deutbar als »Gleichnis für die Heimatlosigkeit« des Juden<sup>133</sup>, wird durch die Erfahrung der Fremde zur Heimatlosigkeit aller Ausgestoßenen. Der Liebesverlust expandiert und vertieft sich: die Leidensgeschichte der jungen Liebe in Hamburg wird zur Leidensgeschichte am Vaterland. Eine Verkehrung findet statt: das offiziell Anerkannte, das Zurschautragen des Patriotismus, wird als Intimität behandelt, das offiziell Tabuisierte dagegen, die geschlechtliche Liebe, wird zur Schau gestellt. Die Wunde Heines wird zur »Wunde Heine«. <sup>134</sup>

Vom antiquierten vergangenen Deutschland durfte man — wie im Tannhäusergedicht — einer Französin berichten, von der Liebe zu Deutschland allein einer deutschen Frau. Auch sie, die deutsche Zuhörerin des Dichters, ist klassisch. Trotz moderner Einkleidung als Hamburger Schutzgöttin mit einer Mütze auf dem Haupt, geformt nach dem Hamburger Stadtwappen<sup>135</sup>, verraten die »weiße Tunika«, »das Fußgestell zwei dorischen Säulen gleichend«, insbesondere aber ihr »übermenschliches Hinterteil« (B.4, 630) ihre antike Herkunft. Angespielt wird auf die Venus Calipygis<sup>136</sup> und auf die Venus Cloacina<sup>137</sup>, deren bedeutendstes Insignium der Nachtstuhl des Kaisers Karl des Großen ist. Indem dieses hehre Weib sich als deutsche Frau par excellence ausgibt, für »Zucht und Sitte« eintritt, vor dem sittenlosen Paris (B.4, 635) warnt und sich insbesondere von der »welsche(n) Loretin« (B.4, 631) distanziert, verweist sie selbst auf ihre Repräsentanz: das deutsche burlesk-komische, barbarisch-kultische Pendant zu der gepflegten, zivilisierten literarischen Venus in Paris. Statt einer anmutreichen, liebreizenden schwarzgelockten schönen Frau aus Paris präsentiert sie sich als mütterliches »wunderbar hochbusiges Frauenzimmer«, karikaturistisch dargestellt in — seit Bodmer, Breitinger und Lessing — obsolet geworden »barocken«, beschreibenden Metaphern: »Die Augen wie blaue Turkoasen / Die Wangen wie Rosen, wie Kirschen der Mund.« (B.4, 630) Die Vielgestaltigkeit der antiken Venus, die Differenz zwischen kultischen und literarischen Vorstellungen, nutzt Heine, um das im Öffentlichen und Privaten unterschiedliche Nationalverhalten der Deutschen und Franzosen zu charakterisieren. Die beiden Venusgestalten, im Tannhäusergedicht und im Wintermärchen, bezeichnen weniger verschiedene nationale Mentalitäten im traditionellen Sinne; eher figurieren sie als Sozialcharaktere. Die Venus von Paris, mit ihrem öffentlich courtoisen Habitus als Herzogin und ausgehaltene Frau auftretend, ist privat das zivilisierte, liebevolle Ehefrau. Die deutsche Venus, als kolossale Matrone »Hammonia« sich anbietend, vertritt öffentlich



»Zucht und Sitte«, privat — etwas angetrunken — verwandelt sie sich in eine bacchantische, in Ekstase geratende Sängerin (B.4, 640).

Man hat behauptet, Heine habe »die vom Schutt der Zeiten überdeckte Wahrheit« der Mythologie nicht mehr gespürt.<sup>138</sup> Das Gegenteil ist der Fall. Seine radikale Säkularisierung der alten Mythologie entdeckt vom Klassizismus verdrängte, unseriöse und außerpoetische Seiten der antiken Venus und erschafft damit eine moderne Mythologie. Im Medium des Mythologischen gewinnt das scheinbar Widersprüchliche, in Paris das Verführerische und das Gezähmte, in Hamburg das Züchtige und das Bacchantische sozialkritische Bedeutung.

Durch einen formalen Eingriff hat Heinrich Heine ein Signal gegeben zum Vergleich der Pariser und Hamburger Venus im Tannhäusergedicht und im Wintermärchen. Seine Vorliebe für Zyklen ist bekannt. Als Heine sich entschloß, das Tannhäuserlied und das Wintermärchen gemeinsam in die 'Neuen Gedichte' aufzunehmen, ändert er die Schlußstrophe des Tannhäusergedichts. Statt

In Hamburg in der guten Stadt,  
Soll keiner mich wiederschauen!  
Ich bleibe jetzt im Venusberg,  
Bei meiner schönen Frauen.

schreibt er nun einen offenen Schluß:

Zu Hamburg sah ich Altona,  
ist auch eine schöne Gegend;  
Ein andermal erzähl ich dir  
Was mir all dort begegnet.

Der Dichter des »Tannhäuser« löst sein Versprechen im dann folgenden »Wintermärchen« ein. Mit dieser Situierung des Tannhäuserlieds in den »Neuen Gedichten« bindet Heinrich Heine 1844 dieses Gedicht nicht nur — rückwärtsblickend — in seine erotische Dichtung der 30er Jahre, die »Verschiedene(n)« ein, sondern zugleich ordnet er es, vorausweisend, dem »Wintermärchen« zu.

### Anmerkungen

Der Aufsatz geht zurück auf einen Gastvortrag an der Universität Marburg im Wintersemester 1983/84. Für sein Zustandekommen danke ich Herrn Prof. Dr. Burkhard Dedner. Wichtige Hinweise, insbesondere zu Abschnitt III, Balzac und Heine: »eine Anekdote aus Paris«, verdanke ich Ingrid Oesterle. Heine ist zitiert nach den bekannten Ausgaben von Elster (E.), Briegleb (B.) und der Düsseldorfer Heine-Ausgabe (DHA).

1 Wolfgang Frühwald hat darauf aufmerksam gemacht, daß »im Jahrzehnt zwischen 1830 und 1840, in einer Zeit also, in welcher gemeinhin die Romantik als tot oder zumindest als veraltete bezeichnet wird, ... es eine innerpoetische lebhaftige Diskussion zwischen den Romantikern und Heinrich Heine« gegeben habe. Nach ihm ist Heines »Romantische Schule« auslösendes Moment für ein »Dichtergespräch« zwischen Görres und Heine, Brentano und Heine. Eine Chiffre für diese Art versteckten poetischen

- Disput ist, wie Frühwald einleuchtend zeigen kann, der »Hungerturm des Katholizismus« auf der einen, der Zuflucht- und Schutzturm auf der anderen Seite. In Tiecks und Heines poetischer Polemik tritt an die Stelle des Turmbildes der Venusberg. Der mythische Kontext dieses Motivs mag verursacht haben, daß der spielerisch witzige, poetische Disput mit Motiven hier sich ausweitet zum Streit um ästhetische Konzeptionen, die die Grenze des Innerpoetischen zu den Nicht-mehr-schönen Künsten überschreitet. (Wolfgang Frühwald: Heinrich Heine und die Spätromantik: Thesen zu einem gebrochenen Verhältnis. In: Raymond Immerwahr und Hanna Spencer [Hrsg.]: Heinrich Heine. Dimensionen seines Wirkens. Bonn 1979, 46f.)
- 2 Tieck erfindet eine häßliche, Victor Hugos Quasimodo nachkonstruierte Figur, den »Hannes« (eine Karikatur des christlichen Johannes), die als allegorischer Repräsentant häßlicher Kunst und Literatur, Victor Hugo, Börne und Heine zu subsumieren in der Lage ist: »Jener merkwürdige Hannes soll jetzt als Victor Hugo alles Edle mit Füßen treten, in der Verwesung des Lasters schwelgen und vom Ekelhaften trunken sein. (...) Wir Deutschen bleiben nun auch mit Recht nicht zurück und erheben uns im patriotischen Enthusiasmus und rufen: wie, der große, krummbeinige, einzige Hannes soll ein Franzose sein? Nein, ein Deutscher ist er, das dürfen wir uns nicht nehmen lassen! Daß der sogenannte Börne kein Individuum ist, ist ja klar: denn könnte ein solches in der Wut so blödsinnig werden? (...) Nein! rufen andere, unsern Hannes wollt ihr so wegwerfen? Der Verfasser der Reisebilder ist er ja offenbar, in den sich sogar alte abgelebte Diplomaten noch auf ihrem Sterbebett vergaffen! Zeigt noch einmal den Dichter alter und neuer Zeiten auf, der das vermocht hat. Junge Mädchen entzücken, Jünglinge hinreißen, poetisch Gesinnte entflammen, die Andächtigen zum Beten bringen — welcher Pinsel vermag dergleichen nicht? Aber die legitime, offizielle, durch alle Lebensperioden abgeschwächte blasierte Blasiertheit noch erwärmen und aufreizen, das, so glauben wir, kann kein Peter Aretin, kein - kein - etc. etc. ---« (Ludwig Tieck: Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein. Eine Märchen-Novelle. 1835. In: Marianne Thalmann [Hrsg.]: Werke. 3. Bd. [Novellen] Darmstadt 1973, 1045f.) Mit der »blasierte(n) Blasiertheit« der »alte(n) abgelebte(n) Diplomaten« spielt Tieck auf Friedrich Gentz' Wertschätzung des »Buches der Lieder« an.
  - 3 Darüber erscheint in Bälde eine Interpretation dieser Märchenovelle von Ingrid Osterle mit dem Titel: Ludwig Tiecks romantische Revision.
  - 4 Tieck: Das alte Buch, 1046.
  - 5 Jens Malte Fischer zitiert diese polemische Strophe Heines, ohne die komplizierte Chronologie der Fehde zu berücksichtigen, so daß der falsche Eindruck entsteht, Tieck antworte auf diese von Heine im Tannhäuserlied eröffnete Satire: »Tieck seinerseits wehrt sich mit einer bei ihm unerwarteten Schärfe in Novellen ...« (Jens Malte Fischer: »Selbst die schönste Gegend hat Gespenster«. Entwicklung und Konstanz des Phantastischen bei Ludwig Tieck. In: Christian W. Thomson, Jens Malte Fischer [Hrsg.]: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980, 1318) Tiecks Satire Heines im »Alten Buch« dürfte eine Antwort sein auf Heines Charakteristik von Tiecks »dritter Manier« in »Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland«. Herbert Clasen schreibt in seiner Studie »Heinrich Heines Romantikkritik« verwundert im Potentialis: »Im Jahre 1835 erscheint — wie wenn Tieck Heines Charakteristik bis ins einzelne bestätigen wolle — 'Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein'.« Der direkt greifbare Zusammenhang dieser »poetischen Polemik« wird übersehen. (Vgl. Herbert Clasen: Heinrich Heines Romantikkritik. Tradition — Produktion — Rezeption. Hamburg 1979, 114) Auf diese Weise läßt sich die Kommentierung der Historisch-kritischen Gesamtausgabe präzisieren (DHA, 2, 506).
  - 6 »Der Alte sagte endlich: 'Nein, meine Freunde, dieser Athelstan, wie er sich ehemals nannte, ist den bösen Geistern verfallen. Das ist eine ähnliche Geschichte wie die mit dem Tannhäuser, und es ist entsetzlich, daß es hier, unsrer lieben Heimat so nah, einen Eingang in diesen verruchten Venusberg gibt.' (...) 'Schweig', rief Meister Gottfried. 'Ihr unnütz eifernder Abt, und sprecht nicht so töricht, wie die Ketzerrichter. (...) Erzählen uns doch so viele Gedichte von den Rittern des Artushofes, wie dieser und jener die Gunst einer Elfe, oder Wasserfee gewann; deuten wir nur diese süßen Wunder mit unserm stumpfen Witze nicht zu höllischen Legenden um. Er wohnt im



- Reich der Poesie, und die Poesie ist himmlischen Ursprungs.'« (Ludwig Tieck: Das alte Buch ..., 1039f.)
- 7 Tieck spielt mit dieser Namensgebung auf Chaucers Marchants Tale, Shakespeares Midsummer-Night-Dream und Wielands Oberon an. In seine Titaniagestalt gehen Züge der »Venus Urania« ein.
- 8 Vgl. Rosemarie Hellge: Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck. Göttingen 1974, 226.
- 9 Tieck: Das alte Buch (Anm. 2), 1045.
- 10 Ebd., 1042f.
- 11 Ludolf Wienbarg berichtet: Schon 1830 hätte sich Heine »aufrichtig für den letzten romantischen Dichter Deutschlands« gehalten. H.H. Houben (Hrsg.): Gespräche mit Heine. Potsdam 1948, 194.
- 12 Der Hegelianer Karl Rosenkranz hat diesen Zusammenhang 1838 in den von Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer herausgegebenen Hallische(n) Jahrbücher(n) für deutsche Wissenschaft und Kunst hervorgehoben: »Tieck hat in Heine sich selbst verleugnet; Heine sich umgekehrt in Tieck seinem geistigen Vater verkannt.« »Aber Tieck ist nie ein Freund Heines gewesen, so viel verwandte Elemente sie auch in jeder Hinsicht bis auf das Märchenhafte haben.« Karl Rosenkranz: Ludwig Tieck und die romantische Schule. In: Hallische Jahrbücher 1838, S. 1301.
- 13 Diese Überlegung verdankt sich einer Anregung aus der Ästhetikvorlesung Odo Marquards in Gießen (WS 1983/84). Marquard diskutiert dort das immer wieder erneute Leben der Kunst aus dem immer wieder erneut behaupteten Ende der Kunst und stellt diese Tot- und Überlebensfigur in einen eschatologischen Bezugsrahmen. Vgl. Odo Marquard: Kunst als Kompensation ihres Endes. In: Willi Oelmlüller (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung. Paderborn 1981, 162f.
- 14 Sammons und Prawer betonen die autobiographische Problematik, insbesondere die Beziehung Heines zu Mathilde: »It is clearly one of Heine's most pensive meditations on his own condition.« (Jeffrey L. Sammons: Heinrich Heine. A modern biography. Princeton 1979, 217f.; S.S. Prawer: Heine the tragic Satirist: A Study of the Later Poetry [1827-1856], Cambridge 1961, 35-46) Hegel hat in seiner Ästhetik mit Rücksicht auf die »geselligen Lieder« zur Grenze der autobiographischen Methode immer noch das Beste gesagt. »In Gesellschaft nämlich gibt man nicht sich selbst; im Gegenteil, man stellt seine Partikularität zurück und unterhält durch ein Drittes, eine Geschichte, Anekdote, durch Züge von anderen, die man denn in besonderer Laune auf- faßt und dem eigenen Tone gemäß durchführt. In diesem Fall ist der Dichter er selbst und auch nicht; er gibt nicht sich, sondern etwas zum besten und ist gleichsam ein Schauspieler, der unendlich viele Rollen durchspielt, jetzt hier, dann dort verweilt, hier eine Szene, dort eine Gruppierung einen Augenblick festhält, doch, was er auch darstellen mag, immer zugleich sein eigenes künstlerisches Innere, das Selbstempfundene und Durchlebte lebendig darein verwebt.« (Friedrich Bassenge [Hrsg.]: Georg Wilhelm Hegel: Ästhetik. Bd. 2. Frankfurt/M. o. J., 479) Hegel verwendet für die geselligen Lieder, die Volkslieder und die Gelegenheitsgedichte die ästhetische Kategorie »Situation«. Sie scheint mir angemessen dafür zu sein, den für das Tannhäuserlied produktionsästhetisch bedeutsamen Erfahrungsraum der großen Stadt Paris zu erschließen. Zurecht hat Elisabeth Genton im historisch-kritischen Kommentar zu den »Verschiedenen« hervorgehoben: Diese »Liebesdichtung (sei) nicht als saphirischer Ausdruck, sondern als kritischer Ausdruck konkreter Großstadt-Erfahrungen« zu werten (DHA, 2, 426). »Daß Heine sich später in Paris wie 'Tannhäuser' fühlte, ist durch Bechsteins erwähnten Brief vom 29. Februar 1836 bezeugt.« (Ebd.) Friedrich Engels hat diese esoterische Lesart vom neuen Tannhäuser Heine in Paris am klarsten formuliert (DHA, 2, 498). Für die Konjunktur der Legende ist nach 1830 Eichendorff aufschlußreich: »Die Gegenkraft [i.e. gegen die Venus, Anm.d.Verf.], die er auf den Plan ruft, erscheint nicht nur in christlichen Symbolen, sondern ist körperlich geworden in handelnden Gestalten, die an Vorbilder aus altchristlichen Legenden erinnern.« Grund dafür dürfte die Tatsache sein, daß »heidnische und christliche Kraft ... nicht nur auf einzelne Personen, sondern auf die Gesellschaft« wirken. (Vgl. A. Riemen: Der gesellschaftsbezogene Mythos in Eichendorffs Spätwerk. In: Helmut Koopmann

- [Hrsg.]: Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1979, 175)
- 15 Genau genommen müßte man von einer »Antilegende« im Sinne von André Jolles sprechen: die ironische Darstellung des »Nicht-Nachahmenswerten« eines »unheilige(n) Gegenfüßler(s). Die ironische Warnung der Christen in der ersten Strophe des Heineschen Liedes legt dies nahe. André Jolles: Einfache Formen. Darmstadt 1958, 51.
  - 16 Ebd., 35f.
  - 17 Achim von Arnim schreibt aus Zürich am 9.7.1802 im Zusammenhang mit dem Entwurf einer Dicht- und Singschule: »Wer sich daher Poet nennt in diesem weitesten Sinne, der zeigt keinen Stolz, sondern die höchste Tugend an; er ist ein wahrer Märtyrer und Eremit, er betet und kasteiet sich für andre, damit sie das Leben haben« (Achim von Arnim und Clemens Brentano, bearbeitet von Reinhold Steig. Stuttgart 1894, 38); Nikolaus Lenau: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. Eduard Castle. Bd.2, Leipzig 1912, 142. Vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Ästhetismus und Negativität. Studien zum Werk Nikolaus Lenaus. Heidelberg 1984, 33.
  - 18 Vgl. Odo Marquard: Art.: Kompensation. In: Joachim Ritter u.a. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.4, Basel 1976, Sp.912ff.
  - 19 Ludwig Tieck: Der Getreue Eckart und Der Tannhäuser. In zwei Abschnitten. In: Thalmann (Anm. 2), Bd.2, 56.
  - 20 Walter Benjamin: Die Satire und Marx. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd.3, Frankfurt/M. 1972, 448.
  - 21 Ludwig Börne: Des alten Buches zweiter Teil. Eine Käsenovelle (Käsemärchen) (1835). In: Inge und Peter Rippmann (Hrsg.): Ludwig Börne. Sämtliche Schriften. 2. Bd., Düsseldorf 1964, 1023: »Vielleicht wäre ich heute noch so romantisch und buttersinnig, wenn ich nicht seit vier Jahren in Paris wohnte, dieser vermaledeiten Stadt, in der Kaiser Oktavian und die heilige Genoveva selbst, schon (nach) einem Aufenthalt von drei Tagen, ihren eigenen leiblichen Vater auslachen würden.«
  - 22 Ebd., 1021f.
  - 23 Heinz Schlaffer: Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland. Stuttgart 1971, 40f.
  - 24 Karl Gutzkow: Beiträge zur Geschichte der Neuesten Literatur. Bd.2, 1836, 35f.
  - 25 Vgl. Hinrich C. Seeba: Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende der Ästhetik, DVjs, 50 (1976), 158-202.
  - 26 Neben und nach Brentano und Heine haben das Tannhäusermotiv lyrisch verarbeitet u.a. Geibel und Hermann Lingg; dramatisiert wurde es neben Wagner von Lewitschnigg in einem volkstümlichen Wiener Schauspiel: Vgl. J.W. Thmas: Tannhäuser: Poet und Legend. Chapel Hill 1974, 79ff.
  - 27 Rolf Schröder: Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit. Tübingen 1970, 17: »... um so mehr tritt gerade dieser mißachtete Schriftsteller als eine Art Klassiker hervor, den man neben und über Goethe stellte und der in den zwanziger und dreißiger Jahren auch tatsächlich eine Stellung einnahm, die in früherer Zeit höchstens mit der Wielands und in der jüngeren Vergangenheit mit der Thomas Manns vergleichbar wäre.« Tieck war »correspondierender Gelehrter« des »l'Institut royal« in Paris. Vgl. Pariser Bilder, Stuttgart 1845, 206.
  - 28 Diese Verhaltensweise Heines ist den deutschen Romantikern in Paris eigentümlich. Anders als die »Aufklärer« unter den Parisreisenden von Campe, Rebmann, Arndt bis Börne führt sie nach Paris nicht vornehmlich das Interesse an der großen Stadt, an der dort sichtbaren politischen und sozialen Signatur, sondern das Interesse am Buch. Schlegel, Savigny, Grimm, Uhland gehen in die Bibliothek. Heine verbindet beides, die antiquarischen und die Zeitinteressen.
  - 29 Schon am 4.1.1831 schreibt er an Karl August Varnhagen van Ense noch aus Hamburg: »Gelingt es mir binnen kurzem nicht in Deutschland, so reise ich nach Paris; wo ich leider eine Rolle spielen müßte, wobey all mein künstlerisches poetisches Vermögen zu Grunde ginge« (H.I, 471). Am 15.3.1832 schreibt er aus Paris an Friedrich Thiersch: »Es wäre aber hübsch, wenn Sie mahl herkämen; wenigstens sähen Sie, wie hier alle Poesie auf constitutionellem Wege zu Grunde gerichtet wird.« (H.II, 17) Am



- 24.8.1832 wiederholt er diese Aussage in einem Brief an Friedrich Merckel: »Im Schreiben von belletristischer Art habe ich in der letzten Zeit wenig Glück gehabt. Der Strudel war zu groß, worin ich schwamm, als daß ich poetisch frey arbeiten konnte.« (H.II, 23) Vergleichbares, auf die Napoleonära bezogen, schreibt Achim von Arnim aus Paris: »Wie die Menschen in den Straßen, so treibt der Strom der Gedanken neben mir vorbei, keiner will sich mir, keinem mag ich mich hingeben. (...) Ich kenne hier manchen talentvollen Maler, aber ihre Kunst ist hier wie gelähmt« (Achim von Arnim an Clemens Brentano, Paris, 17.2.1803. In: Steig [Anm. 17], 67).
- 30 Die dem Untertitel des »Tannhäuser« beigegebene Jahreszahl »(geschrieben 1836)« verweist ausdrücklich auf die schwierige Schreibsituation. Im Schwabenspiegel betont Heine, daß »das Lied vom Tannhäuser ... einer Periode meines Lebens (angehört), wovon ich ebenfalls wenige schriftliche Urkunden dem Publikum mitteilen kann oder vielmehr mitteilen darf.« (E.VII, 325)
- 31 Man vergleiche zu dieser Aussparungstechnik eine Briefformulierung Heines an Varnhagen vom 27. Juni 1831: »Ich will Ihnen heute nur Unsinn schreiben, denn schicke ich Ihnen etwas Sinniges und der Briefe käme in unrechte dumme Hände, könnte er Sie kompromittieren.« (H.II, 4)
- 32 Max Kommerell: Das Volkslied und das deutsche Lied (1936). In: Ders.: Deine Dichterin und andere Essays. München 1967, 7-12. Vgl. auch Hannah Arendts These, die »ursprüngliche(n) Volksnähe des Paria« habe es Heine ermöglicht, »aus uralten Liedern geächteter oder unterdrückter Völker, deren Fröhlichkeit so oft bestaunt wird«, zu schöpfen. In: Dies.: Die verborgene Tradition. Frankfurt/M. 1976, 30f. Ernst Klusen macht auf einen Perspektivwechsel in der Einschätzung des Volkslieds durch Heine aufmerksam. An die Stelle der Wertschätzung des »reinen, schlichten organisch Hervorgegangenen« Volksliedtons Herderscher Provenienz trete in den 30er Jahren das sozialkritische Interesse an »unbeachtete(r) Tradition«. In: Hermann Bausinger u.a. (Hrsg.): Zeitschrift für Volkskunde. 68. Jg., Stuttgart 1972, 53f.
- 33 Vgl. Jost Hermand: Erotik im Juste Milieu. Heines »Verschiedene«. In: Wolfgang Kutteneuler (Hrsg.): Heinrich Heine. Artistik und Engagement, Stuttgart 1977, 97.
- 34 Vgl. Rainer Gröbel (Hrsg.): Michael M. Bachtin: Die Ästhetik des Worts. Frankfurt/M. 1979, 42 u. 168.
- 35 Vgl. Hans-Rüdiger van Biesbrock: Die literarische Mode der Physiologien in Frankreich (1840-1842), Frankfurt/M. 1978. Günter Oesterle: Das Komischwerden der Philosophie in der Poesie. Literatur-, philosophie- und gesellschaftsgeschichtliche Konsequenzen der »voie physiologique« in Georg Büchners Woyzeck. In: Hubert Gersch u.a.: Georg Büchner Jahrbuch 3/1983, Frankfurt/M. 1984, 200ff.
- 36 Vgl. Karlheinz Stierle: Baudelaires »Tableaux Parisiens« und die Tradition des »Tableau de Paris«. In: H. Flashar u.a. (Hrsg.): Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 6, Jg. 1974, 285f.
- 37 J.B. Pujoux: Neuestes Gemälde von Paris. Leipzig 1801, 273. Diese Mehrdeutigkeit scheint jene Unsicherheit der Kleinbürger zu verursachen, auf die die Konjunktur der Physiologie antwortet. Sie macht den Kleinbürger, wie Walter Benjamin behauptet, in dem Labyrinth der großen Stadt heimisch, weil sie ihm das Instrumentarium zur Deutung anbietet. Vgl. Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt/M. 1969, 35f.
- 38 Th.W. Adorno an Walter Benjamin. New York 1.2.1939. In: Rolf Tiedemann u.a. (Hrsg.): Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd.I, 3. Frankfurt/M. 1974, 110. Vgl. Ingrid und Günter Oesterle: »Gegenfüßler des Ideals« — Prozessgestalt der Kunst-»Mémoire processive« der Geschichte. Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert. In: Klaus Herding u.a. (Hrsg.): Karikaturen. Gießen 1980, 115.
- 39 Ebd.
- 40 Grandville hat in seinem Buch, in Paris 1844 mit dem Titel »Un autre Monde« erschienen, unter den 188 zum Teil kolorierten Holzschnitten zwei »Karikaturen« mit dem Titel: »Venus à l'opéra« und »Venus à son balcon« abgedruckt. »Gegenüber dem Titel« findet sich ein Holzschnitt, der den Künstler Arm in Arm mit der »Fantasie« (wie es ihr umgeworfener Schal ausweist) zwischen den beiden Welten darstellt. Grandville: das gesamte Werk. Bd.2, München 1969, 1168 u. 1232f.

- 41 Karl August Varnhagen von Ense: Aufenthalt in Paris. 1810. In: Ders.: Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften. 7. Bd., Leipzig 1846, 62: »Weniger machte mir die berühmte Venus zu schaffen, sie schien keine Göttin hier, sondern ein freches Mädchen.«
- 42 Charles Baudelaire: Ein Schilderer des modernen Lebens Constantin Guys. In: Franz Blei (Hrsg.): Charles Baudelaire. Ausgewählte Werke. München o.J., 170.
- 43 Man vergleiche die Einschätzung der Venus von Tizian im 1. Buch der Romantischen Schule (B.3, 370).
- 44 Vgl. Werner Hoffmanns Ausführungen, der auch auf Stendhals »Journal de l'Egotisme 3. Kapitel« verweist. Ders.: Nana. Mythos und Wirklichkeit. Köln 1973, 35.
- 45 Ebd.
- 46 Vgl. Renate Lachmann: Dialogizität und poetische Sprache. In: Dies. (Hrsg.): Dialogizität. München 1982, 59: »... innerhalb der etablierten, unhinterfragbaren, in sich geschlossenen Welt lyrischer Texte, die aufeinander Bezug nehmen, entsteht so etwas wie Dialogizität, das heißt, eine regulierte Dialogizität, eine esoterische Intertextualität.«
- 47 Bachtins Begriff der Dialogizität scheint mir hier in mehrfacher Hinsicht zutreffend. Heines »Tannhäuser« läßt sich nicht nur allgemein in Bachtins Sinn als »Kreuzung verschiedener Bedeutungspositionen, die soziale und kulturelle Erfahrungen repräsentieren« (vgl. Lachmann, [Anm.46], 59) lesen; auch speziell im Sinne von Preisendanz' Forderung nach einer »angewandten Dialogizität« läßt sich der implizit *polemische* textüberschreitende Disput mit Tiecks »Altem Buch«, der *innovatorische* im Blick auf das Weiterschreiben des eigenen Werks von dem *internen* zwischen Volksliedmanier und erotischer Lyrik unterscheiden. Bachtins jüngst zurecht problematisierte Einseitigkeit, die Lyrik nur dem »Monologischen« zuzuordnen, hat in Heines Gedicht im reflektierten Übergang von Poesie zu Prosa seinen Sinn und wird durch Begriff der Intertextualität (entwickelt an manieristischer, ingenieuser Lyrik) nicht aufgehoben. (Vgl. Wolfgang Preisendanz: Zum Beitrag von R. Lachmann »Dialogizität und poetische Sprache«. In: Lachmann [Anm. 46, 25f.].)
- 48 Friedrich Schlegel: Entwurf einer neuen christlichen Legenden = Sammlung. In: Ders. (Hrsg.): Concordia. 4. u. 5. Heft. Wien 1823, 304.
- 49 Johann Wolfgang Goethe: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, hrsg. von Achim von Arnim und Clemens Brentano. In: Goethes Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. XII, Hamburg 1963, 273.
- 50 Ernst Elster: Tannhäuser in Geschichte, Sage und Dichtung. Bromberg 1908, 3f.
- 51 Johannes Siebert: Der Dichter Tannhäuser. Leben — Gedichte — Sagen. Halle 1934, 246.
- 52 Dietz-Rüdiger Moser: Die Tannhäuser-Legende. Eine Studie über Intentionalität und Rezeption katechetischer Volkserzählungen zum Buß-Sakrament. West-Berlin 1977, 75f.
- 53 Ebd., 25f.
- 54 Philipp Otto Runge: Gedanken und Erörterungen über die Kunst und das Leben. In: Ders.: Hinterlassene Schriften. Erster Teil. Hamburg 1840, 8 (Runge notiert eigens, er habe diese Bemerkung über die Kunstgeschichte von Tieck.)
- 55 Rahmengespräch zur »Liebesgeschichte der schönen Magelone«. In: Ludwig Tieck: Phantasia I. Teil. Berlin 1828, 360.
- 56 Vgl. dazu Kommerell (Anm. 32, 7f.) und Raimar St. Zons: Georg Büchner. Dialektik der Grenze. Bonn 1976, 315.
- 57 Hans Magnus Enzensberger: Brentanos Poetik. München 1961, 116.
- 58 Wolfgang Frühwald: Romantische Lyrik im Spannungsfeld von Esoterik und Öffentlichkeit. In: Europäische Romantik. Bd. 1, Wiesbaden 1982, 365.
- 59 Richard Alewyn: Clemens Brentano: »Der Spinnerin Lied«. In: Ders.: Probleme und Gestalten. Frankfurt/M. 1974, 199.
- 60 Michael M. Bachtin: Das Wort im Roman. In: Grübel (vgl. Anm.34, 189).
- 61 Vgl. Gerhard Storz: Heinrich Heines lyrische Dichtung. Stuttgart 1971, 130: »Die der gängigen Volksliedstrophe ganz nahe stehende Balladenstrophe mit nur einem Reim, dem zwischen der zweiten und vierten Zeile.«
- 62 Auf dieses Zusammenstimmen des Lyrischen mit dem Dramatischen und Epischen in der Ballade hebt Hans Kaufmann bei seiner Interpretation des »Tannhäuser« ab. Hans



- Kaufmann: Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk. Berlin 1970, 215.
- 63 Jolles (Anm. 15, 36).
- 64 Johann Gottfried Herder: Ueber die Legende. In: Bernhard Suphan (Hrsg.): Herders Sämmtliche Werke. 16. Bd. Berlin 1887, 393.
- 65 Ebd., 394f.
- 66 Ebd., 398.
- 67 Vgl. Hellmut Rosenfeld: Legende. Stuttgart 1961, 74: »Der gleichzeitige Versuch, in der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* den welthistorischen Sinn der Legende von St. Ursula und St. Gereon zu ergründen (Jub.-Ausg. 29, 309f.), ist freilich weniger glücklich.«
- 68 Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Bd. 2, Stuttgart 1972, 142.
- 69 August Wilhelm Schlegel: Geschichte der romantischen Literatur. In: Edgar Lohner (Hrsg.): August Wilhelm Schlegel, Kritische Schriften und Briefe. Bd. 4, Stuttgart 1965, 145.
- 70 Vgl. Die Oden des Anakreons in reimlosen Versen. Frankfurt und Leipzig 1746. Heine integriert in die balladeske Form die Motivwelt der Anakreontik. Im Anschluß an H. Hermann und Friedrich Sengle hat Stuart Atkins den Zyklus »Verschiedene« in die Tradition des Rokoko einzuordnen versucht. Vgl. Stuart Atkins: *The Evolution of Heine's 'Neue Gedichte'*. In: Faber du Faur u.a.: Wächter und Hüter. Festschrift für Hermann J. Weigand. New Haven 1957, 105.
- 71 Vgl. die Charakteristik in Hegels Ästhetik: »In den ... Anakreontischen Liedern z.B. schildert sich der Dichter unter Rosen, schönen Mädchen und Knaben, bei Wein und Tanz in dem heiteren Genuß, ohne Verlangen und Sehnsucht, ohne Pflicht und Verabsäumung höherer Zwecke, die hier gar nicht vorhanden sind, wie einen Heros, der unbefangen und frei und daher ohne Beschränktheit oder Mangel nur dieses eine ist, was er ist: ein Mensch seiner eigenen Art als subjektives Kunstwerk.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. 2. Bd., Frankfurt/M. o.J., 478) Hegel betont in seiner Ästhetik die Differenz der anakreontischen Liebe zu der unter Bedingungen des Christentums entstandenen: »Nach einer anderen Seite hin ist in den kleinen anmutigen Liedern des Anakreon die Liebe ein heiterer, allgemeiner Genuß, der ohne die unendlichen Leiden, ohne diese Bëmächtigung der ganzen Existenz oder die fromme Ergebenheit eines gedrückten, schmach tenden, schweigenden Gemüts fröhlich auf den unmittelbaren Genuß als auf eine unbefangene Sache losgeht, die sich so oder so macht und bei welcher die unendliche Wichtigkeit, gerade dieses und kein anderes Mädchen zu besitzen, ebenso unberücksichtigt bleibt als die mönchische Ansicht, dem Geschlechtsverhältnis ganz zu entsagen.« (Bd. 1, 541)
- 72 Vgl. Anakreons 15. Ode: »Nur bekümmr' ich mich vor heute, / Denn wer weiß von morgen etwas.« (Vgl. Anm. 70, 12)
- 73 Die Rosenbekränzung ist ein Topos in den Anakreontischen Gedichten. Vgl. z.B. den Anfang der 6. Ode: »Wir, die wir mit Rosen-Kränzen / Unsre Schläfe dicht bekränzen.« (Vgl. Anm. 70, 5)
- 74 August Wilhelm Schlegel: Die Kunstlehre. In: (Anm. 69) Bd. 2, 1963, 298.
- 75 Den Künstler als Postfiguration Christi kennt die Romantik. Vgl. Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. In: (Anm. 2, Bd. 1, 767) »Franz bemerkte deutlich, wie die Umrisse von Alberts [Albrecht Dürers; d. Verf.] Gesichte denen auffallend gleichen, mit denen man oft den Erlöser der Welt zu malen pflegt.«
- 76 Hegel hat in seiner Ästetik auf diesen »eigentlichen Wendepunkt« ausdrücklich hingewiesen, wo »der Geist durch die Aufopferung des Sinnlichen« sich »am meisten von dem Klassischen plastischen Ideal« abtrennt. Hegel betont im gleichen Zusammenhang, daß sich dieser Vorgang im einzelnen jeweils erneut wiederholen muß: »Dieser Prozeß des Geistes ist, an und für sich genommen, das Wesen, der Begriff des Geistes überhaupt und enthält deshalb die Bestimmung, für das Bewußtsein die *allgemeine Geschichte* zu sein, welche sich in jedem individuellen Bewußtsein wiederholen soll.« (Hegel, vgl. Anm. 71, Bd. 1, 517)
- 77 Sengle, (Anm. 68) Bd. 1.

- 78 Der Textvergleich mit dem passagenweise fast wortgleichen Gedicht aus Heines »Neuer Frühling«: (Nr. 12) »Ach, ich sehne mich nach Thränen« (DHA 2, 17) macht eindrücklich darauf aufmerksam, wie sehr im Tannhäuserlied der Akzent auf der Einsicht in die Historizität der Gefühle, die geschichtliche Genese von Wünschen und Bedürfnissen liegt. Die Psychologisierung, ja Pathologisierung mittelalterlicher christlicher Lebensführung, insbesondere der Askese, hat sich die Wissenschaft in der Aufklärung vorgenommen. Als einschlägiges Beispiel wäre Johann Georg Zimmermann: Über die Einsamkeit (1785) zu nennen. Manfred Windfuhr macht auf den veränderten Ton gegenüber dem »Buch der Lieder« aufmerksam: »Die Grundfigur des Oxymorons ist noch erhalten, hat sich aber gegenüber dem *Buch der Lieder* umgekehrt. Dort sehnte sich der Liebhaber in der Bitternis der Einsamkeit nach dem süßen Zustand der Verbindung, in den *Neuen Gedichten* sehnt er sich im süßen Leben nach Seele, Geist und schmerzhafter Einsicht, wozu ihm die Liebe der Venus nicht verhelfen kann. In der ersten Phase fehlte die körperliche Erfüllung, in der zweiten die seelisch-geistige.« Manfred Windfuhr: Heine und der Petrarkismus. Zur Konzeption seiner Liebeslyrik. In: Jb. der dt. Schillergesellschaft 10, 1966, 283.
- 79 Dolf Sternberger: Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Frankfurt/M. 1976, 207.
- 80 Diese Kritik ist eine Fortsetzung der »patristische(n) Degradierung der Venus zur Meretrix und Begründerin der Prostitution«. Vgl. Walter Pabst: Venus und die mißverständene Dido. Literarische Ursprünge des Sibyllen- und des Venusberges. Hamburg 1955, 123.
- 81 Ist es gänzlich abwegig, in dem Preislied auf Venus und der Darstellung ihrer unwiderstehlichen Schönheit eine anspielungsreiche Variante und Fortführung des Dialogs zwischen Loreley und dem Bischof in Brentanos Fassung zu sehen? Er sprach zu ihr gerührt: / »Du arme Lore Lay! / Wer hat dich denn verführt / Zu böser Zauberei?« / »Herr Bischof, laßt mich sterben, / Ich bin des Lebens Müd, / Weil jeder muß verderben, / Der meine Augen sieht. / Die Augen sind zwei Flammen, / Mein Arm ein Zauberstab — / O legt mich in die Flammen! / O brechet mir den Stab!« / »Ich kann dich nicht verdammen, / Bis du mir erst bekennt, / Warum in diesen Flammen / Mein eigen Herz schon brennt. / Den Stab kann ich nicht brechen, / Du schöne Lore Lay! / Ich müßt dann zerbrechen / Mein eigen Herz entzwei.« In: Friedhelm Kemp (Hrsg.): Clemens Brentano Werke. 2. Bd., Darmstadt 1963, 427.
- 82 Schon im frühen Aufsatz »Die Romantik« ist Heine diese Tatsache präsent: »Es müßten jetzt neue Bilder und neue Worte erdacht werden.« (B.1, 400)
- 83 Friedrich Kreuzer führt in seiner Mythologie an, daß der Schmetterling die Seele meine, insbesondere im Zustand innigster Rührung und Aufregung der Liebe. Friedrich Kreuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker. 1. Theil, 2. Ausgabe, Leipzig und Darmstadt 1819, 107f. Vgl. Heinz Gockel: Venus-Libitina. Mythologische Anmerkungen zu Mörikes Peregrina-Zyklus. In: Wirkendes Wort, 24 (1974), 50.
- 84 Das Studium von zeitgenössischen Tagebüchern kann erhellend, wie weit Heine zugleich aktuelle psychische Dispositionen als Folgen von Liebesverzicht einzufangen vermochte. Luise Mörike berichtet beispielsweise von den Reaktionen eines Freundes ihres Bruders Eduard, nachdem er die allseits Geliebte Maria Meyer verlassen hatte: »Ihm (F.) erschienen seit dem er den letzten Brief an sie geschrieben ihre Augen heilig from, aber wunderbar drohend ihn anzustieren im Traum, so daß er sie fast für ein finstres ihn versuchendes Wesen halten möchte. Er giebt sich nun Mühe ihre schöne Gestalt in seiner Fantasie zu einer alten häßlichen umzubilden, und will nur als Christ für sie thun was er kann ...« (Bernhard Zeller [Hrsg.]: Eduard Mörike — Katalog. Marbach 1975, 119)
- 85 Schlaffer (Anm. 23), 79.
- 86 E. Menz: Genuß des wirklichen Lebens. Karl Philipp Moritz' Buch über Roms Altertümer. In: W. Arenhövel, Chr. Schreiber: Berlin und die Antike. West-Berlin 1979, 266.
- 87 Ludwig Tieck: Der Runenberg. In: Die Märchen aus dem Phantasus. In: (Anm. 2) Bd. 2, 75.
- 88 Windfuhr (vgl. Anm. 78).



- 89 Tasso und Ariost ohne Differenzierung zusammenzustellen, ist sicherlich nicht unproblematisch. Keine Zeile im zweiten Teil des »Tannhäuser« ist direkt bei Tasso oder Ariost nachzuweisen. Nur die »Geistesbeschäftigung« (André Jolles) und die Tongebärde läßt sich wiederfinden. In zeitlicher Nähe zur Niederschrift des »Tannhäusers« beschreibt Heine eine derartige Anverwandlung Tassos im zweiten Akt von Meyerbeers Hugenotten. »Dieser ist ein Idyll, das an Lieblichkeit und Grazie ..., dem »Aminta« von Tasso ähnlich ist. In der Tat, unter den Rosen der Freude lauscht darin eine sanfte Schwermut, die an den unglücklichen Hofdichter von Ferrara erinnert. Es ist mehr die Sehnsucht nach der Heiterkeit, als die Heiterkeit selbst, es ist kein herzliches Lachen, sondern ein Lächeln des Herzens, eines Herzens, welches heimlich krank ist und von Gesundheit nur träumen kann.« (B.3, 343f.)
- 90 Hugo Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt/M. 1964, 425. 91 Ebd., 429f.
- 92 Vgl. Herbert Frenzel: *Ariost und die romantische Dichtung*. Köln 1962, 67.
- 93 Hans Eichner (Hrsg.): *Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur*. In: Ernst Behler (Hrsg.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. VI*, Paderborn 1961, 271.
- 94 Diese Symbiose zwischen Volkslied und erotischer Poesie der Renaissance mag Ariosts Manier nahegelegt haben. So betont Herbert Frenzel, daß Ariost nicht nur Mittelalter und Antike, Klassik und Romantik, sondern auch *Kunstpoesie* und *Volkspoesie* miteinander verbunden habe (Frenzel, vgl. Anm. 92, 53 u. 72). Hugo Friedrich hebt hervor, daß sich auch Tasso zumindest im Madrigal im »Hinträllern«, im »behende(n) Spiel mit Leichtigkeiten, ja Nichtigkeiten« übt (Friedrich, vgl. Anm. 90, 447).
- 95 Karl-Heinz Ilting (Hrsg.): *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über Rechtsphilosophie 1818-1831. 2. Bd. Die »Rechtsphilosophie« von 1820*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1974, 599.
- 96 Karl August Varnhagen von Ense und Theodor Mundt (Hrsg.): *K.L. von Knebel's literarischer Nachlaß und Briefwechsel. 3. Bd.*, Leipzig 1840, 189 (1. Aufl. 1835).
- 97 J.A. Eberhard: *Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen. 1. Theil*, Halle 1803, 382f. u. 386.
- 98 Heinz W. Puppe: *Heinrich Heine's »Tannhäuser«*. In: *Monatshefte* 66, 1974, 351: »This scene associates three themes within the context of Heine's intentions: Venus, the metaphor of Hellenentum; Venus dolorosa, Heine's combination of Mary and Venus, familiar from *Die Stadt Lucca* (1829), Chapter VI (II, 493); and Venus uxor dispensing sympathy and comfort.«
- 99 Vgl. Karl Eibel (Hrsg.): *Gotthold Ephraim Lessing: Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel. 1. Aufzug, 1. Auftritt*. Frankfurt/M. 1971, 9. Dort auch eine gute Analyse der religiösen Metaphorik, 158.
- 100 Vgl. August Langen: *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*. Tübingen 1954, 290. Vgl. die »Bekennnisse einer schönen Seele« in Johann Wolfgang Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre«.
- 101 Benjamin Hederich: *Gründliches Mythologisches Lexikon*. Leipzig 1770 (Reprint Darmstadt 1970), Sp. 2439, vgl. Sp. 2480.
- 102 Literarische Präfiguration für die romantische Darstellung der Venus Urania scheint mir die zweite invocatio von Miltons »paradise lost« zu sein. dort »wird die Muse als Urania angeredet. Aber sie ist keine der neun Musen, bewohnt nicht den Olymp, ist älter als die Erde. Vor der Schöpfung spielte sie mit ihrer Schwester, der Weisheit, vor dem Allmächtigen. Sie vertreibt Bacchus und die Mänaden. Sie ist ein Himmelswesen, die antike Muse nur ein leerer Traum. (...) Es gelingt jedoch ihm so wenig wie Tasso oder Prudentius, die christliche Urania mit Leben zu erfüllen. Sie bleibt ein Produkt der Verlegenheit.« (Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bonn 1963, 250) Gegen diese in der Romantik noch verstärkte Spiritualisierungstendenz wehrt sich auch Goethe in der »Kampagne in Frankreich«: »Doch konnte man sich nicht verbergen, daß die reinste christliche Religion mit der wahren bildenden Kunst immer sich zwiespältig befinde, weil jene sich von der Sinnlichkeit zu entfernen strebt, diese nun aber das sinnliche Element als ihren eigentlichsten Wirkungskreis anerkennt und darin beharren muß. In diesem Geiste schrieb ich nachstehendes Ge-

dicht augenblicklich nieder, nämlich 'Der neue Amor', 'Der dem Vater den Sinn, Sitte der Mutter verdankt' auch der durch 'Venus Urania' geläuterte Amor bleibt aber ein antiker Gott.« (Vgl. B.A. XX, 228)

- 103 Vgl. Gerhard von Graevenitz: *Eduard Mörike: Die Kunst der Sünde*. Tübingen 1978, 258, Anm. 117.
- 104 Heinz Lippuner: *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Aesthetik*. Zürich 1965, 105.
- 105 Graevenitz (vgl. Anm. 103, 47).
- 106 Unter dem Titel »Die romantische Verfälschung« weist Heinz Lippuner nach, daß die in Wackenroders »Herzenergießungen« berichtete Anekdote über die »Unfähigkeit Raffaels, die Jungfrau Maria recht in ihrer himmlischen Vollkommenheit zu malen«, eine Umdichtung von Raffaels Briefaussage an den Grafen von Castiglione ist. Raffaels Aussage zielt auf die heidnische Göttin »Galatea« (vgl. Lippuner, Anm. 104, 103).
- 107 Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck: *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart 1979, 40. In der Lyrik des frühen Heine wird die Geliebte häufig mit Attributen von Maria beschrieben (vgl. *Traumbilder 2, Lyrisches Intermezzo 5*) — ein erneuter Beleg dafür, wie Heine im »Tannhäuserlied« auch in Nuancen der Umakzentuierung eines ihm so geläufigen Motivs, einen neuen lyrischen Ton zu kreieren versucht.
- 108 Goethe Werke (Hamburger Ausgabe), 1. Bd., Hamburg 1964, 551.
- 109 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. 12. Bd. I. Abteilung. Leipzig 1956, 49.
- 110 Vgl. Pabst, (Anm. 80) 122.
- 111 Die Pariser Venus im Tannhäuserlied dürfte, wenn man nicht einsinnig nur Mathilde, Heines spätere Frau im Auge hat, eine Übergangsform zwischen Grisette und Lorette sein. Erst die Lorette ist die »femme entretenue«, wie sie bezeichnenderweise in der Lutetia in den 40er Jahren beschrieben wurde. Die Grisette ist dagegen, wie Mercier sie beschreibt, »plus 'galante' que vénale. Ouvrière généralement d'une maison de couture, la grisette gagne trop mal sa vie pour pouvoir envisager mariage et maternité. Les menus cadeaux de son amant (un étudiant, un commis, un bohème ...) sont le complément nécessaire du salaire insuffisant de la grisette.« Lucette Czyba: *Paris et la lorette*. In: Roger Bellet: *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Aspects d'un mythe littéraire (Littérature et idéologies)*, Lyon 1984, 119. Den Hinweis auf diesen Aufsatz von Czyba verdanke ich Gerhard R. Kaiser.
- 112 Vgl. Anm. 80.
- 113 Pabst, (Anm. 80) 146.
- 114 Elster (vgl. Anm. 50), 15; Storz (vgl. Anm. 61), 134: »Elf Strophen in dieser Weise — das mochte wohl auch schon 1844 bzw. 1837 dem Leser des 'Tannhäuser' als Länge erscheinen. Überdies haben sie mit dem Gedicht selbst nichts mehr zu tun.« Sternberger (vgl. Anm. 79, 208): »Der Reisebericht ist angeklebt, fällt erheblich ab, hat auch keine Notwendigkeit.«)
- 115 Kaufmann, (Anm. 62) 213.
- 116 Puppe, (vgl. Anm. 93) 348: »The sudden switch to cultural and political satire at the end of Heine's 'Tannhäuser' had, in this way, a motivation prefigured in the folk ballad, just as the theme of sensualism had its prefiguration. The combination of the two themes in the folk ballad, the medieval topos of the Battle of Love, and the political moral, is well worked out in a seamless fusion.«
- 117 Vgl. Schläffer, (Anm. 23) 84.
- 118 Kaufmann (vgl. Anm. 62, 215). Im ersten und zweiten Teil des »Tannhäuser«, die Kaufmann der »pathetischen Ballade« gattungsmäßig zuordnet, liege der Gegenwartsbezug im geschichtsphilosophischen Gehalt. Das »Künftige«, »Unerledigte der bisherigen Geschichte« fände in »episch angedeuteten Situationen und dramatische(n) Konflikte(n)« Gestalt; dagegen erfordere der Eintritt »unmittelbare(r) Gegenwart« ins Gedicht eine andere »Gestaltungsmethode«, »die Balladenform« werde gesprengt; das Rollenspiel höre auf: »der Gegenspieler der herrschenden Gesellschaft« werde der Dichter selbst. Diese, auf Tempusstrukturen achtende Gattungsorientierung ist metho-



- disch der bislang weitausgreifendste Interpretationsansatz für das Gedicht. Bei seiner pauschalen Gattungsordnung des »Tannhäuser« zur »pathetischen Ballade« berücksichtigt Kaufmann allerdings weder die Legende noch das erotische Gedicht. Daher sieht er nur das Trennende, den Wechsel in der Gestaltungsmethode, nicht die Einheit im Gegensatz, die den besonderen Reiz dieses Gedichtes ausmacht.
- 119 Tannhäuser wendet in der Schlußsequenz seine Sprechorientierung von der Venus ab und spricht plötzlich monologisch zum deutschen Publikum. Zum Beispiel: Zu Celle im Zuchthaus sah ich nur / Hannoveraner — O Deutsche! / Uns fehlt ein Nationalzuchthaus / Und eine gemeinsame Peitsche!
- 120 Josef Schnell: Realitätsbewußtsein und Lyrikstruktur. Heines Lyrik und ihre ästhetischen Voraussetzungen. Konstanz 1970, 84.
- 121 Vgl. den Versuch Friedrich Sengles (vgl. Anm. 68), Bd. 3, 518f. u. 531.
- 122 Hegel, (vgl. Anm. 71) 1. Bd., 551.
- 123 Puppe, (vgl. Anm. 98) 352: »That real world of Germany to which Heine devoted his geriatric study in verse is politically and culturally in a most decrepit state, having arrived not just at an end stage of an epoch of Art, but a final stage of a period of its social and political history as well.«
- 124 Hegel, (vgl. Anm. 71) Bd. 2, 484.
- 125 Diesen Aspekt hat S. Praver hervorgehoben: »... ar.<sup>1</sup> it blends skilfully, with consistent ironic effect, folk-song formulae, consciously 'poetic' phrases and a domestic, conversational tone.« (Praver, vgl. Anm. 14, 46).
- 126 Hartwig Schultz: Zur Form der romantischen Lyrik. Beobachtungen am Vers Eichenendorffs. In: Richard Brinkmann (Hrsg.): Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Stuttgart 1978, 609.
- 127 Heine hat dies Problem der Aktualisierung von Kunstformen der Vergangenheit auch theoretisch bedacht, indem er auf die in der Romantik dichtungstheoretisch bedeutsam werdende Geist-Buchstabenhermeneutik zurückgreift: »Es kömmt darauf an, den Geist der Volkslied-Formen zu erfassen, und nicht mit der Kenntnis derselben nach unserem Bedürfnis gemodelte, neue Formen zu bilden. (...) Der Buchstabe tötet, doch der Geist macht lebendig.« (B.1, 427f.) Vgl. Walter Hinck: Metamorphosen eines Volkslieds. H.L. Wagner, Heine, G. Hauptmann, Toller, Brecht. In: Walter Hinck: Von Heine zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozeß. Frankfurt/M. 1978, 85.
- 128 Stoiz (vgl. Anm. 61, 122). Vgl. Leander Petzold: Bänkelgesang. Stuttgart 1974, 104.
- 129 Im Blick auf die im Tannhäuserlied realisierten verschiedenartigen Lachformen könnte man daran denken, Bachtins und Ritters jeweils unterschiedliche Lachtheorien zu historisieren. Bachtin zielt auf eine auch vorliterarische, rekreative Heiterkeit wie sie im Gedicht Heines die antike Venus vertritt; Ritter orientiert sich dagegen an einer Kompensationstheorie, die Zweideutigkeit und Humor theoretisch einzuholen vermag, im dritten Teil des Gedichts dürften sich solche Formen humoristisch-satirischer Zweideutigkeit finden. Vgl. Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969; Joachim Ritter: Über das Lachen. In: Ders.: Subjektivität. Frankfurt/M. 1974, 62f. Vgl. den Versuch von Wolfgang Preisdanz, die beiden Lachtheorien Ritters und Bachtins zu verbinden, in Theodor Verwey, Gunther Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt 1979, 189f.,
- 130 Arnold Ruge: Heinrich Heine, charakterisiert nach seinen Schriften. In: Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst 27 (31.1.1838), 1. Jg., Leipzig 1838, 215.
- 131 Joseph A. Kruse: Heines Hamburger Zeit (Heine-Studien, hrsg. v. Manfred Windfuhr). Hamburg 1972, 319.
- 132 Ebd., 323.
- 133 Theodor W. Adorno: Die Wunde Heine. In: Noten zur Literatur I, Frankfurt/M. 1965, 151.
- 134 Ebd., 144 u. 152.
- 135 Vgl. Kruse, (Anm. 131) 323.
- 136 Novalis schreibt in einem Brief an Friedrich Schlegel vom 7.11.1798: »Deine 'Lucinde' reizt mich im voraus, wie die Venus Callipygis, von der sie gewiß eine Schwester sein

- wird.« Max Preitz (Hrsg.): Friedrich Schlegel und Novalis. Biographie einer Romantikerfreundschaft in ihren Briefen. Darmstadt 1957, 133.
- 137 Vgl. Konrat Ziegler u.a. (Hrsg.): Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Bd. 5, München 1979, Sp. 1176: »Ebensowenig fügt sich ins bes. von der Poesie seit Anf. propagierte, zu einseitig gerat. V.-Bild die *V. Cloacina*, was zeigt, daß scharf zwischen der lit. und den kult. Venares zu scheiden ist.« Vgl. Hederich, (Anm. 101) Sp. 747f.
- 138 Walter Killy: Mein Pferd für'n gutes Bild. Heine und Geibel. In: Walter Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen 1961, 114.

Michel Espagne

## Das Geräusch der Stille

### Heines Handschriften zum dritten Salon-Band

Die Heine-Forschung hat den dritten Salon-Band immer mit sichtlicher Zurückhaltung betrachtet.<sup>1</sup> Meistens wird dem Dichter, der sich trotz dem Verbot seiner Schriften mit harmlosen literarischen Spielereien auf dem Literaturmarkt habe behaupten wollen, Mitgefühl entgegengebracht. Aber während der »Phoenix« vom 12. September 1837 mit zweideutiger Begeisterung fragte, »Wozu bedurfte Heine je der Politik?«, begannen die »Blätter für literarische Unterhaltung« die Rezension vom 12. Februar 1838 mit der Feststellung: »Dies neueste Buch Heines läßt sich mit wenig Worten beseitigen.«<sup>2</sup> Heines Briefwechsel konnte diesen Gesamteindruck nur bestätigen. Als der Dichter das Manuskript der »Elementargeister« und der »Florentinischen Nächte« am 8. März 1836 seinem Verleger zuschickt, kommentiert er im Begleitschreiben:

»Ich will, Ihrem Verlangen gemäß, diesem Buche einen besonderen Titel geben. Wie gefällt Ihnen der Titel: 'Das stille Buch!' Gefällt Ihnen dieser Titel nicht, so können Sie das Buch 'Mährchen' tituliren ... Leider muß ich jetzt meine wichtigsten Arbeiten im Pulte liegen lassen, und hätte doch das Geld nötig. Ist das nicht Opfer genug? Sie sehen, mein Servilismus ist nicht bedenklicher Art.«

Dieselbe Klage wiederholt sich kaum variiert in einem Brief vom 8. November 1836 an Moses Moser, der doch nicht besonders beruhigt werden muß. Wir wissen zwar, daß Heine die französische Fassung der »Elementargeister« um verdächtige Äußerungen zur Religion gekürzt hat, und Klaus Briegleb vermutet in den »Florentinischen Nächten« einen kritischen Inhalt.<sup>3</sup> Auch hat E. Grözinger<sup>3a</sup> in einem neueren Aufsatz Pagani, wie er in der ersten »Florentinischen Nacht« auftritt, als revolutionäre Figur gedeutet. Diese vereinzelt Stellungnahmen können aber an dem insgesamt kritischen Urteil über Heines weltentrückte Stilübung wenig ändern.