
Daniel Cuonz

Heines Unrast

Poetologie einer Selbstverortung

Es gibt im Schreiben Heinrich Heines eine gestische Konstante, die sich durch das ganze Werk hindurchzieht und die sich am besten mit dem Begriff der Unrast bezeichnen lässt. Unrast ist Bewegung, die in einem angespannten Verhältnis zur Nicht-Bewegung steht. Sie erfolgt aus Angst vor Stillstand und aus Sehnsucht nach Ruhe zugleich. Sie ist Suche ohne benennbares Ziel und Flucht ohne unmittelbaren Anlass. Sie entspringt dem Ekel davor, dass alles so bleiben könnte, wie es ist, aber auch dem Schauer darüber, wie es wäre, wenn es anders würde. Sie kann Lebensenergie ebenso gut momenthaft freisetzen wie langsam aufzehren. Die folgenden Ausführungen versuchen die persönlichen, die gesellschaftlichen und die poetologischen Fragen zu rekonstruieren, auf die Heines Unrast eine im Hinblick auf den inneren Zusammenhang seines Gesamtwerks bislang zu wenig beachtete Antwort darstellt.

I.

Den ideengeschichtlichen Horizont, vor dem diese Fragen ihre Kontur erhalten, hat der Kulturphilosoph Ralf Konersmann in seiner Studie über die *Unruhe der Welt* (2015) unlängst sichtbar gemacht. Jahrhunderte lang galt die menschliche Unruhe als eine Folgelast der Erbsünde. Mit Gottes Fluch über den Brudermörder Kain kam sie nach Auskunft der biblischen Schöpfungszählung in die Welt: »Rastlos und ruhelos wirst du auf der Erde sein.«¹ Erst mit diesem Verdikt, erst damit, dass Kain das »Angesicht des Herrn« verlassen und fortan im »Lande Nod, jenseits von Eden« wohnen muss,² ist die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies endgültig vollzogen. *Nod* ist im hebräischen Wortsinn das Land des rastlosen Umherirrens. Es ist die Welt, in der auch wir noch immer leben. Nur betrachten wir Heutigen die Unrast längst nicht mehr nur als Verhängnis. Spätestens seit der Aufklärung gilt die »Weigerung, die Dinge auf sich beruhen zu lassen«,³ als Bedingung schlechthin für allen kulturellen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Fortschritt. Allerdings vollzog sich die Aufwertung der Unruhe nur schrittweise. Noch für Hegel be-

zieht der Weltprozess zwar seine zivilisatorischen Impulse aus Momenten der Unruhe und aus dem Wirken begnadeter Unruhestifter. Die Einkehr der Ruhe als Postulat der Versöhnung ist und bleibt aber das Endziel der Geschichte. Bei Marx wird das anders. Seine berühmte elfte Feuerbachthese, die besagt, dass die Welt nicht mehr länger bloß zu interpretieren, sondern vielmehr zu verändern sei, begründet den modernen Konsens, dass Unruhe nicht mehr nur temporär geduldet wird, sondern zum erwünschten Dauerzustand der Welt geworden ist.

In diesen Zeitraum fällt auch die Lebens- und Schaffenszeit Heinrich Heines. Allerdings ist sein Verhältnis zu dieser allgemeinen »Normalisierung der Unruhe«⁴ ein ambivalentes. Oft hat man die zeitkritisch-engagierten Aspekte seines Werks deshalb auf eine philosophiegeschichtliche Übergangposition irgendwo auf halbem Weg von Hegel zu Marx festzulegen versucht. Das ist zwar nicht falsch, verfehlt aber das Wesentliche. Wichtiger nämlich ist, dass Heine, mit geradezu seismographischer Sensibilität, ein in diesem Sinne spezifisches Dilemma der Moderne vorausgespürt zu haben scheint. Es geht dabei um die Frage, wie man sich gegen die unerwünschten Begleiterscheinungen der Unruhe wehren kann, ohne sich den Gestus eben desjenigen Weltzustands anzueignen, den man kritisiert; und ob es umgekehrt nicht vielmehr wünschenswert wäre, mit der allgemeinen Unruhe in kritischer Absicht Schritt zu halten, um sie in eine positive soziale Dynamik zu übersetzen.⁵

Den folgenden Ausführungen liegt die These zugrunde, dass Heines erhöhte Sensibilität für die Anfangsgründe dieses Dilemmas vor allem damit zu tun hat, dass sich im Verlauf seines Lebens in dieser Hinsicht individuelle und kollektive Motive wiederholt überkreuzt haben. Am Beispiel seines ersten (und aus vorliegender Sicht geradezu werkstiftenden) literarischen Szenarios von Aufbruch und Bewegung lässt sich dies exemplarisch exponieren. Schon die zeitgenössischen Leser der *Harzreise* (1826) haben bemerkt, dass mit diesem Text ein literaturhistorischer Paradigmenwechsel auf dem Feld der Reiseliteratur exemplarisch vollzogen war. Bezüge auf das Absolvieren konkreter Routen und das Erreichen bedeutungsvoller Stationen bilden hier nur noch einen äußeren Rahmen. Dafür erfolgen kaum zwei Bezüge auf das Grundmotiv des Wanderns unter Rückgriff auf das gleiche Wortmaterial – als gälte es, jeden Schritt in seinem Verhältnis zur assoziativen Reichweite der Rede von der Reise als Ganzer abzuwägen. Das von Heine erfundene Genre des »Reisebilds« war so gesehen nicht nur geeignet, den politischen Stillstand der Restaurationszeit, die weltanschauliche Stubenhockerei einer ganzen Epoche, kontrastiv ins Bild zu setzen, sondern auch, um ihr im buchstäblichen Sinne eine gedankliche Fülle möglicher Gegenbewegungen entgegenzuhalten. Als eine »Harzreise in die Zeit«⁶ hat man dies später treffend bezeichnet.

Das ist zwar richtig, aber auch einseitig. Gerade weil die *Harzreise* so deutlich auf das Allgemeine zeigt, darf man die Spuren des Individuellen nicht verwischen, die zu ihr hin- und die von ihr aus weiterführen. Man kommt dem biographischen Anlass für Heines Wanderung durch den Harz wohl am nächsten, wenn man sie als einen Versuch zur Selbstfindung bezeichnet. Sie wurde ihm inmitten einer handfesten Lebenskrise – und ganz im zeittypischen Vertrauen auf den therapeutischen Wert des Reisens im Allgemeinen und des Wanderns im Besonderen – sogar ärztlich verordnet.⁷ Bewegung gegen gesellschaftliche Beengung, frische Luft und gute Aussicht für frische Ideen und neue Sichtweisen.

Nun wäre es freilich verkürzt zu sagen, dass Heine als romantischer Selbstsucher in den Harz aufbrach und als moderner Zeitschriftsteller zurückkehrte. Zutreffender wäre der Befund, dass die Harzreise, im Übergang vom realen Erlebnis zum gleichnamigen Text, einen Zusammenhang begründet, der sich durch das gesamte nachfolgende Werk hindurchziehen und für dessen Verständnis von essentieller Bedeutung sein wird. Gemeint ist die innere Beziehung zwischen Heines geradezu obsessiver Beschäftigung mit Bewegung und seiner nicht minder obsessiven Beschäftigung mit sich selbst: die ruhelose Suche nach dem eigenen Ort in der Geschichte. Heines Unrast indiziert die Transformation einer ärztlich verordneten Selbstfindung in das Lebensprojekt einer poetischen Selbstverortung.⁸

II.

Der erste und zugleich augenfälligste Bezugsbereich für dieses Lebensprojekt ist ohne Zweifel die Geschichte der deutschen Literatur. Es gibt wohl kaum einen zweiten Autor von vergleichbarem Rang, der sich in derart intensiver, man könnte fast schon sagen: obsessiver Weise ein Leben lang direkt und indirekt an der Frage nach der literaturgeschichtlichen Position seines eigenen Werks abgearbeitet hat. Berühmt geworden ist vor allem die Wendung vom »Ende der Kunstperiode.«⁹ Begriffsstrategisch war sie auf die Konstruktion einer historischen Zäsur angelegt, die eine neue Form von Schriftstellerexistenz auf der Basis eines epochalen Neuanfangs zu begründen suchte. Im Lauf der Jahre ist Heine von den damit verbundenen Oppositionen sukzessive abgerückt und hat namentlich sein Verhältnis zur deutschen Romantik schrittweise differenzierter dargestellt. »Ich bin ihr letzter Dichter« wird er in den *Geständnissen* sagen, »mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik, von mir eröffnet ward.«¹⁰ Diese Äußerung wird gemeinhin als das begrifflich verfügbare Ergebnis von Heines lebenslanger Beschäftigung mit dem literaturgeschichtlichen

Ort seines Schreibens angeführt, als Revision einer vielleicht allzu sehr auf die Konstruktion von Gegensätzen bedachten früheren Sichtweise zu Gunsten der plausibleren Besetzung einer Schwellenposition, die nach wie vor und nicht zu Unrecht als literaturgeschichtlicher *common sense* gilt.

Es ist aber auch eine andere Lesart möglich. Jürgen Fohrmann hat die Diskussion über diese Schlüsselstelle in Heines Werk um die wichtige Beobachtung ergänzt, dass es hier weniger um die »Vergegenwärtigung von Paradoxien« als vielmehr um die Herausstellung einer »Bewegungslogik« gehe.¹¹ Heines literaturgeschichtliche Verortung seines eigenen Schreibens entspricht demnach strukturell der auf Dauer gestellten Bewegung von der einen Seite einer historischen Unterscheidung zur anderen, wobei im Moment des Übergangs die Paradoxie der historischen Doppelposition nicht affirmiert, sondern stets von neuem aufgelöst wird. Dass Heine zwar an der Epochenschwelle festhält, sich nun aber zugleich auf beiden Seiten einer von ihm selbst gezogenen Grenze verortet, entspricht so gesehen weniger der schlüssigen Beantwortung einer literaturgeschichtlichen Lebensfrage, als vielmehr einem Hinweis auf die Art und Weise, wie eben diese Frage in seinen literarischen Texten kritisch zur Sprache kommt. Die Haltbarkeit dieses auf den ersten Blick recht technischen Befundes muss sich aber konsequenterweise an der Frage messen lassen, inwieweit die besagte Bewegungslogik in Heines Schreiben eine poetologisch beschreibbare Entsprechung hat. Von diesem Anspruch wissen Heines Texte – und sie machen es sich nicht leicht mit ihm.

Die ersten Spuren des Versuchs, dieser Herausforderung schreibend gerecht zu werden, lassen sich schon bei jenen allerfrühesten Gedichten aufnehmen, die im *Buch der Lieder* zum Auftakt-Zyklus *Traumbilder* versammelt sind. Nun ist es gewiss richtig, dass sich in diesen Gedichten noch vieles, wie es in einem älteren Forschungs-Beitrag heißt, nach den »Vorübungen eines Beginnenden« anhört, »der die eigene Melodie noch nicht gefunden hat.«¹² Allerdings scheint gerade diese Suche das eigentliche Thema des *Traumbilder*-Zyklus zu sein. Im Prologgedicht ist davon jedenfalls explizit die Rede. Es handelt von einem Traum, der längst vergangen ist, und es mobilisiert dazu ein Bildmaterial, das durch und durch aus den vorzufindenden Beständen der abendländischen Liebeslyrik besteht. So bleibt das lyrische Ich zwar unrettbar getrennt von dem, wovon es spricht; aber gerade der Umgang mit dieser Distanz zum Erlebten erhält bei Heine eine neue Erlebnisqualität. Sie artikuliert sich in der eingestanden Suchen nach einer Sprache, die diesen Trennungsschmerz auszudrücken vermöchte: »Du bliebst, verwaistes Lied!«, heißt es in der Schlusstrophe, »Verweh jetzt auch, / Und such das Traumbild, das mir längst entschwunden, / Und grüß es mir, wenn du es aufgefunden –.«¹³

Im weiteren Verlauf des *Traumbilder*-Zyklus wird diese Suche in auffälliger Weise durch den Gestus der Unrast choreographiert. Der Wechsel von Bewegung und Stillstand, Weitergehen und Stehenbleiben, Liegen und Aufstehen, gibt dem lyrischen Aufzug der Traumbilder gleichsam den Takt vor. Besonders auffällig ist dies im zweiten Gedicht, das man deshalb als eine Art gestische Erweiterung des Prologs betrachten kann. An der thematischen Oberfläche scheinen die ersten Strophen die Szene für eine Liebesbegegnung in anakreontischem Setting zu bereiten. Jedoch erweist sich die schöne Unbekannte schon bald als gespensterhafte Todesbotin. Dreimal wechselt die Szene: Einmal webt sie ein Totenkleid, einmal zimmert sie einen Sarg, und einmal hebt sie ein Grab aus. Ineinandergefügt werden diese drei Traumbilder durch den konsequent ausgestalteten Wechsel von Gehen und Stehen: »Ich *ging* und nahete mich ihr«, heißt es refrainartig an drei Strophenanfängen, und jedes Mal wird die Gewissheit, sich immer noch im Gespenstertraum und nicht doch in einem Liebestraum zu befinden, durch ein brüskes Stehenbleiben markiert: »Und fortgezaubert *stand* ich bald«, »Ich *stand* erstaunt und sann und sann«, »Und heimlich schauernd *stand* ich da«. Auch dass aus dem bloßen »Gehen« zwischenzeitlich sogar ein »Fortteilen« wird, hilft nicht weiter. Und beim Wechsel zum letzten Bild verdichtet sich das Umschlagen von Bewegung in Stillstand gar auf eine einzige Verszeile: »Ich *eilt* drauf zu, und *eilt* und *stand*, / Und sieh! die schöne Maid ich fand.«¹⁴

Es will scheinen, dass geträumte Unrast hier schrittweise als Erkenntnisvehikel entdeckt wird. Jedenfalls geht es in diesem gedichteten Gespenstertraum um mehr und anderes als nur um Liebeskummer. Es artikuliert sich in ihm gleichsam die Heimsuchung eines jungen Dichters durch die Gespenster der Liebeslyrik vergangener Zeiten – vor allem aber um das eigene rastlose Herumspuken in deren tradierten Bildbeständen. So gesehen ist der Modus des Bildwechsels, jenes gespannte Verhältnis von Bewegung und Stillstand, aufschlussreicher als der Inhalt der Bilder selbst. Die Semantik der Unrast reguliert die Suche nach dem mentalen Ursprung von Traumbildern, die durch das Manifestwerden von Traumgehalten im lyrischen Bild immer schon verstellt sind. Heines frühe Selbstpositionierung gegenüber der goethezeitlichen Erlebnislyrik erfolgt also nicht vom festen Standpunkt desjenigen, der weiß, dass er darüber hinweg ist, sondern sie entwirft die Bewegungslogik eines historischen Übergangs, der dem jungen Dichter im wahrsten Sinne des Wortes noch nicht ganz geheuer ist.

III.

In erweiterter Bedeutung gilt dieser Befund auch für eine Reihe von Gedichten aus den nachfolgenden Zyklen. Allerdings erhält der Gestus der Unrast dort eine Zusatzbedeutung, die über den Anspruch einer bloß literaturgeschichtlichen Selbstverortung schrittweise hinausgeht. Am sinnfälligsten kommt dies in denjenigen Gedichten zum Ausdruck, in denen die Liebesbegegnung durch die trennende Distanz zwischen Fenster und Straße oder, ins Allgemeine gewendet, zwischen einem ausgeschlossenen Unten und einem unerreichbaren Oben, verunmöglicht wird. Und spätestens in diesen Gedichten wird deutlich, dass das ostentative Aufwachen des lyrischen Ich im Prologgedicht des auf die *Traumbilder* folgenden Zyklus der *Lieder* ein böses Erwachen ist – und dass es sich bei dem dort evozierten Tageslicht um das Licht der Tagesaktualität handelt.

So wird zwar am Anfang des *Lieder*-Zyklus noch in erregter Ungeduld um Verständnis für »der Liebenden Hast«¹⁵ geworben. Jedoch erhält die damit verbundene Bewegungsenergie bald schon eine innere Gebrochenheit. Im 38. Gedicht des *Lyrischen Intermezzos* ist aus der »Hast« des Liebenden die Unrast des unglücklich Verliebten geworden: »Am Tage schwankte ich träumend / Durch alle Straßen herum, / Die Leute verwundert mich ansah, / Ich war so traurig und stumm. // Des Nachts, da war es besser, / Da waren die Straßen leer, / Ich und mein Schatten selbender, / Wir wandelten schweigend einher.«¹⁶ Der Hinweis auf den Unterschied zwischen Tag und Nacht in Bezug auf die Erträglichkeit der Unrast ist jedoch bloß ein Selbstablenkungsmanöver. Schon in der übernächsten Strophe bricht das eigentliche Problem auf: der erzwungene Umschlag von Unrast in Erstarrung: »*Stehn* blieb ich vor deinem Hause, / Und *starrte* in die Höh', / Und *starrte* nach deinem Fenster – / Das Herz tat mir so weh.« Und wie so oft bei Heine macht die letzte Strophe alles noch schlimmer: »Ich weiß, du hast aus dem Fenster / Gar oft herabgesehn, / Und sahst mich im Mondenlichte / Wie eine Säule *stehn*.«

Noch drastischer präsentiert sich die Situation im 60. Gedicht des Zyklus *Heimkehr*, wo der bewegungslos nach oben Starrende durch sein Unten-Stehen von einem Oben-Sein ausgeschlossen wird, das ihm gerade durch das Sichtbarwerden von Bewegung so begehrenswert erscheint. Anders als in dem vorher zitierten Gedicht kommt es hier aber gerade nicht zum Blickkontakt. »Sie haben heut Abend Gesellschaft, / Und das Haus ist lichterfüllt. / Dort oben am hellen Fenster / *Bewegt* sich ein Schattenbild.«¹⁷ Das ist die Unrast des Liebenden in ihrer grausamsten Form. Dass es im Oben Bewegung gibt, ist von unten her sichtbar. Dass unten einer steht, der von dieser Bewegung ausgeschlossen ist, bleibt von oben her unsichtbar. »Du schaust mich nicht, im Dunkeln / Steh ich

hier unten allein; / Noch wen'ger kannst du schauen / In mein dunkles Herz hinein. // Mein dunkles Herze liebt dich, // Es liebt dich und es bricht, / Und bricht und zuckt und verblutet, / Aber du siehst es nicht.«

Dass der Schmerz des blutenden Herzens, von dem im *Buch der Lieder* so oft und so insistent die Rede ist, tiefer gründet als in dem bloßen Liebeskummer, auf den er inhaltlich durchgängig bezogen bleibt, dass in dem gezielt überstrapazierten Individuellen ein Allgemeines zu erkennen sei, haben bereits feinsinnige zeitgenössische Leser wie Karl Immermann bemerkt.¹⁸ Mit viel Verspätung ist diese Ansicht am Ende des 20. Jahrhunderts in der Heine-Forschung mehrheitsfähig geworden. Allzu mehrheitsfähig, möchte man fast schon sagen. Denn der Eindruck lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Heine seit den Feierlichkeiten zu seinem 200. Geburtstag im Jahr 1997 etwas gar zu umstandslos zu gesichertem deutschem Bildungsgut geglättet worden ist. »Heine wurde heimgeholt, heimgeholt geht's nimmer«,¹⁹ hat ein Kritiker des gigantischen Jubiläumskongresses damals geschrieben.

Problematisch ist dies vor allem deshalb, weil durch die Reduktionismen dieses allgemeinen Heine-Verstehens gerade diejenigen Nuancen einer Fremdheitserfahrung verloren gehen, die für Heines Schreiben konstitutiv sind. In erster Linie gilt dies für Heines Umgang mit seiner deutsch-jüdischen Geschichtserfahrung. Vor allem der Heine-Herausgeber Klaus Briegleb hat wiederholt betont und mehrfach gezeigt, dass anhaltender Forschungsbedarf vor allem dort besteht, wo jüdische Themen gerade *nicht* als Motive oder Begriffe offenkundig sind.²⁰ Unter diesem Gesichtspunkt erhalten auch die gesamtwerkübergreifenden Momente des angespannten Verhältnisses von Bewegung und Stillstand eine erweiterte Bedeutung. Unrast ist in Heines Lyrik ganz offensichtlich auch das gestische Attribut des emotionalen Hin und Her zwischen Hoffnungen und Enttäuschung, das mit den Integrations- und Assimilationsbemühungen des jüdischen Dichters in Deutschland und später des deutschen Exilanten in Frankreich verbunden ist. Und mehr noch: Sie lässt sich als poetische Ausgestaltung eines ganz bestimmten mythologischen Motivs betrachten, in dessen ambivalenter Bedeutungszuschreibung Heine die inneren und äußeren Widerstände seiner kulturellen Selbstverortung wiedererkannt zu haben scheint. Gemeint ist die Legende des durch die Zeit wandernden ›Ewigen Juden‹.

Auf der Motivebene von Heines Texten taucht diese Figur in unterschiedlichen Formen und in vergleichsweise disparaten Zusammenhängen auf. Treffend hat man sie als eine »dunkle Chiffre« bezeichnet, »die wechselnden Formen der Selbstidentifikation dient.«²¹ Dabei lassen sich zwei entgegengesetzte Tendenzen ausmachen: Auf der einen Seite dient die Evokation der Figur des

›Ewigen Juden‹ der Identifikation mit einem archetypischen Schicksalsträger des verfolgten Volkes und damit einer Affirmation der Dignität jüdischer Geschichtserfahrung. Auf der anderen Seite ermöglicht die Figur eine kritische Bezugnahme auf das Scheitern von Assimilationsbestrebungen und auf die Erfahrung der nicht enden wollenden Anfeindung und Zurückweisung. Ohne Zweifel gehört die Zuschreibung von Unrast nämlich auch zu den wichtigsten transhistorischen Elementen im Diskurs des Antisemitismus, und es ist wenig überraschend, dass sie gerade in herabsetzenden Charakterisierungen der Person oder des Werks Heines vergleichsweise häufig auftaucht.²²

Wichtiger als das disparate Nebeneinander dieser beiden Bezugfelder, in denen die Figur des ›Ewigen Juden‹ in Heines Werk auftaucht, ist jedoch die Zumutung ihres inneren Zusammenhangs. Diese allerdings manifestiert sich unterhalb des methodischen Radars der Motivforschung. Zum Ausdruck kommt sie in der hier interessierenden Einarbeitung des mit der Figur des ›Ewigen Juden‹ untrennbar verbundenen Gestus der Unrast in die thematischen und formalen Mikrostrukturen eines literarischen Gesamtwerks.²³ Nur in dieser Perspektive lässt sich erkennen, wie Heine mit seiner Poesie der Unrast eine erstaunlich hellsichtige Strategie der Rückgewinnung eines im Diskurs des Antisemitismus beschädigten jüdischen Mythologems verfolgt und damit ein vergleichsweise avanciertes literarisches ›Stigma-Management‹²⁴ betreibt. Anders gesagt: Wo immer Heine das angespannte Verhältnis von Bewegung und Stillstand evoziert, geht es auch und gerade um den inneren Zusammenhang der Erfahrungswelt, die seinem Schreiben zu Grunde liegt: einerseits die Verletzung durch Verfemung und Ausgrenzung und andererseits die Mobilisierung dessen, was Klaus Briegleb in verwandtem Zusammenhang als ›Erkenntnisgewinn beim Feind‹²⁵ bezeichnet hat.

Was damit gemeint ist, zeigt sich in nuce bereits an einer Stelle der *Harzreise* – und damit kaum zufällig in demjenigen Text, in dem Heine das Wandermotiv zum ersten Mal an die thematische Oberfläche zieht. Für die Übernachtung auf dem Brocken ist der Ich-Erzähler in einem Doppelzimmer untergebracht, das er sich mit einem unsympathischen Zeitgenossen teilen muss, der im abendlichen Gespräch unverhohlen antisemitische Sprüche klopft. Seine eigene jüdische Identität gibt der verärgerte Erzähler jedoch nur indirekt preis, indem er sich eine Variation aus dem semantischen Spektrum der Unrast in subversiver Absicht zu Nutzen macht. Er weist den großsprecherischen Kaufman vor dem Einschlafen höflich darauf hin, dass er für eine ungestörte Nachtruhe leider nicht bürgen könne, da er Nachtwandler sei. Mit Erfolg: Sein Zimmergenosse macht die ganze Nacht kein Auge zu. Aber auch der Hinweis auf die Zweiseitigkeit der kämpferischen Nutzbarmachung der Unrast bleibt

nicht verschwiegen, wenn der Erzähler eingesteht: »Im Grunde war es mir nicht viel besser als ihm ergangen, ich hatte sehr schlecht geschlafen.«²⁶

IV.

Nun ist es freilich schwierig zu sagen, wann Heine welchen Grad von Bewusstsein um diese Zusammenhänge erreicht hat. Die Erkenntnis der überpersönlichen Herkunft seiner Poesie der Unrast, die Ergründung ihrer mythologischen und soziokulturellen Tiefenschicht und nicht zuletzt auch die Aussicht auf ihr kritisches Potenzial scheinen sich diskontinuierlich zu vollziehen. Wichtiger als die Frage nach der Entwicklung des Bewusstseins-Grads, mit dem Heine in seinen Texten den Gestus der Unrast poetisch ausgestaltet, ist aber ohnehin die Frage, wie er dieses poetische Verfahren als Vehikel seiner Selbstbewusstwerdung einsetzt.

Interessant sind in diesem Zusammenhang etwa diejenigen Stellen in den *Neuen Gedichten* (1844), an denen dezent, aber deutlich eine gestische Korrespondenz mit dem siebzehn Jahre zuvor erschienen *Buch der Lieder* aufgebaut wird. Bereits in einem Gedicht aus dem Auftaktzyklus ist wieder von jenem in der frühen Lyrik omnipräsenten Wechselspiel zwischen Bewegung und Stillstand die Rede: »Spät und früh *durcheil* ich wieder / Die besuchtesten Alleem«, heißt es in der ersten Strophe. Und unmittelbar danach in der zweiten: »Wieder an dem grünen Fluße / Wieder *steh* ich an der Brücke.«²⁷ In dem Wörtchen »wieder« – es erscheint in diesem Gedicht noch einige weitere Male – kommt in nuce zum Ausdruck, wie viel Wert Heine darauf legt, seine Poesie der Unrast als ein gesamtwerkübergreifendes Gestaltungsmittel erkennbar zu machen. Ganz offensichtlich korrespondieren diese Passagen mit jener berühmten Stelle aus der Vorrede zur zweiten Auflage des *Buchs der Lieder*, wo Heine selbst auf den inneren Zusammenhang seines Gesamtwerks zu sprechen kommt: »Bemerken muß ich jedoch, daß meine poetischen, ebenso gut wie meine politischen, theologischen und philosophischen Schriften, einem und demselben Gedanken entsprossen sind und daß man die einen nicht verdammen darf, ohne den andern allen Beifall zu entziehen.«²⁸ Ein interpretatorischer Kurzschluss wäre es jedoch, diesen Gedanken durch den Begriff der Unrast namhaft zu machen. Vielmehr indiziert die gestische Kontinuität der Unrast in Heines Schreiben den Umstand, dass es hier womöglich gar nicht um so etwas wie den begrifflich fassbaren Leitgedanken eines Lebenswerks geht, sondern vielmehr um die lebenslange Beschäftigung mit der Frage, worin die Gedanken gründen, die im Zuge des literarischen Schreibens hervortreten – und wie dieses Hervortreten funktioniert.

Im Anschluss an Überlegungen wie diese wurde zu Recht eine »Vorausbeziehung Heines zur Psychoanalyse«²⁹ festgestellt. Insbesondere verblüfft die »Strukturnähe« zwischen Freuds »psychoanalytischer Operation am Weg des ›Gedankens‹ aus ›tieferliegenden Erregungsquellen‹ und dem »literarischen Hervortreten des ›Gedankens‹ in Heines Version.«³⁰ Interessant ist dies vor allem deshalb, weil man in der Beziehung zwischen dem im Jahr 1856 verstorbenen Heinrich Heine und dem im gleichen Jahr geborenen Sigmund Freud eine über diese biographische Zufälligkeit hinausgehende »Konstellation« innerhalb der Diskursgeschichte der Moderne erkennen kann, eine »Schwellensituation«, in der deutlich wird, wie »die Kulturwissenschaft um 1900 das Erbe eines bestimmten Vermögens der Dichter antritt.«³¹ Wenn es stimmt, dass es sich bei diesem »Vermögen« um eine erhöhte »Aufmerksamkeit für die Affekte und Imaginationen der Subjekte in der Geschichte und für das Nachleben alter mythischer, religiöser und magischer Vorstellungen in der Moderne«³² handelt, dann findet dieser funktionale Übergang vom literarischen Schreiben zur modernen Kulturwissenschaft und insbesondere zu deren theoretischer Fundierung in der Psychoanalyse einen besonders sinnfälligen Ausdruck in Heines Poesie der Unrast. Und dies nicht nur deshalb, weil sie eine historische Selbstverortung an der Schwelle zur Moderne vor dem Hintergrund der Langzeitwirkung eines mythologisch-religiösen Motivs zum Ausdruck bringt, sondern auch deshalb, weil durch die literarische Ausgestaltung der gestischen Substanz dieses Motivs eine entscheidende Errungenschaft der Psychoanalyse präfiguriert wird: die Entdeckung der Unrast nicht nur als Symptom oder Folge bestimmter mentaler Prozesse, sondern als eines der maßgeblichen Funktionsmomente der mentalen Aktivität des Menschen überhaupt.³³

Nachweisen lässt sich dieser Ausdruckszusammenhang zwischen Heines Unrast und Heines Freud-Antizipation überall dort, wo sich Heines Texte ganz offensichtlich auf der Suche nach Lösungen für das ihnen zu Grunde liegende Problem befinden, über die Psychodynamik des Unbewussten zu sprechen, ohne über die Begriffe der Psychoanalyse zu verfügen. Für Heine selbst war es naheliegend, sich dabei von Hegel weiterhelfen zu lassen. Denn Hegels Geschichtsphilosophie ist in der Mitte des 19. Jahrhunderts ohne Zweifel die attraktivste und avancierteste Antwort auf die Frage nach der Verallgemeinerbarkeit individueller Geschichtserfahrung. Es ist bezeichnend, dass Heine Hegel geradezu proto-psychoanalytisch anmutende Aussagen in den Mund legt: »Mein großer Lehrer, der selige Hegel, sagte mir einst: ›Wenn man die Träume aufgeschrieben hätte, welche die Menschen während einer bestimmten Periode geträumt haben, so würde einem aus der Lektüre dieser gesammelten Träume ein ganz richtiges Bild vom Geiste jener Periode aufsteigen.«³⁴

Sich in dieser Hinsicht an Hegel zu orientieren hieß aber auch, die Bewegungslogik der Gedanken vom Ende her oder anders gesagt: mit Blick auf das ihnen immanente Drängen nach Realisierung zu betrachten. »Der Gedanke, den wir gedacht«, schreibt Heine in einschlägigem Zusammenhang, »läßt uns keine Ruhe, bis wir ihn zur sinnlichen Erscheinung befördert. Der Gedanke will Tat, das Wort will Fleisch werden.«³⁵ Man kann diese Aussage durchaus als exemplarischen Ausdruck von Heines Beitrag zu jener »Normalisierung der Unruhe« auf dem Weg von Hegel zu Marx ansehen. Interessanter aber ist all das, was in Heines Schreiben bereits über diese philosophiegeschichtliche Konstellation und deren literarische Folgen hinausweist. Heines Interesse am gedanklichen Gestus der Unrast und an dessen Hervortreten im literarischen Schreiben wird durch das Hegel'sche Angebot einer Verallgemeinerbarkeit individueller Erfahrungen nämlich nur vorübergehend befriedigt. Was Heine bei Hegel vergeblich suchte, war eine kulturtheoretische Fundierung für die literarisch gewonnene Intuition, dass Unrast kein teleologischer Treiber der Weltgeschichte, sondern vielmehr eine Ausdrucksform des individuell erfahrbaren Widerstreits unterschiedlicher teleologischer Prinzipien dessen ist, was sich erst um 1900 durch die Impulse von Nietzsche und Freud zum Diskurs der Kulturgeschichte formieren wird.³⁶ In diesem Sinne markiert Heines Unrast eine selbstreflexive Ebene des literarischen Schreibens, auf der Gedanken – sozusagen auf halbem Weg zur Tat – auf ihre Ursprünge hin durchsichtig und damit zugleich im Hinblick auf ihr Hervortreten in der Sprache und auf ihre Überführung in konkretes Handeln kritisch überprüfbar werden.

Als eine exemplarische Überprüfung dieser Art lässt sich das berühmte *Caput VI* aus *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) lesen. Es schildert die Begegnung des Ich-Erzählers mit einer verummten Gestalt, die ihm auf Schritt und Tritt folgt und die unter ihrem Gewand ein Richtbeil trägt. Es ist eine Begegnung des Dichters mit der personifizierten Verwirklichung seiner Gedanken. Diese allegorische Szene wird in dem darauf folgenden *Caput VII* in einen Traum überführt, in dem der Liktör dann ernst macht und als Gespenst aus der Zukunft mit den Gespenstern der Vergangenheit gewaltsam aufräumt. Das wird gemeinhin und gewiss zu Recht so gedeutet, dass Heine damit das allegorisch hart gefügte, überindividuelle Theorem der dem Gedanken unweigerlich folgenden Tat durch dessen Wiederholung im Traum der Prüfung individueller Verantwortlichkeit unterzieht. Und die am Ende des revolutionären Gewalttraums aus der Brust des träumenden Erzählers schießenden Blutströme machen deutlich genug, wie das diesbezügliche Urteil auszufallen hat.

Unauffälliger, aber wichtiger ist, dass beide nächtlichen Gänge, der allegorische und der geträumt-allegorische, durch die Struktur der Unrast cho-

reographiert sind. Tat und Gedanke finden nämlich nicht an Ort und Stelle zusammen, sondern durchstreifen ruhelos die nachtschlafende Stadt. »Ich raste nicht,«³⁷ sagt der Liktör an einer Stelle explizit, und der Erzähler reiht Aussagen wie: »Wir gehen und gehen«³⁸ oder: »immer gingen wir weiter«³⁹ in augenfällig redundanter Weise aneinander. Gerade die Unrast des Gedankens nämlich erschwert es der Tat, Gleichschritt mit ihm zu halten. Dieser Umstand wird zwar nicht auf der semantischen Ebene der Allegorie ausgeführt, dafür teilt er sich umso deutlicher dem Rhythmus der Verse mit. Zunächst meint der Erzähler noch zu bemerken, dass der Liktör ihm wie ein »Schatten«⁴⁰ folgt, doch bringt ihn der Wechsel von »gehen« und »stehen«, der im Reim gerade noch gelingt, metrisch aus dem Tritt. Das beginnt mit einem Enjambement im letzten Zeilenbruch der entscheidenden Strophe und setzt sich fort im ersten Vers der Folgestrophe mit einer den Lesefluss kurz, aber spürbar ins Stocken bringenden Variation in der Verteilung der unbetonten Senkungen: »Ich schlenderte sinnend die Straßen entlang, da sah ich ihn hinter mir gehen / Als ob er mein Schatten wär, und stand / Ich still, so blieb er stehen. // Blieb stehen, als wartete er auf was / Und förderte ich die Schritte, / Dann folgte er wieder. So kamen wir / Bis auf des Domplatz' Mitte.«⁴¹

Bezeichnenderweise strahlt diese durch das Moment der Unrast zwischen Tat und Gedanken eingezogene Disharmonie ausgerechnet auf das Ende der Strophe aus und manifestiert sich dort als eine rhythmische Unterminierung der Allegorese, die überdies durch einen Gedankenstrich an metrisch denkbar ungünstigem Ort restlos deutlich gemacht wird: »Ich bin dein Liktör, und ich geh / Beständig mit dem blanken / Richtbeile hinter dir – ich bin / Die Tat von deinem Gedanken.«⁴² Unter den Bedingungen gedanklicher Unrast folgt die Tat dem Gedanken also keineswegs so selbstverständlich auf dem Fuße, wie es Hegels Philosophie vorsieht. Und auf dem Versfuß schon gar nicht.

V.

Bereits auf dem Höhepunkt von Heines zeitkritisch-politischer Dichtung formiert sich also die Überzeugung, dass die Besonderheit der subjektiven Erfahrung von Individuen allem überindividuellen Fortschrittsdenken als Korrektiv vorgeschaltet bleiben muss. Vorbereitet findet sich diese Position bereits in der kurzen Abhandlung *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* (1833). Wie der Titel in Aussicht stellt, beschreibt Heine zunächst die beiden wichtigsten Grundbegriffe von Geschichte, die das europäische Denken bis dato hervorgebracht hat: den zyklischen und den linearen. Zustimmung mag er weder dem einen noch dem anderen. Denn beide weisen seiner Ansicht nach den gleichen

blinden Fleck auf. Sie vernachlässigen »die lebendigsten Lebensgefühle«¹³ eines jeden Einzelnen zu Gunsten des großen Entwurfs eines abstrakt gedachten Laufs der Welt. Jedoch lässt es Heine nicht bei dem Protest dagegen bewenden, »daß wir uns nur als Mittel zu einem Zweck betrachten möchten« und dass es überhaupt so scheine, »als seien Mittel und Zweck nur konventionelle Begriffe, die der Mensch in die Natur und in die Geschichte hineingegrübelt« hat. Wichtiger ist, dass er die beiden verworfenen Positionen durch eine neue ersetzt. Denn »das Leben«, sagt Heine, »ist weder Zweck noch Mittel. Das Leben ist ein Recht.« Und wer sich für dieses Recht einsetzt, vertritt geschichtsphilosophisch gesprochen »die Interessen der Gegenwart«.

Bemerkenswert avanciert ist diese Position nicht nur deshalb, weil sie in nuce jene Neubestimmung des Verhältnisses von Geschichtsphilosophie und Anthropologie vorwegnimmt, die Nietzsche unter dem Titel *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874) unternehmen wird und die später eine zentrale Prämisse der modernen Kulturwissenschaft bilden wird. Ebenso wichtig ist die Beobachtung, dass Heines Rehabilitierung der Gegenwart ein erstaunlich frühes Sensorium für die individuelle Erfahrbarkeit des rasant fortschreitenden gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses zum Ausdruck bringt. Zwar wird er erst in seiner Gesellschaftsstudie *Lutetia* (1854) unter dem Eindruck der neu eröffneten Eisenbahnlinien von Paris nach Rouen und von Paris nach Orléans explizit auf die durch den technischen Fortschritt ausgelöste allgemeine »Erschütterung«¹⁴ zu sprechen kommen. Die damit verbundene Veränderung der individuellen Zeiterfahrung hat er aber, wie Götz Großklaus gezeigt hat, bereits in seiner Abhandlung *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* vorweggenommen: »In beschleunigter Zeit veralten gegenwärtige Bestände in dem Maße schneller, als das jeweils Neue plötzlich und überraschend in die Gegenwart einbricht. Die Gegenwart wird zum Ort, an dem sich Vergangenheiten und Zukünfte berühren; im Sog der Beschleunigung gewinnt die Gegenwart gegenüber den privilegierten Zeiten der Vergangenheit und der Zukunft an Eigenwert und Bedeutung.«¹⁵ Jedoch gewinnt der damit herausgestellte Zusammenhang zwischen einer geschichtsphilosophischen Abhandlung aus den frühen 1830er-Jahren und einer Gesellschaftsstudie aus den 1850er-Jahren erheblich an Bedeutung, wenn man den *missing link*, der ihn stiftet, in den Fokus des Interesses rückt. Heine selbst hat ihn in der *Lutetia*-Schrift auf den Begriff gebracht: »Während aber die große Menge verduzt und betäubt die äußere Erscheinung der großen *Bewegungsmächte* anstarrt, erfährt den Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind.«¹⁶

Mit anderen Worten: Wer sich ein Leben lang so intensiv mit der literarischen Ausgestaltung von Mikrostrukturen des angespannten Verhältnisses von Bewegung und Stillstand beschäftigt hatte wie Heine, der musste unter dem Eindruck der »großen Bewegungsmächte« der Zeit zwangsläufig ausbilden, was uns heute als ein erstaunlich früh entwickeltes und erstaunlich präzise zum Ausdruck gebrachtes Sensorium für die Ambivalenz der modernen Erfahrung einer fortschreitenden Beschleunigung aller Dimensionen des menschlichen Lebens erscheint. Heines Modernitätsbewusstsein gründet zu einem erheblichen Anteil in der allmählichen Einsicht, dass seine fortwährenden Versuche, den historischen Ort des eigenen Schreibens, Denkens und Erlebens zu bestimmen, einer grundlegenden Neubestimmung des Verhältnisses von Individuellem und Allgemeinem bedurft hätten, zu dem er als Dichter des mittleren 19. Jahrhunderts bestenfalls eine »Vorausbeziehung« eingehen konnte. Und es spricht einiges dafür, dass dies der tiefere Grund dafür ist, warum die literarisch inszenierte Selbstverortung bei Heine immer schon und immer wieder dem Gestus der Unrast unterworfen ist – dem inneren Drängen nach einer künftigen Art zu denken und zu schreiben und dem daraus resultierenden Unbehagen gegenüber der allzu umstandslosen Voraussetzung, dass alles, was sich nur schnell genug vorwärts bewegt, bereits mit dieser Zukunft im Bunde stehe.

Gewiss gehörte Heine Zeit seines Lebens zu denjenigen, die mit der von Marx geforderten Veränderung der Welt lieber gestern als heute begonnen hätten. Aber er gehörte eben auch zu den ersten, die ein Gespür dafür entwickelten, dass diese Veränderung der kritischen Begleitung bedurfte, weil sie »den Konsens der Veränderung selbst mit einbezog, der auf dem Boden der Moderne allgemein« zu werden drohte und sich, »entgrenzt zur totalen Mobilmachung«,⁴⁷ bald schon als die vielleicht zumutungsreichste und dauerhafteste Ambivalenz des Fortschritts präsentieren sollte. Nur spekulieren lässt sich freilich darüber, wie bewusst und wie weitgehend Heine die Anfangsgründe dieser Zusammenhänge erkannt hat. Feststeht jedoch, dass sie seine erstaunlich früh ausgeprägte Sensibilität für die äußeren »Bewegungsmächte« der erfahrbaren Moderne und für die Möglichkeiten, ihnen literarische Gegenbewegungen entgegenzuhalten, maßgeblich geprägt haben.

VI.

Diese Sensibilität hat sich am Ende von Heines Leben unter drastischen Umständen bis an die Grenze des Erträglichen erhöht. Aufgrund einer schweren Krankheit wurde sein Körper nach und nach und am Ende nahezu vollständig von Lähmungserscheinungen erfasst. In den letzten acht Jahren konnte

er seine von ihm so genannte »Matratzengruft« – ein abgedunkeltes Zimmer in der Rue d'Amsterdam in Paris – so gut wie gar nicht mehr verlassen. Der Verlauf der Krankheit erscheint vor dem Hintergrund des identitätspolitischen Gewichts, das Heine dem angespannten Verhältnis von Bewegung und Stillstand zeitlebens beigemessen hat, wie ein schlechter Scherz des Schicksals. Das lebenslange Ansinnen auf historische Selbstverortung hätte sich in kaum grausamerer Weise als aussichtslos erweisen können als durch die vollständige Lähmung des eigenen Körpers ausgerechnet im welthistorischen Augenblick einer umfassenden Entfesselung allgemeiner Bewegung.

In einem nachgelassenen Gedicht rückt Heine den allgemeinen und den individuellen Pol dieser Erfahrungswelt seiner letzten Lebensjahre so zynisch nahe aneinander wie nirgendwo sonst: »Auch die Eisenbahnen wirken / Heilsam aufs Familienleben, / Sintemal sie uns erleichtern / Die Entfernung von der Sippschaft. // Wie bedaur ich daß die Darre / Meines Rückgrats mich hindert, / Lange Zeit noch zu verweilen / In dergleichen Fortschrittswelt!«⁴⁸ Mit dem seltsam aus der Zeit gefallen scheinenden Wörtchen »sintemal« wird das sprachliche Register von Luthers Bibelübersetzung kaum zufällig in diesem Zusammenhang besonders deutlich hörbar. Man kann darin einen Hinweis auf das thematische Epizentrum der wichtigsten Entwicklung von Heines Schreiben und Denken in den letzten Lebensjahren erkennen. Die Zumutung der Gleichzeitigkeit von individuellem Stillstand und gesellschaftlicher Beschleunigung, von »Matratzengruft« und »Fortschrittswelt«, erhält ihren sinnfälligsten Ausdruck im Spätwerk nämlich nicht auf der Mikroebene einzelner Gedichte, sondern auf der Makroebene von Heines viel diskutierter Rückbesinnung auf die Religion im Allgemeinen und auf die Bibel im Besonderen.

In der jüngeren Heine-Forschung hat sich die Ansicht durchgesetzt, dass es dabei weder um eine intellektuell unterkomplexe Trostsuche des Todgeweihten in der Frömmigkeit, noch um die Suche eines bei Hegel nicht auf die Kosten gekommen Idealisten nach einer tragfähigen Ersatztotalität geht. Zwar haben die zunehmenden Zweifel an der Tauglichkeit der Hegelschen Systemkonstruktion im Hinblick auf die Selbstverortung des Einzelnen in Geschichte und Gesellschaft sowie die im buchstäblichen Sinn am eigenen Leib erlebten »Krisen- und Negativitätserfahrungen« in der Tat so etwas wie ein »skeptisch-pessimistisches Syndrom« bei Heine ausgebildet,⁴⁹ das im lyrischen Spätwerk vielfältigen Ausdruck findet. Wichtig ist aber vor allem die Anschlussfeststellung, dass es sich bei dieser »Rückbesinnung auf die Bibel« nicht um einen Rückfall hinter die philosophischen Standards des frühen und mittleren Werks handelt, sondern im Gegenteil um eine genuin postidealistische Überbietung dieser Standards durch den Rückgriff auf »einen Fundus

archetypischer, in der geschichtlichen *longue durée* in vielfacher Wiederholung bewahrheiteter kultureller Erzählungen von überlegener anthropologischer Evidenz und Erfahrungstiefe.⁵⁰ Vor dem Hintergrund des hier Ausgeführten wäre hinzuzufügen: Wenn Heine in diesem Sinne den systemphilosophischen Turmbau durch die anthropologische Tiefenbohrung ersetzt, dann erhebt er damit auch und nicht zuletzt den Erkenntnismodus seiner Poesie der Unrast zur philosophischen Methode.

Gewiss, die alttestamentarische Erzählung von der Verfluchung Kains zum rastlosen Umherirren in der Welt wird von Heine nicht gleichermaßen explizit in Szene gesetzt wie andere biblische Mythologeme und Figuren. Trotzdem (oder vielleicht gerade deshalb) macht ihre unübersehbare gestische Präsenz im Spätwerk die dort entwickelte Aufmerksamkeit für die mythologisch erschließbare anthropologische Tiefenschicht zentraler Widerspruchserfahrungen der Moderne unmissverständlich rückbeziehbar auf das frühe und mittlere Werk. Während ein thematisch einschlägiges Gedicht aus dem zweiten Gedichtband noch mit dem imperativischen Titel *Wandere!*⁵¹ überschrieben ist, steht über demjenigen Gedicht, in dem der Gestus der Unrast im letzten zu Lebzeiten erschienenen Gedichtband am explizitesten ins Bild gesetzt ist, eine Frage: *Jetzt wohin?*⁵² Dieser grammatikalische Registerwechsel markiert die Grundhaltung des gesamten lyrischen Spätwerks. »Also fragen wir beständig,« heißt in der berühmten Schluss-Strophe eines Gedichts aus dem Nachlass, »Bis man uns mit einer Handvoll / Erde endlich stopft die Mäuler – / Aber ist das eine Antwort?«⁵³

Nein, eine Antwort ist das gewiss nicht, dafür aber ein umso eindringlicheres Plädoyer für das Festhalten an der Insistenz eines Fragens, das sich nicht abspesen lässt mit abstrakter Sinngebung in Anbetracht des konkret erlebten Orientierungsverlusts in einer unvordenklich komplex gewordenen Welt. Am Schluss des Gedichts *Jetzt wohin?* – als alle geopolitisch konkreten Antworten auf die Titelfrage verworfen sind – heißt es: »Traurig schau ich in die Höh, / wo viele tausend Sterne nicken – / aber meinen eignen Stern / kann ich nirgends dort erblicken. // Hat im güldnen Labyrinth / sich vielleicht verirrt am Himmel / wie ich selber mich verirrt / in dem irdischen Getümmel. –«⁵⁴ An wenigen anderen Stellen bringt Heine die Grundhaltung seines Spätwerks in derart prägnanter Form zum Ausdruck wie in diesem chiffrierten Bezug auf den biblischen Mythos von der Verfluchung des Menschen zum rastlosen Umherirren in der Welt, an dessen literarischer Ausgestaltung er sich ein Leben lang abgearbeitet hat.

Fehl am Platz sind hier also jegliche Variationen der von Karl Kraus polemisch gegen das Frühwerk gerichteten Feststellung, Heine habe »das Erlebnis

des Sterbens gebraucht, um ein Dichter zu sein.«⁵⁵ Das Gegenteil ist der Fall: Nur weil Heine daran festhielt, auch im Angesicht des Sterbens ein Dichter zu *bleiben*, gelang es ihm, vom Umgang mit den irreduziblen Paradoxien der menschlichen Existenz auf Umgangsformen mit der Ambivalenz des unaufhaltsamen Modernisierungsprozesses zu schließen. Allerdings ist diese Feststellung unvollständig, wenn man ihr nicht hinzufügt, dass der Einsicht, auf die sie sich bezieht, zwei kontrastive Teileinsichten zu Grunde liegen. Zu einem bemerkenswert frühen Zeitpunkt hat Heine nämlich ein Bewusstsein dafür ausgebildet, dass eine Kritik an den unerwünschten Begleiterscheinungen des technischen und gesellschaftlichen Fortschritts nur dann sinnvoll ist, wenn Unrast nicht nur zu ihrem Gegenstand wird, sondern auch ihr Modus bleibt.

Die Zumutung dieser paradoxen Doppelperspektive kommt besonders deutlich in einem jener späten Gedichte zum Ausdruck, die an eine junge Frau adressiert sind, die Heine »la mouche« nannte und die weit mehr für ihn war als seine letzte Sekretärin – die aber zum Leidwesen des zu diesem Zeitpunkt bereits vollständig Gelähmten nicht viel mehr werden konnte als eine flammende Bewunderin seines immer noch unruhigen Geistes. In der ersten Strophe der vordergründigen Lamentation über die Verurteilung zur körperlosen Liebe werden ein letztes Mal auch die zentralen Stichworte des Übergangs von einem idealistischen zu einem postidealistischen Weltbezug aufgetischt: »Worte! Worte! keine Taten! / Niemals Fleisch, geliebte Puppe, / Immer Geist und keinen Braten, / Keine Knödel in der Suppe!«⁵⁶ In seinem weiteren Verlauf nimmt das Gedicht jedoch eine unerwartete Wendung. Das lyrische Ich prägt den ergreifend doppeldeutigen Begriff der »Gesundheitsliebe« und erwägt den Gedanken, dass die Zuneigung zu einem todkranken Mann der jungen Geliebten am Ende zuträglicher sein könnte als die aufreibende Rastlosigkeit körperlicher Leidenschaft, gesünder als jene »wilde Jagd der Liebe, / Amors Steeple-chase-Wettlauf.«

Es bedarf keiner übertriebenen paronomastischen Spielerei, um hier den (in einem anderen späten Gedicht sogar im Titel stehenden) »Weltlauf«⁵⁷ noch einmal mitzuhören. Das Gedicht formuliert damit eine allerletzte Absage an den zwecklosen Versuch, das immer stärker beschleunigte Wechselspiel zwischen individueller Existenz und allgemeinem Geschehen begrifflich ruhig zu stellen. Was von Heines Poesie der Unrast in diesem Sinne zeitlos gültig bleibt, ist der stellvertretend an die jugendliche Geliebte gerichtete Appell an alle Nachkommenden, im Hinblick auf die Bewertung von gesellschaftlicher und kultureller Bewegung gedanklich beweglich zu bleiben.

Anmerkungen

- 1 I. Mose 4, 12.
- 2 I. Mose 4, 16. Vgl. dazu und zum Folgenden Ralf Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, Frankfurt/Main 2015, 7–13, 89–105, 239–279.
- 3 Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, 19.
- 4 Ebd., 247.
- 5 In seinem vollen Ausmaß ist dieses Dilemma erst in der Spätmoderne zu Tage getreten. Seinen pointiertesten Ausdruck findet es derzeit in der kulturphilosophischen Kontroverse zwischen Beschleunigungskritik und Akzelerationismus. Vgl. dazu Hartmut Rosa, *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*, Berlin 2013, sowie (für die Gegenposition) Armen Avnessian (Hg.), *#Akzeleration*, Berlin 2013.
- 6 Vgl. Norbert Altenhofer, *Harzreise in die Zeit*, Düsseldorf 1972. – Zum erweiterten Bezugsrahmen des damit Gemeinten vgl. Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit - Person - Werk*, dritte, überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart–Weimar 2004, 5–12, 184–188.
- 7 Zu diesen und weiteren biographischen Umständen der *Harzreise* vgl. Joachim Bark, *Nachwort*, in: Heinrich Heine, *Die Harzreise*, hg. mit Anmerkungen und einem Nachwort von Joachim Bark, Stuttgart 2013, 127–157.
- 8 Der Begriff der Verortung wird hier in Anlehnung an den Sinn verwendet, den er durch die Übersetzung von Homi K. Bhabhas postkolonialer Literaturtheorie in die deutsche Sprache erhalten hat. Was Bhabha »the location of culture« nennt (dt. *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000), ist ein (Selbst-)Identifikationsprozess, der weder auf die Feststellung von Zugehörigkeit noch auf die Feststellung von Nicht-Zugehörigkeit angelegt ist, sondern auf die Erschließung konkreter oder mentaler Räume, in denen sich die mit dieser Differenz verbundenen Widersprüche mindestens aushalten und vielleicht sogar produktiv nutzbar machen lassen.
- 9 Zitiert wird nach Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, 6 Bde., hg. von Klaus Briegleb, München 1997, fortan mit der Sigle B, gefolgt von Bandnummer (römisch) und Seitenzahl (arabisch), hier *Französische Maler*, B III, 72.
- 10 Heine, *Geständnisse*, B VI/1, 447.
- 11 Jürgen Fohrmann, *Heines Marmor*, in: Christian Liedtke (Hg.), *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2000, 274–291, hier 278.
- 12 Gerhard Storz, *Heinrich Heines lyrisches Werk*, Stuttgart 1971, 28.
- 13 Heine, *Buch der Lieder. Traumbilder I*, B I, 20. Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Heinrich Heines »verwaistes Lied«*, in: *Wirkendes Wort*, 22 (1972), 392–400.
- 14 Heine, *Buch der Lieder. Traumbilder II*, B I, 20–23; Hvhg. D.C.
- 15 Heine *Buch der Lieder. Lieder II*, B I, 38.
- 16 Heine, *Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo XXXVIII*, B I, 90; Hvhg. D.C.
- 17 Heine, *Buch der Lieder. Heimkehr LX*, B I, 136; Hvhg. D.C.
- 18 Karl Immermann, *Ein Brief statt einer Rezension*, in: *Rheinisch-Westfälischer Anzeiger*, 31.5.1822.
- 19 Benedikt Erenz, *Heine? Ist doch tot! Oder?*, in: *Die Zeit*, 16. Mai 1997.
- 20 Klaus Briegleb, *Bei den Wassern Babels. Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne*, München 1997, 5.
- 21 Gunnar Och, *In der Spur des Ewigen Juden. Heinrich Heine und das Ashaver-Motiv*,

- in: Renate Heuer (Hg.), *Verborgene Lesarten. Neue Interpretationen jüdisch-deutscher Texte von Heine bis Rosenzweig*, Frankfurt/Main 2003, 98–119, hier 99.
- 22 Das bekannteste Beispiel sind die einschlägigen Passagen aus Richard Wagners *Das Judentum in der Musik* (1850). Weitere Belege (die auch deshalb einen guten Eindruck über den Sachverhalt als Ganzen vermitteln, weil sie sich in ihrer rhetorischen Drastik, ihrem ideologischen Fundament und ihrem argumentativen Kontext stark voneinander unterscheiden) finden sich in der Textsammlung Dietmar Goltschnigg, Hartmut Steinecke (Hg.), *Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in deutschsprachigen Ländern. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare*, Bd. 2 (1907–1956), Berlin 2008, 55, 318, 388.
- 23 In diesem Sinne beteiligen sich die vorliegenden Ausführungen auch an der Weiterentzifferung eines poetischen Verfahrens, das Klaus Briegleb als Heines »biblische Schreibweise« (Briegleb, *Opfer Heine. Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt/Main 1986, 17) bezeichnet hat. Denn was in Heines Evokation der Figur des »Ewigen Juden« unterhalb der Motivebene zum Ausdruck kommt, ist im Grunde die gestische Substanz eines biblischen Mythologems: die Verfluchung des Menschen zum rastlosen Umherirren in der Welt oder anders: der Anteil der Kains-Geschichte an der Ahasver-Legende.
- 24 Zu diesem Begriff vgl. Erving Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York–London–Toronto 1963.
- 25 Briegleb, *Bei den Wassern Babels*, 422.
- 26 Heine, *Die Harzreise*, B II, 153.
- 27 Heine, *Neue Gedichte. Neuer Frühling XIX*, B IV, 306 f.; Hvhg. D.C.
- 28 Heine, *Buch der Lieder. Vorrede zur zweiten Auflage*, B I, 11.
- 29 Vgl. dazu den Sammelband Sigrid Weigel (Hg.), *Heine und Freud. Die Enden der Literatur und die Anfänge der Kulturwissenschaft*, Berlin 2010. Die hier zitierte Formulierung stammt aus dem Beitrag von Klaus Briegleb, »Ich bin der Sohn der Revolution«. Zu Heinrich Heines Poetik der Affekte, in: ebd., 39–90, hier 57.
- 30 Briegleb, »Ich bin der Sohn der Revolution«, 42.
- 31 Sigrid Weigel, *Vorrede*, in: dies., *Heine und Freud*, 7–10, hier 7.
- 32 Ebd.
- 33 Vgl. Jonathan Lear, *Restlessness, Fantasy, and the Concept of Mind*, in: ders., *Open Minded*, Cambridge/MA 1988, 80–122. Lears These lautet, dass es zu den am meisten unterschätzten Versäumnissen der philosophischen Tradition gehöre, die Unruhe des Geistes allzu lange ignoriert zu haben und damit blind geblieben zu sein für »the immanence and disruptiveness of irrationality in our lives« (122). Erst seit Freud lasse sich sagen, »that it is part of our very idea of mind that mind is restless – and it is one of Freud’s distinctive achievements to show us the basic forms of restlessness.« (Ebd., 117 f.)
- 34 Heine, *Lutetia*, B V, 490.
- 35 Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, B III, 593.
- 36 Vgl. Lear, *Restlessness, Fantasy, and the Concept of Mind*, 119 f.: »Restlessness is not a teleological goal of mind; it is the inevitable outcome of mind’s operating under the influence of conflicting teleological principles.« Unter die konstruktiven Ausdrucksformen der gedanklichen Unrast rechnet Lear neben »creative associations« bemerkenswerterweise auch »poetry« (ebd.).
- 37 Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, B IV, 591.
- 38 Ebd., 593.
- 39 Ebd., 594.

- 40 Ebd., 590.
41 Ebd.
42 Ebd., 592.
43 Dieses und die folgenden Zitate Heine, *Verschiedenartige Geschichtsauffassung*, B, III, 22 f.
44 Heine, *Lutetia. Zweiter Teil*, B V, 448.
45 Götz Großklaus, *Heinrich Heine. Der Dichter der Modernität*, München 2013, 171.
46 Heine, *Lutetia. Zweiter Teil*, B V, 448 f.; Hvhg. D.C.
47 Konersmann, *Die Unruhe der Welt*. 278. – Konersmann bezieht diese Formulierungen auf Walter Benjamins Ausführungen zur Figur des Flaneurs und auf die damit verbundene kritische Aufmerksamkeit für die innere Gebrochenheit der im Zeichen des Fortschritts normalisierten Unruhe. Es ist erstaunlich, dass er auf diesem Wegstück seiner Kulturgeschichte der Unruhe, das von Marx zu Benjamin führt, mit keinem Wort auf Heine zu sprechen kommt.
48 Heine, *Nachgelesene Gedichte 1854-1856. Lamentationen 9*, B VI/1, 326.
49 Werner Frick, »... ich armer Exgott«. *Idealismuskritik und Modernitätsbewusstsein beim späten Heine*, in: Paolo Chiarini, Walter Hinderer (Hg.), *Heinrich Heine - ein Wegbereiter der Moderne*, Würzburg 2010, 283-307, hier 296.
50 Ebd., 299.
51 Heine, *Neue Gedichte. Zur Ollea IV, Wandere!*, B IV, 406.
52 Heine, *Romanzero. Lamentationen. Jetzt wohin?*, B VI/1, 101.
53 Heine, *Gedichte 1853 und 1854. Zum Lazarus I*, B VI/1, 201 f.
54 Heine, *Romanzero. Lamentationen. Jetzt wohin?*, B VI/1, 102.
55 Karl Kraus, *Heine und die Folgen*, in: *Die Fackel*, 329/330(1911)13, 6-33, hier 37.
56 Heine, *Nachgelesene Gedichte 1845-1856. Lamentationen 31*, B VI/1, 343 f.
57 Heine, *Romanzero. Lazarus I. Weltlauf*, B VI/1, 105.