

Heinrich Heines Begründung einer neuen literarischen Form

Jürgen FOHRMANN

Das Heinesche Werk ist nicht nur Gegenstand nachhaltiger Diffamierungen und sich daran anschließender Kontroversen gewesen; es erscheint dem heutigen Betrachter auch als uneinheitlich, als eine Mischung divergierender Formen, divergierender Gattungsentwürfe, divergierender Interessen und Programme. Dies gilt für alle Bereiche seines Oeuvres: für die Lyrik zwischen dem „Buch der Lieder“ und dem „Romanzero“; für die Reisebeschreibung seit der „Harzreise“. Es gilt für die „Ideen. Das Buch Le Grand“ und die „Stadt Lucca“. Es gilt für den Verfasser satirischer Verserzählungen („Atta Troll“, „Deutschland. Ein Wintermärchen“); für die Auseinandersetzung mit der Romantik; für den Hellenismus und Antihellenismus; für den politischen Korrespondenten; für die Napoleonverehrung und Napoleonablehnung; für den Kritiker und Apologeten des Christen- und des Judentums; für den Autobiographen usw. Heine hat sich auf kein Genre, auf keine Position und auf keine Stilrichtung festlegen lassen, außer auf eben den Umstand, daß er sich nicht festlegen lassen wollte. Dies hat ihm in der Rezeption sehr schnell den Nachruf der „Charakterlosigkeit“ eingebracht, und in der Tat spielt der Begriff des Charakters, wie noch zu sehen sein wird, auch in der Heineschen Selbstreflexion eine bedeutende Rolle.

Wie nun mit Heine umgehen? Diese Diagnose bestätigen? Oder aber das Heinesche Werk gewaltsam auf eine Interpretation hin zurichten und alles Mißliebige unter den Tisch fallen lassen; also Heine als der große Artist, Heine als der engagierte Künstler im Rahmen des Jungen Deutschland oder gar Heine als Vorkämpfer des Kommunismus? Ich will einen anderen Weg zu gehen versuchen.

Gibt es im Heineschen Werk überhaupt eine Art Schlüsseltext, so findet er sich im VI. und VII. Caput des „Wintermärchens“, in der Allegorie vom verummten Begleiter. Von einem ‚ich‘ wird da gesprochen, vom Hervorbringer der Gedanken, vom Autor. Hinter ihm aber steht der verummte Gast, in ruhiger Distanz, ein eigenartiger „spiritus familiaris“, unheimlich nicht nur deshalb, weil er dem ‚ich‘

auf Schritt und Tritt folgt, sondern besonders, weil die Eröffnung seines Namens dem Autor einen eigenartigen Schrecken zufügt. Der, dessen Name enthüllt wird, ist sein Büttel, ist der bedingungslose Henker alles dessen, was der Autor einmal Künstlerisches gedacht hat, ist „die Tat von [s]einen Gedanken“ (VII, 592).¹

Diese Offenbarung erzeugt beim Autor ein Gefühl des Grauens, das sich im Caput VII des „Wintermärchens“ noch verstärkt. Die Konfiguration, nun im Rahmen eines Traums, ist wiederhergestellt. Der Autor wandert durchs nächtliche unheimliche Köln, das ganze Bild verweist auf Tod, Nacht, Schweigen. Bestreicht er einen Türpfosten mit Blut, so läßt der Henker das Sterbeglöckchen läuten. Hält er dann im Dom den toten Königen der Restauration das nun alles verändernde Leben entgegen, der „Zukunft fröhlicher Kavallerie“, so schlägt der verummte Begleiter die alten Skelette des Aberglaubens entzwei. Bei alledem aber bleibt dem Autor ein blutendes Herz, und „Blutströme schossen aus [der] Brust“ (VII, 595).

Heine greift hier auf die beiden großen Leitunterscheidungen zurück, die die Diskurse in Deutschland nach 1830 in entscheidender Weise geprägt haben: Gedanke und Tat; Vergangenheit und Zukunft. Dies ist zunächst nichts Überraschendes. Fast in der gesamten ‚Jungen Bewegung‘, also bei Junghegelianern und Jungdeutschen, werden Gedanke und Vergangenheit, Tat und Zukunft in enge Beziehung gesetzt. Zudem kann, etwa bei Gervinus, das Reich der Gedanken noch einer bestimmten Nation zugeordnet werden, also den Deutschen und ihrer bislang nur innerlichen Bildung. Und sie kann für die Differenz von Wissenschaft / Kunst und Leben genutzt werden und so die Selbstreflexion des Kunstsystems bestimmen.

In den skizzierten Textstellen des Heineschen „Wintermärchens“, in der Allegorie vom verummten Begleiter, werden Gedanken und Tat, Vergangenheit und Zukunft vierfach bezogen: erstens auf das beschriebene ‚ich‘ als *individuelle Person*, zweitens auf dieses ‚ich‘ als *Autor*, dessen Geistesblitze sich sogleich verwirklichen lassen, um die Tat des Henkers zu ergeben; sodann *auf das Zeitalter*, das sich nichts sehnlicher wünscht als seine Gedanken in die Tat umzusetzen; und schließlich auf die *Jetztzeit*, die *Leben heisst* und die gegen den Tod, die Vergangenheit, antritt.

¹ Zit. wird nach: Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, hrsg. von Klaus Briegleb, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien (röm. Ziffer Bandzahl, arab. Ziffer Seitenzahl).

Bei alledem überfällt den Autor aber eine eigentümliche Schwäche, ja ein stetes, immer stärker werdendes Bluten. Es entsteht der Eindruck, daß, je forcierter die Tat sich durchsetzt, desto schwächer die Kraft des Autors sich entwickelt. Oder um es anders auszudrücken: Die Herrschaft der Tat führt zur Auslöschung des Gedankens, zum Tod des Autors.

Die unumkehrbare Umsetzung des Gedankens nämlich hebt ihn in seiner Vorläufigkeit auf, vergißt den Charakter des nur Möglichen, der dem Gedanken auch immer anhaftet, streicht mithin dasjenige aus, was die Existenz des Autors im Kunstsystem erst möglich macht: Fiktion. Der Traum des Zeitalters von der Herrschaft der Tat ist dann als der Versuch verstanden, die Utopie ganz in die Realität zu überführen und damit die Phantasie verschwinden zu lassen. Dann aber geht man auf eine Kunstauffassung zurück, die schon seit der Frühaufklärung relativiert worden ist, die Vorstellung nämlich, die Kunst müßte Dienerin der Moral, der Religion o.ä. sein.

Diese Differenz zwischen Gedanke und Tat markiert exakt die Ausgangsbedingung für jene Paradoxie, die Heines Werk zu lösen versucht. Die Herrschaft des Gedankens wird bei Heine nämlich ganz einer vergangenen Zeit, eben der „Kunstperiode“, zugeschrieben, und diese Zeit hat nun dem Leben und der Tat zu weichen. In diesem Weichen aber löst sich der Autor selbst als Autor auf, weil er das, was im Heineschen Sinn sein Autor-Sein charakterisiert, seine Phantasie, zur Disposition stellt. Die erneute Herrschaft der Politik läßt dann die Autonomie des Kunstsystems wieder hinter sich und ersetzt schließlich Form durch stramme Haltung.

Heine, so werde ich zu zeigen versuchen, entwickelt aus dieser Diagnose nun im strikten Sinne kein Projekt, etwa den Entwurf einer neuen Poetik, einer Poetik der Tat, sondern inszeniert und beobachtet dieses Paradox selbst in seinen Werken.

Bei alledem gibt es für Heine, sieht man von seinen ganz frühen Versuchen, etwa im „William Ratcliff“, einmal ab, aber auch keine schlichte Rückkehr mehr in jenes Reich der Gedanken, als das ihm die sogenannte „Kunstperiode“ erscheint. ‚Kunstperiode‘: dieses Stichwort umschreibt einerseits Heines Auseinandersetzung mit der Romantik, die es zunächst auf verschiedenen Ebenen nachzuvollziehen gilt.

Heines Lyrik ist als eine solche Auseinandersetzung mit romantischen Vorbildern

zu begreifen. Er setzt sich dabei vornehmlich von einer romantischen Theorie ab, die, etwa beim von ihm bewunderten Wilhelm Müller, noch als eine Theorie doppelter Teilnahme zu verstehen ist. Das erkennende Subjekt ist danach ganz mit einer Welt verwoben, die es als Welt erst durch seine Aneignung begründet. Dieser Aneignungsvorgang erscheint sowohl als eine Anverwandlung als auch als eine Entzifferung, d.h. das Subjekt erschafft Welt im gleichen Zusammenhang wie die Welt das Subjekt erschafft und durch das Subjekt sich zur Erkenntnis bringt. Die Hervorbringung und der Verlust des Ich-Bewußtseins, deren Gleichzeitigkeit hier behauptet wird, ist dann im Erleben festgehalten. Zentrum dieses Erlebens wird das Gefühl, das seinerseits eine Stimmung auslöst, die zur Stimulation der Phantasie führt. Diese Phantasie erzeugt eine Kunst, die ganz als Ausdruck jener ‚Stimmung‘ erscheint und sich daher sowohl anverwandelt auszudrücken hat als auch anverwandelt wahrzunehmen ist. Der Leser kann auch nur als Teilnehmer das Erlebnis gewahr werden.

Damit entsteht eine lyrische Sprache, die sich im philosophischen Sinn naiv gibt, im Begrenzten das Unendliche darzustellen versucht und in diesem Versuch aus Kalkül nicht zu einem Ende gelangt. Errichtet wird, etwa bei Wilhelm Müller oder in „Des Knaben Wunderhorn“, ein eigenartiger Schwebezustand, der in gleicher Weise von Enträtselungs- wie von Verrätselungsstrategien geprägt wird. Der poetische Raum wird für ihn ein nicht bestimmbares Zeichen, die poetische Zeit chiffriert sich im stets gegenwärtigen Erlebnis, dessen Rahmung durch ein offenes ‚einst‘ und durch ein ebenso offenes ‚morgen‘ geschieht. Welt verwandelt sich in ‚Gesprächspartner‘ (Natur, Freundschaft, Liebe), mit denen auf geheimnisvolle Weise zu kommunizieren ist, verwoben in ein Netz symbolischer Korrespondenzen. Die romantische Lyrik, die Heine adressiert, weigert sich so, die Welt ihrer Signifikanten auf bestimmbare Signifikate zu beziehen, sie hält unbestimmt, was als Realitätsbezug seine Ansprüche gerade nach 1830 an die Lyrik zu stellen beginnt, sie ist unbrauchbar für die „Tat“. Sie verweist auf eine tiefere, nur metaphysisch zu denkende Ebene, der sie sich verdankt und der sie sich nur sympathetisch anzunähern vermag.

Unzweifelhaft führt die frühe Lyrik Heines, etwa im „Buch der Lieder“, diese Tradition auch noch fort. Volksliedstrophe, das fließende Metrum der Jamben, das oft regelmäßige Reimschema, die Unbestimmtheit der Szenarien, in denen das Subjekt aufgeht, die Verschmelzung des Subjektes mit einer mythisch gedachten Natur: Alles dies findet sich gerade in den frühen Gedichten immer wieder. Und doch läßt sich mehr und mehr eine gravierende Verschiebung wahrnehmen.

Als nur ein Beispiel mag das Gedicht „Warte, warte, wilder Schiffsmann“ (I, 40-41) dienen.

Man kann hier z.B. sehen, daß trotz der Zitation des romantischen Verstons die Gedichte gedanklich anders konzipiert sind. Zwei unterschiedliche Welterfahrungen werden kontrastiert; zwar beziehen sie sich aufeinander, leben voneinander, offenbaren aber zugleich eine fundamentale Trennung. Das lyrische Subjekt geht nicht mehr in der ‚Stimmung‘ des Gedichtes auf. Dies gilt für viele Heine-Gedichte. In solchem Spannungsfeld ist kein Erlebnis im überkommenen Sinne mehr möglich, der Autor ist also nicht mehr Teilnehmer an einem ‚rätselhaften Zusammenhang‘, sondern sein Beobachter, sein Interpret.

Diese Dissoziation, die einen testenden Blick freisetzt, wird in der weiteren lyrischen Produktion Heines noch deutlich verschärft. In den „Neuen Gedichten“ etwa ist zu sehen, wie das Spiel zwischen Verrätselung und Enträtselung vollständig aufgehoben wird.

Beispielsweise im Gedicht „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ (VII, 371). An die Stelle einer Liebesgeschichte, mag sie glücklich oder tragisch enden, die immer noch auf die geheimnisvolle Unbestimmtheit der romantischen Welt verweist, an die Stelle des Schwebezustands, tritt eine krude Naturalität. Die Lebensgeschichte endet ohne Glück und ohne Ziel, es sei denn die Finalität zum Tode. Es gibt keinen verborgenen Zusammenhang, keinen heilsgeschichtlichen Hintergrund, der alles schon richten wird: „sie sind gestorben, verdorben“.

Daß diese Tendenzen sich dann in den „Lamentationen“ des „Romanzero“ noch verstärken, liegt auf der Hand, und gerade in Gedichten, die eine Retrospektive versuchen, wird dies besonders offenbar (etwa in „Rückschau“, „Vermächtnis“, natürlich auch in „Enfant perdu“, das wohl zurecht als eine Allegorie des Zeitalters gelesen werden kann). Der Rückzug von allen Sinnprojekten wird dann im Gedicht „Autodafé“ auf den Begriff der „Asche“ gebracht (XI, 104).

Hier wird eine Welt gedacht, die auf nichts hinter oder vor sich Liegendes noch verweist. Ihr Zentrum ist allein die Materialität des Daseins und ein Tod, der keine Versöhnung mehr darstellt. Das Leben läuft gewissermaßen leer aus.

Damit wurde das Modell romantischer Lyrik aber weit zurückgelassen. Zunächst hatte Heine die Formen der „Kunstperiode“ benutzt, um sie in eine Trennung zu treiben, für die die rhetorische Figur des Oxymorons stand. Dann wußte er den romantischen Hintergrund selbst aufzulösen; der Mythos wird durch seine Überführung in Alltagswelt lächerlich (vgl. „Die Nacht am Strande“, I, 183-185),

die räumliche Totale wird aufgegeben, die Zwiesprache mit der Natur oder die Unterredung der Liebenden werden parodiert (vgl. etwa „Auf meiner Herzliebsten Äugelein“, I, 80), der Schwebezustand wird durch Vereindeutigungen ins Banale gewendet. Gezeigt wird mithin die Begrenztheit des romantischen Weltentwurfs. Und schließlich wird in dem Durchstreichen sinnzuschreibender Geschichtskonzepte noch auf die ‚leere Materialität‘ zurückgegriffen, für die das Wort ‚Asche‘ stand.

Mit dieser Begrenztheit der „Kunstperiode“ kontrastiert auf das eindringlichste die Zeit Heines selbst, die als Entgrenzung, wenn man so will, als Moderne verstanden wird. Besonders deutlich wird diese Entgrenzung in Heines Reisebeschreibungen vorgeführt. Schon in den „Briefen aus Berlin“ ergibt sich der Eindruck einer kaum noch überschaubaren Komplexität, deren Bewältigung nicht mehr naiv, sondern allein über Reflexion zu leisten ist. Folgerichtig bietet Heine dann in der Stadtbeschreibung zugleich eine Theorie des Genres. Er differenziert hier im wesentlichen zwei Reihen: Einerseits zeigt er schnell wechselndes Interesse, Assoziation und rasche Anspielung, andererseits Masse, Gesamtheit des Publikums, Systematik und Ausführlichkeit. Der satirische Spaziergänger entscheidet sich für die erste der Reihen und markiert damit präzise den Unterschied, der die Heineschen von den Goetheschen Reisebeschreibungen trennt. Die Stadt wird als eine völlig neue Erfahrung nun verstanden, als eine sich bewegende Masse, deren Komplexität nur durch eine immense Beschleunigung entsprochen werden kann, durch einen abrupten und schnellen Wechsel der Themen, durch ein auf den Augenblick bezogenes Erleben, dem stilistisch die unverbundene Parataxe entspricht. Es ist der Erzähler, der zu noch größerer Eile aufruft: „Doch laßt uns schnell vorbeigehen.“ „Laßt uns eilen.“ (III, 18)

Eine so konzipierte Reisebeschreibung sieht sich - dies die Kehrseite der offenen Reihe - immer mit dem Problem der Beliebigkeit konfrontiert. Weder die äußere Komplementarität der alten Reiseliteratur (die allerdings auch eine Fiktion war) noch den ‚inneren Zusammenhang‘ der Bildungsreise ins eigene Ich kann diese neue Reisebeschreibung mehr bieten. Und auch die Reise selbst ergibt lediglich eine Reihe locker verbundener Eindrücke. So hat in der „Harzreise“ etwa der Wechsel der Orte nur noch äußerlich mit der Struktur der Reisebeschreibung zu tun. Heine überzieht alles mit einer Kette von Assoziationen, einer Vielzahl von Geschichten und Abschweifungen, von Träumen und von Gedichten, die eben nicht mehr die einheitliche Geschichte, den Kollektivsingular, ergeben. Das einzig Konstante ist der satirische Ton, der sich gegen die Banalitäten des Alltags, gegen

falsches Pathos, gegen das Kleinbürgertum usw. richtet. Eine Struktur ist dabei aber nicht mehr im Blickfeld, die Abschweifungen sind überall und nirgends. Sie schließen sich dann folgerichtig auch selbst mit ein und parodieren das Genre. Solche Parodie etwa findet sich in der Heineschen „Reise von München nach Genua“, in der dann ganz ausführlich auf Italienreisen oder besser auf Italien-Stilisierungen eingegangen wird. Goethes „Italienische Reise“ wird hier ebenso Gegenstand satirischer Rede wie der bereits vorfindbare ‚Kunsttourismus‘ und die Absurdität eines gleichsam Winckelmannisch verkommenen Blicks, der eine Reihe schon feststehender ‚Sehenswürdigkeiten‘ abarbeiten will. Aber auch hier gibt es jenseits der parodistischen Effekte keinen erkennbaren Bildungspunkt mehr, von dem aus die Kritik formuliert wäre, das alte Norm-Kritik-Schema satirischer Rede ist nun gleichsam halbiert. Der Autor wird damit zum Sprachrohr des Unzusammenhängenden, die satirische Rede läuft leer. Das Ende der „Kunstperiode“ markiert also auch hier den Anfang der Moderne: Das erzählende Subjekt sieht sich Prozessen zunehmender Disparatheit und zunehmender Beschleunigung gegenüber. Solcher Zerfall von Welt mündet folgerichtig in den Zerfall von Form und dann bei Heine - dies seine Stärke - in die satirische Inszenierung des Formzerfalles selbst.

In historischer Perspektive wird die Unterscheidung von „Kunstperiode“ und Gegenwart dann weiter differenziert. Die Romantik rückt hier in einen weiteren Zusammenhang ein, von dem nicht klar zu sagen ist, ob es sich um eine geschichtsphilosophische oder um eine typologische Konstruktion handelt. In „Die Romantik“, der ‚Menzel-Rezension‘, dem Artikel „Delaroche“ aus der „Gemäldeausstellung“ und natürlich in der „Romantischen Schule“ sind die grundlegenden Gedanken dazu entwickelt.

Stellt man die verschiedenen Heineschen Aussagen zusammen, so lassen sich als fünf größere Stadien das Altertum, das Mittelalter, die Neuzeit, die Jetztzeit und die Zukunft unterscheiden. Das Altertum erscheint als Zeitalter einer Sinnlichkeit, der es ganz um äußere Welterfassung, um das Plastische und hierin um das Objektive ging. Sie schien auf eine begrenzte ‚Oberfläche‘ hin ausgerichtet, in deren Endlichkeit die Idee des Künstlers ganz zur Erscheinung kommen konnte. Die Welt des Altertums gilt Heine als geschlossen.

Das Mittelalter nun stellt nach Heine die exakte Umkehrung dieses Schemas vor: Ganz vom Christentum und der durch das Christentum vermittelten Idee des Rittertums geprägt, brutalisiert es die Materie, um sich einer neuen Spiritualität hingeben zu können. An die Stelle von Sinnlichkeit tritt ‚wollüstige Wehmut‘, an

die Stelle von Endlichkeit die Auflösung ins Unendliche, an die Stelle einer gleichsam Homerischen Kunst die nicht abschließbare Allegorie oder ein Netzwerk ‚wahnwitziger‘ Symbole und Parabeln. Die ‚äußere Welt‘ des Altertums wird durch die ‚romantische Welt‘ des Mittelalters ersetzt.

Vieles spricht nun dafür, daß hiermit zugleich bei Heine die beiden grundsätzlichen Positionen bezeichnet sind, die festlegen, wie man sich zur Wirklichkeit verhalten kann. So stellt denn auch die Neuzeit eigentlich keine epochale Weiterentwicklung dar, sondern ist charakterisiert durch zwei globale Wiedererweckungen, die sowohl als Wiedererweckung der Materie in Protestantismus und Renaissance als auch als Wiedererweckung der Spiritualität in der neueren Romantik und in der patriotischen Bewegung betrachtet werden können. Als flacher Neoklassizismus ist die erste Strömung (von Gottsched bis Nicolai) für Heine auch noch im 18. Jahrhundert gegenwärtig, bevor sie dann durch Lessing gleichsam ‚gereinigt‘ wurde und in Goethe schließlich einen neuen ‚griechischen Gott‘ erlebte; und als sogenannte „Romantische Schule“ wußte der spiritualistische Ansatz sich dann am Ende des Jahrhunderts breite Geltung zu verschaffen, wobei er eigentlich keine Theorie entwickelt habe, sondern das christlich-katholische Muster des Mittelalters wiederzuerwecken versuchte. Auf diese Weise wurden folglich die beiden konstitutiven Prinzipien von Altertum und Mittelalter wiederhergestellt.

Zur Annahme einer grundlegenden, das Heinesche Werk bestimmenden Typologie gehört auch die an anderer Stelle entwickelte Differenz von hellenisch und nazarenisch, auf die ich in diesem Kontext nicht eingehen will.

Entscheidend erscheint nun, daß bei Heine beide große Wiedererweckungen, die Rematerialisierung und auch die Respiritualisierung, jener gerade vergangenen Periode angehören, die man wohl im weiteren Sinne als ‚Kunstperiode‘ bezeichnen könnte. Es ist eben die „aristokratische“, die Zeit des anciens régimes, in deren Zentrum die Idee der Kunst und damit die Idee der Individualität gestanden habe. Es habe sich mithin jeweils um Wiedererweckungen gehandelt, die nur auf dem Gebiete der Kunst stattfanden und ganz auf das Gebiet der Kunst beschränkt geblieben seien, und dies gelte selbst für den Humanitätsgedanken. Nun aber gehe es um das Verhältnis zum ‚Leben‘.

Die Jetztzeit mit ihrem Pathos wildester Subjektivität, ihrem Pochen auf Freiheit, ihrem Bestehen auf Jugend und Natur sei nun der historische Augenblick, der dieses ganze überkommene System zum Verschwinden bringe und an seine Stelle das noch unüberschaubare Feld gesteigerter gesellschaftlicher Komplexität, unaufhörlicher Bewegung aller gesellschaftlichen Bereiche, größter Beschleunigung, die Landschaft des Lebens und der Tat setze. Jetztzeit wird damit zu

einem Synonym für eine noch konturenlos verlaufende, aber alles Überholte auslöschende Moderne. Ihre Reflexion könne nicht mehr in der Sprache der Kunstperiode vollzogen werden. Die Dominanz der Kunst sei den Erfordernissen des Lebens unangemessen.

Diese Zustandsbeschreibung der Gegenwart wird dann bei Heine, zumindest in Ansätzen, noch antizipatorisch verlängert. Auf das Reich ‚wildester Subjektivität‘ wird eine neue Kollektivität folgen, in der Freiheit und Leben in eins gebracht sind und auch Kunst und Tat eine neue Liaison eingehen: Die aristokratische wird durch eine demokratische Zeit ersetzt werden, in deren Zentrum u.a. eine neue Poetik zu finden sein wird. Daß es Heine - dieser optimistischen Prognose zum Trotz - nicht gelang, diese neue Poetik zu entwickeln, ja daß er eigentlich auch gleichzeitig bezweifelte, daß eine solche Poetik möglich sei, dies macht dann gerade die Ambivalenz seines Projektes aus.

Eine solche neue Poetik hätte nämlich erfordert, das Neue nicht nur, wie Heine formuliert, als „Insurrektion gegen das Alte“ zu entwickeln, hätte also nicht nur eine reine Gegenbewegung darstellen dürfen. Sie hätte vielmehr zu einer Überbietung der alten Kunst als Kunst führen müssen, um die Beschleunigungsprozesse von Moderne einzufangen. Sie hätte mithin das Paradox zu bearbeiten gehabt, eine poetologische Theorie für eine Zeit zu entwickeln, die, in Heines Einschätzung, an eben solcher poetologischen Theorie gar nicht mehr interessiert ist. Es wäre also ihre Aufgabe gewesen, das Formprinzip der „Kunstperiode“ in die Tatkonzeption der Zukunft einzubringen, sich als ‚Kunst‘ zugleich aufzugeben und zu erhalten.

Schon seit dem „Buch der Lieder“ beschäftigt Heine dieses für ihn grundlegende und in dieser Weise unauflösbare Paradox. „Prolog“ und „Epilog“ rahmen eine die gesamte frühe Lyrik kennzeichnende Reflexion: hier die Augenblickshaftigkeit künstlerischer Produktion auf dem Hintergrund unabwendbarer Isolation, dort die weitgehende Nutzlosigkeit der Poesie jenseits von Stilisierungen. Sie setze schon kontrafaktisch auf die ‚Blumenlese für schöne Jungfrauen‘, wisse aber gleichzeitig bereits um die Herrschaft des neuen Utilitätsprinzips. Es ist eben die Spannung, die noch die 1855er Vorrede zur „Lutezia“ bestimmt. Zwar gehöre, wird hier insinuiert, den Kommunisten die Zukunft, aber mit ihnen sei die Karriere einer neuen Nützlichkeit verbunden, die nicht nur die alte Welt, sondern auch ihre Poesie untergehen und das „Buch der Lieder“ als Rohstoff für Papier-tüten verkommen lasse. Und so „zerschlagen“ die Kommunisten „mit ihren rohen Fäusten [. . .] alsdann alle Mamorbilder meiner geliebten Kunstwelt.“ (IX, 232)

Aber nicht nur „Grauen und Schrecken“ löst diese Einsicht bei Heine aus, sondern auch die gegenteilige Überlegung, die ihn zu dem Eingeständnis bringt, „daß alle Menschen das Recht“ haben zu essen (ebd.) und daß man für das „arme, alte Mütterchen“ schon das „Buch der Lieder“ herzugeben habe.

Aller überdeutlichen Ironie zum Trotz wird auch hier, ähnlich wie im „Wintermärchen“, eine Gesellschaft vorgestellt, aus der die Poesie verbannt ist; die Zeit der ‚Tat‘ hat die Poesie überflüssig gemacht, sie ganz im Nützlichen aufgehen oder sie zur Funktion des Nützlichen werden lassen.

Jenseits alles politischen Engagements geht diese Verlustvorstellung als ständige Anspielung durch Heines Schriften. Und stets ist sie verbunden mit jener Erinnerung griechischer Schönheit, für die Heine sehr häufig das Wort „Marmor“ gebraucht. Die Schönheit der griechischen Götter, der leuchtende Marmor ihrer Gestalt („Die Götter Griechenlands“), die Erhabenheit des belvederischen Apolls, der mediceischen Venus („Themis-Traum“ in der „Harzreise“): Sie alle rufen die Imagination einer ganz poetischen, nun aber bedrohten Welt hervor. Der elegische Ton der „Götter Griechenlands“, die Dämonisierung der griechischen Götter („vermaledeite Existenz“) durch ein ‚feiges und windiges Christentum‘ in den „Göttern im Exil“ usw.: Stets soll eine Stimmung kultureller Dekadenz beim Beobachter evoziert werden. Es ist eben jene Dekadenz, die Heine dann in einem Abschnitt seines Boerne-Buches zu einer Allegorisierung sterbender Schönheit verdichtet. Auf das Verstummen der griechischen Schönen unter „den halblaubten Eichenbäumen“ folgen „das Geschrei von rohen Pöbelstimmen“ und der „Klang eines katholischen Mettenglöckchens“.

Dieses grundlegende Paradox, sich auf Schönheit zu berufen in einer Zeit, die sich nicht mehr durch Schönheit konstituiert, ist in Heines poetologischer Reflexion einerseits stets präsent und doch andererseits auf eigentümliche Weise unterbestimmt geblieben. Dies wird nicht nur in seiner späten Vorrede (1851) zum „William Ratcliff“ deutlich, in dem die poetische Muse über ihn gekommen sei und er ein „Rauschen wie beim Flügelschlag eines Vogels“ vernehmen zu können glaubte, sondern auch im Artikel „Decamps“ der „Gemäldeausstellung“ oder auch in der Einleitung zu „Shakespeares Mädchen und Frauen“.

Verbunden sind seine Differenzierungen hier mit den Hilfsverben ‚muß‘, ‚will‘ und ‚soll‘. Der Modalzustand ‚soll‘ könne für die poetische Produktion dabei sehr schnell ausgegrenzt werden, denn er verweise auf die alte Regelpoetik und ihre nur scheinbare Naturnachahmung. Nicht jedoch das alte imitatio-naturae-Prinzip könne im Mittelpunkt der Kunst stehen, sondern der wollende „Geist des Dichters“, der alles kenne und die „Welt zur Welt erst bringe“ (Gottesmetapher). Über diesem ‚wollen‘ steht aber noch das ‚müssen‘. Dieses ‚müssen‘ entstamme

einer Idee, die ganz das ‚Gemüt‘ ergreife und in einer Symbiose aus Überfülle der Phantasie und ordnendem Verstand eine Kunst hervorbringe, die aus Symbolen bestehe. Und der sei der größte Künstler, der zu jenen einfachsten Symbolen finde, die in der ‚Seele‘ geoffenbart wurden. In diesem wohl platonischen Sinne versteht sich Heine daher in seinem „Decamps“-Artikel als „Supernaturalist“, als jemand, der sich zu der „mystischen Unfreiheit“ des ‚muß‘ bekennt. Er selbst ist jene schlafwandelnde Prinzessin, die eine Botschaft überbringt, die nicht sie, sondern nur der Kalif zu lesen versteht. Man sieht, daß sich Heine noch ganz in die Metaphysik der alten Kunsttheorie hier einschreibt.

Denkt man in dieser Weise, so kann es also nicht mehr allein darum gehen, eine radikal neue Poetik zu entwickeln, die eine neue, der demokratischen Zeit nun angemessene Kunst entstehen läßt. Kunst, der Ausdruck höchster Artifizialität, erscheint Heine selbst an die vergangene Zeit der „Kunstperiode“ konstitutiv gebunden. Es kann mithin keine Kunst geben, die hinter die Errungenschaft dieser „Kunstperiode“ zurückfällt, sondern im Vordergrund wird stehen, Kunst als Kunst auch in der Zeit der ‚Tat‘ ‚bewahrend‘ weiterzuentwickeln. Wie dies zu denken sein könnte, soll aus den Oppositionen deutlich werden, an denen Heine sein Programm dann weiter diskutiert. Boerne und Platen sind die Namen, die hier für Konzepte stehen.

Die Satire des (auch) politischen Dichters Heine auf die politische Dichtung durchzieht sein gesamtes Werk. Nicht nur, daß Freiheitslieder auch als Verdauungsmittel dienen, wie das Gedicht „An einen politischen Dichter“ vorschlägt, auch „Der leere Kopf pochte jetzt mit Fug auf sein volles Herz“ (VII, 495), heißt es in der 1846er Vorrede zum „Atta Troll“, um etwas später zu beteuern, sein Spott wolle nicht die politischen Ideen selbst, sondern nur den dummen Umgang mit ihnen treffen. Insbesondere greift Heine auch in diesem Text eine Differenz auf, deren Entstehung er Ludwig Boerne zuschreibt. Es ist die Differenz von Talent und Charakter, die ihn fast traumatisch verfolgt hat und die auch noch die rüde-ironische Selbstanklage des „Memoire“ regiert, an dessen Ende es lakonisch heißt: „Das Talent vergeht, nur der Charakter bleibt“ (IX, 106). Daß Heinrich Heine ein Autor sei, der zwar Talent, aber keinen Charakter habe, diese Meinung hat nicht nur die spätere Rezeptionsgeschichte des Autors weitgehend geprägt, sondern auch schon die zeitgenössische Einschätzung Heines bestimmt.

In seinem aus dem Jahre 1837 stammenden Text „Über den Denunzianten“, der überwiegend Menzel ‚gewidmet‘ ist, geht Heine dann mit einer poetologischen Position ins Gericht, die ihre Hausbackenheit zum Anthropologem erklärt und unter der Flagge der Moral einem eher spielerischen Umgang mit Poesie den

Garaus zu machen versucht. Grundzug der Heineschen Analyse ist hier der Nachweis, daß poetische und moralische Urteile unzulässig kurzgeschlossen werden und daß im Verdikt, Heine sei das Haupt einer die moralischen Institutionen zersetzenden Schule, zugleich seine Poesie miterledigt werden soll. Alles dies verdichtet sich noch einmal in der „Boerne“-Schrift von 1840. Und wieder ist es die Differenz von Poesie und Charakter, die hier im Vordergrund steht. Gegen die bekannten Vorwürfe der Radikalen vom Nur-Dichter entschließt sich Heine zu einer Digression über das, was eigentlich ‚Charakter‘ heißen könne, und führt aus, daß es sich bei ‚Charakter‘ um einen geschlossenen Lebenszusammenhang handle.

Dieser Charakter sei aber nur schwer zu erreichen, denn er setze jene Homogenität des Weltbildes voraus, die sich nur der Ebene des Genies verdanken könne. Dieses Genie sei aber für die Masse der Rezipienten vollkommen unfaßbar, und was dieser Masse gemeinhin als ‚Charakter‘ erscheine, sei nichts als das eingeschränkte Lebensprogramm des Kleinbürgers. Der, den die Menge umjubele, habe sich als Autor nur dem Moment hingegeben, und dies deute allemal auf einen Mangel an Kunst. Die Taten des Schriftstellers seien Worte; da er aber den Mitteln gebiete und nicht die Mittel dem Schriftsteller, könne man den Charakter, die Taten des Schriftstellers aus seiner Schreibweise gar nicht ableiten. Ihm bleibt ein Überschuß, der von dem Heer der Dilettanten gar nicht zu erfassen sei. Dieses Vermögen sei aber immer schon das Vermögen zu innerer Einheit, eben zu Charakter, und dieser Charakter sei daher die Voraussetzung für jeden wahren Schriftsteller. Um es zu pointieren: Talent und Charakter sind nicht zwei sich entgegengesetzte Begriffe, sondern bilden eine Einheit. Alle Unterschiede, die dann zu machen sind, betreffen mithin nur die Verdichtung von Ordnung, die eben kleinbürgerlich-naiv oder genial-sentimentalisch sich vollziehen kann. Fast bildet Heine hier sein historisches Epochenschema von der geschlossenen und von der offenen Welt noch einmal ab. Das Pochen auf ‚Nur-Charakter‘ bleibt ganz auf die Ordnung Alteuropas beschränkt und bedeutet poetologisch einen Rückschritt, der noch hinter die Errungenschaften der „Kunstperiode“ zurückführt. Dieses Absprechen von „Charakter“ aber war es, was Boerne in seiner Kritik an Heine vorzutragen versuchte. Kernpunkt seiner Vorwürfe ist dabei, daß Heine nicht die Wahrheit, sondern an der Wahrheit nur das Schöne liebe. Heine soll dabei ein nur ästhetischer Zugang zu Welt bescheinigt werden, der dann bereit ist, Wahrheit auch hinter sich zu lassen, wenn schöne Form sich von Wahrheit getrennt hat. Heines Sicht von Welt sei also ganz formgeprägt und liebe das Leben nur in der ästhetischen Inszenierung. Dies aber lasse die historische

Wahrheit nicht mehr dominieren und gefalle sich allein in immer neuen Gesten des Spiels. Um es kurz zu sagen: Heine sei geprägt von einer ästhetizistischen Immoralität.

Daß Heine diese Kritik nicht akzeptiert hat und Boerne auf der anderen Seite dann „scheelsüchtige Impotenz“ zu bescheinigen mußte, ist hinlänglich bekannt. Jenseits der beiderseitigen Polemik ist aber interessant, wie Heine seine eigene Position nun genauer zu bestimmen sucht. Entscheidend hierfür ist die Negation jener zweiten Position, in deren Nähe Boerne das Heinesche Werk implizit zu rücken versuchte, die Position Platens.

Heines Platen-Kritik soll hier nicht in ihren melancholisch stimmenden Invektiven zweier Außenseiter, die sich gegenseitig den Krieg erklären, im Vordergrund stehen (gegen Antisemitismus nun Homosexualität, des Königs Pensionär, die Grafschaft, die im Mond liegt, der Poetengeck usw.). Interessant in meinem Zusammenhang ist allein die poetologische Konzeption, die Heine bei Platen anzutreffen glaubt.

Bei Platen - so Heine - finde sich eine allgegenwärtige Herrschaft der Nachahmung, die zugleich als eine Herrschaft des Metrums zu begreifen sei. Platen ahme einfach alles nach und in dieser Nur-Nachahmung zeige es sich eben, daß es sich bei Platen nicht um einen Dichter handle. Er sei, etwas salopp gesprochen, ein Stil-Kopist, „ein geistiger Schuldenmacher“, der seine Begründung noch aus der Geltung der „Kunstperiode“ selbst beziehe. Ein „gebildetes Gemüt wird [nämlich]“, so Platen in den Worten Heines, „nur durch die gebildete Form angesprochen“ (III, 442). Das Kontinuum von Bildung sichert dann die Bedeutung des einzelnen Werkes, wenn es sich nur in gekonnter Weise auf bisherige Bildung zu beziehen weiß. Die „gebildete Form“ aber ist das Metrum, und was den Dichter für Platen dann auszeichnet, ist das Anknüpfen an solchen, gleichsam zu Form geronnenen Geist.

Jürgen Link hat in einer präzisen Studie zu Platen gezeigt, daß hiermit dann kein Abbildungsverhältnis zwischen Poesie und Welt mehr impliziert ist.² ‚Welt‘ vielmehr ist „öde“ und ganz vom Zufall beherrscht. Harmonie hingegen bleibt einer Schönheit vorbehalten, die durch Poesie erst zu erschaffen ist. Diese Poesie, will sie denn Ordnungsgeberin sein, hat sich selbst als Ordnung auszuweisen. Poetische Ordnung aber ist die strikte Herrschaft von Form, die unabhängig von allen äußeren Einflüssen schon selbst ein geschlossenes Sinngefüge bietet. Der Rhythmus etwa erscheint auf diese Weise als eine Sinnstruktur, die *vor* aller

2 Jürgen Link, Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik, München 1971.

Sprache liegt und eine Ordnung verbürgt, die nur durch das peinliche Einhalten von schöner Form je zu gewinnen ist. Schöne Form aber ist in der Geschichte, besonders bei den Griechen, immer schon realisiert gewesen und muß daher ganz bewußt nachgeahmt werden. Sich auf Kunst zu beziehen, heißt dann, Nachahmer, Epigone zu werden.

Solche Art der Imitation ist nun am Anfang des 19. Jahrhunderts neu. Zwar hatte es bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts auch immer, ja gerade Formen der Nachahmung gegeben. Diese Formen der Nachahmung, die ihre Begründung aus der Vorbildhaftigkeit der Alten und aus dem geschlossenen Kontinuum der *einen* Zeit bezogen, die alle Generationen noch umschloß, waren aber im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts durch das Aufbrechen von Zeit, durch Ungleichzeitigkeiten und durch Beschleunigungen in vielen Bereichen diskreditiert. Kunst entsteht also jetzt, so sieht es auch Heine, nicht mehr aus der Nachahmung, sondern aus der Abweichung von Vorbildern. Und hieraus begründet sich dann, wieder bei Heine, ein zweiteiliges Schema, das zwischen geschlossener Vergangenheit und offener Gegenwart differenziert. Es kann also keine ‚einfache‘ Nachahmung der Vergangenheit unter den Bedingungen der Moderne mehr geben.

Eine solche ‚einfache‘ Nachahmung ist bei Platen aber auch nicht mehr gedacht. Es geht nicht darum, die Form in eine schon geschlossene Welt zu integrieren, sondern die Geschlossenheit der Form einer bedrohlich erscheinenden Offenheit von Welt entgegenzusetzen. Die Welt, um es so zuzuspitzen, ist schon im Nietzscheschen Sinne nur durch Kunst gerechtfertigt. Dies meint in der Platen-schen Variante ‚epigonale Kunstreferenz‘ oder, um die Heinesche Ironie wieder aufzunehmen, „die Herrschaft der Versfüße“.

Hatte Heine in Absetzung von Boerne auf die Rechte der Kunst gepocht, so klagt er nun im Gegensatz zu Platen die Rechte der Welt ein. Sei das „Leben“ der Moderne weitgehend „zerrissen“, so könne man nicht einfach die Geschlossenheit des antiken Maßes nachahmen, wolle man nicht hinter die Reflexion der Zeit zurückfallen. Überkommene Form hat sich vor dem Leben ebenso zu rechtfertigen wie auch ein Lebens- oder Tatbegriff allererst noch zu begründen ist, der sich als ‚Charakter‘ die Dominanz gegen jede Form nun anmaßt. Heine führt mit anderen Worten gegen Boerne die Bedeutung der Form, gegen Platen aber die Bedeutung des Lebens ins Feld seiner Argumente. Ein Zugang zu Welt, der sich nur noch in Form von Kunst gegen die Welt selbst stellt, wird damit ebenso abgelehnt wie auch die erneute Herrschaft einer externen Betrachtung, die die Kunst nur noch als ein Sekundärphänomen von Politik oder von Moral zu begreifen versucht. Damit stellt sich aber, jenseits dieser Absetzungsbewegungen, noch einmal die Frage nach Heines eigener poetologischer Position.

Daß Heine gegen Boerne die ‚Form‘, gegen Platen aber das ‚Leben‘ ins Feld führt, also Kunst einmal als Effekt von Inspiration, dann als Effekt von ‚Wirklichkeit‘ betrachtet, könnte nun in erster Linie als jeweils polemische Attitüde erscheinen, deren normativen Punkt man schwer bestimmen kann. Und in der Tat spricht vieles für die Existenz einer solchen polemischen Haltung.

Gleichwohl ist zu bedenken, daß auch in diesen Absetzungsbewegungen sich jene Heinesche Grundparadoxie zwischen Gedanke und Tat auf etwas anderer Ebene wiederholt. Gegen die nur artistische Form reklamiert Heine die Erfordernisse von ‚Tagespolitik‘ oder auch ‚Alltagswelt‘, gegen den Primat von Moral oder programmatischer Politik setzt er auf die Unhintergebarkeit eines ästhetischen Zugriffs auf Realität: Er kritisiert also zwei grundlegende Formen von Poesie, indem er sie mit ihren jeweils ausgeschlossenen Bereichen konfrontiert, und zwar auch um den Preis ihres logischen Widerspruchs, um den Preis der Paradoxie. Keiner der beiden Pole darf daher *einseitig* bevorzugt werden, und beide Haltungen sind immer gegenwärtig zu halten. Damit besteht das Heinesche Verfahren aber in nichts anderem als in der Verdeutlichung der Paradoxie selbst.

Wie dies zu denken ist, ist am ehesten in den Umsetzungen zu sehen. Dazu muß ich noch einmal auf die Boerneschen Vorwürfe zurückgehen.

Auch wenn Heine also, denn dies ist offensichtlich, keinen Ästhetizismus im Sinne Platens verfolgt, so bleibt zu fragen, ob nicht sein grundlegend ästhetisches Interesse, das sich programmatisch noch einmal in die Kunsttheorie der Goethezeit einschreibt, ihn dazu bringt, Welt nun ganz vom Kunstsystem aus zu betrachten und damit immer schon einer Ästhetisierung dieser Welt Vorschub zu leisten. Besonders sinnfällig müßte sich dies in der ästhetischen Darstellung ‚hervorragender‘ Personen zeigen, ist doch ihre Präsentation am Anfang des 19. Jahrhunderts fast immer noch heroisch codiert. Heines Napoleon-Darstellung mag hier als abschließendes Beispiel dienen.

Es soll hier nicht darum gehen, alle Nuancen des Heineschen, in sich sehr vielfältigen Napoleon-Bildes zu rekapitulieren: also Napoleon als der Held der Revolution und damit auch der Held der Demokratie, der gegen die europäische Aristokratie ins Feld gezogen sei („Waterloo-Fragment“); nun noch übersteigert, als Prometheus, der Heros der Emanzipation, der sie verrät, dessen Mythos aber weiterlebt („Reise von München nach Genua“); ja als der eigentlich letzte Held, nach dem die Zeit des Heroismus endgültig vorüber ist und die „Allgemeinheit europäischer Zivilisation“ beginnt (ebd.); oder aber Napoleon als der Wegbereiter eines Infernums („Die Äcker lagen brach und die Menschen wurden zur Schlacht-

bank geführt“, Über die französische Bühne, V, 309), der seiner imperialen Machtentfaltung zuliebe ganze Völker in die Vernichtung führte und dessen Glorifizierung man nur noch ideologiekritisch betrachten kann (ebd.) usw.: Alle diese Haltungen, seien sie widersprüchlich oder auch nicht, haben die Analyse des Heineschen Napoleonbildes bestimmt, und sie alle deuten, sei es in der Affirmation Napoleons oder auch in der Kritik, auf eine Ästhetisierung von Geschichte, also wenn man so will, auf die Geltung der Boerneschen Thesen. Mir geht es nun um eine (etwas andere) Lesart, die ich kurz an den „Ideen. Das Buch Le Grand“ entwickeln möchte.

Natürlich wird auch die Napoleondarstellung in den „Ideen“ beherrscht durch ein großes Pathos. Le Grand trommelt die ganze Leidenschaft der Revolution, das ganze Pathos Napoleons, und selbst in der Niederlage sind es die „getrommelten Tränen“, die der Erzähler wahrnimmt: „und die Augen waren wie verbrannter Zunder“. Und dann die Darstellung Napoleons selbst, als er Einzug hält in Düsseldorf: der strahlende Held, der in der Mitte der Allee reitet.

Auf der anderen Seite aber ist die Darstellung immer wieder durchbrochen von Einschüben, nebenbei bemerkten Einwüfen, die genau diese pathetische Figur wieder aussetzen: die Polizeiverordnung, die es nicht erlaubt, die Mitte der Allee zu nehmen. Konterkariert werden also Pathetisches und Lächerliches, Lächerliches und Pathetisches, und gleich auf die Darstellung des großen Kaisers folgt die Geschichte von den Hühneraugen, die der junge Doktor bitte kurieren möchte. Heine selbst hat für diesen Übergang, zwischen beide Sequenzen eingereiht, eine sein Verfahren gut umschreibende Formel gefunden: „Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, Madame!“ (III, 282).

Dies ist dann nicht nur die Hinterfragung des Heroismus durch das Lächerliche, sondern auch des Lächerlichen durch den Heroismus. Beide Haltungen, Erhabenes und Lächerliches, relativieren sich wechselseitig und sind daher beide stets in gleicher Weise gegenwärtig zu halten. Der rhetorischen Konstruktion des Heros folgt damit im nächsten Schritt die rhetorische Dekonstruktion, der rhetorischen Dekonstruktion wieder die rhetorische Konstruktion. Genau hierin liegt nun das Heinesche Verfahren, wenn man so will, die Mitte zwischen Ästhetisierung und De-Ästhetisierung: Die Gleichzeitigkeit von Erhabenem und Lächerlichem macht beides auch da erträglich, wo jeder der beiden Pole einzeln unmöglich geworden ist. Ihr wechselseitiges Verweisen begründet eine fortwährende Bewegung des Konstituierens und Aufhebens, wobei das eine stets das andere ersetzt und so Bedeutung sowohl aufbaut als auch aufhebt. Man kann sich dann Pathos leisten, weil es doch wieder seine Auflösung im Lächerlichen finden wird, und man muß es sich leisten, um die Herrschaft des Lächerlichen nicht all-

gegenwärtig werden zu lassen. Dadurch entsteht eine endlose Kette von Ästhetisierungen und De-Ästhetisierungen, eben jener prinzipiell unabschließbare Diskurs, der Heines Werke in der Regel auszeichnet, eine Reihe von Abweichungen, die das Prinzip der Abweichung zu ihrer Konstitutionsbedingung gemacht haben. Auf diese Weise wird bei Heine, in der wechselseitigen Ersetzung von Pathos und Komik, stets die Brüchigkeit von Ordnung vorgeführt. Und da das wechselseitige Verweisen der beiden Pole, ihr sich wechselseitiges Aufheben, ein Zentrum ersetzt, das Norm und Kritik von einer dritten Position aus bestimmbar machte, ist auch kein Mittelpunkt mehr zu finden, der die Heineschen Werke regiert, es sei denn die zirkuläre Bewegung von Konstruktion und Dekonstruktion. Heine stellt damit, ganz im Sinne der Moderne, Kunst als die Vorläufigkeit von Ordnung in der Vorläufigkeit der Form aus; er beschreibt also hier schon in seinen Texten die Bewegung des Funktionssystems ‚Kunst‘ unter den Bedingungen einer funktionalen Differenzierung von Gesellschaft.

Wenn man will, kann man dieses Heinesche In-Eins-Setzen von Pathos und Lächerlichem auch als ein ironisches Verfahren beschreiben. Die Gegensätze werden bereit gehalten, um sich wechselseitig zu relativieren und sich in dieser Relativierung zugleich dann auf- und abzuwerten. Und in dieser Koinzidenz von Pathos und Lächerlichem liegt zugleich die Ununterscheidbarkeit zwischen beiden Polen, die den Eindruck eines grundlegenden Paradoxes hinterläßt; dies aber nur, um im nächsten Schritt wieder in ein neues Beispiel überführt und damit *für einen Moment* entparadoxiert zu werden. Heines Texte bestehen in weiten Teilen aus der Produktion solcher Koinzidentien, aus der Herstellung von Unterschieden und Ununterscheidbarkeiten zugleich. Sie zeigen daher im ursprünglichen Sinn des Wortes ‚Reflexion‘. Von nun an wird es keine *moderne* Poesie mehr geben können, die diese Reflexion nicht zur Ausgangsbedingung nimmt. ‚Moderne‘ Poesie in diesem Sinne beginnt in Deutschland mit Heine.

ハインリヒ・ハイネによる新しい文学形式の基礎づけ

ユルゲン・フォーアマン

私はハイネの『ドイツ、冬物語』の6章と7章から考察を始める。ここでは思考と行為の関連が展開されているが、これは私の解釈によれば、ハイネの作家としての終焉と関係

づけられる。ハイネは、過ぎ去った芸術の王国としての「思想」と、「美的芸術」とはもはや縁のない、新時代の兆候としての「行為」の橋渡しを試みているのだ。「芸術の王国」は、ハイネが作家であることの基礎を作っているが、社会運動とは相いれない。これに対して「行為」は、社会運動に貢献しているが、作家性を抹消してしまう。ハイネはこの緊張関係を消し去ってしまうのではなく、両者を近代のパラドクスとして視覚的に描き出し、観察しているのである。

このような私の見解を明らかにするために、私はまずハイネの「芸術時代」観、そして彼がロマン主義とどう関わっていたかについて考察する。ハイネの作品中には、ロマン派の詩的世界全体がイメージとして使われているにも関わらず、他方ロマン主義とのきっぱりとした断絶が読みとられる。これと対峙しているのがハイネの持つ現代像であるが、その描写は「領域からの離脱」の特徴を帯びている。これを示すのは就中ハイネの紀行文であるが、そこでは時代経験が形式の崩壊として、また形式の崩壊のパロディーとして登場するのである。このような理解のもとでは「ロマン主義」はもはや単なる歴史的時代のひとつではなく、ハイネが「芸術時代」という概念を用いて表しているものの終焉を示すキーワードとなる。端的に言えば、私が問題としたいのは、歴史哲学的仮説をハイネが持っていたにもかかわらず、肉体と精神を分離しつつも、両者を驚くべきことにこの「芸術時代」に組み込む形態論なのである。しかるに、新時代を意味づける声は「生」であり、この「生」によってこそ新しい文学が生まれるとされる。詩論の枠内でハイネがこのような新しい文学の発展のためにいかに労を惜しまなかったのか想起していただきたい（この努力は『歌の本』から『ウイリアム・ラトクリフ』への1851年の序にまで及ぶ）。

ハイネの立場は、彼のベルネとの対立点(才能、節操)、そしてプラーテンとの対立点(「高尚な心情」の表現としての「美的形式」と、エピゴーネン的体質)においてより正確に浮かび上がってくる。彼の時代の条件下で過去の模倣があり得るのか否か、あり得るとするならばいかにして可能なのか、これが問題なのである。ハイネは、この問題においても決定を下さない。そのかわりに彼はベルネに対してはプラーテンの、プラーテンに対してはベルネの論議の種を持ち出してくる。私をこれを単に個々の論争として解釈するのではなく再び思想と行為の対立にかかわるものとして考えてみたい。ここで問題となってくるのは、美的関心がすべて視覚的演出につながるのかどうかなのだ。私はこれをハイネが「偉大」な人物をいかに描いたかの具体的な例を即して論じている（ここではパトスと卑俗さの間を揺れ動くハイネのナポレオン像を一例として）。対立するもののいずれかに決定するのではなく、それらのあるがままの姿を示しつつ、形式の一時性によって規範の一時性を露にすることにこそハイネの記述の目標がある。これが私の見るところハイネのテキストをつき動かしており、まさにこの反省する動きによって彼のテキスト独自の新しい形式が生まれてくるのである。