

FORSCHUNGSBERICHT

Unter der Überschrift »Die Muse als Krankenwärterin« verfasste JOACHIM BARK als Nachwort zu seiner Taschenbuchausgabe des »Romanzero« eine Interpretation, die den Forschungsstand zum Zeitpunkt ihres Erscheinens (9/88, Goldmann Klassiker) umfassend berücksichtigt und – von Ausnahmen in der Untersuchung einzelner Gedichte, die ich, soweit sie wichtig sind, in der Arbeit selbst erwähne, abgesehen – die bis heute »gültige(n)« Auffassung(en) des letzten Gedichtbuches Heinrich Heines vermittelt. Beachtenswert sind auch die in Einzelheiten den Apparat der (später fertiggestellten) historisch-kritischen Textausgabe (DHA 3/1 und 3/2)¹ ergänzenden Erläuterungen, so dass der Band als Studien- oder preiswerte Leseausgabe bis heute seinen Zweck erfüllen kann.

Von Heines biographischen Gegebenheiten ausgehend folgert Bark eine »totale Resignation« des Dichters (S. 224), deren objektive Bedingungen (»Scheitern der Revolution, Nichtigkeit des Neuen, fortschreitende Krankheit«), mit subjektiven (»Entmutigung, Verlustängste, Sorgen um die Kunst«) verknüpft (S. 228), zur »Bewegungslosigkeit des revolutionären Subjekts Heine, das physisch durch Krankheit und seelisch durch die mit dem Erbschaftsstreit zusammenhängenden Gefühle der Verbitterung, Angst und Scham gefesselt ist«, (ebda.) führten. Diese Gesamteinschätzung findet sich in der Interpretation der einzelnen Texte wieder, insbesondere in den Dichtergedichten, die Poesie als »Vermögen« zeigten,

»im überindividuellen Schicksal des Dichtertypus (Apollo, Jehuda ben Halevy, Firdusi) das Poetische als Entwurf gegen die ökonomiebesessene Gesellschaft der Gegenwart nicht nur zu behaupten, sondern als Gedicht zu gestalten.« (S. 248)

In den Lazarusgedichten bleibe – Bark folgt Lefebvres Sicht einer syllogistischen Struktur des »Romanzero« – das Besondere des Dichters Heine nicht mehr »Fiktion«, sondern »das lyrische Ich« gebe sich »als Heine« zu erkennen (S. 254), ebenso sei es auch Heine selbst – »nicht irgendein fiktives Dichter-Ich« (S. 261) –, dem Jehuda in diesem Schlüsseltext des »Romanzero« erscheine. Bark betont vor allem das absolutistische Herrschaftsverständnis – »Absage an jeden demokratischen Begriff von Poesie« (S. 262) –, das in der Vorstellung des Gottesgnadentums des Dichters zum Ausdruck komme, und plädiert dafür, Heines Poesie (der »Hebräischen Melodien«) als »vor allem zwecklos-schöne Kunst« (S. 268) zu verstehen. Nimmt Bark damit eine Position ein, die seit Jost Hermands Forschungsbericht (»Streitobjekt Heine«, Frankfurt 1975) am

¹ Düsseldorf Heine-Ausgabe (DHA), Band 3/1 und 3/2 Düsseldorf 1992

meisten überzeugt, zumal sie der bisher einzige Versuch ist, das ganze Werk zu durchdringen und nicht nur einen Teilzyklus oder einen Aspekt zu erfassen, so bleibt er doch an der Oberfläche der Texte, ohne Heines ›Spiel‹ genügend ›ernst‹ zu nehmen.

Wie Joachim Bark Nichtpassendes (Widersprüche, Ungereimtheiten) im ›Romanzero‹ aus der Reflexion ausklammert, es zumindest nicht als Spur begreift, der man nachgehen müsse, so übergeht er auch einzelne Behauptungen der Heineforschung, die hinter seine Schlussfolgerungen ein Fragezeichen setzen könnten, wie etwa WALTER HINCKS Feststellung – der allerdings selbst, ohne die Inkonsequenz zu bemerken, darüber hinweggeht und damit Barks Interpretation Vorschub leistet – einer Nähe Heines zu Brecht (›Von Heine zu Brecht‹, Frankfurt 1978), wenn er in dem Kapitel ›Metamorphosen eines Volksliedes‹ (S. 83 ff.) – einer Überarbeitung seines Aufsatzes von 1972: ›Metamorphosen eines Wiegenlieds‹ – seine geschärfte Sicht des ›Carl I‹ (›Historien‹) auf den ›spezifischen Heineschen Ton‹ richtet, der das ›Rollenhafte des Sprechers‹ und die ›Durchschaubarkeit der Sprachkonventionalität‹ hörbar mache, so dass ›bei Heine die Empfindung noch einmal Glaubwürdigkeit‹ erhalte und ›die Unmittelbarkeit des Ausdrucks noch einmal zurückgewonnen‹ werde (S. 84) – Aspekte, durch die er wie Brecht ›Volksliteratur‹ schaffe, von der ›sprachliche Innovationen ausgehen‹ könnten. Bei Heine sei ›für den Volksliedton auch die Differenz, wenn nicht gar der Kontrast zu ihm mitkonstituierend‹:

›Heine erweitert die Empfindungsskala, weil er den Gefühlskonventionen, den überlieferten Floskeln, ja den Klischees des naiven Sprechens ironisch zu Leibe rückt. [...] Voraussetzung der Innovation ist aber (sowohl bei Heine wie bei Brecht), daß die volkssprachlichen Anregungen in einem Zusammenhang wirksam werden, der sich neuen Bewußtseinsformen nicht versperrt.

So ist es geradezu die These der folgenden Studie, daß die Integration von Volksliedelementen nur in solchen Texten künstlerisch befriedigt, in die Erfahrungen aus der besonderen historisch-sozialen Situation eingegangen sind.« (S. 86)

Wenn W. Hinck im darauffolgenden Kapitel Hegel erst bei Brecht umgewendet sieht, der Hegels Konzeption des Lyrischen (in der das lyrische Subjekt sich in seiner Subjektivität reflektiere) eine historisch-materialistische Grundlage gebe (S. 137) und ihm seine auch die ›Historien‹ Heines charakterisierende Auffassung entgegensetze, nach der sich das Lyrische ›als Subjekt in einer geschichtlichen Bewegung und in einem sozialen Wirkungsfeld erfährt‹ (S. 131), dann ist die dennoch aufrechterhaltene Differenzierung zwischen der Ästhetik der beiden Dichter nicht mehr nachvollziehbar.

Wohl aber sollte er die im Abschnitt »Exil als Zuflucht der Resignation« behauptete Identität des Dichters Firdusi (aus dem »Romanzero«) mit Heine in Frage stellen, wonach die »selbstbewußte Freiheit des Geistes« (S. 57), die als höchste Wertkategorie der Aussage des Textes zugrundeliege, die Unversöhnlichkeit durch »Verachtung« fordere (»der ›Triumph‹ des toten Firdusi«) (S. 58 f.) als das der Situation des späten Heine angemessene Signal, als die »einzige Waffe« angesichts der Unmöglichkeit, die Forderung nach Autonomie der Kunst zu realisieren. Was Firdusi tatsächlich angemessen sein mag, ist nicht Heines Form der Rache für den Betrug des Herrschers: Er lernt aus dem Vorgang und lehrt, nicht zynisch selbst zu betrügen, wohl aber aufklärerisch Betrug zur Entlarvung vorzuführen! Solch ein »mit ›Geschichte‹ angereichertes Subjekt«, das Dichten als »gesellschaftliche Praxis [...], als geschichtsbedingt und geschichtemachend« (S. 137) begreift, findet Walter Hinck erst in Brecht.

Sein Blick auf den Dichter Heinrich Heine verfestigt sich in »Die Wunde Deutschland« (Frankfurt 1990) eher, als dass er relativiert würde: Heine beharre im »Romanzero« auf Autonomie der Kunst; dafür sei der jüdische Dichter Jehuda ben Halevy exemplarische Gestalt und Beispielfigur für die eigene Poetik, die eine religiöse Aura erhalte und gemäß der Vorstellung der deutschen Klassik von der Ebenbürtigkeit des Dichters auf Begnadung und Souveränität bestehe. Die Verteidigung einer durch keinen Gleichheitsbegriff einzuschränkenden geistigen Individualität gegen die stalinistischen Repressionen im 20. Jahrhundert aus Heines Unbehagen gegen die Herrschaft des Kommunismus abzuleiten, klingt zwar gut, lässt sich jedoch nicht ohne – in Frage stehende – Vorgaben (etwa bzgl. der Lutetia-Interpretation) behaupten. Da war die Analyse von 1978 noch näher an den Texten des Dichters.

Mit dem Aufspannen eines Netzwerks von durchgehenden Merkmalen, Leitlinien und Querverbindungen gelingt es BENNO VON WIESE (»Signaturen«, Berlin 1976) die Gestaltungsweise der Dichtung, die Heine im »Romanzero« zu höchster Vollendung bringe, mit dem (dem Heine-Zitat »Die Welt als Signatur des Wortes« entstammenden) Begriff »*Signatur*« treffend zu bezeichnen. Allerdings bleibt er der Oberfläche der Texte verhaftet, die er ganz von Hegelschem Idealismus durchdrungen wähnt und die bekannte Formel vom gottbegnadeten Dichter »überhaupt« in »Jehuda ben Halevy« für den mittelalterlichen Dichter wie für Heine gültig formuliert findet.

Wie Hinck sieht er bei Heine zwar viele Züge von Brecht – das Hingedicht gewinne eine demonstrierende und agitierende Bedeutung für die politische Gegenwart des eigenen Zeitalters, und (im Kapitel »Das tanzende Universum«) Tanz werde zum

»Ausdrucksmittel für eine ständig gleitende und entgleitende Wirklichkeit, die niemals ruhende Substanz [...], sondern stets intensive [...] sinnliche und geistige Bewegung«

bedeute: ein gelungenes Bild für das, was Brecht (mit Marx und Gramsci) unter »dialektisch« versteht –, lehnt es aber in Bezug auf das Spätwerk (die Zeit nach 1848) ab, Heine als politischen Dichter zu bezeichnen; Benno von Wiese vermag es nicht, Heines Begriff des »Politischen« zu erfassen, obwohl er mit seiner Vorstellung von »Signatur« dem Geflecht der verschiedenen Ebenen einer Dichtung Heines durchaus nahekommt.

Trotz ihrem fragwürdigen literaturpsychologischen Ansatz – Julia Kristeva textlinguistischer Theorie folgend, die auf Lacans Weiterentwicklung der Psychoanalyse aufbaut –, nach dem sie literarische Texte auf »*Triebladungen*« hin untersucht, um aus Lautfolgen ihre unbewusste (in der Sexualität des Autors zu suchende) Grundlage herauszufiltern, wirft IRENE GUY (»Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik«, Bonn 1984) durch ihre detailgenauen Analysen einzelner »Romanzero«-Texte Fragen auf, die die Heineforschung nicht übergehen darf. So entdeckt sie etwa in »Pomare II«, dass das »*poetische Subjekt*« – ich würde »der Erzähler« schreiben – nicht beobachtend beschreibe, sondern sich in der Artikulation des Tanzes auflöse – es werde zum »*sprachlichen Raum*«. Aus dem Gedanken, dass nicht nur die Figuren »*Pomare und Herodias/Salomé*«, sondern auch diejenigen »*der zuschauenden und schreibenden Subjekte*« – also der »*lyrische Sprecher*« und »*Herodes*« – miteinander verschmelzen, und der Wahrnehmung, dass dies »*im Moment des erotischen Höhepunkts*« geschehe, »*der in dem »Rasend Werden« des Sprechers angekündigt*« werde, schließt sie:

»Die Unmittelbarkeit der Sprache mit ihren kurzatmigen Imperativen mündet in den fatalen Befehl und vermittelt das »Außer-Sich-Sein«, das biblische Figur und poetisches Subjekt in dem Moment austauschbar macht.«

Wird auf diesem Wege Pomare als »*Inkarnation der Poesie*« verstanden, dann stellt Irene Guy in »Pomare III«, in der diese mit einer sozialen Wirklichkeit konfrontiert werde, die keinen Sinn für ihren wirklichen Wert besitze, fest, ihre Auslieferung an die »*abstrakte Macht der wissenschaftlichen Untersuchung*« stelle »*eine (fast) groteske Schändung der Schönheit*« dar – der zersetzende, analytische Blick der Wissenschaft bilde den Gegenpol zum poetischen Blick des Dichters. Ihr Interpretationsansatz verstellt Irene Guy die Möglichkeit, in »Pomare IV« schließlich mehr zu entdecken als einen sich als Mitleid gebärdenden Sexismus des Dichters; vollends fragwürdig erscheint dann ihre Verallgemeinerung, nach der sich in Heines Gedichten ein Phänomen ausdrücke,

»mit dem wir in dieser Arbeit mehrmals konfrontiert werden, nämlich vom Umgang des männlichen Subjekts mit den bedrohlichen (kastrierenden) femininen Elementen seiner Phantasie.«

Demgegenüber steht jedoch ihre beachtenswerte (auch in meiner Interpretation vertretene) These, die historische Krise von 1848 markiere einen Einschnitt in der Entwicklung der Gedichte Heines. Ihre Analyse von »Lazarus XVIII. Sie erlischt« nimmt sogar die musikästhetische Komponente des Textes wahr; in dem Gedicht beginne die Poesie

»eine Musik zu entdecken, die im ›Apollogott‹ verloren schien und als neue dissonante Musik die Musik der Vormärz-Poesie ersetzen könnte. Nach ›Nächtliche Fahrt‹ hat es unserer Meinung nach kein Gedicht gegeben, in dem [die] Lautstruktur eine so große Rolle spielte wie hier. Aber dies ist eine härtere, aggressivere und dissonantere Musik als in ›Nächtliche Fahrt‹. ›Sie erlischt‹ setzt ›Der Apollogott[s]‹ aggressive Zerstörung der traditionellen poetischen Repräsentation auf neuer semiotischer Ebene fort. Denkt man daran, daß das Theater wahrscheinlich das hervorragendste Symbol der mimetischen Funktion ist, dann ist ein Gedicht, in dem die Auflösung dieses Symbols zum Ausgangspunkt einer dissonanten Musikalisierung der Sprache wird, besonders dazu geeignet, die moderne Wende gegen die mimetische Funktion in der Poesie zu markieren. Es wird aus den bisherigen Ausführungen bereits deutlich sein, daß wir die aggressive Diktion von ›Vermächtnis‹ und ›Sie erlischt‹ teilweise als das Erbe der lyrischen Produktion sehen, die Heines Vormärz-Poesie charakterisierte. In ihr sind die Lebendigkeit und Bewegung, die die tanzende Poesie artikulierte, wieder gerettet.«

Irene Guy kommt mit ihrer Interpretation zu Schlussfolgerungen, die auch in meiner Arbeit vertreten werden.

Wenn WALTER HINCK in seiner Buchbesprechung (HJB 96) bedauert, dass keine der »Historien« in dem Band »Interpretationen. Gedichte von Heinrich Heine« (Stuttgart 1995) vorkommen, so hat er damit sicher recht; denn das Fehlen eines »Klassikers« wie »Carl I«, »Schelm von Bergen«, »Der Dichter Firdusi« oder »Pomare« und »Der Apollogott«, die freilich – mehr noch »Vitzliputzli« – zu umfangreich für eine solche Sammlung sein mögen, hinterlässt in jeder derartigen Sammlung eine Lücke: Die größte allerdings die für Heines Ästhetik programmatische »Nächtliche Fahrt«.

Um so deutlicher rückt dann der einzige »Romanzero«-Text in den Mittelpunkt – »Enfant perdü« (Lazarus XX) –, den MICHAEL WERNER als »Heines poetisch-politisches Vermächtnis« interpretiert. Ausgehend vom »kompositorische[n] Ort« am Ende der »Lamentationen« bezieht er die »Umgebung« mit ein (befremdlich jedoch, dass er das Licht in »Sie erlischt«, von dem es im Text

heißt: es »war meine Seele«, als »*das arme Lebenslicht des Dichters*« bezeichnet und Heines eigenen Tod »*poetisch antizipiert*« sieht) und erkennt in ihm zu recht eine »*vornehmlich politische Thematik*«, zu der es »*das letzte, endgültige Wort*« sei. Den »*Schwebezustand*« der Schlussformel (»Nur mein Herze brach«), der in der Spannung zwischen dem relativierenden »Nur« und der Tragik des Geschehens liege, stellt er zwar fest, greift aber diesen »*über den Text hinaus*« weisenden Impuls nicht als Hinweis auf, der weiterzuverfolgen wäre.

Ebenso hebt er zwar an, für den Titel als mehrdeutigen verschiedene Varianten zu recherchieren und weitere Beispiele für »*Bedeutungsverschiebungen*« aufzuführen, unterlässt es jedoch, seine Überlegungen auf einen Zielpunkt hin zu Ende zu führen, z. B. das »Politische« herauszuarbeiten – da wäre zu beachten, dass die »Marseillaise« (»Enfants de la patrie«!), als Soldatenlied des Freiheitskrieges ge- und missbraucht, eine Quelle für »Enfant« darstellt, die dem Französischen in der Titeländerung (statt »Verlorene Schildwacht«, wie es ursprünglich hieß) mit Verweis auf das »Motto« der »Historien« (»Verrat geübt«) eine bedeutungsvolle Pointe gibt: Ein »Enfant perdu«, also ein »verratener Patriot«, und damit eine treffende Personifikation von Heines antinationalistischem Patriotismus.

Ebensowenig forscht er dem Bild »mein Herze brach« – etwa bezugnehmend auf »Mein Herz, mein Herz ist traurig« (»Die Heimkehr« 3) – und den »Waffen« nach (die als Sprache, Stil, künstlerische Mittel »ungebrochen« sind).

Trotzdem kommt M. Werner am Schluss seiner Ausführungen zu der richtigen Erkenntnis, Heine wisse »*in der Verkleidung*« seines Sprechers,

»*daß nicht nur die von ihm bekämpften Gespenster der Vergangenheit angehören [...], sondern auch er selbst – und daß darum die Hiebe, die er austeilt, immer zugleich ihn selbst treffen.*«

Obwohl das Gespensterhafte solchen Auftritts als »Enfant perdu« – das Allegorische – bei dem Autor keine Irritation auslöst, die zu einer »Übersetzung« führen könnte, nähert er sich wesentlichen Gesichtspunkten, die jede Interpretation beachten muss.

Allgemeinplätze allerdings wie »*tragische Entwicklung der Revolution 1848/49*«, »*Leiden an der Zeit*«, »*Leiden an der Stellung des Dichters in dieser Zeit*«, die Werner der Behauptung A. DESTROS in der DHA entgegenstellt – Destro sage, der Text vertrete eine »*ausgewogene Position*« in Heines Dichtungsverständnis zwischen »*Kampfdichtung*« und »*Autonomie der Kunst*« –, um als zentrales Anliegen Heines dessen Betonung der »*Autonomie*« zu bestätigen, legen falsche Schlüsse nahe. Beide Positionen sind – ist der Sprecher »gefallen«

und sein »Herze gebrochen« – im Hegelschen Sinn »aufgehoben«: aufbewahrt und zugleich vernichtet – mit der Perspektive einer neuen Ästhetik (»hochgehoben« auf eine neue, höhere Ebene: Die Dichtung der Moderne).

In einer mehr essayistisch andeutenden als wissenschaftlich aufgebauten Auseinandersetzung mit dem »Romanzero« als Ganzem stellt ALBRECHT BETZ (Bonn 1989) Heines Werk von 1851 in den Zusammenhang des gesellschaftlichen Kontextes nach der Revolution von 1848 und betont, dass es dem Dichter um »*das Warewerden der Kunst*« (S. 237) und »*den Verlust der verändernden Kraft der Kunst*« (S. 242) gegangen sei, bleibt aber zu thesenhaft plakativ, als dass von einer begründeten Interpretation die Rede sein könnte; stattdessen zitiert er ausführlich Heines Texte.

Ergiebiger als die meisten Abhandlungen, die oft unter anderen Zielsetzungen auch den »Romanzero« nebenbei in den Blick bekommen, sind neuere Einzeluntersuchungen von Texten aus Heines Gedichtzyklus: Sie sind alle im Zusammenhang meiner Arbeit genügend berücksichtigt, so dass sie hier nur kurz erwähnt zu werden brauchen.

Dazu gehört RENÉ ANGLADES eigenwillige Deutung der Historie »Der weiße Elefant« (1976), der einen aktuellen Bezug dieser Geschichte herzustellen versucht (Kritik der politischen Missstände, Karikatur religiöser Praxis und Literaturkritik) und die Titelfigur (ohne diesen literaturwissenschaftlichen Begriff explizit zu verwenden) als Allegorie des Papstes – bzw. am Ende »*Symbol der nicht zum Durchbruch gekommenen Volkskraft*« – und die Gräfin Bianca, mit der Anspielung an das Delacroix-Gemälde von 1830 »*La Liberté guidant le peuple*«, als Allegorie der Liebe und der Freiheit versteht; in ähnlicher Weise bereitet seine Deutung der Historie »Pfälzgräfin Jutta« (1989) und des Textes »Lazarus XIX. Vermächtniß« der »Lamentationen« die Spur für eine allegorische Interpretation des Werkes.

Auch HARTMUT LAUFHÜTTE (»Die deutsche Kunstballade«, Heidelberg 1979) kommt solcher Deutungsweise in Bezug auf »Schlachtfeld bey Hastings« nahe. Genau zu lesen versteht auch HELMUT MOJEM (»Der Apollgott«, 1985), dessen Interpretation wenig hinzuzufügen ist. WOLFRAM GRODDECK gelingt es, die Intertextualität der »kleinen« Historie »Der Asra« aufzudecken (1992); ähnlich ergiebig ist EBERHARD SCHEIFFELE bei der Interpretation des Dichtergedichts »Der Dichter Firdusi« (1993). JOHN CARSON PETTEY (1993) wird der Modernität des »Vitzliputzli« gerecht, indem er dessen antikolonialistische Zielsetzung und vor allem seine Funktion für die Bildung eines bestimmten historischen Bewusstseins nachweist, bleibt aber mit seiner

Einschätzung des »Romanzero«, der von einem aggressiven Pessimismus beherrscht sei, ganz auf der Linie der traditionellen »Romanzero«-Deutungen. Hervorzuheben ist noch DAFNA MACHS von der Heineforschung nur unzureichend wahrgenommene Auseinandersetzung mit »Prinzessin Sabbath« (1983); mit den Schwierigkeiten einer Übersetzung des Textes ins Hebräische befasst, ist sie bereit, genau zu lesen und das Geschriebene wörtlich zu nehmen; es verwundert nicht, dass sie dann – wie sie schon im Titel ihres Aufsatzes (*»hebräisch verkleidet«*) formuliert – die allegorische Maskerade durchschaut. Keine neuen Erkenntnisse oder Deutungsansätze liefert JEAN-PIERRE LEFEBVRE im Nachwort zu Bernd Kortländers Reclamausgabe des »Romanzero« (1997); seine Überlegungen zu Heines Hegelkritik werden in meiner Arbeit ausführlich erörtert.

In seinem Buch »Bei den Wassern Babels« (November 1997) mit dem Untertitel »Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne« entwickelt KLAUS BRIEGLEB eine in dieser Qualität für die Heineforschung neuartige Betrachtungsweise der Schriften Heines. Wenn er die wenigen Seiten in »Shakespeares Mädchen und Frauen«, die sich auf den »Kaufmann von Venedig« beziehen, und das Fragment »Der Rabbi von Bacherach« in den Mittelpunkt stellt, dann sind das nur zwei Zentren einer von ihm *»Textwanderung«* genannten Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk des Dichters.

Als »Gipfel« einer Art »Bergbesteigung«, wie man sein über verschiedene Ebenen höhersteigendes Durchqueren der Heine-Texte veranschaulichen könnte, lässt sich unschwer der »Romanzero« ausmachen und darin vor allem die »Hebräische[n] Melodien«, in denen die *»marranische«* Schreibweise Heines so offen wie in wenigen anderen Werken zutage tritt, aber auch einzelne Werke der anderen Teilzyklen – etwa »Pomare« (»Historien«) oder »Wald-einsamkeit« (»Lamentationen«) – werden berücksichtigt.

Diese *»Textwanderung«* führt zu einer mit der vorliegenden Arbeit zum »Romanzero« vergleichbaren Wiederbegegnung mit denselben Texten auf anderer, »höherer« Ebene. Eine weitere methodische Parallele ist in der Eigenart des Lesens zu finden – z.B. erzwingt der Autor (Heine)

»unser Stutzen durch Bildsätze, die in die sinnlich stärksten Textaugenblicke Löcher reißen, in die psychisch zu stürzen und die Lektüre abzubrechen die Bildkraft ebenso zu hindern weiß wie sie dazu verführt [...], den Lese-Blick nach unten zu senken: die Weiterlektüre zu unterbrechen. Noch immer und weithin ist die Heine-Lektüre davon geprägt, sich auf die Steuerungsweise des Autors nicht einzulassen, die Unterbrechung zu verweigern –« (S. 139).

Ähnlichkeit besteht auch in der Entdeckung von »Leerstellen« als Orten »text-intern umgrenzter Überschreitungs-Signale, kritischer Entscheidungs-Momente der Lektüre« (S. 124), im Erfassen einer »Bewegung« des Autors, die eine »différence zu sich selber« zeige und auf eine »verborgene Spur« hinweise, die er als »Subtext« (S. 87) bezeichnet – die »Differenz« macht Briegleb im Schwanken zwischen Christentum, jüdischem Gottesbegriff und revolutionärem Pantheismus aus, das er, »vom Autor ins Bild gesetzt« (S. 86), im Shylock-Text zu erfassen versucht –, schließlich auch im Insistieren auf »Buchstäblichkeit« des Textes, durch die er »Pomare III« letztlich als »Allegorie der Moderne« (S. 392) zu lesen vermag – die Fußnote 8 zu Kapitel VIII, die diesem Begriff beigelegt ist, fehlt leider in den Anmerkungen (S. 433)² –, die sich satirisch »gegen die Gesellschaftsordnung des Warenverkehrs« richtet, »die das Geschlechterverhältnis der täglichen Gewalt des Geldes unterworfen hat.« (S. 394)

Immer wieder betont Klaus Briegleb – was die vorliegende Arbeit, so gut sie es vermag, einzulösen versucht –, dass die Texte Heines »wirklich« zu lesen seien. Der Wissenschaft stehe dabei ein Lesen im Wege, durch das »Heines Judentum im Aspekte-Pluralismus parzelliert« bleibe (Seite 56f.), in dem Heines Judentum unverbunden als »ein Element« wahrgenommen werde, das »plötzlich wieder zur deutschen Kultur« dazugehöre.

Wenn solchem Tun Briegleb seinen Begriff des »Marranischen«³ gegenüberstellt, dann trifft er – und zwar mit präziser Begrifflichkeit – genau das, was ich als »tiefste Schicht« der »Romanzero«-Texte⁴ (zuunterst gelegt durch »des Schweigens größte List«, »Der Dichter Firdusi II«) herauszudestillieren versuche. Dazu gehört weiterhin »eine allgemeine tiefenstrukturelle Einschreibung der Verfolgungsgeschichte in die Texte« (S. 107). Selbst die »Verfahrensweise des Anspielens und Aufblitzens« (ebda.), die meine Interpretation des »Romanzero« nachweist, wird von Briegleb verknüpft mit der Aufgabe des Lesers, »die Räume einer Geschichtsauffassung selber zu erschließen«.

² Brieglebs brieflicher Auskunft nach soll die vergessene Fußnote auf den Allegoriebegriff Walter Benjamins verweisen.

³ wörtlich übersetzt (span.): »schweinish«, als Schimpfwort gegen getaufte Juden (»Neuchristen«) gebraucht; wird es dadurch eigentlich unbrauchbar für eine Schreibweise, die doch positiv verstanden werden soll, so gewinnt es als Form der Erhaltung jüdischer Kultur und jüdischen Geschichtsbewusstseins tatsächlich eine neue Würde und wird wieder verwendbar.

Ob Heines Formulierung im Nachwort des »Romanzero«, er habe »lange Zeit bey den Hegelianern die Schweine gehütet«, u. a. auch die »Marranen« meint, zu denen er sich dann – als ihr Hirte – allerdings nicht zählen würde, vielleicht doch wegen der mit dem Begriff verbundenen Beschimpfung?

⁴ siehe »7. Teil«

Auch Heines – im Nachwort zum »Romanzero« ironisch (besser: marra-nisch) kommentierte – Hegel-Gegnerschaft bzw. -Anhängerschaft als Widerlegung des Hegelschen Syllogismus, die ich (Lefebvre weitgehend folgend) in der Struktur des »Romanzero« behauptete und zugleich auch als Hegel-Interpretation verstehe, entspricht Brieglebs Hegel-Heine-Lektüre, die insbesondere gegen Hegels Geschichtsphilosophie, nach der das »Partikulare« dem Zug der Allgemeinheit geopfert wird, die Partikularität des Judentums in ihrem Lebensrecht behauptet:

»aus der tiefsten Quelle seines Judeseins mußte er Anti-Hegelianer sein [...]. Aber doch ist Heine Hegelianer geblieben.« (S. 157)

Ein Höhepunkt des Buches – unter dem Blickwinkel der »Romanzero«-Forschung – ist die Analyse des letzten Textes dieses Zyklus: »Disputation«. Wenn Briegleb in »Pedro« eine »*Namenshülle, Allegorie*« erkennt (S. 145) und seine Veranstaltung als »*Toleranztheater*« bezeichnet (ebda.), so könnte man seine Interpretation geradezu als Abrundung meiner »Romanzero«-Deutung sehen.

Dabei benutzt Briegleb genau den »Schlüssel«, den ich zu begründen und an vielen Beispielen anzuwenden behauptete: An einem Widerspruch (dem erst zeitlich viel später erschienenen Mischna-Kommentar »Tausves-Jontof«⁵, der im Verlauf der Disputation zitiert wird), einem Anachronismus, belegt er den »*Eingriff des Dichters in das kastilische Bild*« (S. 151), der »*direkt aus der Überzeitlichkeit in die Szene*« spreche. Die »*Zeitvorstellung des rabbinischen Kommentars*« stehe außerhalb der Idee, die Weltgeschichte erhalte »*vom Ende her, ihre Vollendung, Sinn*« (S. 152). Heine sei hier »*ingeniöser Sprecher jüdischer Weisheit*« (S. 153), er breche »*die ideelle Unsichtbarkeit der verfestigten judenfeindlichen Strukturen auf*«, benenne, »*woran sie sichtbar sind: am Nationalismus an und für sich, seinem Todfeind.*« (S. 154)

Briegleb findet einen gegen die »*angemaßte Meinungsführerschaft der Antisemiten auf dem Felde der literarischen Kommunikation*« (S. 340) gerichtete Strategie Heines, der sein Publikum »*in einen ›westöstlichen‹ und darin in einen deutsch-jüdischen Dialog ziehen*« wolle (S. 341), in der Hoffnung, »*den kulturellen Nationalismus zu überwinden*« (ebda.). Als Signal für Heines Ziel, sein Publikum »*auf seinem Weg in den Nachmärz einladen*« zu wollen, zitiert der Autor Strophen aus »Jehuda ben Halévy«, mit dem Heine – wie er vermutet – seine Leser überfordert habe: »*bis heute noch haben wir Probleme mit Texten wie diesem*« (ebda.).

⁵ Ich folge bei jüdischen Namen oder Begriffen der Schreibweise Heines der DHA 3/1 oder derjenigen der DHA 3/2 bzw. derjenigen der Literatur, die ich zitiere.

Briegleb findet »eine geschichtsphilosophische Hoffnungs-Aura«, »west-östlich dunkle[n] Spleen« im Aggregatzustand der Aufhellung« oder ein Hervortreten des Lichtes der »Freiheitsliebe Israels« in solchen »Sekunden« eines Textes:

»Hier leuchtet eine kämpferische Natur auf, die als jüdischen Laut zu hören der Lesemut noch immer fehlt.« (S. 343)

Ist das nicht jenes blitzartige Aufleuchten einer Utopie der Befreiung, die ich mit dem Begriff »Spleen« verbinde? Briegleb freilich scheinen solche »Romanzero«-Assoziationen noch kaum analysierbar, immer wieder hat man den Eindruck, er stehe kurz vor einer Interpretation, die sich dann doch aufs Zitieren des Textes beschränkt. Zu rasch meistens wandert er weiter zu den Schriften, deren Untersuchung den Kernbereich seines Buches bildet.

Dies könnte der Grund dafür sein, dass sich in einem zentralen Punkt meiner Analyse eine deutliche Differenz – vielleicht Gegenstand einer Fortsetzung der Debatte – zu Brieglebs Position auftut. Er behauptet, Heines (aus jüdischem Geschichtsbewusstsein stammender) Widerstand gegen Hegels (»im Kern« christliche Theologie gebliebene) Geschichtsauffassung sei – »in sein sprachliches Handeln übersetzt« (S. 143) – »Schönheit« als »die eigene Philosophie«:

»sie denkt die Substanz des Universums der Schöpfung letztbegründet im Menschenrecht auf Unversehrtheit. Schönheit ist daher das Substanzwort schlechthin für eine Dichtung, die sich als Geschichtsschreibung der ›Menschheit‹ versteht.« (ebda.)

Damit hat er – denken wir an »Nächtliche Fahrt« in den »Historien« – einerseits recht, denn dem »Heiland au petit pied« geht es um die »Rettung« der Schönheit; andererseits hat er unrecht, weil diese Rettung nur über die Passion ihrer Vernichtung möglich ist, auf keinen Fall über den Weg ihres Rückzugs in eine losgelöste eigene Welt, in der sie (im Erscheinungsbild der keuschen Göttin Diana) »unversehrt« bleibt.

Wenn Briegleb den Schluss der »Disputazion« mit der Stimme der Königin (aus Paris) – »der Allegorie der ›Schönheit in der Fremde als Justitia«« (S. 147) – als Spruch betrachtet, der »aus dem Geist der Schönheit« komme und »nur« aus ihm »wahr« gesagt sein könne, dann ist meiner Auffassung nach mit Briegleb festzustellen, dass hinter diesem – »marranischen« – Urteil sich »Wahrheit« verbirgt, deren Inhalt aber – gegen Briegleb: er vergisst hier sich selbst als Leser – vom Leser aufzuschließen ist, der sich keineswegs der Aussage »Allein der christliche Fechter stinkt, stinkt aus dem Mund« (ebda.) anschließen muß, denn seine Situation ist nicht die des Rabbi, dessen Überleben Donna Bianca nicht aufs Spiel setzen will, indem sie ihm recht gibt. Es ist demnach nicht »Schönheit«, die »Wahrheit« hervorbringt, sondern die forschende Mit- und Gegenarbeit des Lesers, die Briegleb an anderen Texten (selbstanalytisch) benennt

(etwa S. 276: »*Ich arbeite anders mit*«). Der Autor irrt sich, wenn er im Textvergleich (S. 250 f.) – »Der Rabbi von Bacherach« und »Jehuda ben Halévy« – mit den Unterschiedlichkeiten der Gattungen begründend annimmt, das in die Apotheose des gottbegnadeten Dichtertums mündende Hagada-»Poem« schreibe

»*Geschichte im Gedenken an die ›Gnade‹ der spanischen Utopie, ist insofern hymnische Parodie Jehudas [...]*«.

Er irrt sich weiterhin, wenn er annimmt,

»*ein europäischer jüdischer Dichter des 19. Jahrhunderts also, auch wenn ihn die ›Gnade‹ an die Seite Jehudas gestellt hat*« (ebda.),

habe die im Vergleich mit Jehuda »*größere Bürde geschichtlicher Erfahrung*« in »*harscher Prosa*« abzutragen:

»*In der anderen Gattung, der mystisch-lyrischen Erinnerung an jene ›glückliche‹ Zeit, ›darf die Bürde leichter gemacht, der Zeitsprung ›übersungen‹ sein – die haggadische Basis der Poesie weniger belastet, ja unverletzt bleiben. Der schöne Schein beansprucht sein Recht auf mehr Freiheit von ›Weltgeschichte‹ als das ›düstre Märtyrerlied, das aber auch, das grundschiwungende Lamento, jugendliche hebräische Melodie, in der Prosa steckt.*« (ebda.)

Das Zitat eines 1824 verfassten Klagelieds aus dem Nachlass mag den »*Ver-such*« belegen, »*spanisch-lyrisch der Düsternis der Basiserzählung zu entkommen*« (ebda.) – gerade darin ist es aber nicht vergleichbar mit dem Text von 1851.

Briegleb behauptet Kontinuität – in der Annahme einer »*marranischen*« Schreibweise hat er recht, in der Auffassung von Heines Nachmärz-Ästhetik, die dem von mir behaupteten Paradigmenwechsel (»*Dichtung der Moderne*«) widerspricht, irrt er sich.