

“Literatur, das sind wir und unsere Feinde” Vier Variationen über einen Satz von Heine

Dietrich HARTH
Heidelberg

1. Variation : Unsere Freunde sind unsere Feinde

1834, ein Jahr vor dem Publikationsverbot für das “Junge Deutschland” durch den Bundestag in Frankfurt erscheint in Hamburg ein Buch mit dem militanten Titel *Ästhetische Feldzüge*. Der Autor Ludolf Wienberg, Privatdozent und Mitglied der bald darauf verbotenen jungen Literaturbewegung, hat darin über einen seiner Kampfgefährten folgendes zu Papier gebracht :

Zur schärfsten, schonungslosesten Satire, die mit jedem Wort den rechten faulen Fleck zu treffen weiß, war Heine vom Schicksal gewissermaßen destiniert, das ihn vom Handelsjuden zum Göttinger Studenten und zum deutschen Schriftsteller bestimmt hatte. Kein Franzose und überhaupt kein Ausländer kann die Narheiten, Schwächen, den Ahnenstolz, die Pedanterie der Deutschen nackter in aller ihrer Blöße wahrnehmen und bespötteln als ein in Deutschland geborener Jude, der, dem Herzen und der Geschichte des Vaterlandes ebenso fremd, noch einen Stachel zur Satire mitnimmt, der dem Ausländer fehlt, ich meine den Stachel der Verachtung, worin seine Glaubensgenossen bisher standen, das verwundete Gefühl des durch Jahrhunderte gemißhandelten Volkes, das bis auf die neueste Zeit zum Schweigen verurteilt war, indem es zu feige und zu schwach, sich früher zu äußern, ehe der Witz in Europa sich vor Scheiterhaufen und Armensünderhemden sicher wußte. Aber Heine besaß nicht allein diesen Vorteil des Witzes, daß er als geborener Jude, gleichsam als Ausländer und Feind auftrat und zugleich die deutschen Narheiten von Jugend auf an der Quelle studieren konnte, er hatte auch von seiner deutschen Mutter diejenigen Eigenschaften geerbt, welche den Witz erst glänzend machen, indem sie ihm zur Folie dienen, nämlich die Gabe der Phantasie, einen dunklen Anflug von Gemüt, die Ahnung oder das Verstehen des poetisch Wirksamen, die Behandlung des Geheimnisvollen, was im poetischen Grunde unserer Nation ruht und leider nur zu sehr mit Alltäglichem und Gemeinem überschüttet ist. Daher zeigte sich Heine schon in seinem ersten Werk nicht bloß als witzigen Kopf, als Voltaire, Swift, sondern als Humoristen, als einen Byron-Voltaire, der, wie er sich selbst ausdrückt, sein Schlachtopfer erst mit Blumen kränzt, ehe er ihm den letzten tödlichen Streich versetzt. [...] Heines Einfluß auf die deutsche Jugend ist unberechenbar, und dennoch würde er noch größer sein,

1 Brief vom 19.12.1832 an Immermann; Heines Briefe werden zitiert nach der Edition von Friedrich Hirth, Mainz 1948 ff.

wenn Heine von Grund auf deutsch und von ganzem Herzen, wie Jean Paul, ein Dichter und Humorist wäre.²

Ist das nun ein abgeschmacktes oder ein einladendes Urteil? Ich denke letzteres. Denn Wienbargs Sprache ist so töricht wie typisch und läßt daher zum Widerspruch ein. "Byron-Voltaire" ein englisch-französisches Monster, aus poetischer Schwärmerei — dafür steht Byron — und scharfsinniger Kritik — dafür steht Voltaire — zusammengeknetet, und dennoch keine Einheit. Und obwohl die Benennung des Monsters so wenig deutsch ist wie die Gesinnungen der von Heine angegriffenen Teutomanen anglo-französisch sind, bringt Wienbarg sie koppheister mit einem der Mutter angeichteten "deutschen" Erbteil in Verbindung: mit Fantasie, Ahnung, Geheimnis und außerdem auch noch mit jenem Gemüt, von dem der ungemütliche Heine überzeugt war, daß die Deutschen ihm den Hang zur Servilität verdanken. Das Swift'sche und Voltairianische — Satire und Witz — fällt in Wienbargs Urteil unversehens an die jüdische Hälfte des schmähend Gelobten, der, hätte er — darf man mutmaßen — nur Jean Paul zum Vater gehabt, als ganzer Deutscher des ungeteilten Lorbeers würdig geworden wäre.

Was Jean Paul betrifft, so mag dieser sich selber gegen die Zumutungen seines Bewunderers in Schutz nehmen. Schreibt er doch in einem Brief aus der Zeit seiner satirischen Lehrjahre:

Übrigens halt' ich von der Liebe zum Vaterland nicht viel. Die Theologen erweisen die Gleichgültigkeit des Orts, wo man begraben wird, durch die Floskel: "die Erde ist des Herrn"; ich möchte dieses auf den Ort anwenden, wo man geboren wird. Warum sol denn dies Stükgen Welt, über das mich meine Mutter 9 Monate als Embryon herumgetragen, mer Liebe verdienen, als der Flek, den ich viele Jare mit gewichsten Stiefeln betreten? Warum sol mir die Kindheit einen Aufenthalt mer veredeln als das mänliche Alter? Sol die Vaterlandsliebe unsern Freunden und Anverwandten gewidmet sein; so ist iedades Land mein Vaterland: denn überall findet man Freunde, oft merere und bessere, als man verläst. [...] Auch ists eine bekante Bemerkung, daß die Liebe eines Lands sich wenig mit seiner Aufklärung vertrage, und daß — [hier macht Jean Paul einen Gedankensprung, um kurz und bündig zu erklären:] Ich werde nie ein Opfer oder Bewoner des meinigen werden.³

Soviel zu Wienbargs Torheiten. Wie aber steht's mit dem Typischen in seinem Urteil? Nun, was heute als Denunziation unangenehm auffällt, war Wienbarg vermutlich gar nicht bewußt: die Identifizierung des Jüdischen mit dem Ausländischen, dem Fremden, ja Feindlichen. Das war ja zu seiner Zeit Konvention. Der Herausgeber des jüngst im Beck-Verlag erschienenen vierbändigen Kompendiums "Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit", Michael A. Meyer, resümiert die Ansichten des 19. Jahrhunderts mit folgenden Worten: "Judentum blieb eine Kategorie, die Fremdheit anzeigte. So wie einst ein Jude ein Jude und daher kein Christ gewesen war, war sie

² L. WIENBARG, *Asthetische Feldzüge*, Hamburg 1834, S. 285 ff.

³ Brief vom 14.4.1783 an Dr. Doppelmaier; zit. nach *Jean Pauls Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, Dritte Abteilung, 1. Bd.: Briefe 1780-1793, hrg. v. E. Berend, Berlin 1956, S. 64.

oder er jetzt ein Jude und daher kein Deutscher"⁴. Diese die Zeit vor allem des präassistentischen Antisemitismus kennzeichnende Meinung hat sich nicht überlebt. Sie existiert bis heute in jenen Varianten fort, die unter Berufung auf altes Recht den in Deutschland geborenen und akkulturierten Ausländern die Staatsbürgerschaft ihres Geburtslandes verweigern. Fremd im eigenen Land, das heißt in diesem Fall Entzug jener Rechte, die wie selbstverständlich die Majorität genießt, und das heißt dann — anders gesagt — relative Schutzlosigkeit, also: Stigmatisierung des Fremden als latente Gefahr für die Ordnung der geschlossenen, auf ethnischen Nationalismus gebauten Gesellschaft.

27-jährig hat Heine versucht, das Stigma mit Taufwasser abzuwaschen. Kaum ein Jahr später bekennt er, daß es ihn "sehnlichst" dränge, "dem deutschen Vaterland Valet zu sagen. Minder die Lust des Wanderns", fügt er hinzu, "als die Qual persönlicher Verhältnisse (z.B. der nie abzuwaschende Jude) treibt mich von hinnen"⁵. Die Qual ist so alt wie Heine selbst und verläßt ihn nie. Zwei Jahre vor seinem Tod — er lebt seit fast einem Vierteljahrhundert in Paris — erzählt er die Geschichte des "Negerkönigs", der den Wunsch äußert, sich weiß porträtieren zu lassen. "Jeder von uns", lautet Heines *fabula docet*, "möchte dem Publikum in einer andern Farbe erscheinen, als die ist, womit uns die Fatalität angestrichen hat" (VI/1, 449)⁶. Die von Heine als Anstreicher personifizierte Fatalität das ist jener Zufall, der mit der Notwendigkeit unserer Geburt einhergeht. Man kann diesen Dämon hinnehmen, man kann ihn ein Leben lang verfluchen und man kann seine Wirkung, wie Heine, auf die Oberfläche des Erscheinungsbildes — auf Farbe und Anstrich — reduzieren, um unter dieser Oberfläche den irreduziblen Reichtum eines sehr farbenfrohen, wandlungsfähigen Ichs auszubilden.

Das Gleichnis des "Negerkönigs", der im Bild weiß erscheinen will, ist so trivial nicht, hält man es mit jener "geistigen Maskeradelust" zusammen, die das bekannte Nächste in fremde Kostüme verummummt, und glaubt, das sei nun das ganz Andere, das Fremde an und für sich :

Denken wir z.B. an die Hottentotten, so sind es die Damen unserer Vaterstadt, die schwarz angestrichen und mit gehöriger Hinterfülle in unserer Vorstellung umhertanzen, während unsere jungen Schöngeister als Buscklepper auf die Palmbäume hinaufklettern. (II, 548)

Der Irrtum, der dem zugrunde liegt und auf den Heine hinaus will, beruht darin, daß man in diesen Fällen den Widerspruch und das Unpassende zwischen Form und Gehalt, bildlich gesprochen : zwischen Kostüm und Gestalt, mit dem Exotischen verwechselt. Leibhaftig an dem Ort angekommen, den vorher die Fantasie der Reiselust so unpassend ausstaffiert hatte,

4 "Deutsch werden, jüdisch bleiben. Über die Wandlungen des deutschen Judentums in der Neuzeit", in *Frankfurter Rundschau* vom 28.11.97.

5 Brief an Moses Moser vom 28.7.1826.

6 Im Text zitiert wird die von Klaus Briegleb besorgte Ausgabe von Heines *Sämtlichen Schriften* (München 1997) mit Band- und Seitenzahl.

erkennt der Verfasser der *Reisebilder*, daß in der Fremde doch alles zusammenpaßt, ja daß sogar in einer Nation wie England hinter der auf den ersten Blick Verwirrung stiftenden Oberfläche das Gesetz der Harmonie waltet: Wir sehen, so schreibt er im vierten Teil der *Reisebilder*, die englische Erfahrung verallgemeinernd,

daß dort die Menschen mit Sitten und Kostüm gleichsam verwachsen sind, daß die Gesichter zu den Gedanken und die Kleider zu den Bedürfnissen passen, ja daß Pflanzen, Tiere, Menschen und Land ein zusammenstimmendes Ganzes bilden. (II,548)

Natürlich kann man ein solch sonderbar zusammengestücktes "Ganzes" nicht im wörtlichen, sondern wieder nur im bildlichen Sinne "sehen". Man hat ein Bild im Kopf, das etwas mit der empirisch nachprüfaren Realität zu tun haben kann, aber nicht muß. Und es ist das Bild mitsamt seinem imaginären Rahmen, das selbst dort Ganzheit vorgaukelt, wo eigentlich nichts zusammenstimmt. "Reise-Bilder", nicht Reise-Beschreibungen sind Heines Spezialität, und was den ersten Teil des Kompositums angeht, so führen seine "Reisen" bekanntlich in jene "pays chimériques", die sich in Baudelaire's Gedicht "Le voyage" so wenig von den Heimatländern der Poesie unterscheiden. Ein guter Grund, mehr über die Rolle der Bilder in Heines sprachlichem Universum in Erfahrung zu bringen. Da dies aber wahrscheinlich nicht nur eine Frage der Begriffs- und Funktionsbestimmung ist, sondern da dies ganz eng mit dem zusammenhängt, was der "Negerkönig" vom Maler seines Porträts erwartete, kehre ich zunächst noch einmal zu einigen der Selbstbildnisse zurück, die der Schriftsteller der Nachwelt hinterlassen hat.

Schon im Frühjahr 1822 schrieb er an einen seiner engsten Freunde in einem Brief aus Berlin:

Alles, was deutsch ist, ist mir zuwider; und Du bist leider ein Deutscher. Alles Deutsche wirkt auf mich wie ein Brechpulver. Die deutsche Sprache zerreißt meine Ohre(n). Die eignen Gedicht ekeln mich zuweilen an, wenn ich sehe, daß sie auf deutsch geschrieben sind. [...] Je n'aurais jamais cru que ces bêtes qu'on nomme allemands, soient une race si ennuyante et malicieuse en même temps. Aussitôt que ma santé sera rétablie je quitterai l'Allemagne, je passerai en Arabie, j'y menerai une vie pastorale, je serai homme dans toute l'étendue du terme, je vivrai parmi des chameaux qui ne sont pas étudiants, je ferai des vers arabes, beau comme le Morlaccat, enfin je serai assi sur le rocher sacré, ou Mödschnun a soupiré après Leila. O Christian, wüßtest Du, wie meine Seele nach Frieden lechzt und wie sie doch täglich mehr und mehr zerrissen wird.⁷

Heine kündigt in diesem Brief klipp und klar dem Empfänger die Freundschaft auf: "Lieber Christian, glaube nicht, daß ich Dir böse sei; wenn ich Dir sage, daß ich Dein Freund nicht mehr sein kann, so geschieht dieses, weil ich immer ganz ehrlich und offen gegen Dich handelte...". Und nun kommt das bereits zitierte Geständnis, in dem er der Muttersprache die Gefolgschaft nicht nur aufkündigen will, sondern die Kündigung auf der Stelle vollzieht. Gewiß, er demonstriert damit und mit dem Wiedereintritt

⁷ Brief vom 14.4.1822 an Christian Sethe.

ins Deutsche zugleich auch die Zerrissenheit, die er dem Freund gesteht. Der emotional begründete, und doch jähe Wechsel vom Deutschen in die Sprache des Orientsuchers Chateaubriand und der spaßhafte Wunsch, nach Arabien zu ziehen, legen die Spur, die — oberflächlich gesehen — zu dem Wunsch des "Negerkönigs" zurückführt, der Welt als ein Anderer zu erscheinen; eine Spur ist das aber auch, die — gründlich gelesen — in die geheimnisvolle Mitte jenes Zustands des *Ich-als-ein-Anderer* hineinführt, der aufs engste mit dem "Exotismus" verwandt ist.

Mit dem Abwaschen eines jüdischen oder schwarzen "Anstrichs" hat das kaum noch etwas zu tun. Denn die eigene Sprache kann niemand wie eine Hülle abstreifen, schon gar nicht derjenige, der — wie sich Heine später in der *Börne-Denkschrift* ausdrücken wird — den Worten nicht "dienen", sondern ihnen "befehlen" will. (IV, 130 f.) In dieser so strategisch anmutenden Umschreibung der Spracharbeit liegt auch ein Hinweis auf die grundsätzliche Ambivalenz der Rede, sei diese poetisch, prosaisch oder alltäglich. Die Sprache ist das, was uns zwingt, nach adressierten, nach sanktionierbaren Regeln zu sprechen und zu schreiben. Ihr befehlen zu können, das aber heißt, den Zwang der introjizierten Regeln — die "Fatalität" — zu brechen, und das geht nicht ohne Revolte gegen die gleichzeitig mit der Sprachkompetenz erworbene soziale Identität. Wie die gewöhnliche Landessprache — auch die des Gedichts ist nicht immer ungewöhnlich — im Dichter Ekel hervorrufen kann, so kann auch die Kategorisierung der geliebten Person durch nationale, soziale, konfessionelle und ähnliche Attribute einen Eindruck der emotionalen Abwehr und Erkältung erzeugen. Und da Heine, was nicht nur dieser eine Brief bestens belegt, den Freund Christian liebt, kündigt er ihm die Kategorie "Freundschaft" auf, zumal er — so heißt es an der zitierten Stelle — im Traum seine "sogenannten Freunde" beim Geschäft der Verunglimpfung und Verhöhnung seiner eigenen Person glaubt beobachten zu können. Das klingt nach einem psychischen Defekt, der in der Gestalt des Verfolgungstraumas die Angst dessen umschreibt, der den Mut aufbringt, öffentlich eine abweichende Weltsicht zu vertreten. Gleichwohl, das Andere im gesellschaftlich zugschliffenen Ich zur Erscheinung zu bringen, heißt ja gerade nicht: sich selbst verleugnen, sondern den unter dem Schriff verborgenen Riß, nämlich die Negation der stillschweigend zur Macht gekommenen *social & political correctness* aus der Zwangsjacke zu befreien.

2. Variation :

Wir, das ist das Selbst und die Befreiung vom Ich

Man muß nicht lange suchen, um geradezu massenhafte Indizien für Heines bewußten, gewollten Nonkonformismus zu finden: "Kampf gegen Konvenienzpoesie", "Kampf dem verjährten Unrecht, der herrschenden Torheit und dem Schlechten!", in summa: "heiliger Kampf", heißt es mehr

oder weniger pathetisch in Briefen aus den Jahren 1821 bis 23. Heines widerborstige, ja kratzbürstige Abweichungen betreffen nicht nur poetische Indolenz und politischen Fundamentalismus, sondern insbesondere auch — eigentlich ist das ein Pleonasmus — religiöse Borniertheit. Der damalige Divisionsauditeur und spätere Münchhausen-Dichter Karl Immermann attestiert dem gleichaltrigen Heine "tiefe Feindschaft gegen die Zeit" (I,639). Dieser bietet ihm darauf hin wie ein zweiter Bellarmin die Waffenbruderschaft an und schreibt ihm in einem Brief unter dem Weihnachtsdatum des Jahres 1822 :

Wo der wahre Dichter auch sei, er wird gehaßt und angefeindet, die Pfennigsmenschen verzeihen es ihm nicht, daß er etwas mehr sein will als sie, und das Höchste, was er erreichen kann, ist doch nur ein Martyrium.

Der Dichter als nackter, gemarteter Heiliger — das ist durchaus eine schöne, aber auch leicht verstaubte Maske aus dem romantischen Schauspielersfundus, in dem Heines "Pfennigsmenschen" noch unter dem Namen "Philister" mitliefen. Daß man dem Publikum in einer andern als der vom sozialen Schicksal bestimmten Farbe oder Maske — das heißt bekanntlich persona — erscheinen will, wir haben es schon gehört, ist ein Heine vertrauter Wunsch. Die Geschichte seiner Emanzipation, die er mit Macht in den frühen Zwanzigern seines Lebens, in der Dämmerungsphase der erwachenden *individuellen* Identität, in Gang setzt, ist wild und verrückt, eine kraftzehrende, wortreiche Auflehnung, deren Medium und Remedium die Literatur ist, und das heißt: Lesen, Schreiben, Gestalten — ob in der Briefprosa, dem lyrischen Lied oder in dramatischer Poesie.

Am 29. Oktober 1820 schreibt der schriftstellernde, der Öffentlichkeit noch unbekannt Student an seine Freunde :

In dieses Stück habe ich mein eigenes Selbst hineingeworfen, mitsamt meinen Paradoxen, meiner Weisheit, meiner Liebe, meinem Hasse und meiner ganzen Verrücktheit. [...] Anstrengung hat mir das Stück schon genug gekostet.

Das Stück, in das Heine sein "Selbst" geworfen — beachtenswert ist die existentialistische Tönung der Formel — dieses Stück heißt — exotistisch genug — *Almansor* und ist eine in Versen abgefaßte Liebestragödie, die Ende des 15. Jahrhunderts, zur Zeit der Mauren- und Judenverfolgungen, in Andalusien spielt. In den bereits zitierten französischen Passagen des Christian-Briefes legt Heine die Spuren, die in die orientalischen Quellgründe seiner poetischen Fantasie führen : von der Flucht nach Arabien war da unter anderm die Rede und von "Mödschnuns" Seufzen nach Leila. *Laili o Madjnun* oder arabisch *Madjnun wa Leila* ist der Titel eines Versepos, das der persische Dichter Mohammad Elyas ebn-e Yusof Nizami (= Nesamf) Ende des 12. Jahrhunderts unter Verwendung einer sehr alten Legende komponiert und aufgeschrieben hat. Dieses von Kennern als bedeutendstes Werk der persisch-arabischen Literaturüberlieferung gefeierte Gedicht erzählt die Geschichte zweier Liebender, die aus Gründen eines sozial verbindlichen, tief im Familienclan verankerten Ehrencodex nicht zueinander

finden können. Er wird darüber verrückt (= *madjnun*) und zum Dichter, sie wird gegen ihren Willen mit einem andern vermählt und stirbt an gebrochenem Herzen. "Es ist eine alte Geschichte, doch ist sie immer neu..." Hinter Heines berühmten Versen steht die Deutung der eigenen Liebesschmerzen in den Bildern des *Madjnun wa Leila*. Aber wie der Held des persischen Epos aus der schmerzhaften Erfahrung des Mangels zum Wahnsinnigen und dieser zum Dichter wird, das ist der Heine faszinierende Kern der orientalischen Legende. Das ist das alte Muster, das sich poetisch immer wieder neu variieren läßt, ein Muster zudem, das — ein Eldorado für Intertextualisten — wie ein Netz andere Werke der persisch-arabischen, aber auch der europäischen Literatur durchwirkt: von Shakespeares *Romeo und Julia* über Kleists *Familie Schroffenstein* bis eben zu Heines weniger bekanntem *Almansor* und kurz darauf entstandenem nordischen Gegenstück mit dem Titel *William Ratcliff*.

Heine wirft sein Selbst in den *Almansor*; der Verrückte, als der er sich im Brief an die Freunde darstellt, beginnt in der Art des Nizami und *Madjnun* zu singen. Es ist nicht nur die Verwandlungslust, die uns an dieser Geschichte interessiert, es ist auch die "Anstrengung", den Übergang des Selbst in die orientalische Kostümierung des Andern komponierend und schreibend zu bändigen, die Fantasie — wie Heine an anderer Stelle über das Schreiben bemerkt — "objektiv" werden zu lassen. Die Verwandlung, die, um zu gelangen, durch eine Art der Verrückung oder des ordnungsverneinenden Wahn-Sinns hindurch muß, erscheint schon im *Madjnun wa Leila* unter der Gestalt der Befreiung, der Emanzipation aus der Enge und Kleinlichkeit der Konvenienz:

Jedes Sandkorn, schreibt Nizami, mißt die Welt an der eigenen Länge und Breite; und es ist doch, gemessen am Berg, beinahe nichts. Du selbst bist das Sandkorn, sieh, und auch dein eigener Häftling. Zerbrich deinen Kerker! Werde frei von den Menschen, und erkenne, daß das, von dem du glaubtest, es sei, in Wirklichkeit nicht ist.⁸

Diese Negation, die auch der junge Heine für sich reklamiert, wenn er sein Selbst in die positive, aber vom Tod gezeichnete Heldenfigur des spanischen Moslems *Almansor* verummmt, geschieht nun aber im Namen einer Idee, die den Freiheitswunsch verabsolutiert. Nizamis *Madjnun* drückt das in einem Brief an *Leila* mit folgenden Worten aus:

Ich habe mich selber verloren Deinetwegen. Aber den Weg, den ich gehe, kann nur gehen, wer sich selber vergißt. Der Gläubige der Liebe muß seine Religion mit Herzblut bezahlen. (244)

Heines poetisches alter Ego *Almansor*, dessen Name — *al-Mansur* — im Arabischen den kennzeichnet, den Gott siegen läßt und der mit Heines Worten von sich sagt: "Ich bin der arme Mödschnun", dieser melancholisch-todwunde Minnesänger der Moderne stimmt nun wunderbarerweise mit dem Satz "Nur eine Kirch der Liebe ist die Erde" in das uralte mystische Credo ein (v. 1078). Beide, Nizami und Heine, sprechen in poetischen

⁸ NIZAMI, *Leila und Madschnun*, übers. v. R. Gelpke, Zürich 1963, 265 f.

Bildern für eine Religion der Liebe, die den positiven Religionen schon deshalb überlegen ist, weil das Verlangen nach dem Andern weder Dogma noch Autorität noch Ritus achtet.

Auf die mystische Auslegung des *Madjnun wa Leila* brauche ich hier nicht einzugehen, wohl aber auf Heines Modernisierung der alten Geschichte. Die Liebe und der Haß, von denen sein Brief an die Freunde sprach, sind komplementäre Erscheinungen in seinem Versdrama. Die Liebe will das Unmögliche : die Vereinigung des Moslems Almansor mit der zum Christentum konvertierten Zuleima alias Donna Clara. Diese Vereinigung findet — das ist das Heine'sche Paradox und zugleich ein altes, fast schon abgegriffenes Motiv — im Tod statt; alt und abgegriffen zwar, "doch ist es immer neu..." Die heiße, manchmal wie im Wahn redselig auflodernde Liebe Almansors trifft — so sieht er es zeitweise selbst — auf einen Automat, der große Ähnlichkeit mit E.T.A.Hoffmanns Puppe Olympia besitzt :

...Zuleimas kalter Schatten,
Nur eine Drahtfigur, der man ein Glasaug
Im Wachsgesichte künstlich eingefügt,
Und die, durch aufgedrehter Federn Kraft,
Den leeren Busen wechselnd hebt und senkt. (vv. 614 ff.)

Oder sie trifft auf kalten Stein :

Zuleima, du bist meine heilige Kaaba,
Dich glaubte ich zu küssen, als zu Mekka
Mein glühender Mund berührt den heiligen Stein; —
Du bist so süß, doch auch so kalt wie er ! (vv. 793 ff.)

Ein Bild, dessen Zweideutigkeit noch die Konversion von der positiven zur Liebesreligion umschreibt⁹. Beide Fabrikationen, Puppe und kalter Stein (meist in Gestalt der Marmorstatue), bleiben in Heines Bilderwelt die weiblichen Körper, denen männlicher Liebeswahn vergebens jene Verschmelzungsraserie einzublasen sucht, von der dieser träumt.

Almansor kehrt — Gerhard Höhn hat das treffend gesagt — heim "in die Fremde"¹⁰. Die ehemalige Zuleima, jetzt Katholikin Donna Clara — auch das ist ein umfunktioniertes Zitat aus Hoffmanns *Sandmann* — belehrt Almansor über die makabre Kraft der Kälte, indem sie gläubig, aber Unsinn redend, auf das Bild der Pietá hinweist : "an jenem kalten Leichnam / Kann sich erwärmen eine ganze Menschheit" (vv. 1052). Verrat, Blut, Kälte und Gewalt sind die Dämonen des christianisierten Andalusia in Heines Drama : Kurz erzählt wird die Unterwerfung des Nasriden Boabdil im Jahre 1492 durch die Reyes Catolicos sowie Vertreibung, Verfolgung und Zwangskonversion der Muslime. "L'ultimo sospiro del Moro" heißt noch heute ein Hügel bei Granada, von dem aus der flüchtende Boabdil noch einmal zurück auf die verlorene Heimat sah. Heine besingt die Szene im *Romanzero* :

⁹ Im Brief an Leila schreibt Madjnun (a.a.O. 240) : "Du meine Kaaba mit dem schönen Gesicht, o Du mein Altar; Du bist zur Schwelle geworden — für wen ?".

¹⁰ G. HÖHN, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart 1987, 40 ff.

Ins Exil der Alpuxarren
 Zog der junge Mohrenkönig :
 [...]

Auf der Höhe, wo der Blick
 ins Duero-Tal hinabschweift,
 Und die Zinnen von Granada
 Sichtbar sind zum letzten Male :
 Dorten stieg vom Pferd der König
 Und betrachtete die Stadt,
 Die im Abendlichte glänzte,
 Wie geschmückt mit Gold und Purpur.

Aber, Allah ! Welch ein Anblick !
 Statt des vielgeliebten Halbmonds,
 Prangen Spaniens Kreuz und Fahnen
 Auf den Türmen der Alhambra.

Ach, bei diesem Anblick brachen
 Aus des Königs Brust die Seufzer,
 Tränen überströmten plötzlich
 Wie ein Sturzbach seine Wangen.

Die Mutter schimpft ihn wegen dieser weibischen Schwäche aus, aber
 seine Lieblingsfrau nimmt ihn in Schutz :

“Boabdil el Chico”, sprach sie,
 “Tröste dich, mein Heißgeliebter,
 Aus dem Abgrund deines Elends
 Blüht hervor ein schöner Lorbeer.

Nicht allein der Triumphator,
 Nicht allein der sieggekürnte
 Günstling jener blinden Göttin,
 Auch der blutige Sohn des Unglücks,
 Auch der heldenmütige Kämpfer,
 Der dem ungeheuren Schicksal
 Unterlag, wird ewig leben
 In der Menschen Angedenken.”

“Berg des letzten Mohrenseufzers”
 Heißt bis auf den heutigen Tag
 Jene Höhe, wo der König
 Sah zum letzten Mal Granada.

Lieulich hat die Zeit erfüllet
 Seiner Liebsten Prophezeiung,
 Und des Mohrenkönigs Name
 Ward verherrlicht und gefeiert.

Nimmer wird sein Ruhm verhallen,
 Ehe nicht die letzte Saite
 schnarrend losspringt von der letzten
 Andalusischen Gitarre.

(VI/1, 44 ff.)

Heines Lied folgt dem Motto des Romanzero :

Wenn man an dir Verrat geübt, sei du um so treuer; und ist deine Seele zu Tode
 betrübt, so greife zur Leier.

— nur daß im Gedicht über den kleinen “Mohrenkönig”, der übrigens kein Verwandter des früher hier aufgetretenen “Negerkönigs” ist, die Gitarre die Leier ersetzt. Mit dem Motto im Sinn, läßt sich die doppelte Gleichnisfunktion dieses Textes leicht erklären. Erstens steht die Dichtung auf der Seite der Unglücklichen und Besiegten, sie erinnert — wie man so sagt — Geschichte von unten; und zweitens bietet sie dem eine weder orts- noch zeitgebundene Heimat, der wie Boabdil, durch Gewalt zur Emigration gezwungen, ins Exil gehen muß.

Bedeutende Schriftsteller unserer Gegenwart wollen ähnliches, auch wenn sich ihre Bewunderung für Mohren- oder andere Könige in Grenzen hält. Nach Milan Kundera ist der literarische Aufstand gegen die Macht ein Kampf der Erinnerung gegen das Vergessen. Salman Rushdie, den man heute — wie damals Heine — als legitimen Urenkel von Rabelais und Voltaire feiert oder schmäht und sogar mit Mordabsichten verfolgt, hat in seinem 1995 erschienenen Roman *The Moor's Last Sigh* Boabdils Seufzer zum metaphorischen Konstruktionsprinzip für ein transkulturelles Abenteuer gemacht, das mit dem Exil des Erzählers, des Mohren, auf andalusischem Boden endet. Und es ist hier der passende Ort, aus den letzten Worten des Erzählers etwas vorzutragen, um damit anzudeuten, wie genau sich die ansonsten so unterschiedlichen Literaturen der beiden freiwilligen Exulanten Heine und Rushdie unter gemeinsamen Prämissen betrachten lassen :

The Alhambra, Europe's red fort, sister to Delhi's and Agra's — the palace of interlocking forms and secret wisdom, of pleasure-courts and water-gardens, that monument to a lost possibility that nevertheless has gone on standing, long after its conquerors have fallen; like a testament to lost but sweetest love, to the love that endures beyond defeat, beyond annihilation, beyond despair; to the defeated love that is greater than what defeats it, to that most profound of our needs, to our need for flowing together, for putting an end to frontiers, for the dropping of the boundaries of the self. (433)

Das ist die anglo-indische Prophezeiung des Dritten Testaments einer säkularen Liebesreligion, für deren deutsch-französische Variante Heine steht.

Wie Rushdies Mohr findet auch Almansor, der Held in Heines Versdrama sein Ende nahe der Alhambra. Er kehrt aus dem Exil in die Heimat zurück, aber diese ist — ich sagte es schon — die eigentliche Fremde. Nicht erzählt wird im Versdrama die mit dem Kampf gegen die Mauren gleichzeitige Verfolgung und Vertreibung der spanischen Juden. Daß Heine dieses Datum nicht gekannt haben sollte, ist auszuschließen.

Gibts irgendwo 'nen Glauben zu *verschachern*,
So sind zuerst die Pfaffen bei der Hand.

sagt derselbe Maure, der kurz darauf die öffentliche Verbrennung des *Koran* mit den berühmten, weil oft zitierten Worten kommentiert :

Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher
Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen. (vv. 232 ff.)

Was Heines Versdrama anklagt, ist nichts Geringes : die Vernichtung einer unter dem Schutz der zweiten, der Toleranz-Sure (# 126) des *Koran* aufblühenden Convivencia dreier Kulturen in Europa. Die Blütezeiten umschreibt das Versdrama mit den Städtenamen Cordoba und Granada :

Kunst, Wissenschaft, Ruhmsucht und Frauendienst,
 Das waren jene Blumen, die da pflegte
 Der Abderamen königliche Hand.
 Gelehrte Männer kamen aus Byzanz,
 Und brachten Rollen voll uralter Weisheit;
 Viel neue Weisheit sproßte aus der alten;
 Und Scharen wißbegierger Schüler wallten,
 Aus allen Ländern, her nach Cordova,
 Um hier zu lernen, wie man Sterne mißt,
 Und wie man löst die Rätsel dieses Lebens.
 Cordova fiel, Granada stieg empor
 Und ward der Sitz der Maurenherrlichkeit. (vv. 1195 ff.)

Den Namen Almansor hat Heine wohl bewußt als Anspielung auf die historische Gestalt des kriegerischen Kalifen Ibn Abi Amir gewählt. Dieser war der im Okzident berühmteste Träger des Beinamens *al-Mansur* und hat um das Jahr 1000 dem Omayyadenreich in Spanien die größte Ausdehnung verschafft, ohne die Koexistenz der drei Reiligionenkulturen zu zerstören. Gestört hat er sie aber sehr wohl, und zwar aus machtpolitischen Gründen. Unter seiner Herrschaft wurde das im christlichen Europa verehrte Pilgerheiligtum Santiago de Compostela ruiniert, gegen irreligiöse Philosophen ging er, um seine Schriftgelehrten zu versöhnen, mit Bücherverbrennungen vor, nur den Dichtern hat er an seinem Hof ein goldenes Zeitalter gewährt. Über viele Generationen hinweg wurde dieser Almansor verständlicherweise von den Christen als Symbolfigur der "islamischen Gefahr" gebrandmarkt und verschrien.

Das war auch die Propaganda jener Reconquista des späten 15. Jahrhunderts, die den historischen Erzählgrund von Heines Versdramas bildet. Sie hat die religiöse, nämlich katholische Intoleranz wieder zur Herrschaft und die Inquisition an die Macht gebracht. Und dort, wo Heines Verse die zerstörerischen Folgen dieser Entwicklung erzählen, setzt er nun über die Jahrhunderte hinweg, um in der chiffrierten Form des Traums die Zeichen der Befreiung zu begrüßen, die seiner eigenen Gegenwart angehören :

Doch was am meisten ihn gefesselt hielt,
 Das war ein großer Traum, ein schöner Traum,
 Anfänglich wüst und wild, Nordstürme heulten,
 Und Waffen klirrten, und dazwischen riefs :
 "Quiroga und Riego !" tolle Worte !
 Und rote Bäche flossen, Glaubenskerker
 Und Zwinghermburgen stürzten ein, in Glut
 Und Rauch, und endlich stieg, aus Glut und Rauch,
 Empor das ewge Wort, das urgeborne,
 In rosaroter Glorie selig strahlend. (vv. 1229 ff.)

Die Fiktion dieser Traumszenerie ist ziemlich gewagt: Der konvertierte maurische Ritter aus dem 15. Jahrhundert träumt die Revolution, die 1820 (also zur Zeit der Entstehung des Gedichts) in Form eines Pronunciamientos, eines Staatsstreichs, unter Führung des Obersten De Riego dem König Fernando VII. eine liberale Verfassung aufzwingt. Die bleibt nicht lange in Kraft: 1823 werden die spanischen Liberalen mithilfe der reaktionären französischen Regierung und deren Armee zugrunde gerichtet. Die Folgen für die spanische Intelligenz sind verheerend — doch das ist ein anderes Thema.

3. Variation: Literatur, das ist das Wort im Exil¹¹

Heines Versdrama *Almansor* ist eine ausladende Metapher. Das zeigt nicht zuletzt der "schöne Traum" mit seinem anachronistischen Riß, der, nachdem die weltlichen und geistlichen Mächte — "Zwingherrnburgen" und "Glaubenskerker" — zerbrochen sind, das Reich nicht der Vernunft aufgehen läßt, wie doch gemäß gängiger Revolutionsallegorien zu erwarten wäre, sondern das Reich der Liebe. Bemerkenswert ist, daß dieses Reich im Licht eines der aufgehenden Sonne vergleichbaren "ewigen, urgeborenen Wortes" erstrahlt.

Das scheint noch weit entfernt von dem im zweiten Buch der Börne-Denkschrift ausgesprochenen Gedanken, daß die "neue Offenbarung", die "das Reich der ewigen Freude stiften" könnte, [...] mit "der Erlösung vom Worte" beginne (IV, 44). Mit der Erlösung vom Wort wäre nicht nur die Tradition beendet, die die Welt und den Menschen aus dem Wort entspringen ließ, nämlich die jüdisch-christliche Überlieferung und ineins damit alle sogenannten Buchreligionen; es würde wohl auch das Ende von Literatur und Poesie bedeuten. Denn diese Schrift- und Schwarzkünste wären unter den fantasierten Bedingungen des ewigen Freuden-Imperiums ganz ohne Geschäftsbasis. Das Wort würde endlich — wie Heine blasphemisch hofft — Fleisch werden (III, 593); natürlich nicht im Sinne des von Zuleima/Clara beschworenen "kalten Leichnams" der Pietà: "Die Liebe wars, die du geschaut als Leiche / Im Mutterschoße jenes traurigen Weibes" (vv. 1050 f.), sondern in dem erotischen Verschmelzungsbild der in Paris entstandenen neuen Liebeslieder:

Vernichtet ist das Zweierlei,
Das uns so lang betöret;
Die dumme Leiberquälerei
Hat endlich aufgehöret.

(IV, 325)

¹¹ Das Wort im Exil hat ein Pendant in der chassidischen Tradition, die von Gottes Exil (*Schebira*) als Signatur der Diasporaexistenz redet; vgl. zur literarischen Verwertung dieser Tradition meinen Essay "Das zerbrochene Gefäß. Die Mythen der Chassidim und Isaac Bashevis Singers Erzählungen", in H. WEDER (Hrsg.), *Die Sprache der Bilder. Gleichnis und Metapher in Literatur und Theologie*, Gütersloh 1989, S. 39 ff.

Erlösung vom Wort kann daher mehreres bedeuten : Absage an die alten Sündenfallmythen, Aufhebung des Dualismus ("Zweierlei") Geist-Materie (von Heine auch als Hiatt zwischen Gedanke und Tat gefaßt), schließlich Abschied vom Überflüssigen, von den *promesses de bonheur* der Literatur und Künste, da Triebsublimierung mittels Metaphern und Bildern schöner Verheißungen im "Reich der ewigen Freude" Unsinn ist. Ein Gedanke, der an Jean Paul Sartres These erinnert, die Literatur sei mit ihren kritischen Gegenbildern lebensnotwendig, solange die Menschenwelt sich unters Joch der Ungleichheit beuge. Aber "die Welt" ist, so formuliert es Heine, nach wie vor "die Signatur des Wortes" (III, 593).

Das "Millenium", von dem die Börne-Denkschrift an der zitierten Stelle spricht, ist über die Vision der Erlösung hinaus ein Kennwort für jene chiliastische, joachimitisch goldgrundierte Hoffnung auf die Ankunft eines Liebesreiches, dessen saint-simonistischer, und das heißt : materialistischer Slogan "Réhabilitation de la Chair" lautet. *Abschaffung der Sünde* hat Dolf Sternberger sein 1972 erschienenes Heine-Buch überschrieben, in dem er einen Kernsatz der erotischen Gesellschaftsmoral der Saint-Simonisten zitiert : "Le couple sera l'association la plus intime, la plus religieuse"¹².

Daß Heines chiliastische Idee einer die alte Sündenfalldoktrin überwindenden Liebesreligion älter ist als seine Begegnung mit der saint-simonistischen Ideologie, das belegt allein schon die *Almansor*-Tragödie. Er spielte schon sehr früh jene Rolle des "bon payen", als der er sich im Testament von 1848 selbst porträtiert hat (VI/1, 537). Es ist auch kein Zufall, wenn der Traum von der Erlösung durch das "Wort" und nicht von dem "Wort" am Anfang seiner poetischen Karriere steht, und es ist ferner kein Zufall, daß die quasi-religiöse Apotheose des Liebes-Wortes den apokalyptischen Zusammenbruch des Ancien Régime zur Bedingung hat : "endlich stieg, aus Glut und Rauch, Empor das ewge Wort...". Eine vielsagende Metapher auch für die neue Wortkunst, die Dichtung Heines, die sich bald nach den ersten, nicht gar so erfolgreichen Schritten auf der tragischen Bühne zwischen Tragik und Komik, zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen eingerichtet hat.

In dem schon mehrfach zitierten Brief an die Freunde über seine in den *Almansor* investierten Anstrengungen erwähnt Heine in einem Atemzug mit der Liebe auch den Haß. In der Verstragödie selbst spielt dieser dunkle Affekt eine ebenso große Rolle wie sein helles Korrelat, die Liebe. Und wie diese, so hängt auch jener im Drama mit allen Fasern am Wort. Das gesprochene Wort, der Wortwechsel, Dialog und Monolog, der Botenbericht, die Mauerschau, die Kommentare des Chors : Das dramatisch erzählte Geschehen vollzieht sich nun mal in direkter Rede, und der Kampf zwischen den Parteien ist gewöhnlich zuerst ein Wortkampf, bevor er in die Gewalt der Fäuste und Waffen umspringt. *Almansor* selbst nennt als einen Grund

¹² D. STERNBERGER, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Hamburg/Düsseldorf 1972, 85 ff. Vgl. dazu auch G. HÖHN, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart 1987, 87.

für die Verkehrung der Liebe in Haß den Namenswechsel der zum Christentum übergetretenen Mauren :

Verändert sind die Namen und die Menschen;
Was ehemals Liebe hieß, heißt jetzo Haß. (vv. 578 f.)

Weder die Worte noch die Namen sind bloßer Schall und Rauch. Sie leisten vielmehr ein Doppeltes : Sie "bezeichnen" und sie "erwecken"; so ähnlich jedenfalls schreibt Heine in seiner frühesten literaturtheoretischen Programmschrift mit dem Titel *Die Romantik*, die 1820, also während der Arbeit am *Almansor* erschienen ist (I, 400). In diesem kurzen Text findet sich gleich zu Beginn eine Kette ziemlich enthusiastischer Aussagen über das "deutsche Wort"; es ist "unser heiligstes Gut", ein "Grenzstein Deutschlands", ein "Freiheitswecker", eine "Oriflamme" (= Kriegsbanner), "ein Vaterland" — und hier schreibt der 22jährige Heine wieder über sich und seine Feinde — "ein Vaterland selbst demjenigen, dem Torheit und Arglist ein Vaterland verweigern" (399).

Da klingen schon jene Themen der Feindschaft und Fremdheit an, die Wienbarg mit einem so schielenden Blick an Heines satirischem Witz beobachtet hat und diesen zugleich von einer angeblich urdeutschen poetischen Ader zu sondern suchte. Heine selbst unterscheidet in diesem frühen Poesie-Programm, das in einigen Punkten mit Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, vor allem mit den Paragraphen über die "plastische Dichtkunst" der Griechen und die "romantische Dichtkunst" der "Neuern" zusammenstimmt, Heine unterscheidet hier, wie gesagt, zwischen den "bezeichnenden" und den "erweckenden" Funktionen der "Bilder und Worte". "Funktion", das ist natürlich mein Begriff, "Bilder und Worte" aber die Formel, die der junge Theoretiker verwendet, um die Sprache der Poesie zu charakterisieren.

Doch was heißt denn nun in diesem Kontext "bezeichnen" und "erwecken"? In andere Begriffe übersetzt, heißt das : zwischen den *semiotischen* und den *energetischen* Funktionen der poetischen Sprache unterscheiden. Ich will in aller Kürze versuchen, das Zusammenspiel dieser Funktionen in moderne und einigermaßen plastische Begriffe zu fassen : Die Bilder und Worte sind Bezeichnendes, wenn sie — in Übereinstimmung mit der alten Regel *aliquid stat pro aliquo* — etwas, eine Vorstellung, einen Gedanken z.B., zum Ausdruck bringen. Sie "bezeichnen", heißt dann : Sie zeigen auf etwas, wie das Etikett auf den Inhalt des Behälters; der Inhalt ist in diesem Fall das Bezeichnete, ohne daß allerdings die Innen-Außen-Beziehung zwischen Bezeichnendem (*signifiant*) und Bezeichnetem (*signifié*) in der scharfen Weise auszumachen ist wie im Verhältnis des Etiketts zum Behälter und dessen Inhalt. Wenn die Bilder und Worte aber "erwecken", dann wirken sie wie eine energetische Kraft, sie rufen Vorstellungen, Empfindungen, Gedanken hervor, die man vielleicht noch gar nicht kennt, sie *beschwören sie*, wie Heine sagt, gleichsam *herauf*. Es sind also Bilder und Worte, die schöpferisch zu nennen sind, da sie — ganz ähnlich wie die

“urgeborenen Worte” des Versdramas oder andere wortgeborene Kosmogonien — neue Realitäten oder Welten schaffen. In einem Satz zusammengefaßt: Der Dichter will mit seiner schöpferischen Rede, mit Bildern und Worten, nicht nur etwas Neues *sagen*, er will vielmehr, wie derjenige, der mit physischer Kraft einen Hebel bedient, etwas *bewegen*, etwas *verändern*. Die klassische Rhetorik kannte dafür den Begriff der *imagines agentes*, der “handelnden” oder “bewegenden” Bilder, die auf unmittelbare Weise die *imaginatio*, die Einbildungskraft als Sitz der kreativen Intuition, affizieren.

Mit dieser Auffassung wird der Sprach-Gebrauch dem Handhaben von Dingen, z.B. von Werkzeugen, von materiellen Symbolen, Waffen usw. angenähert. “Ganz unfigürlich, mit keinem geistigen, sondern mit einem wirklich materiellen Stocke” will Heine seine Feinde verprügeln. Und er vergleicht diese Absicht mit den stummen Schlägen, die der sonst so wortreiche Odysseus dem häßlichsten Kerl unter den Griechen, dem Nörgler Thersites, verabreicht hat. Einen seiner Gegner, den er einmal als “guten Freund” ansah, hat Heine sich immer wieder vorgeknöpft, nachdem dieser ihn, just in der Zeit des vom Deutschen Bund gegen ihn und die Jungdeutschen erlassenen Schreib- und Publikationsverbots als “staatsgefährlichen” Schriftsteller denunziert hatte: Wolfgang Menzel, den “Franzosen- und Judenfresser”. Heine über sein Opfer: “an geschriebenen Schlägen” habe es “nicht gefehlt und sein literarischer Rücken ist schwarz gestreift, wie eines Zebras” (IV, 106 f.). Ja Heine würde ihn am liebsten mit geschriebenen “Stricken” hängen, was sicher auf einen interessanten, weil seltenen Fall literarischer Lynchjustiz hinausgelaufen wäre.

Diese drastischen, auf Reizung, Verletzung, ja auf wortgewalttätige Niedermetzlung zielenden Beispiele zeigen: Ausdrücken läßt sich die verdinglichende Auffassung des Redegebrauchs wieder nur in sprachlichen Bildern, das heißt: in Metaphern. Und das sind auch in Heines frühem Text ziemlich solide Dinge: die Sprache ein “Grenzstein”, eine “Zunge”, die keine Gewalt lähmen kann, ein “Vaterland” und ähnliches mehr. Aber selbst die den Bildern und Worten zugeschriebene Kraft, zu “erwecken”, ist eine durch und durch metaphorische Kraft. Das Erwecken — vom Wecker, dem “Freiheitswecker”, ist ja sogar die Rede — setzt Schlafende voraus. Und hier stoßen wir in ein Bildfeld vor, das für Heines literarische Strategien große Bedeutung hat und den modernen Schriftsteller an die Rolle jenes Rufers in der Wüste verweist, der die Trägen mit Zukunftsvisionen aus ihrer Selbstvergessenheit wecken will. Schlaf, Traum, “Stagnation, Lethargie und Gähnen”, das war Heines Deutschland. Die “Doktrin”, die er von außen, aus dem selbstgewählten Exil, verkündete, war der wirbelnde Takt des *Reveille* trommelnden Tambours; geweckt aber hat dieser Takt damals nur die schlafenden Hunde.

4. Variation : Variation über Variationen, oder kurzes Schlußgedenken

Heines Schriften — Poesie und Polemik — sind selber wie die Variationen über drei Hauptthemen zu verstehen. Diese Themen sind : Zum einen Kritik der Macht mit Mitteln, die den *test by ridicule* (Shaftesbury), den Prüfstein des Lächerlichmachens, zur Anwendung bringen, dem auch der von Heine bewunderte Lessing viel abzugewinnen vermochte; zum andern die Selbstdefinition der literarischen Intellektuellenrolle über die scharfe, unnachsichtige Definition der Gegner und Feinde; schließlich — drittens — die schwierige, auch dem besten Seiltänzer kaum gelingende Erlösung vom streit- und sündeschwangeren Wort in den sinnebetörenden Bacchanalien egalitärer Vielgötterei.

Heine steckte bereits 1820, als er über die schrieb, die ihm aus Arglist das Vaterland des "deutschen Worts" vorenthalten wollten, in der Rolle des Exilanten. Nur zwei, drei Jahre später faßte er den Plan, aus dem Vaterland der Muttersprache wegzugehen, ging zunächst aber aus der Religion seiner Väter ins Exil der protestantischen "église militante" und reiste schließlich im Mai 1831 über Heidelberg und Straßburg in die Hauptstadt der sozialen Revolution. Er sei, schrieb er später, "um des Gedankens willen" freiwillig ins Exil gegangen. Das ist eine gute Begründung, die manches zu denken gibt. Denn sie spielt nicht nur auf die Vermeidung jener Selbstzensur an, die der obrigkeitsstaatliche, mit dem Gift des drohenden Freiheitsentzugs kokettierende Druck unweigerlich in die kritischen Köpfe pflanzt, um deren Erweckungsenergie zu paralisieren. Es ist darin untergründig auch von einer Freiheit die Rede, die Exotismus und Exil semantisch nahe zusammenrücken läßt : die Ausfahrt ins Fremde und Unbekannte, die jeder antreten muß, der einen andern als den gewohnten, bekannten, autoritär eingefleischten Gedanken finden will. Nicht zuletzt aber läßt sich Heines Wort so verlesen, daß es heißt, er sei "um des *Gedenkens* willen" freiwillig ins Exil gegangen. Und was wäre darunter anderes zu verstehen, als die kritisch gepfefferte Erinnerung, die gegen das Vergessen kämpft, das die politischen Mächte der Finsternis zusammen mit der Milch frommer Denkungsart ihren Untertanen einflößen möchten ?

Die Menschen vergessen nur zu leicht die Namen ihrer Wohltäter, schreibt Heine ohne Illusionen in der Romantischen Schule; die Namen des Guten und Edelen, der für das Heil seiner Mitbürger gesorgt, finden wir selten im Munde der Völker, und ihr dickes Gedächtnis bewahrt nur die Namen ihrer Dränger und grausamen Kriegshelden. Der Baum der Menschheit vergißt des stillen Gärtners, der ihn gepflegt in der Kälte, getränkt in der Dürre und vor schädlichen Tieren geschützt hat; aber er bewahrt treulich die Namen, die man ihm in seine Rinde unbarmherzig eingeschnitten mit scharfem Stahl, und er überliefert sie in immer wachsender Größe den spätesten Geschlechtern. (III, 456)