

3. Heines Leiden unter der Vorläufigkeit und Unvollkommenheit der Sprache

3.1 Heines Sprachbewußtsein

Heines literarisches Schaffen als Zeugnis für seinen künstlerischen und politischen Standpunkt ist zugleich ein Versuch, eine neue Sprache zu entwickeln, ein Medium, in dem seine ästhetische und seine politische Auffassung als künstlerisches Können ineinander aufgehen. Diesem unaufhörlichen Bemühen liegt Heines Überzeugung von der Notwendigkeit einer neuen Kunstästhetik zugrunde, die sich die Synthese zwischen Kunst und Politik zum Ziel setzt. Sie sind doch zwei Bereiche, die von Künstlern sowohl der Klassik wie der Romantik als widersprüchlich angesehen werden, ja die einander von Natur aus ausschließen.¹ Dagegen beharrt Heine darauf, sich ständig ins Politische einmischen zu dürfen und zugleich Dichterruhm beanspruchen zu können – dies ist gewissermaßen sein neues literarisches Prinzip. Angesichts dieses Vorsatzes wird einer neuen, seiner Überzeugung gerechten Sprache großes Gewicht beigemessen.

Deshalb ist Sprache für Heine sowohl entscheidendes Mittel als auch Zweck. Sie fungiert seiner Meinung nach nicht nur als Medium des zu Vermittelnden, sondern sollte auch formale Entsprechung des Dargestellten sein. Heines intensiver Blick gilt vor allem der Sprechbarkeit der Sprache und ihrer Wirkung auf die gesellschaftliche Wirklichkeit. Außerdem ist für Heine der praktische Gebrauch einer Sprache oder eines Sprachstils bereits eine Haltung und eine Entscheidung, die sich ihrer Verantwortung nicht entziehen kann. Denn die Sprachpraxis der Kunst bedeutet Kommunikation mit der Leserschaft und folglich auch deren Beeinflussung. Deshalb ist die Wahl und der Gebrauch einer bestimmten Sprache für Heine die elementare Voraussetzung sowohl für das Selbstverständnis wie für den gesellschaftlichen

¹ Heine erklärt die klassischen und romantischen Kunstideale für hinfällig, spricht ihnen die Geltung ab. Er hat diese These vom „Ende der Kunstperiode“ bereits 1828 in seinem Aufsatz über Menzel formuliert. In dieser würdigt er trotz einiger Vorbehalte die epochale Bedeutung Menzels. „Das Prinzip der Goethischen Zeit, die Kunstidee, entweicht, eine neue Zeit mit einem neuen Prinzip steigt auf, und seltsam! Wie das Menzelsche Buch merken läßt, sie beginnt mit Insurrektion gegen Goethe selbst, daß die schöne objektive Welt, die er durch Wort und Beispiel gestiftet hat, notwendigerweise zusammensinkt, so wie die Kunstidee allmählich Herrschaft verliert, und daß neue frische Geister von der neuen Idee der neuen Zeit hervorgetrieben werden“ (*Die deutsche Literatur von W. Menzel*; B. 1.455). Heine sieht zu dieser literarischen Hinfälligkeit eine Parallelentwicklung in Politik und Gesellschaft.

Einsatz des Künstlers. Und er versteht es, die Sprengkraft – und die entsprechende Gefährlichkeit – seiner Sprache zur Durchsetzung seines Hauptinteresses zu nutzen:

Nicht der gefährlichen Ideen wegen, welche das Junge Deutschland zu Markte brachte, sondern der populären Form wegen, worin diese Ideen gekleidet waren, dekretierte man das berühmte Anathem über die böse Brut und namentlich über ihren Rädelsführer, den Meister der Sprache, in welchem man nicht eigentlich den Denker, sondern nur den Stilisten verfolgte. Nein, ich gestehe bescheiden, mein Verbrechen war nicht der Gedanke, sondern die Schreibart, der Stil. (*Die Götter im Exil*; B. 12.123)²

Hier kommt der Kernpunkt von Heines Sprachbewußtsein klar zum Ausdruck. Der Gedanke allein ist macht- und wirkungslos, solange er nicht über das angemessene sprachliche Ausdrucksmittel verfügt. Die Sprache ist der entscheidende Faktor für die Wirkungskraft einer Idee. Der Gedanke vollendet sich durch die Sprache und in der Sprache, die dem zu vermittelnden Inhalt entspricht. Eine neue Idee braucht auch eine neue Sprache, die sie hörbar macht und sichtbar formuliert.

Damit bewertet Heine selbst seine Schreibweise als den eigentlichen Gegenstand der von ihm vorgenommenen literarischen Revolution, indem sie auch entscheidende Folgen für andere Lebensbereiche mit sich bringt. Das Selbstbewußtsein des Künstlers, das sich in seinem Schreibstil widerspiegelt, entspricht der gegenwärtigen Sprachfähigkeit der Gesellschaft, in der der Künstler seinen Platz hat. Insofern wird seine neue Schreibart zum Medium des sich verändernden Zeitgeistes, der zur angemessenen Gestaltung drängt. Demzufolge ist die Kunst deshalb gefährlich, weil sie alte Wertvorstellungen der Gesellschaft in Frage stellt und gegen die verborgene politische Macht der alten Sprache ankämpft. Eine neue Sprache für die Kunst, die Heine fordert, ist damit nicht mehr eine kunstinterne Formfrage, sondern ein öffentliches und politisches Phänomen. So wird seine neue Schreibart zum gefährlichen „Verbrechen“, das, indem es das Revolutionäre zum Sprechen bringt, selbst revolutionär wird. Künstlerisches Engagement der neuen Zeit bedeutet, so betont Heine, eine klare, enthüllende Aussprache der Gedanken:

Wir modeln nicht mehr an der fremden Erscheinung nach unsern subjektiven Wünschen, sondern wir verständigen uns über die gottgegebenen Mittel, die dem Künstler zu Gebote stehen bei der Veranschaulichung seiner Idee. In den rezitierenden Künsten bestehen diese Mittel in Tönen und Worten. (*Französische Maler*; B. 5.45)

² Diese Stelle wurde im Originaltext auf Heines Veranlassung gestrichen; sie ist hier dem Kommentarband von Klaus Briegleb entnommen.

Vermittlung und Aussage werden als zentrale Funktion der neuen Kunst angesehen, die nicht mehr die Verschönerung der Scheinwelt herbeiführen will. Für diesen Zweck sind die sprachlichen Mittel von besonderer Bedeutung, da sie den künstlerischen Ideen durch „Töne und Worte“ Gestalt verleihen. Heine verlangt damit von der Kunst, sich laut und deutlich zu artikulieren. Dies ist die Aufgabe, die der Zeitgeist von ihr verlangt. Heine sieht sie erfüllt in der Figur des Tambourmajors, einer Figur aus dem Werk *Ideen. Das Buch La Grand* (aus den *Reisebildern*), der – in Gestalt eines Trommlers während der Französischen Revolution – deren Ideen symbolisiert.³ Insbesondere sieht Heine in dieser Figur die Antwort auf die Frage nach dem *Wie?*, also nach dem Stil. Indem Heine Kindheits- und Jugenderfahrungen zum dichterischen Stoff macht, stellt er den Zusammenhang zwischen seinem Sprachbewußtsein und der Französischen Revolution dar. Der Tambourmajor ist derjenige, der Heine durch die Sprache seines virtuosen Trommelspiels aus der privaten Sphäre des Liebesleids hinaus- und in die politische Sphäre hineinführt. Er verkörpert die Verwirklichung des dichterischen Ziels, die Kunst und das Volk gleichermaßen zu erwecken.

Nach dieser Erinnerung war die Begegnung mit dem Tambourmajor an der Spitze von Napoleons Truppe 1806 in Düsseldorf Heines erste Begegnung mit der Französischen Revolution und ihren Ideen – eine Begegnung, die er als eine freudige und lustige Feierlichkeit erlebte. Die Trommel, die eine neue Gesellschaftsordnung und den Niedergang der bisherigen Herrschaft ankündigt, ist nichts weniger als etwas Bedrohliches oder Beängstigendes.⁴ Sie bewirkt spielerisch eine lustvolle, lebendige Stimmung, die der Welt plötzlich eine ganz andere Farbe verleiht:

Als ich erwachte, schien die Sonne wieder wie gewöhnlich durch das Fenster, auf der Straße ging die Trommel, und als ich in unsre Wohnstube trat und meinem Vater, der im weißen Pudermantel saß, einen guten Morgen bot, hörte ich, wie der leichtfüßige Friseur ihm während des Frasierens haarklein erzählte: daß heute auf dem Rathaus dem neuen Großherzog Joachim gehuldigt werde, [...] Unterdessen ging des Getrommel, draußen auf der Straße, immer fort, und ich trat vor die Haustür und besah die

³ Wolfgang Koßek deutet die Trommel als Revolutionsmetapher nur auf Grund ihrer Funktion als Instrument beim Revolutionsmarsch, ohne auf ihre künstlerische Bedeutung einzugehen. Vgl. Wolfgang Koßek: Begriff und Bild der Revolution bei Heinrich Heine. Frankfurt/M. 1982, S. 169ff.

⁴ Wilhelm Gössmann weist darauf hin, daß die Figur des Tambourmajors bei Heine keineswegs mit der Figur des Schlachtentrommlers gleichgesetzt werden darf. Vgl. Wilhelm Gössmann: Die Verwandlung politischer Ideen in poetischen Gestalten bei Heinrich Heine. In: Gertrude Ceph-Kaufmann u.a. (Hrsg.): Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen. Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag. Köln 1990, S.139.

einmarschierenden französischen Truppen, das freudige Volk des Ruhms, das singend und klingend die Welt durchzog, die heiteren Grenadiergesichter, die Bärenmünzen, die dreifarbigigen Kokarden, die blinkenden Bajonette, die Voltigeurs voll Lustigkeit und Point d'honneur, und den allmächtig großen, silbergestickten Tambour-Major, der seinen Stock mit dem vergoldeten Knopf bis an die erste Etage werfen konnte und seine Augen sogar bis zur zweiten Etage – wo ebenfalls schöne Mädchen am Fenster saßen. Ich freute mich, daß wir Einquartierung bekämen – meine Mutter freute sich nicht – und ich eilte nach dem Marktplatz. Da sah es jetzt ganz anders aus, es war, als ob die Welt neu angestrichen worden ein neues Wappen hing am Rathause. (*Reisebilder: Ideen. Das Buch Le Grand*; B. 3.264)

Die Szene der einziehenden Truppe erlangt bei Heine als das Urerlebnis des Politischen und zugleich des Lustvollen eine grundlegende Bedeutung. In der Gestalt des Tambourmajors sind die drei entscheidenden Momente ineinander verflochten: die politisch revolutionäre Auffassung, künstlerische Virtuosität und sinnenfrohe Lebensbejahung. Der Tambourmajor ist der Vorbote für die gewaltige Veränderung der gesellschaftlichen Grundlagen, die durch den Bruch mit dem *ancien régime* und dem Code Civil gekennzeichnet ist. Damit teilt seine Trommel zwar die völlige Absage an das bisherige Gesellschaftssystem mit, dessen Mächtigkeit Heine mit der Vaterfigur ironisiert. Doch trotz der potentiell destruktiven Kraft, die der Tambourmajor in sich trägt, erscheint er keineswegs aggressiv und brutal, sondern als ein fröhlicher, lebenslustiger Frauenheld.⁵

Die „Begräbnisstimmung“ (B. 3.263) der Abdankung der deutschen Fürsten wird von diesem Tanz in eine heitere Atmosphäre verzaubert, womit er die Aufklärungskraft der Französischen Revolution sinnlich faßbar und genießbar macht. Durch seine Kunst vollzieht sie sich. Er demonstriert die vollkommene Handhabung seines Instruments und zugleich seinen vollendeten Charme und ruft insbesondere bei den Frauen große Bewunderung hervor. Die eindrucksvolle Beherrschung der Trommel und seine Anziehungskraft werden nebeneinander gestellt als die beiden Momente, die seine Natur ausmachen. In dieser Gestaltung zeigt Heine die untrennbare Verbindung zwischen künstlerischer Virtuosität und sinnlicher Macht, die an die Spitze der Bedingungen für die Einführung eines neuen gesellschaftlichen Systems gestellt wird. Der Tambourmajor ermöglicht es Heine, die Erfahrung der

⁵ Wilhelm Gössmanns Ansicht nach gehört die Figur des Tambourmajors zu den schönsten Schöpfungen Heines, weil er als die prägnanteste poetische Inkarnation der Französischen Revolution sein literarisches Können in höchsten Maß beweist. Vgl. Wilhelm Gössmann: a.a.O., S. 134.

gesellschaftlichen und politischen Umwälzung darzustellen als eine Erfahrung des sinnlichen Genusses.

Die Sprache der Trommel ist für Heine eine Sprache, in der Inhalt und Form nichts voneinander Unabhängiges, sondern ein- und dasselbe sind. Der kämpferische politische Inhalt wird in der künstlerischen Form des Trommelspiels ausgedrückt. Hierin findet Heine das lebendig und greifbar gewordene „Sprechamt“ der Künstler, der mit dem minimalsten Ausdrucksmittel die vollkommene Verständigung in aller Herrlichkeit verwirklicht. Der Tambourmajor ist für ihn somit nicht nur die Vereinigung von Sinnlichem und Politischem, sondern auch die Kraft der sinnlichen Schönheit selbst.

Der Zweck der Gesellschaftsänderung, nämlich glücklich zu sein, verwirklicht sich für den Schuljungen Heine bereits durch einen schulfreien Tag mit Tanz auf der Straße.⁶ An diesem Tag wird Heine der Unterschied zwischen der Sprache seiner Schule und der Sprache der Trommel bewußt. Während die Trommel sich einfach und verständlich artikuliert, wird er in der Schule in einem komplizierten, langweiligen und lebensfernen Unterricht gezwungen, nutzlose Dinge zu lernen. In diesem Vergleich läßt Heine die Schule als Repräsentation einer erstarrten Gesellschaftsordnung erscheinen, während der Tambour zum wahren Lehrer für die gegenwärtige Wirklichkeit und die Weltgeschichte wird. Damit verurteilt Heine auch die scheinheilige, tote Bildung der Schule als nicht nur untauglich, sondern sogar schädlich für die Gesellschaft.⁷ Die Schule des Tambours ist dagegen die wahre Schule, in der Heine seine fundamentalen Bedürfnisse auszudrücken lernt. Dieser Ausdruck wird ermöglicht durch die Kraft der Trommel, die Heine als „den Geist der Sprache“ (B. 3.270) versteht: „und diesen lernt man am besten durch Trommeln.“ (B. 3.270-271) So offenbart sich in der Sprache der Trommel für Heine die Bedeutung der Freiheit und der Revolution:

⁶ B.3.266.

⁷ Hier bezieht er sich zweifellos auf die Sprache der deutschen Wissenschaft, die er in seinen Schriften über Deutschland scharf kritisiert. Dieses Problem wird im zweiten Teil dieses Kapitels in Bezug auf die Verständlichkeit der Sprache aus der Sicht des Volks ausführlich behandelt. Meiner Ansicht nach ist seine Darstellung der beiden Sprachformen, der Sprache der Trommel und der absichtlich verschlüsselten Sprache der deutschen Gebildeten, von großer Bedeutung für das Verständnis seines Sprachbewußtsein. Die eine bildet die Grundlage seiner Sprache, die andere wird von ihm abgelehnt. Ein Ziel dieser Arbeit besteht darin, durch die Untersuchung seiner Beziehung zu diesen beiden Sprachformen seine Auffassung von Sprache herauszuarbeiten.

– doch konnte er sich auf der Trommel sehr gut verständlich machen, z.B. wenn ich nicht wußte, was das Wort ‚liberté‘ bedeute, so trommelte er den Marseiller Marsch – und ich verstand ihn. Wußte ich nicht die Bedeutung des Wortes ‚égalité‘ so trommelte er den Marsch ça ira, ça ira --- les aristocrates à la lanterne! – und ich verstand ihn. (B. 3.271)

Während Heine beim sinnlosen Lernen in der Schule auch dem Gelächter und den Prügeln seiner Mitschüler ausgesetzt ist, ist das Lernen der Trommelsprache für ihn ein großes Vergnügen. Denn über die Fähigkeit, die Wahrheit zu vermitteln, verfügt die Sprache der Schule nicht. Heine bezichtigt sie sogar, die Schüler absichtlich schläfrig zu machen und vom Denken abzuhalten. Die Trommel dagegen erklärt „das Warum und das Wie“ (B. 3.272) der Revolution. Sie ist Ausdrucksmittel der Freiheit und zugleich eine faßbare Erklärung der Revolution in einem elementaren universalen Ton. Damit identifiziert sich die Aufklärung der Weltgeschichte mit der rhythmischen Bewegung, ohne sich zu indoktrinieren.⁸ Die Trommelsprache als Urform des Aufstandes prägt sich Heine so stark ein, daß er mit den Fingern plötzlich selbst „plötzlich den roten, längstvergessenen Guillotinenmarsch“ (B. 3.272) gegen die adlige Gesellschaft trommelt:

[...], diese Leute lassen sich im Essen nicht stören, und wissen nicht, daß andere Leute, wenn sie nichts zu essen haben, plötzlich anfangen zu trommeln, und zwar gar kuriose Märsche, die man längst vergessen glaubte (ebd.)

Hier wendet Heine seine spielerisch erlernte Trommelkunst als Waffe des Protests gegen Langeweile und Ungerechtigkeit an. Dieses spontane Trommeln verweist aber auch eindeutig auf die Forderung der französischen Revolution, indem nicht zufällig der Guillotinenmarsch gespielt wird, der in dieser Zeit Gleichheit im materiellen Sinne forderte. Dieser trommelnde Protest wird auch bei Vorlesungen erhoben, in der „just das Gegenteil vom Völkerrecht vorgetragen und auf Konstitutionsgesinnung geschimpft wurde“, und ebenso „auf den Napoleon“ (B. 3.273) Mit dieser Verteidigung des „Völkerrecht[s]“ und der „Ideen der Revolution“ (ebd.), die der Tambour auf seiner Trommel vornimmt, zeigt Heine seine Aneignung der Trommelsprache. So bekennt er sich, „der Schüler Le Grand“ (ebd.) zu sein, der mit „roten Lippen“ und „feurigen Augen“ aussieht „wie ein Teufel“. (B. 3.271) Dieses

⁸ Wilhelm Gössmann: Die Verwandlung politischer Ideen in poetische Gestalten bei Heinrich Heine. In: Gertrude Cepl-Kaufmann u.a. (Hrsg.): Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen. Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag. Köln 1990, S. 139.

Bekenntnis besitzt für das Selbstverständnis Heines maßgebliche Bedeutung.⁹ Denn Heine würdigt damit den Tambourmajor als sein Vorbild sowohl im revolutionären Kampf als auch in der Prägnanz seiner Sprache:

Ist nun das Trommeln ein angeborenes Talent, oder hab ich es frühzeitig ausgebildet, genug, es liegt mir in den Gliedern, in Händen und Füßen, und äußert sich oft willkürlich. (B. 3.272)

Hier macht Heine das große Eingeständnis, daß er dem Tambourmajor sein Künstlertum und seine politische Willensbildung verdankt, wobei er jedoch auch auf sein natürliches eigenes Talent zum Trommeln hinweist. Er wird vom Tambourmajor Napoleons zum revolutionären Tambour ausgebildet¹⁰. Die Identifikation mit seinem Lehrer ist vollkommen, da Heine nun nicht nur sein Schüler bleibt, sondern auch beantragt, dessen Amt zu übernehmen. Diesen Anspruch verwirklicht er bei der zweiten Begegnung mit dem nun im Sterben liegenden Tambourmajor, der niedergeschlagen nach Frankreich zurückkehrt:

Monsieur Le Grand hat in diesem Leben nie mehr getrommelt. Auch seine Trommel hat nie mehr einen Ton von sich gegeben, sie sollte keinem Feinde der Freiheit zu einem servilen Zapfenstreich dienen, ich hatte den letzten, flehenden Blick Le Grands sehr gut verstanden, und zog sogleich den Degen aus meinem Stock und zerbrach die Trommel. (B. 3.282)

Heine tritt die Stelle des Tambourmajors an, indem er seine Trommel zerstört. Die Sprache zwischen den beiden ist nicht mehr, wie in der triumphalen Zeit, freudiges Trommeln, sondern eine geheime Sprache des Blicks. Als Grund für die Vernichtung der Trommel wird der mögliche Mißbrauch von dem „Feinde der Freiheit“ angeführt. Hier beruft sich Heine auf seine eigene Überzeugung, daß die Trommel allein, als die künstlerische Sprache der Freiheit, noch nicht mit der Freiheit gleichgesetzt werden darf. Entscheidend ist, wie und warum man sich dieser Trommel bedient. Daran läßt Heine auch die Gefahr erkennen, daß die Trommel für andere Zwecke dienstbar gemacht werden könnte. Dies sollte verhindert werden, um die Freiheit selbst zu

⁹ Vgl. Sabine Bierwirth: Trommler und Tambour. In: Joseph A. Kruse u.a. (Hrsg.): Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag. Stuttgart/Weimar 1998, S. 478.

¹⁰ Zu Napoleon steht Heine bekanntlich zwiespältig. In diesem Werk stellt Heine ihn als Verkörperung der Neuen Ideen und der Revolution durchaus positiv dar, mythisiert ihn sogar als antiken Gott. Aber im 29. Kapitel der *Reise von München nach Genua* macht er seine Bewunderung nur bedingt geltend. Er schätzt zwar die Geisteskraft Napoleons, aber wirft ihm zugleich Verrat an der bürgerlichen Freiheit vor. Gössmann interpretiert den Tambourmajor als eine „verkleinerte Ausgabe“ von Napoleon, des großen Kaisers, den Heine als ein Vertreter der Französischen Revolution betrachtet. Die Napoleon-Thematik ist jedoch nicht Gegenstand dieser Untersuchung und muß insofern im Hintergrund bleiben. Vgl. hierzu Wilhelm Gössmann: die Verwandlung politischer Ideen in poetischen Gestalten bei Heinrich Heine. In: a.a.O., S. 138.

schützen und die Trommel der Revolution dienen zu lassen. Die Aufgabe übernimmt Heine aus eigenem Willen. Diese Verbindung zwischen Heine und dem Tambourmajor bezeichnet Höhn als „Treuepakt“¹¹, in dem Heine seine Loyalität durch sein literarisches Schaffen erweist. Er trommelt nicht an der Spitze der Militärtruppe wie der Tambourmajor, aber seine Dichtung wird selbst zur Sprache der Trommel. Gössmann spricht hier von einer gänzlichen Übernahme der Trommel in seine Dichtung.¹²

Dabei ist sich Heine der militanten Komponente des Tambourmajors bewußt, wenn er dessen letzten Blick als „das testamentum militare“ (B. 3.283) und sich selbst als seinen Exekutor bezeichnet. Sowohl das Erwecken des Volks aus tiefem Schlaf als auch die Veränderung des überholten Gesellschaftssystems sind nach Heines Ansicht nicht ohne zerstörerischen Kampf möglich. Er bewertet dies sogar eher als positives Moment und identifiziert sich mit der Figur des Trommlers und der Bedeutung der Trommel auch noch in späterer Zeit.¹³ So verspricht er auch in Bezug auf die Juni-Revolution von 1830, dem Pakt und dem Vermächtnis treu zu bleiben:

Ich bin der Sohn der Revolution und greife wieder zu den gefeiten
Waffen, worüber meine Mutter ihren Zaubersegen aussprach ...
Blumen! Blumen! Ich will mein Haupt bekränzen zum
Todeskampf. Und auch die Leier, reicht mir die Leier, damit ich
ein Schlachtlid singe ... Worte gleich flammenden Sternen die aus
der Höhe herabschießen und die Paläste verbrennen und die Hütte
erleuchten ... Worte gleich blanken Wurfspieren, die bis in den
siebenten Himmel hinausschwirren und die frommen Heuchler
treffen, die sich dort eingeschlichen ins Allerheiligste ... Ich bin
ganz Freude und Gesang, ganz Schwert und Flamme!(*Ludwig
Börne*; B. 7.53)

In diesem emphatischen Abschnitt der Briefe aus Helgoland wird Heines von der Französischen Revolution geprägtes Selbstverständnis als Dichter besonders deutlich. Im Angesicht der Revolution wird sein Pakt mit dem Tambourmajor zur dichterischen Kriegserklärung umgeschrieben. Die große Lehre des Tambourmajors wird von Heine im vollen Maße weiter befolgt und realisiert, indem er sich nicht als einen bloßen Soldaten begreift, der den Sinn der Sache nur in der rücksichtslosen Zerstörung des Bestehenden sieht, sondern als einen auch mit Blumen und Leier ausgestatteten Revolutionär. In der Forderung nach Blumen und Musik manifestiert

¹¹ Gerhard Höhn: Heine-Handbuch, S. 182.

¹² Wilhelm Gössmann: a.a.O., S. 141.

¹³ Vgl. Sabine Bierwirth: Trommler und Tambour. In: Joseph A. Kruse u.a. (Hrsg.): Aufklärung und Skepsis. Internationaler Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag. Stuttgart/Weimar 1998, S. 479.

sich Heines besondere Auffassung von Revolution, die auf die trommelnde/ertrommelte Botschaft des Tambourmajors zurückweist. Das Schöne und Freudige wird als das tragende Moment der Revolution ausgewiesen. Heine offenbart dabei, was seine Waffe im „Todeskampf“ ist: seine aufklärerischen und zugleich vernichtenden Worte, deren überwältigende Auswirkung im Bild von Gesang, Schwert und Flamme dargestellt wird.¹⁴ In dieser doppelten Funktion liegt der Eigenwert seines Wortes. Dies ist auch sein Revolutionsprogramm, mit dem er sich von anderen unbedingt unterscheiden will.

Als der Schüler des Tambourmajors klagt Heine auch Börne gegenüber die rechtmäßige Nachfolgerschaft des revolutionären Trommlers ein, indem er sich als „den großen Tambour-Major“ (*Ludwig Börne*; B. 7.94), Börne aber als den kleinen „Tambour-Maître“(ebd.) bezeichnet:

Und namentlich in Betreff meiner hat der Selige sich solchen Privatgefühlen hingegeben, und alle seine Anfeindung waren am Ende nichts anderes, als der kleine Neid, den der kleine Tambour-Maître gegen den großen Tambour-Major empfindet: er beneidete mich ob des großen Federbusches, der so keck in die Lüfte hineinjauchzt, ob meiner reichgestickten Uniform, woran mehr Silber, als er, der kleine Tamour-Maître, mit seinem ganzen Vermögen bezahlen konnte, ob der Geschicklichkeit, womit ich den großen Stock balanciere, ob der Liebesblicke, die mir die jungen Dirnen zuwerfen, und die ich vielleicht mit etwas Koketterie erwidre (ebd.)

In dieser Beschreibung wird Heines Identifikation mit dem französischen Tambourmajor besonders deutlich. Indem Heine aber Börnes Meinung als kleinen, privaten Neid abwertet, kritisiert er nicht nur dessen Grundsätze, die er als puritanischen Radikalismus bezeichnet, sondern macht ihn auch persönlich lächerlich. Mit der an dem Tambourmajors orientierten Selbstdarstellung erhebt Heine zudem seine eigene Einstellung zur geschichtlichen Forderung. Börne als Vertreter der nazarenischen Revolutionäre kann mit „seiner Kurzsichtigkeit“ (B. 7.106) zwar „immer eine augenblickliche Wirkung“(B. 7.74) in der Sache des Freiheitskampfes erzielen. Die Gefährlichkeit seiner kurzsichtigen puritanischen Ansichten liegt aber darin, daß sie so bloß „eine Radikalkur“ zustande bringt, „die am Ende doch nur äußerlich wirkt, nicht innere Fäulnis“ (B. 7.140) beseitigt – und dies „nur auf Kosten

¹⁴ Im Gedicht *Hymnus* wird das Motiv von Schwert und Flamme noch einmal aufgegriffen und noch deutlicher mit Aufklärung und Revolution in Zusammenhang gebracht. Ferner schreibt Heine hier: „Ich habe euch erleuchtet in der Dunkelheit, und als die Schlacht begann, focht ich voran, in der ersten Reihe.“ (B. 7.489) Heine sieht seine Position an der Spitze der Revolution, womit er die Rolle des Tambours in Anspruch nimmt.

der letzten Spuren von Schönheit“ (ebd.). Durch diese Kritik bringt Heine den Unterschied zwischen dem großen und dem kleinen Trommler in Zusammenhang mit dem Unterschied von Sensualismus und Spiritualismus. Für Heine ist es ein wichtiges Ziel der Revolution, eine sinnensfreudige Lebenshaltung, die vom absolutistischen Gesellschaftssystem und vom Christentum unterdrückt wurde, zu rehabilitieren und wieder zu praktizieren, und nicht gerade diese preiszugeben. In Bezug auf Börnes Ziele befürchtet Heine das genaue Gegenteil:

Für die Schönheit und das Genie wird sich kein Platz finden in dem Gemeinwesen unserer neuen Puritaner, und beide werden fletriert und unterdrückt werden, noch weit betrüblicher als unter dem älteren Regiment. (B. 7.141)

Heines Beschreibung Börnes als eines kleinen Trommlers ist nicht nur persönliche Kritik, sondern auch eine klare Absage an eine einseitige Revolution, in der für Kunst und Sinnlichkeit kein Platz ist. Eine derartige Revolution wäre für Heine am Ende nur bloße Reaktion gegenüber dem alten System. Zusammen mit dieser Ansicht formuliert er noch einmal seinen Anspruch auf eine führende Rolle in der Revolution. Während Börne in seiner Kurzsichtigkeit seine schriftstellerische Aufgabe auf die Tagespolitik beschränkt und deswegen „die Götter der Zukunft“ (B. 7.35) nicht in Sicherheit zu bringen vermag, versteht Heine dank seiner frühen ästhetischen und politischen Erziehung durch den Tambourmajor, welche Aufgabe ihm, den großen Trommler, bevorsteht. Denn was Börne außerdem übersieht, ist die Tatsache, daß das deutsche Volk sich noch in tiefem Schlaf befindet. Angesichts dieses Zustandes nimmt Heine die vom Tambourmajor übernommene Funktion noch ernster, indem er sich mit dem zeitgenössischen Sprachgebrauch in Deutschland auseinandersetzt. Seiner Ansicht nach muß die aufklärerische Ausbildung, die er von dem französischen Tambourmajors bekommen hat, an das deutsche Volk weitergegeben werden.

Zunächst muß das deutsche Volk, um die Revolution in Gang bringen, natürlich revolutionsfähig werden. Es muß „das Warum und Wie“ erklärt bekommen, und zwar in einer Sprache, die der seinen entspricht und die Heine selbst einst beigebracht wurde. Heine sieht sich dazu verpflichtet, nun seine Trommel zu rühren, um das Volk anzusprechen und mit ihm mitzufühlen.¹⁵ Das Trommeln muß zur

¹⁵ Heine kritisiert die deutschen Schriftsteller, weil sie die Leidenschaft des Volks ignorieren und die Bedürfnisse nach Bewegung nicht wahrnehmen. Vgl. B. 5.457.

Sprache der deutschen Aufklärung werden, die das Volk „aus seinem gesunden Riesenschlaf“ (*Ludwig Börne*; B. 7.36) der politischen und sozialen Stagnation (*Französische Vorrede – Entwurf zum Wintermärchen*; B. 8.1046) erweckt und es aus dem stillen „Traumland“ (*Französische Zustände*; B. 5.209) in die Wirklichkeit führt. Die Sprache des Trommelns ist die neue Sprache für das Volk. Sie widerspricht in ihrer unmittelbaren und universalen Verständlichkeit der in der Schule gelehrten Sprache; auch das ungebildete Volk kann sie verstehen und sie sich aneignen. Die Wichtigkeit der Sprache hebt Heine im Zusammenhang mit der verspäteten Revolution in Deutschland besonders hervor. Die elementare Sprachlichkeit des Tambourmajors macht Heine zur Grundlage für die Volkssprache. Um dem Volk zum geschichtlichen Durchbruch in die Freiheit zu verhelfen, fordert Heine, an die Stelle der Geheimsprache der Privilegierten eine öffentliche und offene Sprache zu setzen.¹⁶ Durch diese will er dem Volk nicht nur Wissen vermitteln, sondern auch das Recht auf Mitsprache.

Was helfen dem Volke die verschlossenen Kornkammern, wozu es keinen Schlüssel hat? Das Volk hungert nach Wissen und dankt mir für das Stückchen Geistesbrot, das ich ehrlich mit ihm teile.
(*Religion und Philosophie in Deutschland*; B. 5.514)

Die Vorstellung, daß er den Schlüssel in die Hände des Volks legt, prägt seine Art zu schreiben. Sein Hauptinteresse gilt dabei der Ausbildung und Emanzipation des Volkes. Zugleich appelliert er auch an die zeitgenössischen Gebildeten, sich die verborgene revolutionäre Macht der Sprache zunutze zu machen.

Drei Aspekte sind für Heines Sprachbewußtsein konstitutiv: die Erziehung des Volkes, die geschichtliche Verantwortung der Gebildeten und die Instrumentalisierung der sprachlichen Macht für das politische Selbstbewußtsein des Volks.

Die Sprache ist für Heine ein wichtiges Werkzeug zur Überwindung der geistigen und politischen Unfreiheit, aber auch eine entscheidende Quelle der politischen Macht. Bislang habe die Macht der Sprache allein den Privilegierten zur Verfügung gestanden, die sie dem Volk vorenthalten hätten. Die Herrschenden hätten ihr Eigentumsrecht auf die Sprache dadurch durchgesetzt, daß sie sich der

¹⁶ Das Wort „öffentlich“ wird bei Heine als Abgrenzung zu „geheim“, „verborgen“, „privat“, „häuslich“ und „individuell“ verwendet. s. Su-Yong Kim: Heinrich Heines soziale Begriffe. Gesellschaftsentwicklung und Bedeutungswandel. Hamburg 1984, S. 15-24.

Unverständlichkeit und Rhetorik der Bildungssprache bedient hätten. Heine wirft damit den Privilegierten Egoismus vor. Sie seien verantwortlich für die verheerenden Rückstände in Deutschland und hätten absichtlich die politische Integration des Volks verhindert. Sie handelten dabei nicht aus Unkenntnis und Unwissen, sondern aus politischem Kalkül, um ihre Machtposition in der Gesellschaft abzusichern.

Ich glaube, es ist nicht Talentlosigkeit, was die meisten deutschen Gelehrten davon abhält, über Religion und Philosophie sich populär auszusprechen. Ich glaube, es ist Scheu vor den Resultaten ihres eigenen Denkens, die sie nicht wagen, dem Volke mitzuteilen. Ich, ich habe nicht diese Scheu, denn ich bin kein Gelehrter, ich selber bin Volk. Ich bin kein Gelehrter, gehöre nicht zu den siebenhundert Weisen Deutschlands. (*Religion und Philosophie in Deutschland*; B. 5.515)

Diese Kritik gegen den Sprachgebrauch der Gebildeten enthält einen wichtigen Aspekt für das Verständnis des künstlerischen Standortes Heines und seiner sozialen Auffassung. Heine zeigt die unberechenbaren Folgen und vernichtenden Auswirkungen, die angewandtes Wissen und gekonnt formulierte Sprache haben können, indem er die Angst der Gebildeten davor darstellt. Diese sei der wahre Beweggrund für deren Weigerung, eine allgemeinverständliche Sprache zu sprechen. Und sie ist für Heine der eindeutige Beweis dafür, daß das Volk in sich die Kraft hat, durch den Erwerb der Sprache selbständig und handlungsfähig zu werden. Damit aber das Volk sprachfähig in diesem Sinne wird, muß die Sprache selbst umgewandelt werden. In die bestehende Sprachpraxis muß die Sprechweise des Volkes aufgenommen werden, auch die Literatur muß sie verwenden. Diese neue Form bezeichnet Heine als „populäre Sprache“, welche in der traditionellen Literatur immer abschätzig betrachtet werde.

An diesem Punkt kommt Heines angewandte Sprachauffassung zum Ausdruck. Anders als andere Gelehrte fühlt er sich zur Vermittlung seines Wissens verpflichtet, und zwar in einer popularisierten Sprache: „[...] so hatte ich unumwunden das Schulgeheimnis ausgeplaudert, das, eingewickelt in scholastische Formeln, nur den Eingeweihten der ersten Klasse bekannt war.“ (*Geständnisse*; B. 11.466) Dieses Ausplaudern bedeutet die anerkennende Wahrnehmung des Volkes als seine Leserschaft – und die Übernahme seiner Sichtweise beim Schreibprozeß.

Daran zeigt sich, daß die Popularisierung der Sprache den Kerninhalt der „zeitgemäßen“ Schreibart Heines bildet. Er beabsichtigt damit, auf die politische

Bildung des Volkes Einfluß zu nehmen.¹⁷ Diese Schreibart soll der „geistigen Revolution“ (*Religion und Philosophie in Deutschland*; B. 5.590) des Volkes dienen, indem sie durch Unterhaltsamkeit und Verständlichkeit effektiv und schnell ans Ziel kommt. Mit diesem Bemühen um eine volksnahe Schreibart kritisiert Heine zugleich die Normgebundenheit und Steifheit der Sprache, die von den geistesgeschichtlich Geschulten getragen wird. Aus der deutschen Geistesgeschichte geht nach seiner Ansicht keine große Tat hervor, weil sie über keine angemessenen Sprachmittel verfügt und sich nicht über die Geschlossenheit des Bildungsraums hinaus verwirklicht. Wegen dieses Mangels kann die Entwicklung der deutschen Geistesgeschichte trotz ihrer revolutionären Potenz im Vergleich zur französischen nur spiritualistisch und fruchtlos bleiben.

Im Zusammenhang mit der Sprachmacht bedient Heine sich des geschichtlichen Beispiels seiner Vorgänger. Wer die geschichtliche Entwicklung mitgetragen hat, wußte die Macht und Wirkung der Sprache zu schätzen und sie als Mittel zu verwenden. Zu diesen bedeutenden Vorgängern gehören vor allem Luther und Lessing. Neben anderen historischen Verdiensten würdigt Heine ihre sprachlichen Leistungen. Luther habe die wahre Freiheit des Geistes durch die sprachliche Revolution der Bibelübersetzung verwirklicht:

Ich habe oben gezeigt, wie wir durch ihn zur größten Denkfreiheit gelangt. Aber dieser Martin Luther gab uns nicht bloß die Freiheit der Bewegung, sondern auch das Mittel der Bewegung, dem Geist gab er nämlich einen Leib. Er gab dem Gedanken auch das Wort. Er schuf die deutsche Sprache. Dieses geschah, indem er die Bibel übersetzte. (*Religion und Philosophie in Deutschland*; B. 5.544)

Die Tradition des Freiheitskampfes wird durch Lessing fortgesetzt, der gegen die tyrannisch werdende Luthersche Tradition des „Wortdienstes“ (B. 5.589) der Bibel gekämpft hat. Dadurch wurde Lessing „der Stifter der neuen deutschen Originalliteratur“ (B. 5.311). Demgegenüber stellt Heine Kant als Paradebeispiel für sprachliche Unfähigkeit dar, obgleich er dessen geschichtliche Bedeutung nicht

¹⁷ Die Popularisierung als Schreibart ist freilich nicht nur aus der Perspektive der politischen Aufklärung, sondern auch aus der des Popularitätsgewinns und des Amusements zu thematisieren. Dennoch gilt es, darauf zu verweisen, daß der Aspekt der Unterhaltung des Lesers bei Heine immer in Bezug auf die Durchsetzung und Steigerung der beabsichtigten Wirkung dargestellt werden kann. Insofern ist Heines Schreibart der Popularisierung als eine literarische Umsetzung zu verstehen, die eine methodische Anpassung an die Fähigkeit des Lesers bedeutet. Vgl. Ursula Lehmann: Popularisierung und Ironie im Werk Heinrich Heines. Die Bedeutung der textimmanenten Kontrastierung für den Rezeptionsprozeß. Frankfurt/M. 1976, S. 67-85.

verneint.¹⁸ Kant ist für Heine nicht nur ein schlechter Schreiber, sondern auch schädlich, weil sein Stil Nachahmer finden könnte. Heine sieht in Kant einen Philister.

Mit seiner ausdrücklichen Anerkennung Luthers und Lessings reiht sich Heine zu einem in die Tradition der Sprachrevolutionäre ein. Zum anderen will er aber auch seiner eigenen Schreibart eine besondere, geschichtlich revolutionäre Bedeutung beimessen. Wie seine beiden Vorgänger durch sprachliche Mittel gehandelt und durch sprachliche Umwälzungen zur Geschichtsentwicklung beigetragen haben, so will Heine seine Sprache als Werkzeug für die Erfüllung der anstehenden gesellschaftlichen Aufgaben mit dem Volk teilen. Diese Aufgabe ist nach Heines Überzeugung „die Rehabilitation der Materie“, die Wiedereinsetzung derselben in ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geist (*Religion und Philosophie in Deutschland*; B. 5.568).

Dabei sieht Heine sich in der Funktion des öffentlichen Sprechers und macht sich selbst zum Anwalt für diese öffentliche Angelegenheit des Volkes. Damit ist die Geschichtsentwicklung nicht mehr die Privatsache der solipsistischen Sprache einer privilegierten Minderheit, sondern eine Entscheidungsfrage für die Öffentlichkeit geworden. In dieser „Einmischungshaltung“ Heines sieht Höhn den charakteristischen Zug der Intellektuellen der Moderne, die in ihrem Selbstauftrag nur „der Wahrheit wegen“ gegen die gesellschaftlichen Mißverhältnisse kämpfen.¹⁹ Mit Heine beginnt die Geschichte der Intellektuellen in Deutschland. Besonders die Vorrede zu seiner Abhandlung *Französische Zustände* aus dem Jahr 1832, die als Reaktion auf die Zensurmaßnahmen in Deutschland entstanden ist, ist eine radikale Anklage:

Kraft meiner akademischen Befugnis als Doktor beider Rechte, erkläre ich feierlichst, daß eine solche von ungetreuen Mandatarien ausgefertigte Urkunde null und nichtig ist; kraft meiner Pflicht als Bürger, protestiere ich gegen alle Folgerungen, welche die Bundestagsbeschlüsse vom 28. Juni aus dieser nichtigen Urkunde geschöpft haben; kraft meiner Machtvollkommenheit als öffentlicher Sprecher, erhebe ich gegen die Verfertiger dieser Urkunde meine Anklage und klage sie an des gemißbrauchten Volksvertrauens, ich klage sie an der beleidigten Volksmajestät,

¹⁸ Heine bezichtigt Kant, sich eines „Packpapierstils“ zu bedienen. Dagegen postuliert er: „Nur das Genie hat für den neuen Gedanken auch das neue Wort.“ (B. 5.595ff.)

¹⁹ Gerhard Höhn: Heinrich Heine und die Genealogie des modernen Intellektuellen. In: Gerhard Höhn (Hrsg.): Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile. Frankfurt/M. 1991, S. 66-84.

ich klage sie an des Hochverrats am deutschen Volke, ich klage sie an! (B. 5.99)

Mit dieser Rolle eines öffentlichen Sprechers wendet Heine sich „von den Lohnschreibern der Aristokratie“ ab (B. 5.91). Die Sprache des öffentlichen Sprechers muß aufklärerisch wirken, ohne daß dabei die literarischen Komponenten und ästhetischen Gestaltungsformen preisgegeben werden. Dabei fühlt er sich allein gegen eine Gesinnungsfront: „Während den letzten Jahren vor der Juliusrevolution, wo ich fast der einzige laute Volkssprecher in Deutschland war, [...]“ (*Pariser Vorreden zu den Reisebildern*; B. 3.673) Aus dieser Perspektive wird für Heine der Versuch höchst wichtig, die beiden Komponenten, die auf den ersten Blick gegensätzlich erscheinen, miteinander zu vereinen und daraus eine Sprache der Befreiung zu schaffen. Aus dieser Sprachreflexion geht auch die Präsentation eines literarischen Künstlertums hervor, das zugleich der Verdeutlichung unterschiedlicher Perspektiven und der geistigen und politischen Auseinandersetzung dient.²⁰

In den bisherigen Betrachtungen der Sprache Heines manifestiert sich eine Besonderheit seiner Literaturpraxis: Er lehnt die gefesselte Sprache des bestehenden Gesellschaftssystems ab, die als politisches Instrument sowohl zur geistigen als auch zur körperlichen Erstarrung führt. Heine enthüllt Sprache als verborgene Machtquelle und entscheidende Stütze des herrschenden Systems, gerade indem er sie selbst als Waffe gegen diese Funktionalisierung einsetzt.

Heines Sprachbewußtsein ist ein Glaubensbekenntnis für den „Diener des Wortes“ (*Vorrede zu Salon I*; B. 5.10). Die Wirkung des Wortes beruft sich auf den neuen Glauben der neuen Zeit: „[...] die Freiheit ist eine neue Religion, die Religion unserer Zeit.“ (*Reisebilder: Englische Fragmente*; B. 3.601) Dieser Glaube offenbart sich wiederum in dem Satz: „Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht.“ (*Verschiedenartige Geschichtsauffassung*; B. 5.23) Allein um dieses Recht geltend zu machen, hält Heine eine Revolution für berechtigt. Um hierfür seinen Dienst zu erfüllen, genügt es ihm nicht, „nur Dichter“ (*Ludwig Börne*; B. 7.131) zu sein, der „an der Wahrheit nur das Schöne liebt“ (*Ludwig Börne*; B. 7.134), aber ebensowenig will er parteigebundener Demagoge sein. Heine kann weder „hübsch objektiv bleiben“ (*Reisebilder: Englische Fragmente*; B. 3.603) noch „den

²⁰ Klaus-Hinrich Roth: Sprachreflexion bei Heinrich Heine. In: Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr (Hrsg.): Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Hagen 1990, S. 172.

Kopf“ „über alle politischen Angelegenheiten des Vaterlandes“ (*Verschiedenartige Geschichtsauffassung*, B. 5.21) schütteln. Er will mit den Tabus der Tradition brechen und die Schranken zwischen den verschiedenen Lebenspraxen überwinden, will mit seinem Selbstverständnis einen neuen, der Revolutionszeit angemessenen Künstlertypus herausbilden, der sich in Dinge einmischt, die ihn nichts angehen.²¹ Zur Bewältigung dieser Aufgabe bedient Heine sich einer Sprache, in der die „lebendigsten Lebensgefühle“ (*Verschiedenartige Geschichtsauffassung*; B. 5.22) sich aus der Vorherrschaft der Tradition emanzipieren und faßbare Leibhaftigkeit und die Form gleitender Beweglichkeit bekommen. In seiner Sprache vollzieht Heine auf diese Weise eine literarische Revolution, die wiederum zu einer gesellschaftlichen Revolution hinführt:

Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphentanz, Musik und Komödien (*Religion und Philosophie in Deutschland*; B. 5.570)

Hier stellt Heine die Revolution wieder im antiken Gewand dar, als die göttliche Glückseligkeit, für die der Tanz, die Musik und das Lustspiel, mit einem Wort: die Kunst im Vordergrund steht. Mit seiner Sprache versucht er, die enge Beziehung und gegenseitige Beeinflussung von Kunst und Revolution zu beweisen. Um den Nymphentanz der Revolution auszuführen, der immer noch nicht in Sichtweite ist, proklamiert Heine sein ungebrochenes Interesse an der gerechten Verteilung des Wissens durch eine allgemein verständliche Sprache noch einmal 1842 in dem Gedicht *Doktrin*. Dieses Gedicht gilt als ein dichterisches Manifest, in dem die Sprache der Trommel als die Sprache des modernen Dichters bezeichnet wird. Heine fordert gerechte Verteilung nicht nur des materiellen, sondern auch des geistigen Besitzes. Diese literarische und politische Intention ist die Grundlage des ästhetischen Selbstverständnisses Heines, von ihm selbst auf die Formel vom „Künstler, Tribune und Apostel“ (*Romantische Schule*; B. 5.468) gebracht.

So gelingt es Heine, seine Maxime zu verwirklichen: „Und das Wissen wird Wort, und das Wort wird Tat [...]“ (B. 5.401) Mit seinem mit dem Volk mitfühlenden Sprachbewußtsein vermag Heine, die Physiognomie der Geschichte, Kunst und Gesellschaft in die Bewegungssprache der Trommel zu übersetzen und sich dieser

²¹ Gerhard Höhn: a.a.O., S. 69.

Sprache zu bedienen. Auf diese Weise verwandelt sich seine Sprache in einen Kuß, in das Küssen der Marketenderin, die allein nicht fähig ist, „die ganze Wissenschaft“ zu verstehen.²² Darin besteht die Kraft der Trommel Heines, mit der er das Volk in revolutionäre Bewegung bringt, die die Form des glücklichen Nymphentanzes annimmt.

²² Die Unverständlichkeit der Wissenschaft stellt Heine in *Die Bäder von Lucca* in zwei allegorischen Tanzfiguren dar. Die historische und die philosophische Schule, von Gans und Savigny vertreten, werden als schlechte Tänzer dargestellt. a. B.3.411.

3.2 Sprachnot der Kunst und Kunst der Sprachnot

Heines Sprachreflexion ist entscheidend durch drei Phänomene geprägt: die politische Entwicklung in Deutschland angesichts der Französischen Revolution, das Exilleben in Paris und die neuen Bedingungen des Literaturmarktes inklusive der Erwartungen der Leserschaft. Im folgenden soll der Zusammenhang zwischen diesen Faktoren und dem von Heine verwendeten Bewegungsbild des Tanzes dargestellt werden.

Die politische Situation in Deutschland zeichnet sich sowohl durch Stillstand als auch durch Bewegung aus. Die Politik der Restauration hat die Gesellschaft gelähmt und die Bildung eines politischen Bewußtseins stark behindert. Andererseits haben sowohl die Julirevolution in Frankreich als auch die industrielle Revolution die sozialen Strukturen stark verändert.

Auf dem Wiener Kongreß von 1814/1815 hatten die politischen Machthaber der beteiligten europäischen Staaten unter der Führung des österreichischen Staatskanzlers Metternich (1773-1858) die Restauration zum politischen Prinzip erklärt. Damit wollten sie die Wiederherstellung des politischen Zustandes von 1782, also die Rückkehr zur vorrevolutionären Zeit, auf eine gesetzliche Grundlage stellen. Zur Sicherung dieser rückwärts gewandten Politik schlossen sie am 26. September 1815 die sogenannte Heilige Allianz, den Bund von Thron und Altar. Diese theokratische Verbindung von Religion und Staatspolitik diente ihnen als Instrument der Machtsicherung. Das Bündnis zwischen dem fürstlichen Despotismus und dem religiösen Obskurantismus brachte durch sein repressives Vorgehen die politische Öffentlichkeit in Deutschland in großen Teilen zum Schweigen.

Diesen Stillstand beschreibt Heine als „Stagnation, Lethargie und Gähnen“ (*Pariser Vorreden zu den Reisebildern*; B. 3.678) und „Schlafsucht“ (B. 3.693), Deutschland sei ein „Traumland“ (*Französische Zustände*; B. 5.209) geworden. Die deutsche Schläfrigkeit sei eine schwere Krankheit, kein Mittel könne „den armen deutschen Michel“ (*Ludwig Börne*; B. 7.36) erwecken. Das geradezu manische Bestreben der politischen Machthaber, das Volk einzuschläfern und ruhig zu halten, greift er immer wieder mit beißender Ironie an. „Ich werde mir ebenfalls eine deutsche Nachtmütze anschaffen und über die Ohren ziehen. Wenn ich nur wüßte, wo ich jetzt mein Haupt niederlegen kann. In Deutschland ist es unmöglich. Jeden Augenblick würde ein

Polizeidiener herankommen und mich rütteln, um zu erproben, ob ich wirklich schlafe,“ (ebd.)

Die „deutsche Misere“ ist nach Heines Ansicht nicht in erster Linie psychologisch bedingt, sondern ein Resultat der geschichtlichen Entwicklung in Deutschland.²³ Diese Misere beschränkt sich nicht auf das politische Leben, sondern prägt alle gesellschaftlichen Bereiche. Nicht nur die politischen Machthaber, sondern auch das Volk selbst hat durch seine Tatenlosigkeit zu der allgemeinen Lähmung beigetragen. Heine will dagegen mit seinem literarisch-politischen Engagement die Verhältnisse in Deutschland wieder in Bewegung bringen:

Welche Ironie des Geschickes, daß ich, der ich mich so gern auf die Pfühle des stillen beschaulichen Gemütslebens bette, daß eben ich dazu bestimmt war, meine armen Mitdeutschen aus ihrer Behaglichkeit hervorzugeißeln, und in die Bewegung hineinzuhetzen! (*Ludwig Börne*; B. 7.35-36)

Die Passivität des Volkes, das sich in seiner „Gemütlichkeit“ nicht stören lassen will, hat bislang jeden revolutionären Fortschritt verhindert. Die Deutschen haben diese Haltung so stark verinnerlicht, daß das Schweigen zu einer gesellschaftlichen Tugend geworden ist. Daß auch die Gebildeten in dieser Passivität verharren, zeugt nach Heines Ansicht von ihrem Egoismus und ihrer Verantwortungslosigkeit. Schon in *Die Nordsee. Dritte Abteilung* von 1826 nimmt er die „deutsche Literaturmisere“ (B. 3.241) als Indiz für „das Leere und Bedeutungslose unseres Bagatell-Lebens“ (ebd.). Die Gebildeten leisten mit ihrer geistigen Unbeweglichkeit einen fatalen Beitrag zu dem deutschen Stillstand, den die Obrigkeit von Staat und Kirche auch weiterhin erzwingen will.

Als Macht- und Unterdrückungsmittel gegen jegliche Veränderung der Gesellschaft dienen ihnen vor allem die Pressezensur und die Überwachung der Öffentlichkeit. Mit diesen Maßnahmen sollen sämtliche neuen Entwicklungen in der Gesellschaft, wie sie in der Vormärz-Bewegung entstanden sind, bereits im Keim erstickt werden. Die liberale und gesellschaftskritische Presse gilt als gefährlicher Widersacher der Restaurationspolitik, weil sie sich nicht auf die Vermittlung von Informationen beschränkt, sondern für eine Gegenöffentlichkeit sorgt und für Kritik an den

²³ s. Jost Hermand: Heines Wintermärchen – Zum Topos der „deutschen Misere“. In: Hubert Ivo u.a. (Hrsg.): *Diskussion Deutsch* 8.Jg., Heft 35. 1977, S. 238.

gesellschaftlichen und politischen Zuständen.²⁴ Die Pressezensur dient nicht nur den staatlichen Machthabern, sondern auch der katholischen Kirche als Druckmittel. Diese geht gegen alles vor, was sich gegen Religion und Staatskirche wendet und die alten Traditionen von Sitte und Moral in Frage stellt.²⁵ Die Pressezensur erreicht ihren Höhepunkt in den sogenannten „Karlsbader Beschlüssen“ von 1819, die bis zur Aufhebung der Vorzensur 1848 gelten und mit aller Schärfe durchgesetzt werden. Die Karlsbader Beschlüsse stellen das deutsche Zensurwesen auf eine neue Grundlage.²⁶

Damit steht die gesamte Presse in Deutschland unter dem bundesweit einheitlichen Druck der staatlichen Zensur. Die staatlichen Kontrollen und Verbote beziehen sich nicht nur auf Schriften, sondern auch auf Personen, die – wie vor allem Heine – komplett aus dem öffentlichen Leben verschwinden sollen. Sie durften weder etwas publizieren noch durfte etwas über sie publiziert werden. Die literarische Zensur wurde damit zu einem Instrument der politischen Verfolgung einzelner Personen.²⁷ Viele Publizisten haben die Zensurpraxis in einem solchen Maß verinnerlicht, daß sie ihr ganzes Schreiben von vornherein danach ausrichten. Welche vernichtende Macht die Zensur auch über ihn gehabt hat, macht Heine 1848 deutlich, als er sich nach der Aufhebung der Zensur mit bitterer Ironie über die nun eingetretene Desorientierung beklagt:

Ach! Ich kann nicht mehr schreiben, ich kann nicht, denn wir haben keine Zensur! Wie soll ein Mensch ohne Zensur schreiben, der immer unter Zensur gelebt hat? Aller Stil wird aufhören, die ganze Grammatik, die guten Sitten.²⁸

Mit dieser ironischen Klage weist Heine auf die Wechselwirkung zwischen der Zensur und seinem Schreibstil hin. Spöttisch gibt er der Zensur auch eine konstitutive Funktion für sein Schreiben und erkennt in ihr einen stilbildenden Faktor.

²⁴ In dem Brief Metternichs an Gentz vom 17. Juni 1819 heißt es von der Presse: „Das größte und demnach das dringendste Übel ist heute die Presse“ In: Metternich-Winnburg: Fürst Richard (Hrsg.): Aus Metternichs nachgelassenen Papieren. Wien 1881. Bd. 3, S. 251.

²⁵ Vgl. Ute Radlik: Heine in der Zensur der Restaurationsepoche. In: Jost Hermand: Manfred Windfuhr (Hrsg.): Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Stuttgart 1970, S. 460.

²⁶ Folgendes sind die wichtigsten Bestimmungen der Karlsbader Beschlüsse: 1) Strenge Überwachung der Universitäten durch Kommissare und Verbot der Burschenschaften. 2) Vorzensur für die Zeitungen und Zeitschriften sowie für alle Druckschriften unter 20 Bogen (das heißt 320 Seiten, da ein Bogen 16 Seiten umfaßt). Vgl. Karl Georg Faber: Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert. Restauration und Revolution. B.3/1. 2. Teil. Wiesbaden 1979, S. 66.

²⁷ Ute Radlik: a.a.O., S. 467.

²⁸ Heinrich Hubert Houben (Hrsg.): Gespräche mit Heine. 2. Auflage. Potsdam 1948, S. 654.

Die Zensur wird für ihn zu einem Orientierungspunkt, indem sie einen Schreibstil erzwingt, der es ihm ermöglicht, durch sie hindurchzuschlüpfen.

Die Zensur der Presse lähmt zwar jahrelang die kritischen Kräfte und bewirkt eine tiefe Deformierung der jungen deutschen Literatur. Sie ist aber zugleich das Eingeständnis, daß der Literatur eine bedeutende Rolle zukommt: Sie kann den Machthabern gefährlich werden. Während die reaktionären Machthaber die Zensur zum Zwecke der Entpolitisierung des Volkes einzusetzen versuchen, wollen sich die oppositionellen Kräfte der Presse bedienen, um die Politisierung voranzutreiben. Auch für Heine ist der Kampf um die „Preßfreiheit“ (*Einleitung zu: Kahldorf über den Adel*; B. 3.660) von entscheidender Bedeutung, weil von ihr nicht nur die politische Bildung des deutschen Volkes abhängt, sondern sich nur mit einer freien Presse die Mißverständnisse zwischen den Völkern Deutschlands und Frankreichs ausräumen lassen.²⁹

Heine ist selbst ein „Paradebeispiel“³⁰ für die extremen Auswirkungen der Zensurpolitik. Seine Person und seine literarische Praxis sind sein Leben lang schonungslos dem Zensurdruck ausgesetzt: Die Verfolgung durch die Zensur beginnt mit der ersten Streichung im 1822³¹, sie erreicht eine neue Dimension, als 1833 das Vorgehen des Staates gegen die *Vorrede zu den Französischen Zuständen* ein „bundesweiter Pressefall“³² wird. Das *Wintermärchen* im Jahr 1844 wird zum Gegenstand der Konfiskation gegen Heine.³³

Heine befindet sich vor allem 1833 in einer schweren Lage, weil er nicht nur von der staatlichen Vorzensur bedroht wird, sondern weil auch bereits im Vorgriff sämtliche zukünftigen Veröffentlichungen von ihm verboten werden, was einem Arbeits- und Berufsverbot gleichkommt.³⁴ Daß ihm damit das Schreiben selbst verboten wird, klagt er als Gesetzesverletzung durch den Staat an: „Letzteres (das Verbot von Schriften der Gegenwärtigen und Zukünftigen) betrachtete ich als einen Eingriff in

²⁹ Zu der Verständigung zwischen Völkern äußert Heine in Bezug auf die Pressefreiheit in *Lutetia* Folgendes: „Zwischen Völkern, die eine freie Presse, unabhängige Parlamente und überhaupt die Institutionen des öffentlichen Verfahrens besitzen, können die Mißverständnisse, die durch die Intrigen von Hofjunkern und durch die Unholde der Parteisucht angezettelt werden, nicht auf die Länge fortdauern.“ (*Lutetia*; B. 9.341)

³⁰ Ute Radlik: a.a.O., S. 461.

³¹ Gerhard Höhn: a.a.O., S. 21.

³² Ute Radlik: a.a.O., S. 467.

³³ Gerhard Höhn: ebd.

³⁴ Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Versuch über Schriftzüge der Revolution* Frankfurt/M.1986, S. 54.

meine Eigentumsrechte, die mir ohne richterliches Erkenntnis nicht geraubt werden durften ...“ (B. 9.202)

Angesichts dieser extremen Verfolgung durch die Zensur reflektiert Heine über die Schwierigkeit und Notwendigkeit des Schreibens. Er fragt sich, wie er gleichzeitig die Zensur passieren und doch die ihm wichtigen Inhalte vermitteln kann:

An Notizen fehlt es nicht, und es ist nur die Aufgabe: Was soll ich nicht schreiben? d.h., was weiß das Publikum schon längst, was ist demselben ganz gleichgültig, und was darf es nicht wissen? (*Briefe aus Berlin*; B. 3.9)

Die letzte Frage stellt sich für Heine eigentlich anders: Was muß das Publikum wissen, was die Herrschenden ihm vorenthalten, und wie kann er das Publikum erreichen? Heine will mit seinem Schreiben weiter dazu beitragen, „die Wahrheit der Geschichte“, d.h. die Lüge der Herrschaft, den Betrug als Machtmittel³⁵ zu enthüllen: „Ist doch das affektierte Interesse für Thron und Altar nur ein Possenspiel, das dem Volke vorgegaukelt wird!“ (*Reisebilder: Die Stadt Lucca*; B. 3.519)

Die Angst vor der staatlichen Zensur hat jedoch nicht nur eine individuelle Selbstzensur, sondern auch eine literaturinterne Zensur zur Folge.³⁶ Heine klagt über diese Auswirkungen:

Überall Zensur. Und der Deutsche, der nicht wie der Franzose, durch die Mündlichkeit viel kommuniziert, kann nicht so leicht die Presse entbehren. Zensur von der schlimmsten Art war die Angst vor dem eigenen Wort. (*Pariser Vorrede zu den Reisebildern*; B. 3.682)

Die Angst vor dem eigenen freien Wort bewirkt nach Heines Erfahrung, daß Gedanken gar nicht mehr zu Worten werden. Diese „Schere im Kopf“ führt dazu, daß Literaten ihre Gedanken nicht mehr zu Papier bringen, sondern quasi abtöten.

Die Übermacht der Zensur bringt sie dazu, beim Schreiben eine Art geistiger Abtreibung zu begehen:

Ach! Diese Geisteshenker machen uns selbst zu Verbrechern, und der Schriftsteller, der wie eine Gebälerin während des Schreibens gar bedenklich aufgeregt ist, begeht in diesem Zustande sehr oft einen Gedanken- Kindermord, eben aus wahnsinniger Angst vor dem Richtschwerte des Zensors. (*Einleitung zu: Kahldorf über den Adel*; B. 3.659)

³⁵ Gerhard Höhn: a.a.O., S. 26.

³⁶ Ebd.: S. 21.

Heines Klage zeigt, daß er die staatliche Zensurpolitik und die sich daraus entwickelnde Selbstzensur als massive Gewaltanwendung gegen seine Person empfindet. Im Verlauf seiner politischen Erfahrungen wandelt sich denn auch sein Bild vom Zensor. In den *Reisebildern*, wo die Zensurstriche sich in dem Kontext des Gedichtes zu einem eigenen Stilmittel umfunktionieren, spricht er noch von den Zensoren als „Dummköpfen“ (*Reise von München nach Genua*; B. 3.283). Nach den Erfahrungen der Juli-Revolution bezeichnet er sie dagegen als „Gedankenmörder“ und „Henker“ und macht damit deutlich, daß die Repressalien durch die Zensur eine physische Gewalt ausüben, die bei den Betroffenen auch körperliches Leiden auslöst. Die Zensur ist zu einer existentiellen Bedrohung geworden.

Während andere Literaten sich dem Druck gebeugt haben, was er mehrfach als „Servilität“ der Intellektuellen verurteilt,³⁷ gibt es für Heine nur einen Ausweg aus dieser bedrohlichen Situation: Er muß eine neue Sprache finden, die es ihm erlaubt, auch unter der Zensur weiter zu publizieren, ohne daß er sich selbst verleugnet.

Heine sucht nach einem erträglichen Kompromiß; er will sich mäßigen, „so viel es die Wahrheit erlaubt(e)“ (*Vorrede zur Vorrede zu „Schriftstellernöte“*; B. 9.10). Bei dieser taktischen Haltung stellt sich allerdings ständig die Frage nach der

³⁷ Die „Servilität“ ist ein Wesenszug der deutschen Intellektuellen in Bezug auf ihr Verantwortungsbewußtsein. Zu den Opfern von Heines Kritik gehören nicht allein die vergangenheitsorientierten deutschen Romantiker und die schwäbischen Dichter, sondern auch die Philosophen. Heine bezichtigt auch Hegel der verräterischen Unterwerfung und der Rechtfertigung des Staatssystems. In *Die Stadt Lucca* heißt es von Hegel: „Ach! Diese Verwerflichen, die uns in eine gelinde Knechtschaft hineinphilosophieren wollen, sind immer noch achtenswerter als jene Verworfenen, die bei der Verteidigung des Despotismus, sich nicht einmal auf vernünftige Vernunftgründe einlassen, sondern ihn geschichtskundig als ein Gewohnheitsrecht verfechten, woran sich die Menschen im Lauf der Zeit allmählich gewöhnt hätten, und das also rechtsgültig und gesetzkräftig unumstößlich sei.“ (*Reisebilder*; B. 3.525) Nach Heines Ansicht legitimierte Hegel durch seine Philosophie den Despotismus. Damit hat Hegel „die Sklaverei sogar geschwätzig“ (ebd.) gemacht. Diese Ansicht korrigiert Heine aber zehn Jahre später: „ich hielt ihn damals sogar für servil.“ (B. 9.197) Sein Verdacht gegen Hegel begründet sich darin, daß dieser das Geheimnis seiner Philosophie in einer verhüllten Sprache vermittelt. So wird der revolutionäre Kern dieser Philosophie, das Schulgeheimnis „in scholastische Formeln, nur den Eingeweihten ersten Klasse bekannt“ (*Geständnisse*; B. 11.466) ausgedrückt und wurde deshalb auch von Heine erst später verstanden. Damit versucht Heine, nicht nur Hegel zu rehabilitieren, sondern auch auf die Notwendigkeit einer verhüllten Sprache, also einer sogenannten Sklavensprache hinzuweisen, der sich auch Heine gegen die Zensur bedient. Durch diese Widerrufung beansprucht er für sich auch eine geistesgeschichtliche Verbindung zu Hegels Philosophie. So bedeutet für ihn nicht die Sprachverschleierung, sondern das Schweigen eine Unterwürfigkeit der Gebildeten, wenn er von sich sagt: „daß ich nicht der servile Schriftsteller bin, der sich sein Stillschweigen bezahlen läßt“ (B. 9.471) Denn das Schweigen ist das totale Ausbleiben der Artikulation. s.: B.9.53. Vgl.: Gerhard Höhn: a.a.O., S. 26-27. u. 295.

Grenzziehung: Wie weit muß er sich mäßigen, um dem Zensurdruck standhalten zu können, und inwieweit ist es noch möglich, den Leser zu erreichen? Zudem will Heine sich von den nationalistischen und kunstfeindlichen Republikanern durch seinen „offenen Sinn für Kunst und philosophische Spekulation“ (*Ludwig Börne*; B. 7.102) unterschieden wissen. Bei der Frage, wie weit seine Mäßigung gehen darf, nimmt Heine seine eigene Urteilskraft als Maßstab. Er entscheidet mit Kopf und Herz: „Wer nicht so weit geht als sein Herz ihn drängt und die Vernunft ihm erlaubt, ist eine Memme, wer weiter geht, als er gehen wollte, ist ein Sklave.“ (*Französische Maler*; B. 5.87) Damit erhebt Heine das Subjektive zur höchsten Instanz.

Kritiker haben ihm vorgeworfen, mit seiner Bereitschaft zur Mäßigung seine politische Meinung geopfert zu haben.³⁸ Heine ist sich dieses Problems sehr wohl bewußt. Er fordert jedoch den Leser auf, aus der Form seiner verschleierte Mitteilung den Kontext zu erschließen.³⁹ Heines vorrangige Intention ist es, seine demokratischen Überzeugungen, seine Ideale und seinen Glauben an die Notwendigkeit einer Revolution trotz der staatlichen Zensur und trotz der internen Zensur in den Verlagen zum Ausdruck bringen zu können. Um die gefährlichen Inhalte transportieren zu können, muß er sie verschleiern:

Ich mußte das Schiff meines Gedankens oft mit Flaggen bewimpeln, deren Embleme nicht eben der rechte Ausdruck meiner Gesinnung waren. Aber den publizistischen Freibeuter kümmerte es wenig, von welcher Farbe der Lappen war, der am Mastbaum seines Fahrzeugs hing und womit die Wind ihr luftiges Spiel treiben: ich dachte nur an die gute Ladung, die ich an Bord hatte und in den Hafen der öffentlichen Meinung hineinschmuggeln wollte. Dieses gelang mir oft, und man darf mich nicht an dem Mittel mäkeln, das ich zuweilen anwandte, um den frommen Zweck zu erreichen. (*Lutetia*; B. 9.230)

³⁸ Heine bringt seine Schriften deshalb nicht zur Vorzensurstelle für die Druckerlaubnis und verzichtet dadurch auf eine sichere Erwerbsquelle, weil er nicht in den Verdacht geraten will, seine politischen Ansichten aufgegeben zu haben, wenn er stillschweigt: „man würde glauben, ich opfere meine politische Meinungen, um nur die Berliner Zensur zu beschwichtigen, um nur den Druck meiner Bücher zu erhandeln, um nur das Honorar derselben einkassieren zu dürfen, ich hätte mich mittelbar dem preußischen Interesse verkauft für mein eigenes Geld ...“ (B. 9.25)

³⁹ Heine geht explizit auf mögliche Widersprüche zu seinen Berichten ein, die mit der Zensur zusammenhängen: „Für die Wahrheit dessen, was ich sagte, will ich allenfalls verantwortlich sein, nicht aber für die Art und Weise, wie ich die Dinge sagte. Wer sich an das bloße Wort hält, dem wird es leicht werden, in meinen Berichten eine Menge von Widersprüchen und Leichtsinnigkeiten oder gar einen Mangel an ehrlichem Willen herauszuklauben. Wer aber den Geist meiner Mitteilung auffaßt, wird die strengste Einheit der Absichten und unwandelbare Liebe für die Sache der Menschheit und ein Beharren in meinen demokratischen Grundsätze, überall erblicken.“ (*Lutetia*; B. 9.230)

Heine verteidigt hier seine Art des „Gedankenschmuggels“ als legitime Strategie des Schreibens: Das Wort ist das Fahrzeug, das die Gedanken transportieren soll. Das Frachtgut sind die demokratischen Ideale, und diese müssen so verpackt sein, daß sie auch an ihrem Zielort – der Öffentlichkeit – ankommen. Nur in dem gelungenen Zusammenspiel dieser Komponenten ist seine literarische Existenz gesichert. Beim Schmuggel der „guten Ladung“ hat er zwei Hürden zu überwinden: Er muß die Zensur umschiffen, und er muß den Geschmack der Leser treffen. Heine wendet sich nicht nur an den gesellschaftskritischen Teil der Öffentlichkeit, sondern auch an die unpolitische Leserschaft, deren Konsumlust er ebenfalls befriedigen will. Seine Mäßigung beim Schreiben geschieht zwar aus einem strategischen Zwang heraus, sie birgt aber auch die Gefahr, aus Angst vor der Zensur zum Feigling oder aber auch zum Sklaven des Publikumsgeschmacks zu werden.

Nach seinen Begriffen ist allerdings viel eher die übrige oppositionelle Literatur zum Sklaven geworden. Durch ihre Parteigebundenheit und ihre unflexible Haltung blockiert sie die Freiheit des Geistes und der Phantasie. Darin ähnelt sie nach Heines Ansicht den politischen Machthabern. Für Heine ist die Opposition daher keine freie lebensfähige Bewegung, sondern bloß eine Karikatur, die es nicht vermag, mit der politischen Entwicklung Schritt zu halten, die blind und an ein Parteiinteresse gefesselt ist. Ein freier Mensch zeichne sich dagegen durch Beweglichkeit im Denken aus, bei dem Vernunft und Herz sich als Urteilsinstanzen nicht gegenseitig ausschließen, sondern als gleichberechtigte Triebachsen den gesellschaftlichen Fortschritt vorantreiben.

So wie er sein frei bewegliches Denken in der entfesselten Form der Sprache zum Ausdruck bringen will, zeichnen sich die in ihrer geistigen Haltung erstarrten Oppositionellen durch eine emotionsgeladene, aber abstrakte Aussage aus. Gegen die Unterdrückung von außen muß die Sprache aber einen Raum in sich schaffen, einen Code finden, der ihr die Freiheit ermöglicht. Diese Strategie legitimiert nach Heines Ansicht seine Mäßigung.

Somit stellt Heine das Dilemma der Umbruchzeit aus der Perspektive des beweglichen Subjekts dar, dessen individuelle Wahrnehmung zugleich als objektive Instanz die gesellschaftlichen und geschichtlichen Zusammenhänge beurteilen kann. Das Subjekt als Zentrum des Weltgeschehens hat eine eigene Dynamik und eine freie

Impulsivität, die sich keinen Stillstand erlaubt. Eine falsche Bewegung wäre dabei allerdings genauso fatal wie ein Stillstand. Die Bewegung darf nicht einseitig sein. Deshalb fordert Heine, daß die Revolution in einer lebensbejahenden Weise von Herz und Vernunft getragen sein muß: „Und die Freiheit kommt mit Spiel und Tanz [...]“. (*Deutschland. Ein Wintermärchen*; B. 7.597) Heine sieht aber die Gefahr, daß der Tanz der Revolution in Deutschland ein Barentanz werden könnte, weil die oppositionellen Kräfte für die gesellschaftliche und politische Zukunft nur einen steifen und kurzsichtigen Entwurf vorlegen, der ihrem sinnenfeindlichen Puritanismus entspringt. In ihrem schwerfälligen Barentanz findet sich keine Spur von befreiter Körperlichkeit und kritischer Selbstreflexion. Der Tanz der deutschen Opposition ist kein Freiheitstanz, sondern ein Auftakt zu einer wiederum falschen Zukunft.

Diese Zukunft steht nicht nur im Zeichen von Freiheit und Emanzipation, sondern wird bereits in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß von der Macht des Geldes überschattet. Auslöser für diesen Prozeß ist die Industrialisierung, die einen tiefgreifenden Wandel der Gesellschaftsstruktur in Gang setzt und die traditionellen manuellen Produktions- und Betriebsformen ablöst. Dies hat revolutionäre Auswirkungen auf die ganze Gesellschaft. Der feudalen Ständegesellschaft droht damit die endgültige Auflösung, statt dessen erhält das Bürgertum eine bis dahin nie gekannte Macht.

Die grundlegende technische Veränderung wirkt sich tiefgreifend sowohl auf das Marktsystem als auch auf das allgemeine gesellschaftliche Bewußtsein aus. Insofern erweisen sich die Umwälzungen durch die industrielle Revolution als Motor für die Revolutionierung der gesamten Gesellschaft. Auch im Alltags- und Geistesleben setzt sich das Übergewicht des Materiellen gegen die traditionellen Werte durch: „Die alte Moral ist ebenfalls tot, oder vielmehr sie ist nur noch ein Gespenst, das nicht einmal des Nachts erscheint.“ (*Französische Zustände*; B. 5.214) Die Macht des Kapitals löst die Adelherrschaft ab, auf den Thron „erhebt sich eine industrielle Bürgerzeit,⁴⁰ die ganz andre Heroen bewundert, etwa den tugendhaften Lafayette, oder James Watt, den Baumwollspinner.“ (*Lutetia*; B. 9.341) Die alte Werteordnung verliert angesichts der nun vorherrschenden marktorientierten Haltung und

⁴⁰ Vgl. B. 9.333.

Weltanschauung rasch an Gültigkeit. Unter diesen Bedingungen nehmen selbst die Produkte des Geistes Warencharakter an. Von Gewinnsucht geprägte Marktgesetze und absatzversprechende Produkte dominieren das gesellschaftliche Leben, auch der Buchmarkt muß sich diesen Bedingungen stellen.

Heine ist gegenüber dem modernen Zeitalter der Industrie ambivalent eingestellt. Am Beispiel der Entwicklung der Eisenbahnen in Frankreich, die zu einem Hauptmerkmal des Industriezeitalters werden,⁴¹ beschreibt er eine unbekannte und unberechenbare Dimension der Zukunft, von der er sich selbst überwältigt fühlt:

[...] wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind. Wir merken bloß, daß unsre ganze Existenz in neue Gleise fortgerissen, fortgeschleudert wird, daß neue Verhältnisse, Freuden und Drangsale uns erwarten, und das Unbekannte übt seinen schauerlichen Reiz, verlockend und zugleich beängstigend.[...] Die Eisenbahnen sind wieder ein solches providenciellles Ereignis, das der Menschheit einen neuen Umschwung gibt, das die Farbe und Gestalt des Lebens verändert; es beginnt ein neuer Abschnitt in der Weltgeschichte, und unsre Generation darf sich rühmen, daß sie dabei gewesen. Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch letztere anständig zu töten. (*Lutetia*; B. 9.448-449)

In dieser Reflexion kommt Heines dialektische Sicht der Zukunft zum Ausdruck. Die vom Kapital gesteuerte Moderne kommt in einer doppelten Gestalt daher. Während sich für Heine die positiven Begleiterscheinungen der Moderne bereits klar abzeichnen – Aufklärung, individuelle Freiheit, Emanzipation – ist das Negative im wesentlichen noch verborgen, wirkt aber schon bedrohlich. Heine ist sich der neuen Gefahren bereits bewußt und ahnt, welche gewaltige Sprengkraft das neue Zeitalter in sich birgt. Die Moderne beruht auf zwei Hauptelementen, dem Geld und der Technik. Heines skeptischer Blick und seine Warnungen gelten vor allem der „Instrumentwerdung des Menschen“ (B. 9.435), die „von dem Sieg des Maschinenwesens über den Geist“ (ebd.) herbeigeführt wird. Die bloße technische Fertigkeit prägt auch immer stärker die Kunst der Moderne.⁴²

So wie die Technik der Eisenbahn die Vorstellungs- und Wahrnehmungsgrenzen sprengt, so erweist sich nach Heines Ansicht die industrielle Revolution insgesamt

⁴¹ Gerhard Höhn: a.a.O., S. 9.

⁴² B. 9.435.

als eine mächtige Gewalt,⁴³ deren übermäßige Stärke zu einer Bedrohung wird. Sie hat die Übermacht des Geldes zur Folge, das auch über die Politik, die Presse und selbst die Kunst bestimmt:

Die französische Tagespresse ist gewissermaßen eine Oligarchie, keine Demokratie; denn die Begründung eines französischen Journals ist mit so viel Kosten und Schwierigkeiten verbunden, daß nur Personen, die imstande sind, die größten Summen aufs Spiel zu setzen, ein Journal errichten können. Es sind daher gewöhnlich Kapitalisten oder sonstige Industrielle, die das Geld herschieben zur Stiftung eines Journals; sie spekulieren dabei auf den Absatz, den das Blatt finden werde, wenn es sich als Organ einer bestimmten Partei geltend zu machen verstanden, oder sie hegen gar den Hintergedanken, das Journal späterhin, sobald es eine hinlängliche Anzahl Abonnenten gewonnen, mit noch größerem Profit an die Regierung zu verkaufen. (B. 9.281)

In dieser Äußerung stellt Heine den Kern der Vermarktungsproblematik der französischen Presse dar, die durch die verstärkte Industrialisierung der Gesellschaft ausgelöst wird. Zwar ist die deutsche Presse noch nicht an diesem Punkt angelangt, aber das gleiche Charakteristikum ist tendenziell bereits zu beobachten. Während die Freiheit der Presse in politischer Hinsicht größer geworden ist, steht sie nun zunehmend unter dem Druck des Marktes. Diese Abhängigkeit zwingt die Presse dazu, sich dem Absatzinteresse unterzuordnen und sich als „Ware“ zu verstehen und zu verkaufen. Die gleichzeitige Auflösung des Mäzenatentums⁴⁴ zwingt die Literatur und Kunst dazu, sich an den Erwartungen bestimmter Interessengruppen zu orientieren.

Um als Künstler unter den Bedingungen des Marktes existieren zu können, muß man sich auf den Geschmack und die Konsumansprüche der Leser einlassen. Der Kunstbetrieb wird in der Neuzeit zu einem Geschäft und der Künstler zu einem Sklaven des Marktes. Damit ist die von Heine immer wieder proklamierte Kunstautonomie akut bedroht. Und gerade deswegen beharrt er um so energischer darauf. Ohne materielle Unabhängigkeit kann es keine Freiheit der Meinung und keinen freien Zugang der Kunst zur Gesellschaft geben. Mit diesem Problem setzt sich Heine in dem Buch *Le Grand* illusionslos auseinander, worin er die kärgliche Existenz des Künstlers thematisiert, der sich um die Verkäuflichkeit seiner Werke bemühen muß:

⁴³ „Der Messias wird nicht auf einem Esel, sondern auf einem Dampfwagen den segensreichen Einzug halten“ (B. 9.430)

⁴⁴ s. Hannelore Ederer: Die literarische Mimesis entfremdeter Sprache. Zur sprachkritischen Literatur von Heinrich Heine bis Karl Kraus. Köln 1979, S. 59.

– Mafoi, ich könnte es keine 24 Stunden, viel weniger neun Jahre aushalten, mein Magen hat wenig Sinn für Unsterblichkeit, ich hab mirs überlegt, ich will nur halb unsterblich und ganz satt werden, und wenn Voltaire dreihundert Jahre seines ewigen Nachruhms für eine gute Verdauung des Essens hingeben möchte, so biete ich das Doppelte für das Essen selbst. Ach! Und was für schönes, blühendes Essen gibt es auf dieser Welt! Der Philosoph Pangloß hat Recht; es ist die beste Welt! Aber man muß Geld in dieser besten Welt haben, Geld in der Tasche und nicht Manuskripte im Pult. (B. 3.291)

Heine bringt hier die fatalen Auswirkungen der gesellschaftlichen Umwälzungen zur Sprache. Die neuen ökonomischen Zwänge gefährden das freie Künstlertum.⁴⁵ Heine stellt sich diesen neuen Herausforderungen. Der Künstler müsse nun doppelten Ansprüchen genügen: „Nein, der wahre Dichter kann auch ein guter Geschäftsmann sein [...]“ (*Testamente*; B. 11.547) Für Heine schließen sich Dichtertalent und Geschäftssinn nicht gegenseitig aus, eher ergänzen sie sich. Dafür muß aber eine zeitgemäße Kunstästhetik entwickelt werden, die einerseits die Erwartungen des Lesers erfüllt und sich damit als geschäftstauglich erweist und andererseits der politischen und demokratischen Aufklärung dient. Denn trotz der Kommerzialisierungstendenzen ist das allgemeine Interesse an der Politik so groß, daß sich die politischen Publikationen als einzige gegen der Absatzkrise durchsetzen können.⁴⁶

Um die Leser zu erreichen, sieht sich Heine gezwungen, sich ihrer Sprache zu bedienen und daraus eine eigenständige Sprache zu entwickeln. Dieses dichterische Selbstverständnis⁴⁷ prägt für Heine das Dichtertum der Übergangszeit, in der die Literatur gegen den doppelten Druck von Marktkonkurrenz und Staat kämpfen und sich verkaufen muß, ohne auf politische Meinung und Kunstfertigkeit zu verzichten.

⁴⁵ An anderer Stelle beschreibt Heine das Essen als wesentlichen Zweck menschlichen Bemühens: „Haben Sie die Idee eines Mittagessens begriffen, mein Lieber? Wer diese begriffen hat, der begreift auch das ganze Treiben der Menschen.“ (B. 3.19)

⁴⁶ s. Hanns-Peter Reisner: *Literatur unter der Zensur. Die politische Lyrik des Vormärzes*. Stuttgart 1975, S. 39.

⁴⁷ Heine gilt als der erste Berufsautor Deutschlands, auch wenn er nur etwas mehr ein Drittel seines gesamten Einkommens durch seine literarische Tätigkeiten verdiente. s. Gerhard Höhn: a.a.O., S. 17. In der Beziehung zwischen konsumlustigem Leser und beruflichem Autor stellt Heine das geschäftliche Moment in den Mittelpunkt, um zu zeigen, daß die Beziehung erstens eine käufliche und zweitens keine dauerhafte ist: „[...] all diese Narren, die ich sehe, kann ich in meinen Schriften gebrauchen, sie sind bares Honorar, bares Geld. [...] Ich mußte herzlich lachen, als ich jüngst hörte: einer meiner Leute habe besorglich geäußert, er wisse nicht, wovon ich einst leben würde – und dennoch ist er selbst ein so kapitaler Narr, daß ich von ihm allein schon leben könnte, wie von einem Kapitale. [...] Und wie könnte ich auch schreiben ohne diese fromme Zuversicht, in meinem Zimmer steht jetzt der Bursche aus der Langhoffschen Druckerei und wartet auf Manuskript, das kaum geborene Wort wandert warm und naß in die Presse, und was ich in diesem Augenblick denke und fühle, kann morgen Mittag schon Makulatur sein.“ (*Ideen. Das Buch Le Grand*; B. 3.292ff.)

Nicht nur der Druck der politischen Machthaber, sondern auch die Bedingungen des Marktes zwingen den Autor zur Selbstzensur und zum „Ideenschmuggel“. Die veränderten Produktionsbedingungen bringen aber auch Vorteile mit sich: Die Leserschaft expandiert, das Bildungsbedürfnis wächst. Um von diesen Vorteilen profitieren zu können, wird die Selbstzensur nicht nur zu einer politischen, sondern auch zu einer ökonomischen Notwendigkeit. Sie ist jetzt Teil der Geschäftsstrategie.⁴⁸ Daß Heine sich immer wieder mit Stilfragen auseinandersetzt, hängt mit dieser komplexen Problematik zusammen.

Die Literatur muß jetzt den sich wandelnden Zeitgeist in einer Sprache zum Ausdruck bringen, die sich selbst als wandlungsfähig erweist. Um diese in Bewegung geratene Zeit in Worten vermitteln zu können, muß nach Heines Ansicht die Sprache selbst beweglich werden. Nur so kann sie sich gegen die politischen und ökonomischen Zwänge durchsetzen, ohne dabei ihr eigentliches Anliegen zu opfern. Heine will mit seiner Sprache ein Gleichgewicht zwischen Geist und Körper, Theorie und Praxis, Moral und Aufklärung, Denken und Fühlen herstellen. Dieses Gleichgewicht ist kein starrer Zustand, vielmehr bedarf es eines ständigen Balanceakts, um diese Gegensätzlichkeiten zu vereinigen. Die Sprache wird zu einem Tanz, in dem sich durch ständige Bewegung die Gegensätze die Waage halten.

Um diese Tanzbewegung auszudrücken, bedient sich Heine einer leicht verständlichen Umgangssprache und vieler Bilder, die eine anspruchsvolle Doppelfunktion, eine Tarnfunktion gegenüber der Zensur und gleichzeitig eine Lockfunktion für die Leser erfüllen.⁴⁹ Dies gilt vor allem für die politischen Äußerungen. Heines Texte zeichnen sich also durch eine Doppelkonstruktion aus, die dem einfachen Leser durch ihre Tarnung einen widersprüchlichen, doppelten Sinn vermittelt, den reflektierenden Leser aber auf einen verborgenen Kontext verweist.⁵⁰ Heine vollzieht seine sprachliche Verwandlung hinter einer transparenten Maske aus Verstellung und Ironie. Seine Sprache vermischt Faktisches und Fiktionales. Nur dem reflektierenden Leser offenbart sich die in Ironie verborgene Verbindung des Scheins zur Realität, während der bloße Leser die sprachliche Maske der Verstellung als ungebrochene literarische Mitteilung wahrnimmt. Somit wird

⁴⁸ Hanns-Peter Reisner: ebd.

⁴⁹ Walter Hömberg: Zeitgeist und Ideenschmuggel. Stuttgart 1975, S. 33.

⁵⁰ Vgl. Norbert Altenhofer: Harzreise in die Zeit. Düsseldorf 1972, S. 5.

seine Sprache zu einem Maskentanz, dessen Sinn darin liegt, die Zeitgebärde in der Bewegung der Wörter zu transfigurieren.⁵¹

Heines Sprachauffassung ist aber auch durch sein Exilleben in Paris geprägt. Er versteht seinen Weggang aus Deutschland und das Exilleben in Paris als eine Notwendigkeit: „– aber ich ging, ohne zu wissen, warum; ich ging, weil ich mußte“ (*Vorrede zu Salon I*; B. 5.10) Zu seinem bereits früher eingenommenen inneren Exil in Deutschland ist jetzt das äußere, das „geographische“ Exil hinzugekommen, was sowohl für seine literarische Laufbahn als auch für seine politische Aktivität von großer Relevanz ist. Das Exil in Paris bedeutet für Heine, am Ort der Revolution zu sein und die Gegenwart der Weltgeschichte am eigenen Leib zu erleben. Diese Erlebnisse will er in einer Dokumentation festhalten, sie den Deutschen literarisch vermitteln und auf diesem Wege die Entwicklung in Deutschland beeinflussen. Heine hat durch sein Exil die institutionelle Möglichkeit, die deutsche Rückständigkeit von außen her zu kritisieren und einen realitätsbezogenen, literarisch-politischen Widerstandskampf zu führen.⁵²

Heine stellt die physische und politische Erfahrung des Exils ins Zentrum seiner Realitätsdeutung. Das leibliche Exil erweist sich für ihn bald als sprachliche Isolierung, die eine entsprechende Entfremdung mit sich bringt: „Auch meine Gedanken sind exiliert, exiliert in eine fremde Sprache.“ (*Ludwig Börne*; B. 7.124) Als Folge dieses sprachlichen Exils verändert sich auch seine Sichtweise der Pariser Wirklichkeit. Schon sehr bald erkennt Heine einen großen Unterschied zwischen der aus nächster Nähe wahrgenommenen Realität in Frankreich und den Vorstellungen, die er sich aus der Ferne von der Revolution gemacht hat:

Schon die ersten Tage meiner Ankunft in der Hauptstadt der Revolution merkte ich, daß die Dinge in der Wirklichkeit ganz andere Farben trugen, als ihnen die Lichteffekte meiner Bewunderung in der Ferne geliehen hatten. (*Ludwig Börne*; B. 7.60)⁵³

⁵¹ In diesem Zusammenhang gilt es, die Maskierung als die Praxis der Sklavensprache zu verstehen, zu der sich Heine unter den Bedingungen der Unfreiheit gezwungen sieht: (B. 3.525, 682. und B. 9.197) Der Funktion der Sklavensprache bei Heine gesteht Altenhofer die folgende Bedeutung zu: „Die Maskierung der psychischen Vorgänge unter dem Einfluß einer internalisierten Zensurinstanz verweist auf die äußeren Zwänge, denen die Individuen unterliegen und die öffentliche Kommunikation über politische Gegenstände nur in der entstellten Form einer ‚Sklavensprache‘ gestatten.“ s. Nobert Altenhofer: a.a.O., S. 23.

⁵² Gerhard Höhn: a.a.O., S. 28.

⁵³ Vgl. B. 7.75.

Heine erkennt nun auch die Kehrseite der Revolution und „den Sieg für jene Bourgeoisie, die eben so wenig taugt wie jene Noblesse, an deren Stelle sie trat mit demselben Egoismus ...“ (ebd.). In der französischen Hauptstadt trete das Janusgesicht der Moderne zutage. Die Stadt sei zu einem „großen Menschen-Ozean“ (B. 7.122) geworden, wo man das Tanzen benutze, um sich selbst Glückseligkeit vorzutäuschen:

Dieses war wirklich der Fall; denn jene Leute haben ja die Mittel, Bälle zu geben und da tanzten sie nun, um zu zeigen, daß Frankreich glücklich sei; sie tanzten für ihr System, für den Frieden, für die Ruhe Europas; sie wollten die Kurse in die Höhe tanzen, sie tanzten à la hausse. (*Französische Zustände*; B. 5.149-150)

Die Deutschen haben sich seiner Ansicht nach von diesen Lichteffekten blenden lassen und die negativen Entwicklungen nach der Julirevolution nicht wahrgenommen. Der Tanz diene zur Verfälschung einer Realität, in der die Ziele der Revolution nicht erreicht worden sind: „In der Hauptstadt der Revolution herrscht eine Szene von ‚scheinbar fröhlichen Tänze[n] [...], die Leute tanzten für ihre Renten, je gemäßigter sie gesinnt waren, desto leidenschaftlicher tanzten sie und die dicksten, moralischsten Bankiers tanzten den verruchten Nonnenwalzer [...]“ (ebd.) Die Revolution ist steckengeblieben, statt dessen wird die Kunst zum Ersatz für politisches Handeln.⁵⁴ Heine ist darüber so erschüttert, daß er in der Zeit zwischen 1831 und 1833 in eine akute Schreibkrise gerät.⁵⁵

Anders als viele andere Exilanten vermag Heine sowohl die deutsche als auch die Pariser Wirklichkeit mit distanzierterem Blick zu betrachten. Er fühlt sich als objektiver Betrachter und Kommentator der Zustände in Frankreich wie in Deutschland. Er lokalisiert seinen geistigen und literarischen Standort zwischen diesen beiden Ländern. Diese doppelte Distanz – seine geographische Entfernung von Deutschland und sein Fremdsein in Paris – will er für den aufklärerischen Kampf nutzen, indem er sich als Vermittler zwischen beiden Völkern betätigt. Heine hat dabei vor allem die deutsche Rückständigkeit im Auge: Was in Paris bereits Aktualität gewinnt, ist in Deutschland noch kaum sichtbar. Heine will all dies den

⁵⁴ Heine spricht z.B. von der politischen Bedeutung der Oper. So vermag Meyerbeer, meint Heine, Paris den ganzen Winter zur Ruhe zu bringen. Damit wird der Nonnentanz der Oper von Meyerbeer zum Symbol für das aufkommende Pariser Bürgertum.

⁵⁵ s. Klaus Briegleb: *Opfer Heine?* Frankfurt/M.1986, S. 189.

Deutschen vermitteln und deuten. Dies ist für seine Sprachpraxis allerdings mit großen Schwierigkeiten verbunden:

Es wäre für mich ein entsetzlicher, wahnsinniger Gedanke, wenn ich mir sagen müßte, ich sei ein deutscher Poet und zugleich ein naturalisierter Franzose. – Ich käme mir selber vor wie eine jener Mißgeburten mit zwei Köpfen, die man in den Buden der Jahrmärkte zeigt. Es würde mich beim Dichten unerträglich genieren, wenn ich dächte, der eine Kopf finge auf einmal an, im französischen Truthahnpathos die unnatürlichsten Alexandriner zu skandieren, während der andere in den angeborenen wahren Naturmetren der deutschen Sprache seine Gefühle ergösse. (*Lutetia*; B. 9.479)

In den beiden so verschiedenen Ländern herrscht auch ein unterschiedliches Sprachbewußtsein. Eine Vereinigung dieser Sprachwelten scheint nicht möglich. Diese Unversöhnlichkeit führt bei Heine zu einem inneren Zwiespalt. Die sprachliche Zerrissenheit entspricht der inneren Zerrissenheit. Heines Leiden an der Sprache ist auch deshalb so stark, weil er sich über die deutsche Sprache noch immer mit Deutschland identifiziert und auf seiner Identität beharrt. Er will seine literarische Zugehörigkeit zu Deutschland nicht in Frage gestellt wissen.

Das Exil stellt ihn außerdem vor die paradoxe Situation, daß er nun zwar alles sagen kann, aber sein Publikum nicht mehr erreicht. Er läuft Gefahr, daß er als Deutscher in einem fremden Land seine deutsche Identität nicht mehr bewahren kann. Um einen Ausweg aus dieser Krise zu finden, rechtfertigt Heine die so genannte Nacht-Tag-Sprache.⁵⁶ Hier wechselt die Sprache zwischen Nacht und Tag, wobei die Nacht für Deutschland und der Tag für Frankreich steht. Während die französische Realität Heine zur Tageserfahrung wird, beherrschen die Probleme in Deutschland die Nacht. Diese wechselnden Wirklichkeiten drückt Heine durch einen ständigen Wechsel der Sprache aus.

Seine existentielle Zerrissenheit wird zum Gegenstand seiner Dichtung, durch die Übersetzung dieses Zustandes in Worte gewinnt Heine wiederum Distanz zu seinem Leiden. Somit wird der zerrissene Zustand in einen Raum verwandelt, in dem sich die verschiedenen Wirklichkeiten einander annähern und in Berührung kommen können. Dieser Perspektivwechsel, der sich auch in der Sprache ausdrückt, verweist darauf, daß die Kluft zwischen Nacht und Tag und damit zwischen Deutschland und Frankreich der Gegenstand seines literarischen und politischen Engagements ist. Sein

⁵⁶ Nachtgedanken: In: Neue Gedichte XXIV. B. 7.433.

Ziel ist es, diese Kluft aufzuheben. Heines Nacht-Tag-Sprache ist auch Ausdruck für die Kluft zwischen Theorie und Praxis.

Er stellt diese Problematik in einer Sprache dar, die im Exil noch sensibler geworden ist. Die komplexe Wirklichkeit in Frankreich bringt er in unterschiedlichen Bildern von Tanzbewegung zum Ausdruck. Während die Revolution des Volkes sich in dem Tanz des Cancan verkörpert, steht das Ballett des gehobenen Bürgertums mit seinen strengen Regeln und Schritten für das System der Herrschenden.⁵⁷ Heine empfindet dieses Auseinanderfallen der Gesellschaft als bedrohlich. Diese unkontrollierbare Entwicklung versinnbildlicht er als Tanz auf dem Vulkan. Gleichzeitig wirft er den jakobinischen deutschen Oppositionellen in Paris, als deren Kopf Börne gilt, vor, wie Nervenranke dem Veitstanz verfallen zu sein:

Die rote Wut, die in der Brust des Einen kochte, das dreitägige Juliusfieber, das die Glieder des Einen rüttelt, der jakobinische Veitstanz worin der Eine sich drehte, fand den entsprechenden Ausdruck in den Pariser Briefen des Anderen. (*Ludwig Börne*; B. 7.71)

Heine brandmarkt damit den puritanischen Jakobinismus als Nervenkrankheit. Wie besessen tanzen die Oppositionellen für die Revolution, wobei ihre Bewegungen konträr zu einer wirklichen Emanzipation verlaufen. Die in Deutschland verbliebenen Oppositionellen führen dagegen einen tapsigen Barentanz auf. Eine ähnliche Metapher für die Zustände in Deutschland verwendet Heine im *Wintermärchen*, wo er einen ähnlich stümperhaften Tanz beschreibt:

Sie tanzen ehrbar den Fackeltanz,
Sie springen und hüpfen und wackeln.
(*Deutschland. Ein Wintermärchen*; B. 7.641)

Heine grenzt sich damit von den Oppositionellen sowohl in Deutschland als auch in Frankreich ab, wobei die Trennlinie aber nicht von einem „Herzirtum“ (ebd.), sondern einem „Geistesirtum“ (ebd.) bestimmt wird.

Mit seinem durch das Exil geschärften Blick faßt Heine die zur Mißgeburt werdende Revolution in Frankreich als ein Fragment auf. Trotz ihrer Defizite beharrt er jedoch auf dem substantiellen Wert der Revolution: „[...] der Geist der Revolution ist jedoch unsterblich [...]“ (*Einleitung zu: Kahldorf über den Adel*; B. 3.664) Dieser Wert läßt sich „mit klarerem Bewußtsein, mit neuen Doktrinen, mit neuen Göttern, mit neuen Erd- und Himmelskräften“ (*Lutetia*; B. 9.324) realisieren. Dies ist für Heine nur „mit

⁵⁷ B. 9.391-395.

einer sozialen Revolution“ (ebd.) möglich, bei deren Verwirklichung die Poesie und die befreite Sinnlichkeit eine tragende Rolle spielen müssen. Zwar zeigen sich die heilenden Kräfte der Dichtung in der Gegenwart nur als ein ermüdetes Nymphentanz, in dem über die moderne Zeit geklagt wird.⁵⁸ Indem Heine aber von diesem Nymphentanz als Sinnbild der geistigen und sinnlichen Harmonie träumt, deklariert er dessen ästhetischen Wert zum Heilmittel für die zukünftige Gesellschaft.⁵⁹ Der Nymphentanz wird nicht nur zum Gegenentwurf zum politischen Tanz wie dem Veitstanz und dem Barentanz, sondern auch zum Eiertanz⁶⁰ der dilettantischen Dichter. Heine kritisiert mit dieser Metapher vor allem Dichter wie August Graf von Platen, dessen Texte sich nur durch äußerliche Kunstfertigkeit auszeichneten und keine Poesie enthielten. In solch einer Dichtung werde die Sprache instrumentalisiert und entfremdet. All diese Tanzformen respektive politischen und literarischen Aktivitäten zeugten von geistiger Unfreiheit und Mangel an sinnlicher Qualität. Nur durch eine soziale und emanzipatorische Revolution werde es wieder möglich, in befreiter Sinnlichkeit den Tanz der alten glücklichen Zeit zu tanzen: „Und dabei lacht und tanzt man überall, überall blüht der leichte Scherz, die heiterste Mokerie [...]“ (*Französische Zustände*; B. 5.134)

Um eine „Poesie der Füße“ zu schaffen, die der Körperlichkeit einen eigenen Wert einräumt, verwendet Heine eine Sprache voller „Sprünge und Wendungen“.⁶¹ Zu seinem eigenen Erstaunen wird er selbst zum Tänzer für seine literarischen Absichten: „Ja, zu meiner eigenen Verwunderung, bin ich ganz in rosarotem Trikot gekleidet in ein sogenanntes fleischfarbiges Gewand [...]“ (*Ludwig Börne*; B. 7.126) Dabei ist der Tanz als Symbolbild der Dichtung und das Trikot, „das fleischfarbige Gewand“ als das der dichterischen und sprachlichen Requisite zu verstehen. Somit wird seine Sprache zur Bewegung des Tanzes und zur „Metrik des Leibes“ (*Reisebilder: Die Bäder von Lucca*; B. 3.454). Aus einer erzwungenen Sprachnot heraus schafft Heine eine Sprache der Bewegungsfreiheit, deren zentrale Funktion darin besteht, die Bedeutung der Körperlichkeit zu politisieren.

⁵⁸ B. 7.142.

⁵⁹ Der Traum wird von Heine nicht als eine geheimnisvolle Welt, die nicht verstanden werden soll, sondern als ein Medium der Mitteilung angewendet. Vgl. Nobert Altenhofer: a.a.O., S. 23.

⁶⁰ s. B. 3.454-455.

⁶¹ Vgl. Nobert Altenhofer: a.a.O., S. 9

3.3 Die kommunikative Funktion des Körperlichen – Physiognomie als literarisches Mittel

Indem Heine den Tanz als künstlerische Darstellung der Emanzipation im Medium des Körpers selbst beschreibt, mißt er der Sprachlichkeit des Körpers und der Gebärden eine grundlegende Bedeutung für seine literarischen und gesellschaftlichen Absichten bei. Heine benutzt die menschliche Physiognomie als ein Mittel zur sowohl ästhetisch zufriedenstellenden wie politisch effektiven Darstellung seiner Absichten. Die körperliche Sprache zeichnet sich in seinem Werk durch eine große Vielfalt der Ausdrücke und eine Fülle von Deutungsmöglichkeiten aus. Das Besondere dieser Sprache liegt darin, daß sie nicht nur eine Äußerung des Inneren ist, sondern zugleich auch auf die Einwirkung des Umfeldes hinweist. Auch das bewegliche Moment des Augenblicks spiegelt sich in ihr wider. Insofern ist der menschliche Körper selbst und insbesondere das Gesicht ebenso eine bewegende und bedeutsame Geschichte wie die unwillkürliche Äußerung des augenblicklichen Befindens. Somit wird die mimische Gestaltung des Leibes für Heine über die Zeichensprache hinaus zu einer sprachlichen Urform, die gerade in der Knappheit ihres Ausdrucks eine vollkommene Kommunikation ermöglicht. Diese Knappheit aber bedeutet keinen Mangel, keine Verkürzung der Sprachlichkeit, sondern, im Gegenteil, äußerste Konzentration des sprachlichen Gehaltes. Dank dieser intensiven Ausdruckskraft kann das vormals Innerliche und Unsagbare in Erscheinung treten. So wie Heine den Tanz als die Dichtung des Leibes vorführt, so beschreibt er die wortlose Ausdruckskraft der Physiognomie als ein unerschöpfliches Sprachmittel des Menschen. Eine besondere Bedeutung spricht er dem Blick und dem Lachen zu: Diese beiden Kommunikationsmittel, und damit auch die „Werkzeuge“ Augen und Mund, bringen das spezifisch Menschliche wirksam zur Sprache.

Heine erkennt in Lachen und Blick aufgrund ihrer unmittelbaren Ausdruckskraft ein doppeltes Potential. Zum einen setzt er sie als literarisches *Mittel* ein, um das Zusammenspiel zwischen Körper und Geist zu verdeutlichen, zum anderen sind sie für ihn aus ästhetischer Sicht auch als *Gegenstand* der künstlerischen Darstellung zu behandeln. Heine sieht gerade in der Bildhaftigkeit des Lachens und des Blicks ein geeignetes Mittel, um das Unaussprechbare und Verdrängte in ein körperliches Sprachbild zu übersetzen. Und diese Aussagekraft benutzt er, um den

gesellschaftlich etablierten Sprechakten aus der Krise zu helfen, um eine Verbindung zwischen dem Inneren und dem Äußeren, dem Persönlichen und dem Gesellschaftlichen (wieder)herzustellen.

Hinsichtlich dieser Funktion ist das Lachen bei Heine untrennbar mit dem Weinen verbunden, da beide Ausdrucksformen nicht selten hintereinander oder sogar gleichzeitig auftauchen. Als ein besonderes Charakteristikum der Menschen sind sie miteinander eng verbunden.⁶² Obwohl sichtlich kontrastiv, gleichen sie sich in ihrer Unwillkürlichkeit. Beide gelten als extreme Grenzen menschlichen Verhaltens und sind letztlich austauschbar.⁶³ In ihnen äußert sich eine Gemütsbewegung, deren auslösendes Moment keine angemessene Äußerungen in Wörtern ermöglicht. Sie sind nach Plessners Auffassung als anthropologische Konstanten gleichberechtigt in dem Sinne, als sich im Vergleich mit Tieren vor allem im Lachen und Weinen das spezifisch Menschliche zeigt. Der Mensch ist so ein Zwischenwesen, sowohl Geist wie Leib. Das Nebeneinander dieser beiden scheinbar gegensätzlichen Phänomene ist bei Heine außerdem ein Sinnbild für die menschliche Zerrissenheit, die sich aus der Disharmonie des Ichs mit der Umwelt ergibt.

Das Lächeln und auch das Gelächter sind in dieselbe Bedeutungskategorie einzureihen. Das Lachen ist bei Heine durch eine Fülle von Mehrdeutigkeiten gekennzeichnet, die einen entscheidenden Beitrag zum Verständnis des dichterischen Textes, vor allem seiner verborgenen Zusammenhänge leistet. Wenn man die Funktion des Lachens bei Heine entschlüsselt, gewinnt man einen zentralen Zugang zu seinem Werk.

Das Lachen ist bei Heine zunächst ein Mittel der Ironie, deren beißende Giftigkeit unmittelbar unter die Haut geht und „die Wunden des Leibes“ (*Reisebilder: Die Stadt Lucca*; B. 3.522) zufügt. Selbst die „Grundfunktion“ des Lachens, eine heitere Stimmung zu bewirken, schlägt bei Heine häufig ins Gegenteil um, so daß ein vergnügtes Lachen plötzlich von Hohngelächter verdrängt wird. Indem Heine die Grenze von Vergnügung und Verspottung verwischt, maximiert er die Wirkung des letzteren, trifft damit schonungslos sein Angriffsziel. Das Lachen ist die körperliche Ironie, deren treffende Schärfe Heine mit der eines Pfeils vergleicht. Das ironische

⁶² Vgl. Walter Höllerer: *Zwischen Klassik und Moderne*. Stuttgart 1958, S. 13.

⁶³ Vgl. Helmut Plessner: *Lachen und Weinen* 2. Auflage München 1950, S. 8., u. Renate Jurzik: *Der Stoff des Lachens*. Studien über Komik. Frankfurt/M. 1985, S. 41.

Lachen formt sich oft zum Lächeln, dessen Undeutlichkeit eine eindeutige Interpretation nicht erlaubt, das damit eben um so ironischer wirkt. Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür ist „das gefrorene Lächeln“ der Hamburger Gesellschaft in den *Memoiren des Herren von Schnabelewopski*:

Der Himmel war schneidend blau und dunkelte hastig. Es war Sonntag, fünf Uhr, die allgemeine Fütterungsstunde, und die Wagen rollten, Herren und Damen stiegen aus, mit einem gefrorenen Lächeln auf den hungrigen Lippen – Entsetzlich! In diesem Augenblick durchschauerte mich die schreckliche Bemerkung, daß ein unergründlicher Blödsinn auf allen diesen Gesichtern lag, und daß alle Menschen die eben vorbeigingen in einem wunderbaren Wahnwitz befangen schienen. Ich hatte sie schon vor zwölf Jahren, um dieselbe Stunde, mit denselben Mienen, wie die Puppen einer Rathausuhr, in derselben Bewegung gesehen, und sie hatten seitdem ununterbrochen in derselben Weise gerechnet, die Börse besucht, sich einander eingeladen, die Kinnbacken bewegt, ihre Trinkgelder bezahlt, und wieder gerechnet: zweimal zwei ist vier (...). (*Schnabelewopski*; B. 1.515-516)

Das gefrorene Lächeln charakterisiert keine persönliche Schwäche, sondern einen trostlosen Gesellschaftszustand. Es bildet die moderne Lebensform und die materielle Abhängigkeit des Menschen ab. Die mechanische Einförmigkeit und die gesellschaftliche Erstarrung setzen sich infolge der Verklärung des Geldes letztendlich zur sittlichen Norm durch. Die Macht des Geldes zeigt sich daran, daß die Menschen selbst sich in die „arabischen Chiffren“ (B. 1.516) verwandeln. Diese Zahlen gewordenen Menschen stellt Heine als Puppen einer Rathausuhr dar. In der von der Herrschaft des Geldes geprägten Gesellschaft, wie in Hamburg, ersetzt das Zählen die Sprache, wird zum universellen Ausdruck des Lebens. Damit löst der Geldverkehr den Gesellschaftsverkehr ab, indem er über die öffentliche Kommunikation bestimmt. Eben diese Uniformität aller Lebensverhältnisse offenbart sich in dem verkrampften Lächeln, das man angesichts der gesellschaftlichen Zwänge dieser Zeit aufsetzte. Die Hamburger Gesellschaft zeigt sich zumindest in dieser Beziehung als einheitlich. Durch diese Ironie erhebt Heine den Fünf-Uhr-Tee und das Essen in der Öffentlichkeit zum letzten Ritual einer Gesellschaft, die sich nicht mehr anders darstellen kann. Die dominierende Macht des Materiellen offenbart sich nach Heines Ansicht dadurch, daß auch die Sinnlichkeit und die Liebe bereits zu Teilprodukten des Marktes geworden sind. So redet Heine von der „wohlhabenden Sinnlichkeit“ (B. 1.510) und der Liebe, mit der „man auch so viel bares Geld bekömmmt“ (B. 1.514). Mit diesen Worten entlarvt Heine die Hamburger

Gesellschaft als ein großes Geschäft, wo die Frauen nur die Wahl haben, als Kaufmannstöchter oder als Predigertöchter zu existieren, d.h. sie verstehen die Liebe als Geschäft oder leiden unter der verdrängten Sinnlichkeit. Das gefrorene Lächeln ist für Heine der mißlungene Versuch einer Tarnung der gesellschaftlichen Erstarrung. Denn es ist weder ein Lächeln noch erst recht nicht ein Lachen, es ist tatsächlich eine Gesichtserstarrung. An dieser Stelle gewinnen die Puppen an der Rathausuhr für Heines ironische Kritik entscheidende Bedeutung. Charakteristisch an diesen Puppen ist gerade ihre Unbeweglichkeit und ihr gefrorenes Lächeln. Dieses Puppenhafte beherrscht die Gesellschaft in Hamburg. Die Rathausuhr, die mit den lächelnden Puppen ins Spiel gebracht wird, zeigt damit die unbewegliche Geistigkeit des romantischen Spiritualismus und zeigt die politische Zeit an, die seit der Restauration stehengeblieben ist.⁶⁴ Dieses Lächeln verrät die dahinter verborgenen „leidige(n) Puppenkomödien“. (*Reisebilder: Die Stadt Lucca*; B. 3.526)

Anhand dieses Lächelns stellt Heine die gesamte gesellschaftliche Öffentlichkeit als ein Puppenspiel bloß, dessen Durchführung nur mechanische Handfertigkeit erfordert und weder dynamische Lebenskraft noch künstlerisches Talent benötigt. Es ist für Heine nichts weiter als ein Schattenspiel, in dem die Bedeutung der Gegenwart verneint und ein Schattenreich der Vergangenheit verherrlicht wird. Das Puppenspiel der Hamburger Wirklichkeit ist für Heine deshalb „ein trübsinniger Mummenschanz“ (*Schnabelewopski*; B. 1.517), dessen Bewegung den „Marionetten des Todes“ (ebd.) entspricht. Der gesellschaftliche Stillstand zeigt sich in der Kreisbewegung der Marionetten. Ihr lebloses Lächeln bildet einen auffallenden Kontrast zu Heines Erinnerungen an die Frauen, die vor zwölf Jahren noch ganz anders lächelten. Deren Lächeln war ein Ausdruck von Anstand und Tugend, auch von Frömmigkeit und Ehrsamkeit (B. 1.512), was durch ihre Sinnlichkeit und ihre Anziehungskraft noch verstärkt wird. Heine kommentiert die tiefe Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit mit einem Seufzer: „Einst war es anders“. (B. 1.511)

Berlin indessen stellt Heine als eine Stadt mit „Philisterlächeln“ (*Reisebilder: Reise von München nach Genua*; B. 3.316) dar. Hier herrscht das Prosaische und das Philistertum. Heine verweist mit dem Lächeln des Philisters auf die Haltlosigkeit des gegenwärtigen Zustandes von Geist und Gesellschaft, wovon man letztlich wieder

⁶⁴ Ebd., S. 69.

Lachlust bekommt. Berlin ist für Heine die Ironie selbst. Der allgemeine Berliner Aufklärungsstand, der sich rasch als geistige und gesellschaftliche Hohlheit entlarvt, offenbart sich, wenn Ironie von der Kellnerin für eine Biersorte gehalten wird: „Ironie haben wir nicht [...], aber jedes andre Bier können Sie doch haben“. (B. 3.320) Bier nimmt eine ähnliche Funktion für die Beschreibung der Berliner Gesellschaft ein wie die Teestunde in Hamburg. Heine verwendet die Vorliebe für Bier als Beweis für schlechten Geschmack und selbstgefälliges Kleinbürgertum. Die Berliner versuchen nach Heines Ansicht, eine falsche Identität herauszubilden, indem sie sich einerseits zur Aufklärung und Vernunft bekennen und sich andererseits als Nachfolger des Altertums, namentlich Athen darstellen. Heine kritisiert diesen Widerspruch, indem er ein Gelächter beschreibt, dessen vernichtende Wirkung letztlich den Lachenden selbst zurücktrifft. Die Berliner lachen über die rohe Begeisterung anderer für Bier, während sie selbst mit großer Leidenschaft Bier trinken. Mit diesem Bild belegt Heine die Ansicht, daß Berlin zunächst nur „ein großes Krähwinkel“ (B. 3.23) und „gar keine Stadt“ (B. 3.317) ist. Berlin bietet nur einen Ort für eine temporelle geistige Versammlung, in der die lebensfeindliche Vergangenheit unter dem Deckmantel der Moderne wieder aufgerufen wird. Somit zählt „der Schein der Dinge“ (B. 3.146) in Berlin am meisten, so daß nur die Fassade und das Äußere vom Zeitgeist der Aufklärung beeinflusst wurden, das Innere aber noch immer zum Mittelalter gehört:

[...] denn sonst würde aus den alten, aufgeklärten Fenstern der gesunden Vernunftstadt nicht so manch krankes Obskurantengesicht herausglotzen, und so manch dummes, abergläubisches Gebäude würde sich nicht unter die alten skeptisch philosophischen eingesiedelt haben. (B.3.318)

Diese fehlgeschlagene Aufklärung und nur oberflächliche politische Modernisierung korrespondiert mit dem Maskenball, dessen Vorführung davon abhängig gemacht wird, daß alle Beteiligten eine Maske tragen. Aufklärung und Vernunft können sich nur hinter einer Maske behaupten. Heine degradiert damit die Berliner Liberalität und Freiheit zu einer „Maskenfreiheit“ (B. 3.47) und „Winterkomödie“ (B. 3.44). Das Trugbild der Berliner Gesellschaft gleicht einer alten Frau, die mit lächerlicher Selbstsucht genußvoll ihr Spiegelbild betrachtet. Aber ihre Gebärde vor dem Spiegel vermittelt keine neue Information, sondern nur ihre Klatschsucht.

Hinsichtlich der Beschreibung von Lebenseinstellungen dient das Lachen indes dazu, den charakteristischen Unterschied zwischen Deutschland und Frankreich aufzuzeigen. Es gibt in der Tat keinen schlagkräftigeren Beweis für die Harmlosigkeit des französischen Spiritualismus als das Lachen der Deutschen. Der französische Spiritualismus ist Heines Ansicht nach gar nicht fähig, die strenge Aufgabe der Vergeistigung zu erfüllen, weil er noch viel zu viel an Sinnenfreude und Heiterkeit in sich trägt. Und selbst die lebensfremden Komponenten dieses Spiritualismus haben noch spielerische Züge, so daß das rein Geistige am Ende keinen fruchtbaren Boden in Frankreich findet. Das Leben „wimmelt und tänzelt und lacht und schäkert“ (*Romantische Schule*; B. 5.463) in Paris. Gegenüber dieser Lebensäußerung sind selbst die Pariser Gespenster machtlos, ja sie würden, so meint Heine, sich sogar an das Vergnügen der Lebenden anschließen. Diese Ohnmacht des Geistes wiederum bringt die Deutschen zum Lachen, die sich sonst nicht erlauben, selbst über die heitersten Witze zu lachen, sondern dann noch ernster werden. Heine stellt mit diesem Lachen das Perverse des deutschen Geists dar, hier zeigt sich das deutsche Lachen selbst als das Lachen eines Gespenstes, eines leiblosen Wesens.

Indem Heine die Zusammengehörigkeit von Lachen, Tanzen und sinnlichem Genuß als unersetzliche Ganzheitsäußerung in der Lebensart der Franzosen hervorhebt, bringt er die pathologische Trennung von Körper und Geist in Deutschland auf den Punkt. Mit dem lebensfeindlichen Lachen der Deutschen stellt er eine neue Bedeutung des Begriffs „Gespenst“ heraus, es ist nun etwas „Einsames, Mürrisches, Deutsches, Schweigendes“ (*Romantische Schule*; B. 5.463), während das Wort „Französisch“ auf „Geselliges, Artiges, Französisches, Schwatzendes“ (B. 5.463) verweist. Da es lebensfrohes Lachen seiner Ansicht nach in Deutschland nicht gibt, hält Heine die Figur eines Vorlachers für notwendig für Deutschland:

Das Lachen hat einen epidemischen Charakter wie das Gähnen, und ich empfehle Ihnen für die deutsche Bühne die Einführung eines Chatouilleurs, eines Vorlachers. Vorgähner besitzen Sie dort gewiß genug. (*Über die französische Bühne*; B. 5.331)

Der Vorlacher soll jetzt die Vorgähner ablösen, die sich zur Genüge in Deutschland finden und die Deutschen stets in schläfrigem Zustand halten. Der Vorlacher muß jetzt das Publikum zum Lachen bringen. Allein das Erwachen aus dem Schlaf genügt in Deutschland nicht, das Lachen muß in Gang gesetzt werden. Hier stellt Heine die Funktion des Vorlachers offensichtlich in Zusammenhang mit der politischen

Entwicklung. Der Vorlacher leistet mit seinem Lachen der gesellschaftlichen Entwicklung Vorschub. Heine erkennt die befreiende Macht des Lachens und funktionalisiert sie nun für die Verwirklichung der Revolution, die mit tänzerischer Beweglichkeit getragen werden soll. Eine Revolution, die vom Lachen vorangetrieben wird, ist aber nicht nur als eine politische zu verstehen, sondern auch als eine sensualistische Revolution.

Das Bild des Vorlachers wird nun aber wieder in einen für Heine typischen Kontrast gestellt: Er verwandelt sich abends in einen Leichenträger. Indem Heine dem Vorlacher diese zweite Identität gibt, weist er noch schärfer auf die politische Bedeutung des Lachens hin. Denn dieses Lachen ist ein Lachen des Leidens. Darüber hinaus zeigt sich die merkwürdige Nähe von Freude und Trauer, die Heine oft als Verstärkungsmittel anwendet.

Eine weitere wichtige Funktion des Lachens ist die der Enthüllung. Als solches gewinnt es vor allem im *Atta Troll* an Gewicht, wenn es vom ernstesten Tanz ausgelöst wird. Atta Trolls Einstellung, daß der Tanz dem erhabenen Geist Gestalt verleihen soll, fällt Heines spöttischem Gelächter zum Opfer. Dieses Lachen demonstriert seine schlagartig zerstörerische Macht, indem es die innere Verbindung des Geistigen mit dem Tierischen sichtbar macht. Heines Lachen bringt die falsche Selbstsicherheit Atta Trolls ins Wanken, so daß aus dessen fester Überzeugung am Ende nur eine lächerliche Vortäuschung hervorgeht. Für Heine verdient dieser deformierte Tanz nicht einmal eine wörtliche Kritik, da seine Plumpheit so offensichtlich ist. Der Tanz Atta Trolls fungiert nicht als Körpersprache der befreiten Sinnlichkeit, sondern als satirisches Mittel. Als solches bewährt er sich besonders in dem Moment, als Atta Troll seinen Tanz als Ausdruck des leiblichen Wertes seiner Ritualisierung verneint. Atta Troll weist in seinem Tanzen gerade das sinnlich Schöne zurück, indem er die Leiblichkeit auf das Tierische reduziert. Damit wird der selbstentfremdete Tanz ins Lächerliche gezogen. Dies bestätigt das Publikum durch „nur Gelächter“. (B. 7.499)

Heines höhnisches Lachen geht bisweilen über den Spott hinaus bis zur Gemeinheit, so zum Beispiel bei seinem Angriff gegen August Graf von Platen. Sein Lachen wirkt hier in seiner Vernichtungslust wie eine Axt. Diese wird, um den Spott noch zu verstärken, sogar „mit lachenden Blumen“ (*Reisebilder: Die Bilder von Lucca*; B.

3.464) ausgestattet. Heines setzt diese Waffe nicht nur wegen seiner bekannten persönlichen Abneigung, sondern auch gegen die metrische Restauration von Platen ein. Denn diese blinde Abhängigkeit vom Metrum demonstriert für Heine auch einen politischen Rückschritt.

Indem das Lachen den Unterschied zwischen der wahren Kunst und dem tierischen Ernst der Tendenzpoesie sichtbar macht,⁶⁵ wird seine Beherrschung zum Merkmal der menschlichen Überlegenheit gegenüber dem Tierischen. So steht im Mittelpunkt von Caput VII das menschliche Lachen, von dessen beißender Macht sich Atta Troll so betroffen fühlt.⁶⁶

Mich verletzte stets am meisten
Jenes sauersüße Zucken
Um das Maul - ganz unerträglich
Wirkt auf mich dies Menschenlächeln! (B. 7.512)

Die Unerträglichkeit des Menschen gipfelt für Atta Troll im Lächeln beim Tanzen. Der Tanz ist für ihn ein vom Geist beherrschter Kultus, der der Verdrängung des Leiblichen dienen soll. Das Lachen übertrifft das Wort in seiner Aussagekraft, deren Tragweite so weit ist, daß der Geist selbst in Erscheinung tritt. Dieses Lachen ist für Heine im Grunde das Zeichen des Selbstbewußtseins, mit dem der Mensch sich nicht nur den anderen gegenüber als überlegen erweist, sondern sich auch gegen Gott zu stellen versucht. Denn das nach der letzten Begründung fragende, skeptische Selbstbewußtsein beruft sich auf die reflektierende Geistigkeit, die auch sich selbst in Frage stellt und die eigene Grenze lachend erkennt. Aus dieser Sicht ist das Lachen als körperliche Absage an die totale Herrschaft des Geistes zu sehen, und damit als eine Möglichkeit, die den Menschen unvermeidlich bestimmende Dualität von Geist und Materie nicht als verwerflich zu beurteilen, sondern als eine Herausforderung anzunehmen. Die Fähigkeit zum Lachen sieht Heine damit als die Fähigkeit zur Selbsterkenntnis. Dieses Lachen zeigt sich bei ihm deshalb als verletzend und gotteslästerlich. Das Lachen wird zur körperlichen Frivolität, doch für Heine gilt

⁶⁵ Winfried Woesler: Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchungen zum *Atta Troll* Hamburg 1978, S. 250.

⁶⁶ B. 7.512-513. In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, daß das Lachen bei Heine überhaupt als das Zeichen der Menschlichkeit gilt. So lacht der Bärenjäger Laskaro erst, nachdem er Atta Troll getötet hat. Er hat vorher weder gesprochen noch gelacht. Damit stellt Heine Sprechen und Lachen als spezifisch menschliche Fähigkeiten auf dieselbe Ebene, durch die der Man sich von Leblosem und Tierischem unterscheidet.

diese Frivolität nicht als negative Eigenschaft, sondern als Fähigkeit des Menschen zur Selbstkritik.

Heine verwendet das Lachen auch als Erkennungszeichen in bezug auf seine Eigenschaft als Dichter. Das Lachen wird zur Chiffre der dichterischen Erkenntnis und zur Geheimsprache geistiger Verwandtschaft. So erkennt Heine bei der sogenannten Wilden Jagd im Werk *Atta Troll* Goethe und Shakespeare durch ihr Lächeln wieder. Das Lächeln zeigt sich hier als Merkmal⁶⁷ der Dichter, denen sich Heine selbst verbunden fühlt. Indem er große Dichter wie Goethe und Shakespeare mit einem Lächeln charakterisiert, aber die Gegner als Puritaner darstellt, macht er das Lächeln zum verbindenden Merkmal nicht aller Dichter, sondern zum Kennzeichen für die höchstrangigen unter ihnen. Somit nimmt Heine zudem das Lächeln für die Fähigkeit zu herausragendem Dichtertum in Anspruch und damit sucht sich zu heben gleichzeitig auch auf diesen Rang.

Für Heine ist das Lachen auch als Enthüllungsmittel brauchbar, durch das sich bestehende vermeintliche Wirklichkeiten als Illusionen entpuppen können. Lachen kann die bestehenden Regeln und die herrschenden Kräfte in der Gesellschaft radikal durcheinander bringen, den Mechanismus der Ordnung und des Systems durch Provokation außer Kraft setzen. Heine benutzt dieses Enthüllungsmittel, um Unwahrheiten in und über die Gesellschaft der Lächerlichkeit preiszugeben. Deshalb ist Lachen ein Mittel nicht nur zur Desillusionierung, sondern auch zur Aufklärung. Die aufklärerische Funktion des Lachens wird in der Beschreibung deutlich, wie Voltaire mit seinem ironischen Lächeln die Lügen des Christentums und die schrankenlose Selbstrechtfertigung des Despotismus zunichte macht.⁶⁸ Sein Lächeln ist die Aufklärung selbst. Dieses Lächeln scheut auch nicht davor zurück, die stehengebliebene Revolution zu verlachen. Das zentrale symbolische Objekt der

⁶⁷ Das Lächeln als Merkmal des großen Dichters, das als Erkennungszeichen fungiert, findet sich auch im Gedicht *Jehuda ben Halevy*:

Ich erkannt ihn an der bleichen
Und gedankenstolzen Stirne,
An der Augen süßer Starrheit –
Sahn mich an so schmerzlich forschend –

Doch zumeist erkannt ich ihn
An dem rätselhaften Lächeln
Jener schön gereimten Lippen,
Die man nur bei Dichtern findet. (B. 11.13)

⁶⁸ B. 3.657.

Revolution, die Bastille, versieht Heine mit einem ironischen Glanzlicht auf die Befreiungsgeschichte selbst, indem er dessen ehemaligen Platz gleichsam zum Tanzboden macht:

– und das Volk jubelte auf, und als am 14. Julius 1789 das Wetter sehr günstig war, begann das Volk das Werk seiner Befreiung, und wer am 14. Julius 1790 den Platz besuchte, wo die alte, dumpfe, mürrische unangenehme Bastille gestanden hatte, fand dort, statt dieser, ein luftiges lustiges Gebäude, mit der lachenden Aufschrift: Ici on danse (*Französische Zustände*; B. 5.231)

Die stehengebliebene Revolution wird durch das Lachen nicht nur bloßgestellt, sondern auch in Zusammenhang mit geschichtlichen Fehlentwicklungen gebracht.

Die enthüllende Funktion des Lachens wird bei Heine vor allem auch in der Erfahrung und Bewältigung von Liebesbeziehungen benutzt, in denen es bei weitem nicht nur um harmonische, unschuldige Erfüllung gehen kann, sondern die oft von Schmerzen und Enttäuschung geprägt sind. Um die Komplexität zwischenmenschlicher Beziehungen zu zeigen, verknüpft Heine das kritische Lachen eng mit dem harmlosen, sentimental Lachen. Er stimuliert mit dieser Doppeldeutigkeit die Stimmung der eigenen Dichtung, in der nicht das ironische Lachen allein, sondern auch das romantische Lachen noch seinen Platz haben soll. Diese beide Arten des Lachens schließen einander nicht aus, sondern stellen eine innere Verbindung her, die das für Heine typische dichterische Kolorit prägt. Das romantische Lächeln und das Lächeln der Enthüllung liegen so eng beieinander, daß das Romantische sich mit dem Enthüllenden vereint und sich selbst als lächerlich zeigt. Das nüchterne Lachen nimmt die Funktion des Stimmungsbrechers an, wogegen das liebe Lachen das Affektive ausdrückt. Die beiden stellen damit Höllerer zufolge den Schwebezustand her, in dem die disharmonische Wirklichkeit sich befindet.⁶⁹ Aus dieser Mischung ergibt sich für Heine die Eigendynamik einer Liebesbeziehung, die der flüchtigen, wechselhaften Realität entspricht. Heines ironisches Lächeln über die Liebe schleicht sich in die romantischen Bilder ein, so daß es auch ein Lachen über das Lachen (*Reisebilder: Ideen. Das Buch Le Grand*; B. 3.258) gibt. Dabei ist nicht eindeutig zu erkennen, welches Lachen welches ironisiert.

⁶⁹ Vgl. Walter Höllerer: a.a.O., S. 82.

Die Illusion der Liebe wird im besonderen Maße der Lächerlichkeit ausgesetzt, wenn selbst die Sterne über die Schmerzen der unglücklichen Liebe lachen.⁷⁰ Dieses Lachen verweist auf die Belanglosigkeit des Liebeskummers, der aus solcher Entfernung nur lächerlich aussehen kann. In seiner Gleichgültigkeit eröffnet es eine Perspektive, die die Bedeutung dieses Schmerzes radikal relativiert und Distanz zu ihm ermöglicht.

Als so ein nüchternes Distanzmittel zeigt sich das Lachen zum Beispiel im Gedicht *Ein Weib*. (B. 7.374) Dieses Gedicht wird im Grunde vom Lachen einer Frau beherrscht, beschränkt sich ihr Handeln fast nur aufs Lachen. Liebe, Trennung und Tod sind für sie allesamt nur Gelegenheiten, die sie lachend wahrnimmt. Mit dem Lachen gewinnt sie Distanz zum Leben als solchem. Ihr Lachen begleitet das vierstrophige Gedicht bis zum Ende, auch wenn es eine kleine ergänzende Änderung erfährt. Als ihr Geliebter gehenkt wird, schüttelt sie ihren Kopf und lacht. Doch als er begraben wird, lacht sie zum letzten Mal nicht nur, sondern trinkt dazu auch noch Wein. Damit macht Heine eine subtile Unterscheidung: Dieses Lachen ist nicht mehr aus der Ohnmacht über den Tod ihres Geliebten zu erklären, es entsteht aus der unerschöpflichen Lebenskraft, die fähig ist, nüchtern das Ende einer Beziehung aufzunehmen. Der Wein ist Mittel nicht zur Bewältigung der Trauer, sondern der Einstellung auf das Neue. Durch ihn wird das Lachen bereits zur Erwartung eines neuen Anfangs.

Indem es zur Distanzierung befähigt, erhält das Lachen bei Heine noch eine weitergehende Funktion. Er sieht es als eine Überlebensstrategie, um mit dem zerrissenen Weltzustand standhalten zu können.⁷¹ Als solches ist es aber eine Maske, hinter der Verwundungen versteckt werden sollen. Mit dieser lachenden Maske inszeniert er dann einen Maskenball, auf dem der Tanz zu einer Gebärde des Überlebenskampfes wird. Hier gilt es Heines eigene Erklärung seiner Komik zu erwähnen:

Aber das Leben ist im Grunde so fatal ernsthaft, daß es nicht zu

⁷⁰ B. 7.466.

⁷¹ Wenn das Lachen das einzige Mittel bleibt, um mit zerrissenem Herzen leben zu können, läßt es sich natürlich nur als ein gellendes Lachen darstellen:

Und wenn das Herz im Leib ist zerrissen,
Zerrissen, und zerschnitten, und zerstoichen -
Dann bleibt uns doch das schöne gelle Lachen. (*Fresko- Sonette an Christian S.*; B. 1.68)

ertragen wäre ohne solche Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen. Das wissen unsere Poeten. Die grauenhaftesten Bilder des menschlichen Wahnsinns zeigt uns Aristophanes nur im lachenden Spiegel des Witzes, den großen Denkerschmerz, der seine Nichtigkeit begreift, wagt Goethe nur in den Knittelversen eines Puppenspiels auszusprechen, und die tödlichste Klage über den Jammer der Welt legt Shakespeare in den Mund eines Narren, während er dessen Schnellkappe ängstlich schüttelt. (*Reisebilder: Ideen. Das Buch Le Grand*; B. 3.282)

Gerade der Ernst und die Zufälligkeit des Lebens verlangen das Lachen, um die Schwere und Sinnlosigkeit erträglich zu machen. Durch das Lachen wird die Unvollkommenheit des Menschlichen als solche ausgedrückt und auch akzeptiert. Das Lachen ist in diesem Sinne das Loslassen aller gültigen Festlegungen und der Verlust der Körperbeherrschung,⁷² der genau wie das Weinen die eigene Gebrechlichkeit erkennen läßt. Nach Plessners Ansicht ist das Lachen eine Antwort des Körpers, die die Sprache nicht geben kann. Darum ist es kein symbolischer Vorgang, sondern ein körperlich ausgeprägtes Moment, in dem die Versöhnung des Höheren mit dem Niedrigen stattfindet. Dies ermöglicht dem Menschen trotz des Verlustes der Körperbeherrschung eine triumphale Wendung: indem er sich in dieser Unbeherrschtheit selbst seines dualen Daseins in Geist und Körper versichert und die Grenzen seiner Macht erkennt.⁷³ Somit sieht Heine in der Figur des Narren, bzw. des Dichters im Narrenkostüm, die Differenz zwischen der Vernunft und dem Lächerlichen aufgehoben, indem das Vernünftige zu Lächerlichem wird und das Lächerliche ins Vernünftige umschlägt.⁷⁴ Mit dieser Erkenntnis setzt Heine sich, so wie alle großen Dichter, die Narrenkappe auf und spricht lachend vom Tragischen und Unerträglichem der Welt, auch wenn es ein nach außen dargestelltes Spiel ist. Denn in ihm sieht es natürlich anders aus: „Mein Herz blutet dann innerlich, und wenn ich allein bin, fließen drob meine Tränen.“ (*Reisebilder: Ideen. Das Buch Le Grand*; B. 3.298)

Aber das Lachen als Überlebensstrategie bleibt Heine bisweilen in der Kehle stecken und droht, ganz zu ersticken.⁷⁵ Darin bringt er sein doppeltes Überlebensproblem als Dichter und als Exilant auf den Punkt, dessen Leid nicht zuletzt noch durch seine

⁷² Vgl. Helmuth Plessner: a.a.O., S. 29.

⁷³ Ebd., S. 42.

⁷⁴ Heine setzt sich in *Ideen. Das Buch Le Grand* intensiv mit der Figur des Narren auseinander. Er fühlt sich gezwungen, selbst in diese Rolle zu schlüpfen, um das Nürrische und die Ironie der Welt aussprechen zu können. (B. 3.297-301).

⁷⁵ B. 5.295.

Krankheit vergrößert wird. Auch und gerade hier wird erkennbar, daß das Lachen und das Lächeln ein sinnfälliges Merkmal sowohl für sein Künstlertum als auch für seine Persönlichkeit ist. Das Lachen ist also als die Voraussetzung für Heines dichterische Bilder und als ein „hervorstechendes Charakteristikum“ dieses Künstlers zu verstehen.⁷⁶

Wenn Heine das Lachen als Mittel zur Selbsterkenntnis betrachtet, rückt eine weitere Dimension des Lachens ins Blickfeld: die Weltironie. Darunter versteht Heine die Gleichgültigkeit Gottes gegenüber der Weltgeschichte. Heine sieht bei Gott nur Teilnahmslosigkeit, jemanden, der sich nur um sein eigenes Vergnügen kümmert und sich darum der Ironie bedient. Gott ist für Heine also der Ironiker, der lächelnd ein Theaterstück auf der Weltbühne inszeniert. Der Lust Gottes am Lachen und seiner Langeweile⁷⁷ gegenüber sind die Menschen so machtlos, daß sie, ob lachend oder weinend, nur ihre Rolle annehmen können.⁷⁸ So begegnet man der Ironie Gottes zum Beispiel als Schicksalsmacht über den armen Tieck, der zum Hofrat, zur Lieblingsfigur seines Spottes wird: „Der liebe Gott ist doch immer noch ein größerer Ironiker als Herr Tieck.“ (*Romantische Schule*; B. 5.427)

Dennoch führt Gottes Desinteresse an der Welt bei Heine nicht zur Ohnmacht, sondern eher zu selbstbewußter Nüchternheit. Darin liegt der Sinn seines desillusionierenden Lachens. Es kann sogar als Gegenironie zur Ironie Gottes betrachtet werden. Zudem nimmt Heine Satans lachende Bemerkung über Gott mit großer Sympathie auf: „Ei, der Herr kopiert sich selber!“ (*Schöpfungslieder*; B. 7.356)

Neben der bisher beschriebenen Funktion dient das Lachen auch in vollem Maße der Verbildlichung der Sinnlichkeit. Als solches ist es bei Heine stark auf die Frauenfiguren bezogen, die in einer sinnlichen Liebesbeziehung die tragende Rolle spielen. Ein heiteres, fröhliches Lachen zeigt zunächst aber ein erfülltes gesundes Leben an, in dem dann auch getanzt und gesungen wird.⁷⁹ Tanzen und Singen sind neben dem Lachen aus Heines Sicht die wichtigsten Mittel körperlichen Ausdrucks,

⁷⁶ Walter Höllerer: a.a.O., S. 70-73.

⁷⁷ B. 3.253.

⁷⁸ Zum Weinen äußert Heine sich in *Die Stadt Lucca*: Daß er wegen seiner Ahnungslosigkeit von der Weltironie das scheinbare Ernste wirklich ernst genommen habe und deswegen habe weinen müssen. Hierin ist impliziert natürlich auch sein Verständnis vom Lachen als Überlebensmethode enthalten (B. 3.522).

⁷⁹ Vgl. B. 3.257/481, B. 5.196 u. B. 7.386.

um die elementaren leiblichen Bedürfnisse gleichzeitig zu äußern und zu befriedigen. Diese Gleichzeitigkeit, diese sowohl dienende als auch fordernde Rolle der Leiblichkeit macht das menschliche Dasein aus.

Um mit Plessner zu sprechen, *ist* ein Mensch immer ein Leib und *hat* diesen Leib als seinen Körper.⁸⁰ Der Mensch als leibliches Dasein erfährt sich selbst durch sein körperliches Gepräge. Somit ist er „Stoff und Medium“ zugleich.⁸¹ Diese zweiseitige Existenz funktioniert nach Plessner nur dann, wenn der Ausgleich zwischen Körpersein und Körperhaben gewährleistet ist.

In Anerkennung dieser menschlichen Bedingtheit empfindet Heine sogar die Existenz Gottes in seinem Leib, indem er nämlich die Erfüllung der sinnlichen Bedürfnisse durch das Küssen erlebt. In dem Moment, wenn das körperliche Verlangen erfüllt wird, überzeugt er sich von der Verbindung des Menschen zu Gott und damit auch von der Existenz Gottes: „Er (Gott) ist in unsern Küssen.“ (*Seraphine*; B. 7.325) und „das ist der Leib!“. (*Reisebilder: Die Stadt Lucca*; B. 3.496) In diesem Augenblick erfährt er sich lachend als Leib, der in seiner Befreiung und Glückseligkeit Gott entspricht. Dieses Lachen ist ein Zugeständnis an die Diesseitigkeit des Menschen, enthält aber auch die Erkenntnis, daß die Herrlichkeit der leiblichen Freude und Erfüllung nicht von göttlicher Ewigkeit ist. Aber gerade dieses Wechselhafte fasziniert Heine und bewegt ihn dazu, sich für die Gegenwart einzusetzen. Dem, was sich nicht auch ins Gegenteilige verwandeln kann, schenkt er kein Vertrauen. Er hält an der Einsicht fest, daß alles Schöne und Leibliche gerade wegen seiner Vergänglichkeit seine Gültigkeit gewinnt.

Das Lächeln der Fee Abunde (*Atta Troll*; B. 7.541), z.B. ist zunächst einmal von gesunder Sinnlichkeit bestimmt. Aber diese anfängliche Bestimmung kehrt sich schnell in ihr Gegenteil um, und es kommt zum Verhängnis. So meint Heine: „Ach, ich kenne solches Lachen“ (B. 7.542). Auch wenn Heine die Verbindung von Lachen und Liebe anhand der Figur der Herodias darstellt,⁸² birgt die sinnliche Liebe bereits das Fatale in sich, führt ihre Verwirklichung unvermeidlich zum Tod.

⁸⁰ Vgl. Helmut Plessner: a.a.O., S. 45.

⁸¹ Ebd., S. 53.

⁸² B. 7.548.

Der Übergang von ausgeglichener Sinnlichkeit zum maßlos Erotischen tritt bei Heine so häufig und so plötzlich ein, daß sich für ihn die Erfüllung körperlichen Verlangens scheinbar nie vom Unglück trennen läßt. Die Übermacht des sinnlichen Anteils am Geist-Körper-Verhältnis endet in verwerflichem Überdruß, wie die Liebesbeziehung zwischen Tannhäuser und Venus zeigt. Die maßlose Übertreibung des bloß Leiblichen führt schließlich zu Verdruß und Langeweile, wie Heine im Bild vom Gähnen nach dem Tanz darstellt.⁸³ Die körperliche Liebe äußert sich hier in Tanz und Fasching, womit ihre angemessene Äußerung mit dem Gelingen des Tanzes verglichen wird. Darin sieht Heine die Analogie zwischen Liebeserfüllung und Tanz. Die Leere, die dem Rausch der Sinnlichkeit als deren Kehrseite folgt, zeigt sich in dem Gedicht durch das Bild des Kelches, der nach dem Austrinken leer bleibt.

Lachen und Tanz als Ausdruck sinnlicher Liebe finden sich auch im Gedicht *Ritter Olaf* (B. 7.381-383). Der bereits zum Tode verurteilte Ritter Olaf bittet nicht um Begnadigung, sondern um „Tanzerlaubnis“. Er wünscht sich „mit lächelnd rotem Munde“, nur so lange zu leben, bis der letzte Tanz ausgeführt und der letzte Becher geleert ist. Der Tanz und der volle Becher stehen an dieser Stelle für die Verwirklichung des Lebens. So tanzt er den letzten Tanz und lacht er mit rotem Munde bis zum Moment des Todes. Im Gedicht herrscht die Farbe Rot vor, indem der Ritter Olaf mit rotem Mund lächelt, flüstert und tanzt. Die Bilder vom Lächeln des roten Mundes, von wirbelndem Tanz und bevorstehendem Tod sind so eng miteinander verknüpft, als ob sie nur gemeinsam einen Sinn vermitteln können. Sie erweisen sich als stets zusammengehörig.

Der rote Mund Olafs kennzeichnet hier nicht nur die leidenschaftliche Lusternheit der Liebe, sondern auch ihre Nähe zum Tode, den Olaf als unvermeidliche Folge seiner sinnlichen Erfüllung in Kauf nimmt. Die im Lächeln beginnende Liebe endet bei Heine fast ausnahmslos entweder mit Tod, mit Trennung in Tränen oder mit gegenseitiger Abneigung. Damit zeigt er zum einen die Grenzen der körperlich bedingten Liebe, zum anderen den zerrissenen Weltzustand, der sich in menschlichen Beziehungen widerspiegelt. Das enge Zusammenwirken von Lachen und Tanz bietet in dieser Hinsicht einen bildlichen Ausdruck der körperlichen Macht und ihrer

⁸³ Diese Liebe toller Fasching,
Dieser Taumel unsrer Herzen,
Geht zu Ende, und ernüchtert
Gähnen wir einander an! (B. 7.333)

Wirkung, deren Stärken und zugleich Grenzen Heine in die Kunst umzusetzen versucht und für die umfassende Veränderung der Gesellschaft gebrauchen will.

Neben dem Lachen und dem Lächeln spielen der Blick und damit die Augen bei Heine eine wichtige Rolle in der Darstellung der Körperlichkeit. Der Blick wird von Heine als Geheimsprache betrachtet, die das Rätselhafte und Unerklärliche des Innerlichen – im Gegensatz zur verbalen Sprache – lautlos mitteilt. Der Blick kann sich augenblickshaft in einen Text nur für Eingeweihte verwandeln, die fähig sind, die Sprache der Augen zu verstehen:

Unser eigentliches Geheimnis haben wir nie ausgesprochen, und werden es auch nie aussprechen, und wir steigen ins Grab mit verschlossenen Lippen! Wir, wir verstehen einander durch bloße Blicke, wir sehen uns an und wußten, was in uns vorging – diese Augensprache wird bald verloren seyn, und [...]⁸⁴

Die Fähigkeit, die Bedeutung der Augensprache zu erschließen, bedeutet für Heine geistige Könnerschaft, mit der man wortlose Kommunikation auf höchster Ebene durchführen kann. Dabei stellt sich schnell und eindeutig der Unterschied zwischen Eingeweihten und Außenstehenden heraus. Die Aussage der Augen ist unzugänglich und unverständlich dem, der sie nicht deuten kann, und ein solcher wird auch selbst nicht mit den Augen sprechen können. Geistige Zusammengehörigkeit setzt dieses Verständigungsmittel voraus, sowie eine gemeinsame Fragestellung nach dem Sinn, denn die Gemeinsamkeit drückt sich immer in esoterischer Form aus. Für Heine ist eine gemeinsame Sprache, deren Bedeutung nach außen verschlossen bleibt, die Grundbedingung für eine Gemeinschaft im Denken. Geistiges Erkennen ist für Heine in erster Linie die Fähigkeit, das zu sehen, was verborgen ist:

Laß mich trinken dort und nässen
Meine Augen – ach, ich lechze
Nach dem lichten Wunderwasser,
Welches sehend macht und wissend. (*Atta Troll*; B. 7.502)

Die Sehkraft nimmt bei Heine einen herausragenden Rang ein als das Sinnesorgan, dessen Funktion direkt mit dem Geist verbunden ist. Sie ermöglicht erst die Geheimsprache der Augen, mit der Heine den Treuepakt mit dem Tambourmajor Le Grand schließt.⁸⁵ Diese Sprache ist die einzige Kommunikationsmöglichkeit für die beiden. Sie stellt augenblicklich ein geheimes Bündnis her, indem sie ihre Macht und

⁸⁴ Aus dem Brief Heines an Karl August Varnhagen von Ense am 5. Februar 1840. In: Fritz H. Eisner (Hrsg.): Heines Briefe. Bd.21. Berlin 1970, S. 345.

⁸⁵ s. B. 3.283.

ihre Vorteile gegenüber der verbalen Sprache zeigt – in der Unwillkürlichkeit und der Intensität des Lautlosen. Doch diese Vorteile setzt beim Empfänger dieselbe Wahrnehmungsfähigkeit voraus, nur unter dieser Bedingung wird die Augensprache ein offenes Bekenntnis: „Waren aber die Lippen unheimlich zusammengekniffen, so sprachen desto mehr seine Augen, die sieghaft aufleuchteten, indem er die alten Märsche trommelte“ (*Reisebilder: Ideen. Das Buch Le Grand*; B. 3.281) So nimmt Heine den Blick des Tambourmajors als einen brennenden „Zunder“ (ebd.) zum Anzünden des revolutionären Feuers wahr. Unweigerlich versteht er „den letzten, flehenden Blick“ (ebd.) von Le Grand als Vermächtnis für die Freiheit.

Wenn Heine den Blick des Tambourmajors als unnachgiebigen Willen zur Revolution deutet, so betrachtet er auch die Blicke der gesellschaftlichen Repräsentanten nicht nur als persönliche Merkmale, sondern auch als Kennzeichen der jeweiligen Klassenzugehörigkeit. Aus dem persönlichen Erscheinungsbild ist nach Heines Ansicht der entsprechende Charakterzug der Gesellschaft zu erschließen. Zudem vermittelt eine personifizierende Darstellung nach Heines Ansicht größere Zusammenhänge am sinnfälligsten.

Anhand des Blickes zeigt Heine einen tiefen Gegensatz zwischen Deutschland und Frankreich. Der Blick der Französin Juliette ist „ein süßes Strahlennetz“ (*Atta Troll*; B. 7.499), dem kein Herz widersteht, während die tugendhaften Deutschen durch „die blauen Augen“ (*Über die französische Bühne*; B. 5.302) „schöne blonde Seelen“ (B. 5.301) präsentieren.⁸⁶ Diese blauen Augen sind nicht imstande, „in der Liebe wie in der Politik“ (B. 5.302) die Gegenwart zum Ausdruck zu bringen. Denn weder Handlungen noch bedeutsame Gebärden werden im Blick der blauen Augen der Deutschen vollzogen, nur Ruhe und Geduld offenbaren sich darin. Im Gegensatz dazu drücken sich Leidenschaft und Gefühl bei den Franzosen sowohl in der Gebärden- wie in der Augensprache aus. Die Gebärdensprache wird in Frankreich als gesellschaftliche Sprache in vollem Maß praktiziert, so daß kein Unterschied

⁸⁶ Das blauäugige deutsche Mädchen macht Heine in diesem Fall einerseits zur typisch bürgerlichen Figur, die die Sinnlichkeit mit scheinbarer Tugend verdrängt. Andererseits macht er die von der Romantik vereinnahmten blauen Augen auch zum Symbol für die Hinnahme politischer Unterdrückung. Er verweist auf „die blaue Blume“ des Novalis und gibt dieser Farbe gleichsam die Schuld an der fehlenden Sinnlichkeit von dessen Dichtung. Die zwanghafte Vergeistigung führt zur Orientierung am und Abhängigkeit vom Überrealen und Unbestimmten. B. 5.441-445. Vgl. Dagobert Frey: Dämonie des Blickes. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Jg. 1953. Nr.1-11 Mainz 1953, S. 292-293.

zwischen Wirklichkeit und Theater besteht. Das Theater erscheint nicht als Verdrängung, sondern als Bestandteil der Realität:

Die Hauptaufgabe für den französischen Bühnendichter ist also, daß sein Publikum gar nicht zu sich selber, gar nicht zur Besinnung komme, daß Schlag auf Schlag die Emotion herbeigeführt werden, daß Liebe, Haß, Eifersucht, Ehrgeiz, Stolz, Point d'honneur, kurz alle jene leidenschaftlichen Gefühle, die im wirklichen Leben der Franzosen sich schon tobsüchtig genug gebärden, auf den Brettern in noch wilderen Rasereien ausbrechen. (B. 5.300)

Die Franzosen betrachten und benutzen Theater und Kunst nicht als Flucht, sondern als Fortsetzung ihrer Lebenswirklichkeit. Währenddessen durchblättern die Deutschen gemächlich „die ganze Geschichte der französischen Revolution“ (B. 5.302) und grübeln, ob eine Revolution wohl sinnvoll sei.

Vor diesem Hintergrund wirft Heine den Romantikern August Wilhelm und Friedrich Schlegel vor, den Blick nur in die Vergangenheit zu werfen. Besonders A.W. Schlegel ist Heines scharfem Spott ausgesetzt, wenn er dessen Äußeres als Abbild der geistigen Haltung herstellt.⁸⁷ Er sei „ein Sinnbild des Spiritualismus“ (*Romantische Schule*; B. 5.419), der sich mit „antiken Gewändern kostümiert(e)“. (B. 5.415) Sogar seine Ehe wird – in Anspielung auf die Herkunft der Ehefrau – als „symbolische Ehe“ (B. 5.419) zwischen der Romantik und dem Rationalismus lächerlich gemacht. Die „hölzerne Nichtigkeit der romantischen Kunst“ (ebd.) bringt diese Ehe folgerichtig zum Scheitern, die Schlegel allein auf geistiger Ebene zu führen versuchte. Danach gewinnt er zwar paradoxerweise wieder einen Leib, aber dann einen zu weit verjüngten. Somit stellt Heine Schlegel als „die Ironie der Natur“, als die Lächerlichkeit selbst dar, die selbst Molière zum Lachen bringen würde.

Goethes Erscheinung wird indessen zu einer göttlichen Wesenheit stilisiert. Seine Augen drücken nichts Unruhiges, nichts Schwankendes aus, sondern gleichgültige göttliche Unbeweglichkeit:

Dieser würdevolle Leib war nie gekrümmt von christlicher Zerknirschung; diese Augen waren nicht christlich sünderhaft scheu, nicht andächtig und himmelnd, nicht flimmernd bewegt: – nein, seine Augen waren ruhig wie die eines Gottes. Es ist

⁸⁷ Dies geschieht folgendermaßen: „Der Geist ist tot und der Leib spukt noch auf der Erde, und er ist unterdessen ziemlich fett geworden; an den dünnen spiritualistischen Beinen hatte sich wieder Fleisch angesetzt;[...]“ (B. 5.420) So wirkt Schlegel wie ein alte Frau, die „eine sonderbare Verjüngung“ durch „eine gesunde Ironie der Natur“ erlebt hat.

nämlich überhaupt das Kennzeichen der Götter, daß ihr Blick fest ist und ihre Augen nicht unsicher hin und her zucken. (B. 5.405)

Heine bezeichnet Goethes grundlegenden Charakterzug als Bewegungslosigkeit, die sich aus seinem Desinteresse ergibt. Sein Blick ist nicht mehr auf die menschliche Welt gerichtet, seine Augen nehmen nicht mehr das Diesseits wahr. Damit ist dieser Blick für Heine aber nichts mehr als tatenlose Selbstgefälligkeit. Dennoch gesteht er diesen unbeweglichen Augen Macht zu, eine Macht, die Heine auch bei Napoleon sieht. Doch trotz der Ähnlichkeit der Gesichtszüge unterscheidet sie Heine anhand der Größe ihrer Taten. Die bedeutende Differenz besteht nach seiner Auffassung darin, daß Napoleon seine Macht ausübt, um seine Gedanken in die Realität umzusetzen. Goethe wendet seinen Blick hingegen von den mißlichen Verhältnissen der Welt ab. Die Augen Napoleons aber verfügen über göttliche Macht:

Und diese Lippen lächelten und auch das Auge lächelte – Es war ein Auge klar wie der Himmel, es konnte lesen im Herzen der Menschen, es sah rasch auf einmal alle Dinge dieser Welt, während wir anderen sie nur nach einander und nur ihre gefärbten Schatten sehen. (*Reisebilder: Ideen. Das Buch Le Grand*; B. 3.275)

Diese Macht stellt Heine als die Fähigkeit dar, die Menschen zum Tanzen zu bringen. Dies ist für Heine Napoleons geschichtliche Bedeutung und Größe, die er durch den Vergleich mit Gott herausstellt. Napoleon war dazu fähig, die Welt auf den Kopf zu stellen und die bestehende Ordnung durcheinander zu bringen. Diese Umwälzung empfindet Heine aber nicht als gefährliches Chaos, sondern als Tanz der göttlichen Macht, den auch „das ganze heilige römische Reich tanzte.“ (B. 3.275)

Um die Bedeutung von Politikern zu beschreiben, bringt Heine die Physiognomie von Casimir Périer in Verbindung mit dem Zustand Frankreichs. Sein Äußeres ist der Ausdruck des Justemilieus, in dem sich die Herrschaft des Bürgertums und der Hochfinanz manifestiert:

Das Kinn ist aber kurz und ordinär. Wild und wüst hängt das schwarze Buschwerk seiner Braunen herab bis zu den tiefen Augenhöhlen, worin die kleinen dunkeln Augen tief versteckt auf der Lauer liegen; nur zuweilen blitzt es da hervor, wie ein Stilett. Die Farbe des Gesichts ist graugelblich, das gewöhnliche Kolorit der Sorge und Verdrossenheit, und es irren allerlei wunderliche Falten darüber hin, die zwar nicht gemein sind, aber auch nicht edel, vielleicht Justemilieu –, anständig grämliche Justemilieu-Falten. (*Französische Zustände*; B. 5.142)

In der Physiognomie Casimir Périers bildet sich der Geist des Bürgertums ab, das als neuer Machthaber das Gesellschaftssystem auf eine kapitalistische Grundlage stellt.

Das Geld wird vom Bürgertum zum Prinzip des Systems gemacht, in dem Périer die tragende Rolle spielt. Er vollzieht seine Rolle durch die Politik des Kompromisses zwischen dem *ancien régime* und der Revolution.⁸⁸ Diese Politik ist für Heine eine deutliche Absage an die Revolution und bedeutet den Sieg der Bürgerlichkeit: „Casimir Périer hat Frankreich erniedrigt, um die Börsenkurse zu heben.“ (*Französische Zustände*; B. 5.191)

Dies ist für Heine ein Spiel, in dem Politik und Kapital um die Herrschaft würfeln. Die Politik beugt sich dem Geld, und der Tanz der Freiheit wird nicht mehr ausgeführt. Statt dessen werden die Kurse zum Tanzen gebracht.⁸⁹ Im Tanz der Kurse erkennt Heine ein bedrohliches Vorzeichen für die Zukunft der Gesellschaft. Und seine Prognose erfüllt sich seiner Ansicht nach bereits beim Tod Casimir Périers. Das Bürgertum und seine Prinzipien sind bereits an die Macht gelangt, so daß nicht einmal der Tod dieses Mannes die bürgerliche Gesellschaft beunruhigen kann. Sein Tod bewirkt nichts:

Aber diese gänzliche Indifferenz bei der Todesnachricht Périers hat mich widerwärtig berührt. Anstandshalber hätte die Börse doch wenigstens durch eine kleine Baisse ihre Betrübnis an den Tag legen müssen. Aber nein, nicht einmal ein Achtel Prozent, nicht einmal ein Achtel Trauerprozent sind die Staatspapiere gefallen bei dem Tod Casimir Périers, des großen Bankierministers! (*Französische Zustände*; B. 5.194)

Nur Funktion und Nützlichkeit sind von Bedeutung in der materiell orientierten Gesellschaft. Wer nicht mehr funktioniert, wird schnell vergessen, und es besteht kein Grund, mit dem Tanzen und dem Lachen aufzuhören.⁹⁰ Der Tanz des Lebens läßt sich nicht von dem Tod eines anderen abschrecken, er kann nur vom eigenen Tod beendet werden. Zum Beispiel verfügt die Cholera über diese Macht, den Tanz zu bremsen.⁹¹ Im Hinblick auf die bürgerliche Macht ist es für Heine auch kein Zufall, daß gerade die Börse in dem schönsten Haus in Paris sitzt. Denn sie ist das Symbol der Moderne. Hierzu passend macht Heine die äußere Erscheinung des Herzogs von Orléans zum Symbol dieser Zukunftsvision. Der Herzog stellt sich als „melancholische Signatur der Zukunft“ (B. 5.163) dar, bzw. als „Aussicht auf eine ‚nicht allzuheitere Zukunft‘“ (ebd.). In seinen Augen finden sich nach Heines

⁸⁸ B. 5.150.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ B. 5.195-196.

⁹¹ B. 5.170.

Beobachtung keine Gedanken und nichts Bedeutendes, und seine Lippen sind klein und bläulich. Außerdem hat er, seiner Sprache entsprechend, eine schläfrige, zögerliche Gangart. Alle diese äußeren Züge deutet Heine als Verkörperung einer bedrohlichen Zukunft. Der Körper, „die tierische Natur“ (ebd.), ist nach Heines Ansicht fähig, instinktiv die sich nähernde Gefahr vorauszuahnen.

Der Blick als die Sprache der Liebe wird bei Heine unterdessen zahlreich beschrieben. Er nimmt den traditionellen romantischen Schönheitsbegriff auf, der den Augen vor allem in der Liebesdichtung eine wichtige Rolle zuteilt.⁹² Seine Nähe zu dieser konventionellen Vorstellung besteht vor allem in der Wortwahl. Die Aufnahme dieser Schönheitsvorstellung ist aber ein genau überlegtes Kalkül, wie es sich bereits in der Behandlung des Lachens gezeigt hat. Heines Anwendung des Blicks dient keineswegs dazu, die romantischen Wertvorstellungen zu vermitteln. Er leiht sich zwar die Ausdrücke und Redensarten, aber der Sinn wird durch eine enthüllende, ironische Verwendung umgewandelt. Denn Heine weiß, daß sowohl das Liebesideal der Romantik als auch der Libertinismus verdrängte Illusionen sind.⁹³ Er bedient sich zwar des Blicks als einzigartige, wahre Sprache für inneres Erleben, aber der Akzent liegt auf der Intimität und Komplexität der Augensprache, die keinen angemessenen Ausdruck in der gesprochenen Sprache findet. Diese erweist sich im Vergleich mit der Augensprache als mangelhaft und eingeschränkt:

O ! die Sprache ist so dürftig,
Und das Wort ein plumpe Ding;
Wird es ausgesprochen, flattert
Fort der schöne Schmetterling.

Doch der Blick, der ist unendlich,
Und er macht unendlich weit
Deine Brust, wie einen Himmel
Voll gestirmer Seligkeit. (*Emma*; B. 7.345)

Gerade die unendliche Sprachlichkeit des Blickes ermöglicht bei Heine wechselhafte Funktionen, die sich gegebenenfalls auch widersprechen können. In ihnen soll die in ihrer Mehrdeutigkeit fesselnde Sprachmacht des Blicks zum Ausdruck kommen, der keine andere Sprachform standhält. Die Darstellung dieser überwältigenden Wirkung ist besonders eindringlich in der Beschreibung von Leben und Tod. Der Blick verfügt über magische Kraft, die bei Heine sowohl belebend als auch tödlich wirken kann.

⁹² Vgl. Winfried Woesler: a.a.O., S. 252.

⁹³ Ders.: Das Liebesmotiv in Heines politischer Dichtung. In: IHK 1973, S. 207.

Heine rückt damit die Macht der Augen in die Nähe göttlicher Gewalt.⁹⁴ So rettet ein schöner Blick den Erzähler vor der Versuchung, sich selbst zu töten, indem er ihm die verlorene Lebenslust zurückgibt:

Sie trug ihr blauseidnes Kleid, und den rosaroten Hut, und ihr Auge sah mich an so mild, so totbesiegend, so lebenschenkend – [...] Mit einem einzigen Blick hat sie mich vom Tode gerettet, und ich stand vor ihr wie neubelebt, wie geblendet vom Sonnenglanz ihrer Schönheit, und sie ging weiter – und ließ mich am Leben.
(*Französische Zustände*; B. 3.252)

Wenn Heine die Lebenslust durch einen schönen Blick zurückgewinnt, setzt er bei sich auch die Sehkraft voraus, diesen belebenden Blick wahrzunehmen. Das Sehen ist für ihn die für die sinnliche Wahrnehmung wie für das geistige Erkennen wesentlichste Funktion. Heine betrachtet den sensiblen Blick als eine besondere Kunst des Sinnlichen, mit dem er sich sein eigenes Lebensgefühl bezeugt:

Gottlob! Ich lebe! In meinen Adern kocht das rote Leben, unter meinen Füßen zuckt die Erde, in Liebesglut umschlinge ich Bäume und Marmorbilder, und sie werden lebendig in meiner Umarmung. Jedes Weib ist mir eine geschenkte Welt, ich schwelge in den Melodien ihres Antlitzes, und mit einem einzigen Blick meines Auges kann ich mehr genießen als andre, mit ihren sämtlichen Gliedermaßen, Zeit ihres Lebens. Jeder Augenblick ist mir ja eine Unendlichkeit. (B. 3.254)

Das Vermögen des Blicks erweist sich als die Schlüsselfunktion der sinnlichen Wahrnehmung. Die magische Kraft des Auges verfügt sogar über die Fähigkeit, leblose Marmorbilder zu beleben. Mit dieser gewaltigen Macht wird auch der Zeitbegriff aufgehoben. Der vergängliche Moment wird durch Augen, die fähig sind zu sehen, in der Intensität, in der wahrgenommen wird, verewigt. Somit sind die sprechenden Augen einerseits Lebenszeichen sowohl für geistiges wie für körperliches Leben. Andererseits steht der zauberhafte Blick aber auch für die Gefahren einer Sinnlichkeit, deren Erfüllung zum Verhängnis führt. So sind die Augen des Laskaros, des Bärenjägers „todestraurig, weit geöffnet“ (*Religion und Philosophie in Deutschland*; B. 5.550) und bleich, während seine Mutter, Uraka, ihre Hexenkraft in ihren roten Augen verbirgt. Sie verwandelt sogar den Schwabendichter mit ihrem Lächeln in einen Hund, als er sich nicht ihrer Verführungskunst hingeben

⁹⁴ Die Augen werden im allgemeinen als Sitz und Zentrum des Lebenskraft gesehen. So sind die Augen das Sinnbild der Gottheit. Aus diesem Grund kommt es auch nicht selten vor, daß bei manchen Völkern die Augen als ein selbständiges Wesen und sogar an verschiedensten Körperteilen dargestellt werden. Vgl. Dagobert Frey: a.a.O., S. 267ff.

wollte. Hier geht es um die lächerliche Tugendhaftigkeit der Schwäbischen Schule, die der Sinnlichkeit nur in Gestalt eines Hundes entfliehen kann.

Hier liegt in der Darstellung zwischen Uraka und Laskaro ein deutlicher Kontrast vor. Während das Blau Laskaros für das Leblose steht, symbolisiert das Rot der Uraka die Lebendigkeit und das Teuflische. Wie Laskaro zeigen sich z.B. auch die Augen der schlesischen Weber farblos, die unter der politischen Unterdrückung leiden und den Tod mit dem „düstern Auge“ (*Die schlesischen Weber*; B. 7.455) verwünschen.

Im Gegensatz zu diesem lebensfernen Blick zeigt sich in den Augen der Frauen, die freie, erfüllte Liebe symbolisieren, die verhängnisvolle Zügellosigkeit des Körpers. Ein solcher Blick ist für Heine nicht der Ausdruck befreiter Leiblichkeit, sondern wiederum eine sich selbst karikierende Überbewertung des sinnlichen Anteils am Leben. Heine stellt diese Augen oft als schwarz dar:

Solche große schwarze Augen,
Solche hat die Tugend nicht.
(*Angelique*; B. 7.331)⁹⁵

Das Schwarz aller dieser Blicke verweist auf ihren gemeinsamen Charakter, der gerade aus einer Fülle von Gegensätzlichkeiten entsteht: Diese Blicke sind von Zärtlichkeit und Anmut und zugleich von Wollust und Todessucht geprägt wie die Augen von Diana:

Doch in ihrem schwarzen Auge
Loderte ein grauenhaftes
Und unheimlich süßes Feuer
Seelenblendend und verzehrend. (*Atta Troll*; B. 7.541)

Die Faszination vom Sinnlichen, die sich in den strahlenden dunklen Augen ausdrückt, wird bei Heine zu einem tödlichen Verhängnis. Die Anziehungskraft dieser unheilbringenden Kehrseite der erotischen Wollust verstärkt sich gerade dadurch, daß der verborgene Zerstörungstrieb sich in lieblicher Heiterkeit verbirgt. Das Erotische verschleiert sich im Unschuldigen, wie es z.B. bei Judith, die Holofernes verführt und tötet, der Fall ist. Sie bietet ein schönes Beispiel dafür, wie gefährlich, wie tödlich die Mischung von Sinnlichkeit und Reinheit werden kann. Die mächtige sinnliche Schönheit Judiths stellt sich besonders durch den Kontrast zu Gretchen als sinnbetäubend und unnahbar dar.

⁹⁵ Vgl. auch B. 3.358, B. 7.444. u. 541.

Indem Gretchen „mit ihren lieben blauen Augen“ (*Französische Maler*; B. 5.32) idealistische Sentimentalität, schweren Ernst und Treue verkörpert, wird sie für Heine zum Inbegriff der deutschen Frauen. In ihr spiegelt sich das deutsche Pathos wider, es kommt durch „eine stille Träne“ (ebd.) zum Ausdruck: „Sie ist mehr Gemüt als Gesicht. Sie ist eine gemalte Seele.“ (ebd.) Damit stellt Heine Gretchen als die Verdrängung des Körperlichen dar. Bei ihr findet sich keine Grazie, was von einem großen Mangel an anmutiger, körperlicher Beweglichkeit zeugt. Im Gegensatz zu Gretchen ist Judith durch ihre unwiderstehliche Erscheinung gekennzeichnet: „Das Gesicht ist etwas beschattet, und süße Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm rieselt durch die edlen Züge der tödlichen Schönen. Besonders in ihrem Auge funkelt süße Grausamkeit und die Lüsterheit der Rache“ (B. 5.36) Die Nähe der erotischen Begierde zum Tod verweist bei Heine nicht nur auf die Grenzen des körperlichen Verlangens, sondern auch auf die Endlichkeit des Menschlichen.

Die bisher beschriebenen Funktionen der Sehfähigkeit werden von Heine auf eine ironische Spitze getrieben, wenn er den Hühneraugen eine ganz besondere Sensibilität der Wahrnehmung zugesteht.⁹⁶ Er schildert eine merkwürdige Begebenheit, in der er von dem „Geräusch seiner eigenen Füße“ (*Reisebilder: Ideen. Das Buch Le Grand*; B. 3.273) geweckt wird. Die an ihnen befindlichen Hühneraugen nehmen zuerst den Klang des revolutionären Trommelns so aktiv wahr, als ob die Füße selbst trommelten. Diese besondere Wachsamkeit der Hühneraugen bringt Heine auf diese Weise mit der Revolution im Zusammenhang. Er schreibt ihnen den Namen „Juno-Augen“ (ebd.) zu, was sich auf die Juli-Revolution in Frankreich bezieht. Dies ist eine ironische Metapher für Blindheit, für Augen, die weder von selbst aus ihrem geistigen Schlaf erwachen, noch die Notwendigkeit der gesellschaftlichen Veränderung erkennen. Dabei braucht man nach dieser Darstellung, um all das zu sehen und mitzuwirken, nicht einmal ‚Augen im Kopf‘. In diesem seltsamen Einfall stellt Heine eine bedeutsame Verbindung zwischen Füßen

⁹⁶ So auch bei Atta Troll: Atta Troll tritt dem Erzähler im Traum auf die Hühneraugen, so daß dieser schreiend erwacht. Heine unterstreicht damit, wie schlecht Atta Troll tanzt. Sein Tanz ist so schlecht, daß er von ‚gewöhnlichen Augen‘ nicht mehr ertragen werden kann, sondern nur von Hühneraugen, die nicht sehen können. Der unbeholfene Tanz von Atta Troll zeigt sich damit nicht als genußvolle Darstellung des leiblichen Schönen, sondern als schmerzenbereitendes Ärgernis. (B. 7.553)

und Augen her, in der sich eine klare politische Aussage artikuliert. Somit wird auch den ersteren keine niedrige Funktion, sondern eine revolutionäre Rolle zugeschrieben.

