

978-3-476-02543-2 Heine-Jahrbuch 2014
© 2014 Verlag J.B. Metzler (www.metzlerverlag.de)



Aufsätze

I.

Auf die Verlierer Heines »Nordsee«-Oden

Von Michael Auer, München

Nicht umsonst bezeichnet sich Heinrich Heine in einem Brief an Julius Campe einmal als den »Hofdichter der Nordsee« (HSA XX, 254). Hat er doch mit der »Nordsee« freirhythmische Verse vorgelegt, die über Goethe auf die höfisch-aristokratische Tradition der Ode, vor allem auf das pindarische Siegeslied, zurückweisen. Diesen in der Forschung – soweit ich sehe kann – bislang vernachlässigten Traditionszusammenhang will ich untersuchen; und zwar, weil ich davon ausgehe, dass dadurch die sonderbare Tatsache erklärt werden kann, dass Heine zwar mehrfach und nachdrücklich den innovativen Charakter seiner »Nordsee«-Lyrik betont, aber nie wieder an ihre Form anschließt.¹ Dieser Widerspruch, der in der Forschung nach wie vor nicht zufriedenstellend plausibilisiert wurde, lässt sich m. E. auf die paradoxe Geste zurückführen, mit der sich Heine in die Tradition der Ode einschreibt. Da er nicht mehr die Sieger der Geschichte, sondern deren Verlierer feiern will, mutet er der Form eine unerhörte Verkehrung zu, die nur einmal möglich ist. Dass er die Odenform in dieser Verkehrung auch gleichsam zu Ende schreibt, hat Folgen für das Selbstverständnis von Heines eigenem Schreiben, das sich zeitlebens zwischen Poesie und Prosa ansiedelt. Denn in der gegen sich selbst gewendeten Form der Ode artikuliert sich eine gegen sich selbst gewendete Dialektik, die nicht wie Hegel den Siegeszug der Prosa der Moderne als Überwindung einer Poesie der Heldenzeit verkündet, sondern aufzeigt, wie selbst noch diese Geschichtserzählung Hegels an der angeblich abgetanen Heldenpoesie fortschreibt.

Meine Betrachtungen gliedern sich in drei Teile: zwei längere, gefolgt von einem kürzeren, abschließenden und ausblickenden Abschnitt.

I.

Bevor ich mich Heine selbst zuwende, muss ich – in aller gebotenen Kürze – auf die Tradition der Ode eingehen. Die folgenden formhistorischen Ausführungen werden notwendig holzschnittartig bleiben und dienen nur dem Zweck, meine Thesen zu profilieren.

Das, was man im 18. Jahrhundert als Ode bezeichnet, erweist sich schnell als eine seltsam zusammengewürfelte Gattung. Herder, der in ihr die Wurzel jeglicher Dichtung suchte, fand keine durchweg gültigen Merkmale der Form, weshalb er sie als »Proteus unter den Nationen« charakterisierte.² Tatsächlich galten damals so unterschiedliche Dichtungen wie altgriechische Dithyramben und römische Carmina, germanische Bardengesänge und alttestamentarische Psalmen als Oden.³ Zum wohl wichtigsten Bezugsautor dieser Tradition avanciert im 18. Jahrhundert der altgriechische Dichter Pindar.⁴ Immer wieder wird auf seine Epinikien Bezug genommen, die Sieger bei den Panhellenischen Spielen feiern. Die Gründe für die Bedeutung Pindars sind zugleich poetologischer und politischer Natur. Seine Siegeslieder nehmen für sich in Anspruch, das glückliche Geschehen eines Sieges, das ansonsten der Vergessenheit anheimfallen würde, zu etwas Ruhmwürdigem zu machen, dieses Geschehnis also gewissermaßen selbst erst hervorzubringen, indem er ihm einen Sinn zuspricht. Der Held konstituiert sich also Pindars Konzeption zufolge dadurch, dass er besungen wird.

Dieses Verhältnis von Held und Sänger wird in der folgenden Tradition auf die Beziehung von Souverän und Dichter übertragen. Modellbildend sind hier Horaz' berühmte Augustus-Oden. Mit Horaz werden aus den aristokratischen Siegesliedern Pindars höfische Herrscheroden, die dank der Komplexität des Verhältnisses von Potentat und Poet panegyrische, aber auch paränetische Züge annehmen können: Der Dichter kann sich im Lob des Herrschers ergehen, aber auch Ansprüche an ihn anmelden. Die solchermaßen der Form innenwohnenden Spannungen sind es auch, die der Ode erlauben, eine Schlüsselrolle bei der Autonomisierung der Literatur zu spielen, die sich vor allem im Laufe des 18. Jahrhunderts von den höfischen Kontexten emanzipiert. Dabei wird insbesondere das pindarische Siegeslied zum Vorbild, von dem schon Horaz behauptet hat, es erhebe sich über die Gesetze der dichterischen Form.⁵ Weil Pindar außerdem über die Gestaltung von Held und Herrscher gewissermaßen verfügen will, wird er zum Vorbild eines Dichters, der sich nicht nur unabhängig vom Herrscher, sondern über diesen sogar erhoben weiß.⁶

Die sich auf Pindar berufende erhabene Dichtung zwischen Klopstock und Goethe tritt in Konkurrenz zum politischen Souverän, indem sie sich in einer autonomen Sphäre selbst gleichsam souverän setzt. Legitimieren kann sich dieser

quasi-souveräne Charakter dadurch, dass Dichtung als eine »heilige« ausgegeben wird.⁷ Damit tritt also ein sakraler, mithin religiöser Aspekt hinzu, der vornehmlich aus der Psalmendichtung herrührt und der den ausdrücklich politischen Charakter solcher Autonomie tendenziell in den Hintergrund drängt (aber niemals ganz verdrängt). Diese Verdrängung ließe sich etwa anhand von Goethes frühen Sturm-und-Drang-Oden, vor allem der »Harzreise im Winter« zeigen. Soweit in aller Kürze zur unförmig→proteischen Form der Ode.

An Goethes früher, erhaben-religiöser und zugleich implizit politischer Lyrik scheint sich mir Heine in den ersten beiden Abteilungen der »Nordsee« abzuarbeiten. Im Gegensatz zur folgenden dritten (und letzten) Abteilung sind diese nicht in Prosa, sondern in Versen verfasst. Formal zeigt sich der Rückgriff auf die durch Goethe vermittelte Ode in der zumeist freirhythmischen Anlage der Gedichte, inhaltlich in der erhabenen Verklärung der Natur. Das Meer wird für Heine – das eingangs angeführte Zitat vom »Hofdichter der Nordsee« legt dies bereits nahe – damit aber nicht nur zum Element einer individuellen Natur- und Selbsterfahrung. Als Hof verstanden, wohnt dem Meer schon eine gesellschaftliche und politische Dimension inne. Sinnfällig wird der Rückgriff auf die Ode spätestens im fünften Gedicht, das von der Inthronisation einer Königin kündet, die vom lyrischen Ich mit der Sonne gekrönt und dem blauen Himmel ummantelt wird. Da hier, wie die ironische Wendung des Gedichts zeigt, eigentlich die Überhöhung einer Geliebten gemeint ist, werden das höfisch-politische Ereignis der Krönung und eine intim-private Situation überblendet: Der Hof der Nordsee entsteht, indem das lyrische Ich einer Geliebten den Hof macht. Wie viele der anderen parodistischen Wendungen dient diese Ironisierung höfischer Repräsentation nicht zuletzt dem Zweck, aufzuzeigen, dass die in der Ode verliehene Souveränität (sei es, wie hier, die eines Herrschers bzw. einer Herrscherin, sei es, wie anderswo, die des lyrischen Ichs) eine bloße Illusion ist.

Heine hat das Gedicht, das in der Fassung der »Reisebilder« »Huldigung« überschrieben ist, für die Neuausgabe im »Buch der Lieder« in »Krönung« umbenannt – und gleich an den Anfang der Sammlung gestellt. Durch diese Eingriffe in den Text wird die Tradition höfischer Gelegenheitsdichtung also gleich zu Beginn aufgerufen. Die Verschiebung des Gedichts an den Anfang hat den weiteren Effekt, dass sich die Frage nach der lyrischen Form der »Nordsee« schon im Eingangsgedicht aufdrängt. Heben sich doch die freien Rhythmen dieses und der meisten der nun folgenden Gedichte ganz entschieden von der strengen Regelmäßigkeit der »Sonette[]«, »Terzinen« und »Stanzen« ab, die das lyrische Ich hier angeblich zum »Hofstaat« seiner Herrscherin machen will (DHA I, 359).

Die im Eingangsgedicht anklingende (und schon ironisierte) Verbindung von hoher Lyrik und höfischer Politik wird im tragenden Motiv der Seefahrt weiter

verfolgt. Seit der altgriechischen Odentradition kann die Schifffahrtsmetapher sowohl für die Geschicke des Gemeinwesens als auch für den Gang der Lyrik stehen. Wie die »Reise von München nach Genua« bezeugt, ist Heine mit dieser Tradition durch die einflussreiche horazische Ode »O navis referent« vertraut, in der die Schifffahrtsmetapher im Zentrum steht (s. DHA VII, 33). Während der spätere Heine vor allem auf die politische Dimension des Motivs abhebt – die Metapher des Staatsschiffs findet sich bis in die Journalistik der späten 40er Jahre hinein –, sind die poetologischen Aspekte der Seefahrt in seiner »Nordsee«-Lyrik ebenfalls präsent. Nicht nur das Motiv der Seefahrt, sondern auch die Motive, die während dieser Fahrt ins Spiel gebracht werden, verweisen auf die Tradition der Ode. Heines lyrische Odyssée auf der »Nordsee« ist durch eine Hypertrophie miteinander konkurrierender mythologischer und geschichtlicher Erzählungen charakterisiert, die das poetologische Prinzip, das hinter Pindars politischer Dichtung steht, geradezu überborden lässt. Um das zufällige Ereignis eines Sieges in eine historisch-mythologische Erzählung einzubetten, konnte Pindar aus einer Vielzahl verschiedener Mythen und sogar von Varianten einer bestimmten Mythe auswählen, eine Situation, auf die seine Gedichte immer wieder reflektieren. Welche Versatzstücke er – teilweise sogar unter explizitem Ausschluss anderer sich anbietender – in einer bestimmten Ode verarbeitet, hängt vor allem davon ab, in welchem der griechischen Stadtstaaten sie aufgeführt werden soll.⁸ Die Wahl des Mythos hat also für Pindar eine gesellschaftspolitische wie auch poetologische Bedeutung.

An Heines ›Hof‹ der Nordsee wird dieses poetologische Modell in eine andere Art von politischer Öffentlichkeit verlagert, wobei sich Pindars Ansatz noch verschärft. Himmel und Meer werden zu Projektionsflächen, auf denen verschiedene, inkompatible Narrative mythischer Sinngebung – und zwar offenbar ganz bewusst – neben- und übereinander projiziert werden. Die Mythen, die dabei ins Spiel kommen, stammen zudem nicht nur wie bei Pindar aus der griechischen Tradition, sondern gleich aus mehreren Mythologien. Dies ist nicht nur deshalb eine wichtige Neuerung, weil sich Heine damit auf markante Weise in die Tradition der pindarischen Ode einschreibt, sondern auch, weil sich hier andeutet, in welcher Weise er die Ode gegen geschichtsphilosophische Teleologien mobilisieren kann. »Die Nordsee« ruft nämlich die gesamte Hegel'sche Weltgeschichte noch einmal auf. In den »Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte«, die Heine, wie man weiß, im Wintersemester 1822/23 gehört hat⁹, unterscheidet Hegel vier aufeinanderfolgende Stadien dieser Weltgeschichte: die orientalische, die griechische, die römische und die germanische Welt.¹⁰ Diese Einteilung hat eine Entsprechung in der Ode des 18. Jahrhunderts, die – wie oben bereits gesagt – orientalische, griechische, römische und germanische Dichtungen auf einen Begriff zu bekommen versucht.

Dass dieser Synkretismus der Ode bei Heine geradezu ausgestellt wird, lässt sich besonders gut am Beispiel der Sonne belegen, hier wohl die Zentralfigur mythisierender Deutung. Ich wähle dieses Beispiel übrigens auch deshalb, weil der Bezug von Ode und Geschichtsphilosophie darin augenfällig wird. In einem der ersten Gedichte wird die Sonne in die römische Tradition gestellt und als eine männliche Figur gedeutet. »Luna, die Göttin, und Sol, der Gott« (DHA I, 361), hätten sich, wie der anschließende, offenbar erfundene Mythos berichtet, einst zerstritten und wanderten seither getrennt übers Himmelszelt. Am Ende des ersten Zyklus – in der berühmten Christus-Epiphanie auf hoher See – wird aus dem heidnisch-römischen Sonnengott auf einmal das »Sonnenherz[]« (DHA I, 391) des christlichen Heilsbringers. Im zweiten Zyklus sodann ändert sich sogar das Geschlecht der Sonne. Nun tritt sie als eine weibliche Figur auf, die nicht mehr vom Mond geschieden, sondern mit dem »alten Meergott« (DHA I, 405) unglücklich verheiratet ist. Und zu guter Letzt entpuppt sich die Sonne als die Nase des Weltgeistes:

Die glühende Sonne dort oben
Ist nur eine rothe, betrunkene Nase,
Die Nase des Weltgeist's;
Und um die rothe Weltgeist-Nase
Dreht sich die ganze, betrunkene Welt. (DHA I, 425)

Die Reihe mythischer Sinngebungen endet mithin in der Geschichtsphilosophie Hegels.

2.

Wenn man so will, führt »Die Nordsee« ihre Leser an der »Weltgeist-Nase« herum. Und zwar nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell. Die in den Gedichten erfolgende gegenseitige Relativierung der mythologisch-religiösen Geschichten steht – ähnlich wie Hegels Dialektik der Religion oder Kants Dialektik des transzentalen Scheins – im Dienste der Aufklärung. Dieser Aufklärung verfällt nun aber auch noch Hegels Anspruch, Philosophie und Geschichte durch seine dialektische Methode zu vollenden. Zwar kommt der zweite Zyklus, wie es im Titel des »Weltgeist«-Gedichts heißt, »Im Hafen« (und dort im Bremer Ratskeller) an, doch hat das lyrische Ich auch hier keinen festen Grund unter den Füßen. Das betrunkene Drehen der Welt lässt keine Verinnerlichung der Weltgeschichte in einem zu sich gekommenen Weltgeist zu. Anstatt zu einer »Er-Innerung¹¹ im Hegel'schen Sinne werden die Erinnerungen veräußerlicht und zwar in das spiegelnde Glas mit Wein, der taumeln macht, indem man ihn trinkt:

Wie doch die Welt so traulich und lieblich
 Im Römerglas' sich wiederspiegelt,
 Und wie der wogende Mikrokosmus
 Sonnig hinabfließt in's durstige Herz!
 Alles erblick' ich im Glas,
 Alte und neue Völkergeschichte [...]. (DHA I, 423)

Diese Bewegung von Verinnerlichung und Veräußerlichung wird auch in der Verlaufsform des Gedichts dargestellt, das in seinem Gang eine unmögliche Bewegung inszeniert: Das lyrische Ich wird in einer Art Initiation in die innersten Gemächer des Kellers eingelassen, zugleich aber am Schopfe gepackt und aus dem Lokal geworfen. Dabei wird die Initiation durch den Rauswurf textlich gerahmt: In Vers 27 heißt es, der Kellermeister packe das lyrische Ich am Schopfe, sodann wird von der Initiation berichtet – aber nur um dann zu erzählen, wie das lyrische Ich auf die Straße gesetzt wurde. Weil so nicht klar wird, ob die Initiation tatsächlich stattgefunden hat oder nur geträumt wurde, wird sie durch die textliche Rahmung gleichsam eingeklammert.

Welche Dialektik Heines torkelndes Weltgeschehen bestimmt, wird in dem oft als zentrales Gedicht der »Nordsee« geltenden »Die Götter Griechenlands« verhandelt. »Die Götter Griechenlands« sind eine Art Kontrafaktur des gleichnamigen Schiller-Gedichts, gegen das es inhaltlich wie formal jedoch markant absticht. Wo Schillers lyrisches Ich die mythische Verbrämung der Natur als ästhetisierende Weltanschauung feiert und deren Ende betrauert, macht dasjenige Heines aus seiner grundlegenden Antipathie keinen Hehl:

Ich hab euch niemals geliebt, ihr Götter!
 Denn widerwärtig sind mit die Griechen,
 Und gar die Römer sind mir verhaft. (DHA I, 415)

Auch formal heben sich Heines freie Rhythmen gegen Schillers regelmäßige, ge reimte Strophen ab, in denen die ästhetische Ordnung des mythischen Kosmos, von der sein Gedicht spricht, metrisch sinnfällig wird.

Die freien Rhythmen der »Nordsee« orientieren sich dagegen eher an Goethes Sturm-und-Drang-Lyrik.¹² Was hinter Heines nicht Goethe'scher, sondern pseudo-Goethe'scher Umschrift des Schiller-Gedichts steht, wird in einer Anekdote aus der »Dritten Abteilung« der »Nordsee« deutlich: Dort wird in adliger Runde die Frage gestellt, ob Schiller oder Goethe größer sei. Entgegen den für Schiller optierenden Aristokraten, die die angebliche »Irreliгиösität« Goethes und die daraus möglicherweise entspringenden »falschen politischen Ansichten« fürchten (DHA VI, 146), spricht sich der hinzugezogene Erzähler für Goethe aus: Weil dieser »mit seinem klaren Griechenauge, Alles sieht, das Dunkle und das Helle,