

Kapitel IV

DIE GÖTTER IM EXIL

„Das sind sie selber, die Götter von Hellas,
 Die einst so freudig die Welt beherrschten,
 Doch jetzt, verdrängt und verstorben,
 Als ungeheure Gespenster dahinziehn
 Am mitternächtlichen Himmel.“

Heinrich Heine, *Die Götter Griechenlands*

1. Klassizismus und klassische Bildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

In dem Rahmen der 1807 im Anschluß an den Tilsiter Frieden konzipierten Stein-Hardenbergschen Reformen zur Sicherung der durch die vielen Niederlagen stark gefährdeten preußischen Macht findet auch die von Wilhelm von Humboldt 1809-1810 geplante Reform des preußischen Bildungswesens ihren Platz. Der gebürtige Aristokrat (1767-1835) hatte sich sein Leben lang schon mit der Bildungsproblematik neben seiner regen diplomatischen Tätigkeit auseinandergesetzt. Diese prägt seine theoretischen und philosophischen Schriften und steht auch sonst im Mittelpunkt der zeitgenössischen intellektuellen Debatte. ‚Bildung‘ ist nach Humboldts Auffassung als Entfaltung der menschlichen Kräfte und Fähigkeiten und gleichsam als Korrektiv zur fortschreitenden Spezialisierung und Arbeitsteilung der Gesellschaft und der Wissenschaft zu verstehen. Denn, so behauptet Humboldt im Bruchstück *Theorie der Bildung des Menschen* (1793),

im Mittelpunkt aller besonderen Arten der Thätigkeit nemlich steht der Mensch, der ohne alle, auf irgend etwas Einzelnes gerichtete Absicht, nur die Kräfte seiner Natur stärken und erhöhen, seinem Wesen Werth und Dauer verschaffen will.⁶⁸²

⁶⁸² W. von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1960-1981, Bd. 1, S. 235.

Wie an dieses Ziel zu gelangen sei, wie der Mensch freilich seine sowohl individuelle als auch allgemeine Bestimmung zu verwirklichen und zu entfalten habe, dafür einen Weg zu finden, darin liegt die Aufgabe der Bildung. „Gegenstand der Bildung ist vielmehr einzig die Selbstbildung der Person, die als Individuum unter Individuen existiert, nicht aber Gebildeter gegenüber Ungebildeten sein will.“⁶⁸³ Dieses Ideal der autonomen Persönlichkeit soll sich am Leitbild der Griechen entwickeln, deren Vorbildlichkeit Humboldt anhand des rousseauschen Gegensatzes zwischen Natur und Kultur begründet. In seinen Augen war es den Griechen gelungen, diesen Gegensatz in idealer Weise in sich zu vereinen und so das Ideal zu schaffen, die größtmögliche Vielheit mit der Einheit zu versöhnen.

Als sie [die Griechen, *scil.*] noch sehr viele Spuren der Rohheit anfangender Nationen verriethen, besaßen sie schon eine überaus grosse Empfänglichkeit für jede Schönheit der Natur und der Kunst, einen feingebildeten Takt, und einen richtigen Geschmack, nicht der Kritik, aber der Empfindung [...]; und wiederum als die Kultur schon auf einen sehr hohen Grad gestiegen war, erhielt sich dennoch eine Einfachheit des Sinns und Geschmacks, den man sonst nur in der Jugend der Nationen antrifft.⁶⁸⁴

Da „die Griechen uns nicht bloss ein nützlich historisch zu kennendes Volk, sondern ein Ideal“⁶⁸⁵ darstellen, liegt die Behauptung nahe, daß das Studium ihrer Sprache und ihrer Kultur den Kern jeder möglichen Bildung ausmache, und in der Tat macht Humboldt den Humanismus der Goethezeit zur Trägerinstanz seiner nur zum Teil gelungenen Reform des preußischen Schulsystems. Die Vormachtstellung, die Humboldt der griechischen Kultur einräumte, zeugt freilich vom „Sonderweg“⁶⁸⁶ des deutschen Humanismus im 19. Jahrhundert im Vergleich zur früheren Rezeption der klassischen Tradition: Das Griechische übernahm die Leitfunktion auf Kosten des Lateinischen. Die Ablehnung des römischen Erbes ist vor dem Hintergrund der Freiheitskriege durchaus verständlich, denn das moderne Kaiserreich Napoleons schien die Idee und die Herrschaft des alten römischen

⁶⁸³ D. Benner, *Wilhelm von Humboldts Bildungstheorie*. Eine problemgeschichtliche Studie zum Begründungszusammenhang neuzeitlicher Bildungsreform, 2., korrigierte Auflage, Weinheim/München 1995, S. 86.

⁶⁸⁴ W. von Humboldt, *Über das Studium des Altertums*, in: *Werke*, a. a. O., Bd. 2, S. 13.

⁶⁸⁵ *Über den Charakter der Griechen, die idealische und historische Ansicht desselben*, ebenda, S. 65.

⁶⁸⁶ M. Landfester, a. a. O., S. 1.

Reiches zu vergegenwärtigen und berief sich sogar explizit auf dieses historische Vorbild. Die Bevorzugung des Griechischen war in dieser Hinsicht viel besser geeignet, den Anforderungen einer Nationalerziehung, wie Humboldt sie etablieren wollte, zu genügen. Daraus folgte eine Entzweiung des bislang einheitlich aufgefaßten Bildes der Antike; demnach konnte sich die Kirche als Vermittlerin und Fortsetzerin des Altertums verstehen. Die modernen Humanisten setzten sich stattdessen mit dem Christentum auf zweierlei Weise in Gegensatz: Die neue Nationalbildung entzog einerseits den kirchlichen Einrichtungen die Exklusivität der theologischen und christlich orientierten Bildungsvermittlung (man denke nur daran, daß die wichtigsten Schriftsteller der früheren Generation – wie etwa Hölderlin oder Schelling – als Theologen ausgebildet worden waren); andererseits erhielten die Bildungsgegenstände aus der Antike einen modernen, mit der christlichen Tradition oft in unaufhebbarer Widerspruch stehenden Inhalt. „Die alte Bildung – sie bedeutete etwa Erziehung zum Gehorsam, zur Demut, zur Unterdrückung der Natur, zur Einfügung in die bestehende Ordnung der Ungleichheit. Dagegen war die neue Bildung verstanden als Erziehung zur Selbständigkeit, Selbsttätigkeit und Autonomie des Individuums in seiner ganzen Vielfalt.“⁶⁸⁷

Die sich auf das gesamte Gebiet der institutionalisierten Allgemeinbildung dreistufig erstreckende Bildungsreform verstand sich hiernach als Bildung zur Menschlichkeit, als ‚Menschenbildung‘ jenseits der Standesschranken und einer spezialisierten, fach- und berufsbezogenen Ausbildung. Die Unterweisung der Heranwachsenden sollte erteilt werden, ohne die gesellschaftliche Einteilung oder die Erfordnisse des Marktes zu beachten, und bezweckte die Entstehung einer neuen, bürgerlichen Öffentlichkeit – anstatt der veralteten, traditionellen preußischen Untertanengesellschaft – deren Erneuerung Humboldt für unentbehrlich hielt. Im Mittelpunkt der reformatorischen Bemühungen Humboldts stand die Organisation eines humanistischen Gymnasiums, wo der Schwerpunkt auf der linguistischen, grammatikalischen und syntaktischen Aneignung des Griechischen und Lateinischen liegen sollte, denn „humanistische Bildung war vor allem verstanden als Bildung durch Sprache.“⁶⁸⁸ Das Gymnasium sollte mittels einer Reifeprüfung auf das Universitätsstudium vorbereiten und forderte folglich eine nur

⁶⁸⁷ Ebenda, S. 43.

durch das Studium des Griechischen und des Lateinischen zu erlangende Allgemeinbildung. Der Unterricht in den alten Sprachen umfaßte daher insgesamt die Hälfte des gesamten Stundendeputats, während sogenannte „kleine“ und „mittlere Fächer“, darunter auch Mathematik, Fremdsprachen und Unterweisung in der eigenen Nationalsprache, sich die übriggebliebenen Stunden teilten. Beim altsprachlichen Unterricht lag der Akzent auf der sprachphilosophischen Dimension im Sinne der ‚formalen‘ Bildung,⁶⁸⁹ um das Verständnis von Sprache und Denken überhaupt möglich zu machen und jenes in einen direkten Bezug zur Entfaltung der intellektuellen Kräfte zu setzen. Es war nämlich die Befähigung zu mathematischem, historisch-gesellschaftlichem und sprachlich-philosophischem Denken, und nicht die Vorwegnahme von an der Universität zu studierenden Fächern, worauf es in besonderem Maße ankam: Entscheidend sollte allein das allgemeinbildende Kriterium und nicht etwa der Nutzen sein. Humboldt merkt dazu an:

Bleibt man fest dabei stehen, Zahl und Beschaffenheit der Unterrichtsgegenstände nach der Möglichkeit der allgemeinen Bildung des Gemüths in jeder Epoche zu bestimmen, und jeden Gegenstand immer so zu behandeln, wie er am meisten und besten auf das Gemüth zurückwirkt, so muss eine ziemliche Gleichheit herauskommen. Auch Griechisch gelernt zu haben könnte auf diese Weise dem Tischler ebenso wenig unnütz seyn, als Tische zu machen dem Gelehrten. Indess lässt kleine Verschiedenheiten allerdings die Wahl des Stoffes, da jede Form nur an einem Stoff geübt werden kann, zu und auf diese wird in der Folge auch Rücksicht genommen werden. Auch können die grellen Contraste immer vermieden werden, und es braucht nie dahin zu kommen, dass ein Handwerker Griechisch, kaum lateinisch gelernt habe.⁶⁹⁰

Dennoch reichte Humboldt nach erst vierzehn Monaten reformatorischer Tätigkeit ein Entlassungsgesuch ein, und die unter seinem Namen überlieferte Erneuerung des preußischen Schulwesens wurde somit zu einem nicht geringen Teil von Humboldts Nachfolgern erarbeitet und fortgeführt. Das Endergebnis war Humboldts Überzeugungen und Bemühungen gewiß nicht gerecht: Es mißlang die Überwindung der Ständegesellschaft durch die Einführung und die Beförderung einer einheitlichen Nationalbildung, die zur Entfaltung des Einzelnen dank der allgemeinen Bildung dienen sollte. Gerade der altsprachliche Unterricht und das

⁶⁸⁸ Ebenda, S. 37.

⁶⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 39f.

⁶⁹⁰ *Unmassgebliche Gedanken über den Plan zur Einrichtung des Litthauischen Stadtschulwesens*, in: W. von Humboldt, a. a. O., Bd. 4, S. 189.

humanistische Gymnasium, die nach Humboldts Ansichten das Prinzip der allseitigen Bildung am reinsten darstellten und deren Wert jenseits jeder gesellschaftlichen Einteilung am deutlichsten hätten vertreten müssen, wurden ganz im Gegenteil zum Bestandteil einer „Elitenschule, in der Humboldts Idealisierung der Welt der Griechen unpolitisch in der Hypostasierung der alten Sprachen zum Wert an sich auflebte und fortwirkte.“⁶⁹¹ Das Gymnasium entwickelte sich zur maßgeblichen Schuleinrichtung des bürgerlichen Zeitalters, wo das funktionslose Erlernen der alten Sprachen auf einen abstrakten Erwerb von Bildung abzielte und somit dem wachsenden Utilitarismus der bürgerlichen Gesellschaft entgegenwirken wollte, obwohl es ihn dennoch durch seine elitäre Struktur und eiserne Auslesefunktion spiegelte. Darüber hinaus erstarrte die Annäherung zum klassischen Erbe im Rahmen des humanistischen Gymnasiums im Laufe der darauffolgenden Jahrzehnte in manchen Fällen zu „Drill und Routine“:⁶⁹² Dazu trugen eine Fixierung auf grammatikalische und syntaktische Schwerpunkte bei, die von Humboldts Theorie der Sprache als Vermittlerin unter den Menschen nichts mehr wußte, und auch die Verankerung nationalistischer Theorien. Der Formalismus im altsprachlichen Unterricht bewirkte eine Verkürzung desselben „um die Inhalte, Stoffe oder Werte der Antike“ und führte allmählich zu einer „geistige[n] Verkümmern des Unterrichts“ und auch zu einem „Abfall von der mobilisierenden Kraft der neuhumanistischen Konzeption“.⁶⁹³ Die Verabsolutierung des menschenbildenden Werts der klassischen Welt und der klassischen Studien büßte den schöpferischen Elan der Goethezeit ein und fungierte letztendlich als Legitimationsinstanz des preußischen, absolutistischen Systems und des aufsteigenden Bürgertums, zumal man inzwischen die Gelegenheit wahrnahm, durch den Formalismus des Unterrichts den bürgerlichen Tugendkanon von Disziplin, Fleiß, Genauigkeit und Arbeit einzuüben und -pauken.

Diese Erstarrung des pädagogischen Humanismus ging mit der Entstehung der modernen Altertumswissenschaft und der darauffolgenden Spezialisierung des Studiums des Altertums einher. „Evidently, Humboldtian ideals of research came

⁶⁹¹ D. Benner, a. a. O., S. 208.

⁶⁹² M. Fuhrmann, *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*, a. a. O., S. 53.

⁶⁹³ M. Landfester, a. a. O., S. 47.

to contradict equally Humboldtian ideals of *Bildung*.⁶⁹⁴ Die Goethezeit war, wenn auch nicht ohne innere Spaltungen und Widersprüche, die letzte Epoche, welche die unterschiedlichen Rezeptionen der Antike in ein einheitliches Gesamtbild zu fügen vermochte. „Denn vom Beginn des 19. Jahrhunderts an“ schreibt Fuhrmann, „drifteten die verschiedenen Formen der Antike-Rezeption auseinander, je nach den besonderen Absichten und Zielen derer, die sie pflegten“,⁶⁹⁵ d.h. „eighteenth-century training in erudition was not displaced by but absorbed into nineteenth-century training in research.“⁶⁹⁶ Freilich hatte Friedrich August Wolf (1759-1824), der allseits als der ‚Gründer‘ der modernen Altertumswissenschaft und deren Befreier von jeglicher theologischer Bürde gilt, solche Entwicklungen nicht im Sinn.⁶⁹⁷ Philologie ist für Wolf die Altertumswissenschaft als

der Inbegriff historischer und philosophischer Kenntnisse, durch welche wir die Nationen der alten Welt und des Alterthums in allen möglichen Absichten durch die uns von ihnen übrig gebliebenen Werke kennen lernen können.⁶⁹⁸

Dieser Definition zufolge ist die Altertumskunde das Studium der griechisch-römischen Vergangenheit und der Philologe ein Liebhaber alter Gelehrsamkeit. Die Lebensäußerungen der Griechen und der Römer (die Abgrenzung der ‚anderen‘, orientalischen Antike gegenüber ist hier deutlich)⁶⁹⁹ sollten nach Wolfs

⁶⁹⁴ A. Grafton, „‘Polyhistor’ into ‘Philolog’: Notes on the Transformation of German Classical Scholarship, 1780-1850“, in: *History of Universities* 3 (1983), S. 169.

⁶⁹⁵ M. Fuhrmann, *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*, a. a. O., S. 53.

⁶⁹⁶ A. Grafton, a. a. O., S. 192.

⁶⁹⁷ Vgl. dazu M. Fuhrmann, „Friedrich August Wolf. Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages am 15. Februar 1959“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33 (1959), S. 200f.: „Sein [Wolfs] Lebenswerk muß sich also, wenn durch irgend etwas, so durch das Verhältnis von zünftiger Gelehrsamkeit und neuhumanistischer Dogmatik entscheidend bestimmen lassen.“

⁶⁹⁸ F. A. Wolf, *Vorlesung über die Encyclopädie der Altertumswissenschaft*, hrsg. von J. D. Gürtler, Leipzig 1831, S. 13.

⁶⁹⁹ Die Fokussierung auf das Griechische und Römische erklärt Wolf durch zwei Gründe: „1) Wir haben ausser Griechen und Römern kein Volk, von dem wir vollständige Denkmäler erhalten hätten, aus denen wir ihren Zustand, ihre Verfassung und ihren Charakter befriedigend kennen lernen könnten. 2) Es ist auch kein einziges Volk vor und neben den Griechen zu einer gelehrten oder wissenschaftlichen Cultur fortgegangen; kein einziges hat eine Litteratur erhalten, wenn es gleich einzelne Bücher hatte. Daher sich auch die Griechen nicht um solche Nationen bekümmerten, so neugierig sie übrigens waren. Sie konnten es nicht, sobald eine keine Litteratur aufweisen konnte. Wenn wir nun ein homogenes Ganze in der Alterthumskunde erhalten wollen, so dürfen wir nur Griechen und Römer nehmen und müssen die übrigen davon ausschliessen.“ Ebenda, S. 14.

Auffassung mit Hilfe der Methoden und Prinzipien der neuen historischen Wissenschaft erforscht werden; dennoch

il reste à mi-chemin entre l'historisme et l'humanisme. [...] Wolf a certes fondé l'Altertumswissenschaft comme science d'une *époque* historique, mais il ne l'a pas fondée comme *une science historique* au sens moderne; la science de Wolf et la science actuelle n'ont en commun que la référence, à savoir *une époque du passé*, les Grecs et les Romains. Mais leur interprétations de ce référent divergent profondément.⁷⁰⁰

Wolfs Verständnis der Philologie erscheint in den Kulturhorizont der Goethezeit tief eingebettet und ist durch das gleiche „neuhumanistische Philologideal“ eines „Bündnisses mit der deutschen Humanitätsdichtung und ihrem Glaubens an eine Wiedergeburt der klassischen Schönheitsidee auf dem Boden der Moderne“⁷⁰¹ entscheidend geprägt. In der Praxis der Erforschung der antiken Welt als Ganzes gehören der philologische und der ästhetische Aspekt in innigster Einheit zusammen. Die Vergegenwärtigung des Gewesenen durch rigorose Anwendung der wissenschaftlichen Beweisbarkeit schloß bei Wolf die Intuition nicht aus, das Vermögen, sich in die ihm bewußt gewordene Fremdheit der Vergangenheit hineinzuversetzen: „[E]r achtete auf die unwägbareren Voraussetzungen der historisch-kritischen Tätigkeit und scheute sich nicht, sie anzuwenden; er wagte es, dem Gefühl neben den Regeln, der Divination neben dem Fleiße theoretisch wie praktisch Rechte einzuräumen.“⁷⁰² Die auf die Erforschung griechisch-römischer Lebens und Kultur⁷⁰³ gerichtete historische Hermeneutik⁷⁰⁴ eines Wolf schlägt eine Brücke zwischen Antike und Moderne, indem sie als „Mittel des Verstehens“⁷⁰⁵ den Sinn für die Eigentümlichkeit der Kunstwerke in ihrem jeweils historischen Kontext schärft, aber auch das Klassische, Vorbildhafte ihrer Erscheinungen begreift.

⁷⁰⁰ A. Neschke-Hentschke, „Friedrich August Wolf et la science de l'humanité antique („Altertumswissenschaft“). Contributions à l'histoire des sciences humaines“, in: *Antike und Abendland* 44 (1998), S. 180f.

⁷⁰¹ M. Riedel, „Die Erfindung des Philologen. Friedrich August Wolf und Friedrich Nietzsche“, in: *Antike und Abendland* 42 (1996), S. 123.

⁷⁰² M. Fuhrmann, „Friedrich August Wolf“, a. a. O., S. 221.

⁷⁰³ „Les Grecs ne sont pas uniquement un peuple individuel, ils sont à la fois un modèle de l'homme.“ In: A. Neschke-Hentschke, a. a. O., S. 186.

⁷⁰⁴ Vgl. dazu H. Flashar, „Die methodisch-hermeneutischen Ansätze von Friedrich August Wolf und Friedrich Ast – Traditionelle und neue Begründungen“, in: Ders./K. Gründer/A. Horstmann (Hrsg.), a. a. O., S. 21-31.

⁷⁰⁵ M. Riedel, „Die Erfindung des Philologen“, a. a. O., S. 125. Wolf definiert die Hermeneutik als die „Erklärungskunst“, „die Gedanken eines Andern aus ihren Zeichen

Altertumswissenschaft wird dann zur universellen Wissenschaft des Menschen; im Hinblick darauf bedeutet dieser *terminus* keine „science de l'Antiquité en tant qu'époque particulière et incomparable, mais science de l'homme, d'un être déterminé d'avance par son idée, mais dont il faut étudier le déploiement tel qu'il se manifeste dans une époque privilégiée, dans l'Antiquité classique.“⁷⁰⁶ Die Philologie nach Wolf, diese geglückte Verbindung zwischen Historismus und ästhetischer Urteilskraft in der Hermeneutik des Kunstwerks, ging zugunsten einer wachsenden Spezialisierung verlustig, die sich angesichts der Fülle des Materials als unentbehrlich erwies. Die von Wolf geplante vollständige Erforschung der Antike in allen ihren Äußerungen führte zur Sammlung von so vielen Reperten, sowohl schriftlicher als nicht schriftlicher Natur, daß sich die Absonderung der Archäologie und der Alten Geschichte von der Grunddisziplin der Philologie nicht vermeiden ließ.

Die im engeren Sinn klassische Philologie entwickelte bald eine strenge Methode zur Untersuchung der aus der Antike überlieferten Texte, die vor allem auf der souveränen Beherrschung der Textkritik basierte und die Anfertigung kritischer Editionen der klassischen Autoren zum Ziel hatte. Es begann eine glückliche Zeit der Entdeckungen für die Altertumswissenschaft. Zum ersten Mal war es möglich, Genaueres über die Antike und einzelne konkrete, historische Aspekte zu erfahren. Gleichzeitig aber lief man nun Gefahr, sich in der Fülle von Details zu verlieren, ohne den Überblick und den Sinn für das Ganze noch bewahren zu können. Eine ‚Erstarrung‘ des zwar strikt wissenschaftlich betriebenen, doch nicht mehr ‚humanistisch‘ beseelten Altertumsstudiums wird besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich sichtbar. Die jetzt zum ersten Mal in großer Breite und Fülle verfügbaren Kenntnisse über die Antike schärfen den Blick für die Komplexität und die Vielfalt dieses Phänomens, führen jedoch zu jener Überpezialisierung und Arbeitsteilung, welche die Humanisten der vorherigen Generation als ihre polemische Zielscheibe betrachtet hatten und im Gegensatz zu der sie das Ideal der Antike als Ganzes formuliert hatten.

Die Blüte der Altertumswissenschaft und ihrer Hilfswissenschaften im 19. Jahrhundert hatte nicht nur eine Überspezialisierung zur Folge, sondern trug er-

zu verstehen und zu erklären.“ In: Ders., a. a. O., S. 272.

heblich zur Entstehung eines neuen Bildes der Antike bei, welches teilweise dem in der zweiten Hälfte und am Anfang des 19. Jahrhunderts formulierten Ideal der Klassik heftig widersprach. Im vorherigen Kapitel wurde schon auf die romantisch beeinflussten Altertumsforscher und auf die Aufwertung des Mythos hingewiesen. Die Aufmerksamkeit für die dunklen Seiten der Antike und die Durchsetzung des Historismus, sowie die Verfächerung des ursprünglich einheitlich aufgefaßten Wissens um das Altertum, so unterschiedlich und entgegengesetzt sie auch erscheinen mögen, wurzeln nämlich im gleichen historischen Horizont der Wiederddeckung des „wirklichen“ Griechenlands. Die Sehnsucht nach der klassischen Welt, die viele literarische Zeugnisse aus dem 18. und 19. Jahrhundert kennzeichnet, stützte sich keineswegs auf historische Sachverhalte, sondern ernährte sich lediglich von „Unkenntnis“, wies einen starken Hang zur Utopie auf.⁷⁰⁷ Die Unkenntnis der Fakten war geradezu Voraussetzung zur uneingeschränkten Anbetung und Bewunderung der vermeintlichen griechischen Vorbildlichkeit, wie man sie hauptsächlich anhand schriftlicher Quellen zu belegen glaubte. Der Griechenkult eines Winckelmann basierte auf keiner einzigen griechischen Originalplastik, sondern ausschließlich auf römischen, weißfarbigen Kopien, die ihn notwendigerweise zu einem verfälschten, platonischen Bild der Antike verleiten mußten. Obwohl die Engländer zu seiner Zeit bereits begonnen hatten, die Reise nach Griechenland anzutreten und von dort aus über die athenischen Altertümer zu berichten und obwohl Winckelmann in seinen Büchern mehrmals auffordert, sich an die Orte zu begeben, an denen eine hervorragende Kultur geblüht hatte, hat er selbst aber schließlich jedes Angebot abgelehnt, in das ersehnte Land zu reisen, ähnlich erging es Goethe.

Die deutschen Klassiker von Winckelmann über Goethe und Schiller bis zu Humboldt und Hölderlin wußten von der historischen Realität der Antike, des antiken Griechentums nur wenig und sie wollten auch gar nicht besonders viel davon wissen aus dem sehr richtigen Gefühl heraus, daß ihr Bild der Antike durch die Wirklichkeit der Antike empfindlich gestört werden würde.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ A. Neschke-Hentschke, a. a. O., S. 188.

⁷⁰⁷ Vgl. E. Konstantinou/U. Wiedenmann (Hrsg.), *Europäischer Philhellenismus*. Ursachen und Wirkungen, Neuried 1989, S. 18: „Nun geht der abendländischen Unkenntnis von Griechenland aber merkwürdigerweise eine abendländische Faszination durch Griechenland parallel.“

⁷⁰⁸ Ebenda, S. 31f.

Dem Hineinträumen der deutschen Intellektuellen in die ideale griechische Landschaft setzten nun die immer häufigeren archäologischen Entdeckungen auf griechischem Boden ein Ende: Lord Elgin, der britische Botschafter in Konstantinopel, erhielt die Erlaubnis, Giebel, Fries und Metopen des Parthenon in seine Heimat einzuschiffen, 1811 grub man den großen Fund der Egineten aus, die danach von Kronprinz Ludwig von Bayern erworben und vom berühmten Thorvaldsen ergänzt wurden. Die Betrachtung der ersten originalen Zeugnisse aus dem V. Jahrhundert erregte dennoch keine große Begeisterung, denn diese schienen jeder geläufigen Meinung über die griechische Kunst zu widersprechen und von Winckelmanns „edler Einfalt und stiller Größe“ zu weit entfernt zu sein. Diese und weitere Befunde sorgten am Anfang für Aufsehen, ja sogar für Ablehnung, aber entfesselten eine rege Auseinandersetzung der Wissenschaft mit der antiken Kunst, welche erst jetzt eine konkretere, wenn auch teilweise unverständliche und abstoßende Gestalt annahm.

Bei diesem Übergang vom idealen zum historischen Griechenland halfen auch die griechischen Befreiungskämpfe während der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, die einerseits dazu beitrugen, das Land in eine problematische, geschichtliche Gegenwart zu rücken, andererseits aber auch eine neue Form von Philhellenismus und Griechenverehrung auslösten und damit der europäischen Restauration entgegenwirkten. Der Krieg hatte als Nebeneffekt auch, daß weitere, antike Kunstwerke aufgefunden und häufig nach Nordwest-Europa gebracht wurden.

Die Fülle der im Laufe von wenigen Jahren gesammelten Originale ebnete der Archäologie neue Wege der Auseinandersetzung mit der antiken Kunst, der Winckelmanns Theorien nicht mehr gerecht wurden. Gleichzeitig mußte das alles zwangsläufig zur Spezialisierung dieser Wissenschaft führen. Um das Studium der klassischen Kunst zu fördern und zu vertiefen, erwies sich die Gründung von Glyptotheken als unentbehrlich: Der für diese Epoche charakteristische Kult der Gipse bezweckte, wie Friedrich Welcker 1827 hervorhob, „den Sinn für das Wesen der bildenden Kunst zu wecken und die studierende Jugend mit den vorzüglichsten Bildwerken des Altertums bekannt zu machen.“⁷⁰⁹ Das von den Original-

⁷⁰⁹ Zit. nach N. Himmelmann, a. a. O., S. 139.

len oft ausgelöste Befremden zeigt sich eben am deutlichsten in der Vorliebe für die Gipse, die nach der damaligen Ansicht besser vermochten, das Wesen der Kunst – die zeitlose, durch keine Farbe beeinträchtigte reine Form – zu veranschaulichen. Die Antikensammlungen des 19. Jahrhunderts, die zu Bildungs- oder Forschungszwecken in kalten, musealen Sälen eingesperrt werden, zeugen von einer Erstarrung im Empfinden und Beschauen der klassischen Formen. Die sachliche Betrachtung der antiken Zeugnisse durch den Blick des Wissenschaftlers verleiht diesen eine Kälte und Blutleere, die sie ursprünglich nicht hatten: Im Laufe der zwanziger Jahre entdeckte man nämlich die ursprüngliche Polychromie der antiken Plastik. Diese Erkenntnis gab einen weiteren Anstoß zur Umgestaltung des traditionellen Bildes der Antike und gab manchen romantischen Theorien Recht. Nicht zufällig durchzieht das Motiv der antiken, weißen Statue – das sich eher auf idealisierte Gipsnachbildungen denn die „echten“ antiken Statuen bezieht –, und ihrer zweideutigen Rolle als tote erstarrte Form einerseits und Auslöser namenloser, unbewußter Leidenschaften und Begierden andererseits die zeitgenössische Literatur. Diese Doppeldeutigkeit veranschaulicht am nachdrücklichsten den Wandel des Antikebildes und die befremdende Vielschichtigkeit der nur anscheinend reinen, idealen, absoluten klassischen Form, die nun als Zugang zu einer untergründigen, tiefen Welt fungiert. Die Antikerezeption als problematischer Ansatz tut sich in ihrer ganzen Breite in der Aufnahme der klassischen Kunst kund.

Diese Problemstellung wird in Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* (1819), auf die im folgenden näher eingegangen werden soll, thematisiert. In Bezug auf Winckelmann wurde bereits auf die erotisierte Anschauung der ‚griechischen‘ Kunstwerke und auf die von ihnen ausgehende Faszination hingewiesen und bemerkt, daß sie nicht widerspruchlos mit der Idealisierung der griechischen Kunst koexistieren. Es darf aber nicht vergessen werden, daß die Epoche zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert noch an die Möglichkeit glaubte, sich durch die Bildung des Menschen einen schöpferischen Zugang zum griechischen Leben und zur griechischen Schönheit erschließen zu können. Das Studium der klassischen Altertümer, die aus Liebe zur Antike, nicht aus Fleiß betrieben wurde, mußte bald zur Entdeckung einer „wirklicheren“ Dimension jener ersehnten Welt führen. Die oben dargestellten historischen Entwicklungen bewirkten allerdings eine allmähli-

che Erstarrung der Wahrnehmung der griechischen Schönheit, weil das Schöne nun durch den historistisch geschulten Blick als Erzeugnis einer unwiederbringlichen Vergangenheit, als tote Form erschien. Die Abgußsammlungen voll weißer Statuen sind die Friedhöfe der einst lebendigen Schönheit, die jetzt als toter, der Vergangenheit anheimgegebener Gegenstand der Wissenschaft betrachtet wird. Das schließt freilich nicht aus, daß das Verstorbene, das Einst-Da-Gewesene noch eine subtile dämonische Faszination, der vor allem junge Menschen zu erliegen drohen, ausüben kann.

In Eichendorffs *Marmorbild* bietet sich die Gelegenheit, das Ausmaß des Wandels im Antikebild genau zu ermessen. Das hier zentrale Mythologem der Venus gilt als längst abgestorben: Das Heiligtum der Göttin liegt in Trümmern, ihr Hain ist verwüstet und voll Unkraut, überall herrscht eine unheimliche Stille:

Auch sagt man, der Geist der schönen Heidengöttin habe keine Ruhe gefunden. Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen, sorglosen Gemütern, die dann vom Leben abgeschieden und doch auch nicht aufgenommen in den Frieden der Toten zwischen wilder Lust und schrecklicher Reue, an Leib und Seele verloren, umherirren und in der entsetzlichsten Täuschung sich selber verzehren.⁷¹⁰

Diese Worte von Fortunato geben über einen Vorgang Aufschluß, welcher auf der „Mythisierung des Geschlechtstriebes“⁷¹¹ ruht. Der junge Florio erliegt der von der Marmorstatue ausgestrahlten erotischen Verlockung, zu der er durch das Fest zu Beginn der Erzählung disponiert wird. Die Gestalt des jungen, unschuldigen Mädchens, dessen Bekanntschaft er beim Fest macht, dient zum äußeren Anlaß, im Jüngling erotische Begierden zu erwecken, die ihn für die Verführung empfänglich machen. Bianka verwandelt sich im Mondschein durch eine idealisierende ‚Verschiebung‘ „unmerklich und wundersam in ein viel schöneres, größeres und herrlicheres“ Bild, das mit der Venusstatue eine fast greifbare Gestalt annimmt:

⁷¹⁰ J. von Eichendorff, *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, hrsg. von H. J. Meinerts, Lizenzausgabe, Gütersloh 1981, Bd. 2, S. 45f.

⁷¹¹ L. Pikulik, „Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs ‚Marmorbild‘“, in: H. Koopmann (Hrsg.), a. a. O., S. 159-172. Zur Rezeption dieses Motivs in der Aufklärung und in der Romantik: G.-L. Fink, „Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik“, in:

Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume ringsumher.

Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam *jenes Bild wie eine langgesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor*, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen. Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schlüge es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zum Gruße, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf. Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmut und Entzücken. [...]

Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, *so fürchterlich weiß und regungslos*, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling.⁷¹²

Das Venusbild ist die Verkörperung der Träume und unbewußten Erinnerungen des jungen Florio, die zum Lebendigwerden des Eros führen. Hier nimmt Eichendorff am Beispiel des griechischen Mythos erst später aufgestellte psychische Theorien vorweg, welche den Eros dem Bereich der Psyche und des Unbewußten zuordnen und somit die traditionelle Auffassung der Leidenschaft als von außen kommenden Überfall und Einbruch in Frage stellen: „Nicht von außen also kommt der Eros über ihn, er entwickelt sich aus dem eigenen Innern, und darin zeigt sich seine primär psychische Qualität.“⁷¹³ Damit bringt der Autor das Rätsel des Mythos an den Tag und verwendet ihn „in einer ihm adäquaten Weise“, ⁷¹⁴ das heißt, er hebt die Vieldeutigkeit seiner Sprache und seiner Bilder auf eine den romantischen Theorien angemessene Weise hervor. Der Mythos steht hier für das phantastische Land des Unbewußten, nur Geahnten:

Die Gegend draußen lag unkenntlich und still wie eine *wunderbar verschränkte Hieroglyphe* im zauberischen Mondschein. Er [Florio] schloß das Fenster fast erschrocken und warf sich auf sein Ruhebett

Aurora 43 (1983), S. 92-123.

⁷¹² J. von Eichendorff, a. a. O., Bd. 2, S. 18f. Hervorhebungen von mir.

⁷¹³ L. Pikulik, a. a. O., S. 164.

⁷¹⁴ Ebenda, S. 167.

hin, wo er wie ein Fieberkranker in die wunderlichsten Träume versank.⁷¹⁵

Die Erforschung der dunklen Abgründe der Existenz scheint so erschreckend, weil sie unbewußtes Verlangen und unaussprechliche Triebe zu entdecken droht, was scheinbar zwangsläufig zur Verdammnis der Seele führen würde. Ein Abwenden von dieser Erforschung bedeutet aber noch keine Rettung, denn der alte Mythos verleiht den Trieben die Kraft, in ihrer Sitten und Moral sprengenden Bedrohlichkeit hervorzutreten. Die Mehrdeutigkeit der mythischen, bildhaften Verdichtung drückt sich besonders in der Venusfigur aus: kaltes Marmorbild und unwiderstehliche Verführerin, frühlingshafte Vegetation und Verwesung, Liebes- und Todessymbol. Die von der heidnischen antiken Welt ausgehende Verlockung und Anziehungskraft erhält einen unheimlichen, befremdenden Zug, ist von Tod und Rätsel umwoben, indem sie sich von jeglichem Bildungsanspruch oder von jeglicher pädagogischen Befruchtung emanzipiert. Die Sehnsucht nach der Antike gleicht der Todessehnsucht,⁷¹⁶ führt zur Auflösung des Selbst im Nichts durch die Macht der Erotik: Im Hinblick darauf ist die Anhäufung von dionysischen Anspielungen nicht weiter verwunderlich. Bacchus wird im Geleit von „Frau Venus“ schon beim ersten Lied von Fortunato als „rosenbekränztes/ Jünglingsbild“⁷¹⁷ beschwört, welches durch das Singen die Versammlung von Damen und Rittern zur Heiterkeit anstimmt. Hier ändert aber Fortunato plötzlich Art und Ton und führt eine andere Figur ein, die sich allmählich als Gegenbild und Pendant von Bacchus/Dionysos erweist, obgleich sie mit dem gleichen Attribut der Fackel ausgestattet wird. Es ist nicht mehr vom Jünglingsbild die Rede, sondern von einem „Jüngling vom Himmel“: „O Jüngling vom Himmel,/ Wie bist du so schön!/ Ich laß das Gewimmel,/ Mit dir will ich gehn!/ Was will ich noch hoffen?/ Hinauf, ach hinauf!/ Der Himmel ist offen,/ Nimm, Vater, mich auf!“⁷¹⁸ Die alten Götter bedeuten eine Gefährdung für das Seelenheil und werden zu Widersachern des Christentums: „im Grunde eine Ungeheuerlichkeit: die zur mythischen Erfahrung

⁷¹⁵ J. von Eichendorff, a. a. O., Bd. 2, S. 34f. Hervorhebungen von mir.

⁷¹⁶ Vgl. Florios Gedanken nach seiner Rettung von der Verlockung: „Die unbeschreibliche Schönheit der Dame, wie sie so langsam vor ihm verblich und die anmutigen Augen untergingen, hatte in seinem tiefsten Herzen eine solche unendliche Wehmut zurückgelassen, daß er sich unwiderstehlich sehnte, hier zu sterben.“ Ebenda, S. 42.

⁷¹⁷ Ebenda, S. 12.

⁷¹⁸ Ebenda, S. 14.

umgedeutete Faszination des Geschlechtlichen wird für würdig befunden, mit dem Christentum um die Vormacht zu ringen.⁷¹⁹ Trotz mancher Ähnlichkeiten in der Ausgestaltung sind heidnische und christliche Mächte wesentlich unterschiedlicher Natur, was das angestrebte Ideal einer möglichen Versöhnung, einer Neuen Mythologie hoffnungslos erschwert, ja unmöglich macht. Wer der Verlockung der Erotik erliegt, gibt sich ewiger Verdammnis und der Macht des Todes preis. Florio entgeht der Verdammung, indem er im Augenblick der höchsten Bedrohung Gott ruft: „Herr Gott, laß mich nicht verlorengehen in der Welt.“ Das Lied Fortunatos markiert das Erlöschen der Zaubermacht und des gespenstischen Trugs und zelebriert die Macht des wahren Glaubens: Anstatt Venus, der geschlechtlichen Liebe, rückt Maria, die Unbefleckte, die himmlische Liebe, auf: „Sie selbst muß sinnend stehen/ So bleich im Frühlingschein,/ Die Augen untergehen,/ Der schöne Leib wird Stein.// Denn über Land und Wogen/ Erscheint, so still und mild,/ Hoch auf dem Regenbogen/ Ein andres Frauenbild.// Ein Kindlein in den Armen/ die Wunderbare hält,/ Und himmlisches Erbarmen/ Durchdringt die ganze Welt.“⁷²⁰ Die Stellung des Autors zum Problem der erotischen Faszination ist jedoch nicht so einseitig, sondern vielmehr „Ausdruck einer doppelten Optik“.⁷²¹ Einerseits gehört die Verlockung durch die heidnischen Götter einer überholten, abgelebten Vergangenheit an, die erst durch Verblendung noch zu wirken imstande ist; andererseits ist die Macht des Unbewußten jeder Dämonisierung zum Trotz nicht zu verleugnen, man kann ihr die Existenz und das Wirken nicht absprechen. Der Kompromiß zwischen Christentum und heidnischem Mythos mittels der Neuen Mythologie gerät ins Wanken und erweist seine Unhaltbarkeit. Im Laufe einiger Jahrzehnte wird er in eine wesentliche Umkehrung des Antikebildes umschlagen, wie es auch im Werk Heines noch zu sehen sein wird.

⁷¹⁹ L. Pikulik, a. a. O., S. 171.

⁷²⁰ J. von Eichendorff, a. a. O., Bd. 2, S. 45.

⁷²¹ L. Pikulik, a. a. O., S. 171.

2. Heines „Nordsee“-Zyklen

Heinrich Heines (1797-1856) Gedichte der beiden *Nordsee*-Zyklen entstehen in den Jahren 1825-26 und stellen einen Teil der Sammlung *Buch der Lieder* dar, von der sie sich allerdings erheblich unterscheiden, weil hier zum ersten Mal versucht wird, das für dieses Werk charakteristische Thema der Liebe und des Liebesleids und die damit verbundene subjektive Perspektive nicht zuletzt durch Rückgriff auf mythische Reminiszenzen zu variieren und zu überwinden. Es ist die erste große Auseinandersetzung des Dichters mit der antiken Mythologie und Kultur, die so bedeutend für die vorherige Generation gewesen war, obwohl Heine, wie es für diese Zeit auch sonst üblich war, Unterricht in den alten Sprachen und Literatur erhalten hatte. Dies galt auch als Voraussetzung für das Studium der Rechtswissenschaften, das Heine zuerst an der Universität Göttingen anfang und danach in Berlin fortsetzte, um schließlich nach Göttingen zurückzukehren. Während der Berliner Jahre (1821-23) hatte er sogar die Möglichkeit gehabt, die Vorlesungen der berühmten Altphilologen Wolf und Böckh zu besuchen. Einer systematischen Beschäftigung mit der Antike im Sinne etwa Goethes hatte er sich jedoch nicht verschrieben, das wäre für seine Zeit aufgrund der wachsenden Spezialisierung der Altertumswissenschaft schon nicht mehr möglich gewesen; sein Interesse galt besonders Homer und Aristophanes.⁷²²

Die Wiederaufnahme der antiken Tradition erfolgt nicht durch eine pedantische Nachahmung alter Versmaße, die etwa andere zeitgenössische Versuche charakterisiert, und die Heine, wie es bei seiner Polemik gegen Platen noch zu zeigen sein wird, für aussichtslos und unzeitgemäß hält: In den *Nordsee*-Zyklen verwendet Heine deshalb statt der Volksliedstrophe freie Rythmen. Die formalen und stilistischen Übernahmen betreffen stattdessen vor allem die Substantivierungen und den häufigen Gebrauch von Epitheta im Stil der von Voß⁷²³ angefertigten Homer-

⁷²² Vgl. dazu den Beitrag von W. Hecht, „Wandlungen von Heines Antikebild“, in: K. W. Becker/H. Brandt/S. Scheibe (Hrsg.), *Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter*, Weimar 1973, S. 134.

⁷²³ Heine hat dem von den Romantikern sehr umstrittenen, ja sogar verschmähten Werk von Voß zeitlebens stets Wertschätzung entgegengebracht und hat ihn in der *Romantischen Schule* zum Symbol der Geistesfreiheit und des Protestantismus stilisiert: „Er ist vielleicht, nach Lessing, der größte Bürger in der deutschen Literatur“, in: H. Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (Düsseldorfer Heine-Ausgabe), hrsg. von

Übersetzung, welche die Rezeption des griechischen Dichters zwischen 18. und 19. Jahrhundert prägt. Auf den ersten Blick scheint auch der äußerliche thematische Verlauf der Zyklen durch die Höhen und Tiefen einer Liebesgeschichte markiert, welche sich von der anfänglichen „Krönung“ der Geliebten durch sukzessive zwischen Leidenschaft und Ernüchterung schwankende Momente bis zum Ende der alten Liebschaft und zum erneuten Aufkeimen der „zarten Gedanken der Liebe“ (*Epilog*, DHA I/1, S. 427) entwickelt. Angesichts dieses mit der Liebesthematik verbundenen Zusammenhangs erweisen sich die Nordsee-Szenerie und die Naturlandschaft als maßgeblicher metaphorischer Ausdruck der wechselnden Gefühlslustände des Dichters und stellen einen „gelegentlich romantisch anmutenden Empfindungs- und Reflexionsraum“,⁷²⁴ in den der Dichter seine Gefühle, Zweifel und Wünsche hineinprojizieren kann. Gleichzeitig aber entzieht sich die Natur den Projektionsversuchen des verliebten Dichters, indem sie „eine elementare, gleichsam mythische Ur-Objektivität“ verkörpert, „dem das poetische Individuum gegenübertritt.“⁷²⁵ Das Meer bleibt den menschlichen Fragen nach dem Ursprung und dem Sinn des Lebens („das Räthsel des Lebens,/ das qualvoll uralte Räthsel“, *Fragen*, V. 5f.)⁷²⁶ und Leidens gleichgültig und überlegen zugleich⁷²⁷ und läßt sich keineswegs auf die Funktion des Spiegels menschlicher Erwartungen und subjektiver Vorstellungen reduzieren. Es fungiert als „mythische Instanz der Desillusionierung“,⁷²⁸ weil es durch die ursprüngliche und unausdeutbare Allge-

M. Windfuhr, 16 Bde., Hamburg 1973ff., Bd. VIII/I, S. 144, im folgenden als DHA, Band- und Seitenzahl zitiert.

⁷²⁴ R. Martin, *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands*. Zur Entstehung des ‚Hellenismus‘-Gedankens bei Heinrich Heine, Sigmaringen 1999, S. 16. Vgl. dazu Heines Worte in den Reisebildern *Die Nordsee. Dritte Abtheilung*: „Ich liebe das Meer, wie meine Seele.

Oft wird mir sogar zu Muthe, als sey das Meer eigentlich meine Seele selbst; und wie es im Meere verborgene Wasserpflanzen giebt, die nur im Augenblick des Aufblühens an dessen Oberfläche heraufschwimmen, und im Augenblick des Verblühens wieder hinabtauchen: so kommen zuweilen auch wunderbare Blumenbilder heraufgeschwommen aus der Tiefe meiner Seele, und duften und leuchten und verschwinden wieder –, Evelina!“ (DHA VI, S. 150) Unübersehbar sind die Übereinstimmungen zwischen der oben zitierten Stelle und einem Gedicht aus dem ersten *Nordsee*-Zyklus, *Seegespenst*.

⁷²⁵ M. Küppers, *Heinrich Heines Arbeit am Mythos*, Münster/New York 1994, S. 12.

⁷²⁶ DHA I/1, S. 419.

⁷²⁷ „Es murmeln die Wogen ihr ew’ges Gemurmel,/ Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken,/ Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,/ Und ein Narr wartet auf Antwort.“ Ebenda, V. 15-19.

⁷²⁸ B. von Wiese, „Mythos und Mythenrevue in Heines Nordseegedichten und in seinem Gedicht ‚Unterwelt‘“, in: H. Koopmann (Hrsg.), a. a. O., S. 125.

walt seiner Erscheinungen (Wellen, Sturm, Wogen, Wind) die totalisierenden Ansprüche der Subjektivität des liebenden lyrischen Ichs relativiert und nicht selten ins Lächerliche zieht. „Das stilistische Problem der Nordseegedichte ist das Suchen nach einem Gleichgewicht zwischen der Subjektivität des Dichters und der Objektivität des Meeres“,⁷²⁹ zwischen Distanz und Hineinführung, zumal die Urlandschaft der Nordsee durch ihre onomatopoetische, rätselhafte Natursprache („Ein seltsam Geräusch, ein Flüstern und Pfeifen,/ Ein Lachen und Murmeln, Seufzen und Sausen,/ Dazwischen ein wiegenliedheimliches Singen“, *Abenddämmerung*, V. 8ff.)⁷³⁰ dem Dichter „verscholl'ne Sagen,/ Uralte, liebliche Märchen“⁷³¹ aus der mythenumwobenen Frühzeit der Menschheit zuzuflüstern scheint. Eben im Spannungsfeld zwischen Distanz und Identifizierung „setzt die Relativierung und Travestierung dieses Mythos vom Meer ein. Sie ist der Vorbehalt der ironischen modernen und rationalen Subjektivität gegen jede Art von Mythos.“⁷³² Zur Distanz trägt beim genaueren Hinsehen die befremdende Verlegung der mythischen Erfahrung und der daherrührenden Konfrontation mit dem griechisch-römischen Erbe an die Nordsee, die herkömmlich nicht mit der zivilisierten Welt der Griechen, sondern eher mit dem barbarischen Raum assoziiert wird, und keine harmonische Ausgeglichenheit, sondern Trennung, Zerrissenheit, Überreizbarkeit der subjektiven Empfindungen beschwört. Im Gedicht *Meergruß*⁷³³ dient etwa die Evozierung der besiegten griechischen Soldaten von Xenophon angesichts des längst ersehnten Meeres als ironische Kontrastfolie zum Bild von „des Nordens Barbarinnen“ (V. 46), welche „mit krummgeschliffenen Worten“ (V. 49) und „Keilschriftbilliets“ (V. 51) den Dichter bedrohen und zur Flucht ans Meer nötigen.

Der Rückgriff auf die alten Götter verdeutlicht umso klarer den Unterschied zwischen Heine und der vorangehenden Epoche, indem die Problematik antiker, nicht mehr glaubhafter mythologischer Elemente in aufgeklärten, modernen Zeiten vollkommen an den Tag tritt. Die mythologischen Anspielungen werden als „poe-

⁷²⁹ Ebenda, S. 126.

⁷³⁰ DHA I/1, S. 359.

⁷³¹ Ebenda, V. 11f.

⁷³² B. von Wiese, a. a. O., S. 126.

⁷³³ DHA I/1, S. 395.

tische Versatzstücke, ästhetische Instrumente⁷³⁴ im Rahmen einer „ausschließlich literarische[n] Rezeption von Elementen des mythischen Bildarsenals“⁷³⁵ gebraucht, denn „die Kategorie der Götter steht im Zwielficht. Das Meer selbst ließ sich nicht vermenschlichen, die Götter aber sehr wohl. Deren Vermittlungsfunktion zwischen dem Universum und den Menschen umkreist Heine in zahlreichen, oft ironischen Brechungen.“⁷³⁶ Im Gedicht *Poseidon*⁷³⁷ versetzt die Homer-Lektüre den Dichter angesichts der ruhigen See in einen sentimentalischen Zustand der Selbstidentifikation mit Odysseus: Die mythische Erfahrung wird hier bezeichnenderweise durch das Medium des Buches („das alte, das ewig junge Lied“ vom Odysseus, V. 9), das heißt durch einen Prozeß der Rezeption vermittelt („aus dessen meerdurchrauschten Blättern/ mir freudig entgegenstieg/ Der Athem der Götter, und der leuchtende Menschenfrühling,/ Und der blühende Himmel von Hellas“, V. 10-14).⁷³⁸ Dieser Verwandlungsversuch mythischer Reminiszenzen in die eigene geschichtliche Zeit kann aufgrund der nicht reduzierbaren Distanz zwischen den beiden Epochen nur scheitern; Poseidon kommt die Aufgabe zu, „die Illusion von der Rettung der Poesie durch den Rekurs auf mythisches Inventar“⁷³⁹ gnadenlos zu zerstören:

Fürchte dich nicht, Poetlein!
 Ich will nicht im geringsten gefährden
 Dein armes Schiffchen,
 Und nicht dein liebes Leben beängst'gen
 Mit allzubedenklichem Schaukeln.
 Denn du, Poetlein, hast nie mich erzürnt,
 Du hast kein einziges Thürmchen verletzt
 An Priamos heiliger Veste,
 Kein einziges Härchen hast du versengt
 Am Aug' meines Sohns Polyphemos,
 Und dich hat niemals rathend beschützt
 Die Göttin der Klugheit, Pallas Athene. (V. 34-45)⁷⁴⁰

Poseidon demaskiert die mythische Identifikation des Dichters als leere Prahlerei, die Wiedergabe des homerischen Stils und ihre Anwendung in der Dichtung der Biedermeierzeit als Anmaßung und formelle Rezeption beliebig verfügbarer Bil-

⁷³⁴ M. Küppers, a. a. O., S. 14.

⁷³⁵ Ebenda.

⁷³⁶ B. von Wiese, a. a. O., S. 128.

⁷³⁷ DHA I/1, S. 369.

⁷³⁸ Ebenda.

⁷³⁹ M. Küppers, a. a. O., S. 16.

der, ohne sowohl der Literatur als auch dem Mythos gerecht zu werden, so daß letztendlich die Götter selbst nicht verschont bleiben: „Der Transfer der Götter in die biedermeierliche Gegenwart endet in einer Travestie“, ⁷⁴¹ wie das Ende des Gedichts zeigt:

Also rief Poseidon
Und tauchte zurück in's Meer;
Und über den groben Seemannswitz,
Lachten unter dem Wasser
Amphitrite, das plumpe Fischweib,
Und die dummen Töchter des Nereus. (V. 46-51)⁷⁴²

Der Dichter nimmt Rache an Poseidon, indem er ihn in *Untergang der Sonne* als einen gewöhnlichen, seines mythischen Ranges beraubten Philister darstellt:

So sah ich ihn selbst, verflossene Nacht,
Bis an die Brust dem Meer' enttauchen.
Er trug eine Jacke von gelbem Flanell,
Und eine liljenweiße Schlafmütze,
Und ein abgewelktes Gesicht. (V. 49-53)⁷⁴³

Die unter dem Kennzeichen der Zerrissenheit stehende Neuzeit kann den mythischen Stoff nicht mehr unproblematisch verwenden, denn die Mythologie ist Ausdruck ganzheitlicher Zeiten, in denen eine später verlorene „Gedanken- und Gefühlsgleichheit“⁷⁴⁴ noch herrschte. Unter den veränderten historischen Bedingungen läßt sich eine Wiedererweckung alter Mythen kaum ernsthaft erwägen, dennoch verzichtet Heine nicht auf den mythischen Diskurs, sondern versucht dem Mythos ein neues, angemessenes Sinnpotential zu verleihen. „Der Mythos von den Göttern ist überall bei ihm ein Naturmythos, nirgends ein Kunstmythos wie bei Schiller. Er kann in freier Erfindung abwandeln.“⁷⁴⁵

Nicht genug von der Kritik berücksichtigt worden zu sein scheint die Beziehung zwischen Heines parodistischem Umgang mit dem alten Mythos und den komischen Elementen des hier sicherlich ständig im Auge behaltenen homerischen Epos. Man muß von einer erst in einer späteren Phase entstandenen Trennung von Tragödie und Komödie in der antiken Dramentheorie absehen und statt-

⁷⁴⁰ DHA I/1, S. 371.

⁷⁴¹ R. Martin, a. a. O., S. 20.

⁷⁴² DHA I/1, S. 371.

⁷⁴³ Ebenda, S. 407.

⁷⁴⁴ DHA VI, S. 142.

⁷⁴⁵ B. von Wiese, a. a. O., S. 128.

dessen bedenken, daß die homerischen Poeme, insbesondere die *Odyssee*, eine erhebliche Anzahl von eigentlich der komischen Gattung zugehörigen Verfahrensweisen, Motiven und anderen Details (wie etwa die unpassende Verwendung traditioneller Epitheta und Formeln, grotesker Gleichnisse oder Vergleiche) zeigen. Diese Inserte dienen nicht nur zur Entspannung der Zuhörer nach Momenten höchster Spannung, sondern vielmehr als „Gegenbild zu der ausweglosen Tragik des menschlichen Schicksals“.

„Das aber bedeutet auch, daß die Tragik der menschlichen Existenz vertieft wird durch die Überlegenheit und sorglose Unverbindlichkeit des göttlichen Lebens und umgekehrt. [...] Es handelt sich um eine parataktische Form des Tragikomischen, in der nicht ein und dieselbe Person, Situation oder Handlung tragisch und komisch zugleich ist, sondern Tragik und Komik so nebeneinanderstehen, daß beider Bedeutung vertieft und beider Wirkung gesteigert wird.“⁷⁴⁶

Im Gedicht *Sonnenuntergang* liefert das mythische Paar Luna und Sol das mythologische Urmuster der Dualität des Seins. Das ist im Grunde auch eine weitere Variante der ehrwürdigen mythischen Vorlage des ‚hieròs gámos‘, die auch bei Homer in der Episode der Verführung des Zeus’ durch Hera⁷⁴⁷ wirksam ist: „Einst am Himmel glänzten,/ Ehlich vereint“ (V. 11f.).⁷⁴⁸ Diese geglückte Versöhnung zweier Prinzipien in Form einer mythischen Vermählung wird aber erschüttert: „Doch böse Zungen zischelten Zwiespalt,/ Und es trennte sich feindlich/ Das hohe, leuchtende Ehepaar.“ (V. 16ff.)⁷⁴⁹ Die Reaktualisierung der mythischen Kategorie der Dualität des Seins erfolgt unter Rückgriff auf die gesellschaftliche Institution der Ehe: „Auch die Natur ist in ihrer Geschichte Widersprüchen unterworfen. Heine projiziert die ganz fundamentale, sowohl biologische wie gesellschaftliche Kategorie der Geschlechter und der Ehe und aller latent darin enthaltenen Zwiespältigkeit aus der menschlichen Sphäre in die göttliche.“⁷⁵⁰ Es ist nicht auszuschließen, daß Heine hier zugleich zeitgenössische romantische Theorien der ursprünglichen kosmischen Einheit der Geschlechter, wie sie etwa bei Görres oder Schlegel zu lesen sind, gnadelos demaskiert und aufs

⁷⁴⁶ B. Seidensticker, a. a. O., S. 58f. Zu den jüdischen Anspielungen vgl. M. Pazi, „Die biblischen und jüdischen Einflüsse in Heines ‚Nordsee-Gedichten‘“, in: Heine-Jahrbuch 12 (1973), S. 3-19.

⁷⁴⁷ Ilias Ξ 153-360.

⁷⁴⁸ DHA I/1, S. 361.

⁷⁴⁹ Ebenda, S. 363.

Korn nimmt, indem er sie im bürgerlichen Alltag inszeniert, um ihre illusorische Qualität zu demonstrieren. Die harmonische und naturgemäße Beziehung zwischen den Geschlechtern wird durch die heuchlerischen Konventionen und die Intrigen der bürgerlichen Gesellschaft schwer gefährdet und letztendlich unmöglich gemacht. „Zwischen erotischer Anthropologie, die Heines ureigenste Einsamkeits- und Isolationserfahrung mythologisch thematisiert, und der aktualisierenden, verbürgerlichenden Mythen-travestie liegt die Existentialität seiner Arbeit am Mythos verborgen.“⁷⁵¹ Im Hinblick darauf erweist sich das Los der Götter als nicht beneidenswert, weil sie sich dem über sie verhängten Unglück aufgrund ihrer Unsterblichkeit nicht entziehen können:

Böse, zischelnde Zungen
 Brachten also Schmerz und Verderben
 Selbst über ewige Götter.
 Und die armen Götter, oben am Himmel
 Wandeln sie, qualvoll,
 Trostlos unendliche Bahnen,
 Und können nicht sterben,
 Und schleppen mit sich
 Ihr strahlendes Elend.

Ich aber, der Mensch,
 Der niedriggepflanzte, der Tod-beglückte,
 Ich klage nicht länger. (V. 44-55)⁷⁵²

⁷⁵⁰ B. von Wiese, a. a. O., S. 128.

⁷⁵¹ M. Küppers, a. a. O., S. 21.

⁷⁵² DHA I/1, S. 363 und 365. Die Geschlechterproblematik wird ebenfalls im Gedicht *Untergang der Sonne* thematisiert, in dem der Mythos der Ehe von Sonne und Meer erzählt wird. „Der Mythos wird zum Klatsch, er verbürgerlicht“ (M. Küppers, a. a. O., S. 19) und parodiert die bürgerliche Ehe. Die Sonne ist „eine schöne Frau, die den alten Meergott/ Aus Convenienz geheirathet“ (V. 18f., DHA I/1, S. 405), die tagsüber durch den Himmel wandelt und strahlt, aber am Abend „in das nasse Haus, in die öden Arme/ Des greisen Gemahls“ (ebenda, V. 29f.) zurückkehren und sich vom eifersüchtigen Gatten schelten lassen muß: „Runde Metze des Weltalls!/ Strahlenbuhlende!/ Den ganzen Tag glühst du für Andre,/ Und Nachts, für Mich, bist du frostig und müde!“ (V. 38-41) Der Mythos wird durch die psychologische Travestierung zur biedermeierlichen Farce degradiert, welche wiederum „in mythische Natur- und Weltbeschreibung zurücktransponiert wird.“ (M. Küppers, a. a. O., S. 20) Das Problem der bürgerlichen Ehe wird von Heine in einem weiteren Gedicht *Unterwelt* (1840) aus den späteren *Neuen Gedichten* thematisiert, wo die Rede von Pluto und Proserpine ist. Ihre Ehe ist auch nicht viel glücklicher als jene von Meer und Sonne: Pluto bedauert am Anfang sein Ehedasein („Blieb ich doch ein Junggeselle!“, DHA II, S. 96, V. 1), im Vergleich zu welchem sogar das Los des Sisiphus und der Danaiden beneidenswert erscheint; im zweiten Teil folgt der Klagemonolog der Proserpine, die sich im „verwünschten Rattenloche“ (V. 12) langweilt und sich leidenschaftlich nach „Rosen, nach Sangerergüssen/ Der Nachtigall, nach Sonnenküssen“ (V. 6f.) sehnt. Die Bedeutung der beiden Klagemonologe erschöpft sich nicht auf der Ebene der Mythen-travestie und der Parodie: Der Mythos gilt nicht nur

Durch den Mythos erfolgt auch Heines Konfrontation mit der jüngsten deutschen literarischen Tradition, womit vor allem Goethe und Schiller gemeint sind. Auf der Suche nach einer Objektivierung der eigenen zu selbstbezogenen, überspannten und artistischen Lebens(Liebes)erfahrungen muß sich Heine notwendigerweise mit dem Geniekult des jungen Goethe auseinandersetzen, der als geschichtlicher Anfangspunkt des modernen Subjektivismus in deutscher Sprache angesehen werden kann und dessen Überwindung die *Nordsee*-Zyklen anstreben. Durch den Einsatz parodierender und lächerlicher Elemente aus trivialen Alltagssituationen gelingt es Heine, „die versuchten geniehaften und mythisch verbrämten Aufschwünge des lyrischen Ich“⁷⁵³ zu entlarven und zu desavouieren. Ein wichtiger Aspekt des Geniekults des Sturm und Drang ist die wilde, begeisterte, pantheistisch gefärbte Erfahrung der Natur, die sich nicht selten in der Verschmel-

als Folie zur Konturierung einer Ehekrise, sondern vielmehr als „eine sich im Innern dieser vermenschlichten Götter abspielende Hölle“. (B. von Wiese, a. a. O., S. 137) Einerseits wird der Mythos trivialisiert, andererseits werden mythische Züge auf die bürgerliche Situation eines Ehekonflikts übertragen: „Die deklassierte Unterwelt der Götter wird zum Spiegelbild menschlicher Zerrüttungen.“ (Ebenda) Zur Steigerung dieser Art mythologischer Reprise montiert Heine im dritten Teil ein wörtliches Zitat aus Schillers Elegie *Die Klage der Ceres*, von deren feierlichem Ton er sich durch die vorausgeschickten Verse distanziert: Die Göttin wird als „verrückt“, „ohne Haube, ohne Kragen,/ schlotterbusig durch das Land,/ Deklamierend jene Klage,/ Die Euch allen wohlbekannt“ (DHA II, S. 97, V. 4-8) beschrieben. Durch das ungepflegte Auftreten der Göttin und ihre Evozierung mit Hilfe des Zitats entbehrt ihr Wesen jeden Ernstes; gleichzeitig bewahrt die erhabene poetische Sprache, die der Dichter ihr in den Mund legt, noch einige Spuren mythischer Bedeutsamkeit auf. Dieser subtile Kompromiß zwischen Parodie und Mythos kommt im folgenden vierten Teil durch die von Pluto verwendete Alltagssprache völlig abhanden: Proserpine wird zur rokokohaften Schäferin deklassiert, Pluto zum Spießier („Süße Ruh! Ich kann verschnaufen/ Hier im Orkus unterdessen!/ Punsch mit Lethe will ich saufen,/ Um die Gattinn zu vergessen“ ebenda, S. 99, V. 21-24), dennoch „offenbart der Mythos erst in seiner fast bis zur Unkenntlichkeit gehenden Verfremdung eine neue psychologische Qualität: es paßt nicht zusammen, was nicht zusammengehört. Die Ehe vereint nicht das Gegensätzliche, sondern diese zwanghafte Vereinigung kann zur Katastrophe werden.“ (M. Küppers, a. a. O., S. 23) Zu dieser neuen, aktuellen Sinnesverleihung des Mythos trägt der in den letzten Strophen auftauchende persönliche Ton durch direkte Ansprache eines Partners (einer autobiographisch motivierten Partnerin?) bei („Zuweilen dünkt es mich, als trübe/ Geheime Sehnsucht deinen Blick –/ Ich kenn’ es wohl, dein Mißgeschick:/ Verfehltes Leben, verfehlte Liebe!// Du nickst so traurig! Wiedergeben/ Kann ich dir nicht die Jugendzeit –/ Unheilbar ist dein Herzeleid:/ Verfehlte Liebe, verfehltes Leben!“ DHA II, S. 99, V. 1-8), weil sie das mythische Grundmuster auf privater Ebene wiederholen. Zugleich ermöglicht dieses Urerlebnis „Selbstaussagen“, ohne daß jedoch auf die notwendige literarische Distanznahme, auf den Anspruch verzichtet werden muß, das Erlebte durch die dichterische Vermittlung zu bewältigen und zu objektivieren. „An die Stelle der kosmischen Dimension tritt das Leben des einzelnen Menschen. Heine säkularisiert den Mythos und gibt ihm damit seine Aktualität und seine Existentialität zurück.“ (M. Küppers, a. a. O., S. 25)

zung des überreizten geniehaften Individuums mit den Naturelementen ausdrückt, denen das lyrische Ich nach dem Vorbild heroischer Gestalten aus dem Mythos und aus der alten Geschichte heldenhaft standhält. Die Identifikation der Dichter mit den Helden will und kann nun zu Heines Zeit unter veränderten historischen Bedingungen nicht mehr gelingen, denn der Glaube an die Autonomie der Kunst und an die Sonderstellung der Dichtung ist inzwischen abhanden gekommen. Im Gedicht *Gewitter* verfehlt Heine folglich noch einmal die mythologische Identifikation mit der Odysseus-Gestalt, welche dem Sturm und dem Wind trotzt und dabei ihren Gleichmut behält: „[D]er schwankende Seemann steht am Steuer,/ Und schaut beständig nach der Bussole,/ Der zitternden Seele des Schiffes,/ Und hebt die Hände flehend zum Himmel:/ O rette mich, Kastor, reisiger Held,/ Und Du, Kämpfer der Faust, Polydeukes.“⁷⁵⁴ Bei der hier gemeinten literarischen Vorlage, nämlich Goethes *Seefahrt*, verlief es ganz anders, denn dieser Dichter vermochte den ihn im südländischen Gewässer überfallenden Sturm durch die Identifikation mit dem mythischen Vorbild eines Odysseus zu bewältigen und seine eigene Lebenserfahrung ins Mythische und Bedeutsame zu steigern. Gerade dieser Prozeß der Widerspiegelung des Geschichtlichen im mythischen Schema erlaubte Goethe das Vertrauen in den glücklichen Ausgang des Vorfalls und in die Bewältigung der Naturkräfte durch die Tüchtigkeit des Steuermanns und die Gunst der Götter.⁷⁵⁵ Einem ähnlichen Desillusionierungsprozeß wird die Epiphanie des wunderbaren Wanderers in der *Nacht am Strande* unterzogen, wobei man eine Umkehrung der Darstellung vom genialen, einsamen Fremdling ins Parodistische betrachten kann: Nicht Einsamkeit bedroht das Dasein des Fremdlings, der „mit einem Herzen [schreitet]/ Das wilder noch als Wind und Wellen [ist]“ (V. 20f.),⁷⁵⁶ sondern „die wunderschöne Fischertochter“ (V. 32). Der Wanderer kommt zu ihr, um eine berühmte mythologische Sendung zu erfüllen:

Siehst du, mein Kind, ich halte Wort,
Und ich komme, und mit mir kommt
Die alte Zeit, wo die Götter des Himmels

⁷⁵³ R. Martin, a. a. O., S. 22.

⁷⁵⁴ DHA I/1, S. 401, V. 20-25.

⁷⁵⁵ „Doch er stehet männlich an dem Steuer,/ Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen./ Wind und Wellen, nicht mit seinem Herzen:/ Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe/ Und vertrauet, scheiternd oder landend,/ Seinen Göttern.“ In: MA II/1, S. 28.

⁷⁵⁶ DHA I/1, S. 365.

Niederstiegen zu Töchtern der Menschen,
 Und die Töchter der Menschen umarmten,
 Und mit ihnen zeugten
 Zeptertragende Königsgeschlechter
 Und Helden, Wunder der Welt. (V. 55-62)⁷⁵⁷

Jedoch gestattet die Gegenwart keine Rückkehr mehr zu den mythischen Zeiten, als Menschen und Götter in Harmonie und im Bund miteinander wohnten, deshalb wird die hochtrabende Erklärung durch die darauffolgenden Worte relativiert und in eine prosaische und triviale, beinahe allzu menschliche Realität zurücktransportiert:

Doch staune, mein Kind, nicht länger
 Ob meiner Göttlichkeit,
 Und ich bitte dich, koche mir Tee mit Rum,
 Denn draußen war's kalt,
 Und bei solcher Nachtluft
 Frieren auch wir, wir ewigen Götter,
 Und kriegen wir leicht den göttlichsten Schnupfen,
 Und einen unsterblichen Husten. (V. 63-70)⁷⁵⁸

Bei Goethe muß der geniale Wanderer nach seinem überschwenglichen, wilden Höhenflug, den die dichterische Inspiration ihm gewährt, zur Erde und ihren alltäglichen Beschäftigungen niedersteigen und in einer Hütte Zuflucht finden: Dieser Absturz wird durch den Verlust der Glut der Eingebung signalisiert („Glühte deine Seele Gefahren Pindar/ Mut Pindar – Glühte –/ Armes Herz –/ Dort auf dem Hügel –/ Himmlische Macht –/ Nur soviel Glut –/ Dort ist meine Hütte –/ Zu waten bis dort hin“, V. 111-116).⁷⁵⁹ „Heine wiederum parodiert diesen Absturz, indem er ihn in seiner Version als bloßes Herausfallen aus der Rolle des genialen Dichters und Liebhabers darstellt“.⁷⁶⁰ Sein Fremdling friert körperlich und verlangt dementsprechend nach einer Tasse Tee, um schlimmere gesundheitliche Folgen zu vermeiden. Die literarische Nachfolge eines Goethe erweist sich als problematisch und im Grunde gar nicht so erstrebenswert für die Gegenwart, denn dazu fehlen die notwendigen historischen Bedingungen: Endgültig verloren ist der Glaube an die pantheistische⁷⁶¹ Verschmelzung des Menschen mit

⁷⁵⁷ Ebenda, S. 367.

⁷⁵⁸ Ebenda, S. 369.

⁷⁵⁹ MA I/1, S. 200.

⁷⁶⁰ R. Martin, a. a. O., S. 25.

⁷⁶¹ Vgl. Heines negatives Urteil zu Goethes pantheistischer Haltung in der *Romantischen Schule*: „Sein Indifferentismus war ebenfalls ein Resultat seiner pantheistischen

sich selbst und mit der Natur. Es ist keine Zeit mehr für Mythen der Totalität, sondern nur für die der Zerrissenheit und der Spaltung, insofern sind „geniale dichterische Aufschwünge da nicht zu erwarten, die poetische Größe der Alten unerreichbar. Epigonalität läßt sich nur durch die Ironisierung der eigenen Nachfolgeversuche vermeiden.“⁷⁶²

Ob und inwiefern sich daraus ein Weg zu einer erneuten Sinngebung des Mythos und der antiken Welt überhaupt noch anbaut, zeigt Heine besonders am Beispiel zweier Gedichte, *Der Gesang der Okeaniden* und *Götter Griechenlands*. Das erste Gedicht zeigt am Anfang den Sprecher, der sich angesichts des Meeres seinen biedereren Liebesträumereien preisgibt („Ich aber, der Glückliche, koste nur Süßes!/ Ich koste den süßen Duft der Rose,/ Der Mondschein-gefüttertetten Nachtigallbraut;/ Ich koste noch süßeres Zuckerbackwerk,/ Gefüllt mit geschlagener Sahne;/ Und das Allersüßeste kost'ich,/ Süße Liebe und süßes Geliebtseyn“, V. 21-27).⁷⁶³ Die Versinnbildlichung dieser Liebesidylle ist von gesteigerter ironischer Trivialität: Die Geliebte würde sich in ihren Gedanken Tag und Nacht nur mit dem geliebten Wesen beschäftigen, „sogar des Morgens, beim Frühstück,/ Auf dem glänzenden Butterbrodte,/ Sieht sie mein lächelndes Antlitz,/ und sie frißt es auf vor Liebe – wahrhaftig!“ (V. 40-43)⁷⁶⁴ An dieser Stelle erfolgt jedoch ein Bruch, welcher der Persiflage von Motiven aus der Liebesdichtung ein Ende setzt⁷⁶⁵ und den Übergang in das mythische Revier durch den Auftritt der Okeaniden, der „schönen, mitleidigen Wasserfrau'n“ einführt. Allmählich wird der betörte Liebhaber in die Rolle des gefesselten Prometheus hineinprojiziert, wobei der Rückgriff auf diesen berühmten Mythos als „Objektivationsmedium mit Blick auf die individuellen (Liebes)-Erfahrungen“⁷⁶⁶ dient: Der Gesang der Okeaniden stellt den Wahnsinnigen aus Liebe vor der desillusionierenden Wirklichkeit dar („O Thor, du Thor, du prahlender Thor!/ Du kummergequälter!/ Dahingemordet sind alle deine Hoffnungen, die tändelnden Kinder des Herzens“, V. 58-61), indem er eine Parallele mit dem mythischen Vorbild bildet und zugleich für Distanz sorgt:

Weltansicht“. DHA VIII/1, S. 153.

⁷⁶² R. Martin, a. a. O., S. 27.

⁷⁶³ DHA 1/1, S. 409.

⁷⁶⁴ Ebenda.

⁷⁶⁵ „Also prahlt er und prahlt er,/ Und zwischendrein schrillen die Möwen,/ Wie kaltes, ironisches Kichern.“ Ebenda, V. 44ff.

O Thor, du Thor, du prahlender Thor!
 Halsstarrig bist du wie dein Ahnherr,
 Der hohe Titane, der himmlisches Feuer
 Den Göttern stahl und den Menschen gab,
 Und Geier-gequälet, Felsen-gefesselt,
 Olympauftrötzte und trotzte und stöhnte,
 Daß wir es hörten im tiefen Meer,
 Und zu ihm kamen mit Trostgesang. (V. 67-74)⁷⁶⁷

Die Parallele zwischen prahlendem Liebendem und trotzigem Titanen, der sich gegen Zeus auflehnte und den Goethe in einem berühmten Jugendhymnus⁷⁶⁸ besungen hatte, besteht im gleichen Vergehen der Hybris: Diese Vermutung wird durch die Anspielung auf den törichten Stolz einer Niobe (V. 62) weiter bestätigt. Im Unterschied zu Goethe fokussiert Heine seine Aufmerksamkeit nicht auf den Moment der Auflehnung, des titanischen Widerstands gegen die ungerechte Ordnung der Dinge und gegen die Götter, die sie verwalten, sondern auf die duldsame Annahme des eigenen Loses, solange die Welt noch besteht, denn keine Veränderung oder kein Advent eines kommenden Gottes ist zu erhoffen, sondern nur das Ende des Kosmos und der Welt:

O Thor, du Thor, du prahlender Thor!
 Du aber bist ohnmächtiger noch,
 Und es wäre vernünftig, du ehrtest die Götter,
 Und trügest geduldig die Last des Elends,
 Und trügest geduldig so lange, so lange,
 Bis Atlas selbst die Geduld verliert,
 Und die schwere Welt von den Schultern abwirft
 In die ewige Nacht. (V. 75-82)⁷⁶⁹

Heine teilt den romantischen Glauben an eine Palingenesis der Welt offensichtlich nicht, doch der Rekurs selbst auf den Prometheus-Mythos und die Erwähnung eines anderen Titanen, Atlas, der der passiven Haltung der Duldsamkeit ein Ende setzt, lassen zumindest erahnen, daß eine unterschwellige Veränderungsmöglichkeit durch die Auflehnung von Atlas immer noch besteht, auch wenn das den Untergang der Welt, die Götterdämmerung bedeuten sollte. In diesem Augenblick bleibt dem Dichter nichts anderes, als die Akzeptanz seines Geschicks (oder Mißgeschicks): „Hinter die Wolken zog sich der Mond,/ Es gähnte die

⁷⁶⁶ M. Küppers, a. a. O., S. 252.

⁷⁶⁷ DHA I/1, S. 411.

⁷⁶⁸ S. MA I/1, S. 229ff. Dazu auch Blumenbergs Interpretation der Promethie in *Arbeit am Mythos*, a. a. O., S. 438-604.

⁷⁶⁹ DHA I/1, S. 411.

Nacht,/ Und ich saß noch lange im Dunkeln und weinte.“ (V. 86ff.)⁷⁷⁰ Er muß die Götter, Garanten für die bestehenden Verhältnisse ehren und sich mit der Ungerechtigkeit abfinden. Es liegt aber die Vermutung nahe, daß diese Götter nicht die bereits niedergestürzten olympischen Götter sind, sondern die neuen Weltherrscher der christlichen Religion, gegen die man der mythologischen Vorlage der Götterdynastien zufolge eines Tages aufbegehren wird. Darin besteht „der im *Gesang der Okeanides* vollzogene Übergang von der spätromantisch-biedermeierlichen Liebesthematik zur subversiv politisch-revolutionären Aussage: die mit der *Entpoetisierung* und *Entindividualisierung* einhergehende *Politisierung* des Mythologems als exakte Gegenbewegung zur Prometheus-Identifikation des späten Goethe.“⁷⁷¹

Diese Vermutung trifft im Hinblick auf das darauffolgende Gedicht *Die Götter Griechenlandes* zweifelsohne zu,⁷⁷² und mag es rechtfertigen, die zwei Texte als Einheit zu analysieren. Die Götter Griechenlands erscheinen zuerst als Naturelemente, als „weiße Wolken“ (V. 6)⁷⁷³, welche wie „kolossale Götterbilder/ von leuchtendem Marmor“ (V. 7f.) am dunklen Himmel schweben, wobei eben die Anspielung auf das Marmorhafte an dieser Erscheinung einen gespenstischen Zug einführt, der die Idee des Abgestorbenen und des Scheinhaften evoziert und im gewissen Kontrast mit der Naturzugehörigkeit der Wolken steht, wie Eichendorffs Erzählung wohl belehrt. Und mit Fug und Recht, denn die Wolken verwandeln sich in die „Götter von Hellas“, die jetzt „verdrängt und verstorben“ (V. 12) nur als „ungeheure Gespenster“ (V. 13) einen Anteil am Leben auf der Erde haben können. Diese einst mächtigen Götter sind jetzt der Verwesung preisgegeben und befinden sich in einem Zustand des Exils, nachdem sie von den „neuen, herrschenden, tristen“ Göttern, den „Schadenfrohen im Schafspelz der Demuth“ (V. 75f.) besiegt wurden und damit einem geschichtlichen Prozeß unterworfen worden sind, dessen Gesetz lautet wie folgt:

Doch auch die Götter regieren nicht ewig,
Die jungen verdrängen die alten,

⁷⁷⁰ Ebenda.

⁷⁷¹ M. Küppers, a. a. O., S. 257.

⁷⁷² „Diese letzte Konsequenz [der Umsturz der christlichen Götter, *scil.*] bleibt hier [im *Gesang der Okeaniden*] jedoch noch unausgesprochen. Sie wird zum Thema des folgenden Gedichts [*Die Götter Griechenlands*].“ In: R. Martin, a. a. O., S. 29.

⁷⁷³ DHA I/1, S. 413.

Wie du einst selber den greisen Vater
 Und deine Titanen-Oehme verdrängt hast,
 Jupiter Parricida! (V. 28-32)⁷⁷⁴

Heines *Götter Griechenlands* ist eine Reprise des gleichnamigen Gedichts Schillers und zugleich zum großen Teil seine Widerlegung. Schiller beklagt 1788 den Verlust der im alten Griechenland blühenden Schönheit in der düsteren Gegenwart und vergleicht das goldene Zeitalter der Antike mit der Häßlichkeit der Moderne. Verantwortung dafür trage die christliche Religion, welche die Wahrheit auf Kosten der Schönheit erkaufte, ohne dabei zu bedenken, daß „der Dichtkunst malerische Hülle“ zur glücklichen Zeit der Griechen „sich noch lieblich um die Wahrheit wand!“ (V. 9f.),⁷⁷⁵ weil die Verschleierung mittels der Kunst unentbehrlich sei, damit die Wahrheit für die Menschen überhaupt noch erträglich sei. Nach dem Untergang der antiken Götter sei der Lebensgenuß verlorengegangen und die unverhüllte, durch „das gräßliche Gerippe“ versinnbildlichte Wahrheit des Menschenlebens offenbare sich dem menschlichen Blick in ihrer kaum erträglichen Grausamkeit. Es ist für den Menschen nicht mehr möglich, die Distanz zwischen Göttern und Menschen zu überbrücken, wie es damals war, als Himmel und Erde in Harmonie lebten. Die Kunst wurde somit ihrer eigenen Inspirationsquelle beraubt.⁷⁷⁶ Aus der Perspektive des künstlerischen Schaffens ist das Durchdringen des Christentums die Tat eines heiligen Barbaren (V. 114), der das Ideal des Humanen zerteilte, indem er die Identität Menschenbild-Gottesbild zerstörte. Die am Ende stehende Bitte an den Schöpfergott drückt den Wunsch des lyrischen Ichs nach der Abberufung der Wahrheit und der Rückkehr des Schönen auf die Erde aus.⁷⁷⁷

Schillers Elegie stieß auf heftige Kritik und wurde sogar der Blasphemie bezichtigt, denn „die Bitte nach einer Rückkehr der Schönheit [impliziert] den

⁷⁷⁴ Ebenda.

⁷⁷⁵ HA I, S. 163.

⁷⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 168f., V. 185-192: „Bürger des Olympos konnt ich erreichen,/ Jenem Gotte, den sein Marmor preist,/ Konnte einst der hohe Bildner gleichen;/ Was ist neben *dir* der höchste Geist/ Derer, welche Sterbliche gebaren?/ Nur der Würmer Erster, Edelster./ Da die Götter menschlicher noch waren,/ Waren Menschen göttlicher.“

⁷⁷⁷ „Dessen Strahlen mich darnieder schlagen,/ Werk und Schöpfer des Verstandes! dir/ Nachzuringen, gib mir Flügel, Waagen,/ Dich zu wagen – oder nimm von mir,/ Nimm die ernste, strenge Göttin wieder,/ Die den Spiegel blendend vor mir hält;/ Ihre sanfte Schwester sende nieder,/ spare jene für die andre Welt.“ (V. 193-200) Ebenda, S. 169.

Wunsch nach einer Ablösung oder Überformung des bestehenden Christentums durch eine Art Kunst-Religion nach antiker Manier“.⁷⁷⁸ Dieser Kritikansatz erklärt den von manchen Christen empfundenen Zorn.⁷⁷⁹ Darüber hinaus war die politische und geschichtliche Brisanz des ein Jahr vor dem Ausbruch der Französischen Revolution verfaßten Gedichts nicht zu übersehen, wenn man bedenkt, daß die darin enthaltene Anspielung auf den Sturz von Saturns Thron (V. 180) eine Revolutionierung des Gottes-, Menschen- und Weltbildes bereits andeutete. Schiller veröffentlichte später, im Jahr 1800, eine deutlich gekürzte zweite Fassung des Gedichts, in dem der Konflikt zwischen künstlerischem Schaffen und Leben, Heidentum und Christentum durch einen Kompromiß, wenn nicht aufgehoben, so zumindest doch entschärft wird: Die Schönheit der antiken Göttervorstellungen überdauere durch die Kunst die moderne Zeit, dem Geist der Wahrheit bleiben dennoch die Religion und die Wissenschaft weitgehend verpflichtet.⁷⁸⁰

Als Heine bewußt an dieses wichtige Zeugnis aus der ‚Kunstperiode‘ anknüpft, erteilt er dem Glauben an eine Wiederbelebung der schönen heidnischen Welt durch die Ästhetik eine deutliche Absage, zumal er die Sehnsucht nach der erloschenen Antike keineswegs empfindet:

Ich hab’ Euch niemals geliebt, Ihr Götter!
Denn widerwärtig sind mir die Griechen,
Und gar die Römer sind mir verhaßt. (V. 64-66)⁷⁸¹

Heine bestreitet die Vorbildlichkeit der Antike für die Moderne und entlarvt sie unter dem historischen Gesichtspunkt als abgeschlossene kulturelle Erfahrung, welcher auch die Kunst kein neues Leben einzuflößen vermag: Die in die ihnen ursprünglich fremde und barbarische Nordsee vertriebenen alten Götter sind „todte, nachtwandelnde Schatten,/ Nebelschwache, die der Wind verscheucht –“ (V. 71-72),⁷⁸² ihre gespensterhafte Schönheit erregt Grauen statt bewundernder Anschauung.⁷⁸³ Desweiteren zweifelt Heine auch Schillers Ansicht an, der Unter-

⁷⁷⁸ R. Martin, a. a. O., S. 33.

⁷⁷⁹ Vgl. dazu W. Frühwald, „Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht ‚Die Götter Griechenlandes‘“, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S. 251-271.

⁷⁸⁰ Die Schlußworte lauten bezeichnenderweise: „Was unsterblich im Gesang soll leben,/ Muß im Leben untergehen.“ (V. 127f.) HA I, S. 173.

⁷⁸¹ DHA I/1, S. 415.

⁷⁸² Ebenda.

⁷⁸³ Vgl. den Wandel der Liebesgöttin von „Venus Amathusia“, in deren Tempel der

gang der alten Götter habe für die Moderne, wenn auch keinen ästhetischen, so doch mindestens einen moralischen und ethischen Fortschritt hinsichtlich der Erlangung der Wahrheit und der Herstellung ihrer Herrschaft mit sich gebracht. Der Sieg des Christentums zeichnet sich, so Heine, durch Heuchelei, Lüge, Kasteiung der Sinne und des Lebens und durch Niedertracht aus. Somit stellt er also freilich keine Fortentwicklung zum Höheren dar. Damit lehnt Heine auch die auf der Versöhnung und Identität Christentum-Heidentum ruhende romantische Vorstellung einer Neuen Mythologie vehement ab, indem er zwischen Besiegten und Siegern scharf unterscheidet. Was ihren Wahrheitsinhalt betrifft, so weise die christliche Religion genau so wenig Legitimationsgründe wie die alte heidnische auf; ihr Sieg und ihre erfolgreiche Durchsetzung seien lediglich einem geschichtlichen Prozeß des Religionswechsels, der sich als Fortsetzung der mythischen dynastischen Götterkämpfe herausstellt, zu verdanken. Das Ergebnis dieser Entwicklung sei in mancherlei Hinsicht bedauerlich, weil die christliche Religion nicht nur die alten Götter, sondern mit ihnen auch die Schönheit, den Frohsinn, die Freuden der Sinnlichkeit verbannt und verteufelt habe. Hier drängt sich zum ersten Mal der Kontrast zwischen ‚Heidentum‘ und ‚Nazarenentum‘ auf, ein wichtiger Aspekt in Heines Rezeption der Antike, im Rahmen dessen der Dichter unmißverständlich Partei für die heidnischen Götter ergreift: Sie haben zwar „in Kämpfen der Menschen,/ Stets mit der Parthei der Sieger gehalten“ (V. 86f.),⁷⁸⁴ doch bekennt sich der Autor zu ihrem „guten, ambrosischen Recht“ (V. 80) und verspricht: „in Götterkämpfen halt’ich es jetzt/ Mit der Parthei der besiegten Götter.“ (V. 90)⁷⁸⁵ Die

Bund zwischen Menschen, Göttern und Helden gestiftet wird, (Schiller) zu „Venus Libitina“ (Heine): „Einst die goldene! jetzt die silberne!/ Zwar schmückt dich noch immer des Gürtels Liebreiz,/ Doch graut mir heimlich vor deiner Schönheit,/ Und wollt’ mich beglücken dein gütiger Leib,/ Wie andere Helden, ich stürbe vor Angst –/ Als Leichengöttin erscheinst du mir,/ Venus Libitina.“ (V. 46-52) In: DHA I/1, S. 415.

⁷⁸⁴ Ebenda, S. 417.

⁷⁸⁵ Heine gesteht, „heil’ges Erbarmen und schauriges Mitleid“ (V. 67) für die abgestürzten Götter zu hegen, die Eigenschaften also, die nach Heines späterer Darstellung in der *Stadt Lukka* den christlichen Gott zum Sieg verholfen hätten. Am Anfang des VI. Kapitels wird die heitere Götterversammlung mit einem langen Zitat aus der *Ilias* beschrieben. Bezeichnend ist hier die Tatsache, daß die antike Quelle als „Vulgata“ angegeben wird, was eine Gleichsetzung der alten religiösen Tradition mit der christlichen impliziert. Die Unbeschwertheit dieser Versammlung wird durch den Auftritt „eines bleichen, bluttriefenden Juden“ (DHA VII/1, S. 173), Christus, gestört: er wirft das Kreuz auf den Göttertisch und bewirkt dadurch das Verschwinden der alten Götter. So fingen die düsteren Zeiten einer Lazarettreligion an, welche „keine Freude mehr, sondern

Mythologisierung des Christentums relativiert erheblich seine nicht zuletzt moralische Überlegenheit gegenüber dem Heidentum und berechtigt den Menschen zur promethischen Geste der Auflehnung gegen die herrschenden Gottheiten, dadurch wertet Heine die politische und gesellschaftliche Bedeutsamkeit der alten Mythologie wieder auf und löst sie von ihrer Aufbewahrung im rein ästhetischen Bereich. Dem Menschen kommt eine außerordentliche, beinahe titanische Rolle zu, indem er einen Bund mit den alten Göttern stiftet, um ihre Nachfolger zu stürzen: Durch seine Umdeutung ins Politische erhält auch der Humanitätsglaube eine neue, zeitgemäßere Bedeutung, die sich nicht mehr auf der Ebene einer ‚utopischen‘, zukunftsgerichteten Erziehung des Menschen mittels der Kunst erschöpft, sondern eine revolutionäre Anstiftungsfunktion erhält. Das geschieht nicht zuletzt auch durch die Konfrontation mit der jüngsten literarischen Tradition, und zwar auf zweierlei Art: durch die Ablehnung der Weimarer Klassik und die Wiederaufnahme des jungen Goethe. „Die Evozierung des ‚Prometheus‘-Gedichts in den *Göttern Griechenlands* ist Kritik und Traditionsaufnahme in einem: Absage an die unpolitische Ästhetik der ‚Kunstperiode‘, und zugleich Wiederbelebung und Politisierung ihrer rebellischen und enthusiastischen Ursprünge im Sturm und Drang.“⁷⁸⁶

Trost [gewährte]; es war eine trübselige, blutrünstige Delinquentenreligion.“ (Ebenda) Heines Antwort, auf die Frage, warum sie trotzdem Fuß fassen und sich sogar durchsetzen konnte, lautet: „Wer seinen Gott leiden sieht, trägt leichter die eignen Schmerzen. Die vorigen heiteren Götter, die selbst keine Schmerzen fühlten, wußten auch nicht wie armen gequälten Menschen zu Muth ist, und ein armer gequälter Mensch könnte auch, in seiner Noth, kein rechtes Herz zu ihnen fassen. Es waren Festtagsgötter, um die man lustig herum tanzte, und denen man nur danken konnte. Sie wurden deßhalb auch nie so ganz von ganzem Herzen geliebt. Um so ganz von ganzem Herzen geliebt zu werden – muß man leidend seyn. Das Mitleid ist die letzte Weihe der Liebe, vielleicht die Liebe selbst. Von allen Göttern, die jemals gelebt haben, ist daher Christus derjenige Gott, der am meisten geliebt worden. Besonders von den Frauen –“ Ebenda.

⁷⁸⁶ R. Martin, a. a. O., S. 45. Vgl. dazu auch die Rezension *Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel*, DHA X, S. 248: „Der Alte [Goethe]! Wie zahm und milde ist er geworden! Wie sehr hat er sich gebessert! würde ein Nikolaite sagen, der ihn noch in jenen wilden Jahren kannte, wo er den schwülen Werther und den Götz mit der eisernen Hand schrieb! Wie hübsch manierlich ist er geworden, wie ist ihm alle Rohheit jetzt fatal, wie unangenehm berührt es ihn, wenn er an die frühere xeniale, himmelstürmende Zeit erinnert wird, oder wenn gar andere, in seine alten Fußstapfen tretend, mit demselben Uebermuth ihre Titanenflügeljahre austoben!“

3. Platen und die Plataniden

Einst war die Welt ganz, im Alterthum und im Mittelalter, trotz der äußeren Kämpfe gabs doch noch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. Wir wollen diese Dichter ehren und uns an ihnen erfreuen; aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit ist eine Lüge, eine Lüge, die jedes gesunde Auge durchschaut und die dem Hohne dann nicht entgeht.⁷⁸⁷

Das oben angeführte Zitat Heines aus den *Bädern von Lucca* (1830-1831) kann wohl als Devise für diesen Teil der *Reisebilder* angesehen werden und scheint insgesamt die Einstellung des Autors zur Bildungslandschaft Italiens und zu den Begriffen ‚Bildung‘ und ‚Vorbildlichkeit der Alten‘ zu bezeichnen.

Zum alltäglichen Leben in der Luccheser Bädergesellschaft gehört Heine zufolge die Bildung als „blind lokalisierbare[r] und auswendig gelernte[r] Katalog eines Museums, einer Oper, eines Gedichts.“⁷⁸⁸ Sie übernimmt die Funktion, das verlorengegangene Verhältnis zur Wirklichkeit und zur Natur durch den Kunstgenuß und die kulturellen Reminiszenzen zu kompensieren. Die reine Natürlichkeit der Empfindungen und der Gefühle, die Unmittelbarkeit des Bezugs Mensch-Natur sei nur in den erlogenen Schwelgereien von Bildungsphilistern, die Heine schon in der *Harzreise* (1826) kritisch porträtiert hatte, wiederzufinden. In einer Epoche der Zerrissenheit ist selbst die Natur zerrissen. Nur Bruchstücke des einst-dagewesenen Ganzen sind noch durch Bildung an Zitaten der Natur wiederzufinden. Damit wandelt sich der Bildungsbegriff vom ‚vereinenden‘ zum ‚vereinzelnden‘ Instrument, das heißt, die ihm ursprünglich zugedachte Autonomie artet in Formalismus aus, was mit den politischen Zuständen der Restaurationszeit aufs Engste zusammenhängt. Das deckt sich mit den Ergebnissen der Kulturgeschichtsschreibung:

Da die humanistische Bildung nun ihrerseits von der Konzeption her nicht primär politische und gesellschaftliche, sondern individuelle Bildung – mit allerdings nicht unerheblichen politischen und gesellschaftlichen Implikationen – war, zogen sich zahlreiche Humanisten programmatisch auf die Position der humanistischen Bildung als einer rein individuellen Bildung zurück, was allerdings in letzter Konsequenz nur möglich war, wenn sie diese Bildung zur rein formalen Bil-

⁷⁸⁷ DHA VII/1, S. 95. Anhand dieser Textstelle erklärt sich ebenfalls die Vorliebe in Heines Prosa für offene Formen.

⁷⁸⁸ K. Pabel, *Heines ‚Reisebilder‘*. Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode, München 1977, S. 189.

„... die Bildung verkümmern ließen. Das geschah bereits seit den 20er Jahren.“⁷⁸⁹

Diese Kompensationsfunktion der Bildung ist bei der Konturierung vom bürgerlichen, später geadelten Emporkömmling jüdischer Herkunft Gumpelino in Heines *Bäder von Lukka* am deutlichsten zu beobachten, der seinen gesellschaftliche Aufstieg seinem Kapital verdankt, was er in den Dienst restaurativer Interessen gestellt hat.⁷⁹⁰ Sein Reichtum hat sich durch den Erwerb des Titels an feudale, historisch überholte gesellschaftliche Verhältnisse angelehnt und somit die ursprünglich bürgerliche Zugehörigkeit hinter sich gelassen. Dazu kommt die Wahl der für die herrschenden restaurativen Kreise richtigen Religion, und zwar der katholischen. Am Beispiel von Gumpelino demaskiert Heine den rückständigen Zustand des deutschen Bürgertums und die Rolle des jüdischen Kapitals, die zur Befestigung des Systems von Metternich statt zur Entwicklung eines eigenen Klassenbewußtseins dienen. Gerade der durch den Besitz emporgekommene Gumpelino strotzt bei jeder Gelegenheit vor ‚Bildung‘, die hier als Merkmal seiner neu erworbenen Klassenstellung und der dazugehörenden Privilegien steht. Sie bedeutet nicht mehr die freie Entfaltungsmöglichkeit des Individuums, sondern ist „zu einem beliebigen, entqualifizierten ‚Gut‘ verkommen“.⁷⁹¹ Die Bildung verdinglicht sich, indem sie während der Restaurationsepoche ihre emanzipatorische Valenz innerhalb der Gesellschaft einbüßt und zur „Potenzierung des Geldes, was die Wertbeständigkeit angeht“⁷⁹² beiträgt: „[S]ie ist die ideelle Form des Geldverkehrs, indem sie dessen Akkumulationsprinzip an ästhetischen Werten wiederholt und den Fetischcharakter der Gegenstände und Waren in der Kunsttransformation

⁷⁸⁹ M. Landfester, a. a. O., S. 107. Der Autor fügt dennoch hinzu, daß dieser Prozeß nicht nur allein durch die restriktiven Bedingungen der Restaurationspolitik erklärbar ist, sondern letztendlich auch auf „die Idee der formalen Bildung“ und auf „den Formalismus in der philologischen Wissenschaft“ zurückzuführen ist. „Im Grunde genommen hatte das Interesse an der lebensweltlichen Funktion von Wissen aus der Antike abgenommen.“ Ebenda.

⁷⁹⁰ „Denn der Markese ist mächtig durch Geld und Verbindungen. Dabey ist er der natürliche Allirte meiner Feinde, er unterstützt sie mit Subsidien, er ist Aristokrat, Ultra-Papist, nur etwas fehlte ihm noch – je nun, auch das wird er sich schon anlehren lassen – er hat das Lehrbuch dazu in den Händen.“ In: DHA VII/1, S. 126.

⁷⁹¹ G. Höhn, *Heine-Handbuch*. Zeit, Person, Werk. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 1997, S. 241.

⁷⁹² K. Pabel, a. a. O., S. 191.

zu brechen versucht.⁷⁹³ Die kleinbürgerliche Kontrastfigur zu Gumpelino, der Diener Hirsch-Hyazinth hat selbst auch angefangen, „viel auf Bildung zu geben“,⁷⁹⁴ denn: „[S]o ein bischen Bildung ziert den ganzen Menschen.“⁷⁹⁵ Die Bildung verhilft Hirsch zur Steigerung seines Ansehens innerhalb der bürgerlichen Welt, indem er dank seines angeeigneten Wissens von Lady Maxfield „ganz parallel wie ihres Gleichen“⁷⁹⁶ und von Rothschild „ganz wie seines Gleichen, ganz famillionär“⁷⁹⁷ behandelt wird. Der im Gegensatz zu seinem Herrn und dessen Schwärmereien ganz pragmatisch gesinnte Kleinbürger entlarvt eben durch seine ganz und gar unsentimentale Art, sich auf die Wirklichkeit zu beziehen, die Verdinglichung des Bildungsprozesses. Obwohl er sich bereits viel Bildung angeeignet hat, kann er sein Banausentum, welches als notwendiges Pendant des strotzenden Bildungsaufwands seines Herren zu deuten ist, nicht verbergen. Bezeichnend dafür sind seine zahlreichen, meistens obszön konnotierten verbalen Hornungen,⁷⁹⁸ wie etwa „Homeriden“ statt „Hämorrhoiden“,⁷⁹⁹ „Spondeus, Trochäus, Jambus, Antispaß, Anapäst und die Pest“,⁸⁰⁰ oder „Saunette“.⁸⁰¹ Die grundsätzlich pragmatische Einstellung des Dieners zum Leben zeichnet sich nicht zuletzt auch dadurch aus, daß er, seinem Herren ungleich, nicht zum Christentum übertritt, sondern bei dem reformierten israelischen Gottesdienst des Hamburger Tempelordens bleibt. Diese Entscheidung begründet er folgendermaßen:

Es ist eine gute Religion [die katholische] für einen vornehmen Baron, der den ganzen Tag müßig gehen kann, und für einen Kunstkenner; aber es ist keine Religion für einen Hamburger, für einen Mann, der sein Geschäft hat, und durchaus keine Religion für einen Lotteriekollekteur. [...] Ich habe oft zu Herren Gumpel gesagt: Ew. Ex. sind ein reicher Mann und können katholisch seyn so viel Sie wollen, und können sich den Verstand ganz katholisch einräuchern lassen, und können so dumm werden, wie eine katholische Glocke, und Sie haben doch zu essen; ich aber bin ein Geschäftsmann, und muß meine sieben Sinne zusammen halten, um was zu verdienen. Herr Gumpel meint freylich, es sei nöthig für die Bildung, und wenn ich nicht katholisch

⁷⁹³ Ebenda.

⁷⁹⁴ DHA VII/1, S. 111.

⁷⁹⁵ Ebenda.

⁷⁹⁶ Ebenda.

⁷⁹⁷ Ebenda, S. 112.

⁷⁹⁸ „Hyazinth erzeugt diese Wortkreuzungen, indem er Worte aus zwei semantisch getrennten Bereichen kreuzt“, in: G. Höhn, a. a. O., S. 241.

⁷⁹⁹ DHA VII/1, S. 123.

⁸⁰⁰ Ebenda, S. 127.

⁸⁰¹ Ebenda, S. 131.

würde, verstände ich nicht die Bilder, die zur Bildung gehören, nicht den Johann v. Viehesel, den Corretschio, den Carratschio, den Carravatschio – aber ich habe immer gedacht, der Corretschio und Carratschio und Caravatschio können mir alle nichts helfen, wenn niemand mehr bey mir spielt, und ich komme dann in die Patschio.⁸⁰²

Auch die Religion ist Ausdruck der sozialen Privilegien und des neuen, höheren gesellschaftlichen Ranges des *parvenu* Gumpelino (oder auf eine andere, kleinbürgerliche Ebene der Diener Hirsch). Die Emanzipation des aufsteigenden Judentums wird durch die Verbindung von Adel, Christentum und Bildung, deren Erhalt nur durch das Geld des sich mit der herrschenden Klasse arrangierten jüdischen Bürgertums zu sichern ist, signalisiert.⁸⁰³ Zu der öffentlichen Mariäverehrung des Emporkömmlings merkt der Erzähler ganz zutreffend an:

Du mußt nemlich wissen, lieber Leser, daß der Markese, dieser vornehme Mann, jetzt ein guter Katholik ist, daß er die Ceremonien der alleinseligmachenden Kirche streng ausübt, und sich, wenn er in Rom ist, sogar einen eignen Capellan hält, aus demselben Grunde, weßhalb er in England die besten Wettrenner und in Paris die schönste Tänzerin unterhielt.⁸⁰⁴

Die nicht mehr echte, sondern ausschließlich durch die Kunst vermittelte Wahrnehmungsfähigkeit der äußeren Gegenstände spiegelt sich in der Entlehnung von Zitaten, Bildern, Gestik, Verhaltensmustern aus der literarischen Sphäre. Die Rezeption der Außenwelt erfolgt durch den Filter des Kunstgenusses oder des Theaters und erfährt dadurch einen derartigen Verfremdungsprozeß, daß sie wiederum ins Lächerliche umschlägt. Das zeigt sich am Beispiel der unglücklichen Liebe Gumpelinos zu Julia Mansfield, die der Markese nur zu erleben vermag, indem er in die von Shakespeare in *Romeo und Julia* vorgegebenen Rollen und Verhaltensweisen hineinschlüpft und somit durch aus Zitaten „geliehene Gefühle“⁸⁰⁵ seine eigenen Liebesempfindungen ersetzt. Wie bei den *Nordsee*-Zyklen bereits zu sehen war, wirken die Bildungsreminiszenzen auch hier in ihrer Entlarvungsfunk-

⁸⁰² Ebenda, S. 114f.

⁸⁰³ „Die Religion ist nicht mehr im Stande den Regier<un>gen die Ruhe der Völker zu verbürgen, das Rothschildsche Anleihe-system vermag dieses viel sicherer, es besitzt die moralische Zwangsgewalt, die in der Religion erloschen, es mag jetzt als Surrogat dersel<ben> dienen, ja es ist eine neue Religion, die beim Untergang der älteren Religion, die praktischen Segnungen derselben ersetzen wird. Wundersam genug, sind es wieder die Juden, die auch diese neue Religion [erfunden]“, ist in der 1. Fassung der *Bäder von Lukka* zu lesen, ebenda, S. 420.

⁸⁰⁴ Ebenda, S. 114.

⁸⁰⁵ G. Höhn, a. a. O., S. 241.

tion, indem sie Gumpelinos Kunstrezeption und Bildung in ihrem Banausentum offenlegen. In einer Epoche, die unter dem Zeichen der Zerrissenheit steht, ist auch die Liebe dem Verlust der Ganzheit zum Opfer gefallen, wie sich durch die Kontrastfolie der Tragödie Shakespeares bald herausstellen muß: „Heines ernsthaftes Thema, daß die Liebe nicht die Geschlechter glücklich vereine, sondern ihre Unvereinbarkeit nur noch schmerzhafter mache, wiederholt er hier in der Persiflage.“⁸⁰⁶ Das Gift, welches Julia zu sich nimmt, wird an dieser Stelle zum Abführmittel und Gumpelino schluckt es gerade im Augenblick, als der Brief von Lady Maxwell ihn erreicht.⁸⁰⁷ Nicht am Tod, sondern am Durchfall scheitert die Liebesverwirklichung:

Statt eines Kelchs mit Nektar ein Glas mit Glaubersalz zu genießen,
das ist bitter! Statt des Thrones der Liebe harrt Ihrer jetzt der Stuhl
der Nacht!

O Jesus! O Jesus! – schrie der Markese noch immer – Ich fühle, wie
es durch alle meine Adern rinnt – O wackerer Apotheker! Dein Trank
wirkt schnell – aber ich lasse mich doch nicht dadurch abhalten, ich
will zu ihr eilen, zu ihren Füßen will ich niedersinken, und da verblu-
ten!

Von Blut ist gar nicht die Rede – begütigte Hyazinth – Sie haben ja
keine Homeriden. Seyn Sie nur nicht leidenschaftlich –⁸⁰⁸

Dieselbe Tendenz zur Inszenierung der eigenen Gefühle und zur Nachahmung ästhetisch, aber auch politisch rückwärtsorientierter Verhaltensmuster prägt, Heine zufolge, die Dichtung des Grafen Platen, die deshalb am geeignetesten erscheint, die Restauration mit ihrer Sehnsucht nach dem Abgelebten zu verkörpern. Die unzeitgemäßen Versuche, die zwangsläufig auf den Formalismus der Bildung und auf den politischen Konservativismus hinauslaufen, alte und vergangene Lebensformen wiederbeleben zu wollen, charakterisieren nicht zufällig die gesamte Reise Heines durch das Bildungsland Italien und treten bereits beim Aufenthalt in München hervor, wo der Dichter die Anmaßung, ein neues Athen an der Isar zu bauen, mit ihren grotesken und lächerlichen Folgen schildert. An dieser Stelle vergleicht der Dichter die im Laufe von verschiedenen Jahrhunderten im jeweiligen eigenen Stil erbauten Gebäude mit den neuen „heiteren Kunsttempeln und edlen Pallästen, die in kühner Fülle hervorblühen aus dem Geiste Klenzes, des großen Mei-

⁸⁰⁶ K. Pabel, a. a. O., S. 195.

⁸⁰⁷ „Laß uns den Nektarkelch, den uns die Liebe kredenzt, bis auf den letzten Tropfen leeren. Ich harre, ich zittere.“ In: DHA VII/1, S. 123.

sters“:⁸⁰⁹ statt die Merkmale ihrer Zeit zu tragen, reproduzieren sie die Vergangenheit auf starre, leblose Weise. Deshalb kommt der Dichter zu dem Schluß, „daß man aber die ganze Stadt ein neues Athen nennt, ist, unter uns gesagt, etwa ridikül, und es kostet mich viele Mühe, wenn ich sie in solcher Qualität vertreten soll.“⁸¹⁰ Man vermag damit lediglich einen blutleeren, leblosen Klassizismus auf die Beine zu bringen und nur Äußerlichkeiten des klassischen Stils und des klassischen Lebens nachzuahmen. Heine fährt schonungslos fort, indem er durch das Register der Ironie den Zusammenprall der Realität mit den hochgegriffenen ästhetischen Desiderata darstellt:

Wir [sind] erst seit Kurzem auf den Gedanken gekommen, uns als ein neues Athen aufzuthun, [...] wir [sind] erst junge Anfänger, und unsere großen Geister, ja unser ganzes gebildetes Publikum [ist] noch nicht danach eingerichtet, sich in der Nähe sehen zu lassen. Es ist alles noch im Entstehen und wir sind noch nicht komplet. Nur die untersten Fächer, lieber Freund, fügte ich hinzu, sind erst besetzt, und es wird Ihnen nicht entgangen seyn, daß wir z. B. an Eulen, Sykophanten und Phrynen keinen Mangel haben. Es fehlt uns nur an dem höhern Personal, und mancher muß mehrere Rollen zu gleicher Zeit spielen. Z.B. unser Dichter, der die zarte griechische Knabenliebe besingt, hat auch die aristophanische Grobheit übernehmen müssen; aber er kann alles machen, er hat alles was zu einem großen Dichter gehört, außer etwa Phantasie und Witz, und wenn er viel Geld hätte, wäre er ein reicher Mann.⁸¹¹

Die Anspielung auf „unseren Dichter“ ist auf Platen gemünzt. Dieser hatte Heine wegen seiner jüdischer Herkunft in seiner zweiten aristophanischen Komödie namens *Der romantische Ödipus* angegriffen und mit stark antisemitisch gefärbten und degoutanten Schmähungen⁸¹² verhöhnt. Eine genaue Rekonstruktion der äußeren Anlässe dieser Polemik⁸¹³ geht über die Ziele der vorliegenden Arbeit

⁸⁰⁸ Ebenda.

⁸⁰⁹ Ebenda, S. 19.

⁸¹⁰ Ebenda. In München „gibt es gutes Weißbier, aber wahrhaftig keine Ironie“, fügt Heine hinzu und entlarvt durch die unbeschwert ungebildete Kellnerin das verborgene Banausentum der vorschriftsmäßigen, von oben gelenkten Nachahmung der Antike.

⁸¹¹ Ebenda, S. 20f.

⁸¹² Wie etwa: „der herrliche Petrarck des Lauberhüttenfests“ (V. 1569), „seine Küsse sondern ab Knoblauchsgeseruch“ (V. 1577) und „Synagogenstolz“ (V. 1577), in: A. von Platen, *Sämtliche Werke in 12 Bänden*. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluß des handschriftlichen Nachlasses, hrsg. von M. Koch und E. Petzet, Leipzig 1910, Bd. 10, S. 165.

⁸¹³ Am Ende der *Nordsee*-Abteilung der *Reisebilder* schloß Heine einige Epigramme seines Freundes Immermann an, die Platens Ghaselen sehr kritisch sahen. Platen antwortete dann mit seiner Komödie *Der romantische Ödipus*.

hinaus: Es mag genügen zu erwähnen, daß Heine mit den *Bädern von Lukka* in das Feld zog und daß seine Fehde kein Mittel des freien Schriftstellers scheut, und sich „der Personalsatire, Tabudurchbrechung, Charakterdiffamierung, pornographischen Direktheit, religiösen Blasphemie usw.“⁸¹⁴ bedient. Durch die öffentliche Bloßlegung von Platens Homosexualität verletzte Heine bewußt die Tabus der zeitgenössischen Gesellschaft, die ihm dieses Verhalten mit Ächtung quittierte; seiner polemischen *vis* fiel nicht nur Platen zum Opfer, sondern er selbst, da er damit seinen dichterischen und gesellschaftlichen Kredit verspielte. Und in der Tat wirkt dieser Angriff gegen das ‚nicht orthodoxe‘ Sexualverhalten eines Gegners befremdend, genauso wie andererseits die antisemitische Diffamierung, weil hier nicht die Literatur, sondern die Existenz gerügt wird.⁸¹⁵ Hans Mayer hat deshalb den Versuch unternommen, diese Fehde unter dem Aspekt des Außenseitertums beider Autoren zu beleuchten: Es ginge um einen Kampf zwischen dem „Outsider“ der Abkunft und dem „Outsider“ der Geschlechtlichkeit und beruhe auf einer heimlichen Selbstidentifikation des Angreifers mit dem Angegriffenen, obwohl beide Außenseiter gleichzeitig an die rassistischen und sexuellen Vorurteile ihrer Epoche und der Gesellschaft, gegen die sie verstoßen, rücksichtslos appellieren. „Platen und Heine, beide stießen an die Grenzen ihrer Epoche: Platen an die Grenzen des Verständnisses beim bornierten Theaterpublikum, Heine an die Grenzen einer rigiden Sexualmoral.“⁸¹⁶ Die Eigenart der Antwort Heines auf Platens Angriffe liegt nicht zuletzt darin, daß er bewußt die Spielregeln der literarischen Satire ignoriert, die von der offenen Darstellung von Besonderheiten des Sexuallebens abrieten.

Stilistisch ist dieses Verfahren auf das aristophaneische Muster zurückzuführen, dessen Rezeption in Deutschland am Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts eine maßgebende, politisch orientierte Rolle übernimmt und aufs engste mit den politischen Bedingungen zusammenhängt. Wie Holub richtig hervorgehoben hat, ist Aristophanes derjenige antike Autor, mit dem sich Heine identifiziert und

⁸¹⁴ J. Hermand, *Der frühe Heine*. Ein Kommentar zu den ‚Reisebildern‘, München 1976, S. 153.

⁸¹⁵ Vgl. H. Mayer, *Aussenseiter*, Frankfurt a. M. 1975, S. 215.

⁸¹⁶ H.-J. Teuchert, *August Graf von Platen in Deutschland*. Zur Rezeption eines umstrittenen Autors, Bonn 1980, S. 40.

dem er die meisten theoretischen Reflexionen widmet.⁸¹⁷ Die intensive Rezeption eines Komikers, dessen Werke am heftigsten die Leitungsideen des deutschen Klassizismus zu widerlegen schienen, zeugt von einem Interesse für die Antike in seinen lebhaften, derben, satirischen und komischen Erscheinungen, welche die herrschende Tendenz zur Idealisierung der griechischen Gesellschaft und Kultur bislang nicht genug berücksichtigt hatte. „Aristophanes appears as an outsider to the Greek society which the eighteenth century admired; and it is his unique position in the Grecophilic heritage which both attracted Heine to him and caused his almost total banishment from the Parnassus of German neo-Hellenism.“⁸¹⁸ Die Restaurationspolitik und die Karlsbader Beschlüsse hatten negative Auswirkungen auch im dramatischen Bereich, wo die Schicksaldramen ihr Unwesen trieben und die Auffassung vom Menschen als Spielzeug des Schicksals vermittelten. Die aristophanischen Komödien galten der ursprünglichen Auffassung nach als Ausdruck jener Demokratie und jener Meinungs- und Pressefreiheit, die man für die Gegenwart beanspruchte, und wurden deshalb zur Anregung und zum Muster für die Schaffung einer neuen politischen Komödie, deren Blütezeit besonders auf die 30er und 40er Jahre zu datieren ist.⁸¹⁹ Die Form der politischen Komödie der Antike schien dazu geeignet, „die eigenen politischen Vorstellungen in der größtmöglichen Freiheit auszudrücken“,⁸²⁰ woran die Konservativen notwendigerweise Anstoß nehmen und in der *parresía* des griechischen Dichters nur Mißbrauch der Freiheit und einen Anlaß zu viel Ausgelassenheit erblicken mußten.

⁸¹⁷ Vgl. R. C. Holub, *Heinrich Heine's Reception of German Grecophilia. The Function and Application of the Hellenic Tradition in the First Half of the Nineteenth Century*, Heidelberg 1981, S. 161. Es ist in dieser Hinsicht von Interesse, zu bemerken, daß Autoren wie Pindar oder die drei griechischen Tragiker, deren Rezeption für die vorhergehende Epoche von entscheidender Relevanz gewesen war, bei Heine im Vergleich zu Aristophanes von geringerer Bedeutung sind.

⁸¹⁸ Ebenda, S. 163.

⁸¹⁹ Vgl. dazu H. Denkler, „Aufbruch der Aristophaniden. Die aristophanische Komödie als Modell für das politische Lustspiel im deutschen Vormärz“, in: W. Paulsen (Hrsg.), *Der Dichter und seine Zeit. Politik im Spiegel der Literatur. Drittes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1969*, Heidelberg 1970, S. 134-157. Nicht zu unterschätzen ist die Rolle von Hegels Aufwertung von Aristophanes, dessen Dramen die altgriechischen Vorstellungen über Politik, Poesie, Religion, Sitten thematisierten. S. dazu R. Holub, a. a. O., S. 166. Entscheidende Anregungen kamen auch von den Gebrüdern Schlegel, dazu: U. Pongs, *Was ist klassisch? Zur Antike-Rezeption Heinrich Heines*, in: Heine-Jahrbuch 30 (1991), S. 152-163.

⁸²⁰ M. Landfester, a. a. O., S. 85.

Zeit und Gesellschaft erlaubten den jungen Literaten – wie Wolfgang Metzel bereits 1823 vorausgesehen hatte – offenbar nur, „rückwärts in die Zukunft“ zu gehen auch auf die Gefahr hin, dabei zu straucheln und zu stürzen: das bewährte aristophanische Lustspielmodell schenkte dramaturgische und schaffenspsychologische Sicherheit in einer Zeit des Umbruchs, die die alten Inhalte hatte suspekt werden lassen, die neuen Inhalte gegen gesellschaftlichen Widerstand ausbilden mußte und sie nur getarnt vor obrigkeitlicher Verfolgung schützen konnte.⁸²¹

Es muß Platen zugestanden werden, daß er bereits 1826 den Zusammenhang zwischen aristophanischer Komödie und Freiheit eingesehen hatte („Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes“),⁸²² und dementsprechend den Versuch unternommen hatte, für die literarische Polemik das antike Lustspiel auch unter Berücksichtigung der Metrik zu vergegenwärtigen. Heine geht einen Schritt weiter als sein Gegner, indem er das Aristophanische ins Politische und Gesellschaftliche transponiert, ohne sich mit der formellen Seite zu beschäftigen. An dieser Stelle muß darauf hingewiesen werden, daß Aristophanes sich in seinen Komödien derb über die in aristokratischen Kreisen weit verbreiteten homosexuellen Freundschaften, die auch eine wichtige politische Rolle spielten, lustig macht. Es liegt daher die Vermutung nahe, daß letzteres Heines Darstellung von Platens Päderastie als Ausdruck seiner Klassenzugehörigkeit und rückständiger politischer Stellung entscheidend mitbestimmt hat; hier werden „Adel und Männerliebe [...] gleichgesetzt, sind ein notwendiges Zusammengehöriges“.⁸²³

Im Betreff Platens bin ich Ihres Urtheils am begierigsten. Ich verlange kein Lob, und weiß, daß Tadel ungerecht wäre. Ich habe gethan, was meines Amtes war. Mag die Folge seyn, was da will. Anfangs war man gespannt: was wird dem Platen geschehen? Jetzt, wie immer bei Exekutionen, kommt das Mitleid, und hätte nicht so stark ihn treffen sollen. Ich sehe aber nicht ein, wie man jemand gelinde umbringen kann. Man merkt nicht, daß ich in ihm nur den Repräsentanten seiner Parthey gezüchtigt, den frechen Freudenjungen der Aristokraten und Pfaffen habe ich nicht bloß auf ästhetischem Boden angreifen wollen, es war Krieg des Menschen gegen Menschen.⁸²⁴

⁸²¹ H. Denkler, a. a. O., S. 157.

⁸²² Ebenda, S. 134.

⁸²³ P. Derks, a. a. O., S. 533. An Immermann schreibt Heine deshalb: „[...] die Pederasten sind dienende Brüder, Mittelglieder in dem großen Bunde der Ultramontaner und Aristokraten“ (26. Dezember 1829) In: H. Heine, *Briefe*, erste Gesamtausgabe nach den Handschriften, hrsg., eingeleitet und erläutert von F. Hirth, 6 Bde., Mainz 1950-1957, Bd. 1, S. 286.

⁸²⁴ Heine an Varnhagen, 3. Januar 1830, ebenda, S. 289.

Die Formkunst ist auf der ästhetischen Ebene die genaue Entsprechung des Aristokratismus, des Klerikalismus und der unterdrückten homoerotischen Sinnlichkeit. Die Satire gegen Gumpelino und das geadelte Finanzbürgertum im Dienst der Restauration findet in Platens rückwärtsorientierter und gräzischer Dichtung seinen adäquaten literarischen Ausdruck, und das erklärt auch die Einbettung der Polemik in die Erzählung des gescheiterten *rendez-vous* zwischen Gumpelino und Julia Maxwell. Platens Dichtung gilt aufgrund ihres Inhalts als Bildungsersatz für die nicht verwirklichte Liebe⁸²⁵ des Barons und weist denselben kompensatorischen Charakter auf: In Ermangelung eines eigenen Stils und eigener Ausdrucksmöglichkeiten inszeniert und verarbeitet sie die Gefühle anderer Dichter aus der Vergangenheit mit einem ebenso unzeitgemäßen, aus den poetischen Vorbildern entlehnten metrischen Gewand („er blieb nicht bey dem Vorbilde Tiecks und des Aristophanes, sondern er ahmte auch den Goethe nach im Liede, dann den Horaz in der Ode, dann den Petrarcha in Sonetten, dann den Dichter Hafis in persischen Gaselen“).⁸²⁶ Die Versuche, das Abgelebte ins Leben zu rufen, scheitern, genau wie der epigonale Münchner Klassizismus an der Künstlichkeit einer solchen Nachahmung und am Sublimierungszwang der eigenen, nicht frei auszulebenden Sinnlichkeit scheitert:

Der Mangel an Naturlauten in den Gedichten des Grafen rührt vielleicht daher, daß er in einer Zeit lebt, wo er seine wahren Gefühle nicht nennen darf, wo dieselbe Sitte, die seiner Liebe immer feindlich entgegensteht, ihm sogar verbietet, seine Klage darüber unverhüllt auszusprechen, wo er jede Empfindung ängstlich verkappen muß, um so wenig das Ohr des Publikums, als das eines ‚spröden Schönen‘ durch eine einzige Silbe zu erschrecken. Diese Angst läßt bey ihm keine eignen Naturlaute aufkommen, sie verdammt ihn, die Gefühle anderer Dichter, gleichsam als untadelhaften, vorgefundenen Stoff, metrisch zu bearbeiten, und nöthigenfalls zur Vermummung seiner eignen Gefühle zu gebrauchen.⁸²⁷

⁸²⁵ „Da las ich diese Gedichte, jedesmal ein Gedicht wenn ich aufstehen mußte, und eine solche Gleichgültigkeit gegen die Weiber war die Folge, daß mir mein eigener Liebes Schmerz zuwider war. Das ist eben das Schöne an diesem Dichter, daß er nur für Männer glüht, in warmer Freundschaft; er giebt uns den Vorzug vor dem weiblichen Geschlechte, und schon für diese Ehre sollten wir ihm dankbar seyn. Es ist darin größer als alle andern Dichter, er schmeichelt nicht dem gewöhnlichen Geschmack des großen Haufens, er heilt uns von unserer Passion für die Weiber, die uns so viel Unglück zuzieht – O Weiber! Weiber! Wer uns von Euren Fesseln befreyt, der ist ein Wohlthäter der Menschheit.“ DHA VII/1, S. 128f.

⁸²⁶ Ebenda, S. 137.

⁸²⁷ Ebenda, S. 142.

Platens Literatur erscheint demzufolge als „Resultat der literarischen und psychologischen Verschiebung seiner Sexualität“⁸²⁸ mittels der klassischen Form. Die Nachahmung der Antike scheitert jedoch an der Epigonalität eines solchen Unternehmens in einer Zeit der Zerrissenheit, die nur Äußerlichkeiten der Vergangenheit zu reproduzieren vermag, ohne sich die Ganzheit der klassischen Kultur aneignen zu können. Unter neuen geschichtlichen und moralischen Bedingungen erschöpft sich der Griechenkult des modernen Dichters in einer sterilen und pedantischen Nachahmung formeller Vorgänge, denn die Inhalte dürfen nicht einmal erwähnt – geschweige dann erlebt – werden. Sie dürfen vielmehr nur als Gegenstände der Bildung, durch die literarische Aufnahme und Vermittlung, in die Gegenwart verpflanzt werden. Wer, wie Heine, einsieht, daß die Zerrissenheit der modernen Welt die Nachahmung der Antike unmöglich, wenn nicht sogar lächerlich macht, gehört nach Ansicht des Bildungsphilisters Gumpelino „zu den Dichtern, die einen eigensinnigen Kopf haben, und nicht einsehen, daß die Füße in der Dichtkunst die Hauptsache sind“;⁸²⁹ hingegen

wird aber ein gebildetes Gemüth nur durch die gebildete Form angesprochen, diese können wir nur von den Griechen lernen und von neueren Dichtern, die griechisch streben, griechisch denken, griechisch fühlen, und in solcher Weise ihre Gefühle an den Mann bringen.

Versteht sich an den Mann, nicht an die Frau, wie ein unklassischer romantischer Dichter zu thun pflegt – bemerkte meine Wenigkeit.⁸³⁰

Das Streben nach dem historisch Abgelebten und dessen Wiederherstellung in der Gegenwart ist ein für die ganze Restauration charakteristisches Phänomen; die ästhetische Verklärung der Vergangenheit ist aber schlecht mit der Nachahmung der Griechen in Einklang zu bringen, denn diese rückwärtige Einstellung trägt deutliche romantische Züge:

Interessant, in solcher Hinsicht, ist die Vergleichung der Platenschen Gedichtchen mit dem Petron. Bey diesem ist schroffe, antike, plastische heidnische Offenheit; Graf Platen hingegen, trotz seinem Pochen auf Classizität, behandelt seinen Gegenstand vielmehr romantisch, verschleyernd, sehnsüchtig, pfäffisch, – ich muß hinzusetzen: heuchlerisch. Denn der Graf verummmt sich manchmal in fromme Gefühle,

⁸²⁸ K. Pabel, a. a. O., S. 203.

⁸²⁹ DHA VII/1, S. 127.

⁸³⁰ Ebenda.

er vermeidet die genaueren Geschlechtsbezeichnungen; nur die Eingeweihten sollen klar sehen.⁸³¹

Eben an der unterschiedlichen Darstellung der Knabenliebe kann man am besten den zwischen antiken Dichtern und deren modernen Epigonen klaffenden Abstand ermessen. Der Zwang zur sterilen Nachahmung des Vergangenen entsteht bei Platen nicht zuletzt auch daraus, daß die eigene Epoche ihm nicht mehr gestattet, seine Sinnlichkeit frei auszudrücken, ohne sie durch harmlos gewordene Stilmittel oder Bilder zu veredeln und dadurch auch zu entkräften. Platen wird hier zum „letzten Zerrbild des Winckelmannisierens“, das heißt jenes historisch auf Winckelmann zurückzuführenden Verfahrens, die eigene Homoerotik und Sinnlichkeit durch die Empfindung und die Beschauung der klassischen Schönheit zu veredeln und zum Ausdruck zu bringen. Nur daß dies zu Winckelmanns Zeit eine durchhaus moderne Einstellung war, die damals noch imstande war, den Zeugnissen aus der Vergangenheit neues Leben einzuhauchen und das Heidentum ohne christliche Vorbehalte neu zu beleben; sie ermöglichte Winckelmann, „ein gesamtes Lebensgefühl, für die Totalität seiner Person“⁸³² zu verwirklichen. Platens Homosexualität zeugt für Heine hingegen von der Vergangenheitsorientierung des Dichters, es ist „etwas Unzeitgemäßes, nur die zaghaft verschämte Parodie eines antiken Uebermuths. Das ist es ja eben, jene Liebhaberey war im Alterthum nicht in Widerspruch mit den Sitten, und gab sich kund mit heroischer Oeffentlichkeit“⁸³³ kann sich aber in der Gegenwart nur durch sentimentalische Sehnsucht der gesellschaftlichen Ächtung entziehen.

Außer Zweifel und Diskussion steht die Fragwürdigkeit von Heines Methode, das Sexuelle mit Hilfe des Literarischen und des Politischen zu erhellen, trotzdem enthält Heines Analyse eine „Art polemischer Wahrheit“,⁸³⁴ die durch die erst später veröffentlichten Tagebücher Platens deutlich ans Tageslicht kam.⁸³⁵ „Platens Tragik ist nicht seine Homosexualität, sondern sein Leiden an ihr und sein

⁸³¹ Ebenda, S. 141.

⁸³² P. Derks, a. a. O., S. 486.

⁸³³ DHA VII/1, S. 140.

⁸³⁴ K. Pabel, a. a. O., S. 207.

⁸³⁵ Eine Liste der Übereinstimmungen zwischen Platens autobiographischen Äußerungen und Heines polemischen Angriffen liefert Pabel, ebenda.

fürchterlicher Kampf gegen ihre Einlösung“.⁸³⁶ Die Erfahrung des Unausgelebten und des Mangels an der stets ersehnten und nie erreichten Liebeserfüllung und Kunstvollkommenheit gehört zu den entscheidenden Motiven seiner Lyrik. Die von Heines ausgeübte „Exekution“ war schon immer von Platen an sich selbst vollzogen worden und bestand darin, „leben zu müssen, ohne sich selbst leben zu können, und diese Tragik nur dichten zu können“.⁸³⁷

„*Ich bin verschlossen in mich, wie ein Leichnam.*“ Das Gefühl, bei lebendigem Leibe abgeschieden zu sein von allen Lebenden, hat Platen nie verlassen. Von seinen Voraussetzungen her war es untrennbar mit den Lebensmächten verbunden, an denen sich alles für ihn entschied: Liebe und Kunst. Beidemal hat er dem Tod das erste Recht zugestanden; in der Liebe mit der eher herbeigeführten als wehrlos erlittenen Vereitelung von Erfüllung; in der Kunst mit dem entschiedenen Votum für die Form und sei es um den Preis von Erfahrung.⁸³⁸

4. *Vom Hellenentum und Nazarenentum*

Am Ende seiner „Denkschrift“ gegen Ludwig Börne und dessen Republikanismus (1840) berichtet Heine von einem Traum: Er befinde sich in „einem großen wüsten Walde“, in „einer verdrießlichen Herbstnacht“ mit einem „gespenstisch weißen Nebel“.⁸³⁹ Um ein Waldfeuer herum erblickt der Dichter plötzlich „die schlanken Gestalten und die melancholisch holden Gesichter“ „schöne[r], nackte[r] Frauenbilder, gleich den Nymphen“,⁸⁴⁰ die in ihrer prächtigen Jugend in alten Gemälden zu bewundern sind; aber:

die Weiber meines Traums, obgleich noch immer geschmückt mit dem Liebreitz ewiger Jugend, trugen dennoch eine geheime Zerstörung an Leib und Wesen; die Glieder waren noch immer bezaubernd durch süßes Ebenmaß, aber etwas abgemagert und wie überfröstelt von kaltem Elend, und gar in den Gesichtern, trotz des lächelnden Leichtsinns, zuckten die Spuren eines abgrundtiefen Grams.⁸⁴¹

⁸³⁶ P. Derks, a. a. O., S. 489.

⁸³⁷ Ebenda, S. 488.

⁸³⁸ G. Mattenklott, „August von Platen – ein Melancholiker“, in: August von Platen, *Memorandum meines Lebens*, hrsg. von G. Mattenklott und H. Schmidt-Bergmann, Frankfurt a. M. 1988, S. 199.

⁸³⁹ DHA XI, S. 130.

⁸⁴⁰ Ebenda.

⁸⁴¹ Ebenda, S. 131.

Nicht im Sonnenschein Arkadiens spielt sich diese Szene ab, sondern in einem kalten deutschen Wald, inmitten deutscher „halb entlaubter Eichbäumen“; die griechischen mythologischen Wesen befinden sich unter ihnen fremden und ungünstigen Umständen, im bitteren Exil, welches ihre sonst üblichen schönen Beschäftigungen verhindert, ja sogar unmöglich macht:

Manchmal erhob sich eine dieser Schönen, ergriff aus dem Reisig einen lodernenden Brand, schwang ihn über ihr Haupt, gleich einem Tyrsus, und versuchte eine jener unmöglichen Tanzposituren, die wir auf etruskischen Vasen gesehen ... aber traurig lächelnd, wie bezwungen von Müdigkeit und Nachtkälte, sank sie wieder zurück ans knisternde Feuer.⁸⁴²

Die Aufmerksamkeit des Dichters wird besonders von einer Nymphe gefesselt, die weit mehr als die anderen an ihrem eigenen Leib die Zeichen der unausweichlich fortschreitenden Abmagerung trägt:

Ich weiß nicht wie es kam, aber ehe ich mich dessen versah, saß ich neben ihr am Feuer, beschäftigt ihre frostzitternden Hände und Füße an meinen brennenden Lippen zu wärmen; auch spielte ich mit ihren schwarzen feuchten Haarflechten, die über das griechisch gradnäsige Gesicht und den rührend kalten, griechisch kargen Busen herabhingen ... Ja, ihr Haupthaar war von einer fast stralenden Schwärze, so wie auch ihre Augenbraunen, die üppig schwarz zusammenflossen, was ihrem Blick einen sonderbaren Ausdruck von schmachtender Wildheit erteilte. „Wie alt bist du, unglückliches Kind“ sprach ich zu ihr. „Frag mich nicht nach meinem Alter“ – antwortete sie mit einem halb wehmüthig, halb frevelhaften Lachen – „wenn ich mich auch um ein Jahrtausend jünger machte, so blieb ich doch noch ziemlich bejahrt! Aber es wird jetzt immer kälter und mich schläfert, und wenn du mir dein Knie zum Kopfkissen borgen willst, so wirst du deine gehorsame Dienerinn sehr verpflichten –“

Während sie nun auf meinen Knien lag und schlummerte, und manchmal, wie eine Sterbende, im Schläfe röchelte, flüsterten ihre Gefährtinnen allerley Gespräche, wovon ich nur sehr wenig verstand, da sie das Griechische ganz anders aussprachen, als ich es in der Schule und später auch beim alten Wolf gelernt hatte ... Nur so viel begriff ich, daß sie über die schlechte Zeit klagten und noch eine Verschlimmerung derselben befürchteten, und sich vornahmen noch tiefer waldeinwärts zu flüchten ...⁸⁴³

Das plötzliche „Geschrey von rohen Pöbelstimmen“ und das Ertönen „eines katholischen Mettenglockchens“ setzen dem Traum ein Ende und evozieren die Gespenster des Anbruchs einer neuen kunstfeindlichen Epoche durch den Sieg sowohl der politischen Reaktion als auch der sich auflehrenden, fanatischen

⁸⁴² Ebenda.

Massenbewegungen.⁸⁴⁴ Diese Stelle scheint die tragenden Elemente von Heines Antikerezeption nach 1830 am deutlichsten zu veranschaulichen, und zwar unter dem von Markus Winkler untersuchten Aspekt der Erfahrung kultureller Fremdheit und ihrer dialektischen Beziehung zum kulturell Vertrauten.⁸⁴⁵ Die griechischen mythologischen Figuren werden in die kalte und unfreundliche deutsche Landschaft verlegt und erfahren dadurch ihre kulturelle Andersartigkeit und Entfremdung. Ihr ganzes Wesen scheint außerdem kein authentisch griechisch-antikes zu sein, sondern entspricht vielmehr den Antikevorstellungen des zeitgenössischen Bildungsbürgertums, wie schon die Beschreibung der Nymphen durch Anspielungen auf die Kunst der Renaissance (Giulio Romano) und der Etrusker zeigt. „Kunst und Humanismus haben den Mythos als Weltbild längst in einer Art musealer Bildungs-Mythologie aufgehoben. Dementsprechend erscheinen die mythischen Nymphen dem Träumenden nicht als wirkliche Wesen, sondern als durch die Kunst ‚er-innerte‘, so wie im zweiten Teil von Goethes *Faust* die Welt der klassischen Mythologie als eine Welt erscheint, die nur vorübergehend im Medium künstlerischer ‚Phantasmagorie‘ wieder gegenwärtig ist.“⁸⁴⁶ Im Laufe der Erzählung erweist sich die Reduktion der Erscheinung der Nymphen auf die vertrauten Schemata der musealen Bildung als höchst fragwürdig und enttäuschend, denn die Nymphen widersprechen den kulturellen Reminiszenzen durch ihre neue unbehagliche Situation. Auch die Sprache scheint dem mythologischen Kontext nicht mehr angemessen. Der Dialog mit der Nymphe verläuft nach dem Muster „französischer Höflichkeitsfloskel“, so daß „die Verkehrtheit dieses Dialogs das mythologische Museum [verfremdet], in dem sich das Ich zunächst wähnte.“⁸⁴⁷

⁸⁴³ Ebenda.

⁸⁴⁴ Vgl. kurz zuvor: „Für die Schönheit und das Genie wird sich kein Platz finden in dem Gemeinwesen unserer neuen Puritaner, und beide werden fletrirt und unterdrückt werden, noch weit betrüblicher als unter dem älteren Regimente. [...] Die öde Werktagsgesinnung der modernen Puritaner verbreitet sich schon über ganz Europa, wie eine graue Dämmerung, die einer starren Winterzeit vorausgeht ... Was bedeuten die armen Nachtigallen, die plötzlich schmerzlicher, aber auch süßer als je ihr melodisches Schluchzen erheben im deutschen Dichterwald? Sie singen ein wehmüthiges Adee! Die letzten Nymphen, die das Christentum verschont hat, sie flüchten ins wildeste Dickicht. Im welchem traurigen Zustand habe ich sie dort erblickt, jüngste Nacht!“ Ebenda, S. 129f.

⁸⁴⁵ Vgl. M. Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus*. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines, Tübingen 1995.

⁸⁴⁶ Ebenda, S. 247f.

⁸⁴⁷ Ebenda, S. 249.

Die Unangemessenheit der altertumswissenschaftlichen Bildung für das Verständnis dieser Situation zeigt sich nicht zuletzt im Unverständnis der griechischen Sprache, deren Aussprache der bewährten Schul- und Universitätspraxis nicht entspricht: Selbst die Philologie vermag nicht das Vergangene und Fremde ins Leben zu rufen und es sich anzueignen. Es drängt sich deshalb die Frage auf, wie man die Fremdheit des Mythos und der Antike und deren Anwendung als Bildungszielrat in der modernen nachrevolutionären Gesellschaft überwinden kann.

Diese Problematik ist auch der Hintergrund für die Polemik gegen Ludwig Börne und seinen nüchternen, schönheits- und kunstfeindlichen Republikanismus. Für Börne geht es um die Umwälzung der nicht mehr haltbaren bestehenden Institutionen und um den Triumph der republikanischen Staatsverfassung, für Heine jedoch um die Bedingungen, unter denen es noch möglich ist, den antiken Bilderdienst und die antike Lebensfreude von ihrer musealen, erstarrten Existenz zu retten und wiederzubeleben. Die Auseinandersetzung Heines mit Börne beruht deshalb auf einem tiefgreifenden Unterschied, welchen der Dichter, als er von Börnes Widerwillen gegen Goethe zu sprechen kommt, folgendermaßen darstellt:

Hier wirkte keine kleinliche Schelsucht, sondern ein uneigennütziger Widerwille, der angeboren Trieben gehorcht, ein Hader, welcher, alt wie die Welt, sich in allen Geschichten des Menschengeschlechts kund giebt, und am grellsten hervortrat in dem Zweykampfe, welchen der jüdische Spiritualismus gegen hellenische Lebensherrlichkeit führte, ein Zweykampf, der noch immer nicht entschieden ist und vielleicht nie ausgekämpft wird: der kleine Nazarener haßte den großen Griechen, der noch dazu ein griechischer Gott war. [...]

Ich sage nazarenisch, um mich weder des Ausdrucks ‚jüdisch‘ noch ‚christlich‘ zu bedienen, obgleich beide Ausdrücke für mich synonym sind und von mir nicht gebraucht werden, um einen Glauben, sondern um ein Naturell zu bezeichnen. ‚Juden‘ und ‚Christen‘ sind für mich ganz sinnverwandte Worte im Gegensatz zu ‚Hellenen‘, mit welchem Namen ich ebenfalls kein bestimmtes Volk, sondern sowohl angeborne als angebildete Geistesrichtung und Anschauungsweise bezeichne. In dieser Beziehung möchte ich sagen: alle Menschen sind entweder Juden oder Hellenen, Menschen mit ascetischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben, oder Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen. So gab es Hellenen in deutschen Prädigerfamilien, und Juden,⁸⁴⁸ die in Athen geboren und vielleicht von Theseus abstammen.

Heine und Börne vertreten zwei verschiedene und entgegengesetzte Auffassungen von Leben und Revolution: Dem ersten kommt es nicht auf die Verfassungsfrage

an, sondern auf eine radikale Umwälzung der Lebensverhältnisse, im Rahmen derer der Kunst eine bedeutende anstiftende Rolle zukommt, zumal Leben, Dichtung und Subvertierung der politischen Zustände als ineinanderfließende Bereiche zu betrachten sind. Im *Essay Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* bringt Heine diese Ansichten folgendermaßen auf die Formel:

Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphantanz, Musik und Comödien – Seyd deßhalb nicht ungehalten, Ihr tugendhaften Republikaner.⁸⁴⁹

Die revolutionäre politische Bewegung ist nicht weniger als die Religion schuld an der Entstellung und dem Verlust der antiken Schönheit: Das von Heine formulierte revolutionäre Programm zielt auf die Wiederherstellung des Bündnisses von Mythos und Mythologie, Kunst und Erotik und auf die Überbrückung des Abstands zwischen mythischem und modernem Denken. Der Dichter erkennt die Unausweichlichkeit des Bedürfnisses nach dem Mythos in der zeitgenössischen Epoche, denn die mythische Vorstellungswelt besitzt eine durch nichts zu ersetzende Bedeutsamkeit, welche allein imstande ist, komplexe geschichtliche, soziale und ökonomische Vorgänge unmittelbar zu veranschaulichen. Wie gerade im zweiten Buch der *Börne-Schrift*, den sogenannten *Helgoländer Briefen* zu beobachten ist, „wird das politische Ereignis der Revolution bei Heine schließlich zum mythischen, transrealen Vorgang.“⁸⁵⁰ Die Wiederbelebung der antiken heidnischen Götter verknüpft sich nicht zufällig mit dem Exil-Thema, das ein wesentliches, und auch ein autobiographisches⁸⁵¹ Element der hier analysierten Schrift darstellt, weil diese schmerzliche Erfahrung die Widersprüchlichkeit der kulturellen und historischen Phänomene, die von den in die kalten deutschen Wäldern verbannten Nymphen symbolisiert werden, zum Vorschein bringt: „Das Exil wird zum Symbol kultureller Fremdheit, denn diese manifestiert sich nicht nur im poli-

⁸⁴⁸ DHA XI, S. 18f.

⁸⁴⁹ DHA VIII/1, S. 61.

⁸⁵⁰ H. Koopmann, „Heinrich Heine und die Politisierung des Mythos“, in: Ders. (Hrsg.), a. a. O., S. 154.

⁸⁵¹ „Wer das Exil nicht kennt, begreift nicht, wie grell es unsere Schmerzen färbt, und wie es Nacht und Gift in unsere Gedanken gießt. Dante schrieb seine Hölle im Exil. Nur wer im Exil gelebt hat, weiß auch was Vaterlandsliebe ist, Vaterlandsliebe mit all ihren süßen Schrecken und sehnsüchtigen Kümmernissen.“ DHA XI, S. 105.

tischen Exil, sondern auch im Konflikt zwischen Traum und Wachzustand oder zwischen Schönheit und Wahrheit. Heine assoziiert das Träumen und das künstlerische Schaffen mit dem Exil.⁸⁵² Die heidnische Weltanschauung ins Leben zu bringen heißt dann auch, sie „aus ihrem ästhetischen Exil“⁸⁵³ zu befreien, sie von ihrer erstarrten, künstlichen Aufbewahrung im bürgerlichen Bildungskanon zu retten. Dabei stehen Heine zwei Wege offen, das Bedeutungspotential des Mythos wiederzugewinnen: Der eine artikuliert sich, wie bereits bei den *Nordsee*-Zyklen gesehen, durch die Verbürgerlichung und Psychologisierung des Mythos; der zweite sieht in den besiegten und exilierten antiken heidnischen Göttern die Garanten einer sensualistischen, freudespendenden Lebensauffassung, welche den Menschen ein diesseitiges Glück verheißt. Letztere Aneignungsmöglichkeit des antiken Erbes führt zwangsläufig zum Konflikt mit den „nazarenischen“, strengen und lebensfeindlichen Vorstellungen der monotheistischen Religionen.

In den Helgoländer Briefen schreibt Heine, daß seine ganze Bibliothek während seines Aufenthalts auf der Insel aus nichts anderem besteht als

aus Paul Warnefrids Geschichte der Langobarden, der Bibel, dem Homer und einigen Scharteken über Hexenwesen. Ueber letzteres möchte ich gern ein interessantes Büchlein schreiben. Zu diesem Behufe beschäftigte ich mich jüngst mit Nachforschung über die letzten Spuren des Heidenthums in der getauften modernen Zeit. Es ist höchst merkwürdig, wie lange und unter welchen Vermummungen sich die schönen Wesen der griechischen Fabelwelt in Europa erhalten haben. – Und im Grunde erhielten sie sich ja bey uns bis auf heutigen Tag, bey uns, den Dichtern. Letztere haben, seit dem Sieg der christlichen Kirche, immer eine stille Gemeinde gebildet, wo die Freude des alten Bilderdienstes, der jauchzende Götterglaube sich fortpflanzte von Geschlecht auf Geschlecht, durch die Tradition der heiligen Gesänge ... Aber ach! Die *Ecclesia pressa*, die den Homeros als ihren Propheten verehrt, wird täglich mehr und mehr bedrängt, der Eifer der schwarzen Familiaren wird immer bedenklicher angefacht. Sind wir bedroht mit einer neuen Götterverfolgung?⁸⁵⁴

Diese Stelle gibt Auskunft über dreierlei: die schon angesprochene Bilderfeindlichkeit der „nazarenischen“, d.h. christlichen, aber auch ideologisch-fanatichen Gesinnung; die Rolle der Dichtung bei der Überbrückung der Kluft zwischen mythischem Weltbild und philiströser, bürgerlicher Gesellschaft und der Erhaltung des alten Bilderdienstes; die Absicht, eine Schrift über die exilierte Existenz

⁸⁵² M. Winkler, a. a. O., S. 237.

⁸⁵³ M. Küppers, a. a. O., S. 312.

der besiegten heidnischen, griechischen, aber auch germanischen⁸⁵⁵ Götter nach dem Sieg des Christentums zu verfassen. Damit ist der Aufsatz über die *Elementargeister* (1837) gemeint. Unter diesem Begriff subsumiert Heine alle mythologischen Gestalten, welche während der christlichen Epoche im Volksglauben als verteufelte und dämonisierte Wesen ihr mühsames Dasein treiben konnten und als „rebellische Wiedergänger“⁸⁵⁶ angeblich das Seelenheil der Menschen ständig bedrohten und sie in Versuchung führten. Ob der Sieg des Christentums eine positive Wende markiert habe, erscheint zumindest fragwürdig, wie die Kitzler-Episode zeigt, wo noch einmal der Religionskampf zwischen sündhafter Lebenslust und sinnenfeindlicher Askese thematisiert und radikalisiert wird. Der von Edward Gibbon (1737-1794)⁸⁵⁷ in *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* niedergeschriebene Analyse des Untergangs der antiken Welt und ihrer Religion folgend, behauptet Heine, daß es damals um die Verteidigung des sinnlichen Hellenismus gegen die vergeistigenden und sinnenfeindlichen Tendenzen des „Judaismus, der jüdischen Gefühls- und Denkweise“⁸⁵⁸ ging:

Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener, oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen sollte? Jene schönen Götter waren nicht die Hauptsache; niemand glaubte mehr an die ambrosiaduftenden Bewohner des Olympos, aber man amüsierte sich göttlich in ihren Tempeln, bey ihren Festspielen, Mysterien; da schmückte man das Haupt mit Blumen, da gab es feyerlich holde Tänze, da lagerte man zu freudigen Mahlen ... wo nicht gar zu noch süßeren Genüssen.⁸⁵⁹

⁸⁵⁴ DHA XI, S. 46.

⁸⁵⁵ Bei der Analyse der heidnischen Mythen und Legenden erscheint Heines Blickwinkel keineswegs vom Klassizismus beeinflusst, da er den Volksglauben auf der gleichen Stufe mit der kanonischen, klassischen Mythologie stellt und, im Grunde genommen, die olympischen Götter den Elementargeistern assimiliert: „Er beschäftigt sich primär mit den Phänomenen des Volksglaubens und behandelt die klassische Mythologie despektierlich, indem er die Olympier zu solchen Phänomenen macht. Nicht die Welt der Götter, sondern die der Dämonen, nicht die ‚höhere‘, sondern die ‚niedere‘ Mythologie, nicht musealer Bildungstoff, sondern ‚lebendige‘ volkstümliche Überlieferung bestimmen die Perspektive von Heines Umgang mit Mythos und Mythologie.“ In: M. Winkler, a. a. O., S. 98.

⁸⁵⁶ Winkler (ebenda, S. 94) ordnet die gesamten Legenden und Volkssagen in den *Elementargeistern* drei Motiven zu: „Götterdämmerung“, ein im 19. Jahrhundert vielfach wirksamer Topos, „Götter und Dämonen in Exil“ und „Götter und Dämonen als rebellische Wiedergänger“.

⁸⁵⁷ Vgl. dazu K. Christ, *Von Gibbon zu Rostovtzeff*, a. a. O., S. 8-25.

⁸⁵⁸ DHA IX, S. 47.

⁸⁵⁹ Ebenda.

Mittels des von Kitzler-Gibbon gelieferten Musters geschichtlicher Analyse relativiert Heine die dogmatischen Ausschließlichkeitsansprüche der monotheistischen Religionen, indem er ihren Monotheismus zum Polytheismus umkehrt und sie dadurch mythosfähig macht, denn das Dogma an sich gestattete der Dichtung und der mythischen Bewältigung der Welt keinen Entfaltungsraum, ja geböte sogar das Bilderverbot.⁸⁶⁰ „Erst die Vielzahl der Götter legitimiert die im Menschen selbst angelegten divergierenden Fähigkeiten, Begehrenisse und Wünsche; nur in polytheistischen Weltbildern kann der Mensch aus der disparaten Ganzheit seiner Existenz heraus leben.“⁸⁶¹ Der Polytheismus spiegelt die Menschengeschichte, indem er die Götter der dynastischen Abfolge der Göttergeschlechter unterzieht und dadurch die Notwendigkeit von Götterdämmerung und Etablierung von neuen, siegreichen Gottheiten erkennt. Innerhalb dieses (götter)geschichtlichen Prozesses nimmt auch der Sieg Christi eine andere Valenz an und büßt seine auf einem angeblichen Wahrheitsanspruch basierende Überlegenheit ein. Christus ist nämlich ein Gott unter vielen, der sich nur aus historischen Gründen gegen die heidnischen Götter durchsetzen konnte: Von einem Sieg der göttlichen Wahrheit gegen die Verblendung durch antike Götterwesen ist hier keineswegs die Rede, vielmehr von einem kulturgeschichtlichen soziologischen Vorgang, den Heine in der *Romantischen Schule* als Reaktion „gegen den grauenhaft kolossalen Materialismus, der sich im römischen Reiche entfaltet hatte und alle geistige Herrlichkeit des Menschen zu vernichten drohte“ erläutert. „Das Fleisch war so frech geworden in dieser Römerwelt, daß es wohl der christlichen Disziplin bedurfte um es zu züchtigen“,⁸⁶² der Ansicht gemäß, daß die Religionen menschliche Bedürfnisse befrie-

⁸⁶⁰ „Der absolute, (laut Dogma) geoffenbarte Gott des Christentums rückt aus seiner dogmatischen Einzigartigkeit wieder in die Reihe der Götter vor ihm (und nach ihm). Er ist kein Gott eo ipso, sondern ein ‚erfundener‘ (mithin ein poetischer, ‚gemachter‘) Gott“, M. Küppers, a. a. O., S. 39.

⁸⁶¹ Ebenda, S. 41.

⁸⁶² DHA VIII/1, S. 127. Die Stelle zeigt zudem auch die notwendigerweise ambivalente Natur der Gegenüberstellung von Sensualismus und Spiritualismus, die einem gewissen Perspektivismus unterworfen ist. Angesichts des materialistischen Verfalls des römischen Reiches kam dem Christentum eine nicht zu unterschätzende positive historische Funktion als Gegenströmung zu. Nach Heine ist der neue Religion auch die Zähmung der barbarischen Völker und die Lehre des Mitleids zu verdanken. Erst später verkommt das Christentum in spiritualistischen Ausschreitungen und negiert das diesseitige und körperliche Glück der Menschen. „Materialist attitude and philosophical materialism coincide, but the spiritualistic and the sensualistic attitude, though both coincide with the philosophical idealism, are themselves in conflict.“ (A. I. Sandor, *The Exile of Gods*. In-

digen und deshalb „der wahre Gott der Gott ist, der den augenblicklichen Bedürfnissen des Menschen am ehesten entspricht.“⁸⁶³ Die Zeiten und die veränderten wirtschaftlichen Umstände bahnen nun eine Abdankung der christlichen Entsatzungsreligion zugunsten einer heidnischen Freudenreligion an, deren fröhliche Botschaft die Rehabilitation des Fleisches sei.⁸⁶⁴ Somit legt Heine das Revolutionspotential des Mythos frei und legitimiert durch ihn die Suche nach und das Recht an irdischem und diesseitigem Glück, zur Erkämpfung dessen der Mensch veränderter, wenn nicht radikal umgekehrter, politischer, ökonomischer und sozialer Bedingungen bedarf. Durch die Verteufelung und die Verbannung der antiken Götter wollten die Christen in der Tat die existentielle Möglichkeit einer Befriedigung und Befriedigung des Menschen im Diesseits ins Herz treffen und endgültig entwerten; im Hinblick darauf merkt Heine an:

Diese [die alten Götter] sind keine Gespenster, denn [...] sie sind nicht todt; sie sind unerschaffene, unsterbliche Wesen, die nach dem Siege Christi, sich zurückziehen mußten in die unterirdische Verborgenheit, wo sie mit den übrigen Elementargeistern zusammenhausend, ihre dämonische Wirthschaft treiben.⁸⁶⁵

Das Christentum konnte – im Grunde genommen – die heidnischen Götter verbannen und verteufeln, aber nicht aus der Welt schaffen, weil sie unzerstörbare „anthropologische Grundkonstanten“⁸⁶⁶ und das Bedürfnis des Menschen nach sinnlichem Glück verkörpern. Der Volksglaube hält die Wirkungsmächtigkeit des Mythos wach, indem er die Erinnerung an die Anziehungskraft der heidnischen Götter und der von ihnen verkörperten sensualistischen Werte durch Sagen und Legenden mündlich überliefert: Er „fungiert gleichsam als kulturelles Gedächtnis,

terpretation of a Theme, a Theory and a Technique in The Work of Heinrich Heine, Den Hagen/Paris 1967, S. 55) Die angestrebte Synthesis beider Tendenzen des menschlichen Geistes erblickt Heine in Shakespeare: „Shakspear ist zu gleicher Zeit Jude und Grieche, oder vielmehr beide Elemente, der Spiritualismus und die Kunst, haben sich in ihm versöhnungsvoll durchdrungen, und zu einem höheren Ganzen entfaltet. Ist vielleicht solche harmonische Vermischung der beiden Elemente die Aufgabe der ganzen europäischen Civilisazion?“ DHA XI, S. 45.

⁸⁶³ M. Küppers, a. a. O., S. 91.

⁸⁶⁴ Die Aufstellung dieser Theorie der Rehabilitation des Fleisches verdankt der saint-simonistischen Antithese des Sensualismus und Spiritualismus wichtige Anregungen. Mit dem Saintsimonismus kam Heine während des Pariser Exils in Berührung. Über die saint-simonistischen Einflüsse auf Heines Werk s. D. Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Düsseldorf 1972, S. 219-240, und R. Martin, a. a. O., S. 103-113.

⁸⁶⁵ DHA IX, S. 52.

in dessen semantischem Archiv auch komplexe archetypische Bilder (wie die menschlichen Glücksvorstellungen im Topos vom *Goldenen Zeitalter*) überliefert werden können.⁸⁶⁷ „Die klassische Mythologie wird dem Volksglauben einverleibt“⁸⁶⁸ und rettet sich somit einerseits von der christlichen Anprangerung, andererseits von ihrer erstarrten, musealen Aufbewahrung in der bürgerlichen Bildung. In der *Romantischen Schule* hatte Heine die folgende Begegnung mit den Statuen der griechischen Götter anlässlich eines Louvre-Besuchs geschildert:

Da standen sie, mit den stummen weißen Augen, in dem marmornen Lächeln eine geheime Melancholie, eine trübe Erinnerung vielleicht an Egypten, das Todtenland, dem sie entsprossen, oder leidende Sehnsucht nach dem Leben, woraus sie jetzt durch andere Gottheiten fortgedrängt sind, oder auch Schmerz über ihre todte Unsterblichkeit: – sie schienen des Wortes zu harren, das sie wieder dem Leben zurückgäbe, das sie aus ihrer kalten, starren Regungslosigkeit erlöse.⁸⁶⁹

Aus dieser Ohnmacht werden die Götter erst durch ein poetisches Wort erlöst, das sie zwar jedes Numinosen entledigt, aber in ihrer Funktion als Garanten für eine „nicht nur politische, sondern auch soziale, kulturelle und *erotische* Revolutionierung menschlicher Existenz“ anerkennt und bestätigt, da die Göttergeschichte im von Heine aufgefaßten mythologischen Konzept der Menschheitsgeschichte entspricht. Die Restitution der alten sensualistischen Götter impliziert eine Vergöttlichung des Menschen und eine Vermenschlichung der Götter, oder wie Heine an einer anderen Stelle zusammenfaßt: „Wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volks, sondern für die Gottesrechte des Menschen.“⁸⁷⁰

Eines der wichtigsten Motive der *Elementargeister* ist die subtile Verführungskraft, welche die fortgedrängten und dämonisierten alten Götter auf den Menschen weiterhin ausüben. Wo die angeborene und unaustilgbare Sinnlichkeit der Menschen, die zu ihrer „ganzheitliche[n]‘ anthropologische[n] Definition“⁸⁷¹ gehört, verdrängt wird, „so tritt sie entstellt (im Falle der antiken Götter dämonisiert) oder sublimiert in der einen oder anderen Form wieder zutage: im individuellen Traum oder im kollektiven Volksglauben an das Weiterleben der antiken

⁸⁶⁶ M. Küppers, a. a. O., S. 67.

⁸⁶⁷ Ebenda.

⁸⁶⁸ M. Winkler, a. a. O., S. 96.

⁸⁶⁹ DHA VIII/1, S. 155.

⁸⁷⁰ Ebenda, S. 32.

⁸⁷¹ M. Küppers, a. a. O., S. 75.

Götter.⁸⁷² Zu diesem Erfahrungskern gehört zweifelsohne das Thema der Marmorbilder, deren Faszination in Bezug auf die gleichnamige Novelle Eichendorffs bereits angesprochen wurde. Bei Heine übernimmt dieses Motiv eine ganz andere Funktion, denn die Statuen in ihrer melancholischen Erstarrung verkörpern nicht mehr die zu überwindende Gefahr für das Seelenheil des Menschen, der sich auf ihre Verführungen einläßt, sondern warten vielmehr auf das sensualistische Lösewort, das sie aus ihrem marmornen Exil befreit und wieder ins Leben ruft, auf „die Wiederbelebung der ‚hellenischen Heiterkeit‘ selber, auf die Entteufelung der Götter, auf die Rehabilitierung der Sinne, und das hieß: auf die Abschaffung der Sünde.“⁸⁷³ Die antike Schönheit und Lebensfreude soll aus ihrem Exil im Reich der Kunst zurückgerufen werden, durch einen Prozeß, der „einer Transformation des Ästhetischen ins Lebendig-Existentielle“⁸⁷⁴ gleichkommt. Damit sich diese Erwartungen glücklich erfüllen können, soll sich der Betrachter der antiken Statuen auf die sinnliche Ausstrahlung der Marmorbilder einlassen, ohne von lebensfeindlichen christlichen Vorstellungen gehemmt zu werden. Der junge und unerfahrene deutsche Ritter, der durch Italien wandert, wird von der erotischen und melancholischen Macht der marmornen Statuen ergriffen, wobei es an ihm liegt, sie wiederzubeleben:

So schlanke Glieder hat er noch nie gesehen, und in diesem Marmor ahndet er ein lebendigeres Leben, als er jemals in den rothen Wangen und Lippen, in der ganzen Fleischlichkeit seiner Landsmänninnen gefunden hat. Diese weißen Augen sehen ihn so wollüstig an, und doch zugleich so schauerlich schmerzvoll, daß seine Brust erfüllt wird von Liebe und Mitleid, Mitleid und Liebe.⁸⁷⁵

Die sensualistische Befreiung des deutschen Ritters scheitert jedoch an der christlichen Dämonisierung der antiken Schönheit: Die Verführung nimmt ein gewalttätiges Ende⁸⁷⁶ und schlägt in den umgekehrten Vorgang der Petrifizierung um, was bei Heine anders als bei Eichendorff keineswegs positiv, als Sieg über die unheimlichen Abgründe des Unbewußten, bewertet wird. Die Marmorbilder sind in-

⁸⁷² Ebenda.

⁸⁷³ D. Sternberger, a. a. O., S. 191.

⁸⁷⁴ Ebenda.

⁸⁷⁵ DHA IX, S. 48.

⁸⁷⁶ „Aber statt in der prächtigen Villa, worin er übernachtet zu haben vermeinte, befand er sich inmitten der wohlbekanntten Ruinen, und mit Entsetzen sah er, daß die schöne Bildsäule, die er so sehr liebte, von ihrem Postamente heruntergefallen war, und ihr

sofern Träger von Konflikten, Ambivalenzen, Prozessen, denen sie durch ihr Wesen „zwischen toter Materialität und lebendiger Ausstrahlung“⁸⁷⁷ zur unmittelbaren Anschauung und Verwendbarkeit verhelfen. In diesem Vorgang ist ihre zwischen Faszination und moralischer Hemmung schwankende Wahrnehmung seitens des Betrachters entscheidend, denn nur dessen Anblick kann den Wiederbelebungsprozeß in Gang setzen: In diesem Sinn ist eine Stelle aus dem Nachwort zum *Romanzero* zu deuten, die man später als Zeugnis einer ‚Konversion‘ in Heines letzten Jahren auszulegen versucht hat:

Ich habe nichts abgeschworen, nicht einmal meine alten Heidengötter, von denen ich mich zwar abgewendet, aber scheidend in Liebe und Freundschaft. Es war im May 1848, an dem Tage, wo ich zum letzten Male ausging, als ich Abschied nahm von den holden Idolen, die ich angebetet in den Zeiten meines Glücks. Nur mit Mühe schleppte ich mich bis zum Louvre, und ich brach fast zusammen, als ich in den erhabenen Saal trat, wo die hochgebenedeite Göttin der Schönheit, Unsere liebe Frau von Milo, auf ihrem Postamente steht. Zu ihren Füßen lag ich lange und ich weinte so heftig, daß sich dessen ein Stein erbarmen mußte. Auch schaute die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos als wollte sie sagen: siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann?⁸⁷⁸

Die Wahrnehmung der Marmorbilder mutet wesentlich anders als Winckelmanns Lehre der „edlen Einfalt und stillen Größe“ an, zumal sie das erotische Potential der antiken Kunst unverhüllt an den Tag legt. Es geht um ein, wie bereits mehrfach konstatiert, Winckelmann nicht unbekanntes Phänomen, das die Klassik einem Sublimierungsprozeß unterzogen hatte und das Heine nun von seinen Bildungs- und Humanitätsimplikationen loslöst, um die sinnliche und politische Dimension des künstlerischen Schaffens und der Antikerezeption hervorzuheben. Die Farblosigkeit des Marmors und dessen berührbare Plastizität⁸⁷⁹ wecken eine Reihe erotischer Assoziationen, die auf der Ähnlichkeit dieses Materials mit der ebenso monochromen Nacktheit des menschlichen Körpers ruhen: „Das eigentlich Heroische“, was in den Marmorbildern zu bewundern ist, bestehe nicht „in einer ewigen Ruhe ohne Leidenschaft, sondern in einer ewigen Leidenschaft ohne Un-

abgebrochenes Haupt zu seinen Füßen lag.“ Ebenda, S. 49.

⁸⁷⁷ R. Martin, a. a. O., S. 114.

⁸⁷⁸ DHA III/1, S. 180f.

⁸⁷⁹ In dem früheren Aufsatz *Die Romantik* (DHA X, S. 194ff.) sieht Heine die klassische Form als in dem Romantikbegriff notwendig zu integrierendes Element, da das Plastische die Romantik vor dem exzessiven Hang zum Phantastischen und vor der Weltab-

ruhe.⁸⁸⁰ Durch dieses Spezifikum der Marmorbilder, welches eine der Konstanten von Heines Werk darstellt, erteilt somit der Dichter eine deutliche Absage an die für die vorangehende ‚klassische‘ Epoche der deutschen Literatur charakteristische Kunstauffassung, die er der Gefahr der Sterilität ausgeliefert sieht: „Eine Kunst, die Wirkung erzielen will, [...] muß Leidenschaft hervorbringen, egal ob politischer oder erotischer Natur.“⁸⁸¹

Im Hinblick darauf scheint der Tannhäuser-Mythos die Wirkungsmächtigkeit der heidnischen Schönheit und ihrer erotischen Anziehungskraft zu veranschaulichen, denen sich der von Venus betörte deutsche Ritter auch um den Preis seines Seelenheils nicht entziehen kann und will. Die dämonisierte Göttin der Liebe und der Schönheit Venus lebt und treibt ihr Unwesen fort in einem nicht weiter verortbaren Venusberg, Reich des auch in christlicher Epoche noch überlebenden, wenn auch exilierten Lebens- und Liebesgenusses, wie die kaum überhörbare sexuelle Konnotation seines Namens weiter bestätigt. Der Venusberg ist der Sündenort, vor dem die christliche Predigt- und Bußliteratur unermüdlich warnt, gleichzeitig aber auch „literarisch-mythologischer Schutzraum, in den die vom Christentum unterdrückten Affekte und Triebe des Menschen exilieren.“⁸⁸² Eben aufgrund seiner mythischen Unverortbarkeit läßt sich die Sage in der modernen Metropole Paris⁸⁸³ reaktualisieren, d.h. in der Stadt, in der Heine sein Exil verbringt und in der, im Gegensatz zum spiritualistischen Deutschland, der neue sensualistische saint-simonistische Glaube verkündet und erlebt wird. Im Vergleich zu dem rückständigen, träumerisch im Mittelalter verhafteten Deutschland verkörpert der moderne Venusberg-Paris die sich durch die Revolution anbahnende Möglichkeit einer neuen Lebensführung, die die alten Götter aus ihrem tausendjährigen Exil holt und wieder in Amt und Würden einsetzt.⁸⁸⁴ Für seine Translation der mittelalterlichen

gewandheit zugunsten eines gesteigerten Wahrnehmungs- und Realitätssinns bewahre.

⁸⁸⁰ DHA VII/1, S. 178.

⁸⁸¹ R. Martin, a. a. O., S. 125.

⁸⁸² M. Küppers, a. a. O., S. 196.

⁸⁸³ Vgl. das Gedicht *Der Apollongott*, wo der griechische Parnaß, Sitz der Musen und Apollo, in der Selbstvorstellung des „Gottes“ (später als Abenteuerer und jüdischer Abtrünnige demaskiert) zu „Mont-Parnaß“, wie das berühmte Künstlerviertel in Paris, wird, in: DHA III/1, S. 33.

⁸⁸⁴ Daran lehnen sich auch poetologische Reflexionen über die Überwindung des Dualismus zwischen antiker-klassischer und mittelalterlicher-romantischer Poesie, Poesie und Prosa, den Heine in der *Romantischen Schule* schildert. „Die triadische Gliederung

Sage in die Gegenwart nimmt Heine einige wichtige Veränderungen am alten Stoff vor: In dieser Ballade hält Venus Tannhäuser nicht mehr in ihrem Bann kraft der Zauberei, sondern der Ritter entscheidet sich freiwillig in den Venusberg zu ziehen, ohne einer dämonischen Verführung erliegen zu müssen, um den ihm von der christlichen Moral untersagten Bereich der sinnlich-erotischen Erfüllung zu erkunden: „Der edle Tannhäuser, ein Ritter gut,/ Wollt Lieb und Lust gewinnen,/ Da zog er in den Venusberg,/ Blieb sieben Jahre drinnen“.⁸⁸⁵

Es ist nicht schwer, darin ein Pendant zu Heines eigener Lebenserfahrung in Paris zu erblicken, wie auch der letzte Teil des Gedichts deutlich macht, da das mythische Vexierspiel als probates Mittel von Heines mythischer Strategie längst anerkannt worden ist.⁸⁸⁶ Ihrer Verführerinnenrolle entledigt, unterliegt auch die exilierte Venus-Gestalt einigen wichtigen Transformationen, die ihr eine zeitgemäßere Funktion verleihen, indem sie die Göttin von ihrer mythischen Hoheit in die Nähe einer „ausgehaltenen Frau“, also eines modernen Typus von Frau in der Großstadt Paris⁸⁸⁷ rücken: Darauf verweist ihr kokettes, durch „das Lachen“ gekennzeichnete Benehmen und ihre Reaktion auf Tannhäusers Bitte um einen Urlaub („Tannhäuser, edler Ritter mein,/ Hast heut mich nicht geküsst;/ Küß’ mich geschwind, und sage mir:/ Was du bey mir vermisst?“),⁸⁸⁸ die sich wesentlich von jenem einer ‚Teufelin‘ unterscheidet: Venus fühlt sich durch die Bitte ihres Liebhabers eher in ihrem Stolz als attraktive und verführerische Frau gekränkt, in dem also, worauf ihre Existenz als „Ausgehaltene“ letztendlich basiert. Die Be-

des Gedichts verweist auf drei Epochen, Weltanschauungen und Lebenshaltungen: Antike, mittelalterliches Christentum und prosaische Moderne. Die Gattungsgrenzen von Volkslied und Legende sind damit freilich überschritten“; die Verlegung des Venusbergs in die moderne Metropole verweist nicht nur auf die Möglichkeiten der Wiederbelebung antiker Sinnlichkeit in der Moderne, sondern „erschließt zugleich die Problematik erotischer Dichtung innerhalb bürgerlich zivilisierter Verkehrsformen“, in: G. Oesterle, „Heinrich Heines Tannhäusergedicht – eine erotische Legende aus Paris. Zur Entstehung eines neuen lyrischen Tons“, in: Rolf Hosfeld (Hrsg.), *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert*. SIGNATUREN. Neue Beiträge zur Forschung, Berlin 1986, S. 24 u. 9.

⁸⁸⁵ DHA IX, S. 57.

⁸⁸⁶ Vgl. dazu Küppers Analyse dieses Verfahrens, die zum folgenden Schluß kommt: „Heines figürliche Darstellungen sind – jenseits aller bloßen Biographik – immer ‚Vehikel der Selbstaussage‘ und zugleich Distanzierung von dieser Selbstaussage, der Rekurs auf etablierte (mythische) Figuren bewahrt vor einer stringenten Eindeutigkeit eines literarisch ungebrochenen Bekennens, das Einschränkungen nicht zuläßt.“ A. a. O., S. 186.

⁸⁸⁷ Vgl. Oesterle, a. a. O., S. 14ff.

schreibung ihres Aussehens ist nicht einmal der klassizistischen Tradition verpflichtet, denn sie vereint die widersprüchlichen Kategorien von ‚edel‘ und ‚wild‘,⁸⁸⁹ wobei dem von Winckelmann theorisierten Ideal der „edlen Einfalt und stillen Größe“ „ein beträchtlicher dionysischer Zug beigemischt ist.“⁸⁹⁰ Die Göttin wird auch durch das Detail des „gesunden, glücklichen, tollen Lachens“ charakterisiert, welches darauf verweist, wie gesund dieses sinnliche Verlangen des Menschen ist. Gleichzeitig ist sie aber auch kokett, wie es einer Frau der *demi monde* zusteht. Selbst das Erlebnis der Sinnlichkeit im modernen Venusberg bleibt von Ambivalenzen und Beschwerden nicht verschont, weist sogar psychopathologische Auswüchse auf, die in ihrer Verquickung von Leid und Lust an Masochismus grenzen.⁸⁹¹ Nicht, weil es ihm um sein Seelenheil bange ist, verläßt Tannhäuser den Venusberg, sondern um zu einer Steigerung seiner Lust zu gelangen, die auch das Leiden als unentbehrlichen Bestandteil zu schätzen weiß:

Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen.⁸⁹²

Die Befriedigung der körperlichen Bedürfnisse der Menschen zeitigt auf Dauer Überdruß und deckt das Spektrum der menschlichen Verlangen ebensowenig wie die Kasteiung der sinnlichen Sphäre ab. Der Aufenthalt im Venusberg wird zum Exil in einer Dimension der reinen Gegenwärtigkeit; um dieser zu entfliehen, muß Tannhäuser sich wieder auf seine Geschichtlichkeit und auf seine Vergangenheit⁸⁹³ rückbesinnen, was freilich Tränen statt Lachen und Dornen statt Rosen bedeutet. Er muß seiner selbst bewußt werden. Die Bußfahrt nach Rom, die auf

⁸⁸⁸ DHA IX, S. 57.

⁸⁸⁹ „Ihr edles Gesicht umringeln wild/ Die blühend schwarzen Locken;/ Schau’n dich die großen Augen an,/ Wird dir der Athem stocken.“ Ebenda, S. 60.

⁸⁹⁰ D. Sternberger, a. a. O., S. 207. Zum Venus-Bild bei Heine vgl. auch H. Anton, „Heines Venus-Mythologie“, in: W. Gössmann/M. Windfuhr, *Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft*. Symposium anlässlich der Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine, Essen 1990, S. 143-157.

⁸⁹¹ „Tannhäuser, edler Ritter mein,/ Das sollst du mir nicht sagen,/ Ich wollte lieber du schlägest mich,/ Wie du mich oft geschlagen.// Ich wollte lieber du schlägest mich,/ Als daß du Beleidigung sprächest,/ Und mir, undankbar kalter Christ,/ Den Stolz im Herzen brächest.“ DHA IX, S. 58.

⁸⁹² Ebenda, S. 57.

⁸⁹³ „Der Mensch ist nicht immer aufgelegt zum Lachen, er wird manchmal still und ernst, und denkt zurück in die Vergangenheit; denn die Vergangenheit ist die eigentliche Heimath seiner Seele, und es erfaßt ihn ein Heimweh nach den Gefühlen die er einst empfunden hat, und seyen es auch Gefühle des Schmerzes.“ Ebenda, S. 52.

Heines eigene Heimkehrabsichten anspielt, und die Absage an den sensualistischen *modus vivendi* scheitern jedoch am Mangel jeglicher Alternative, eine erfüllte und sinnliche Existenz in der Welt außerhalb des Venusbergs zu führen. Die Verdammung durch den Papst macht Tannhäuser klar, was er ohnehin schon längst erkannt hat: Daß sein Leben, wie das Heines, nur im Exil des Venusbergs (Paris) weiter verlaufen kann. Die trostlose Reise durch Deutschland kann diese Feststellung nur bekräftigen. Durch seine Abwesenheit hat sich aber auch der Venusberg verändert, hat sich verbürgerlicht (Venus verhält sich wie eine gute bürgerliche Ehefrau, die die Suppe für ihren Mann kocht und ihm die Füße wäscht):

So erst wandelt sich der wollüstige Rausch in eine tatsächliche, individuelle Liebesbeziehung zwischen Venus und Tannhäuser. Zuletzt realisiert sich die Utopie erotischer Befreiung, deren mythologischer Topos der Venusberg ist, in der bürgerlichen Bescheidung, die gleichwohl auf die Sinnlichkeit als wesentlichem Element des Menschseins nicht verzichtet.⁸⁹⁴

Die Situation der *Götter im Exil* (1854) schildert vor allem die individuellen Schicksale von drei griechischen Göttern, Bacchus, Merkur und Jupiter im Exil. Sie leben in der nach ihrem Absturz christlich gewordenen Welt, worin sich also eine Möglichkeit ihrer Koexistenz und Arrangements mit der neuen Herrschaft zeigt. Der Zustand des Exils gewährt einen von den siegenden Göttern nicht (wie etwa der Venusberg) abgesonderten Wirkungs- und Lebensraum, um den Kreislauf zwischen Götterdämmerung und Verteufelung-Auflebung (wie im Fall der Rache Vitzliputzlis an den europäischen Eroberern)⁸⁹⁵ von Heines mythologischem Denken zu durchbrechen und den Mythos auch in der modernen Gesellschaft einzubürgern und ihm neues Leben zu gestatten. Dem Dichter allein kann der Versuch gelingen, das emanzipatorischen Potenzial des Mythos als „existentielle Lebensbewältigung“⁸⁹⁶ wiederzuentdecken, indem die Inhalte der klassischen Mythologie von ihrer leblosen, musealen Aufbewahrung in der Buchwissenschaft,

⁸⁹⁴ M. Küppers, a. a. O., S. 213.

⁸⁹⁵ „Doch ich sterbe nicht; wir Götter/ Werden alt wie Papageyen,/ Und wir mausern nur und wechseln/ Auch wie diese das Gefieder.// Nach der Heimat meiner Feinde,/ Die Europa ist geheißt,/ Will ich flüchten, dort beginn ich/ Eine neue Carrière.// Ich verteufle mich, der Gott/ Wird jetzund ein Gott-sey-bey-uns;/ Als der Feinde böser Feind,/ Kann ich dorten wirken, schaffen. [...] Mein geliebtes Mexiko,/ Nimmermehr kann ich es retten,/ Aber rächen will ich furchtbar/ Mein geliebtes Mexiko.“ In: DHA III/1, S. 75.

⁸⁹⁶ M. Küppers, a. a. O., S. 271.

in den „Katakomben der Gelehrsamkeit“⁸⁹⁷ befreit werden und durch ihre Assimilierung in den Volksglauben fortleben können. Die Versöhnung von Christentum und Heidentum bleibt freilich noch aus, aber diese Tatsache führt weder zum Aufstand noch zur Assimilierung des Fremd-Gewordenen in den vertrauten kulturgeschichtlichen Kategorien: Das Fremde bleibt als solches erkennbar, ist dennoch zugleich ein gegenwärtiges Phänomen, welches sich nicht mehr ausschließlich in unterirdischen Domänen manifestieren darf, sondern „unter allerley Vermummungen bey uns auf Erden.“⁸⁹⁸ Mittels der Darstellungsform der Travestie können die Götter inmitten der ihnen fremden christlichen Kultur fortleben; „die Travestie der Götter ist die neue, moderne Form ihres Exils“.⁸⁹⁹

Viele dieser armen Emigranten, die ganz ohne Obdach und Ambrosia waren, mußten jetzt zu einem bürgerlichen Handwerke greifen, um wenigstens das liebe Brod zu erwerben. Unter solchen Umständen mußte mancher, dessen heilige Haine konfisziert waren, bey uns in Deutschland als Holzhacker tagelöhnern und Bier trinken statt Nektar.⁹⁰⁰

Der am Ende des *Tannhäuser*-Gedichts schon deutliche Ansatz zur Verbürgerlichung der Götterbiographie wird in dieser späteren Schrift weiter verfolgt und vertieft. „Die Mythologie verliert jeden esoterischen Charakter und wird bis in den Kern hinein ‚humanisiert‘. Die Götter sind nicht mehr kosmische Gegenspieler des Menschen, sondern spiegeln nunmehr dessen problematisch gewordene bürgerliche Existenz.“⁹⁰¹ Dieser Wandel erklärt sich nicht zuletzt aus dem Hintergrund der gescheiterten Revolution von 1848 und der eigenen tödlichen Krankheit des Dichters, die zu einem notwendigen Kompromiß mit dem triumphierenden bürgerlichen System zwingen. Es ist eigentlich eine logische Entwicklung von Heines Mythos-Auffassung, die das Schicksal der Götter kulturgeschichtlichen Transformationen unterwirft, welche ihrerseits „wiederum Reflex soziokultureller und ge-

⁸⁹⁷ DHA IX, S. 125. Vgl. unten: „Auch gestehe ich, daß ebenfalls moderne Gelehrte das erwähnte Thema behandelt; aber sie haben es sozusagen eingesargt in die hölzernen Mumienkasten ihrer konfusen und abstrakten Wissenschaftssprache, die das große Publikum nicht entziffern kann und für ägyptische Hieroglyphen halten dürfte. Aus solchen Gräften und Beinhäusern habe ich den Gedanken wieder zum wirklichen Leben heraufbeschworen, durch die Zaubermacht des allgemein verständlichen Wortes, durch die Schwarzkunst eines gesunden, klaren, volksthümlichen Stiles!“ Ebenda, S. 126.

⁸⁹⁸ Ebenda.

⁸⁹⁹ M. Winkler, a. a. O., S. 268.

⁹⁰⁰ DHA IX, S. 126.

⁹⁰¹ M. Küppers, a. a. O., S. 270.

schichtlicher Veränderungen in bestehenden oder sich ablösenden Wertsystemen⁹⁰² sind.

Nach einer kurzen Schilderung der Biographien von Apoll und Mars folgt im Text die ausführliche Geschichte von Bacchus, der als Superior eines Franziskanerklosters in Tirol fortlebt. Einmal im Jahr, zur Zeit des Herbst-Äquinoktiums, darf er jedoch seine wahre Identität manifestieren und seine Sinnlichkeit in einem Bacchanal frei ausleben: Die Perspektive des entsetzten Fischers, der von seinem Versteck der Szene beiwohnt, spiegelt die Suspendierung der sonst geltenden Raum- und Zeitgesetze⁹⁰³ und das Eindringen des Fremden⁹⁰⁴ in die vertrauten Orte und Lebensformen. Sie reflektiert ebenso denn, wenn auch kurzlebigen und ausgeklammerten, Triumph des sensualistischen Lebens, welches durch „eine lächerlich übertriebene Geschlechtlichkeit, eine höchst anstößige Hyperbel“⁹⁰⁵ symbolisiert wird. Daß eben der Anblick des erigierten Phallus den armen Fischer erschreckt, ist nur ein weiterer Beweis für die Unterdrückung der körperlichen, natürlichen Sphäre des Menschen unter restaurativ-religiöse und politische Bedingungen; interessanter ist an dieser Stelle zu beobachten, daß die Dialektik von Vertrautem und Fremden bei der Beschreibung des Bacchanals zugespitzt wird und in der Gegenüberstellung und im „changierende[n] Ineinander von naiver und gebildeter Perspektive“⁹⁰⁶ durch die Leseranrede des auktorialen Erzählers ihren Ausdruck findet. Die Darstellung des Bacchanals folgt in der Tat bis in Einzelheiten der „dem sehr gebildeten Leser“ wohl bekannten antiken Überlieferung,⁹⁰⁷ worauf Heine ironisch anspielt:

⁹⁰² Ebenda, S. 273.

⁹⁰³ „Zu seiner Verwunderung dauerte diese [die Überfahrt] nur kurze Zeit, während er sonst mehr als eine Stunde brauchte, ehe er ans entgegengesetzte Ufer gelangen konnte, und noch größer war sein Erstaunen, als er hier, wo die Gegend ihm so gut bekannt war, jetzt einen weiten offenen Waldesplatz sah, den er früher noch nie erblickt, und der mit Bäumen umgeben war, die einer ihm ganz fremden Vegetazion angehörten.“ DHA IX, S. 128.

⁹⁰⁴ „Es waren viele hundert Personen, junge Männer und junge Frauen, meistens bildschön, obgleich ihre Gesichter alle so weiß wie Marmor waren, und dieser Umstand, verbunden mit der Kleidung, die in weißen, sehr aufgeschürzten Tuniken mit Purpursaum bestand, gab ihnen das Aussehen von wandelnden Statuen.“ Ebenda, S. 129.

⁹⁰⁵ Ebenda, S. 129.

⁹⁰⁶ M. Winkler, a. a. O., S. 271.

⁹⁰⁷ „Doch, lieber Leser, ich vergesse, daß du ein sehr gebildeter und wohlunterrichteter Leser bist, der schon lange gemerkt hat, daß hier von einem Bacchanale die Rede ist, von einem Feste des Dionysus. Du hast oft genug auf alten Basreliefs oder Kupfer-

Höchstens würdest du einen leisen lüsternden Schauer, ein ästhetisches Gruseln empfinden beim Anblick dieser bleichen Versammlung, dieser anmuthigen Phantome, die den Sarkophagen ihrer Grabmäler oder den Verstecken ihrer Tempelruinen entstiegen sind, um den alten fröhlichen Gottesdienst noch einmal zu begehren, um noch einmal mit Spiel und Reigen die Siegesfahrt des göttlichen Befreyers, des Heilandes der Sinnenlust, zu feyern, um noch einmal den Freudentanz des Heidenthums, den Can-can der antiken Welt, zu tanzen, ganz ohne hypokritische Verhüllung, ganz ohne Dazwischenkunft der Sergentsde-ville einer spiritualistischen Moral, ganz mit dem ungebundenen Wahnsinn der alten Tage, jauchzend, tobend, jubelnd: Evoe Bacche! Aber ach! lieber Leser, der arme Fischer, von welchem wir berichten, war keineswegs wie du in der Mythologie bewandert, er hatte gar keine archäologischen Studien gemacht, und er war von Schrecken und Angst ergriffen bey dem Anblick jenes schönen Triumphators mit seinen zwey wunderlichen Akoluthen, als sie ihrer Mönchstracht entsprungen; er schauderte ob der unzüchtigen Geberden und Sprünge der Bacchanten, der Faunen, der Satyre, die ihm durch ihre Bocksfüße und Hörner ganz besonders diabolisch erschienen, und die gesammte Societät hielt er für einen Congreß von Gespenstern und Dämonen, welche durch ihre Malefizien allen Christenmenschen Verderben zu bereiten suche.⁹⁰⁸

Wissenschaft und Bildung sind imstande, das Schreckliche an diesen mythologischen Erscheinungen zu entmachten, indem sie es auf vertraute, wohlbekannte kultur- und kunsthistorische Schemata zurückführen, den Mythos gleichzeitig aber auch einer möglichen Wiederbelebung berauben: Das Wissen tötet seine Gegenstände. Erst dadurch, daß diese Einordnung dem Fischer offensichtlich nicht gelingt, entsteht eine komische Ungereimtheit, die die mythischen Phänomene nicht als museale Gestalten, sondern als lebendige Wesen erkennbar macht: Diese „sind hier aus dem Museum in die Außenwelt zurückgekehrt und sollen als solche vorstellbar werden.“⁹⁰⁹

Die „Verschränkung und Koexistenz des kulturell Fremden mit dem kulturell Vertrauten“⁹¹⁰ charakterisiert die Darstellung der Gestalt von Bacchus/Dionysos, vor allem in Vergleich mit der Auffassung dieses Gottes im idealistischen Programm der Neuen Mythologie. Auf die von der Romantik aufgestellte Ähnlichkeit Christus-Dionysos spielt Heine hier bewußt an, indem er den Gott als „göttlichen

stichen archäologischer Werke die Triumphzüge gesehen, die jenen Gott verherrlichen, und wahrlich bey deinem klassisch gebildeten Sinn würdest du nimmermehr erschrecken.“ DHA IX, S. 130.

⁹⁰⁸ Ebenda.

⁹⁰⁹ M. Winkler, a. a. O., S. 272.

⁹¹⁰ Ebenda, S. 273.

Befreyer“ und „Heiland der Sinnenlust“ ruft, mit Beiworten also, die einen unüberhörbaren christlichen Klang haben. Zugleich ironisiert er dieses synkretistische Verfahren, indem er auf die Sinnlichkeit verweist (man denke etwa an die dem Substantiv „Heiland“ hinzugefügte Ergänzung „der Sinnenlust“) und die Geschlechtlichkeit bei den dionysischen Riten hervorhebt, Aspekte, welche die romantische Neue Mythologie zugunsten der legitimierenden und gemeindestiftenden Funktion des kommenden Gottes vernachlässigt hatte. Die utopische Versöhnung zwischen Christentum und Heidentum, die die erste romantische Generation unter Rückgriff auf die Figur des Dionysos angestrebt hatte, wird bei Heine durch den Kompromiß zwischen zwei radikal entgegengesetzten Lebensweisen, Sensualismus und Spiritualismus relativiert: Die vom weltlichen Heiland Dionysos gewährte Befreiung der Sinne inmitten der christlichen Epoche ist kurzlebig und -atmig, ihr transitorischer Charakter und ihre substantielle Distanz⁹¹¹ zum wirklichen Leben wird durch den Verweis auf die Kälte und Marmorblässe, Zeichen für Leblosigkeit, bekräftigt. Die Epiphanie des Gottes kündigt keine Palingenesie der Welt, keinen Umsturz der alten inhumanen politischen Verhältnisse an, zeugt vielmehr von einem Kompromiß mit dem Bestehenden. Die Travestie ist die sowohl existentielle als auch rhetorische Form dieser Koexistenz zweier entgegengesetzter Lebensauffassungen, wie die Antwort des Superiors-Bacchus auf den armen Fischer zeigt:

Geliebter Sohn in Christo! wir glauben herzlich gern, daß Ihr diese Nacht in der Gesellschaft des Gottes Bacchus zugebracht habt, und Eure phantastische Spukgeschichte giebt dessen hinlänglich Kunde. Wir wollen bey Leibe nichts Unliebigen von diesem Gotte sagen, er ist gewiß manchmal ein Sorgenbrecher und erfreut des Menschen Herz, aber er ist sehr gefährlich für diejenigen, die nicht viel vertragen können, und zu diesen scheint Ihr zu gehören. Wir rathen Euch daher hinfüro nur mit Maß des goldenen Rebensaftes zu genießen, und mit den Hirngeburten der Trunkenheit die geistlichen Obrigkeiten nicht mehr zu behelligen, und auch von Eurer letzten Vision zu schweigen, ganz das Maul zu halten, widrigenfalls Euch der weltliche Arm des Büttels fündundzwanzig Peitschenhiebe aufzählen soll.⁹¹²

⁹¹¹ „Denn allein die Distanzierung kann die kulturelle Fremdheit des Mythos und damit ein wichtiges Moment seiner Lebendigkeit erfahrbar machen. Und allein sie ermöglicht die Emanzipation der Götter.“ Ebenda, S. 281.

⁹¹² DHA IX, S. 132.

Auch Hermes/Merkur hat sich mit dem neuen System abgefunden und kann seine Funktion von Psychopompos und geschicktem Kaufmann beibehalten, aber mit einer modernen bürgerlichen Konnotation. Die Beschreibung seines Äußeren verrät diese Verschränkung von Fremdem und Vertrautem, die schon beobachtet wurde und die unter der „Vermummung“ der Travestie den Gott erblicken läßt. Der Erzähler selbst deutet darauf hin, indem er an dieser Stelle von „genauem Signalement“ spricht: Merkur, nicht zufällig als „Fremder“ bezeichnet, trägt ein „dreieckiges Hütlein“,⁹¹³ benimmt sich gravitatisch, aber zeigt gleichzeitig „das forschsame Hin- und Herlugen der Aeuglein“ und „die schlecht unterdrückte fletterhafte Beweglichkeit der Beine und Arme“.⁹¹⁴ Es besteht kein Zweifel, es handle sich um „einen holländischen Kaufmann“,⁹¹⁵ einen „Spediteur“ der Seelen der Verstorbenen,⁹¹⁶ die nach der weißen Insel überzusetzen sind; am Ende der Episode meldet sich der Erzähler wieder zu Wort und enthüllt die Travestie als Lebensstil:

Ich habe mich oben vermessen, trotz der pffiffigen Vermummung die wichtige mythologische Person zu errathen, die in obiger Tradizion zum Vorschein kommt. Diese ist nicht geringere als der Gott Mercurius, der ehemalige Seelenführer, Hermes Psychopompos. Ja, unter jener schäbigen Houppelände und in jener nüchternen Krämergestalt verbirgt sich der brillianteste jugendliche Heidengott, der kluge Sohn der Maja. Auf jenem dreieckigen Hütchen steckt auch nicht der geringste Federwisch, der an die Fittige der göttlichen Kopfbedeckung erinnern könnte, und die plumpen Schuhe mit den stählernen Schnallen mahnen nicht im mindesten an beflügelte Sandalen; dieses holländisch schwerfällige Bley ist so ganz verschieden von dem beweglichen Quecksilber, dem der Gott sogar seinen Namen verliehen: aber eben *der Contrast verräth die Absicht*, und der Gott wählte diese Maske, um sich desto sicherer verstellt zu halten.⁹¹⁷

Merkurs Wahl entspricht nicht nur seinem ursprünglichen Zuständigkeitsbereich, sondern fügt sich den Gesetzen der bürgerlichen Welt, die vom Kapital regiert wird: Die neuen Mächte, mit denen die exilierten Götter sich arrangieren müssen, sind nicht nur religiöser, sondern gesellschaftlich-ökonomischer Natur. Darin ist freilich auch ein gesellschaftskritischer Ansatz zu erkennen:

⁹¹³ Ebenda, S. 134.

⁹¹⁴ Ebenda.

⁹¹⁵ Ebenda.

⁹¹⁶ Ebenda.

⁹¹⁷ Ebenda, S. 136. Hervorhebung von mir.

Er [Merkur] hatte zu wählen zwischen den zwey Industrien, die im Wesentlichen nicht sehr verschieden, da bey beiden die Aufgabe gestellt ist, das fremde Eigenthum so wohlfeil als möglich zu erlangen: aber der pfiffige Gott bedachte, daß der Diebesstand in der öffentlichen Meinung keine so hohe Achtung genießt, wie der Handelsstand, daß jener von der Polizey verpönt, während dieser von den Gesetzen sogar privilegiert ist, daß die Kaufleute jetzt auf der Leiter der Ehre die höchste Staffel erklimmen, während die vom Diebesstand manchmal eine minder angenehme Leiter besteigen müssen, daß sie Freyheit und Leben aufs Spiel setzen, während der Kaufmann nur seine Capitalien oder nur die seiner Freunde einbüßen kann, und der pfiffigste der Götter ward Kaufmann, und um es vollständig zu seyn, ward er sogar Holländer.⁹¹⁸

Auf einer arktischen Insel findet die Mannschaft eines russischen Walfangbootes eines Tages einen armen Greis, der mit dem Handel von Kaninchenfellen sein kärgliches Dasein fristet. In seiner armen Hütte befinden sich noch ein federloser Adler und eine haarlose Ziege: Alles trägt das Zeichen tiefen Elends und vollkommener Verwüstung. Doch der Greis gewinnt bald andere Züge, wenn man versucht, ihn „einem Gespenst oder einem bösen Dämon“⁹¹⁹ gleichzusetzen.⁹²⁰ Das Exil emanzipiert den Gott von seiner Verteufelung, d. h. „von seiner Reduktion auf nichtmythische Zeichenordnungen“,⁹²¹ und gewährt der fremdartigen Denkform des Mythos eine Überlebensebene in der modernen Zeit. Trotz ihrer Abgeschiedenheit befindet sich die Insel deshalb immerhin in jener Welt, die jetzt von neuen, siegenden Mächten regiert wird: Es ist schwer, sich ihr zu nähern, aber sie ist nicht unerreichbar. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, muß der Gott mit Menschen verkehren. Die Gegenwärtigkeit des Mythos in ihm fremden Zeiten kommt bei dem Dialog mit dem griechischen Teil der Mannschaft deutlich

⁹¹⁸ Ebenda, S. 137.

⁹¹⁹ Ebenda, S. 142.

⁹²⁰ „Bey diesen Worten erhob sich der Alte plötzlich von seinem Steinsitz, und mit großer Verwunderung sahen die Schiffer eine hohe stattliche Gestalt, die sich trotz dem hohen Alter mit gebietender, schier königlicher Würde aufrecht hielt und beynahe die Balken des Gesimses mit dem Haupte berührte: auch die Züge desselben, obgleich verwüstet und verwittert, zeugten von ursprünglicher Schönheit, sie waren edel und streng gemessen, sehr spärlich fielen einige Silberhaare auf die von Stolz und Alter gefurchte Stirn, die Augen blickten bleich und stier, aber doch stechend, und dem hoch aufgeschürzten Munde entquollen in alterthümlich griechischem Dialekt die wohl lautenden und klangvollen Worte: ‚Ihr irrt Euch, junger Mensch, ich bin weder ein Gespenst noch ein böser Dämon; ich bin ein Unglücklicher, welcher einst bessere Tage gesehen.‘“
Ebenda, S. 142.

⁹²¹ M. Winkler, a. a. O., S. 278.

zum Vorschein: Den Matrosen sind die Namen der alten griechischen Städte genauso unbekannt wie dem Greis die heutigen,⁹²² jedoch ist er der geographischen Gegebenheiten Griechenlands allzu offensichtlich kundig.⁹²³ Die Mitteilung, daß der einst prächtige Tempel von Jupiter jetzt in Trümmern liegt, stellt wiederum Distanz zwischen Gegenwart und mythischer Vergangenheit her, denn die Zurückholung der Vergangenheit in die Moderne wirkt fremd und unheimlich, daher erfüllt sie die Matrosen mit Mißbehagen und den Greis mit den ungeheuersten Schmerzen.⁹²⁴ Dem russischen Gelehrten kommt am Ende die Aufgabe zu, das Fremde auf die vertrauten, kulturellen Formen der Wissenschaft zurückzuführen und es somit des Unheimlichen zu entledigen.

Auch wo, wie es bei Jupiter der Fall ist, ihr Überleben nur unter extremen Bedingungen gewährt wird, rebellieren die Götter nicht und finden sich mit ihrem Schicksal ab:

So will es das eiserne Gesetz des Fatums, und selbst der Höchste der Unsterblichen muß demselben schmachvoll sein Haupt beugen.⁹²⁵

Es liegt Heine nicht mehr daran, den Götteraufstand oder die Götterdämmerung zu imaginieren, sondern das Exil der Götter *nach* der Götterdämmerung, und zwar als ein „widersprüchliches, aber statisches Ineinander von Götternähe und Götterferne.“⁹²⁶

⁹²² „Keiner der Schiffer [kannte] die Namen der Städte, nach welchen der Alte sich erkundigte, und die nach seiner Versicherung zu seiner Zeit blühend gewesen; in gleicher Weise waren ihm die Namen fremd, die den heutigen Städten und Dörfern Griechenlands von den Seeleuten erteilt wurden.“ DHA IX, S. 143.

⁹²³ „Er [kannte] alle Oertlichkeiten Griechenlands ganz genau, und in der That er wußte die Buchten, die Erdzungen, die Vorsprünge der Berge, oft sogar den geringsten Hügel und die kleinen Felsengruppen, so bestimmt und anschaulich zu beschreiben, daß seine Unkenntniß der gewöhnlichsten Ortsnamen die Schiffer in das größte Erstaunen setzte.“ Ebenda.

⁹²⁴ Vgl. ebenda, S. 144.

⁹²⁵ Ebenda, S. 145.

⁹²⁶ M. Winkler, a. a. O., S. 280.

5. *Getanzte Dichtung: „Die Göttin Diana“ und „Der Doktor Faust“*

Zu den wichtigsten „Signaturen“⁹²⁷ von Heinrich Heines Werk gehört zweifelsohne das Tanzmotiv in all seinen Variationen. Es deckt ein breites Spektrum der menschlichen Erfahrung ab und reicht von der Darstellung der wilden, elementaren Leidenschaften bis zu jener der Anmut und Reinheit. Die Tanz-Chiffre umkreist die grundlegenden Bereiche der menschlichen Existenz und umfaßt daher die widersprüchlichsten Erlebnisse und Vorgänge, das Glück der Befreiung des Selbst in der Ekstase der Bewegung und zugleich die vernichtende Sprengung jeder Ordnung und Verfassung, was zu Zerstörung und Tod führen kann. Nicht zufällig bedient sich Heine des öfteren des Adjektivs „bacchantisch“, um die Tanzbewegungen zu beschreiben, wie man schon bei der oben analysierten Traumepisode der *Börne*-Denkschrift (die ermüdeten Nymphen versuchten, vergeblich die bacchantischen Tanzposituren der Antike einzunehmen) bemerken konnte: Die schwankende Stellung des dionysischen Phänomens zwischen Leben und Tod, seine Widersprüchlichkeit sowie die Zugehörigkeit des freilich entfesselten, rauschhaften Tanzes zum „Dionysischen“ sind im Laufe dieser Arbeit mehrmals betont worden. Es wundert deshalb nicht, daß die Tanz-Signatur in Heines Werk sich ständig mit dieser Doppelbedeutung finden läßt: „Tanz wird zur Signatur für Leben und Tod, die beides zu einer Einheit zusammenbindet.“⁹²⁸

Die Rolle des Tanzes gewinnt weiter an Bedeutung im Rahmen der Gegenüberstellung von heidnischem Sensualismus und christlicher Lebensfeindlichkeit: Als die körperbetonteste aller Künste verwies der Tanz unmittelbar auf die Sphäre und konnte deshalb nur schlecht in eine christliche Kunstform umfunktionalisiert werden. Daher folgte seine unausweichliche Exkommunizierung vom System der christlichen Künste durch den Verdikt der Kirche:

Ich kann nicht umhin hier zu erwähnen, daß die christliche Kirche, die alle Künste in ihren Schooß aufgenommen und benutzt hat, dennoch mit der Tanzkunst nichts anzufangen wußte und sie verwarf und verdammt. Die Tanzkunst erinnerte vielleicht allzusehr an den alten Tempeldienst der Heiden, sowohl der römischen Heiden als der ger-

⁹²⁷ Vgl. die von Benno von Wiese gegebene Definition, nach der „durchgehende Merkmale, Leitlinien und Querverbindungen“ im Werk Heines unter dem Begriff „Signaturen“ zu subsumieren sind (vgl. B. von Wiese, *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin 1976, S. 10).

⁹²⁸ Ebenda, S. 70.

manischen und celtischen, deren Götter eben in jene elfenhaften Wesen übergangen, denen der Volksglaube, wie ich oben andeutete, eine wundersame Tanzsucht zuschrieb. Ueberhaupt ward der böse Feind am Ende als der eigentliche Schutzpatron des Tanzes betrachtet, und in seiner frevelhaften Gemeinschaft tanzten die Hexen und Hexenmeister ihre nächtlichen Reigen.⁹²⁹

Daraus kann man schließen, daß dem Tanz die gleiche Ambivalenz wie den verbannten heidnischen Göttern, deren Lieblingsbeschäftigung er nicht zufällig ist, zuteil wird. Die bereits angesprochene Doppelbedeutung bringt eben diese Ambivalenz zum Ausdruck und erscheint im Spannungsfeld zwischen sensualistischer Befreiung und dämonisiertem Fortleben unter den neuen siegenden Mächten angesiedelt. Den Elementargeistern gleich verkörpert dieses Kunstmedium das unauslöschliche menschliche Bedürfnis nach einer völlig und ohne Schuldgefühle ausgelebten Sinnlichkeit, das aber unter der Herrschaft des Spiritualismus an den Pranger gestellt und verteufelt wird. So erklärt sich die zerstörerische Kraft, die vom Tanz ausgeht und die Menschen ins Verderben bringt; sie ist immer erotischer Natur und unterminiert die Grundsätze der Ordnung und der konservativen Gesellschaft. Es sind meistens Frauen, die diese sprengende, ambivalente Energie in sich bergen und äußern. Das Frauengeschlecht unterhält spätestens seit Euripides engste Beziehungen mit dem Dionysischen, ist weitgehend empfindlicher als die Männer für die Macht des rauschenden Gottes, dessen Geleit zum großen Teil aus Frauen besteht. Diese besitzen einen unmittelbaren, obgleich manchmal unheimlichen Zugang zur Sinnlichkeit und zur Erotik und sind nicht selten imstande, die vernünftige „männliche“ Ordnung der Dinge zu lockern,⁹³⁰ ja sogar umzuwälzen.⁹³¹ Diese unaufhebbare Verwicklung von gesteigerter, unersättlicher Lebens-

⁹²⁹ DHA XIII/1, S. 155.

⁹³⁰ Im *Romanzero*-Gedicht *Pomare* tritt die gleichnamige Tänzerin auf, die gleich im ersten Teil als „ungezähmte Schöne“ charakterisiert wird. Zu ihrem Repertoire gehören sowohl der verrufene Cancan als auch die Polka; durch ihre Kunst kann sie den Dichter derart zur Begeisterung hinreißen, daß er beinahe seine Vernunft preisgibt: „Sie tanzt. Wenn sie sich wirbelnd dreht/ Auf einem Fuß, und stille steht/ Am End mit ausgestreckten Armen,/ Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen!// Sie tanzt. Derselbe Tanz ist das,/ Den einst die Tochter Herodias/ Getanzt vor dem Judenkönig Herodes./ Ihr Auge sprüht wie Blitze des Todes.// Sie tanzt mich rasend – ich werde toll –/ Sprich, Weib, was ich dir schenken soll?/ Du lächelst? Heda! Trabanten! Läufer!/ Man schlage ab das Haupt dem Täufer!“ DHA III/1, S. 30.

⁹³¹ Die vorliegende Arbeit kommt somit zu anderen Schlußfolgerungen als L. Secci in „Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heines“, in: *Zu Heinrich Heine*, hrsg. von L. Zagari und P. Chiarini, Stuttgart 1981, S. 89-101. Der Beitrag untersucht die Ver-

intensität und grauenhafter Todesverfallenheit, welche den Elementargeistern eigen ist, kommt in der Sage der Willis zum Vorschein: Sie sind junge Bräute, die vor ihrer Hochzeit gestorben sind und deshalb ihre Tanzlust nicht befriedigen konnten:

Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren todtten Herzen, in ihren todtten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den Heerstraßen, und Wehe! dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet. Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er todt niederfällt. Geschmückt mit ihren Hochzeitskleidern, Blumenkronen und flatternde Bänder auf den Häuptern, funkelnde Ringe an den Fingern, tanzen die Willis im Mondglanz, eben so wie die Elfen. Ihr Antlitz, obgleich schneeweiß, ist *jugendlich schön, sie lachen so schauerlich heiter, so frevelhaft liebenswürdig, sie nicken so geheimnißvoll lüstern, so verheißend; diese todte Bacchantinnen sind unwiderstehlich.*⁹³²

Die am Ende der oben angeführten Stelle angehäuften Kontrastpaare Adverb-Adjektiv entlarven das ambivalente Wesen dieses Tanzes und verweisen jeweils auf die Bereiche des Todes und des Lebens; dadurch gelingt es dem Dichter, den gespenstischen und düsteren Reiz dieser Erscheinung schauerlicher Anmut zu versinnbildlichen.⁹³³ „Tanz ist für Heine also nicht nur ein ästhetisches Phänomen,

bindung des Dionysischen mit dem Tanz im Werk Heines und unterscheidet zwischen einem negativen, weiblichen Dionysischen und einem positiven Männlichen: „In der Tat weist das dionysisch Weibliche bei Heine immer Zeichen der Frustration, des Masochismus, der Dämonisierung, des Todes auf“, wobei „das dionysisch Männliche dagegen Zeichen des Denkens, des revolutionären Dranges, der erotischen Befreiung, der antibürgerlichen Herausforderung, der volkstümlichen Lebenskraft aufzuweisen“ scheint. (Ebenda, S. 97) Dieses Fazit ist kaum haltbar, denn das Zwitterdasein des Dionysos einerseits und die jeder dionysischen Manifestation zuteilkommende innigste Ambivalenz andererseits kann eine so scharfe Trennung zwischen den Geschlechtern, dem Leben und dem Tod kaum zulassen. Diese Doppeldeutigkeit spiegelt sich wiederum, wie bereits gesehen und wie es noch zu sehen sein wird, auch in Heines Tanzdarstellungen.

⁹³² DHA IX, S. 19. Hervorhebungen von mir.

⁹³³ Aufgrund seiner Prägnanz durchzieht das Willis-Motiv Heines Werk in vielen Variationen; in den *Florentinischen Nächten* schildert der Erzähler Maximilian die nie gesättigte Genuß- und Lebenslust der Pariserinnen mit den Zügen rauschender Bacchantinnen. In diesem Kontext wird ein Vergleich mit den Willis angestellt: Die Pariserinnen leiden nämlich unter einer Tanzsucht, die sie von Soiree zur Soiree, von Ball zu Ball treibt, und sich in „eine[r] hastige[n] Lebenssucht, eine[r] Begier nach süßer Betäubung, eine[m] Lechzen nach Trunkenheit“ äußert, wodurch die Frauen „fast grauenhaft verschönert werden und einen Reitz gewinnen, der unsere Seele zugleich entzückt und erschüttert. Dieser Durst das Leben zu genießen, als wenn in der nächsten Stunde der Tod sie schon abriefe von der sprudelnden Quelle des Genusses, oder als wenn diese Quelle in der nächsten Stunde schon versiegt seyn würde, diese Hast, diese Wuth, dieser Wahnsinn der Pariserinnen, wie er sich besonders auf Bällen zeigt, mahnt mich immer an die

auch nicht nur ein kultisches, das eine Verwurzelung im Heidentum hat, auch nicht nur ein gesellschaftliches, das mit den Vorgängen der Geschichte sich wandelt, sondern in erster Linie ein elementares, das sowohl den Raum wie die Zeit in Bewegung versetzt, ja zu sprengen vermag.⁹³⁴ Damit ist freilich nicht das klassische französische Ballett gemeint, welches die sinnliche heidnische Natur des Tanzes verkannt hat und sie einem, ihr ursprünglich fremden, sterilen Keuschheitsgebot unterworfen hat.⁹³⁵ Dieser Versuch, das Wesen des Tanzes zu zähmen und zu christianisieren, weist deutliche politisch restaurative Absichten auf und zeugt von der ästhetischen, aber auch politischen Rückständigkeit der französischen Oberschichten, die in ihrem Kult der Vergangenheit sogar jenes lebensprudelnde, heidnische Phänomen in starren, überholte Äußerungsformen bändigen möchten und nicht einmal in der Lage sind, die Sinnlosigkeit ihrer Anstrengungen zu bemerken, denn „wir tanzen hier auf einem Vulkan“ – aber wir tanzen. Was in dem Vulkan gährt, kocht und brauset, wollen wir heute nicht untersuchen, und nur wie man darauf tanzt, sey der Gegenstand unserer Betrachtung“,⁹³⁶ heißt es am Anfang des 42. Artikels der *Lutetia*. Angesichts der gärenden revolutionären Umwälzungen erscheint die Unangemessenheit des Balletts bereits als geschichtlich verurteilt und untergegangen; zudem versinnbildlicht die Metapher des Vulkans gerade die Spannung der politischen und gesellschaftlichen Situation, zugleich aber auch die ambivalente Natur dieser Kunstform, deren angeborene Vitalität der Gefährdung durch den Tod (den Ausbruch des Vulkans) stets ausgesetzt ist. Dieses chthonische, subversive Potential wird durch die Tänze der unteren Volksschich-

Sage von den todtten Tänzerinnen, die man bey uns die Willis nennt. [...] Geschmückt mit ihren Hochzeitskleidern, Blumenkränze auf den Häuptern, funkelnde Ringe an den bleichen Händen, schauerlich lachend, unwiderstehlich schön, tanzen die Willis im Mondschein, und sie tanzen immer um so tobsüchtiger und ungestümer, je mehr sie fühlen, daß die vergönnte Tanzstunde zu Ende rinnt, und sie wieder hinabsteigen müssen in die Eiskälte des Grabes.“ DHA V, S. 237f.

⁹³⁴ B. von Wiese, *Signaturen*, a. a. O., S. 73.

⁹³⁵ „Das Französische Ballett ist in dieser Beziehung ein wahlverwandtes Seitenstück zu der Racineschen Tragödie und den Gärten von Le Nôtre. Es herrscht darin derselbe geregelte Zuschnitt, dasselbe Etikettenmaß, dieselbe höfische Kühle, dasselbe gezierte Sprödethun, dieselbe Keuschheit. In der That, die Form und das Wesen des französischen Balletts ist keusch, aber die Augen der Tänzerinnen machen zu den sittsamsten Pas einer sehr lasterhaften Commentar, und ihr liederliches Lächeln ist in beständigem Widerspruch mit ihren Füßen.“ DHA XIII/1, S. 155.

⁹³⁶ Ebenda, S. 154.

ten freigelegt, besonders durch den Cancan,⁹³⁷ der in der sogenannten guten Gesellschaft nicht aufgeführt werden darf und sogar durch die Polizei verboten wird. Dieser Tanz, der durch eine „kreischende, schrillende, übertriebene Musik begleitet“⁹³⁸ wird, ist „Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse im Paris des Bürgerkönigtums von Louis Philippe und ebenso entschiedenster Ausdruck von deren Negation. Dieser Tanz spielt sich unter dem Druck polizeistaatlicher Präsenz ab und verspottet zugleich ihre Reglementierungen und Zwänge durch die Parodie ihrer Mittel.“⁹³⁹ Die volkstümlichen Frechheit und Sinnlichkeit, denen ein Zug vom Teuflischen und Makabren hier beigemischt wird, demaskieren die klassizistische, idealisierte Tanzkunst und die durch sie vertretenen Verhältnisse des ästhetisch, gesellschaftlich und religiös restaurativen Zeitalters als sublimierte Lüge und Unterdrückung, indem sie diese mittels der Persiflage und des Obszönen parodieren:

Es sind aber nicht bloß die geschlechtlichen Beziehungen, die auf den Pariser Bastringuen der Gegenstand ruchloser Tänze sind. Es will mich manchmal bedünken, als tanze man dort eine Verhöhnung alles dessen, was als das Edelste und Heiligste im Leben gilt. [...] [Man begreift] [als] eine getanzte Persiflage jene unaussprechlichen Tänze, welche nicht bloß die geschlechtlichen Beziehungen verspotten, sondern auch die bürgerlichen, sondern auch alles was gut und schön ist, sondern auch jede Art von Begeisterung, die Vaterlandsliebe, die Treue, den Glauben, die Familiengefühle, den Heroismus, die Gottheit.⁹⁴⁰

Heine unterliegt offensichtlich der Faszination des Cancan, dem er eine positive, befreiende Funktion einräumt, jedoch überfällt ihn „eine unsägliche Trauer“ beim Anblick dieses entfesselten Tanzes. Der Grund dafür liegt darin, daß dieser nur aus dem Hintergrund der politischen und moralischen Unterdrückung und als

⁹³⁷ „In der Tat ist die sprachliche Realisierung des Tanzes nichts anderes als die subversive Übertragung der furchtbar gärenden sozialen Bewegung, die das Innere des Vulkans in Aufruhr versetzt, in die Signatur des Cancan, die ein unaussprechliches, pantomimisches Zeichen ebendieser Bewegung darstellt.“ In: R. W. Müller Farguell, *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegungen in Texten*. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche, München 1995, S. 191.

⁹³⁸ DHA XIII/1, S. 157.

⁹³⁹ R. W. Müller Farguell, a. a. O., S. 189. „Dieser gallische Leichtsinn aber macht eben seine vergnügtesten Sprünge, wenn er in der Zwangsjacke steckt, und obgleich das strenge Polizeyauge es verhütet, daß der Cancan in seiner cynischen Bestimmtheit getanzt wird, so wissen doch die Tänzer durch allerley ironische Entrachats und übertreibende Anstandsgesten ihre verpönten Gedanken zu offenbaren, und die Verschleierung erscheint alsdann noch unzüchtiger als die Nacktheit selbst.“ DHA XIII/1, S. 157.

⁹⁴⁰ Ebenda, S. 157f.

Auflehnung der kasteierten Sinnlichkeit gegen das Christentum ihre Relevanz gewinnt. Er ist eine teuflische Erscheinung⁹⁴¹ und als solche würde er in einer des Christentums ahnungslosen Gesellschaft fehl am Platz sein und keinen Sinn mehr beziehen. Nur aus dieser christlichen Folie lassen sich seine Ausschweifungen ins Makabre und Lästerhafte erklären, ja sogar positiv bewerten. Dieser Gedankenkern untermauert Heines Wiederaufnahme des Faust-Mythos, wie noch gezeigt werden soll.

Wie soll dann der vollkommenste Tanz aussehen? Der gelungensten Darstellung von Heines Tanz-Signatur begegnet man in der Laurence-Episode der *Florentinischen Nächte*. Dem Erzähler fällt eine junge Straßentänzerin in London durch Zufall auf, die in Begleitung einer „sonderbare[n] Musik, eine[r] Mischung von täppischer Brummigkeit und wollüstigem Gekitzel“, „einer pathetisch närrische[n], wehmüthig freche[n], bizarre[n] Melodie“⁹⁴² einen enigmatischen Tanz aufführt. Das Rätsel ihrer Bewegungen fesselt den Zuschauer, läßt sich jedoch weder entziffern noch einer bestimmten Gattung zuordnen: Dieser Tanz hat weder mit dem verhassten, konservativen Ballett in der großen Oper von Paris noch mit dem romantischen Tanz und seiner Vorliebe zum Makabren etwas zu tun, denn:

Mademoiselle Laurence war keine große Tänzerin, ihre Fußspitzen waren nicht sehr biegsam, ihre Beine waren nicht geübt zu allen möglichen Verrenkungen, sie verstand nichts von der Tanzkunst wie sie Vestris lehrt, aber *sie tanzte wie die Natur den Menschen zu tanzen gebiethet: ihr ganzes Wesen war im Einklang mit ihren Pas, nicht bloß ihre Füße, sondern ihr ganzer Leib tanzte, ihr Gesicht tanzte ...* sie wurde manchmal blaß, fast todttenblaß, ihre Augen öffneten sich gespenstisch weit, um ihre Lippen zuckten Begier und Schmerz, und ihre schwarzen Haare, die in glatten Ovalen ihre Schläfen umschlossen, bewegten sich wie zwey flatternde Rabenflügel. [...] Es war ein Tanz, welcher nicht durch äußere Bewegungsformen zu amüsieren strebte, sondern die äußeren Bewegungsformen schienen Worte einer

⁹⁴¹ Die Beschreibung des tanzenden Volkes kommt einer Sabbah erstaunlich nah: „Hier musiziert Beelzebub mit vollem Orchester, und das freche Höllenfeuer der Gasbeleuchtung zerreißt einem die Augen. Hier ist das verlorne Thal, wovon die Amme erzählt; hier tanzen die Unholden wie bey uns in der Walpurgisnacht, und manche ist darunter, die sehr hübsch, und bey aller Verworfenheit jene Grazie, die den verteufelten Französinnen angeboren ist, nicht ganz verläugnen kann. Wenn aber gar die Galopp-Ronde erschmettert, dann erreicht der satanische Spektakel seine unsinnigste Höhe, und es ist dann, als müsse die Saaldecke platzen und die ganze Sippschaft sich plötzlich emporschwingen, auf Besenstielen, Ofengabeln, Kochlöffeln – ‚oben hinaus, nirgends an!‘ – ein gefährlicher Moment für viele unserer Landsleute, die leider keine Hexenmeister sind und nicht das Sprüchlein kennen, das man herbeten muß, um nicht von dem wüthenden Heer fortgerissen zu werden.“ Ebenda, S. 158.

⁹⁴² DHA V, S. 230.

besonderen Sprache, die etwas Besonderes sagen wollte. Was aber sagte dieser Tanz? Ich konnte es nicht verstehen, so leidenschaftlich auch diese Sprache sich gebärdete. Ich ahnte nur manchmal, daß von etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede war. Ich der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Räthsel nicht lösen, und daß ich immer vergeblich nach dem Sinn desselben tappte, daran war auch wohl die Musik Schuld, die mich gewiß absichtlich auf falsche Fährten leitete, mich listig zu verwirren suchte und mich immer störte. [...] War es ein südfranzösischer oder spanischer Nationaltanz? An dergleichen mahnte wohl der Ungestüm, womit die Tänzerinn ihr Leibchen hin und her schleuderte, und die Wildheit womit sie manchmal ihr Haupt rückwärts warf, in der frevelhaft kühnen Weise jener Bacchantinnen, die wir auf den Reliefs der antiken Vasen mit Erstauenen betrachten. Ihr Tanz hatte dann etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, etwas Fatalistisches, *sie tanzte dann wie das Schicksal*. Oder waren es Fragmente einer uralten verschollenen Pantomime? Oder war es getanzte Privatgeschichte? Manchmal beugte sich das Mädchen zur Erde, wie mit lauerndem Ohre, als hörte sie eine Stimme, die zu ihr heraufspräche ... sie zitterte dann wie Espenlaub, bog rasch nach einer anderen Seite, entlud sich dort ihrer tollsten, ausgelassensten Sprünge, beugte dann wieder das Ohr zur Erde, horchte noch ängstlicher als zuvor, nickte mit dem Kopfe, ward roth, ward blaß, schauderte, blieb eine Weile kerzengrade stehen, wie erstarrt, und machte endlich eine Bewegung wie jemand der sich die Hände wäscht. War es Blut, was sie so sorgfältig lange, so grauenhaft sorgfältig von ihren Händen abwusch? Sie warf dabey seitwärts einen Blick, der so bittend, so flehend, so seelenschmelzend ... und dieser Blick fiel zufällig auf mich.⁹⁴³

Der Tanz von Laurence ist Verkörperung einer elementaren, unbegreiflichen Urkraft, welche der Gesetzmäßigkeit der Sinndeutung und der Vernunft entgeht, zumal er sich einer eigenen, averbalen Sprache der Gebärde bedient. Seine Erscheinung verdichtet alle Kennzeichen und Elemente, mit denen die Tanzdarstellung bei Heine versehen ist: Vor allem das Dionysische, welches durch seine ambivalente Rasanz „einen unkontrollierten und oft ins Destruktive umschlagenden synästhetischen Freiheitsrausch“ auslöst, „der all jene erfaßt, die sich von langer Unterdrückung freimachen und dabei jede Hemmung abstreifen.“⁹⁴⁴ Mithin wird natürlich ein Bezug zur antiken, heidnischen Welt hergestellt, der durch den Verweis auf das Fatum weiter bekräftigt wird und am Tanz von Laurence die Kehrseite einer düsteren, unausweichlichen Notwendigkeit hervorhebt. Obwohl die Fortsetzung der Erzählung Aufschluß über die Bedeutung dieser rätselhaften Be-

⁹⁴³ Ebenda, S. 230ff. Hervorhebungen von mir.

⁹⁴⁴ R. Martin, a. a. O., S. 166.

wegungen gibt, ist das Geheimnis der Tänzerin damit nicht gänzlich gelöst oder gar aufgehoben. Die Verwurzelung ihres Tanzes in einer qualvollen biographischen Erfahrung, die ans Makabre und Grauenhafte grenzt, läßt das Mysterium dieser exzentrischen Existenz, das sich den Koordinaten der Vernunft entzieht, trotz häufiger ironischen Brechungen weiter bestehen: Auch hier „wird die ins Tragische hineinreichende Doppelperspektive von Tanz und Tod als Signatur durchgehalten“ und die Tänzerin „steht stellvertretend für Heines tanzendes Universum überhaupt.“⁹⁴⁵

Angeichts der zentralen Stellung des Tanz-Motivs in Heines Werk wundert es nicht, daß der Schriftsteller sich dieses Mediums bediente, um eine Variation zum Thema der Götter im Exil (*Die Göttin Diana*, 1846, erst 1854 veröffentlicht) und sogar der Faust-Sage (*Der Doktor Faust*, 1847) zu dichten; ihn faszinierte „die Möglichkeit, eine dynamische Lebenseinstellung in einem dynamischen Medium, das außerdem lange vom christlichen Glauben verpönt worden ist, so darzustellen, daß die Eigengesetzlichkeit des Tanzes zur Geltung gelangt.“⁹⁴⁶ Beide Pantomimen umkreisen noch einmal die Gegenüberstellung von heidnischem Sensualismus und christlichem Asketismus und die Möglichkeit der Wiedergewinnung der antiken Lebensweise unter veränderten, fremden Existenzbedingungen. *Die Göttin Diana* schildert in vier Tableaus die Liebe zwischen einem mittelalterlichen, christlichen Ritter und der heidnischen Göttin Diana und geht somit dem Problem einer glücklichen Versöhnung zwischen sensualistischem und spiritualistischem Element nach. Die laut der mythischen Überlieferung spröde, kalte und keusche Göttin Diana erfährt durch die Liebe zum jungen Ritter eine Umgestaltung ihres Wesens: „Sie ist in der höchsten Aufregung der Angst, aber nicht bloß der Angst. Durch ihren spröden Unmuth schimmern zärtlichere Gefühle.“⁹⁴⁷ Erst

⁹⁴⁵ B. von Wiese, *Signatures*, a. a. O., S. 88 und 83.

⁹⁴⁶ G. Höhn, a. a. O., S. 467.

⁹⁴⁷ DHA IX, S. 69. Diese Umwandlung des traditionell überlieferten Diana-Bildes zeigt sich auch beim 19. Caput des *Atta Troll*, wo der Dichter in der Nacht von Sankt Johannes dem Umzug der mythologischen *femmes fatales* beiwohnen darf, an deren Spitze die antike Göttin der Jagd blaß und starr wie Marmor vorbeireitet: „Doch in ihrem schwarzen Auge/ Loderte ein grauenhaftes/ Und unheimlich süßes Feuer,/ Seelenblendend und verzehrend.// Wie verändert ist Diana,/ Die, im Uebermuth der Keuschheit,/ Einst den Aktäon verhirschte/ Und den Hunden preisgegeben!// Büßt sie jetzt für diese Sünde/ In galantester Gesellschaft? [...] Spät zwar, aber desto stärker/ Ist erwacht in ihr die Wollust,/ Und es brennt in ihren Augen/ Wie ein wahrer Höllenbrand.// Die verlorne

die neu erweckte Leidenschaft befreit die Göttin von ihrem zwar „goldenen“, aber auch zeit- und raumlosen Exil in Venusberg,⁹⁴⁸ wo sie in Abgeschiedenheit von der geschichtlichen, menschlichen Sphäre fortlebt; die Liebe belebt das Marmorbild und legt das sinnliche Befreiungspotential frei, dem der mittelalterliche Ritter seinerseits erliegt. Die Liebesbegegnung der beiden erfolgt unter dem Zeichen der höchsten Lebenserfüllung, an der sowohl Apollo und die Musen (die Schönheit der Kunst) als auch Bacchus/Dionysos und sein Geleit (die trunkene ausgelassene Lebenslust) Anteil haben. Dem in die „Freudendienste“ des Bacchus/Dionysos eingeweihten Ritter ist nun die Rückkehr in den mittelalterlich drapierten, „bürgerlichen“ Haushalt nicht mehr möglich; nach der Entdeckung einer neuen sinnlich-erotischen Dimension der Liebesebeziehung kann er sich mit „der ehelichen Zärtlichkeit“ und „der Sentimentalität“ seiner Frau und im allgemeinen mit dem ganzen „Mittelalter-Putz“⁹⁴⁹ nicht mehr abfinden. In diese steife und überkonventionalisierte Welt des Fackeltanzes brechen die maskierten Gottheiten Diana, Apoll und Bacchus mit ihren wilden, ausgelassenen Tänzen ein und setzen somit dem Ritter die Unausweichlichkeit der sensualistischen Lebensalternative, die ihm bereits verheißen worden ist, vor die Augen. Erst jetzt

läßt die Burgfrau endlich in den tollsten Sprüngen ihrem Zorn und ihrer Entrüstung freyen Lauf, und wir sehen ein Pas-de-deux, wo griechisch heidnische Götterlust mit der germanisch spiritualistischen Haustugend einen Zweykampf tanzt.⁹⁵⁰

Wie Tannhäuser macht sich der Ritter auf den Weg zum Venusberg, „dem Sitz aller Ueppigkeit und Wollust“, wo allein er weiterleben kann. Aber der Übergang vom christlichen Mittelalter zur heidnischen Antike scheitert an einem „alten weißbärtigen Krieger, von Kopf bis zu Fuß geharnischt, [...] welcher der treue Eckart genannt ist“⁹⁵¹ und den Ritter erschlägt, „wahrscheinlich sich freuend, we-

Zeit bereut sie,/ Wo die Männer schöner waren,/ Und die Quantität ersetzt ihr/ Jetzt vielleicht die Qualität.“ DHA IV, S. 57.

⁹⁴⁸ Vor dem Auftritt des Ritters verläuft das immer gleiche Genußleben der Nymphen unter dem Kennzeichen der Langweile und der Gleichgültigkeit: „Die Nymphen kauern hie und da auf dem Boden, in nachlässigen Gruppen. Sie scheinen verdrießlich und gelangweilt. Manchmal springt eine derselben in die Höhe, tanzt einige Pas und scheint in heiteren Erinnerungen verloren.“ DHA IX, S. 69.

⁹⁴⁹ Ebenda, S. 70f.

⁹⁵⁰ Ebenda, S. 72.

⁹⁵¹ Ebenda, S. 73.

nigstens die Seele des Ritters gerettet zu haben.“⁹⁵² „Auch der Venusberg, wie alle irdischen Paradiese Heines, ist vom Tode bedroht, auch er existiert nur in der steilen Gefährdung durch die herrschenden spiritualistischen Mächte“,⁹⁵³ und Venus selbst, die Königin dieses Lustorts, vermag nicht, die Schwelle des Todes zu überschreiten. Dagegen ist sie „ohnmächtig“.⁹⁵⁴ Erst durch den Einsatz von Bacchus/Dionysos wird der Ritter zu einem neuen sensualistischen Leben erweckt: Der Heiland der Sinnenlust, wie sein christliches Pendant, gewährt dem Ritter „das Fest der Auferstehung“ nicht mehr auf der Ebene eines spiritualistischen Jenseits, sondern eines sinnlichen Diesseits:

Jetzt ergreift Bacchus eine Handpauke, und im Gefolge seiner rasendsten Bacchanten umtanzt er den Ritter. Es erfaßt eine allmächtige Begeisterung den Gott der Lebenslust, er zerschlägt fast das Tamburin. Diese Melodien wecken den Ritter wieder aus dem Todesschlaf, und er erhebt sich halben Leibes, langsam, mit lechzend geöffnetem Munde. Bacchus läßt sich von Silen einen Becher mit Wein füllen und gießt ihn in den Mund des Ritters. Kaum hat dieser den Trank genossen, als er wie neugeboren vom Boden empor springt, seine Glieder rüttelt und die verwegensten und berauschtesten Tänze zu tanzen beginnt. [...] Glorie der Verklärung.⁹⁵⁵

Charakteristisch für dieses Werk aus dem Jahr 1846 ist die Ablehnung des Kompromisses mit den neuen siegenden christlichen Göttern: Aus dem einmal eingeschlagenen sensualistischen Weg gibt es keine Rückkehr in die christliche biedermeierliche Welt mehr. Die Trennung zwischen diesen Lebensalternativen ist deshalb in Form eines scharfen „Aut-Aut“ formuliert, wie die Untersuchung der Faust-Wiederaufnahme im folgenden zeigen wird.

„Jeder Mensch sollte einen Faust schreiben“⁹⁵⁶ soll Heine einmal gesagt haben. Damit meint der Dichter freilich die Funktion der Faust-Sage, die eine eigene Bedeutsamkeit über die Grenzen seines Entstehungshorizonts hinaus besitzt und sich deshalb zu Umformungen und Verformungen auch in neuen und ihr ursprünglich fremden historischen Kontexten eignet. Die Konfrontation mit Goethes imponierender Gestaltung des Faust-Stoffes war natürlich unvermeidlich, aber Heine distanziert sich von seinem großen literarischen Vorläufer durch einen ei-

⁹⁵² Ebenda, S. 73f.

⁹⁵³ M. Küppers, a. a. O., S. 281.

⁹⁵⁴ DHA IX, S. 75.

⁹⁵⁵ Ebenda.

⁹⁵⁶ Zit. nach M. Küppers, a. a. O., S. 218.

genen erneuten Rückgriff auf die alten Quellen aus dem 16. Jahrhundert (vor allem auf die *Historia* von Spieß), welche gegen Goethes Faust-Interpretation ausgespielt werden. „Heines spezifische Arbeit am Mythos zeigt sich sowohl in der Verwendung des von ihm vorgefundenen Quellenmaterials als auch in den Ergänzungen und Umgestaltungen, die er, von den Quellen ausgehend, vornimmt.“⁹⁵⁷ Heine unterstellt Goethe, die wesentlichen Elemente des Stoffes, und zwar den naiv dargestellten Kampf antagonistischer Mächte und die ewige Verdammnis der Seele, mißverstanden zu haben, „indem er von der frommen Symmetrie abwich, womit die Sage im deutschen Volksbewußtsein lebte“⁹⁵⁸ und Faust „triumphierend ins Himmelreich einziehen ließ, unter dem Geleite tanzender Englein, katholischer Amoretten, und das schauerliche Teufelsbündniß, das unsern Vätern so viel haarsträubendes Entsetzen einflößte, endigt wie eine frivole Farce, – ich hätte fast gesagt wie ein Ballet.“⁹⁵⁹ Damit teilt Heine das zu seiner Zeit geläufige Unverständnis für den *Faust II* und grenzt sich zugleich von „dem literarischen Imago eines Übervaters“⁹⁶⁰ ab, zumal der Rekurs auf das Volksbuch den Anspruch auf eine Wiederentdeckung des wahren Kerns der Sage berechtigt: Dementsprechend fährt Faust zur Hölle und zur ewigen Verdammnis. Das eigentliche Thema der Sage erscheint für Heine vielmehr die Dialektik von Spiritualismus und Sensualismus, „die Revolte der realistischen, sensualistischen Lebenslust gegen die spiritualistisch altkatholische Askese“.⁹⁶¹ Das führt zur Vorrangstellung des erotischen Elements, wie auch die Verwandlung des männlichen Mephistopheles in eine weibliche Mephistophela zeigt. Diese Metamorphose war schon im Volksbuch nachzuweisen⁹⁶² und entspricht der Rolle des Teufels als Vertreter des sensualisti-

⁹⁵⁷ A. Neuhaus-Koch, „Heines Arbeit am Mythos. Die Quellen des ‚Doktor Faust‘“, in: W. Gössmann/J. A. Kruse (Hrsg.), *Der späte Heine: 1848-1856. Literatur – Politik – Religion*, Hamburg 1982, S. 55.

⁹⁵⁸ DHA IX, S. 102.

⁹⁵⁹ Ebenda.

⁹⁶⁰ M. Küppers, a. a. O., S. 221.

⁹⁶¹ DHA IX, S. 110.

⁹⁶² „Verwandelte sich doch der Teufel immer am liebsten in ein schönes Frauenzimmer, und im älteren Faustbuche weiß auch Mephistopheles den armen Doktor in dieser Gestalt zu kirren, wenn den Aermsten manchmal fromme Skrupel überschlichen.“ (DHA IX, S. 114) Davon war schon in den *Elementargeistern* die Rede: „Aber häßlich ist er [der Teufel] nicht; denn er kann ja jede Gestalt annehmen. Nicht selten hat er sich ja auch mit weiblichem Liebreitz bekleidet, um irgend einen frommen Klosterbruder von seinen Bußübungen abzuhalten oder gar zur sinnlichen Freude zu verlocken.“ Ebenda, S. 38.

schen, materialistischen Prinzips in Heines Mythologie: „Mephistophela ist Faustens sensualistisches, emanzipatorisches Gewissen, das ihn ausbrechen läßt aus dem ‚Studirzimmer, groß, gewölbt, in gothischem Styl‘, aus der Hexenküche des spiritualistischen Mittelalters.“⁹⁶³ Die Erscheinung des Teufels in einer weiblichen Gestalt, die im übrigen auf eine lange, nicht nur mittelalterliche, literarische Tradition zurückgreift,⁹⁶⁴ thematisiert „die Ambivalenz und Zweideutigkeit des Bösen in weiblicher Gestalt“⁹⁶⁵ und die Problematik der Geschlechtlichkeit, wo der Sensualismus seine höchstmögliche Verwirklichung erreicht, zugleich aber auch der Bedrohung durch das Böse ausgesetzt ist. Der Teufel in weiblicher Gestalt verkörpert am prägnantesten diese Ambivalenz, zumal „das ewig Weibliche bei Heine weit mehr hinab als hinauf“⁹⁶⁶ zieht.

Heines sensualistische Darstellung des Faust-Stoffes findet daher sein geeignetes Darstellungsmedium im Tanz. Schließlich stellt diese Kunstform, wie es in den *Erläuterungen* heißt, des Teufels eigenes Revier dar⁹⁶⁷ und so kennen auch schon die Quellen den Fall eines tanzenden Teufels.⁹⁶⁸

Faustens Versündigung besteht daher in einer Einweihung in die Sinnlichkeit, die von drei Frauentypen geleitet wird: Mephistophela, die Herzögin und Helena. Bei den ersten beiden begegnet man der Sinnlichkeit als reiner Geschlechtlichkeit, deren exzessive Auslebung auf die Dauer nur Verdruß aufkommen lassen kann: Sie verweigert „dem Menschen ebenso wie der totalitäre Spiritualismus das Recht auf körperliche *und* geistige Individuation.“⁹⁶⁹ Ihre Entfesselung im Hexensabbath ist nur als Reaktion auf die tabuisierte Geschlechtlichkeit des Christentums zu interpretieren und büßt dabei ihr Befreiungspotential gänzlich ein; die Riten und die

⁹⁶³ M. Küppers, a. a. O., S. 225.

⁹⁶⁴ Man denke etwa an Jacques Cazotte, *Le diable amoureux* (1772) und an Matthew Gregory Lewis, *The Monk* (1796).

⁹⁶⁵ B. von Wiese, *Signaturen*, a. a. O., S. 115.

⁹⁶⁶ Ebenda, S. 116.

⁹⁶⁷ „Der Teufel fördert die Tanzkunst aus dem Grunde, um den Frommen ein Aergeruß zu geben. [...] Der Teufel ist ein großer Tanzkünstler, [...] und es darf wahrlich niemanden wundern, wenn er in der Gestalt einer Tänzerinn sich einem verehrungswerten Publikum präsentirt.“ DHA IX, S. 115f.

⁹⁶⁸ „Indem ich den Teufel und seine Gesellen als Tänzerinnen erscheinen lasse, bin ich der Tradition treuer geblieben als Sie vermuthen. Daß es zur Zeit des Doktor Faust schon *Corps-de-ballets* von Teufeln gegeben hat, ist keine Fixion Ihres Freundes, sondern es ist eine Thatsache, die ich mit Stellen aus dem Leben des Cristoph Wagner, welcher Fausts Schüler war, beweisen kann.“ Ebenda, S. 114.

⁹⁶⁹ M. Küppers, a. a. O., S. 226.

Zeremonien der Kirche bleiben, wenn auch in sublimierter, blasphemischer Form, ständig gegenwärtig, das Hexenwesen an sich gewinnt seine Bedeutung nur als negatives Gegenbild zur christlichen Askese, wird als Kompensationsphänomen „der alten, deformierten und spiritualistischen Weltverneinung“⁹⁷⁰ demaskiert. Von der revolutionären Funktion, die Heine der Erotik zuschreibt, ist auch keine Spur mehr zu finden, da die gesellschaftliche Rangstellung im Sabbath aufs treueste reproduziert wird.⁹⁷¹ Dieser Widerwillen gegen das Ausleben eines Vulgärsensualismus manifestiert sich auch beim Luzifer selbst: Er „sieht sehr ernsthaft und melancholisch aus, wie einer, der sich schmähhlich ennüyt.“⁹⁷² Am Ende des dritten Aktes wendet sich Faust deshalb mit Abscheu von dieser Welt ab:

Mit Widerwillen und Ekel zeigt Faust auf die Herzögin und scheint in Betreff derselben etwas Entsetzliches zu erzählen; er bezeugt überhaupt seinen Ekel ob all dem Fratzentreiben, das er vor sich sehe, ob all dem gothischen Wüste, der nur eine plump schnöde Verhöhnung der kirchlichen Asketik, ihm aber eben so unerquicklich sey wie letztere. Er empfindet eine unendliche Sehnsucht nach dem Reinschönen, nach griechischer Harmonie, nach den uneigennützig edlen Gestalten der Homerischen Frühlingswelt! Mephistophela versteht ihn, und mit ihrem Zauberstab den Boden berührend, läßt sie das Bild der berühmten Helena von Sparta daraus hervorsteigen und sogleich wieder verschwinden. Das ist es, was das gelehrte, nach antikem Ideal dürstende Herz des Doktors beehrte.⁹⁷³

Nur in der griechischen Welt kann der Sensualismus richtig erlebt werden, weil die spiritualistischen Prinzipien in einer heidnischen Gesellschaft nicht einfach negiert, sondern aufgehoben werden, und ihre Existenzberechtigung ausbleibt. Die Anspielung auf Homer relativiert aber gleichzeitig die Wirklichkeit der hier evozierten harmonischen Synthese von körperlicher und geistiger Sphäre, die sich nur durch das literarische Medium und die dämonische Beschwörung verwirklichen läßt. Das hier porträtierte irdische Paradies ist somit gleich beim Akt seiner Evozierung in seinen Wirklichkeitspostulaten gefährdet:

Alles athmet hier griechische Heiterkeit, ambrosischen Götterfrieden, klassische Ruhe. Nichts erinnert an ein neblichtiges Jenseits, an mysti-

⁹⁷⁰ Ebenda, S. 227.

⁹⁷¹ „Was die Teufel anbelangt, die als Liebhaber der Hexen fungiren, so sind sie von sehr verschiedenem Range, so daß eine alte Köchinn oder Kuhmagd sich mit einem sehr untergeordnetem armen Teufel begnügen muß, während vornehmere Patrizierfrauen und große Damen auch standesgemäß sich mit sehr gebildeten und feingeschwänzten Teufeln, mit den galantesten Junkern der Hölle, erlustigen können.“ DHA IX, S. 118.

⁹⁷² Ebenda, S. 119.

⁹⁷³ Ebenda, S. 92.

sche Wollust- und Angtschauer, an überirdische Extase eines Geistes, der sich von der Körperlichkeit emanzipiert: hier ist alles reale plastische Seligkeit ohne retrospektive Wehmuth, ohne ahnende leere Sehnsucht. Die Königin dieser Insel ist Helena von Sparta, die schönste Frau der Poesie, und sie tanzt an der Spitze ihrer Hofmägde vor dem Venus-Tempel: Tanz und Posituren, im Einklang mit der Umgebung, gemessen, keusch und feyerlich.⁹⁷⁴

Die Gestalt Helena, der allein Heines Achtung im ganzen, von ihm sonst nicht sonderlich geschätzten *Faust II* galt,⁹⁷⁵ ist nun eine weitere Variation von jenen Marmorbildern, welche den Dichter immer fasziniert hatten; in der Tat zeigt ihre Charakterisierung den unverkennbaren Einfluß Goethes und der Klassik, deren leitenden Kunstvorstellungen Heine an anderen Stellen eine deutliche Absage erteilt, wobei es immer zu bedenken wäre, daß „die Rezeption der griechischen Antike in den literaturhistorischen Arbeiten Heines zuvörderst eine Debatte über das von der Romantik seiner Zeit vermittelte Bild der Klassik“⁹⁷⁶ ist. Sie steht nämlich unter dem Zeichen der Plastik, jenem Zug, den der Dichter bei der romantischen Dichtung vermißt und welchen die klassischen Statuen meisterhaft zur Geltung bringen.⁹⁷⁷ Doch sind die Unterschiede zu Goethes Helena-Beschwörung unaufhebbar: Die schönste Frau der Antike wird bei Heine lediglich durch ein Zauberstück von Mephistophela heraufbeschwört, während deren Erringung bei Goethe eher Folge einer geistigen, individuellen Entwicklung war, denn „für Goethe ist Helena das doch sinnhaft erlebte Symbol individuell ersehnter und eroberter antiker Schönheit, für Heine das allgemein ersehnte und als Vorbild aufgestellte Symbol erotischer spielender Freiheit und irdischer sinnenfreudiger Wirklichkeit in polemischer Ablehnung der trüben Sphäre nordischen Fabelwesens und Gei-

⁹⁷⁴ Ebenda, S. 93.

⁹⁷⁵ „Es ist das Beste oder vielmehr das einzig Gute in besagtem zweiten Theile, in dieser allegorischen und labyrinthischen Wildniß, wo jedoch plötzlich, auf erhabenem Postamente, ein wunderbar vollendetes griechisches Marmorbild sich erhebt und uns mit den weißen Augen so heidengöttlich liebebreizend anblickt, daß uns fast wehmüthig zu Sinne wird.“ Ebenda, S. 113.

⁹⁷⁶ U. Pongs, a. a. O., S. 156. Zum Verhältnis Heine-Goethe vgl. auch: K. R. Mandelkow, „Heinrich Heine und die deutsche Klassik“, in: Ders., *Orpheus und die Maschine*. Acht literaturgeschichtliche Arbeiten, Heidelberg 1976, S. 63-85; H. Koopmann, *Heine in Weimar*. Zur Problematik seiner Beziehung zur Kunstperiode, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91 (1972), Sonderheft, S. 46-66.

⁹⁷⁷ Vgl. H. Henning, „Heine und Faust oder Klassik und Romantik in Heines Faust-Poem“, in: K. W. Becker/H. Brandt/S. Scheibe (Hrsg.), a. a. O., S. 380.

sterspuks.⁹⁷⁸ Die Begegnung zwischen Faust und Helena durch den Tanz erfolgt deswegen nur durch die Vermittlung von Mephistophela,⁹⁷⁹ welcher in diesem Ballett durch Heines Neubewertung der Teufelsfigur eine bedeutende Rolle als tätiges Prinzip zukommt, die bei Goethes Vorlage keineswegs zu finden ist.⁹⁸⁰ Der Teufel ist der Garant für die Rehabilitierung der Vernunft und der Sinne, und insofern kann er Faust auf den Weg seiner erotischen Befreiung führen: Mephistophela vollzieht deshalb den Übergang vom Mittelalter in die Antike ohne die geringste Schwierigkeit und scheint sich in dieser Welt der reinen Sinnlichkeit ohne moralische, christliche Vorbehalte zu Hause zu fühlen. In diesem Kontext ist natürlich auch zu beachten, daß der Teufelspakt und die Helena-Beschwörung dem gleichen kulturellen und geschichtlichen Kontext entspringen, und zwar dem Humanismus mit seinem Wissensdrang und seiner emanzipatorischen Auflehnung gegen die Übermacht der Theologie. Der Teufelspakt und die Wiederentdeckung des im Laufe von vielen Jahrhunderten verstaubten Bildes der Antike berechtigen beide das menschliche Denken und setzen seine Emanzipation voraus, ohne dem christlichen Verdikt mehr unterliegen zu müssen:

Unendlich bedeutungsvoll ist die Erscheinung der schönen Helena in der Sage vom Doktor Faust. Sie charakterisirt zunächst die Epoche, in welcher dieselbe entstanden und giebt uns wohl den geheimsten Aufschluß über die Sage selbst. Jenes ewig blühende Ideal von Anmuth und Schönheit, jene Helena von Griechenland, die eines Morgens zu Wittenberg als Frau Doktorinn Faust ihre Aufwartung macht, ist eben Griechenland und das Hellenenthum selbst, welches plötzlich im Herzen Deutschlands emportaucht, wie beschworen durch Zaubersprüche. Das magische Buch aber, welches die stärksten jener Zaubersprüche enthielt, hieß Homeros, und dieses war der wahre, große Höllenzwang, welcher den Faust und so viele seiner Zeitgenossen köderte und verführte. Faust, sowohl der historische als der sagenhafte, war einer jener Humanisten, welche das Griechenthum, griechische Wissenschaft und Kunst, in Deutschland mit Enthusiasmus verbreiteten.⁹⁸¹

⁹⁷⁸ C. Enders, „Heinrich Heines Faustdichtungen. Der Tanz als Deutungs- und Gestaltungsmittel seelischer Erlebnisse“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 74 (1955), S. 373.

⁹⁷⁹ „Der Doktor und Mephistophela [vertauschen] ihre mittelalterlich romantische Kleidung gegen einfach herrliche griechische Gewänder; in solcher Umwandlung wieder mit der Helena auf die Vorderscene tretend, tragiren sie irgend einen mythologischen Dreytanz.“ DHA IX, S. 94.

⁹⁸⁰ Vgl. dazu J. Holz, *Im Halbschatten Mephistos*. Literarische Teufelsgestalten von 1750 bis 1850, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1989, S. 192-208.

⁹⁸¹ DHA IX, S. 110.

Antikeanbetung und Wiederaufwertung der irdischen Sphäre gegenüber der Transzendenz verbürgen die Legitimität der Neuzeit, deren emanzipatorische Forderungen sich im Teufelspakt Fausts anschaulich machen lassen: „Faust fängt an zu denken, seine gottlose Vernunft empört sich gegen den heiligen Glauben seiner Väter, er will nicht länger im Dunkeln tappen und dürftig hungern, er verlangt nach Wissenschaft, nach weltlicher Macht, nach irdischer Lust, *er will wissen, können und genießen*.“⁹⁸² Zur Zeit der Renaissance fängt der Mensch erst an, die Möglichkeit zu ahnen, „nicht alle den bloßen Lebensunterhalt überschreitenden Bedürfnisse an das Jenseits zu verweisen“;⁹⁸³ durch die Erforschung der Natur deren bislang unbekannte und von Mysterium umworbene Bereiche zu entzaubern und zu beherrschen, seinen Anspruch auf irdische Beglückung wieder geltend zu machen. Die Griechen bildeten das Beispiel dafür, daß solche Forderungen nicht bloß eine Utopie bleiben sollten, sondern daß sie einst auch innerhalb der Geschichte verwirklicht werden konnten, daß also Menschen fähig sind, solche Instanzen zum Tragen zu bringen und das Glück auch in einer diesseitigen Dimension zu genießen: „So verwandelt Heine die Gestalt des Faust, der in hybrider Erkenntnisgier zum Paradigma der sich formierenden Neuzeit wurde, in einen erotisch-sensualistischen Befreiungskämpfer, der prototypisch die gesamte deutsche Emanzipationsgeschichte vorwegnehmen könnte.“⁹⁸⁴

Jedoch kann der von dämonischen Mächten hervorgezauberte Helena-Archipel keinen richtigen, sondern nur einen augenblicklichen Bestand haben, er ist der Zerstörung durch die umgebende sensualistische Realität anheimgegeben. Es ist bezeichnend für den weiteren Verlauf des Aktes, daß der Teufel sich hier, im Unterschied zu Goethes Mephistopheles, richtig zu Hause fühlt und als Bacchantin einen entfesselten Tanz darbietet: Es muß an dieser Stelle darauf verwiesen werden, daß Heines Bild des Teufels sehr komplex und vielseitig erscheint und daß dazu auch die Zugehörigkeit zu jenen Elementargeistern, denen auch die exilierten heidnischen Götter einverleibt worden sind, beiträgt. In dieser Funktion kann also der Teufel zu Recht in der utopischen Landschaft Griechenlands seinen

⁹⁸² Ebenda, S. 105. Hervorhebungen von mir.

⁹⁸³ H. Clasen, *Heinrich Heines Romantikkritik*. Tradition – Produktion – Rezeption, 1. Auflage, Hamburg 1979, S. 373.

⁹⁸⁴ M. Küppers, a. a. O., S. 241.

Auftritt machen, als Vertreter jenes Prinzips, das Heine in den *Bädern von Lukka* bereits als „ewige Leidenschaft ohne Unruhe“ formuliert hatte und welches ein wichtiger Bestandteil seiner Griechen- und Kunstauffassung bildet: Heines Vorliebe für das Plastische und die Marmorbilder ist zwar bekannt, aber damit ist immer „belebte Plastizität, die Statue in der Bewegung“⁹⁸⁵ zu verstehen.

Der Spiritualismus, und sei es auch ein deformierter, duldet aber die Utopie eines irdischen Paradieses in der faktischen Wirklichkeit nicht: Bei der Ankunft der verlassenen Herzögin zerbricht die Idylle und verwandelt sich stattdessen ins Grauen:

Alles ist wie getroffen von Wetter und Tod: die Bäume stehen laublos und verdorrt; der Tempel ist zu einer Ruine zusammengesunken; die Bildsäulen liegen gebrochen am Boden; die Königin Helena sitzt als eine fast zum Gerippe entfleischte Leiche in einem weißen Laken zur Seite des Faust; die tanzenden Frauenzimmer sind ebenfalls nur noch knöcherne Gespenster, gehüllt in weiße Tücher, die über den Kopf hängend nur bis auf die dürren Lenden reichen, wie man die Lamien darstellt, und in dieser Gestalt setzen sie ihre heitern Tanzposituren und Ronden fort, als wäre gar nichts passirt, und sie scheinen die ganze Umwandlung durchaus nicht bemerkt zu haben.⁹⁸⁶

Der Einbruch des deformierten und deformierenden Spiritualismus verhindert die Umsetzung der Ideale eines glücklichen, komplexlosen, sinnlichen Leben in der Welt. Wer aber die Möglichkeit einer solchen Idylle auch nur einmal erschaut hat, kann sich nicht mehr mit dem bescheidenen Glück einer bürgerlichen, mittelmäßigen Existenz abfinden; die Sehnsucht nach dieser Utopie setzt sich als „Versprechen möglicher Zukünftigkei“ in der Anamnese und in der Dichtung fort. Nur die Kunst vermag im Kontrast mit der ernüchternden Welt die Bilder möglicher Glückserfüllungen hervorzuzaubern, ist der eigentliche „Höllenzwang“:

Heidethum und Schönheit müssen zwar frühzeitig untergehen, zur Freude des Pöbels und der Mittelmäßigkeit, aber großmüthige Dichter entreißen sie der Gruft und bringen sie rettend nach irgend einer glückseligen Insel, wo weder Blumen, noch Herzen welken.⁹⁸⁷

⁹⁸⁵ D. Möller, *Heinrich Heine*. Episodik und Werkeinheit, Wiesbaden/Frankfurt a. M. 1973, S. 77.

⁹⁸⁶ DHA IX, S. 95.

⁹⁸⁷ Ebenda, S. 114.