

TEIL 5 : ÄSTHETISCHE THEORIE

Zwischen das Dichtergedicht »Der Dichter Firdusi« und »Vitzliputzli«, den letzten Text der »Historien«, ordnet Heine noch eines der dunkelsten Gedichte seiner Sammlung ein: »Nächtliche Fahrt«. Dunkel ist es, weil es dem Leser eine Verstehensmöglichkeit schwer macht, wie Heine selbst dem Verleger der »Rheinischen Musik-Zeitung« Michael Schloß gegenüber, dem er es für einen Kompositionswettbewerb schickte, feststellt:

»Ich kann mir wohl denken, daß mein drittes Gedicht: Die nächtliche Fahrt, Ihnen nicht ganz verständlich sei; ich muß Ihnen aber bemerken, daß eben das Mysteriöse der Charakter und Hauptreiz dieser Dichtung sein soll.«¹

Dunkel ist es aber auch durch die Stimmung, die das dargestellte Geschehen vermittelt. Anfangs nur in das Licht des Halbmonds getaucht, der scheu »aus dem dunkeln Gewölk« lugt, herrscht von der vierten Strophe an völlige Dunkelheit. Eine sinnliche Wahrnehmung über das Auge ist kaum mehr möglich. Fast wie der Leser sind die Figuren des Geschehens »blind«, d.h. auf ihre Vorstellungskraft angewiesen, und erschrecken vor dem Schrei einer Möwe, die allerdings noch als »weiß« und »gespenstisch« erkennbar zu sein scheint. Der Erzähler, der sich mit zwei anderen Personen in einem Boot auf nächtliche Fahrt begeben hat, vermutet das Geschehen in dieser Dunkelheit als »Spuk, Phantasey, Traum« – einen mit der wiederholten Bezeichnung »Grausame Narrethey« zusätzlich in Frage gestellten Bereich. Schließlich erlebt sich dieser Ich-Erzähler im Traum einerseits als geduldigen, »das große Kreuz« tragenden »Heiland«, der die Aufgabe wahrnimmt, »die arme Schönheit« zu retten, ihr aber andererseits den Tod zu »kredenzen«.

Die Variante, den »Heiland« durch Mordtat die Welt erlösen zu lassen, ist, so originell sie ist, höchst disparat.² Die dreimal wiederholte Bezeichnung des Traumes als »grausam« und als »Narrethey«, die anfangs noch rätselhaft klingt, scheint angesichts des geträumten Geschehens den »Traum« des Erzählers selbst zu kommentieren. Denn die Ungereimtheit dieses Vorgangs ist auf der buchstäblichen Sinn-Ebene des Textes nicht aufzulösen: »Erlösung« geschieht, wenn der Erlöser den Namen »Heiland« wirklich verdienen soll, nur durch das Opfer seiner menschlichen Existenz. Keine Interpretation kann jedoch Heines eigene, die Tat als Mord charakterisierende, Kommentierung in dem bereits zitierten Brief an Michael Schloß übergehen:

¹ DHA 3/2, S. 675

² Der Begriff erinnert an Francisco Goyas Bilderzyklus »Disparates«; inwiefern allerdings eine Entsprechung vorliegt, lässt sich hier nicht weiter ausführen.

»Es geht daraus deutlich hervor, daß ein Mord begangen worden, und zwar an der Schönen, die schweigend geblieben.«

Die Erklärung des Dichters, die den Mord als »Akt der Schwärmerei« bezeichnet und für den der Täter

»ein Liebender oder ein Moralrigorist oder sonst ein Heiland au petit pied«

ist und der seine Tat als nicht rational begründetes Ergebnis eines »inneren Seelenprozesses« darstellt,

»der sich bis zum höchsten Angstruf steigert und ein furchtbares Drama im Dunkeln bildet«,

das sich am besten durch Musik wiedergeben lasse, gibt wichtige Hinweise, ohne jedoch restlos aufzuklären. Heines Entschuldigung für die unzureichende Erläuterung:

»Ich habe heute zu viel um die Ohren, als daß ich Ihnen weitere Andeutungen geben könnte,«³

weist den Empfänger des Briefes auf seine eigene Verstehensmöglichkeit zurück. Heine kehrt allerdings – und damit trägt er durchaus zum Verstehen bei – die Elemente hervor, die das Disparate des allegorischen Bildes kennzeichnen: Dass dieser Heiland nur einer »au petit pied«, also »in kleinem Maßstab« ist, ein »Mini-Heiland«, wie man auch übersetzen könnte, ist ein die Figur denunzierender und zugleich entlarvender Hinweis: Das allegorische Bild wird als solches gekennzeichnet. Nicht die Göttin Diana also wird von Jesus Christus ins Meer gestoßen, sondern eine Gestalt, die aussieht (oder kostümiert ist) wie ein Marmorbild der Göttin von einer beinahe komisch verkleinerten Erlöserfigur, die sich so gebärdet, als wäre sie »ein Heiland«.

Ein wichtiger, in Heines Brief weiter im Dunkeln belassener, Gesichtspunkt ist das Verhältnis von Traum und Realität: Nach der fünften Strophe stellt der Erzähler selbst Fragen, die dem Geschehen einen möglichen Schauplatz im Unwirklichen zuweisen: Fieber, Phantasie oder Traum. Sein Fazit »Es träumet mir / Grausame Narrethey« schließt alle Möglichkeiten ein: sowohl

³ alle Heine-Zitate DHA 3/2, S. 676

Die Unvereinbarkeit mit »der Vorstellung von ›Christus‹« ist auch B. Wirth-Ortmann, a. a. O., S. 57 f., aufgefallen, sie erklärt (ebenfalls den Brief Heines heranziehend): »Der vermutliche Mörder des Gedichtes trägt also, vielleicht aufgrund geistiger Verwirrung, nur selbsternannte Züge eines Heilands. Er ist nicht mit dem eigentlichen ›Heiland: identisch und schmälert folglich in keiner Weise die Integrität des wahren ›Christus: in Person.« Allerdings schmälert die Interpretin den Mörder und seine Tat, denn dass sie die Tat eines ›Heiland: sein soll, eines heilbringenden Erlösers, ist mit »geistiger Verwirrung« nicht genügend verdeutlicht. Zu fragen ist ohnedies, ob es richtig ist, hier von einem christlichen Verständnis des »Heiland: als eines ›Sohn Gottes‹ auszugehen und nicht besser von dem Verständnis Jesu als einem jüdischen Rabbi und Propheten, der gekreuzigt wurde.

das Erzeugnis eines kranken Wahns (mit »Wahnsinn und Raserei« – Vers 38 – verstärkt) als auch den bewussten, tagtraumartigen dichterischen Höhenflug sowie den unbewussten nächtlichen Traum. Alle drei Elemente tauchen in den als »Schlüsselstelle« des »Romanzero« bereits analysierten Versen der »Hebräischen Melodien« (Jehuda II, Vers 1–36) wieder auf: Der Spleen, das Flügelrösslein und der »böse Nachtalp«. Bezogen sind sie dort auf die Vision der Rache aus dem Psalm 137 (»Heil dem Manne ...«).

Auch das Wort »kredenzen« aus dem Vers »Ich selber kredenze dir den Tod« taucht in anderen Texten des »Romanzero« in erhellender Verbindung wieder auf: In »Prinzessin Sabbath« bezeichnet das Wort den Vorgang, in dem die Prinzessin dem Prinzen den Abschiedstrunk reicht, in dessen letzten Tropfen dieser das Wachlicht tunkt, so dass es »erlischt« – ein Vorgang, der in dem Lazarusgedicht »Sie erlischt« bereits als »verzweiflungsvoll« bewertet wird; denn das Gedicht endet: »Das arme Licht war meine Seele«. Im selben Text verwendet Heine außerdem die Formulierung »ein schollernd schnöder Klang« und verknüpft mit diesem Ton das Geräusch, mit dem die Dianenfigur in »Nächtliche Fahrt« ins Meer rutscht. Der Ton wird in »Sie erlischt« zwar besonders hervorgehoben (be-tont: »Doch horch!«, Vers 9)⁴, seine Herkunft jedoch nicht aufgelöst – die Vermutung »Vielleicht daß eine Saite sprang / An einer alten Violine« könnte als akustische Parallele eine Verbindungslinie zwischen den Texten ziehen: Das Geräusch, mit dem eine gesprungene Saite auf einer hölzernen Violine⁵ rutscht, könnte sich ähnlich anhören wie das Hinabgleiten einer marmonen Figur über den hölzernen Rand eines Bootes.

In beiden Fällen ereignet sich das Geschehen in fast völliger Dunkelheit. Der »blinde« Beobachter oder Mitfahrer (wie der Erzähler) und der auf seine Phantasie angewiesene Leser, der ja auch nur »sieht«, was er sich vorzustellen vermag – was sein »inneres Auge« ihm zeigt –, rücken in ihrer Perspektive einander näher.

Noch eine andere Parallele tut sich auf: In »Sie erlischt« stirbt die »Seele« des Erzählers, nachdem das Stück beendet und der Vorhang gefallen ist; das Publikum hat das Theater verlassen, und der »Dichter« ist allein zurückgeblieben. In »Nächtliche Fahrt« ereignet sich der Mord an der als »arme Schönheit« bezeichneten Gestalt nach der Erfahrung ihrer schweren Bedrängnis, die als »der Welt Unflätherey« ihr »Schmach und Sünde« und »Qual und

⁴ Ob es Zufall ist, dass die Aussprache dieses »Doch horch!« ähnlich »schollernd« aus dem Mund gleiten lässt?

⁵ Zu beachten ist auch die zentrale Rolle, die dieses Instrument in der romantischen Tradition spielt, beispielsweise als Requisit des Titelhelden in Eichendorffs »Aus dem Leben eines Taugenichts«.

Noth« eingebracht hat. Warum im einen Fall ein erfolgreicher »Dichter« (der vom »hochverehrten« Publikum »dankbar« beklatscht wurde) seine Seele mit dem »arme[n] Licht« erlöschen sieht und im andern Fall die »arme Schönheit«, die als Göttin Diana vielleicht auch bewundert und verehrt wurde, vom Erzähler vernichtet wird, bleibt ohne Erklärung.

Auch in »Vitzliputzli I« wollen die Mexikaner nach dem Tod ihres Königs Montezuma, den Cortez mit heimtückischer List gefangennehmen konnte, den ihr Heil in der Flucht suchenden Spaniern den Abschiedstrunk »kredenzen« (Vers 147 f.). Das Bild – mit dem im eigentlichen Wortsinn ein Getränk festlich angerichtet wird: dem also die Verwendung in »Prinzessin Sabbath« am nächsten kommt – leitet in diesem letzten Text der »Historien« ein blutiges Gemetzel ein, in dem die spanischen Eroberer von den Indianern besiegt werden. Es ist das einzige Schlachtengemälde (neben den Gemälden von Niederlagen in »Valkyren«, »Schlachtfeld bey Hastings«, »Der Mohrenkönig«, evtl. »Zwey Ritter«), in dem die historisch Unterlegenen einen Sieg erringen. Freilich hat dieser Sieg einen bitteren Beigeschmack: den der künftigen Niederlage, der dem Wort »kredenzen« einen ironischen – sogar: verzweiflungs-voll-sarkastischen – Unterton verleiht.

Führt die Verzweigung der Indianer zu einem letztmaligen Aufbäumen im Kampf, so ist die Verzweiflung des Erzählers in »Nächtliche Fahrt« die eines Menschen, der sich selbst in dieser Mordtat opfert (»Bricht auch mein Herz entzwei«).

Zu ritueller Trauer gedämpft ist die Gefühlswelt des Paares in »Prinzessin Sabbath«: Das Fest ist vorüber, der Alltag beginnt wieder. Die allegorische Kostümierung zu wirklichen Menschen, als die die Religionsausübung der Sabbathfeier bereits gedeutet wurde ⁶ und der ein utopischer Momentinnewohnt, wird abgelegt und die Rückverwandlung zum »Hund mit hündischen Gedanken« vollzogen.

Wurde die Wendung »Des Lebens Koth und Kehricht«, die in »Prinzessin Sabbath« zu dem Bild des »Hundes« gehört, als eine »auf Profit ausgerichtete und damit beschränkte Denkweise« und als »merkantilistische Polemik«⁷ bezeichnet, so lässt sich von daher die Situation der »Schönheit«, um deren Rettung es dem Erzähler in »Nächtliche Fahrt« geht, genauer erfassen: »Des Lebens Koth und Kehricht« wird zu »Der Welt Unflätherey« – als Allegorie einer den Gesetzen des Marktes und der Kapitalverwertung unterworfenen Situation, welche die »Schönheit« bedroht.⁸ Wenn – wie in Jehuda IV – das

⁶ siehe Teil 3 dieser Arbeit

⁷ DHA 3/2, S. 878 f.

⁸ s. Pomare III, 2 »tief im Koth«, IV, 30 »Diadem von Koth«; Lazarus XVI: Im Oktober

»Kästchen des Darius« zur Verpackung einer Ware mutiert, deren Inhalt Dichtung ist, dann muss die Gefahr, durch die die »Schönheit« schwer bedrängt wird, der Auswirkung kapitalistischer Strukturen eines Marktes entspringen, auf dem Dichtung – allgemeiner: Kunst – zur Ware wird. Der Erzähler vollzieht also in dem allegorischen Text »Nächtliche Fahrt« den paradoxen Akt der Befreiung der »Schönheit« durch ihre Zerstörung, bei der ihm das »Herz« bricht.

Der allegorische Sinn – der ›Hintersinn‹ – dieser Geschichte enthält die ästhetische Theorie des Schriftstellers Heinrich Heine im Zusammenhang des »Romanzero«. Denn die Widersprüche auf der buchstäblichen Ebene des Textes erweisen sich erst dann als auflösbar, wenn das Geschehen als allegorisches erkannt und vom Leser auf eine Bedeutungsebene übertragen wird, die man als »ästhetische« bezeichnen kann.

Hermann Salinger⁹ wählt eine praktische Lösung des von Hella Gebhard als »*Schwäche des Gedichts*«¹⁰ betrachteten Problems, dass die dritte Person dieser Bootsfahrt nicht erlebt werden kann, indem er sie als Ruderer deutet, der wie der Schatten des Erzählers die physische Arbeit tut. Seine psychoanalytische Vertiefung dieser Deutung – der Schatten wird zum Doppelgänger, einer z. B. aus »Deutschland. Ein Wintermärchen« bekannten Figur in Heines Dichtung – lässt ihn zum »*faceless (because deeply repressed)*« Vaterbild werden und die Diana-Figur zum Muttersymbol bzw. zum Symbol des Weiblichen schlechthin.

Ähnliche Überlegungen stellt Irene Guy¹¹ an, wenn sie den Vorgang als »*rituelle Opferung*« fasst, die »*durch die Verteilung der Rollen auf Mann und Frauen die vorchristlichen Mysterien*« erinnere, in ihn die Ermordung der eigenen Weiblichkeit hineindeutet und in ihm »*Spuren eines intrapsychischen Kampfes*« des Dichters in der Matratzengruft zu erkennen meint.

Solchen Interpretationsfallen zu entgehen, ist bei diesem Gedicht nicht einfach; denn die Konstruktion als Allegorie zielt bewusst darauf hin, den Leser zur Herstellung einer Sinnebene aufzufordern, ihn an der künstlerischen Produktion der ›Aussage‹ zu beteiligen.

Das Rätsel des Gedichtes, wer wohl die dritte Person sei, die – nach der Beseitigung der »Schönheit – mit dem Erzähler an Land geht, lässt sich, auf

1849, Verse 55-58; ins »Joch« des Profitdenkens zu geraten, um das es in allen Beispielen geht, wird als »schlimmre Schmach« (52) erachtet, als in der Revolution zu sterben.

⁹ Hermann Salinger: »Nächtliche Fahrt« in: *Literature and Psychology* 13 (1963)

¹⁰ Hella Gebhard: »Interpretation der ›Historien‹ aus Heines ›Romanzero‹«, Erlangen 1956, S. 104 f.

¹¹ Irene Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, Bonn 1984, S. 124 f.

dem bisher Erkannten aufbauend, anders lösen als Salingers ziemlich willkürlicher Annahme zu folgen, es sei ein (eigentlich überflüssiger) »Ruderer«¹²: Es ist der Rezipient, sei er Leser oder Zuhörer.

Er ist gesichtslos, anonym und von Anfang an mit dabei. Nur durch sein schöpferisches Mittun ist die Geschichte in ihren tieferliegenden Schichten widerspruchsfrei herstellbar: Nur er kann den Erzähler als »Heiland« begreifen – freilich eine Mini-Ausgabe, einen kostümierten, vom Erzähler pathetisch überhöhten –, der, indem er zum Mörder an der »arme[n] Schönheit« wird, sein ›Selbst‹ aufopfert, weil durch diese Tat sein Herz bricht. Dass der Leser äußerlich passiv bleibt, in das Geschehen nicht eingreift, gehört zur Definition seiner Rolle. Er (ver)setzt sich in das Boot der Dichtung hinein, bleibt dem Geschehen gegenüber, obwohl emotional – je nach Identität – beteiligt (seinem Ohr entgeht nichts), aber in kritisch distanzierter Haltung. Er erlebt den ›Wahnsinn‹ des Erzählers als fiktives (allerdings theatralisch inszeniertes) Geschehen mit. Wenn der Erzähler ihn auf die nächtliche Fahrt mit hinausnimmt, schafft er eine Situation, die als Allegorie für Heines ästhetische Theorie präziser kaum sein könnte.

Schon die Interpretation des »Schelm von Bergen« hat verdeutlicht, dass nur ein mitdenkender, aufmerksam wahrnehmender, enträtselnder Leser in der Lage ist, ein Verstehen zu ermöglichen, das nicht in Widerspruch zum Text oder zu einzelnen Formulierungen des Textes gerät und das sich nicht spekulativ von den Bildelementen und Formulierungen des Gedichtes – dem bisher Erarbeiteten zufolge ist noch hinzuzusetzen: von dem Netzwerk, das im »Romanzero« immer wieder diese Elemente miteinander verbindet – entfernt.

Selbst Wilfried Maier kann in seiner mit großem Überblick über Heines Gesamtwerk verfassten Untersuchung zu Heinrich Heines Ästhetik¹³ die »Nächtliche Fahrt« nicht verstehen, weil er – in Anknüpfung an Hans Kaufmanns Deutung der »*Frau-von-Milo-Geschichte*« des Nachworts zum »Romanzero« als »*Symbol des Heineschen Lebensideals*« – das »große Kreuz« als Bild der Kunst betrachtet, welches der Dichter selbst vernichtet – das Kreuz wäre damit das Bild der »armen Schönheit«, die im Meer versenkt wird: Für Wilfried Maier eine »*Absage an alle Wirkungsästhetik*«¹⁴ nach der gescheiterten 48er Revolution:

»Die unglückliche historische Stunde erlaubt kein Wirksam-Werden der Kunst, sie besitzt nicht Kraft genug, die Welt in Bewegung zu bringen, gerät vielmehr

¹² H. Salinger, a. a. O. S. 34. Das Rudern ist in der Allegorie Sache des Erzählers, der im Vorgang des Erzählens sein Publikum mit auf hohe See nimmt.

¹³ Wilfried Maier: »Leben, Tat und Reflexion«, Bonn 1969

¹⁴ ebda. S. 208 f.

in Gefahr, selbst in deren Sumpf hineingezogen zu werden. Was im Gedicht »Nächtliche Fahrt« versenkt wird, ist die Schönheit als immanente, auf die gegenwärtige Welt sich beziehende und in ihr wirkende Macht.«

In der Fortsetzung seines Gedankengangs – für den er auch die Verse aus »Jehuda I« (»Ein Poet von Gottes Gnade«) zitiert, sie unkritisch als Heines Legitimation seines Dichtens »aus dem Gottesgnadentum«¹⁵ verwendet und andere Bruchstücke aus den Werken der Zeit der »Matratzengruft« sammelt – behauptet er als Pointe seiner Argumentation »Heines Wendung zum Artistentum«¹⁶. Schon in der »Börne-Schrift« nehme Heine

»theoretisch jene Konzeption vorweg, die seit dem Ende der vierziger Jahre seine gesamte Produktion bestimmt. An die Stelle der Fundierung des Kunstwerks auf politisch-religiöse Praxis tritt seine Fundierung auf nichts als Kunst. Heine formuliert in dieser Schrift und im Bestehen auf der Zwecklosigkeit der Kunst jene »l'art-pour-l'art«-Theorie, die W. Benjamin als »Theologie der Kunst« kennzeichnet.«¹⁷

Sein Irrtum, mit dem er im Schlusssatz sein Buch abrundet:

»Dem Künstler bleibt nur die Hoffnung, daß die innere Befreiung ein Reich der wahren Sittlichkeit allmählich zu stiften vermag.«¹⁸,

folgt aus seiner fehlerhaften, oberflächlich den Text streifenden Interpretationspraxis, die sich der Dichtung Heines auszugsweise bedient, ohne ihren inhaltlichen Zusammenhang und ihre formale Gestaltung zu beachten. So kann er den Gedanken, Heine entscheide sich im »Konflikt zwischen Schönheit und Wahrheit« zugunsten der Schönheit, formulieren, obwohl in »Nächtliche Fahrt« die »arme Schönheit« ins Meer »schollert«. Der Widerspruch in dem Bild eines Heiland, der sein Kreuz (als Symbol für Kunst, das wiederum für Wirkungsästhetik stehe) ins Meer wirft, statt an ihm sterbend seine Erlösungsstat zu vollbringen, wird nicht wahrgenommen.

Dabei führt das Zitat aus »Ludwig Börne«, das Maier einige Seiten vorher verwendet,

»Schönheit und Genie sind ja auch eine Art Königtum, und sie passen nicht in eine Gesellschaft, wo jeder, im Mißgefühl der eigenen Mittelmäßigkeit, alle höhere Begabnis herabzuwürdigen sucht, bis aufs banale Niveau.«¹⁹

direkt in die Problematik des »Romanzero«: Mit dem »Königtum« der Schönheit und des Genies ist ein Begriff angesprochen, der die klassizistische Ästhetik meint und dessen Idealbild der Kunst nach Hegel – wie Maier im zweiten Kapitel seines Buches erarbeitet – die griechische Plastik ist und damit die

¹⁵ ebda. S. 212

¹⁶ ebda. S. 220

¹⁷ ebda. S. 224

¹⁸ ebda. S. 234

¹⁹ ebda. S. 153

»Form griechischer Weltanschauung, die es erlaubte, daß die Idee des Göttlichen mit der Leiblichkeit des Menschen zur Einheit gelangen konnte. Die griechische Religiosität sei völlig in die Plastik eingegangen, ja genauer: Die im Tempel anzuschauende Statue sei der höchste Gedanke der Griechen gewesen.«²⁰

Für dieses klassizistische Ideal steht im Gedicht »Nächtliche Fahrt« die weibliche Figur. Der Konjunktiv macht auf den Schein aufmerksam, der beinhaltet, dass die Gestalt nur so aussieht wie eine Statue der Göttin Diana, ohne es tatsächlich zu sein – tatsächlich ist sie nur blass und schlank und steht unbeweglich da. Auch der Wechsel zwischen Imperfekt und Präsens betont das Nebeneinander von Vergangenenem und Gegenwärtigem, also für den Leser mittelbarem (als ob!) und unmittelbarem (wirklichem!) Erleben, man könnte auch sagen zwischen »symbolischem« und »realem« Geschehen.

Heinz Schlaffer zufolge ist es nach Goethe und Heinrich Meyer (mit dem Goethe 1797 die Skizze »Über die Gegenstände der bildenden Kunst« entwarf) ein Erfordernis der Kunst,

»daß die ›ideale‹ Bedeutung solcher Symbole unmittelbar aus dem ›sinnlichen Dasein‹ hervorgehe. Denn nur diese Bedingung biete Gewähr, daß sich der Betrachter auf sein primäres ästhetisches Organ, das Auge, verlassen darf.«²¹

In genau diesem Punkt unterscheidet Schlaffer Symbole von Allegorien, die vom Betrachter her gesehen

»seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist, entziehen.«²²

Das Licht wird in »Nächtliche Fahrt« von dem Vorgang, an dessen Anfang die Figur noch in düsterer Blässe erscheint, ähnlich wie die »symbolische« Kunst in der kunstgeschichtlichen Realität verblasst, schließlich ganz weggenommen, so dass das Geschehen – wie in Traum oder Phantasie – dem Blick des Betrachters »entzogen« wird und er, auf sein »inneres Auge« angewiesen, aus Verstandestätigkeit oder unbewussten Erinnerungsbildern heraus eigene Vorstellungen entwickeln muss.

Mit symbolischer Darstellung wird von Goethe – wie schon von Karl Philipp Moritz – »das Schöne« identifiziert und damit – für die Kunsttheorie von Lessing bis Hegel – die autonome Kunst, die sich auf »die Natur« beruft und die »menschliche Individualität« zum Ausdruck bringt. Im selben Jahr 1797 verfasste Goethe auch den in Dialogform angelegten Artikel »Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke«, in dem er nach Hans Robert Jauß²³

²⁰ ebda. S. 34

²¹ Heinz Schlaffer: »Faust Zweiter Teil: die Allegorie des 19. Jahrhunderts«, Stuttgart 1981, S. 32

²² ebda.

²³ Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/Main 1982, S. 122

»das Paradox vom Schein des Wahren durch eine Rechtfertigung des schönen, durch Komposition geschaffenen Scheins« löste, der die Funktion habe, mit dem Naturwahren die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben.«

Der Aufsatz Goethes war als Beitrag zu einer Diskussion mit Diderot formuliert, der laut Jauß²⁴

»glaubte, das Paradox vom Schein des Wahren nach der anderen Seite auflösen zu können, weil für ihn die Natur der Dinge bereits jene höhere Wirklichkeit einschloß, die bei Goethe erst der Künstler als eine zweite Natur hervorzubringen hatte.«

Die Gestalt in »Nächtliche Fahrt« entspricht Goethes idealistischem Kunstbegriff, insofern, als eine Figur von der äußeren Form der Statue der Göttin Diana als Symbol der Schönheit in bildender Kunst oder auch Dichtung gelten kann. Als Sinnbild dieser Auffassung des Ästhetischen steht es auch für die Kunsttheorie Kants, der es

»zur Instanz der Vermittlung zwischen Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Vernunft erhob.«²⁵

Wie »das Auge« als zentrales Wahrnehmungsorgan der Kunst seit der Renaissance in »Nächtliche Fahrt« stetig weniger wahrnimmt, bis es in völliger Dunkelheit seine Funktion verliert, so »erlischt« die Kraft einer Kunst – die »symbolische« der klassizistischen Ästhetik – und wird unter Schmerzens-, Angst- und Beschwörungsrufen endgültig ins Meer versenkt.

Betroffen von diesem Vernichtungsakt sind die drei Grundkategorien der ästhetischen Tradition: Poiesis, Aisthesis und Katharsis. Im »Romanzero« entwickelt Heine eine Vorstellung der Geschichte der Poiesis – die Jauß als Idee der

»Kunst als Spielraum schöpferischer Ursprünglichkeit und als Paradigma der Schaffung einer menschlichen Welt«²⁶

aus der aristotelischen wie der biblischen Quelle schöpft – auf der Basis einer mittelalterlichen Tradition, unter deren Kunstgattungen

»die Poesie der Trobadors [...] die am meisten autonome« sei; »von ihr konnte man sagen, daß sie die Freude am Hervorbringen, das »Singen des Singens« zuerst zum Thema erhob.«²⁷

Dies geschieht zum einen in der Geschichte des Geoffroy Rudello und seiner Sehnsucht nach Melisande, der im »Romanzero« für diese »Troubadour«-Tradition steht, zum anderen in der spanisch-jüdischen Variante des Jehuda ben

²⁴ ebda. S. 122. Jauß erläutert die Auffassung des französischen Materialisten: Diderot »führte den Schein des Naturwahren am schönen Kunstwerk auf die Wahrheit des Nachgeahmten, d.h. auf die latente Harmonie des système de la nature zurück, die der große Künstler in der gemeinsamen Wirklichkeit zum Vorschein zu bringen wisse.«

²⁵ ebda. S. 103 ff.

²⁶ ebda. S. 107

²⁷ ebda. S. 96

Halevy und seiner Jerusalem-Sehnsucht – beider »Qual und Noth« wird in »Nächtliche Fahrt« aufgehoben – und sogar in der orientalischen Welt des Firdusi.

Heine entfaltet die Poiesis-Tradition bis zur Autonomie der Kunst, wenn er in »Jehuda I« den Titelhelden zum »König des Gedankenreiches« krönt. Dass er da nicht stehenbleibt, wenn er den Standort seiner eigenen Kunstauffassung bestimmt, erklärt den bereits nachgewiesenen ironischen Unterton gegenüber einer auf Gottesgnadentum aufgebauten Genieästhetik.

Den entscheidenden Grund für die Abwendung von diesem nur im Reich der Kunst befriedigten Bedürfnis nach dem »*Formieren des Schönen*«²⁸ liefert Heine in dem der »Nächtliche[n] Fahrt« vorausgehenden Gedicht »Der Dichter Firdusi«, wenn dem persischen »Verfasser des berühmten / Und vergötterten Schach Nameh« der für »Seines Liedes Riesenteppich«, sein Lebenswerk, versprochene Lohn in falscher Münze gezahlt wird:

»Aber unverzeihlich ist,
Daß er mich getäuscht so schnöde
Durch den Doppelsinn der Rede
Und des Schweigens größte List.« (Firdusi II, 5–8)

Dem mittelalterlichen Dichter erscheint es ungeheuerlich (»unverzeihlich«), dass – modern ausgedrückt – der Gebrauchswert der von ihm gelieferten Ware kein angemessener Tauschwert zuerkannt wird, ja mehr noch: dass dieses in ein religiöses Licht getauchte Kunstwerk (»wie himmlisch angestrahlt / Von dem heil'gen Lichte Irans«) überhaupt wie eine Ware bewertet wird. Denn die unangemessene Höhe der Bewertung will »Schach Mahomet« im dritten Teil des Gedichtes noch korrigieren, wie E. Scheiffele²⁹ gezeigt hat: Der Fürst »*preist seine Geschenke an, wie man zu Heines Zeit in Pariser Zeitungen für Luxusartikel erworben haben mag.*« Der Leser stehe »*im Magazin käuflicher Träume, mitten im »praktischen« 19. Jahrhundert, in der Welt von Kapital, Industrie und Kommerz.*«³⁰

Firdusis Auffassung von Dichtung und der Würde des Dichters sei derjenigen Schillers verwandt, Gold bedeute ihm nur »*Zeichen der Ebenbürdigkeit*«³¹. Und Scheiffele folgert:

»*Der genieästhetischen Konzeption von Dichtertum, wie Heine sie in unserem Gedicht verschlüsselt, offen in »Jehuda ben Halevy« vertritt, entzieht aber diese ökonomische Einschätzung von Kunst notwendig den Boden.*«³²

²⁸ ebda. S. 115

²⁹ Eberhard Scheiffele: »Die Verabschiedung des »königlichen« Dichters. »Der Dichter Firdusi« als »Dichtergedicht.« in HJB 93, S. 74–93.

³⁰ ebda. S. 86

³¹ ebda. S. 87

³² ebda. S. 89

Die erlittene ›Schmach‹ Firdusis taucht als Bedrängnis der »Schönheit« in »Nächtliche Fahrt« wieder auf. Die thematische Verknüpfung der drei letzten Texte der »Historien« zeigt sich auch daran, dass jene Täuschung, die Firdusi nicht verzeihen kann, als Inhalt des Racheschwurs Vitzliputzlis am Ende des längsten Textes der »Historien« erscheint:

»Lehr' mich deine Grausamkeiten
Und die schöne Kunst der Lüge!«

Auch die »Sünde«, von der die »Schönheit« in »Nächtliche Fahrt« durch den Ich-Erzähler-Heiland erlöst wird, ist in einem weiteren Gedicht der »Historien«, »Himmelsbräute«, Gegenstand von Heines Umdeutung. Die »Schönheit« in Gestalt toter Ursulinerinnen, die wegen der Erfüllung ihrer Liebesehnsucht von dem verdammenden, ›falschen Christus‹ der kirchlichen Keuschheitsvorschriften aus dem Himmel ausgeschlossen und zu ewiger Verdammnis verurteilt werden, nimmt erst ein Heiland barmherzig in den Himmel auf, der das »große Kreuz« menschlichen Leidens »Geduldig und getreu« zu tragen bereit ist und dadurch die »Schönheit« erlöst, statt sie in ewiger gespenstiger Unruhe auf Erden zu halten – ein Jesus-Bild, das der im Exkurs des dritten Teils dieser Arbeit erörterten Befreiungstheologie nahesteht.

Sieht man die »Nonne« als Bild der Reinheit der Kunst, wie sie ja auch die Göttin Diana verkörpert, dann wird die ›Befleckung‹, die sie durch die Verwicklung der Kunst in die Wirklichkeit erfährt, zur ›Sünde‹ – das Bild zeigt einen Prozess, der die Entfernung von Kunst und Wirklichkeit, die im ›L'art-pour-l'art‹ zum Programm wird, beinhaltet. Die Vernichtung dieser reinen Schönheit zum Zeitpunkt des Beginns jenes Prozesses, so schmerzhaft sie der Ich-Erzähler erfährt, soll das Entstehen solcher Kluft verhindern.

Für die Eigenart der Poiesis als der »produktive[n] Seite der ästhetischen Erfahrung«³³ nach der Aufhebung der Autonomie der Kunst bieten sich mehrere Möglichkeiten an: Jauß zufolge vollzieht sich in der Kunsterfahrung der Neuzeit

»die Emanzipation der ästhetischen Erfahrung in der ausdrücklichen Abkehr von der platonischen Metaphysik des Schönen. Der vollendete Bruch zeigt sich in der französischen Tradition bei Baudelaire am schärfsten. Die ›berühmte Doktrin von der unauflöslchen Einheit des Schönen, Wahren und Guten‹ kennzeichne nunmehr – so heißt es in der Würdigung T. Gautiers von 1859 – die von der nachromantischen Moderne unwiderruflich in die Vergangenheit verwiesene klassische Ästhetik.«³⁴

³³ Jauß, a. a. O., S. 103

³⁴ ebda.

Auf die Parallele zu Baudelaire könnte schon der Begriff »spleen« verweisen, der bei Heine – gerade im »Romanzero« in mehrfacher Hinsicht, wie gezeigt wurde – bedeutsam ist und für Baudelaire eine zentrale Rolle spielt.

Allerdings hebt Heine seine ohnehin nur schwer mit einer Bedeutungsvariante des Begriffs: der »Melancholie« identifizierbare »Übersetzung« (wie sie besonders in der französischen Sprache – bis zu Camus' »Überdruß« – Verwendung findet)³⁵ in »Der weiße Elefant« durch seine ironische Beschreibung der Titelfigur wieder auf:

»Das glücklichste Leben ist ihm beschieden,
Doch niemand auf Erden ist zufrieden,
Das edle Thier, man weiß nicht wie,
Versinkt in tiefe Melancholie.

Der weiße Melancholikus
Steht traurig mitten im Überfluß.« (Verse 65–70)

Diese Art von »Spleen« hat ihre Wurzel – der »Historie« zufolge – in der Trennung von Leib und Seele. Als Sehnsuchtsort ist in diesem »Spaßgedicht« Paris angegeben und eine »Gräfin Bianka«³⁶, die als Personifikation des »hohen Ideals« u. a. an »Der Epheser große Diana« erinnert und damit als Bild der zum »l'art-pour-l'art« entwickelten autonomen Kunst stehen kann. In die Reihe der Anspielungen – Goethes »Wahlverwandtschaften« und »Die Leiden des jungen Werther«, das Volkslied »Wenn ich ein Vöglein wär'« –, die sowohl die Situationskomik steigern als auch Hinweise auf die Ästhetik der »Kunstperiode« (den Zeitraum des Goetheschen Gesamtwerks) enthalten, gehört auch Théophile Gautier als Autor der »Symphonie en blanc majeur«. Die Geste, mit der der Erzähler dessen Unfähigkeit, ihre weiße Haut zu schildern, ausdrückt:

»Selbst Gautier ist dessen nicht kapabel, –
O diese Weiße ist implacable!«, (Verse 107/108)

zitiert – besser: karikiert – eine Vornehmheit³⁷, die in ihrem elitären Habitus andeutet, was die Problematik einer Kunst der Moderne ausmacht, die sich als nachklassische und nachromantische versteht: Mit ihrem Verzicht auf einen Bezug zu gesellschaftlicher Wirklichkeit verliert sie ihre »Farbe«; Autonomie

³⁵ Baudelaire's Begrifflichkeit ist weniger eindeutig fixierbar, siehe Dolf Oehler: »Ein Höllensturz der Alten Welt«, Frankfurt/Main 1988 passim

³⁶ nach DHA 3/2, S. 564 ff. ist Gräfin Kalergis gemeint, »1848/49 Tagesgespräch in der Pariser Gesellschaft« und damals auch Besucherin Heines.

³⁷ sozial bezogen auf besitzbürgerliche Herkunft, ebenso wie Dafna Mach (a. a. O.) zu »Prinzessin Sabbath« das Paar gerade aufgrund ihrer Sprechweise deutsch-jüdischer Besitz-Bürgerlichkeit zuordnet.

wird so verstanden, dass sie über das Verweigern, sich für bestimmte Zwecke vereinnahmen zu lassen, hinaus, jegliche Funktion verliert bzw. es ausdrücklich ablehnt, irgendeine Funktion zu erfüllen oder gerade in dieser Funktionslosigkeit ihr »eigentliches« Wesen zu sehen.

Hans Robert Jauß bestätigt meine Überlegungen, wenn er nach seiner Kritik an Kant, er habe

»der auf die Subjektivität zurückgenommenen ästhetischen Urteilskraft indes wieder jegliche Erkenntnisfunktion abgesprochen«,³⁸

die Tendenz skizziert, die sich daraus entwickelt:

*»So macht sich die Ambivalenz von Würde und Mangel des Schönen auf dieser Stufe der ästhetischen Erfahrung in einem Gegensatz geltend, den die Theorie und Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts zur Kluft zwischen ästhetischer Autonomie und ethisch ernster, wählender Existenz vertiefen und bis zum völligen Praxisverlust der interesselosen Kunst des l'Art pour l'Art steigern sollte.«*³⁹

Die Behauptung Wilfried Maiers, der späte Heine habe die Idee der »Autonomie der Kunst« zum Artistentum gesteigert, steht geradezu diametral der vorliegenden Analyse entgegen. Wenn er aus seiner Interpretation von Heines »Börne-Schrift« folgert, der Dichter habe darin die l'art-pour-l'art-Theorie vorweggenommen, die sein Spätwerk bestimme⁴⁰, dann übersieht er all jene Aspekte dieser Phase in Heines Kunstentwicklung, in denen er gerade nicht das Artistentum pflegt, auf das er sich W. Maier zufolge zurückziehe, um

*»den Anspruch auf Mündigkeit des Subjekts zu bewahren«*⁴¹

und über die Pflege innerer Befreiung allmählich ein »Reich der wahren Sittlichkeit«⁴² zu stiften. Das ist nicht Heines Weg.

Das Zitat aus Walter Benjamins Buch »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« ist als Reaktion der Kunst auf den Verlust der »Aura« zu verstehen, der – mit dem Abschluss des »Schönheitsdienstes« vom Beginn der Renaissance bis zum von Hegel konstatierten »Ende der Kunstperiode« – zur Krise der Kunst führt.⁴³ Dass Benjamin diese Entwicklung im Zusammenhang mit dem »Aufkommen [...] der Photographie«⁴⁴ – deren ältestes Verfahren die 1837 erstmals angewandte Daguerrotypie ist – und dem »Anbruch des Sozialismus« sieht und mit dem Beginn der Moderne die Fundierung der Kunst statt »aufs Ritual« auf »eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik« feststellt⁴⁵, klammert Wilfried Maier aus.

³⁸ Jauß, a. a. O. S. 96

³⁹ ebda.

⁴⁰ W. Maier, a. a. O. S. 224

⁴¹ ebda.

⁴² ebda. S. 234

⁴³ Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, Frankfurt/Main 1963. S. 16 f.

⁴⁴ ebda.

⁴⁵ ebda. S. 18

Der Zusammenhang der Entwicklung von Kunst zu ihrer Präsentation als Ware – in »Nächtliche Fahrt« als »Der Welt Unflätherey« angegeben und in »Jehuda IV« explizit dargestellt – wird auch in einer Fußnote Walter Benjamins deutlich, in der er Brecht zitiert:

»Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten für das Ding, das entsteht, wenn ein Kunstwerk zur Ware verwandelt ist, dann müssen wir vorsichtig und behutsam, aber unerschrocken⁴⁶ diesen Begriff weglassen, wenn wir nicht die Funktion dieses Dings selber mitliquidieren⁴⁷ wollen, denn durch diese Phase muß es hindurch, und zwar ohne Hintersinn, es ist kein unverbindlicher Abstecher vom rechten Weg, sondern was hier mit ihm geschieht, das wird es von Grund auf ändern, seine Vergangenheit auslöschen, so sehr, daß, wenn der alte Begriff wieder aufgenommen werden würde – und er wird es werden, warum nicht? – keine Erinnerung mehr an das Ding durch ihn ausgelöst werden wird, das er einst bezeichnete.«

Den Beginn dieser Phase erfährt das »Ding« bei Heine nur unter größtem »Weh«-Geschrei, unter Anrufung der jüdischen Gottesnamen – die Gnade (nicht als Begnadetseinwollen, sondern als der Barmherzigkeit bedürftig) des Allmächtigen erfliehend – und des Namens des barmherzigen Gottes aller monotheistischen Religionen und unter der Aufopferung eines Poesisbegriffs, der Heines Selbstverständnis im Kern trifft:

»Bricht auch mein Herz entzwey.« (Vers 36)

Das Motiv des gebrochenen oder tödlich verwundeten Herzens kommt in Heines Werk immer wieder im Zusammenhang mit romantischer Poesie⁴⁸ vor. Beispielhaft sei das dritte Gedicht aus dem Zyklus »Heimkehr« angeführt, in dem zu Beginn der Vers »Mein Herz, mein Herz ist traurig« dem Vers »Doch lustig leuchtet der Mai« gegenübersteht und das ›Lyrische Ich‹ die ›Natur‹ von oben betrachtet – mit Blick auf ein unstimmgiges, ironisch gebrochenes Genrebild – und das mit dem (an den Soldaten am »Schilderhäuschen« gerichteten) Wunsch endet: »Ich wollt', er schösse mich tot.«

Wird da noch im Konjunktiv Kritik an der Verlogenheit wirklichkeitsferner romantischer Poesie formuliert, so geschieht in »Nächtliche Fahrt« ihre tatsächliche ›Ermordung‹: Am Ende des Textes hat sich das Traumgeschehen als wirklich Ereignetes erwiesen.

⁴⁶ Ist mit dieser dreifachen adverbialen Bestimmung nicht Brechts Bedenken in einer Weise betont, wie sie emotional anders (zu höchstem Entsetzen gesteigert) der Ich-Erzähler bei seiner Mordtat in »Nächtliche Fahrt« ausdrückt?

⁴⁷ Man beachte die Begrifflichkeit »liquidieren«!

⁴⁸ H. Salinger (a. a. O. S. 31) macht auf das Zitat des Reims in »Nächtliche Fahrt« aufmerksam, das an Brentanos Lorelei-Gedicht erinnere (dreimal »Lore Lay«), und auf den Vers »als wären es meiner drei«, den Heine zitiert: in Vers 4 und Vers 48.

Wurde die Funktion des Schönen, im Reich der Kunst zu versöhnen, was sich dem philosophischen Denken als Dichotomie (etwa ›Leib und Seele‹, ›Ich und Welt‹, ...) darstellt, in Heines Werk von Anfang an in Frage gestellt, ironisiert und ihrer Scheinhaftigkeit entblößt, aber in dieser kritischen Rolle letztlich bestätigt, so reagiert der »Romanzero« unversöhnlich. Die Haltung, die schon in der Analyse der Psalm-137-Rezeption in »Jehuda II« als Schlüsselstelle für die Position des Ich-Erzählers erarbeitet wurde, begegnet in »Nächtliche Fahrt« ähnlich verzweiflungsvoll, mit demselben »O Weh« in der Stimme und aus demselben »Spleen« heraus, der als »böser Nachtalp« die dichterische Phantasie belastet.

Wie aber ist die neue Poiesis beschaffen, die am Morgen nach der Tat übrigbleibt und vom neuen »May«, der »blühte und glühte« (Vers 46), begrüßt wird? Ihr Hauptgewicht liegt darauf, dass sie neu ist und in der Morgenstimmung des Beginns wurzelt. Dementsprechend muss sie freilich alles in Frage stellen, ja ›vernichten‹, was dem Alten an Vollendung und Geschlossenheit anhaftet, an Kunstanspruch, der zum Verehren nötigt und den Dichter zu einer Instanz erklärt, welcher man (in welcher Hinsicht auch immer) nachfolgen zu müssen meint. Bleibt diese destruktive Funktion der neuen Poiesis auch stets immanent, so ist doch zugleich mit der Morgenstimmung die Erwartung verbunden, sich durch die aktive Beteiligung als Leser, der einbezogen ist in die schöpferische ›Vollendung‹ des Kunstwerks, Fähigkeiten und Einsichten anzueignen, die zu einer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit führen, die selbstbestimmt ist und sich schon allein dadurch unterscheidet von jeder gesellschaftlichen Tätigkeit, in der ein Mensch als fremdbestimmter Funktionsträger seine Rolle spielt.

So versteht auch Hans Robert Jauß den Gedanken des »jungen« Marx (präzise: dem der »Ökonomisch-philosophischen Manuskripte«, in denen er 1844 eine Geschichtsphilosophie entwirft), das Bedürfnis des Menschen,

*»in der Welt heimisch und zuhause zu sein, das in Hegels Ästhetik allein die Kunst befriedigen konnte«,*⁴⁹

durch Verbindung technischer und ästhetischer Poiesis in der Arbeit als utopisches Ziel zu erfüllen, und er leitet daraus ab, man könne

*»die Funktion der ästhetischen Erfahrung [...] in der Dialektik der Aneignung der Natur so interpretieren, daß die künstlerische Produktion der Entfremdung durch das Haben (d.h. durch das Privateigentum) nicht in gleichem Maße anheimfällt wie die Arbeit, so daß die Kunst auch noch während der Geschichte der Entfremdung die Möglichkeit nicht entfremdeter Arbeit bewahrt [...]«*⁵⁰

⁴⁹ Jauß, a. a. O., S. 115 f.

⁵⁰ ebda. S. 116

Wäre das Kunstwerk so »der Welt Unflätherey« entzogen, dann könnte es
»als Paradigma nicht entfremdeter Arbeit dienen, das die Vorstellung freier Produktivität und sinnesändernder Rezeptivität in Phasen entfremdeter materieller Arbeit aufrechtzuerhalten vermag.«⁵¹

Insbesondere befreie die Kunst

»die ästhetische Rezeption aus ihrer kontemplativen Passivität, indem sie den Betrachter selbst an der Konstitution des ästhetischen Gegenstands beteiligt: Poiesis meint nunmehr einen Prozeß, in dem der Rezipient zum Mitschöpfer des Werkes wird.«⁵²

Schließlich betont Jauß die epochale Wende der Geschichte der ästhetischen Erfahrung nach Hegels Prognose vom »Ende der Kunst«, die dazu geführt habe,

»mit dem Schönen als der höchsten Bestimmung des klassischen Kunstideals schließlich die Schranke zwischen Kunstwerk und außerkünstlerischer Wirklichkeit überhaupt abzubauen.«⁵³

Kunst werde nach einem Begriff Paul Valéry's zum »*objet ambigu*« – das wesentliche Merkmal des Schönen sei dessen »Unbestimmbarkeit« –⁵⁴, die den Betrachter zwingt,

»sich fragen zu müssen und entscheiden zu sollen, ob dieses noch oder auch Kunst zu sein beanspruchen kann. [...] Ästhetisch genießbar ist hier nunmehr die poetische Tätigkeit des Betrachters, nicht der Gegenstand selbst.«⁵⁵

Der Gedankengang deckt sich mit Heines im »Romanzero« erkennbarer ästhetischer Theorie insoweit, als das Einbeziehen des Lesers als »Mitschöpfer« in seinen Texten, wie bereits an einigen Beispielen gezeigt werden konnte, konstitutiv wird: Vom Entdecken von Ungereimtheiten im Text, dem notwendigen Aktivwerden bei der Enthüllung eines Hintersinns – oder mehrerer Sinnschichten – bis zur Neukonstruktion eines Handlungsverlaufs (wie z.B. beim »Schelm von Bergen«) kann seine Tätigkeit tatsächlich als poetische bezeichnet werden.

Im Widerspruch zur Jaußschen Argumentation steht jedoch der Gedanke, der Gegenstand selbst, der dem Betrachter präsentiert wird, sei nicht mehr ästhetisch genießbar: Zum einen bieten die Texte des »Romanzero« auch dem, der sie nur »passiv« zu konsumieren versucht, Genussmöglichkeiten an – freilich wird ihm der Spaß vergällt, wenn er bemerkt, dass sein Genießen selbst in seiner Widersprüchlichkeit zur Schau gestellt und die kontemplative Haltung des Betrachters als fragwürdig entlarvt wird, weil er merkt, dass er dem Erzähler »auf den Leim gegangen« ist, aber in diesem Moment beginnt schon

⁵¹ ebda.

⁵² ebda. S. 117 f.

⁵³ ebda. S. 119

⁵⁴ ebda. S. 117

⁵⁵ ebda.

der größere Genuss: Da fällt der poetische ›Startschuss! –, zum anderen schenken sie dem mitdenkenden und -forschenden Betrachter neben dem Genuss am eigenen poetischen Tun – das in politische, historische, philosophische und andere ›Ebenen‹ der Reflexion überzugehen und damit aus dem ›Feld‹ des Textes in andere Bereiche seiner gesellschaftlichen Wirklichkeiten sich auszuweiten drängt, ja daraus gerade seine Substanz entwickelt – reichhaltigen Genuss am Werk des Dichters – Genuss also an der Form des ›Rätsels‹ selbst sowie an der Tätigkeit, sich in seine Lösung zu vertiefen.

Die Dialektik der ästhetischen Theorie Heines besteht m.E. darin, dass in ihrer Synthese (des Gegensatzes klassischer und romantischer Ästhetik) alles ›beseitigt‹ (und insofern im Sinne der Hegelschen Dialektik ›aufgehoben‹) ist, was ihre Vorläufer an von der Wirklichkeit abgehobener Idealität, in sich ruhender Abgeschlossenheit einer zweiten Natur und Vorstellung einer gottähnlichen Autarkie des künstlerischen Subjekts in sich bergen, dass aber ›aufbewahrt‹ ist, was im Begriff der Autonomie als Unabhängigkeit des Dichters von, seine subjektive Entscheidungsfreiheit beeinträchtigenden, Setzungen, Vorgaben oder Bedingungen enthalten ist, dass nicht verzichtet werden muss auf alles, was an Vollendung der künstlerischen Gestaltungskraft erreichbar ist und insofern als ›schön‹ gelten kann, ohne dabei zum Selbstzweck zu werden, sondern im Gegenteil dem kommunikativen Prozess, in dem der Rezipient zum Mitproduzenten wird, dienlich ist.

Als nicht deckungsgleich erweist sich weiterhin der Begriff des »*objet ambigu*« Paul Valérys, in dem das Kunstwerk »als eine immer nur mögliche Lösung vor einer unendlichen Aufgabe«⁵⁶ erscheint. Selbst wenn einzelne Texte den Leser vor beinahe unlösbare Schwierigkeiten stellen mögen, so sind doch – schon im Ansatz der allegorischen Form als einem letztlich rational auflösbaren Rätsel – immer Grenzen des Deutungshorizonts sichtbar, zumindest denkbar.

Am Beispiel des Gedichtes »Der Asra«, das Wolfram Groddeck unter dem Gesichtspunkt der Intertextualität interpretiert,⁵⁷ soll dies verdeutlicht werden: Durch die Erforschung der Quellen, die Heine benutzt hat bzw. die in den benutzten Texten verarbeitet sind – Ebn Abi Hadglats »Divan der Liebe«, Stendals »Über die Liebe«, Hammer-Purgstalls »Geschichte der schönen Redekünste Persiens« und Goethes »West-östlicher Divan« einschließlich der »Noten und Abhandlungen zum besserem Verständnis des West-östlichen Divans«⁵⁸ –, kommt Groddeck zu dem Ergebnis:

⁵⁶ ebda. S. 119

⁵⁷ Wolfram Groddeck: »Der Asra«. Intertextualität und Poetologie in einem Gedicht aus Heinrich Heines »Romanzero«. in: HJB 92, S. 79–91

⁵⁸ ebda. S. 82 ff. Die DHA 3/2, S. 647 f., zitiert Heines direkte Quelle ungekürzt.

»der ›Asra‹ wird nun lesbar als Chiffre für eine verschollene ›romantische Dichtung.«⁵⁹

Der Begriff ›Chiffre‹ erscheint hier zu eng; er vermag die Figur des Sklaven zu fassen, solange er nur als ›Zeichen für ...‹ – eben: ›romantische Dichtung‹ – steht. Sobald dieses Zeichen jedoch zum Bestandteil eines größeren, das Bild fortsetzenden und die Romanze insgesamt umfassenden, schließlich die ganze Textsammlung charakterisierenden Bedeutungsnetzes wird, ist die Figur mit dem Begriff ›Personifikation‹ genauer bezeichnet, weil sie dann Element eines allegorischen Bildes wird, das, wie der ganze Text, ›übersetzt‹ werden muss.

Da Heine dem Leser des »Romanzero« in dessen Schlüsseltext »Jehuda ben Halevy« am Beispiel des Wortes »Schlemihl« solch eine etymologische Forschungsarbeit vorführt, leuchtet Groddecks Vorgehen – als vom Dichter für den Leser vorgedachtes – unmittelbar ein. Auch der Einfall, die »wunderschöne / Sultanstochter« als

»eine Goethesche Figur, die gerade im Stendhal gelesen hat«⁶⁰

zu deuten, überzeugt, wenn man mit Groddeck die Formel vom

»Springbrunn, / Wo die weißen Wasser plätschern« (Verse 2/3, 6/7)

als Topos für die »Quelle des Textes im Text«⁶¹ versteht – die außerdem, wie Groddeck feststellt, »im Präsens« steht, »während die ›eigentliche‹ Erzählung des Gedichtes im Präteritum gehalten ist«, wohl als Kennzeichen für die unveränderlich bleibende Textquelle. Und seine Folgerung, dieser Topos stelle eine »Allegorie des Lesens« dar, wirkt ebenso schlüssig wie sein weiterer Gedanke, daraus lasse sich die Erkenntnis

»von der Untrennbarkeit von Dichten und Lesen« ableiten. »Dichten ist in Heines ›Historien‹ immer schon Lektüre von Geschichte und Dichtung.«⁶²

Wenn er dann am Ende seines Aufsatzes die allegorische Lektüre auf die ganze Geschichte ausweitet und die »Fürstin«

»zur Personifikation einer modernen poetologisch reflektierten Dichtung« werden lässt, »die ›Eines Abends‹ nach ihren eigenen Ursprüngen fragt«,⁶³

rundet das seine die Struktur des »Romanzero« erfassende Interpretation ab.

Die Idee, den Leser, der das Rätsel des allegorischen Bildes des Gedichtes »Der Asra« zu lösen hat, zum untrennbaren Bestandteil des Kunstwerks werden zu lassen, führt uns über Groddecks Beitrag hinaus: Denn der Leser wird zum Mitschöpfer, indem er die Reflexion der »Fürstin« (als eine vom Dichter vorgegebene) aufgreift und verfolgt bis zur Reflexion seiner eigenen Lesetätigkeit, seiner eigenen Rezeptionshaltung. Damit gelangen wir jedoch auf eine neue Sinn-Ebene: Die der ästhetischen Theorie.

⁵⁹ ebda. S. 84

⁶⁰ ebda. S. 85

⁶¹ ebda. S. 89

⁶² ebda.

⁶³ ebda. S. 90

Anders als in der klassischen Ästhetik, in der das Kunstwerk als vollendetes, abgeschlossenes, vom Betrachter aufgenommen wird, bleiben die Texte des »Romanzero« ohne Zutun und »Weiterdichten« des Lesers unvollendet: »Fragment«. Auch dafür ist »Jehuda ben Halevy« Schlüsseltext, der im Untertitel, eingeklammert, als »Fragment« überschrieben wird. Wie offen das Kunstwerk ist – bei Valéry als »objet ambigu« bezeichnet – und wie unbestimmbar es bleibt bzw. inwieweit sein »Rätsel« restlos auflösbar sein kann, ist für Heines Verständnis »moderner« Dichtung noch genauer zu untersuchen.⁶⁴

Das Gedicht »Der Asra« ermöglicht über die Interpretation Groddecks hinaus ein tieferes Verständnis auf einer anderen Sinn-Ebene, die es als Allegorie »moderner« Dichtung zeigt. Fasst man die Gestalt der »wunderschöne[n] Sultanstochter« als Personifikation klassischer und die Figur des »Asra« als Personifikation romantischer Poesie, dann erscheint ihr Verhältnis als das eines Sklaven zur Herrin, wie es im ersten Buch von Heines »Die Romantische Schule« als eines der Götterverehrung dargestellt wird. Als Zeus des klassischen Olymp fungiert Goethe:

»so glich Goethe dem großen Jupiter, in Denkweise und Gestalt.«⁶⁵

Wie Erich Trunz in den Anmerkungen zu Goethes Schriften zur Literatur⁶⁶ die Zeitschrift »Über Kunst und Altertum« (Zweites Heft) als

»Kampforgang gegen die [...] moderne romantische Kunst der Subjektivität und Innerlichkeit«

charakterisiert, so urteilt auch Heine:

»Nämlich Wolfgang Goethe trat von seinem Postamente herab und sprach das Verdammnisurteil über die Herren Schlegel, über dieselben Oberpriester, die ihn mit soviel Weihrauch umduftet.«⁶⁷

Die Tendenz des Urteils, das Heine in »Die Romantische Schule« der romantischen Poesie zuteil werden lässt, als einer dem christlich-katholischen Mittelalter zugewandten, leibfeindlichen Dichtungsart, über die er ihre Begründer sagen lässt:⁶⁸

»Unsere Poesie, sagten die Herren Schlegel, ist alt, unsere Muse ist ein altes Weib mit einem Spinnrocken, unser Amor ist kein blonder Knabe, sondern ein verschumpfter Zwerg mit grauen Haaren, unsere Gefühle sind abgewelkt, unsere Phantasie ist verdorrt: wir müssen uns erfrischen, wir müssen die

⁶⁴ Ihr Horizont als der eines forschend zu übersetzenden allegorischen Geschehens ist letztlich der eigene Horizont des Lesers in dessen Aktualität; siehe«Teil 6: Der Leser.

⁶⁵ »Die Romantische Schule. Erstes Buch«, DHA 8/I, S. 149

⁶⁶ Hamburger Ausgabe Band XII (Hg.: Erich Trunz) S. 664

⁶⁷ DHA 8/I, S. 148

⁶⁸ DHA 8/I, S. 138

verschütteten Quellen der naiven, einfältigen Poesie des Mittelalters wieder aufsuchen, da sprudelt uns entgegen der Trank der Verjüngung«, entspricht seiner in der eigenen literarischen Gestaltung vorgeführten Charakterisierung der romantischen Poesie als eine sterbende, todgeweihte: Ulrike Brunottes⁶⁹ Interpretation des bereits erwähnten Gedichtes »Heimkehr III« folgert aus einer Analyse der »mikroskopische[n] Verfremdungen«, Metaphern und Motive des Gedichtes die »Todessehnsucht« romantischer Dichtung: »Als Darstellung eines Übergangs, der entweder der von der Nacht zum Tag oder der vom Tage zur Nacht sein kann, symbolisiert das Sonnenrot in der Romantik die Ambivalenz von Leben und Tod. Mit dem Bild des zweideutigen Übergangs [...] läßt sich die der Romantik allgemein zugehörige Stimmungslage charakterisieren.«⁷⁰

Und zur Schlusspointe des Gedichts bemerkt sie:

»Es handelt sich also nicht um ein unverbindliches Wünschen und Klagen, sondern eindeutig um den realen Tod, der gesucht wird. [...] Der Schmerz, der diesem Todeswunsch zugrunde liegt, ist zu stechend, um genießbar zu sein; er zerreißt. [...] In dem schneidend krassen Wort ›todt‹ am Ende liegt die Substanz des Gedichts.«⁷¹

Die Motive des Gedichtes »Der Asra« – die »Abendzeit«, der »Springbrunn« (für die Herren Schlegel ein Jungbrunnen!) und das Sterben des Asra in und an seiner Liebe zur »Schönheit«, deren Kern als »klassischer« ihre Verehrung durch die Romantiker entspricht – stimmen mit dem Bild überein, das sich aus der Rezeption des Lesers Heine montieren lässt.

Wenn Heines Goetherezeption auch schwankt,⁷² so bleibt als sich durch die ganze Auseinandersetzung mit ihm durchziehende Kritik die an der distanzierten Objektivität Goethes, wie er sie z. B. in den »Englischen Fragmente[n]« von 1830 formuliert:

»[...] meine Seele bebt, und es brennt mir im Auge, und das ist ein ungünstiger Zustand für einen Schriftsteller, der den Stoff beherrschen soll, wie es die Kunstschule verlangt, und wie es auch Goethe getan – er ist achtzig Jahr dabei alt geworden und Minister und wohlhabend – armes deutsches Volk! das ist dein größter Mann!«⁷³

Der Akt, der die Konstellation der ersten beiden Strophen des Gedichtes »Der Asra« verändert:

⁶⁹ Ulrike Brunotte: »Ein absichtsvoll falsches Volkslied« in: HJB 92, S. 57–78

⁷⁰ ebda. S. 71

⁷¹ ebda. S. 73

⁷² siehe Matthias Nölke: »Goethe als Kunstmittel. Heines Argumentation mit einem literarischen Muster.« HJB 94, S. 82–98

⁷³ zit. nach Nölke, ebda., S. 85

»Eines Abends trat die Fürstin

Auf ihn zu mit raschen Worten«, (Verse 9/10)⁷⁴

bricht die Geschlossenheit der klassischen Poesie auf, indem sie unvermittelt eine direkte Konfrontation provoziert. Mit diesem Vorgang ist nicht – zumindest nicht direkt – das zitierte »Verdammnisurteil« durch Goethe selbst angesprochen, sondern ein Schritt heraus aus der unabhängigen zweiten Welt – der »*Aura*« (Walter Benjamin) – der autonomen Kunst, die so hoch über der gesellschaftlichen Wirklichkeit steht,

»daß alles Treiben der Menschen, ihre Religion und ihre Moral, wechselnd und wandelbar unter ihr hin sich bewegt«⁷⁵

auf die erste, wirkliche Welt zu. Die Forderung der »Fürstin«, der Sklave solle Name, Heimat und Sippschaft bekanntgeben, ist – bezogen auf die in dem *Asra* personifizierte romantische Poesie – eine literaturwissenschaftliche Aufgabe: die Bezeichnung der Herkunft (die Quelle) und – mit einem abfälligen Beiklang – die gesellschaftliche Zuordnung (also den literatursoziologischen Aspekt) mitzuteilen. Dem polizeilichen Ton, in dem die Forderung gestellt wird, entspricht das Geständnishafte der Auskunft. Mit der letzten Angabe, in der der »Sklave« seine Zugehörigkeit zum »ältesten persischen romantischen Gedicht«⁷⁶ gesteht, erklärt er sich selbst – ein Deuter (wie der »Knabe Lenker« in Goethes *Faust II*) seiner eigenen allegorischen Gestalt – als »Personifikation« romantischer Poesie, die in vormohammedanische Zeit zurückreicht⁷⁷, während die beiden anderen Teile seiner Auskunft – entsprechend der Quelle: Stendals »*De l'amour*« – islamischer Zeit zuzurechnen sind. Zusammen mit dem Bild, das Mounir Fendri als Heines Islam-Bild zeichnet:

»Für ihn lautet das Schlüsselwort der Religion der Mohammedaner: »Fatalismus«. Die »Ergebung« in das verhängte, »auf Steintafeln geschriebene« (85. *Sure*) Schicksal betrachtet er als die charakteristische Haltung der Anhänger dieser Religion.«⁷⁸

ergibt die Verknüpfung beider Angaben zur Kritik an der romantischen Poesie in Form einer Selbstaussage ihre religiös begründeten Unterwerfungsbereitschaft, für die er im Islam ein geeignetes Bild findet. In »Die Romantische Schule« bezieht er dieselbe Haltung auf die Spielart des römisch-katholischen Christentums, die die deutschen Romantiker pflegten – in ihrer Rückwendung zum Mittelalter suchten sie den Reiz einer »Wollust des Schmerzes« – und die

⁷⁴ vgl. »Schelm von Bergen«: die Konfrontation von Herzog und Schelm

⁷⁵ »Die Romantische Schule I« DHA 8/1, S. 153

⁷⁶ siehe Groddeck, a. a. O.

⁷⁷ siehe E. Trunz, a. a. O. S. 569

⁷⁸ M. Fendri: »Halbmond, Kreuz und Schibboleth« Hamburg 1980, Kapitel 1

»durch die Lehre [...] von der auferlegten Hundedemut und Engelsgeduld die erprobteste Stütze des Despotismus geworden« sei.⁷⁹

Das Bild des

»Springbrunn,

Wo die weißen Wasser plätschern«,

das zweimal auftaucht und durch die jeweilige Zuordnung romantische und klassische Poesie verbindet, bekommt – grenzt man es ab von der Dichtkunst, die sich dem Betrachter öffnet, vom Sockel heruntersteigt und der Realität fordernd gegenübertritt – eine Bedeutung selbstgefälligen Spiels, das – mit der Farbe »weiß« dem Gautier-Zitat in »Der weiße Elephant« entsprechend – die Entwicklung der sich gerade erst herausbildenden nachromantischen Moderne kritisch beleuchtet, die das Gemeinsame von klassischer und romantischer Vorgabe: die Herstellung einer zweiten, über der ersten schwebenden, ihre Widersprüche scheinhaft versöhnenden, von ihr flüchtenden, abgewandten oder von ihr zuletzt völlig unabhängigen: »autarken« Welt im »Artistentum« des l'art-pour-l'art bewahrt.

Davon grenzt Heine eine Kunst ab, die sich nicht als »zweite Natur« versteht, die weder in der Gestaltung einer idealisierten Welt eine die gesellschaftlichen Gegensätze harmonisierende Funktion wahrnehmen will noch sich in der Flucht in Innerlichkeit oder elitäre Gleichgültigkeit bzw. Absondertheit einer eigenen »zweckfreien« Kunstwelt erschöpft.

Wenn in »Der Dichter Firdusi III« der Fürst selbst mit den aufgezählten Luxusartikeln, wie sie in der Hauptstadt der jungen Kolonialmacht Paris, dem »Haupthandelsplatz für Orientalica«⁸⁰ angeboten werden, als (verspätete) Gegenleistung für das Lebenswerk Firdusis Waren anbietet, den Tauschwert des »Riesenteppichs«, dessen Gehalt im ersten Teil enthusiastisch vorgeführt wurde⁸¹, nun also statt in Silber⁸² in moderner Gestalt (als Warenwert) bezahlen will, dann entzieht er »*der genieästhetischen Konzeption von Dichtertum notwendig den Boden.*«⁸³ Der neuen Ökonomie entspricht jedoch eine herrschaftsadäquate Kunst, wie sie in »Der Dichter Firdusi«, Teil III, im Bild des

⁷⁹ »Die Romantische Schule I«, DHA 8/1, S. 127

⁸⁰ E. Scheiffele a.a.O. S. 86

⁸¹ Firdusi I, Vers 25 ff.

⁸² der Vorgang wird von Goethe als »irgendein Mißlingen seiner Hoffnungen« gesehen und Ferdusis Reaktion darauf als »Anmaßung«, die dem orientalischen Herrschaftssystem zuzurechnen sei, abgewertet (Hamburger Ausgabe Band 2: »Künftiger Divan«, S. 198), dagegen in Heines »Der Dichter Firdusi« als schönede Täuschung und Lüge betont – Goethe betrachtet die Geschichte demnach historisch, während sie Heine als allegorische inszeniert, deren Bedeutung aktuell zu entschlüsseln ist.

⁸³ E. Scheiffele a.a.O. S. 89

»Springbrunn« dargestellt wird – L'art-pour-l'art-Ästhetik als schmückendes, klimatisch angenehmes Beiwerk; der »Dichterkönig« Ansari gehört dementsprechend als »Liebling« des Schachens zu den »mit Ehrfurchtsmienen« dabei stehenden Dienern.

Der mitdenkende, ja ›mitschöpferische‹ Leser hat also, erkennt man z. B. die beiden Interpretationen des Gedichtes »Der Asra« an, durchaus mehrere Möglichkeiten der Deutung des allegorischen Werkes, die sich jedoch nicht widersprechen, sondern ergänzen, und die aus unterschiedlichen Perspektiven verschiedene Sinn-Ebenen beleuchten.

Vergleichbar ist dieses hermeneutische Verfahren beispielsweise mit dem, was über hundert Jahre nach Heines Tod Peter Weiss in »Ästhetik des Widerstands« bei einer Betrachtung des Guernica-Gemäldes vermittelt. Auch hier wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln (im Bild als Lichtquellen zitiert) ein mehrdeutiges, sich dem Betrachter sukzessive erschließendes Bild erstellt, das erst im studierenden Erforschen des Entstehungsprozesses anhand von Vorzeichnungen und motivgleichen Bildern, aber auch der politischen Rahmenbedingungen und Einflüsse – den Betrachter also unabdingbar als ›mitschöpferischen‹ einbeziehend –, ein ›abgerundetes‹, wenn auch nicht unbedingt abgeschlossenes Verstehen ermöglicht – ein hermeneutischer Prozess, der Peter Weiss zufolge Picassos Ästhetik entspricht.

Ähnlichkeit hat dieses Verfahren außerdem mit der von Brecht zeitlich parallel zu Picasso entwickelten Theorie des »Epischen Theaters«, bei dem beispielsweise im Epilog des Stückes »Der gute Mensch von Sezuan« der Zuschauer ausdrücklich aufgefordert wird, einen eigenen Schluss zu finden – den allerdings die ›zwingende Logik‹ des Stückes nicht wirklich offen lässt – und zu entscheiden, ob andere Götter, andere Menschen oder »eine andere Welt« (also andere gesellschaftliche Verhältnisse) anzustreben sind, um eine ›Lösung‹ zu finden, die den Menschen wirklich hilft.

Folgt man Hans Robert Jauß' Analyse der ästhetischen Erfahrung, so lassen sich die auf der Seite der ›Poiesis‹ gewonnenen Ergebnisse, auch auf ihrer rezeptiven Seite (der ›Aisthesis‹) verwerten. Nach Walter Benjamin folge aus den modernen Techniken und Medien der Reproduktion

*»nicht nur die Zerstörung der Aura wie der einsamen Kontemplation des klassischen Kunstwerks«, sondern es könne auch als positive Veränderung »die ›profane Erleuchtung einer materialistischen anthropologischen Inspiration‹ in Gestalt einer neuen, nicht länger esoterischen, für die Massen eröffneten, in politische Praxis eingehenden Kunsterfahrung« hervorgehen.*⁸⁴

⁸⁴ zit. nach Jauß, a. a. O. S. 126

Die Alternative dazu sei ein Auseinandertreten von genießender und kritisch-reflektierender Einstellung des Publikums, das einerseits

*»das im 19. Jahrhundert zu datierende Aufblühen der Trivialliteratur, des Kritikers oder der zum alsbaldigen Konsum bestimmten Künste«,*⁸⁵

andererseits als Antwort auf die »Kulturindustrie« die L'art-pour-l'art-Theorie hervorbringe, die Walter Benjamin zufolge versucht habe,

*»die Kunst gegen die Entwicklung der Technik abzudichten.«*⁸⁶

In die Morgenstimmung am Schluss der »Nächtliche[n] Fahrt« gehört vor allem ein neues Wahrnehmen der Welt; dies bezieht sich nicht nur auf das – mit dem als Utopie aufgefassten ›Spleen‹-Begriff bereits erwähnte – inhaltliche Verstehen von Geschichte, Gegenwart und Zukunft, sondern auch auf eine neue Art und Weise des Umgangs mit den Sinnesorganen. Deren Subjektivität besteht nicht einfach darin, einen Standpunkt einzunehmen, von dem aus ›Aspekte‹ der Wirklichkeit aufgenommen werden sollen – bis in unsere Zeit mit technisch immer raffinierteren Medien – sondern besonders in der Eigenart sinnlichen Wahrnehmens, dem es möglich wird, aus verschiedenen Blickwinkeln – aus Gesichtspunkten, die, auf viele ›Felder‹ verteilt im Subjekt ›vernetzt‹ werden – Wirklichkeit gleichzeitig zu erfassen. Heines »Romanzero« ›erzieht den Leser zu solchen ›Operationen‹ – modernen Formen des Wahrnehmens.

Wieder bestätigt Jauß meine Überlegungen, wenn er zur Frage der Überbrückung der

*»Kluft zwischen Massenkunst und esoterischem Avantgardismus« – einem »Hauptproblem der ästhetischen Theorie«*⁸⁷ –

eine neue Art ästhetischer Wahrnehmung zitiert, die sich einer

»Energie des faszinierenden Blicks« verdanke und *»die Verlockung durch das im Gegenwärtigen Verborgene, greifbar Nahe und doch sich Entziehende bis zum Verderben durch Verblendung«*⁸⁸

steigere und so den Prozess in Gang halte,

*»der die künstlerische Aisthesis von Entdeckung zu Entdeckung führte.«*⁸⁹

Jauß entwickelt die Aufgabe der ästhetischen Erfahrung in Auseinandersetzung u. a. mit Baudelaires

»Absage an die »natürliche Natur«, die er gelegentlich als Haß auf alles wachsende und grünende Leben stilisieren konnte,« und seiner Polemik, die *»die Melancholie des unwiederbringlich verlorenen natürlichen Weltverständnisses und die Entdeckung eines modernen Begriffs des Schönen zugleich«* bekunde.⁹⁰

⁸⁵ ebda. S. 126

⁸⁶ ebda.

⁸⁷ ebda. S. 127

⁸⁸ ebda.

⁸⁹ ebda. S. 129

⁹⁰ ebda. S. 155

Er schließt Paul Valérys Position mit ein: seine Forderung,

*»der angemessene Standort zum sehenden Erkennen der uns umschließenden Natur könne nur ein beliebiger Winkel [...] sein, der die Illusion ihrer Zweckmäßigkeit für den Menschen nicht mehr aufkommen läßt«,*⁹¹

und Marcel Prousts Besetzung der leer gewordenen Stelle der zeitlosen platonischen Schönheit durch die Aura als

»ein im Prozeß des Erinnerns selber gebildetes Unvergängliches«, das der »durch Erinnerung wahrnehmbar und durch Kunst mitteilbar gewordene[n] einmalige[n] Welt des erzählenden Ichs entspringt«,

in einem künstlerischen Vorgang, in dem die Wirklichkeit gegenständlicher Welt oder faktischer Lebensgeschichte – um der Lüge der Darstellung zu entgehen –

»nur in der eingestanden Form ihrer Vermittlung, [...] im eigens dargestellten, zeitlichen Prozeß des Erinnerns und die kommentierenden Reflexionen nur in der gebrochenen Verallgemeinerung des seine Identität suchenden erinnernden Ichs in die Romanwirklichkeit Eingang finden [...]« –

Handlung und Identität der Person müssten vom Leser (nach einer Formulierung W. Benjamins) aus dem *»rückwärtigen Muster des Teppichs«* erschlossen werden. Aufgabe der ästhetischen Erfahrung auf dem Gebiet der Aisthesis sei es demnach,

*»der verkümmerten Erfahrung und dienstbaren Sprache der »Kulturindustrie« die sprachkritische und kreative Funktion der ästhetischen Wahrnehmung entgegenzusetzen und angesichts des Pluralismus sozialer Rollen und wissenschaftlicher Weltaspekte die Erfahrung von Welt in Augen des andern und damit einen gemeinsamen Horizont zu bewahren, den am ehesten noch die Kunst an der Stelle des entschwundenen kosmologischen Ganzen gegenwärtig zu halten vermag.«*⁹²

Die ausführliche und dennoch auf wenige Auszüge verkürzte Wiedergabe des Jaußschen Gedankengangs, der sich auf Autoren bezieht, die ihre Werke z. T. viele Jahre *nach* Heine (Baudelaire *dw.* ausgenommen) produziert haben, soll dazu anregen, Heine als Autor wahrzunehmen, dessen Textgestaltung auf einer Ästhetik basiert, die weit voraus in unsere Gegenwart hineinreicht, so dass eine angemessene Rezeption den *»Romanzero«* als Beitrag zur Auseinandersetzung um ästhetische Theorien der Moderne versteht.

Die Vielfalt der von Jauß angesprochenen wissenschaftlichen Aspekte (u. a. Ökonomie, Politik, Geschichte, Religion, Philosophie, Literatur, Malerei) sowie die sprachkritische Reflexion erfordernde, schöpferische Phantasie und Forschungslust anregende Dichtungsweise Heines und sein in der Auswahl

⁹¹ ebd. S. 157

⁹² ebd. S. 162 ff.

der Stoffe und Perspektiven weltumspannender, Weltgeschichte und Weltreligionen einbeziehender Horizont machen ein Muster deutlich, das der Jaußschen Aufgabenstellung an ›die Kunst‹ schon 1851 gerecht wird.

Für die dritte, die kommunikative Funktion der ästhetischen Erfahrung, die er unter den Begriff ›katharsis‹ ordnet, sieht Jauß die Gefahren »*ideologischer Vereinnahmung*« und »*vorgefertigten Konsums*«, verknüpft im Prinzip der ästhetischen Sublimierung, die im Zeitalter der Kulturindustrie Adorno zufolge »*als bloße ›Ersatzbefriedigung‹ letztlich*« zur »*Affirmation von Herrschaftsinteressen*«⁹³ führe.

Gegenüber der geschichtlichen Entwicklung der ›katharsis‹ als Begriff der distanzierten Kontemplation, der im aristotelischen Denken beim Publikum eine »Reinigung« der Affekte bewirken solle, über die – beispielsweise im Passionsspiel angestrebte –

»*Verwandlung der aufgerührten Affekte in die Gemütsbereitschaft zur Nachfolge Christi*« als »*compassio*« im christlichen Mittelalter

zur – am Beispiel der »Werther-Debatte« deutlichen – Erkenntnis, dass

»*die Kunst das Leiden der Menschheit, von dem als Vergangenen sie oft allein noch die Erinnerung bewahrt, immer auch schon verklärt, wenn sie aussagbar macht*«, und ihr damit den Vorwurf der »*Anpassung an Herrschaft*« einträgt,⁹⁴

gewinnt Jauß die Einsicht in eine Tendenz der modernen Literatur und Kunst, »*der inhärenten Idealisierung des ästhetischen Gegenstandes mit Verfahren der Verfremdung, der Illusionsdurchbrechung, der Fragmentarisierung, der Montage, kurzum: der Artififikation entgegenzuwirken*«,⁹⁵

mit dem Erfolg, den Leser selbst ›poietisch‹ und damit zum ›Mitschöpfer‹ werden zu lassen. Kommunikative Funktion der Kunst und ihre poietische nähern sich demnach in dem Maße, in dem der Autor, dessen Schaffensprozess mehr und mehr dazu übergeht, Material zu sammeln, auszuwählen, zu ordnen, zu montieren, zu collagieren... und in dieser Form⁹⁶ in den kommunikativen Prozess einzubringen, den Leser als selbsttätigen Partner einbezieht.⁹⁷

Genau das fordert Heine im »Romanzero«; denn nur dem produktiven Leser, der sich auf die Widersprüche der Texte einlässt, gelingt ein Verständnis, das der Autor vorausgeplant hat; und nur der ›eigensinnige‹ Leser gewinnt auf diese Weise die methodische Kompetenz, die er braucht, um als autonomes ›Subjekt der Geschichte‹ in den Prozess einzugreifen, den eine demokratische Gesellschaft von ihm erwartet und der in Richtung einer Utopie der Aufhebung entfremdeter Arbeit führt.

⁹³ ebda. S. 169

⁹⁴ ebda. S. 322 f.

⁹⁵ ebda. S. 323

⁹⁶ s. Teil 10

⁹⁷ s. Teil 6