

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR

Band 160

Herausgegeben von Wilfried Barner, Georg Braungart,
Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann

Olaf Hildebrand

Emanzipation und Versöhnung

Aspekte des Sensualismus
im Werk Heinrich Heines
unter besonderer Berücksichtigung
der ›Reisebilder‹



Max Niemeyer Verlag Tübingen 2001

Die vorliegende Arbeit wurde durch ein Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert.

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

D 25

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Hildebrand, Olaf:

Emanzipation und Versöhnung : Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder« / Olaf Hildebrand. – Tübingen: Niemeyer, 2001

(Studien zur deutschen Literatur; Bd. 160)

ISBN 3-484-18160-5 ISSN 0081-7236

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2001

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz und Druck: Gulde-Druck, Tübingen

Einband: Geiger, Ammerbuch

Inhalt

Einleitung	I
I. Die frühen Prosaschriften (1822–1831)	17
1. »Gott ist die reinste Lustigkeit« – Zur sensualistischen Kulturkritik der ›Briefe aus Berlin‹	17
2. Bergidylle und Brockensatire – Die Befreiung des Sinnlichen in der ›Harzreise‹	42
3. »Gleichviel! ich lebe« – Zum Konflikt zwischen Lebensgenuß und Selbstaufopferung in ›Ideen. Das Buch Le Grand‹	108
4. »Göttlich, liederlich, sterbefaul, dann wieder ätherisch erhaben« – Zur sensualistischen Ästhetik der ›Reise von München nach Genua‹	141
5. ›Die Stadt Lukka‹ – Religionskritik und Religionsstiftung im Zeichen des Sensualismus	173
II. Systematische Analyse	217
1. Die »Versinnlichung« des Glaubens – Sensualismus als Religion	217
1.1 Methodische und definatorische Vorbemerkungen	217
1.2 Die Sakralisierung des Sinnlichen	228
1.3 Sensualismus als »religiöse Synthese« und die Berührung mit den Saint-Simonisten	241
1.4 Das »religiöse Gefühl« als Moment diesseitiger Lebensfreude	251
2. Sensualismus als politische Position – Heines Egalitarismuskritik im Interesse der Schönheit und der Kunst	254
2.1 Königtum und Kommunismus: die ästhetische Perspektive des Dichters	254
2.2 Distanzierung vom »Pöbel« – Heine und das einfache Volk	271
2.3 Gegen die »Rumfordsche Suppe der Nützlichkeit« – Heines sensualistisches Demokratie-Ideal	274
2.4 »Rousseauischer Rigorismus« und »Voltaireische Légèreté« – Die historische Kontinuität ideologischer Konfliktmuster ...	277

3. Sensualismus als psychische Disposition – Heines Ausein- setzung mit Ludwig Börne	280
3.1 Nazarener- und Hellenentum als psychologischer Antago- nismus	280
3.2 ›Die Götter Griechenlands‹ – Heines ethische Korrektur des Hellenismus	293
4. »Das klare Gold der Anschauung« – Kennzeichen einer sensuali- stischen Ästhetik	299
4.1 Plastizität: Heines Vermittlung im klassisch-romantischen Literaturstreit	301
4.2 Subjektivität und (Kunst-)Autonomie	312
4.3 »Du sublime au ridicule ...« – Humor, Witz und Ironie	317
4.4 Zusammenfassung	319
5. »Die Verzweiflung des Leibes« – Krise und Kontinuität des Sen- sualismus im Spätwerk	321
 Literaturverzeichnis	 350
Namenregister	360
Werkregister	364

Einleitung

I have earned a right to be called
the Coryphæus of sensualism.¹

Heine gilt als einer der großen literarischen Fürsprecher des Leibes und der sinnlichen Glückseligkeit. Wohl kein anderer Dichter des 19. Jahrhunderts hat sich so engagiert gegen die restaurative Entsagungsideologie der Metternich-Ära und die christliche Diskriminierung des Eros eingesetzt wie der als »pornographischer Witzbold«² verketzerte Autor der ›Reisebilder‹ und der revolutionären Deutschland-Schriften (›De l'Allemagne‹). Fast Heines gesamtes Werk kreist um den »uralte[n], ewige[n] Konflikt zwischen dem Geiste und der Materie« (7,165),³ den ins Universale gewendeten Antagonismus zwischen heidnischer Sinnlichkeit und christlicher Spiritualität. Seine prominenteste begriffliche Gestalt erhält dieser Konflikt mit der in den frühen Pariser Schriften systematisierten Antinomie zwischen »Spiritualismus« und »Sensualismus« oder – wie es in den ›Elementargeistern‹ heißt – zwischen »Nazarenern« und »Hellenen«. Unter ›Spiritualismus‹ versteht Heine ganz allgemein jede Denkweise, »die den Geist dadurch verherrlichen will, daß sie die Materie zu zerstören strebt« (8,29), insbesondere die christliche »Lehre [...] von der Enthaltensamkeit, von der Entsagung, von der Verschmähung aller weltlichen Herrlichkeit« (8,128). Mit ›Sensualismus‹ hingegen ist jene »Opposition« bezeichnet, die »ein Rehabilitieren der Materie bezweckt und den Sinnen ihre Rechte vindiziert, ohne die Rechte des Geistes [...] zu läugnen« (8,49). Diesen Gegensatz zwischen Spiritualismus und Sensualismus hat Heine in den unterschiedlichsten

¹ Heine gegenüber John Crockford, dem Herausgeber der Zeitschrift »The Critic« im Jahre 1852. Zit. n.: Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen, hg. von Michael Werner in Fortführung von H.H. Houbens ›Gespräche mit Heine‹ [künftig stets: Werner/Houben], Bd. 2: 1847–1856, Hamburg 1973, S. 297.

² Houston Stewart Chamberlain, Rasse und Persönlichkeit, München 1925, S. 88. Vgl. dazu Jost Hermand, Die ›Reisebilder‹ in der zeitgenössischen Kritik. In: Ders., Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den ›Reisebildern‹, München 1976, S. 181–199, besonders S. 182.

³ Zitate aus Heines Werken folgen der Düsseldorfer Heine-Ausgabe (in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. von M. Windfuhr, Hamburg 1973ff.; künftig stets: DHA). Aus Heines Briefen wird nach der Säkularausgabe (hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin/Paris 1970ff.; künftig: HSA) zitiert. Die in runden Klammern nach dem Zitat angegebenen Ziffern beziehen sich jeweils auf die Band- und Seitenzahl der DHA.

Zusammenhängen stets aufs neue problematisiert: als psychologischen Konflikt, als geschichtsmächtigen Antagonismus, als politischen Interessenkampf und poetologischen Streit, kurz: als ein alle Lebensbereiche umfassendes Gegeneinander fundamentaler Verhaltensmuster. Von der ersten Prosaveröffentlichung aus dem Jahre 1820 (»Die Romantik«) bis in die späte Lyrik der »Matratzengruft« bildet er mit wechselnden Akzenten ein zentrales Argumentations- und Denkmodell von kaum zu überschätzender Tragweite.

Heines poetischer Sensualismus hat dementsprechend viele Facetten. Im Kampf gegen das christliche Entsagungsethos entsteht ein provokativer Sinnenkult, der sich in extremer Weise gegen den ebenso extremen Spiritualismus der herrschenden Religion absetzt. Dieser oppositionelle Sensualismus hat in erster Linie eine kompensatorische Funktion: Er entschädigt für das erlittene Unrecht durch eine reaktive Zuspitzung des Lustprinzips. Ein historisches Beispiel für diese reaktive Verstärkung liefert Heine in der »Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland« mit dem Hinweis auf die Wiedertäufer von Münster, die während der Reformation mit »sensualistischen Emeuten« (8,31) hervortraten und Deutschland in einen »Tummelplatz von Freyheitsrausch und Sinnenlust« (ebd.) verwandelten. Solche »Emeuten« hält Heine auch im Falle einer zweiten deutschen Revolution für notwendig, bei der es darum geht, der Materie »große Sühnopfer« zu schlachten, »damit sie die alten Beleidigungen verzeihe« (8,59). Es wäre »rathsam«, heißt es im zweiten Buch der Philosophie-Schrift, »wenn wir Festspiele anordneten, und der Materie [...] außerordentliche Entschädigungs-Ehren erwiesen« (ebd.). Sinnliche Emanzipation, so könnte man sagen, basiert zunächst immer auf einer kompensatorischen Überreaktion. Nicht zufällig hat Heine diesen ins Vulgäre vergrößerten Sensualismus mit einem therapeutischen »Gegengift« (8,50) verglichen.

Da Heines antispiritualistische Kritik gegen den *Dualismus* von Geist und Materie und nicht etwa gegen das Geistige selbst zielt, widersetzt sie sich jedoch der Tendenz, den Emanzipationsbegriff im Sinne eines materialistischen Weltbildes zu vereinseitigen. Die in den ersten Jahren des Pariser Exils entstandenen Deutschland-Essays binden den Sensualismus-Begriff dialektisch in den Horizont einer allgemeinen Versöhnung von Geist und Materie ein und definieren ihn als eine revolutionäre Form des pantheistischen Ganzheitsideals.⁴ Heine betont, daß der Sensualismus »den Sinnen ihre Rechte vindiziert, *ohne die Rechte des Geistes, ja nicht einmal die Supremazie des Geistes zu läugnen*«. ⁵ Der Begriff beschreibt mithin keine spiegelbildliche Umkehrung der »spiritualisti-

⁴ »Da die französischen Sensualisten gewöhnlich Materialisten waren, so entstand der Irrthum daß der Sensualismus nur aus dem Materialismus hervorgehe«, erklärt Heine und korrigiert: »Nein, jener kann sich eben so gut als ein Resultat des Pantheismus geltend machen, und da ist seine Erscheinung schön und herrlich.« (8,50)

⁵ DHA 8, S. 49; meine Hervorhebung.

sehen Welteinrichtung« (8,60), sondern eine vor dem Hintergrund einseitiger Reduktionen erwünschte Harmonisierungstendenz. Eine Formel aus dem Shakespeare-Essay von 1838 bringt diesen integrativen Ansatz treffend zum Ausdruck. Heine beschreibt die »Feindschaft, die seit achtzehnhundert Jahren zwischen zwei ganz heterogenen Weltanschauungen waltet« und nennt sie den »Groll [...] zwischen dem Leben im Geiste und dem Geist im Leben« (10,11). Im Sinne dieser Formel kämpft Heine nicht gegen eine geistige Dimensionierung des Lebens, wohl aber gegen die spiritualistische Dämonisierung der Materie. Der Sensualismus-Begriff ist demnach mehrfach besetzt: Dient er einerseits als polarer Begriff, sofern er in reaktiver Übersteigerung des Sinnlichen gegen die Herrschaft des Geistes zielt, so soll er andererseits ein übergreifendes Synthese-Konzept bezeichnen.⁶ Dieser terminologischen Unschärfe mag es unter anderem zuzuschreiben sein, daß Heines Sensualismus stark verkürzt, nämlich als Ausdruck eines frivolen Lustprinzips rezipiert wurde. Die Mehrheit von Heines Lesern erkannte nicht, daß mit der »Rehabilitazion der Materie« (8,60) kein flacher Hedonismus, sondern eine ganzheitliche, an der psychophysischen Totalität des Lebens orientierte Existenz gemeint war. Gegen das Verbot seiner Schriften durch den deutschen Bundestag wehrte sich Heine im Januar 1836 mit einem Brief, der den höheren Anspruch seiner Texte markiert: »Sobald mir das freye Wort vergönnt ist, hoffe ich bündigst zu erweisen, daß meine Schriften nicht aus irreligiöser Laune, sondern aus einer wahrhaft religiösen und moralischen Synthese hervorgegangen sind.« (11,148) Es ist diese Synthese, die Heines Denken schon früh bestimmt und die originelle Konzeption seines Sensualismus begründet. Die pantheistische Harmonisierung von Geist und Materie grenzt diesen Sensualismus gegen vorhergehende Varianten empiristischer und hedonistischer Provenienz ab und macht ihn zu einer Formel der Versöhnung.

Heines ethisch-ästhetische Positionen lassen sich, so widersprüchlich und verwirrend vielfältig sie zunächst auch erscheinen, nahezu durchgängig auf dieses sensualistische Synthese-Konzept zurückführen: Je nach Situation und Blickwinkel übt Heine vor dem Hintergrund seiner Versöhnungs-Utopie romantische Aufklärungskritik oder aufklärerische Romantikkritik, je nach den politisch-sozialen Verhältnissen in Deutschland und Frankreich verteidigt er das Recht auf demokratische Institutionen oder auch umgekehrt die Tradition einer ästhetisch anspruchsvolleren Monarchie und Geistesaristokratie. Je nach eigener Erfahrung thematisiert er das Elend der schlesischen Weber oder die Angst des Dichters vor dem rohen »Pöbel«, und je nach der herrschenden Kunsttendenz schließlich kritisiert oder legitimiert er das Prinzip der Kunstautonomie. Dies für die Heine-Rezeption so irritierende Spiel changierender Standorte ist Ausdruck eines dialektisch vermittelnden, d.h. kontrapunktisch

⁶ Zu Heines Definition der Begriffe und ihrem unterschiedlichen Gebrauch vgl. Kap. 1.3 im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

verfahrenden Engagements, mit dem Heine den jeweils bedrohten Bereich seiner sensualistischen Gesellschaftsutopie gegen einseitige Tendenzen zu behaupten sucht. Um der gedanklichen Kontinuität und Komplexität Heines gerecht zu werden, erscheint es deshalb sinnvoll, den von ihm so häufig thematisierten Dualismus von Spiritualismus und Sensualismus als strukturbildende Leitvorstellung seines Werkes anzuerkennen und aus ihr die Integrationsformel für sein disparates Dichten und Erzählen abzuleiten.

Diese Sichtweise ist keineswegs neu. So hat Wolfgang Preisendanz in einem 1968 publizierten Beitrag über das Kompositionsprinzip der ›Reisebilder‹⁷ den Gegensatz von Spiritualismus und Sensualismus als Heines »ideologischen Bezugsrahmen«⁸ definiert und diesen Gegensatz später als die »fundamentale Weltformel«⁹ des Dichters bezeichnet. Norbert Altenhofer, der Heines typologischem Antagonismus den »Status einer Tiefenhermeneutik«¹⁰ zuschreibt, hat diese These überzeugend weiterentwickelt. Ergänzend zu Preisendanz weist er darauf hin, daß Heine mit Hilfe seiner »tiefenhermeneutischen Typologie« nicht nur die gewohnten »politischen und konfessionellen Fronten der vergangenen und gegenwärtigen Geschichte zu neuen Konstellationen«¹¹ gruppiert, sondern auch beständig den *eigenen* Identitätskonflikt thematisiert. Heine habe die eher traditionelle dualistische Typologie zu einer modernen »Symptomatologie individueller und kollektiver Ambivalenzkonflikte«¹² erweitert.

⁷ W. Preisendanz, Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik. In: Ders., Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge, München 1983 [zuerst 1968], S. 21–68.

⁸ Ebd. S. 40. Preisendanz sieht bei Heine eine »fast ungeheuerliche und doch als Perspektive so faszinierende wie heuristisch einträgliche Reduktion der Geistes-, Gesellschafts- und Zivilisationsgeschichte auf den typologischen Antagonismus, den er in die Formel ›Hellenen‹ und ›Nazarener‹ brachte« (S. 41f.).

⁹ W. Preisendanz, Heine, Saint-Simonismus und Kunstautonomie. In: Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus, hg. von Helmut Pfeiffer [u. a.], München 1987, S. 153–169, hier S. 162.

¹⁰ N. Altenhofer, Chiffre, Hieroglyphe, Palimpsest. Vorformen tiefenhermeneutischer und intertextueller Interpretation im Werk Heines. In: Ders., Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a.M./Leipzig 1993 [zuerst 1979], S. 104–153, hier S. 142.

¹¹ Ebd. Wie Altenhofer stichhaltig zeigt, kann Heine so unterschiedliche »Positionen wie die des orthodoxen Christentums und des Jakobinismus Robespierrescher Prägung« typologisch als »historische Ausformungen der gleichen (nazarenischen) Grundstruktur« (ebd.) interpretieren.

¹² N. Altenhofer, Die exilierte Natur. Kulturtheoretische Reflexionen im Werk Heines. In: Ders., Die verlorene Augensprache (Anm. 10), S. 174–206. Ähnlich erklärt schon Walter Hinderer (Nazarener oder Hellene: Die politische Fehde zwischen Börne und Heine. In: Monatshefte 66, 1974, S. 355–365, hier S. 361f.), Heine habe mit seiner Antithese nicht nur den »Widerspruch in seiner Person« artikuliert, sondern auch eine »symptomatische Erfahrungsstruktur, [...] ein Spiegelbild von der Zerrissenheit seiner Zeit« gegeben.

Andere Forscher haben sich den Thesen von Preisendanz und Altenhofer in einer Reihe von Einzeluntersuchungen angeschlossen. Wolfgang Kutenkeuler etwa spricht von einer »für Heines poetologische Konzeption maßgebliche[n] Antithetik von Hellenentum und Nazarenertum«¹³ und bestätigt damit von dichtungstheoretischer Seite die von Preisendanz eingenommene Perspektive. Helmut Koopmann kommt auf der Grundlage der für Heines politische Position maßgeblichen Börne-»Denkschrift« (1840) zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn er die übergreifende Bedeutung jener »Streitfrage« feststellt, »die Heine in dieser Zeit wie kaum eine andere beschäftigt hat«: das »Problem des alle Lebens- und Denkbereiche durchdringenden Antagonismus zwischen dem jüdischen Spiritualismus und der hellenischen Lebensherrlichkeit«.¹⁴ Martin Bollacher sieht in dem Gegensatzpaar Spiritualismus und Sensualismus »die tragenden Grundbegriffe, denen die Vielheit des historischen Stoffs« in den beiden großen Deutschland-Schriften »zugeordnet wird«.¹⁵ Und Jürgen Ferner schließlich, um ein Beispiel der jüngeren Heine-Forschung zu nennen, betont in seiner Arbeit über Heines Geschichtsphilosophie, daß das Begriffspaar Spiritualismus – Sensualismus »nicht nur eine Diagnose der kontemporären Weltverfassung, sondern auch eine Analyse der Geschichtsbewegung«¹⁶ enthält. – Wie diese erste Bestandsaufnahme zeigt, handelt es sich bei der These, die Opposition von Spiritualismus und Sensualismus bilde den »dominierenden und universalen hermeneutischen Bezugsrahmen«¹⁷ der Schriften Heines, mittlerweile um einen Topos der Heine-Forschung. Um so mehr muß es erstaunen, daß bis heute keine Analyse vorliegt, die das Gesamtwerk des Dichters konsequent auf die Aspekte seines sensualistischen Engagements hin untersucht. Zwar gehen die genannten Arbeiten zu Ästhetik (Preisendanz und Kutenkeu-

¹³ W. Kutenkeuler, Heinrich Heine. Theorie und Kritik der Literatur, Stuttgart [u. a.] 1972, S. 78.

¹⁴ DHA 11 (Kommentar), S. 431. In einem früheren Beitrag (Heines Geschichtsauffassung. In: Jb. d. Deutschen Schillergesellschaft 16, 1972, S. 453–476) bezeichnet Koopmann diese Antinomie als Heines »Ur dualismus« und spricht von einer »archetypischen Konstellation« (S. 467).

¹⁵ »Der gleichermaßen typologische, ideologische wie psychologische Gegensatz von Spiritualismus und Sensualismus«, bilde bei Heine »den argumentativen Bezugsrahmen der Romantik-Kritik«. M. Bollacher, Die Pariser Prosa: Frankreich und Deutschland. In: Heinrich Heine. Epoche, Werk, Wirkung, hg. von Jürgen Brummack, München 1980, S. 140–202, hier S. 182f.

¹⁶ J. Ferner, Versöhnung und Progression. Zum geschichtsphilosophischen Denken Heinrich Heines, Bielefeld 1994, S. 254. »Das historische Geschehen«, so Ferner (ebd.), »gestaltet sich als triadische Abfolge: die antike, Geist und Materie gleichermaßen umschließende Einheit löst sich auf und bringt jene ›Geschichte‹ auf den Weg, in der sich der Antagonismus von Spiritualismus und Sensualismus in Gestalt eines jeweiligen Dominanzstrebens entfaltet, um schließlich, so die Utopie des teleologischen Emanzipationsmodells, einer Versöhnung entgegenzuschreiten«.

¹⁷ Preisendanz (Anm. 9), S. 158.

ler), Politik (Koopmann) und Geschichtsphilosophie (Ferner) auf wichtige Einzelaspekte des Themas ein, doch dienen sie meist der Behandlung oder Vertiefung eines anderen Sachverhalts – in der Regel bieten sie nur einen schmalen Ausschnitt aus der von Heine so facettenreich variierten Problemstellung. Lediglich die 1972 veröffentlichte Studie von Dolf Sternberger mit dem Titel »Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde«¹⁸ hat sich dem Thema auf einer breiteren, monographischen Basis gewidmet.¹⁹ Sternbergers Buch, das auch über germanistische Fachkreise hinaus auf große Resonanz stieß, hat jedoch gravierende Mängel. Denn zum einen setzt die Beschreibung von Heines sensualistischem Engagement erst mit dem Exil des Dichters im Jahre 1831 ein und vernachlässigt damit den gesamten Werkkomplex der deutschen Periode. Zum anderen wird dieses Engagement allzu einseitig auf den Einfluß der Saint-Simonisten zurückgeführt,²⁰ so als hätte es außer dieser Bewegung, deren Schriften Heine erst kurz vor seinem Gang ins Exil kennenlernte, keine anderen und früheren Anregungen (Aufklärung, Spinozismus, Hegel, deutsche Klassik) für die »hellenische« Utopie einer sinnlich erfüllten Diesseitigkeit gegeben. Sternbergers These von der saint-simonistischen Indoktrination Heines, die so weit ging, Heine als eigenständigen Denker zu disqualifizieren,²¹ ist von der Forschung zu Recht zurückgewiesen²² und durch den Nachweis anderer Traditionslinien – etwa durch Holubs Studie über Heines Rezeption der klassischen Antikebegeisterung²³ – relativiert worden. Umgekehrt engt die 1999 erschiene-

¹⁸ Zitiert wird im folgenden aus der erweiterten Fassung von 1976 (D. Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Mit einem Nachtrag 1975, Frankfurt a.M. 1976).

¹⁹ Zwei ältere monographische Studien zum Thema waren trotz vielfacher Bemühungen auch im internationalen Leihverkehr nicht zugänglich oder auffindbar: Hermann J. Weigand, *Hellenism and Nazarenism in Heine's Dichten and Denken*, Michigan 1916; sowie Christiane Frick, *Les concepts ›d'Hellene‹ et de ›Nazarene‹ dans l'Œuvre de Heinrich Heine*, Paris [Diss.] 1967.

²⁰ »Alles«, so Sternberger (Anm. 18, S. 228), »was Heine von der ›Heiligung‹ der Materie und der Rechtfertigung der Sinne verkündigt, alles, was er zur Legitimation der Genüsse hervorbringt, hat seine Entsprechungen, nein: seine originalen Vorlagen in den Parolen der Saint-Simonisten«.

²¹ Vgl. Sternberger (Anm. 18), S. 27 und 60.

²² Zur Kritik an Sternbergers Heine-Buch vgl. Nigel Reeves, *Heinrich Heine – Politics or Poetry? Hegel or Enfantin? A Review of Some Recent Developments in Research*. In: *MLR* 75, 1980, S. 105–113; Robert C. Holub, *Heine and Utopia*. In: *Heine-Jb.* 1988, S. 86–112, bes. S. 94ff.; sowie J. Ferner (Anm. 16), S. 267ff.

²³ Robert 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. Vgl. in diesem Zusammenhang auch meinen Aufsatz: *Sinnliche Seligkeit. Goethes heidnischer Sensualismus und seine Beziehung zu Heine*. In: *Goethe-Jb.* 1997, S. 231–251.

ne Dissertation von Ralph Martin,²⁴ die Heines Hellenismus-Gedanken untersucht und mit der Analyse intertextueller Bezüge zu Novalis wertvolle neue Wege geht, die sensualistische Thematik zu sehr auf das hellenische Paradigma ein. Heines Sensualismus ist mit dem »Hellenismus« trotz enger Übereinstimmungen nicht identisch. Martins These von einer »Wiederkehr der Götter Griechenlands« (so der Buchtitel) im Werk Heines und ihrer »Vorbildfunktion für die Gegenwart«²⁵ ist insofern nicht vorbehaltlos zuzustimmen, als Heine gerade im Rahmen seiner sensualistischen Utopie zu einer ethischen *Korrektur* des antiken Hellenismus kommt und eine kulturelle Vermittlung von christlicher Solidarität und hellenischer Sinnlichkeit intendiert.²⁶ Diese Harmonisierung der gegensätzlichen Weltanschauungen, diese humane Aussöhnung zwischen »Jerusalem und Athen« (10,11) – nicht die einseitige Restitution der sinnlichen Lebensweise der Antike – bestimmt Heines sensualistische Konzeption.

Außer einigen Spezialstudien, die sich auf bestimmte motivische Ausprägungen (etwa den gastronomischen Sensualismus²⁷) oder ideengeschichtliche Hintergründe²⁸ beziehen, liegt bis heute keine Untersuchung vor, die Heines Werke unter dem Blickwinkel des Sensualismus interpretiert und die verschiedenen Aspekte des Themas systematisch zu erfassen sucht. Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, diese Lücke zu schließen, indem sie die vielfältigen Motive und Figuren »sinnlicher« Argumentation in Heines Werk aus einer jeweils kontext- und themengebundenen Perspektive analysiert. Damit folgt sie der Prämisse, daß Heines Sensualismus in keine starre und endgültige Definition zu zwingen ist, sondern im Sinne der skizzierten Strategie antizyklischer Inter-

²⁴ R. Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des »Hellenismus«-Gedankens bei Heinrich Heine, Sigmaringen 1999.

²⁵ Ebd. S. 13.

²⁶ Vgl. dazu Kap. 3.2 im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

²⁷ Bernd Wetzel, Das Motiv des Essens und seine Bedeutung für das Werk Heinrich Heines, München 1972; Jocelyne Kolb, Wine, Women, and Song: Sensory Referents in the Works of Heinrich Heine, Yale University 1979; Dies., The Sublime, The Ridiculous, and the Apple Tarts in Heine's »Ideen. Das Buch Le Grand«. In: The German Quarterly 56, 1983, S. 28–38.

²⁸ Der Einfluß des Saint-Simonismus wird von Sternberger (Anm. 18), die Aneignung aufklärerischer Positionen von Walter Kanowsky (Vernunft und Geschichte. Heines Studium als Grundlegung seiner Welt- und Kunstanschauung, Bonn 1975) ausführlicher behandelt. Zur Rolle des deutschen Philhellenismus vgl. Holub (Anm. 23). Auf die Bedeutung pantheistischer Vorstellungen geht Michel Espagne (Federstriche. Die Konstruktion des Pantheismus in Heines Arbeitshandschriften, Hamburg 1991) ein. Die jüngst erschienene Monographie von Kai Neubauer (Heinrich Heines heroische Leidenschaften. Anthropologie der Sinnlichkeit von Bruno bis Feuerbach, Stuttgart/Weimar 2000) konnte nach Fertigstellung des Manuskripts für diese Studie nicht mehr berücksichtigt werden.

vention jeweils nur funktional aus dem zeitlichen bzw. inhaltlichen Kontext bestimmt werden kann.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptteile, deren erster die sensualistische Thematik auf der Basis der frühen Prosatexte untersucht und deren zweiter zu einer kategorialen Differenzierung des Themas führt. Dieses Verfahren ergibt sich zum einen daraus, daß die Analyse des Frühwerks unter dem Gesichtspunkt des Sinnlichen ein Desiderat der Heine-Forschung darstellt. Waren nämlich Heines theoretische Äußerungen zum Sensualismus nach seiner Übersiedlung ins französische Exil mehrfach Gegenstand der Forschung, so sind die frühen Texte der sogenannten »deutschen Periode« – insbesondere die »Reisebilder« – bis auf einige wenige Motive diesbezüglich kaum untersucht worden. Hier galt es anzusetzen, um die intellektuelle Kontinuität in Heines Werk aufzuzeigen und die These zu entkräften, erst Heines französische Phase und der Kontakt mit den Saint-Simonisten habe sein Engagement für die Rehabilitation der Sinne hervorgerufen. Zum anderen erschien es notwendig, neben der systematischen Analyse, die sich *textübergreifend* auf bestimmte Aspekte des Sensualismus konzentriert, die Relevanz des Themas auch durch detaillierte Interpretationen *einzelner* Texte nachzuweisen. Dabei ging es weniger um eine Zusammenstellung auffälliger Motive als vielmehr um die Frage, inwieweit sich auch die komplizierte Struktur der Texte unter dem sensualistischen Aspekt der Harmonisierung beschreiben und sich damit so etwas wie eine sensualistisch orientierte *Textkomposition* bestimmen läßt.

Das Thema kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht erschöpfend behandelt werden. Heines Werk ist so umfangreich und die Sekundärliteratur so stark angewachsen, daß es überhaupt vermessen erscheinen mag, heute noch eine Studie über den *ganzen* Heine vorzulegen. Der systematische Teil stützt sich denn auch stärker auf die vorhandene Literatur, überschreitet und ergänzt sie aber an vielen Punkten. Den Forschungsschwerpunkt bildet die Interpretation der frühen Prosatexte, wobei auch hier eine Auswahl getroffen werden mußte. Bis auf das Mémoire »Über Polen«, das »Nordsee«-Reisebild, die »Englischen Fragmente« und die »Bäder von Lukka«,²⁹ die im Kontext unserer Fragestellung

²⁹ Eine auf sämtliche Prosaschriften der deutschen Schaffensperiode ausgedehnte Analyse ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Entscheidend für die Auswahl war die Relevanz des Textes für das Thema der sinnlichen Emanzipation. So erweist sich »Die Stadt Lukka« mit ihrer antispiritualistischen Kritik am Katholizismus und ihrer Gegenüberstellung von heidnischer und christlicher Religion als weitaus interessanter für die Fragestellung als der auf die Platen-Satire konzentrierte, in den dritten Band der »Reisebilder« aufgenommene Text »Die Bäder von Lukka«. Das Polen-Mémoire, das vor allem auf die politische Situation des Nachbarlandes und seinen jüdischen Bevölkerungsteil eingeht, bietet als Text der frühen Periode im Vergleich mit den »Briefen aus Berlin« weniger Ansatzpunkte für eine sensualistische Zeitkritik. Die hier getroffene Auswahl erlaubt es dennoch, alle Phasen der Reisebilder-Produktion zu berücksichtigen.

gleichwohl teilweise berücksichtigt werden, sind alle literarischen Prosatexte der deutschen Periode, angefangen von den ›Briefen aus Berlin‹ bis hin zum letzten italienischen Reisebild einer genauen Analyse unter dem Gesichtspunkt des Sensualismus unterzogen worden.³⁰ Die inhaltlichen Schwerpunkte der einzelnen Kapitel seien hier knapp skizziert.

Das erste Kapitel widmet sich Heines frühen, unter dem Titel ›Briefe aus Berlin‹ publizierten Korrespondenzberichten aus der preußischen Metropole. Manche Themen und Episoden des in seiner kunstvollen Assoziationstechnik oftmals unterschätzten Textes werden erstmals eingehender untersucht. So wird zum ersten Mal die zentrale Bedeutung des Gastronomischen herausgearbeitet und gezeigt, daß Heine hier schon eine Technik der sensualistischen Reduktion und Substitution anwendet, indem er das Ideale und Heilige (die »Idee der Unsterblichkeit«, das »Himmelreich« und »Paradies«) durch sinnliche und materielle Genüsse ersetzt bzw. umgekehrt das Profane – die in den Konditorien und Restaurants angebotenen Delikatessen – sakralisierend verklärt. Ferner wird die Jungfernkranz-Episode im zweiten Brief erstmals konsequent auf ihre Funktion hin befragt und im Kontext der ›Freischütz‹-Oper als Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Sexualmoral interpretiert. Drittens schließlich dringt das Kapitel zu neuen Ergebnissen vor, indem es nach den oft analysierten politischen Bezügen auf den bacchantischen Geist der Maskenball-Schilderung eingeht und zeigt, wie Heine ihr im Detail seine sensualistischen Positionen einschreibt.

Das Kapitel zur ›Harzreise‹ ist ein Versuch, Heines Wanderung durch die geistige Landschaft der Zeit im Sinne einer sensualistischen Vermittlung konträrer Weltanschauungen zu lesen. Romantik und Religion, Wissenschaft und Aufklärung stehen hier in einem Verhältnis wechselseitiger Kritik und werden vom Erzähler auf ein Modell hin organisiert, das den sinnlich-empirischen Diesseitsbezug mit dem Zauber der romantischen Märchenwelt verbindet. Dabei markiert das im Zentrum des Textes stehende Gedicht ›Bergidylle‹ den geistigen Zielpunkt der Reise: Die an den ersten Wandertagen diskutierten Lebens- und Sinnentwürfe werden hier im Horizont der sensualistischen Utopie

³⁰ Auf eine allgemeine gattungspoetische Reflexion wird angesichts zahlreicher einschlägiger Untersuchungen bewußt verzichtet. Die literarhistorische Symptomatik und Originalität der ›Reisebilder‹ in der Entwicklung des zeitgenössischen Reiseberichts analysieren: Jacqueline Bel, *Le ›Reisebild‹ heinéen. Sa place dans l'histoire du récit de voyage*. In: *Reisebilder de Heinrich Heine. Lectures d'une Œuvre, ouvrage collectif coordonné par René Anglade*, Paris 1998, S. 7–26; Peter J. Brenner, *Der Reisebericht in der deutschen Literatur: Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen 1990 [zu Heine S. 361–442]; Manfred Link, *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*, Köln 1963. – Gleichwohl möchte die vorliegende Studie durch detaillierte Strukturanalysen einen Beitrag zum Verständnis von Heines innovativer Prosagattung leisten.

aufeinander abgestimmt. Die Interpretation des Textes wirft damit zugleich ein Licht auf Heines ambivalente Stellung zwischen den Epochen und seinen Beitrag zu einer weltanschaulichen Konfliktbewältigung. Die Harmonisierung von Seele und Verstand, Gemüts- und Erscheinungswelt liegt quer zu den epochenspezifischen Idealen und unterstreicht die Relevanz des Sensualismus an der problematischen Schnittstelle zwischen Aufklärung und Romantik.

Im Rekurs auf Schillers Idyllen-Konzeption wird die ›Bergidylle‹ in ein komplementäres Verhältnis zu den satirischen Partien des Textes gerückt. Hebt die Idylle die für Schillers System relevante Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, Natur und Kunst harmonisch auf, indem sie die Sphäre des Idealen als wirklich vorstellt, so zeichnen sich Elegie und Satire durch ein disharmonisches Verhältnis aus, wobei letztere scherzhaft oder strafend die Unzulänglichkeit des Wirklichen verurteilt. Indem das Kapitel dieses komplementäre Verhältnis des Satirischen zum Idyllischen herausarbeitet, macht es zugleich deutlich, daß zwischen ›Bergidylle‹ und Brockensatire, zwischen den beiden geographischen Höhepunkten der ›Harzreise‹ also, ein innerer Zusammenhang und nicht etwa nur ein durch das Gerüst der Reisechronologie begründeter Zusammenhang besteht.

Die intertextuellen Bezüge der ›Harzreise‹ werden an mehreren Beispielen untersucht, zum einen an der sensualistischen Kontrafaktur des im ›Heinrich von Ofterdingen‹ gestalteten Bergwerkmotivs, zum anderen im Verhältnis zu verschiedenen Referenztexten aus dem Werk Goethes. Waren die Bezüge zu Goethes ›Werther‹ bereits mehrfach in den Blick der Forschung geraten, so blieben andere Werke Goethes als intertextuelle Anspielungshorizonte bisher weitgehend unbeachtet: Goethes eigene Harzreise (›Harzreise im Winter‹) sowie die Szenen ›Auerbachs Keller‹ und ›Walpurgisnacht‹ aus ›Faust I‹. Heine legt seine ›Harzreise‹ als poetisch-autobiographische Goethe-Imitation an, indem er auf dem Weg nach Weimar ein literarisch bekanntes Reise-Erlebnis Goethes – Harzreise, Bergbauinspektion, Werther-Syndrom und Brockenbesteigung – variiert. Nicht *gegen*, sondern *mit* Goethe befreit er sich aus der bornierten Welt des Bürgers wie aus der »unfruchtbaren Sentimentalität« des Schwärmers und versucht dabei, sich des eigenen Standpunkts zu vergewissern. Daß dieser durch politische Zeitbezogenheit und engagierte Parteinahme von dem Goethes erheblich abweicht, ist oft festgestellt worden. Zu wenig wahrgenommen wurde hingegen die konzeptionelle Analogie der Texte, weil die klassische Harzreise im Schatten des offen parodierten ›Werther‹ als möglicher Bezugstext kaum noch in den Blick geriet. Dasselbe gilt für die ›Faust‹-Szenen ›Auerbachs Keller‹ und ›Walpurgisnacht‹, deren Bedeutung für die satirische Brockenepisode herausgearbeitet wird.

Das dritte Kapitel analysiert die autobiographisch fundierten ›Ideen. Das Buch Le Grand‹ aus dem Jahre 1826, einen Text, der sich durch sein heterogenes Themenspektrum (Liebesgeschichte und Kindheitserinnerungen, Napoleon-

verehrung und romantische Phantasien, geschichtsphilosophische und poetologische Reflexionen) als außerordentlich komplex erweist. Gegen die bisher vorgeschlagenen Strukturmodelle, die sich auf Heines hegelianische Geschichtsauffassung berufen und den Übergang vom romantischen zum politisch engagierten Dichter beschreiben, wird die These vertreten, daß die Desillusionierung der »Ideen« hier sowohl den romantischen wie den geschichtsphilosophischen Idealismus betrifft und eine Entgegensetzung des »politischen« und »romantischen« Stoffkreises daher nicht möglich ist.

Durch konkurrierende biblische Subtexte, so die Kernthese der Interpretation, wird im »Buch Le Grand« ein geschichtsphilosophischer Antagonismus aufgebaut, dem zur personalen Repräsentation die beiden Herrscherfiguren Napoleon und Salomon zugeordnet sind. Danach stehen Jesus und Napoleon für das lineare und teleologische Paradigma. Der biblische Kontext ergibt sich hier aus dem *Neuen* Testament. Das zyklische Paradigma hingegen hat sein biblisches Fundament im *Alten* Testament, das Heine in den »Ideen« wenn auch weniger auffällig, so doch weit häufiger zitiert. Gut ein dutzendmal nimmt er auf das Alte Testament Bezug, vom vierten Buch Mose über das Buch Esther bis zum Prediger Salomo, zum Hohenlied und zum Propheten Daniel. Während aber die neutestamentlichen Analogien zur Stilisierung der Napoleon-Figur immer wieder registriert und interpretiert worden sind, hat man bisher kaum nach der Funktion der alttestamentlichen Texte gefragt. Der überwiegende Teil der alttestamentlichen Zitate im »Buch Le Grand« stammt aus den Spruchweisheiten und Dichtungen des Königs Salomo. Sein berühmtes Diktum »es geschieht nichts Neues unter der Sonne« (Pred. 1,9) steht für ein zyklisches Geschichtsmodell und begründet jenen weltanschaulichen Pessimismus, dem alles irdische Bemühen als sinnlos und »eitel« gilt. Die Spannung zwischen dem napoleonischen und dem salomonischen Paradigma hat neben der geschichtsphilosophischen auch eine lebenspraktische Dimension: Das salomonische *vanitas vanitatum* fordert dort, wo es sich gegen das eschatologische Modell durchsetzt, zu einer lustorientierten Diesseitigkeit auf. Tod und Vergänglichkeit führen zur Einsicht, daß der Mensch sein kurzes Leben in Freude verbringen und so intensiv wie möglich genießen sollte. Dies wird sowohl am argumentativen Gang des Prediger-Textes als auch an den literarischen Entsprechungen im dritten Kapitel des »Buchs Le Grand« aufgezeigt, das angesichts des enttäuschenden Geschichtsverlaufs und im Bewußtsein des Todes ein sensualistisches Lebenspathos entfaltet (»Gleichviel! ich lebe«). So führt das Kapitel über die Analyse der strukturbildenden Geschichtsreflexion in den Themenkomplex des Sensualismus zurück, zu dem die »Ideen« einen wichtigen Beitrag leisten.

Heines »Reise von München nach Genua« wird im vierten Kapitel als poetische Reflexion der »Zerrissenheit« und nicht – wie vielfach geschehen – als Reise in die arkadisch-exotische Gegenwelt der befreiten Sinnlichkeit gelesen. Im

Unterschied zur antikisierenden Gattungstradition der Italienreise mit ihrem paganen Schönheits- und Sinnenkult thematisiert Heine das Zerrissensein zwischen romantischer und plastischer, mystischer und sinnlicher, gegenwarts- und vergangenheitsbezogener Orientierung, indem er einerseits progressiv zur »Emanzipation« aufruft, andererseits aber im Horizont der Metempsychose das eigene romantisch-katholische Regressionsbedürfnis reflektiert. Im selben Maße, wie der Text diese Zerrissenheit inszeniert, spielt er auch schon verschiedene Strategien ihrer »sensualistischen« Bewältigung durch. Dies wird sowohl an den allegorischen Frauenfiguren wie an den poetologischen Passagen der ›Reise‹ untersucht. Während sich im Portrait der »schönen Spinnerin« antike und christliche Bildelemente verschränken und die Figur als eine Allegorie der Verbindung von Nord und Süd, Geist und Materie ausweisen, repräsentieren die korpulente Obstfrau von Trient und die ätherische Maria jeweils polare Teilaspekte der ambivalenten Erzähler-Identität. Maria steht für die romantische Seelenverfassung des Erzählers, die zwar einer vergangenen Zeit angehört, als Moment der eigenen Identität – poetisch chiffriert durch Präexistenz und Metempsychose – jedoch stets virulent bleibt. Das Leitmotiv der Seelenwanderung, in deren Horizont die rätselhafte Figur zu deuten ist, ermöglicht es dem Erzähler, die romantische Tiefendimension seiner eigenen Existenz zu kennzeichnen. In der antithetischen Figurenkonstellation Maria – Obstfrau wird diese Dimension jedoch mit der sinnlich-konkreten Lebenswelt konfrontiert und relativiert. Der beständig zwischen Traum und Wachen, romantischer Halluzination und sinnlicher Wirklichkeit schwankende Wahrnehmungsrhythmus des Reisenden folgt der Antinomie von Sensualismus und Spiritualismus und unterstreicht die Relevanz des Themas für das erste italienische Reisebild. Ansätze zu einem Konzept sensualistischer Ganzheitlichkeit, mit dem sich dieser Konflikt zumindest vorübergehend entschärfen läßt, werden von Heine an verschiedenen Stellen entwickelt: im ikonographischen Synkretismus der schönen Spinnerin, in der sexuellen Grundierung der katholischen Mystik, im kontrastharmonischen »Menschenkonzert« der Trienterinnen und nicht zuletzt im oxymorischen Tanz der kleinen Harfnerin. Der letzte Abschnitt, der sich den Kunstbetrachtungen von Genua zuwendet, deutet die gegensätzlichen Maler Rubens und Cornelius als Spiegelfiguren des zerrissenen Erzähler-Ichs und zieht die »mystische« Existenzform des Nazareners Cornelius, als dessen Schüler Heine sich ausgibt, zur Klärung des Rätsels um die tote Maria heran.

Die ›Stadt Lukka‹ weist von allen ›Reisebildern‹ am stärksten auf sensualistische Vorstellungen der frühen Exilprosa voraus. Durch die radikale Verurteilung der christlichen Kirche, die mythisierende Konfrontation von Christentum und Antike in der Götterdämmerungsszene (Kap. VI) und die pantheistisch getönte Naturschilderung (Kap. I–III) läßt sich der Text als fiktionale Antizipation von Heines theoretischem Sensualismus lesen. Die für das pantheistische Ganzheitsideal relevanten Eingangskapitel werden auf ihre ver-

schiedenen Subtexte hin befragt und als positive Kontrastfolie zum katholischen Lucca gedeutet. Dabei gelangt die Untersuchung zu der These, daß Heines italienisches Städtebild keineswegs nur religionskritisch ausgerichtet ist, sondern auch zu einer Neudefinition des Religiösen jenseits konfessioneller Bindungen gelangt. Ansätze zu einer sensualistischen Religiosität werden im Horizont der pantheistischen Naturerfahrung wie auch im Verlauf der Francheska-Episode entwickelt, die sich durch eine Verbindung religiösen und erotischen Erlebens auszeichnet. Indem ›Die Stadt Lukka‹ den Konflikt zwischen romantisch-regressiven und aufklärerisch-progressiven Tendenzen im Rahmen eines pantheistisch begründeten Sensualismus vorläufig schlichtet, stellt sie nicht nur das chronologische Verbindungsstück, sondern auch das genealogische Brückenglied zwischen Heines deutscher und französischer Periode, zwischen den fiktionalen Reisebildern des jungen Dichters und den theoretischen Essays der Exilzeit dar.

Der religionsspezifische Schwerpunkt der ›Stadt Lukka‹ leitet zum systematischen Teil der Arbeit über. Unter dem Titel *Die »Versinnlichung« des Glaubens* untersucht das erste Kapitel den religiösen Aspekt des Sensualismus. Die ursprüngliche Harmonie von Geist und Materie beschwörend, stellt Heine den Begriff des Sensualismus zu Beginn der dreißiger Jahre in den religiösen Horizont einer pantheistischen Synthese. Die Sakralisierung der sinnlichen Liebe, die Vergöttlichung des ganzheitlichen Menschen und die Berührung mit den Saint-Simonisten in den frühen Jahren des Pariser Exils bilden die verschiedenen Facetten einer religiös überhöhten Idealisierung der Sinnlichkeit. »Gott war immer der Anfang und das Ende aller meiner Gedanken« (8,87f.), erklärt Heine in der Philosophie-Schrift und formuliert damit eine Selbsteinschätzung, die lange Zeit kaum ernst genommen wurde. Erst nach Jahren einer vorrangig politischen Lesart Heines ist die religiöse Dimension seines Werkes wieder stärker in das Blickfeld der Forschung geraten. Das Kapitel vertritt die These, daß Heines »Rehabilitazion der Materie« immer auch das Projekt einer Rehabilitation der Religion einschließt: Der religionskritischen Verdiesseitigung des Lebens korrespondiert die Neubegründung einer sinnlichen »Religion der Freude«. Im Anschluß an einige einleitende Bemerkungen zur Religion nach der Aufklärung und den Funktionen religiösen Sprachgebrauchs im literarischen Text werden in Kap. II.1.2 mehrere Texte untersucht, an denen sich die sakralisierende Tendenz exemplarisch nachvollziehen läßt. Während Kap. II.1.3 auf den saint-simonistischen Hintergrund des religiösen Sensualismus eingeht und im begriffsgeschichtlichen Kontext Heines eigene Definition der Termini ›Sensualismus‹ und ›Spiritualismus‹ analysiert, fragt Kap. II.1.4 nach der religiösen Valenz des »Enthusiasmus« und der Bedeutung des Über-Sinnlichen für Heines sensualistische Utopie.

Das zweite Kapitel analysiert die politischen Aspekte des Sensualismus. Zu zeigen ist, wie Heine ab Mitte der dreißiger Jahre zugunsten der konstitutionel-

len Monarchie gegen den als »trübsinnig« und lustfeindlich begriffenen Egalitarismus der Republikaner und Kommunisten streitet. Grundlegend für den Argumentationsgang dieses Kapitels ist die Beobachtung, daß Heine den puritanischen Gleichheitssinn der radikaldemokratischen Kräfte im nachrevolutionären Frankreich als säkulare Fortsetzung des christlichen Spiritualismus bekämpft. Sein sensualistisches Engagement löst sich daher zunehmend aus der religiösen Fixierung, um nun als Kritik am »ascetischen Glaubenseifer« (10, 12) der Republikaner abermals die Genußrechte des einzelnen geltend zu machen. Angesichts der kunstfeindlichen Tendenzen innerhalb der neojakobinischen und frühkommunistischen Bewegung kommt es zu einer schicksalhaften Verbindung des »Dichters« mit dem »König«, ja zu einem sensualistischen Konnex von Aristokratie und Poesie, Königtum und Schönheit, welcher bei Heines Verteidigung der konstitutionellen Monarchie eine zentrale Rolle spielt. Gegen die Forschungsansätze von Oehler und Morawe, die Heines royalistische Haltung als ironische »Schelmerei« abtun, interpretiert das Kapitel diese Haltung als Heines Versuch, sinnliche Qualitäten wie Luxus und Glanz in die demokratische Gesellschaftsordnung hinüberzuretten. Dabei wird das in den »Französischen Zuständen« gegebene Portrait des Grafen Mirabeau erstmals eingehender untersucht und als politisch-moralische Selbstdarstellung des Autors analysiert.

In Heines Auseinandersetzung mit Ludwig Börne, dem Wortführer der deutschen Republikaner, gewinnt der politische Konflikt zwischen Sensualismus und Spiritualismus eine zusätzliche, psychologische Dimension. So lenkt die 1840 publizierte Börne-»Denkschrift« den Blick auf die charakterlichen Eigenschaften des Gegners und verrät insgesamt die Tendenz, ihn aufgrund seiner angeborenen »Denk- und Gefühlsweise« als den anthropologischen *Typus* des Asketen zu kennzeichnen. Im Zuge dieser Darstellung spricht Heine von der fundamentalen Differenz zwischen »Nazarenern« und »Hellenen« und formuliert damit ein Begriffspaar, das die antagonistischen Prinzipien seiner Religionskritik ins Universale wendet: »alle Menschen sind entweder Juden oder Hellenen, Menschen mit [...] vergeistigungssüchtigen Trieben oder Menschen von lebensheiterem und [...] realistischem Wesen« (11, 18f.). Während die saint-simonistisch geprägten Begriffe »Sensualismus« und »Spiritualismus« den historischen Wechsel sinnlicher und geistiger Epochen beschreiben und auf eine dialektische Vermittlung hinweisen, wird mit den anthropologischen Kategorien »Hellenen« und »Nazarenen« umgekehrt eine synchrone und transhistorische Rivalität bezeichnet, die die Möglichkeit einer Versöhnung radikal in Frage stellt. Das Kapitel forscht nach den Ursachen dieser pessimistischen Wende und analysiert die Differenzen zwischen Hellenismus und Sensualismus. Dabei wird auch das Gedicht »Die Götter Griechenlands« aus dem »Buch der Lieder« berücksichtigt, um Heines synkretistische, im Sinne der christlichen Mitleidsethik geläuterte Konzeption des Hellenismus zu verdeutlichen.

Das vierte Kapitel fragt nach der ästhetischen Übersetzung des Sensualismus in formale und stilistische Qualitäten und stellt jene Merkmale zusammen, die für Heines sinnliche Ästhetik konstitutiv sind. Hierzu gehört vor allem die Qualität des Plastischen und Anschaulichen: Gegen die abstrahierende Tendenz, das »klare Gold der Anschauung für das Papiergeld der Bücherdefinitionen« einzutauschen (6,97), fordert Heine eine mit »bestimmten Umrisen« verfahrenende »plastische Poesie« (10,195). Schon die erste Prosaveröffentlichung aus dem Jahre 1820 (»Die Romantik«) macht deutlich, daß der Begriff »Plastizität« als ästhetisches Korrelat des Sensualismus fungiert und deshalb zu einem allgemeinen Gestaltungsprinzip erhoben wird. Wie Heine den Begriff definiert, mit welchen Mitteln er ihn poetisch vermittelt und auf welche Weise er mit ihm in den klassisch-romantischen Literaturstreit seiner Zeit eingreift, wird im ersten Teil des Kapitels untersucht. Ein zweiter Schwerpunkt liegt auf den ästhetischen Leitvorstellungen der »Subjektivität« und der Kunst-»Autonomie«. Wo Kunst zur Überwindung der spiritualistischen Leibfeindlichkeit beitragen soll, muß sie nach Heines Auffassung »die selbsttrunkene Subjektivität, die weltentzügelte Individualität, die gottfreye Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust [...] geltend machen« (12,47), d.h. in provokativer Weise die sittlichen Normen der restaurativen Gesellschaftsordnung außer Kraft setzen. Auffällig an dieser 1831 formulierten Position ist die demonstrative Ineinssetzung von Subjektivität und Sinnlichkeit. Heines Festhalten am Autonomieprinzip der Kunst wird im Horizont einer epochenspezifischen Utilitarismus-Kritik als poetologischer Reflex einer *antiteleologischen* Haltung interpretiert. Die Verweigerung zweckmäßiger Bindungen erweist sich in diesem Zusammenhang als ein Kennzeichen sensualistischer Emanzipation. Drittens befaßt sich das Kapitel mit der sinnlichen Qualität von Humor, Witz und Ironie: Zur Lebenslust des Menschen gehört für Heine ebenso wie der erotische oder kulinarische Genuß das befreiende Gelächter. Das Komische ist gerade auch dort, wo es sich selbstironisch auf das eigene Unglück und Leid bezieht, ein wesentlicher Bestandteil seiner sensualistischen Ästhetik. »Je wichtiger ein Gegenstand ist, desto lustiger muß man ihn behandeln« (7,256), lautet die Maxime, mit der Heine selbst dem Tragischen noch eine lustvolle Seite abzugewinnen sucht.

Das letzte Kapitel des systematischen Teils befaßt sich mit der leidvollen Sinnlichkeit des kranken Heine und behandelt die Krise und Kontinuität des Sensualismus im Spätwerk. Heines physischer Zusammenbruch im Jahre 1848 wird allgemein als eine tiefe Zäsur im Werk des »hellenischen« Diesseitspoeten interpretiert. Dabei wird jedoch häufig übersehen, daß die für Heines Sterbelyrik so charakteristische »Fokussierung physischer Vorgänge« (Preisendanz)³¹ gerade nicht auf eine radikale Kehrtwende, sondern auf die Kontinuität einer

³¹ W. Preisendanz, Heines »Gedichte der Agonie«. In: Tod im Mittelalter, hg. von Arno Borst [u.a.], Konstanz 1995, S. 377–389, hier S. 382.

sinnlichen Argumentationsweise hindeutet. Daß Heine die Umwandlung seines »Gedankensystems« auf »Krämpfe in der Wirbelsäule« (15,112), d.h. auf den eigenen körperlichen Verfall zurückführt, macht deutlich, wie sehr physische Vorgänge noch immer den Ausgangspunkt für die weltanschauliche Position des Dichters bilden. Im Hinblick auf Heines ungebrochene Diesseitigkeit, seine hadernde Hiobs-Haltung und seine somatisch-materialistische Perspektive kann man nur von einer partiellen Korrektur des Sensualismus sprechen. Das Kapitel geht erstmals konsequent auf das sensualistische Substrat der Sterbelyrik ein (im Zentrum stehen die »Historien« des »Romanzero« sowie der »Lazarus-Zyklus der »Gedichte. 1853 und 1854«) und vertritt die These, daß Heine auch in der »Matratzengruft« am sinnlichen Glücksverlangen, an der Verherrlichung des Eros und am irdischen »status quo« festhält.

Der systematische Teil bietet damit nur eine Auswahl der Aspekte, die sich im thematischen Spektrum des Sensualismus untersuchen ließen. Denkbar gewesen wäre etwa auch ein Kapitel, das den Sensualismus im Horizont des heidnischen Volksglaubens und der mythologischen Schriften (»Tannhäuser«, »Elementargeister«, »Der Doktor Faust«, »Die Göttin Diana«, »Die Götter im Exil«) behandelt. Angesichts der in den letzten Jahren entwickelten Forschungsaktivität zu diesem Thema³² wurde auf eine gesonderte Darstellung dieses Aspekts jedoch verzichtet. Ebenso denkbar gewesen wäre ein systematisches Kapitel zu Heines sensualistischer Geschichtsphilosophie und Kunstkritik. Der Arbeit waren indes zeitliche und räumliche Grenzen gesteckt. Indem sie alle Werkphasen berücksichtigt, möchte sie gleichwohl ein relativ umfassendes Bild von Heines Sensualismus vermitteln.

³² Zu Heines mythischem und mythologischem Schaffen vgl. Herbert Anton, Heines Venus-Mythologie. In: Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Symposium anlässlich der Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine, hg. von Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr, Hagen 1990, S. 143–157; Richard C. Holub: Heine als Mythologe. In: Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile, hg. von Gerhard Höhn, Frankfurt a.M. 1991, S. 314–326; Markus Küppers, Heinrich Heines Arbeit am Mythos, Münster/New York 1994; Markus Winkler, Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines, Tübingen 1995.

I. Die frühen Prosaschriften (1822–1831)

1. »Gott ist die reinste Lustigkeit« – Zur sensualistischen Kulturkritik der ›Briefe aus Berlin‹

Heines ›Briefe aus Berlin‹, zwischen dem 26. Januar und 7. Juni 1822 als eine Folge von zehn Korrespondenzberichten für den »Rheinisch-Westfälischen Anzeiger« verfaßt, stellen in doppelter Hinsicht eine Premiere dar. Sie sind sowohl Heines erste literarische Prosaarbeit als auch das frühe Zeugnis einer modernen Großstadtprosa, in der sich Eindrücke aus Gesellschaft, Kunst, Literatur, Politik und Musik nach dem Prinzip der freien »Assoziation der Ideen«¹ kaleidoskopisch zusammenfügen. »Die große Stadt bringt unablässig das Entlegenste zu Figuren und Konstellationen zusammen, denen formell die Struktur des Witzes zukommt, der das Inkongruente plötzlich in eine überraschende Relation bringt«, konstatiert Karlheinz Stierle in seinem Werk über den Mythos Paris.² Lange bevor sich Balzac, Hugo und Baudelaire auf die »urbane Kinesis«³ der Großstadt Paris als ästhetisches Prinzip und literarisches Motiv konzentrieren, bringt Heine mit der Assoziationstechnik seiner ›Briefe aus Berlin‹ bereits eine moderne, der Struktur des Witzes analoge Schreibart hervor, die die Phänomene der Stadt ständig in neue und überraschende Relationen setzt.⁴ Und doch herrscht in den ›Briefen‹ kein impressionistisches Zufallsprinzip, sondern ein zeitkritisches Kontrastverfahren vor, dem ein bewußt komponiertes Arrangement von Spaziergängen durch die soziale Wirklichkeit zugrundeliegt. Heines Kritik teilt sich indirekt im ironischen Aperçu, in der entlarvenden Zusammenschau der grellen Gegensätze mit und fordert den Leser ständig zur eigenen Schlußfolgerung und Urteilsbildung heraus. »Nur andeu-

¹ »Nur verlangen Sie von mir keine Systematie; das ist der Würgeengel aller Korrespondenz. [...] Assoziation der Ideen soll immer vorwalten« (6,9), erläutert Heine das Kompositionsprinzip seiner ›Briefe‹.

² K. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993, S. 320.

³ Ebd.

⁴ Zur »Konstellation von Flanerie und Moderne« in Heines ›Briefen‹ vgl. Anke Gleber, *Briefe aus Berlin: Heinrich Heine und eine Ästhetik der Moderne*. In: *Monatshefte* 82, 1990, S. 452–466.

ten, nicht ausmalen« (6,9) lautet seine Devise für diese neue, auch die späteren Prosatexte kennzeichnende Assoziations-technik.

Leitfaden für den ersten Brief aus der preußischen Metropole ist ein Rundgang durch den inneren Stadtbezirk von Berlin. Gebäude und Straßenzüge bilden als Denkanstöße dabei nur den äußeren Rahmen, den exoterischen »prétextes« für eine über das Sichtbare hinausgehende Analyse der zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnisse.⁵ Die touristisch relevanten Monumente wie Schloß, Universität und Domkirche werden dem interessierten Leser zwar pflichtbewußt vor Augen geführt, so daß der repräsentative Teil der glanzvollen Metropole nicht zu kurz kommt. Es sind jedoch die abweichenden Seitenblicke auf andere, alltägliche Dinge, die Heines Städtebild eine unerhörte Wendung geben. Häufiger als von den großen »Prachtgebäuden« (6,12) und mit mehr Begeisterung spricht Heine von den vorzüglichen Konditoreien, den guten Restaurants und berühmten Küchen der Stadt. Das Kultur- und Geistesleben der Großstadt wird im ersten Brief eindeutig von den kulinarischen Interessen überlagert, so daß man hinsichtlich der »Briefe« geradezu von einem gastronomischen Städteportrait sprechen kann.

Von der Statue des Kurfürsten aus gelangt der Leser über die Königstraße mit ihren bunten Warenauslagen auf den Schloßplatz. Diese für jeden Berlin-Reisenden herausragenden Stationen werden von Heine jedoch nur streiflichtartig berührt. Über die Berliner Residenz des preußischen Königs heißt es lapidar: »Rechts das Schloß, ein hohes großartiges Gebäude. Die Zeit hat es grau gefärbt, und gab ihm ein düsteres, aber desto majestätischeres Ansehen« (6,10). Zu höheren Tönen kann es den Korrespondenten nicht verlocken. Josty hingegen, eine der ersten Konditoreien am Platze, ruft eine ans Hymnische grenzende Begeisterung hervor:

Und hier wohnt Josty! – Ihr Götter des Olymps, wie würde ich Euch Eu'r Ambrosia verleiden, wenn ich die Süßigkeiten beschriebe, die dort aufgeschichtet stehen. O, kenntet Ihr den Inhalt dieser Baisers! O Aphrodite, wärest du solchem Schaum entstiegen, du wärest noch viel süßer. Das Lokal ist zwar eng und dumpfig, und wie eine Bierstube dekoriert. Doch das Gute wird immer den Sieg über das Schöne behaupten [...]. (6,10)

Auf diesen Ausruf kulinarischen Entzückens folgt die ironische Kontrafaktur eines Zitats aus Schillers »Lied von der Glocke«:

Fort von hier,
Das Auge sieht die Thüre offen,
Es schwelgt das Herz in Seligkeit. (6,10)

⁵ »Das Strukturgitter eines Stadtplans wird mit kulturellem, politischem und sozialem Leben gefüllt«, schreibt Klaus Pabel (Heines »Reisebilder«. Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode, München 1977, S. 60).

Den Geist des Schillerschen Liedes parodierend (bei Schiller steht der »Himmel«⁶ und nicht etwa die Tür zur Konditorei offen), entwertet Heine das in ihm formulierte Ideal sittsamer Liebe, indem er es durch ein rein sinnliches Vergnügen – den Genuß wohlschmeckender »Baisers« – ersetzt. Die sensualistische Substitution oder Reduktion idealistischer Vorstellungen begegnet von nun an öfter in den »Briefen« und deutet bereits auf ein gängiges Verfahren der späteren »Reisebilder« voraus. Sie geht einher mit einer in umgekehrter Richtung verlaufenden Idealisierung profaner Sinnenfreuden: Das höchste, himmlischer Seligkeit vergleichbare Glück schenken die Baisers von Josty.

Die Leser des »Rheinisch-Westfälischen Anzeigers« werden auch über alle anderen wichtigen Adressen im gastronomischen Gewerbe informiert: das Café Royal, das Hôtel de Rome und Hôtel de Pétersbourg (die renommiertesten Gasthöfe des damaligen Berlin), die Konditorei von Teichmann, das Café de Commerce und den Gourmet-Palast von Jagor, die Konditoreien von Lebeufve und von Fuchs. Dieser Akzentuierung des Kulinarischen liegt keine ironische Laune zugrunde, sondern die Einsicht des Korrespondenten in den modernen Wertewandel sowohl der Berliner Gesellschaft wie der eigenen bürgerlichen Leserschaft. Diese Gesellschaft ist auf Luxus und Genuß aus, auf Geselligkeit und Repräsentation ihres Wohlstands, und die neuen Orte, an dem sich diese Bedürfnisse befriedigen lassen, sind die berühmten Cafés und Restaurants der Stadt, gegen deren zentrale Bedeutung im gesellschaftlichen Leben die Domkirche und der Palast, die beiden Repräsentationsgebäude des Klerus und Adels, zur touristischen Nebensache herabsinken. Heines selektiver Blick auf die Großstadt hat gerade auch dort Bedeutung, wo er nur vorübergeht und abgleitet – es gilt zu registrieren, was er *ausläßt*, um zu erfassen, was sich im gesellschaftlichen Leben verändert hat: Relevant für das zeitgenössische Städtebild ist die vergnügungssüchtige Gesellschaft, die ihre Ideale und ihre Religion (ihren »Himmel«) auf Genuß, Luxus und Geld ausrichtet.

Von Josty führt der Weg des Flaneurs weiter zur Domkirche, in der regierungstreue »Dompfaffen« (6,11) abgerichtet werden und Franz Theremin, der Dom- und Hofprediger, gegen den freisinnigen Heidelberger Theologen Heinrich Paulus auftritt. Heine lenkt den Blick deshalb (»es wird auf die Paulusianer gestichelt. Das macht mir keinen Spaß«; 6,11) auf das Geschehen *neben* der Domkirche, wo sich die Börse befindet. Hier ist – anders als im Gotteshaus – eine »vielbewegte Menschenmasse« anzutreffen, die Heine, indem er sie in religiösen Bildern umschreibt, nicht nur in eine räumliche (»gleich rechts, neben dem Dom«; ebd.), sondern auch in eine inhaltliche Beziehung zur Kirche stellt und so als die *eigentliche*, zeitgenössische Kirche zu erkennen gibt: »Das ist die Börse. Dort schachern die Bekenner des alten und des neuen Testaments.«

⁶ Vgl. das »Lied von der Glocke«, V.76f.: »Das Auge sieht den Himmel offen, / Es schwelgt das Herz in Seligkeit« sowie DHA 6, S. 391.

(6,11) Die Gier nach dem Geld (»O Gott, welche Gesichter! Habsucht in jeder Muskel«, ebd.), die Anbetung des Geldes als des *neuen* Gottes, löst alle religiösen Zwistigkeiten und eint die Gemeinde.⁷ Heines touristische Blickführung ist also mehr als Zufall, enthüllt sie doch gezielt die Bedeutungslosigkeit einer Kirche, die ihre religiöse Funktion an die Börse, den angrenzenden neuen Tempel, längst abgetreten hat und für sich selbst nur noch ein museales Interesse beanspruchen kann: »Wollen wir in den Dom hineingehen, *um dort das wunderschöne Bild von Begasse zu bewundern?*«⁸ Die desillusionierende Technik einer materialistischen Substitution oder Profanierung des Höheren und Heiligen (Gott – Geld), die schon im Blick auf die Schiller-Parodie zu beobachten war (Himmel – Tür zur Konditorei) kommt hier erneut zur Anwendung.

Immer wieder kontrastiert Heine im Blick auf die alte Residenzstadt Berlin das Geistige, Ehrwürdige und Ideale mit dem rein Materiellen und Sinnlichen. Die Berliner Universität ist dafür nach Schloß und Dom ein weiteres Beispiel. Dem äußeren Anschein nach zwar »herrlich«, im Inneren aber »düster und unfreundlich« (6,12), wird sie vom gegenüberliegenden Opernhaus an Attraktivität und Glanz weit übertroffen. Aus einem Fenster des Universitätsgebäudes schaut der gelangweilte Student auf die Straße und verfolgt dort das »pitoreske Schauspiel der leuchtenden Equipagen, der vorüberziehenden Soldaten, der dahinhüpfenden Nymphen [d.i. Prostituierten], und der bunten Menschenwooge, die sich nach dem Opernhause wälzt« (6,12). Gegen die graue Welt des Abstrakten und Theoretischen steht hier die sinnlich ergötzenswerte Buntheit der lebendigen »Menschenwooge«. Auf der Prachtstraße Unter den Linden, wo die Menschenmenge am buntesten durcheinanderwogt, desavouiert der flanierende Erzähler schließlich sogar Berliner Honoratioren, indem er sie indirekt mit den Prostituierten der Stadt vergleicht. Heinrich Schulz, der Herausgeber des »Rheinisch-Westfälischen Anzeigers«, hatte dafür plädiert, die Berliner Prosti-

⁷ Auf die Religion des Geldes kommt Heine noch einmal im zweiten Brief zurück: »Der Kaufmann hat in der ganzen Welt dieselbe Religion. Sein Komptoir ist seine Kirche, sein Schreibstuhl ist sein Betstuhl, sein Memorial ist seine Bibel, sein Waarenlager ist sein Allerheiligstes, die Börsenglocke ist seine Betglocke, sein Gold ist sein Gott, der Credit ist sein Glauben.« (6,30). Zur »satirischen Parallelisierung von Religion und Geschäft« in den »Briefen« vgl. Briegleb (B 4, S. 703) sowie Pabel (Anm. 5, S. 58f.).

⁸ DHA 6, S. 11; meine Hervorhebung. Das Bild von Karl Begas zeigt die Ausgießung des Heiligen Geistes (Pfingstfest), die die Gründung der christlichen Kirche symbolisiert. An diese Gründung wird mit dem Gemälde nur noch *erinnert*, während draußen die gegenwärtige »Kirche« zu sehen ist: die Börse, wo statt der Ausgießung des Heiligen Geistes die Ausschüttung der Gewinne stattfindet. Heine kritisiert beide Kirchen, den christlichen Dom ebenso wie die Börse. Sein Kommentar, glücklich sei nur derjenige, der gar nicht wisse, wie ein Louis d'Or eigentlich aussieht (vgl. 6,11), verrät im übrigen eher eine christliche Gesinnung.

tuieren durch ein Zeichen in der Öffentlichkeit kenntlich zu machen.⁹ Darauf bezieht sich Heines Bemerkung, wenn er hinsichtlich einer »kleine[n] Brünnete[n]« fragt: »Und einem solchen niedlichen Ding wollen Sie eine Art Hundezichen umhängen lassen?« (6,14) Indem er gleich darauf die »ausgezeichneten« Herren auf dem Boulevard Unter den Linden erwähnt: »Welch eine Menge besterter Herren! Welch eine Unzahl Orden!« (ebd.), problematisiert er die Prostitution aus einem ganz anderen – politischen – Blickwinkel, dem der Korruption und opportunistischen Willfährigkeit. So wird der »zufällige« Blick des Flaneurs wiederholt zum Medium zeitkritischer Beobachtung.

In den »Briefen aus Berlin« wird die Domkirche der Börse, die Universität dem Opernhaus, der Ordensträger der Prostituierten und das herrschaftliche Schloß den Restaurants gegenübergestellt. Schon der erste touristische Spaziergang hat eines der großen Berliner Cafés zum Ziel: »Aber halt! [...] Das ist das Café-Royal! Bitte, laßt uns hier einkehren; ich kann nicht gut vorbegehen, ohne einen Augenblick hineinzusehen. Sie wollen nicht? Doch beym Umkehren müssen Sie mit hinein.« (6,14) »Jetzt laßt uns umkehren, ich habe Appetit und sehne mich nach dem Café-Royal.« (6,16) »Gut, *wir sind am Ziel*. Halt! Hier ist das Café-Royal.«¹⁰ Diesem auf das Kulinarische zentrierten Rundgang geht ein programmatischer Überschnitt vom historischen Berlin in die Gegenwart voraus. Sie ist gekennzeichnet durch das pulsierende Leben der bunten Welt und die Freude am eleganten Treiben. »Aber ist die Gegenwart nicht auch herrlich! Es ist just 12, und die Spaziergangszeit der schönen Welt. Die geputzte Menge treibt sich die Linden auf und ab.« (6,13) Der Korrespondent wird in dieser »Menschenwoge« zum Dichten inspiriert und besingt die schönen Frauen, von denen der Leser weiß, daß es sich nicht nur um Tugendblümchen der »Minne«, sondern auch um Asphaltblumen der Prostitution handelt:

Ja, Freund, hier unter den Linden
Kannst du dein Herz erbaun
Hier kannst du beysammen finden
Die allerschönsten Frau

Sie blühn so hold und minnig
Im farbigen Seidengewand
Ein Dichter hat sie sinnig:
Wandelnde Blumen genannt. (6,14)

Heine überbietet den »Dichter« (V. 7) E. T. A. Hoffmann,¹¹ indem er einige der schönen Frauen in den »Himmel« hebt: »Nein, diese dort ist ein wandelndes Paradies, ein wandelnder Himmel, eine wandelnde Seligkeit.« (6,14) Nach den süßen Baisers von Josty, die den Himmel aufschließen, wird damit zum zweiten

⁹ Vgl. dazu DHA 6, S. 401.

¹⁰ DHA 6, S. 16; meine Hervorhebung.

¹¹ Vgl. dazu DHA 6, S. 399.

Mal, diesmal *in eroticis*, auf die Möglichkeit einer irdischen Seligkeit angespielt. Diese irdische Glückseligkeit ist das Programm der *neuen Zeit*, der Gegenwart, von der vorher die Rede war – nicht zufällig erwähnt Heine gerade an dieser Stelle die Uhr über dem Eingang der Akademie, an der ganz Berlin die Zeit zu stellen pflegt: »wir stehen just vor der Akademie-Uhr, die am richtigsten geht von allen Uhren Berlins, und jeder Vorübergehende verfehlt nicht, die seinige darnach zu richten.« (6,14) Was diese »Gegenwart« auszeichnet, ist eine erotisch-kulinarische, mithin »sensualistisch« zu nennende Seligkeit.

Unmittelbar nach dem Hinweis auf die Berliner Prostituierten und deren poetischer Idealisierung folgt das gastronomische Spektrum der guten Küchen, Restaurants und Konditoreien. Alle wichtigen Etablissements Unter den Linden und in der näheren Umgebung werden genannt. Einmal jedoch, an der Ecke Friedrichstraße, unterbricht der Korrespondent für einen Moment seine gastronomische *tour d'horizon*:

Jetzt sehen Sie mahl rechts und links. Das ist die große Friedrichstraße. Wenn man diese betrachtet, kann man sich die Idee der Unendlichkeit veranschaulichen. Laßt uns hier nicht zu lange stehen bleiben. Hier bekommt man den Schnupfen. Es wehet ein fataler Zugwind zwischen dem Hallischen und dem Oranienburger Thore. (6,15)

In den bunten Reigen des schönen und genußvollen Lebens blitzt hier für einen kurzen Moment das Bewußtsein des Todes. Um zu verstehen, warum gerade »zwischen dem Hallischen und dem Oranienburger Thore« ein »fataler« Wind wehet, muß man nur einen Blick auf den Berliner Stadtplan werfen: An beiden Enden der Friedrichstraße lag und liegt noch heute jeweils ein Friedhof – in der Nähe des Oranienburger Tors der von Heine erwähnte »jüdische Gottesacker« (6,13)¹² und der 1762 angelegte Dorotheenstädtische Friedhof, am Hallischen Tor der Friedhof, der heute u.a. die Grabstätten jener berühmten Zeitgenossen enthält, die Heine noch in den »Briefen« erwähnt: Mendelssohn, Varnhagen, Hoffmann, Neander und Chamisso. Ruft also die Länge der Friedrichstraße zunächst »die Idee der Unendlichkeit« hervor, so wird diese »Idee« doch sogleich durch das Bewußtsein der eigenen Sterblichkeit relativiert und zurückgenommen. Das topographisch verschlüsselte *memento mori* führt um so entschiedener zur Bejahung der sinnlichen Lebensfreude. »Laßt uns hier nicht zu lange stehen bleiben« (6,15), bemerkt der Erzähler und lenkt die Aufmerksamkeit vom »fatalen« Tod auf das bunte Leben zurück: »Hier links drängt sich wieder das Gute« (6,15) – und das sind die kulinarischen Adressen: »hier wohnt Sala Tarone [eine italienische Wein- und Delikatessenhandlung], hier ist das Café de Commerce, und hier wohnt – Jagor!« (ebd.) Wie schon im Fall der Konditorei Josty folgt auf den Namen Jagors ein hymnischer, bis ins Sakrale reichender Lobpreis der gastronomischen Qualitäten. Jagor ist gleichsam der

¹² Der jüdische Friedhof wurde 1827 geschlossen und ist heute nur noch teilweise erhalten.

kulinarische Höhepunkt Berlins, der Tempel der sinnlichen Genußreligion. Fielen schon im Zusammenhang mit Josty und den wie »Blumen« aussehenden Frauen Unter den Linden die Worte »Paradies« und »Seligkeit«, so werden sie hier aufs Neue und mit noch größerer Emphase gebraucht:

Jagor! Eine Sonne steht über diese Paradiespforte. Treffendes Symbol! Welche Gefühle erregt diese Sonne im Magen eines Gourmands! [...] Kniert nieder, ihr modernen Peruaner, hier wohnt – Jagor! (6,15)

Erneut wird hier die religiöse Herrlichkeit auf den Bereich des guten Essens verlagert. Indem Heine das Firmenschild Jagors auf den naturreligiösen Sonnenkult der Inkas bezieht, erhebt er es zum Religions- und Gottessymbol. Das göttliche Himmelreich wird im Gourmet-Restaurant verortet. Heine arbeitet den religiösen Vorstellungskomplex allerdings noch weiter aus. So findet man bei Jagor einen »Glaskasten«, in dem Portraits prominenter Zeitgenossen zu sehen sind. »Wollen Sie die Augen ergötzen, so betrachten Sie die Bilder, die hier im Glaskasten des Jagorschen Parterre ausgestellt sind. Hier hängen nebeneinander die Schauspielerin Stich, der Theolog Neander und der Violonist Boucher!« (6,15) Was zunächst wie ein rein zufälliges Arrangement von Portraits erscheint, erweist sich bei näherem Hinschauen als ein nach heilsgeschichtlichem Schema komponiertes Triptychon. Die berühmte Schauspielerin Auguste Stich steht darin für das ursprüngliche, unschuldige Menschheitsparadies. Sie verkörpert, wie ein Zitat aus Miltons ›Paradise Lost‹ im Anschluß deutlich macht, die paradiesische Eva. Das Zitat bezieht sich auf die Szene, in der Adam Eva zum ersten Mal erblickt: »Grace in all her steps, heav'n in her eye, / In ev'ry gesture dignity and love« (6,15).

Im Gegensatz zu der in ihrer Anmut (»grace«) an die Eva des Paradieses erinnernden Schauspielerin Auguste Stich steht der evangelische Theologe und Kirchenhistoriker Johann August Wilhelm Neander, dessen Portrait in der Jagorschen Glasvitrine an zweiter Stelle erwähnt wird, für die *Vertreibung* aus dem Paradies, für das Bewußtsein der Schuld und die Macht des Bösen. »Er denkt gewiß«, so Heines interessante Bemerkung über den Kirchenmann, »an die Gnostiker, an Basilides, Valentinus, Bardesanes, Carpokrates und Markus« (6,15). Grundlegend für den Gnostizismus, dessen herausragende Vertreter Heine hier sachkundig nennt, ist die Vorstellung von einem feindlichen Gegensatz zwischen Gott und Materie.¹³ Abgefallen vom Göttlichen, sei der Mensch dem Niedrigen, der Materie verhaftet, die das Böse verkörpere und die der gute Mensch in folgedessen zu überwinden habe. Heine kannte diese in den persischen Manichäismus einmündende Lehre aus Neanders eigenen Schriften, besonders aus dessen Buch ›Über die genetische Entwicklung der vornehmsten

¹³ Vgl. dazu Eric R. Dodds, Heiden und Christen in einem Zeitalter der Angst. Aspekte religiöser Erfahrung von Marc Aurel bis Konstantin, Frankfurt a.M. 1992, Kap. 1: Der Mensch und die materielle Welt, S. 17–43.

gnostischen Systeme« von 1818.¹⁴ Er greift sie Jahre später noch einmal in seiner Religionsgeschichte auf, wo er sie als den geistigen Urquell des Christentums begreift und den Glauben an das Böse und die gottfeindliche Materie dementsprechend zur eigentlichen »Idee des Christenthums« erklärt.

Diese gnostische Weltansicht [...] führte mit sich die Lehre von der Inkarnazion Gottes, von der Abtötung des Fleisches, vom geistigen In sichselbstversenken, sie gebar das ascetisch beschauliche Mönchsleben, welches die reinste Blüthe der christlichen Idee. Diese Idee hat sich in der Dogmatik nur sehr verworren [...] aussprechen können. Doch sehen wir überall die Lehre von den beiden Prinzipien hervortreten; [...] die Welt des Geistes wird durch Christus, die Welt der Materie durch Satan repräsentirt; jenem gehört unsere Seele, diesem unser Leib; und die ganze Erscheinungswelt, die Natur, ist demnach ursprünglich böse, [...] und es gilt allen Freuden des Lebens zu entsagen, unseren Leib, das Lehn Satans, zu peinigen [...]. (8, 16f.)¹⁵

Es ist von kaum zu überschätzender Tragweite für Heines Stellung zum Christentum, daß er diesen gnostischen Dualismus als dessen »eigentliche Idee« (ebd.) ansieht und nicht etwa die christliche Erlösungstat oder den Bund Gottes mit den Menschen.¹⁶ Hier nun, in der Jagorschen Glasvitrine, kommt dem durch den Kirchenhistoriker Neander evozierten Gnostizismus die Funktion zu, an die kulturhistorische Bedeutung des Bösen und die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies seiner psychophysischen Ganzheit und Harmonie zu erinnern, wobei der Leser darüber spekulieren darf, ob dieser Gnostizismus nur ein geistiger Reflex des »Sündenfalls« (»Paradise Lost«) ist oder diesen kraft seiner dualistischen »Lehre« selbst erst konstruiert. In jedem Fall steht Neander im Gegensatz zu jener Vorstellung, die die Schauspielerin Auguste Stich in der Phantasie des Betrachters auslöst – im Gegensatz nämlich zu einer irdischen Seligkeit des Menschen (»Grace in all her steps, heav'n in her eye«).

Drittens schließlich ist von dem Violonisten Boucher die Rede. Was ihn auszeichnet, ist seine »auffallende Aehnlichkeit mit dem Kaiser Napoleon« (6, 15), der nicht nur für Heine längst zur Symbolfigur eines neuen, dritten Zeitalters geworden war. Napoleon war die mythische Figur, die den Geist der Revolution über die Grenzen trug, die alten sozialen Hierarchien zerschlug und den Menschen aus der geistigen Vormundschaft einer Kirche befreite, die ihm mit dem Hinweis auf das Jenseits die Befriedigung seiner irdischen Genußansprüche verwehrte. Für Heine steht er damit als politischer Messias, als »weltlicher

¹⁴ Vgl. dazu DHA 8, S. 821.

¹⁵ Vgl. auch jene Stelle im ersten Buch der »Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland«, wo Heine im Zusammenhang mit der christlichen Diabolisierung der heidnischen Götter auf die »gnostische Ansicht von der Verschlechterung des ehemals Göttlichen« zu sprechen kommt (8, 20). In dieser »gnostischen Ansicht« manifestiere sich »am tiefstinnigsten die Idee des Christenthums« (ebd.).

¹⁶ Zu Heines Herleitung des Christentums aus dem Gnostizismus vgl. Beate Wirth-Ortmann, Heinrich Heines Christusbild. Grundzüge seines religiösen Selbstverständnisses, Paderborn [u.a.] 1995, S. 24f.

Heiland«¹⁷ da, der die Menschheit von der »Idee des Christenthums« erlöst. In der Glasvitrine von Jagor personifiziert er nach Auguste Stich (Paradies) und Neander (Christentum) ein drittes Zeitalter (Revolution und Emanzipation). Entsprechend der zu Beginn der ›Briefe‹ formulierten Maxime »Nur andeuten, nicht ausmalen« (6,9), die eine Leseanweisung ist, das Angedeutete auszudeuten, legt Heine dem Detail der kleinen Portaitreihe über einige Assoziationen (Milton, Gnostizismus und Napoleon) ein politisches Glaubensbekenntnis zugrunde – ein frühes Beispiel für seine »esoterische«, den Zugriff der Zensur geschickt umgehende Schreibweise.

Stellen wir mit Heine in Berlin die Uhren nach der Gegenwart. »Mein Lieber, wir stehen just vor der Akademie-Uhr, die am richtigsten geht von allen Uhren Berlins, und jeder Vorübergehende verfehlt nicht, die seinige darnach zu richten.« (6,14) Die Zeiger der Zeit weisen auf ein säkularisiertes, kulinarisch und erotisch fundiertes Paradiesverständnis: schöne Frauen als »wandelnde Paradiese«, Restaurant- und Konditoreitüren als Paradiespforten. Von Bedeutung ist aber auch, zu welchem Zeitpunkt die Uhren gestellt werden. Es ist zwölf Uhr mittags, und dies ist nicht nur die »Spaziergangszeit der schönen Welt« (6,13), sondern auch die Zeit des Mittagessens. Mit der Konzentration auf die Gegenwart ist für Heine nicht zuletzt die sogenannte Magen- und Suppenfrage aufgeworfen. So erwähnt der Korrespondent auf seinem mittäglichen Stadtrundgang zwar das Brandenburger Tor (dessen Viktoria-Figur ihn an die Französische Revolution erinnert) und die von den patriotischen deutschen Turnern als anstößig empfundenen Skulpturen (Herkules und Apoll) am Tiergarten.¹⁸ Orte, Denkmäler und Institutionen verwandeln sich ihm stets in geistige Signaturen der Zeit. Am Ende ist jedoch erneut vom Essen die Rede: »ich habe Appetit, und sehne mich nach dem Café-Royal« (6,16). Der *Appetit* lenkt die Betrachtungen des Korrespondenten, und aus dem Panorama der großstädtischen Sujets greift er nun gezielt das Thema des »Mittagessens« heraus. Heine legt hier gleichsam den argumentativen Kern seiner Berlin-Korrespondenz frei, wenn er das disparate, in seiner kaleidoskopischen Fülle kaum zu integrierende Geschehen der Großstadt auf eine gemeinsame Wurzel (nämlich auf die »Idee des Mittagessens«) zurückführt. Vom Hunger getrieben, treibt der Erzähler nun seinerseits auf der Fahrt ins Café den Kutscher zur Eile an:

Schnell, Kutscher. Wie das unter den Linden wogt! Wie mancher läuft da herum, der noch nicht weiß, wo er heut zu Mittag essen kann! Haben Sie die Idee eines Mittagessens begriffen, mein Lieber? Wer diese begriffen hat, der begreift auch das ganze Treiben der Menschen. Schnell, Kutscher. (6,16)

¹⁷ ›Ideen. Das Buch Le Grand‹ (6,195). Zu Heines sakralisierender Napoleon-Darstellung vgl. dort Kap. VIII und IX (S. 193–195).

¹⁸ Vgl. dazu DHA 6, S. 403f.

Indem Heine die »Idee des Mittagessens« zum eigentlichen Antriebsmoment im gesamtgesellschaftlichen Kräftespiel erklärt, wird die übergeordnete Relevanz des Gastronomischen im ersten Brief nachträglich legitimiert. Der bisherige Rundgang des Korrespondenten bestätigt die Wahrheit seiner Aussage, galt er, wie wir vielfach sahen, doch selbst vorzüglich den guten Restaurants und Konditoreien der Stadt. Heine gibt an dieser Stelle also auch das Gesetz seines eigenen Treibens und Getriebenwerdens preis.

Die paradoxe Fügung »Idee des Mittagessens«, die die geistige »Idee« mit dem physischen Trieb verbindet, deutet überdies auf eine generelle Ironisierung der idealistischen Philosophie, die von der konkreten Diesseitigkeit des Menschen leichtfertig absieht. Nicht zuletzt handelt es sich hier wohl um eine materialistische Hegel-Kritik. Hermand wertet den zitierten Passus zu Recht als »Ausdruck eines spontanen Materialismus, der sich gegen die Abstraktheit der Hegelschen Ideenspekulation wendet«. ¹⁹ Doch ist Vorsicht geboten, wenn es um die Bewertung dieses Materialismus durch Heine selbst geht. Zweifellos: In der »Idee des Mittagessens« erreicht die materialistische Argumentation der »Briefe« ihren Höhepunkt. Sie schlägt aber plötzlich in ein Unbehagen um, als dem Erzähler ihre »nüchternen« Konsequenzen zu Bewußtsein kommen. Drei Mal treibt der »Appetit« des Erzählers den Kutscher zur Eile an, wobei sich die Beschleunigung der Fahrt formal im beschleunigten Rhythmus von Frage und Antwort mitteilt. Es hat eine tiefere Bedeutung, daß Heine gerade jetzt, während dieser vom »Appetit« gesteuerten Fahrt durch die Großstadt, seinen Lesern folgende Fragen stellt:

Was halten Sie von der Unsterblichkeit der Seele? Wahrhaftig, es ist eine große Erfindung, eine weit größere als das Pulver. Was halten Sie von der Liebe? Schnell, Kutscher. Nicht wahr, es ist bloß das Gesetz der Attraktion. (6,16)

Der »Appetit« als Ausdruck des physischen Verlangens läßt alle höheren Sinnkonstruktionen, die ins Metaphysische reichen, rückhaltlos zusammenbrechen. Dabei zeugt der kurze Passus von einer meisterhaften Kunst der sinnbildlichen Konzentration. Die rasende Kutschfahrt durch die Stadt wird hier selbst zur Metapher für den ungezügelten physischen Trieb, womit der Gedanke, daß die »Idee des Mittagessens« das »Treiben der Menschheit« erkläre, in doppelter Weise, nämlich sowohl explizit wie metaphorisch zum Ausdruck gebracht wird. Das Treiben der Menschen wird im Antreiben des Kutschers (»Schnell, Kutscher«) sinnbildlich eingeholt. Bis in die Mikrostruktur hinein ist der Aufbau der Szene durchkomponiert: Auf die Frage, was von der Liebe zu halten sei, kann nach der Anrufung des Kutschers, der hier als Figuration des materialistischen Prinzips angesprochen wird, konsequenterweise nur der nüchterne Hinweis auf das »Gesetz der Attraktion« folgen.

¹⁹ DHA 6, S. 404. Vgl. dazu auch Pabel (Anm. 5), S. 55f.

Das anschließende Urteil über die Stadt Berlin, die als Metropole den Zustand der zeitgenössischen Gesellschaft spiegelt, bringt die materialistische Tendenz der modernen Zivilisation vollends auf den Punkt. Heine pflichtet hier bemerkenswerterweise dem von Mme de Staël in ihrem Buch ›De l'Allemagne‹ (1810) formulierten Eindruck bei:

Wie gefällt Ihnen Berlin? Finden Sie nicht, obschon die Stadt neu, schön und regelmäßig gebaut ist, so macht sie doch einen etwas nüchternen Eindruck. Die Frau von Staël bemerkt sehr scharfsinnig: *Berlin, cette ville toute moderne, quelque belle qu'elle soit, ne fait pas une impression assez sérieuse; [...] ces magnifiques demeures nouvellement construites ne semblent destinées qu'aux rassemblements commodes des plaisirs et de l'industrie.* (6,16)

Es ist das Oberflächliche einer einseitigen, auf Vergnügen und Bereicherung abzielenden und daher letztlich »ernüchternden« Gesellschaft, die hier qua Zitat der Kritik verfällt. Heine treibt seine Beobachtungen über Berlin als Stadt der Säkularisierung, des Vergnügens und materiellen Interesses bis zu jenem dialektischen Umschlag, an dem sich das positive Wogen des Bunt-Lebendigen und Heiteren in die negative Erfahrung des Nüchternen und Oberflächlichen verkehrt. Dieser Umschlag ins Negative ist in der Forschung nicht deutlich genug wahrgenommen worden. So gehen Hermand und Pabel hinsichtlich der »Idee des Mittagessens« von einer materialistischen Tendenz Heines aus²⁰ und übersehen dabei das Unbehagen an der mit ihr einsetzenden Ernüchterung. Die materialistische Reduktion der »Ideen« (Unsterblichkeit nur eine »Erfindung«, Liebe nur ein »Gesetz der Attraktion«), die aus der Erkenntnis resultiert, daß allein das leibliche Bedürfnis das Treiben der Menschheit erklärt, bleibt für Heine insofern problematisch, als mit ihr zugleich das Schöne, Zaubhafte und Poetische eliminiert wird. Daß Heine der Reduktion der »Liebe« auf das Gesetz der Attraktion nicht zustimmen konnte, zeigt etwa der noch im selben Jahr entstandene Aufsatz ›Über Polen‹, in dem er sich zur materialistischen Philosophie der Aufklärung äußert und erklärt:

Ich will hier diese gewiß nicht verunglimpfen: es giebt Stunden, wo ich sie verehere, und sehr verehere; ich selbst bin gewissermaßen ein Kind derselben. Aber ich glaube doch, es fehlt ihr die Hauptsache – die Liebe. Wo dieser Stern nicht leuchtet, da ist es Nacht, und wenn auch alle Lichter der Encyclopädie ihr Brillantfeuer umhersprühen. (6,65)

Gerade also am irrationalen Moment der »Liebe« macht Heine seine Einwände gegen eine materialistische Reduktion der Ideen fest, wie sie im Hinweis auf das »Gesetz der Attraktion« deutlich zum Ausdruck kommt. Wenn die ›Briefe aus Berlin‹ in der Tendenz auch einem aufklärerischen Materialismus verpflichtet bleiben, gilt es diese Ambivalenz, diesen skeptischen Reflex auf die Ernüchterung doch im Auge zu behalten.

²⁰ Vgl. Hermand, DHA 6, S. 404; Pabel (Anm. 5), S. 55f.

Der gedankliche Zielpunkt der Stadt-Exkursion ist nach den materialistischen Reflexionen der Kutschfahrt erreicht: »Gut, wir sind am Ziel. Halt! Hier ist das Café-Royal.« (6,16f.) Heine lenkt den Blick nun auf die politischen Zusammenhänge, indem er kunstvoll mit dem Namen des für seine »Restauration« bekannten »Café-Royal« spielt. »Laßt uns hineingehen«, lädt er seine Leser ein. »Ein schönes Lokal, vorn das splendideste Caféhaus Berlins, hinten die schöne Restaurazion.« (6,17) Anspielungsreich setzt er den Begriff der »Restauration« hier in seiner Doppelbedeutung von physischer Rekreation und politischer Restitution der vorrevolutionären Verhältnisse ein.²¹ Der Blick auf die im Café versammelte Prominenz vermag sein Interesse vom Mittagessen nicht abzulenken: »Aber was kümmern mich alle diese Herren, ich habe Hunger. Garçon, la charte!« (6,17)²² Die gastronomisch maskierten Anspielungen (die *Charte* in der *Restaurazion* des *Café-Royal*) sind zu deutlich, als daß sie dem zeitgenössischen Leser nicht sofort den politischen Kontext der Szene ins Bewußtsein riefen. Der Satz »Garçon, la charte!« spielt offen auf die restaurativen Verhältnisse in Frankreich und Preußen an. Ludwig XVIII., neben Metternich die Symbolfigur der Restauration in Europa, hatte eine unter dem Titel »Charte constitutionelle« bekannt gewordene Verfassung eingesetzt, welche zwar wichtige Errungenschaften von 1789 wie etwa Gleichheit vor dem Gesetz, Meinungs- und Religionsfreiheit garantierte, zugleich aber den Katholizismus zur Staatsreligion erklärte und die Machtfülle des Königs stärkte, indem sie ihm die volle Exekutivgewalt und alleinige Gesetzesinitiative übertrug. Mehr als auf die bourbonische Restauration aber zielt Heine hier wahrscheinlich auf das uneingelöste Verfassungsversprechen des preußischen Königs. Noch in der Vorrede zu den »Französischen Zuständen« wirft er Friedrich Wilhelm III. vor, »statt der zugelobten Magna Charta der Freyheit« dem Volk nur eine »verbriefte Knechtschaft ausgefertigt« (12,71) zu haben. Heine begnügt sich jedoch nicht mit der bloßen Anspielung auf diese Situation. Indem er die politische *Charte* hier in einen gastronomischen Kontext stellt (»Garçon, la charte!«), gibt er ihr ein zusätzliches, primär auf die leiblichen Bedürfnisse und Genüsse des Menschen abgestimmtes Profil. Die offenbar als Druckfehler überlesene und daher in den bisherigen Interpretationen nicht beachtete Lesart »Charte« für »Carte« ist ein für Heines politisch-sensualistische Intention aufschlußreiches Wortspiel, da

²¹ In Deutschland wurde der Begriff der »Restauration« zuerst durch den konservativen Schweizer Staatsrechtler Karl Ludwig von Haller (»Restauration der Staatswissenschaften«, 1816–1820) bekannt, in Frankreich dagegen war er schon früher gebräuchlich. In seiner dezidiert politischen Bedeutung benutzt Heine das Wort schriftstellerisch erstmals 1830/31 in der Einleitung zu »Kahldorf über den Adel« (11,135).

²² Die Lesart »Charte« statt »Carte« findet sich im Journaldruck (»Rheinisch-Westfälischer Anzeiger« vom 26. Januar 1826, vgl. 6,375). Aus Gründen der thematischen Kohärenz (»Café-Royal«, »Restauration«, »Charte«) geben wir ihr hier den Vorzug.

sich in ihm die Forderung nach einem verfassungsmäßig garantierten Wohlbefinden verbirgt: Freiheit und Genuß à la charte.

Die einzig legitime »Restaurazion« ist die Wiederherstellung des physischen Wohlbefindens durch Genuß; die Stillung des Hungers, freilich nicht mit Betteluppen, sondern mit den Köstlichkeiten einer stadtbekanntes Küche vom Range des Café-Royal. In provozierender Unverhältnismäßigkeit gegenüber den dort anzutreffenden Intellektuellen Berlins geht Heine vorzüglich auf die Inhalte der Speisekarte ein. Nicht die Namen der berühmten Zeitgenossen reißen den Korrespondenten zu Begeisterung hin, nicht sie, die Vertreter des literarischen Lebens (Kosmeli, Wolf, E.T.A. Hoffmann u.a.), schließen ihm das »Geisterreich« auf, sondern die Namen der »herrlichen Gerichte«:

Garçon, la charte! Betrachten Sie mahl diese Menge herrlicher Gerichte. Wie die Namen derselben melodisch und schmelzend klingen, *as music on the waters!* Es sind geheime Zauberformeln, die uns das Geisterreich aufschließen. Und Champagner dabey! Erlauben Sie, daß ich eine Thräne der Rührung weine. (6,17)

Offenbar versucht Heine hier, seinem sensualistischen Engagement gegen den oberflächlichen Kulturkonsum des bequemen »plaisirs« eine schwärmerische Note zu verleihen, es im Hinblick auf die Verfassung (»Charte«) nicht nur politisch zu profilieren, sondern auch visionär aufzuladen (»Zauberformeln«, »Geisterreich«). Gegen seine politisch-sensualistische Vision in der C(h)arte sticht die feuilletonistisch zerstreute Plaisir-Industrie, deren Neuigkeiten ihm der Kammermusik nun beflissen referiert, negativ ab: Seine Nachrichten aus dem Kulturbetrieb der Stadt versickern in unpolitischer Beliebigkeit, in flachem Tratsch und nichtssagendem Amusement. Die gebildete Welt stürzt sich nur auf musikalische Zerstreuungen und ergeht sich im seichten Kulturklatsch des *fait divers*. Heine befriedigt die feuilletonistische Neugier seiner Leser nur widerwillig und wirft ihnen indirekt vor, das Wesentliche vom Irrelevanten nicht unterscheiden zu können.

Doch Sie, Gefühlloser, haben gar keinen Sinn für alle diese Herrlichkeit [der »Charte«, O.H.], und wollen Neuigkeiten, armselige Stadtneuigkeiten. Sie sollen befriedigt werden. [...] Was giebt's Neues, mein lieber Herr Kammermusikus?

Gar nichts. Die neue Oper von Hellwig: die Bergknappen, soll nicht sehr angesprochen haben. Spontini komponiert jetzt eine Oper [...]. (6,17)

Es folgt eine Kaskade feuilletonistischer Notizen, der nicht zufällig ein lapidares »Gar nichts« vorausgeht. In ironischer Verachtung dieses nichtssagenden Geklingels beschließt Heine den ersten Brief. Verächtlich ist sein Ton deshalb, weil die hier vorgeführte Art der Kulturbetrachtung in den intellektuellen, politischen und moralischen Indifferentismus²³ führt. Im zweiten Brief wird

²³ Der Kammermusikus, der all die Neuigkeiten herunterbetet, gehört denn auch »zu keiner Parthey, zu keiner Schule, ist weder ein Liberale noch ein Romantiker« (6,19).

Heine am Beispiel des Weber-Spontinischen Opernstreits erneut zeigen, daß die feuilletonistische Berichterstattung auch ein politisch-soziales Engagement einschließen kann.

Nach dem zeitdiagnostisch angelegten Stadtrundgang im ersten geht Heine im zweiten Brief ausführlicher auf einzelne Bereiche und Ereignisse des kulturellen Lebens ein. Er gibt einen detaillierten Bericht von der Musik- und Opernszene, spricht über die zeitgenössische Philosophie und Literatur, behandelt Neuigkeiten im Bereich des Dramas und erteilt schließlich noch einmal dem gut informierten Kammermusikus das Wort. Den breitesten Raum aber nehmen seine Erörterungen zur zeitgenössischen Oper ein. Heine geht es jedoch nicht in erster Linie um den musikalisch ausgefochtenen »Partheykampf von Liberalen und Ultras« (6,24), in dem sich die Anhänger des deutsch-romantischen ›Freischütz‹ von Weber und die Vertreter der vom Hofe favorisierten barocken Huldigungsoper des italienischen Komponisten Gasparo Spontini gegenüberstanden.²⁴ Dieser spektakuläre, auf das »Gebiet der Tonkunst« (6,25) verlagerte Konflikt zwischen Bürgertum und Adel war der Öffentlichkeit längst bekannt. Der ›Freischütz‹ erlebte schon bei seiner Uraufführung am 15. März 1821, ein gutes Jahr vor den ›Briefen aus Berlin‹ also, einen so durchschlagenden Erfolg, daß es sich für Heine fast erübrigte, Spontinis übertriebenen Pracht- und Repräsentationskult erneut anzugreifen. Mit seiner Stellungnahme gegen Spontinis »Unnatur« und »schallenden Bombast« (6,25) stellt Heine zwar klar, daß er sich der antispontinischen Partei prinzipiell verbunden fühlt. Aus Gründen aber, die es im folgenden zu bestimmen gilt, ist ihm mehr noch an einer Auseinandersetzung mit dem ›Freischütz‹, der ersten »bürgerlichen« Erfolgsooper in Deutschland, gelegen. Dabei richtet sich seine Kritik nicht gegen die Oper als ganze, die er für »vortrefflich« (6,24) hält, sondern auf das in Berlin quasi über Nacht zum Gassenhauer avancierte ›Lied der Brautjungfern‹ (»Wir winden dir den Jungfernkranz / Mit veilchenblauer Seide«)²⁵ aus dem Schlußakt der Oper. Offenbar glaubte Heine in dem Lied wichtige Symptome seiner Zeit erfassen zu können, da er ihm mit der sogenannten »Jungfernkranz-Episode« gleich mehrere Seiten seiner Korrespondenz widmete.²⁶ Merkwürdigerweise ist bis heute nie nach der Bedeutung dieser Episo-

²⁴ Zum Hintergrund dieses Streits vgl. Philipp Spitta, Spontini in Berlin. In: Ders., Zur Musik, Berlin 1892, S. 291–355; Jost Hermand, Briefe aus Berlin. Politische Tendenz und feuilletonistische Form. In: Ders., Der frühe Heine. Ein Kommentar zu Heines ›Reisebildern‹, München 1976, S. 38ff. sowie den Kommentar von Hermand in DHA 6, S. 388f. u. S. 420–426.

²⁵ Zit. n. Carl Maria von Weber, Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind, hg. von W. Zentner, Stuttgart 1996, hier S. 55.

²⁶ Hermands Aussage (Anm. 24, S. 38f.), der Weber-Spontini-Streit nehme den »Hauptteil« der Musikkritik in Heines Korrespondenz ein, ist unzutreffend. Tatsächlich dominiert die Jungfernkranz-Episode den musikkritischen Teil der ›Briefe‹.

de gefragt worden, obwohl sie doch, wie Hermand formuliert, den »anekdotischen Kern«²⁷ des zweiten Briefes bildet. Die wenigen Interpretationen, die zu den ›Briefen‹ vorliegen, gestehen ihr, wenn überhaupt, nur eine marginale Rolle zu. So sieht Höhn in dem Lied lediglich einen »unerträglichen Ohrwurm«,²⁸ womit er eher die ewige Wiederholung als den Inhalt des Liedes für wichtig erachtet. Wo dieser angesprochen wird, bleiben die Angaben eher vage: »verlogene Süßlichkeit« (Hermand),²⁹ »residenzstädtische Gefühlseligkeit« als »preußische Variante der Sentimentalität« (Betz)³⁰ wird dem ›Jungfernkranz‹ nachgesagt, ohne daß die Bedeutung des Liedes im Kontext der Oper oder der ›Briefe‹ dabei je genauer berücksichtigt würde. Dies scheint jedoch um so eher angezeigt, als Heine nicht nur in den ›Briefen aus Berlin‹, sondern auch noch Jahre später in seiner privaten Korrespondenz auf den ›Jungfernkranz‹ anspielt.³¹ Was also war es, das Heine daran so sehr zu reizen vermochte?

Im Rahmen des hier zu untersuchenden Themenkomplexes fällt zunächst auf, daß Heine den ›Jungfernkranz‹ zum Anlaß für eine Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Sexualmoral seiner Zeit nimmt – einer Moral, die außerhalb der ehelich sanktionierten jede geschlechtliche Beziehung verbietet, die Ehe aber nur dem bewilligt, der ihren ökonomischen Leistungsvorstellungen zu genügen vermag. Die fatale Bewährungsprobe des Jägerburschen Max im ›Freischütz‹ wird in diesem Kontext – wie die Jagd überhaupt – zur Metapher einer sowohl im bürgerlichen Erwerbsleben wie in Liebesdingen notwendigen Geschäftstüchtigkeit. Vor dem Hintergrund dieser repressiven Sexualmoral erweist sich das Versprechen der Brautjungfern »Wir führen dich zu Spiel und Tanz, / Zu Glück und Liebesfreude«³² als irreführend: Das Liebesglück wird, da es an die Ehe gebunden bleibt, gerade insofern zerstört, als deren soziale Voraussetzungen einen Zwang darstellen, der die Liebenden einander entfremdet. In Johann August Apels und Friedrich Launs ›Gespensterbuch‹ von 1810, das Weber zu seiner Oper angeregt hatte, wird diese tragische Konsequenz dadurch verdeutlicht, daß Max, der sich aus Versagensängsten dem Teufel verschrieben hat, seine Geliebte mit dem obligatorischen Probeschuß tötet.

²⁷ Hermand (Anm. 24), S. 28.

²⁸ Gerhard Höhn, Heine-Handbuch. Zeit, Person, Wirkung, Stuttgart/Weimar 1997, S. 173. Ähnlich argumentiert Peter Allenspach (Heinrich Heines ›Reisebilder‹. Kritisch-utopische Struktur und literarische Reflexion, Clausthal 1977, S. 19): »Durch den unablässigen, gedankenlosen Gebrauch« werde »das Kunstlied zum lästigen Schlager pervertiert«. Damit geht auch Allenspach nur auf die Wiederholung und nicht auf den Inhalt des Liedes ein.

²⁹ Hermand (Anm. 24), S. 35.

³⁰ Albrecht Betz, Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa, München 1971, S. 109.

³¹ Vgl. die Briefe vom 25. Februar 1824 an Moses Moser (HSA XX, S. 144f.) und 7. März 1824 an Rudolf Christiani (S. 147ff.).

³² ›Der Freischütz‹ (Anm. 25), S. 55.

Daß Heine die Kritik des Jungfernkranz-Liedes in einen erotischen Kontext stellt, macht übrigens schon die Anspielung auf Goethes zweite Römische Elegie deutlich: »Wie man in den Göthischen Elegien den armen Britten von dem ›*Marlborough s'en va-t-en guerre*‹ durch alle Länder verfolgt sieht, so werde auch ich von Morgens früh bis spät in die Nacht verfolgt durch das Lied« (6,21). Um die »tugendhafte« Sexualmoral des ganz Berlin beherrschenden Jungfernkranz-Liedes zu desavouieren, beruft Heine sich an dieser Stelle auf die literarische Autorität des »nacktgöttlichen« Klassikers.³³ So wie dieser auf seinem Weg ins erotische »Asyl« (V. 15) durch das anhaltende ›Werther‹-Fieber immer wieder mit sentimentalen Stimmungen konfrontiert wird, die seiner Suche nach dem sinnlichem Glück zuwiderlaufen (Goethe vergleiche diese Situation mit dem wandernden Briten, den das Lied ›*Malbrough s'en va-t-en guerre*‹ quer durch Europa verfolgt),³⁴ so sieht Heine sich durch den Weberschen Schlager in Berlin wiederholt um sein erotisches Glück betrogen. Jedes Mal nämlich, wenn er der Erfüllung seiner Wünsche nahe ist, erklingt der Webersche ›Jungfernkranz‹ und macht, einem Entsagungslied vergleichbar, sämtliche Hoffnungen zunichte.

Dem Liede schon kurz nach dem Aufstehen entfliehend (»Bin ich mit noch so guter Laune des Morgens aufgestanden, so wird doch gleich alle meine Heiterkeit fortgeärgert, wenn schon früh die Schuljugend, den ›Jungfernkranz‹ zwitschernd, bey meinem Fenster vorbeizieht«; 6,21), eilt der Korrespondent zu einer geheimnisvollerweise nur »***li« genannten Dame. Statt ihn mit ihrer Liebe zu empfangen, begrüßt ihn die »Holde« am Klavier aber nur mit ein paar Versen aus dem ›Jungfernkranz‹: »Wo bleibt der schmucke Freiersmann, / Ich kann ihn kaum erwarten« (6,22), so daß sich der frustrierte Liebhaber »mit krampfhafter Freundlichkeit« (ebd.) schon bald von seinem ätherischen »Engel« (ebd.) verabschiedet – nicht jedoch, ohne zuvor noch die sinnlich-satanische Gegeninstanz aus dem ›Freischütz‹, den teuflischen Samiel, um Beistand zu bitten (»Hilf, Samiel!«) und seiner »Holden« beim Abschied »einen schmachtenden Passionsblick« (6,22) zuzuwerfen.

Auch im Tiergarten, in den sich der Enttäuschte auf Anraten seines »Engels« zurückzieht, quält ihn bald wieder der ›Jungfernkranz‹. Wie der Leser schon im ersten Brief erfährt, säumen zwei »kolossale Statuen« (6,16), nämlich die heidnischen Figuren des Herkules und Apoll, den Eingang zum Berliner Tiergarten. Heine erwähnt die beiden Statuen, weil sie mehrfach, und zwar schon im 18. Jahrhundert, aus »heiliger Andacht« verurteilt oder gar von fanatischer

³³ ›Nordsee III‹; 6,146.

³⁴ In der handschriftlichen Erstfassung der zweiten Elegie heißt es: »Wäre Werther mein Bruder gewesen, ich hätt ihn erschlagen, / Kaum verfolgte mich so rächend sein trauriger Geist. / So verfolgte das Liedchen Malbrough den reisenden Briten.« (J.W. Goethe, Gedichte 1756–1799, hg. von K. Eibl, Frankfurt a.M. 1987, S. 400, V. 7–9).