

Heine und Nietzsche. Corrispondenze estetiche / Ästhetische Korrespondenzen
a cura di / hrsg. v. Maria Carolina Foi, Gabriella Pelloni, Marco Rispoli e Claus Zittel

© 2019 Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Roma 2019
ISBN: 978-88-95868-45-5

Heine – Nietzsche
Corrispondenze estetiche
Ästhetische Korrespondenzen

a cura di – herausgegeben von

Maria Carolina Foi Gabriella Pelloni
Marco Rispoli Claus Zittel

Indice

- 7 Maria Carolina Foi – Gabriella Pelloni – Marco Rispoli – Claus Zittel, *Heine e Nietzsche: corrispondenze estetiche. Nuove prospettive tra Italia e Germania*
- 21 Bernd Füllner, «...die Revoluzion tritt ein in die Literatur, und der Krieg wird ernster». *Heine als Polemiker*
- 35 Christian Liedtke, *Heine, Nietzsche, Goethe. Eine Triangulation*
- 55 Marie Wokalek, *Stolz als Last und Lust in Nietzsches Morgenröthe und Heines Heimkehr-Zyklus*
- 79 Alice Stašková, *Aspekte einer Poetik der Sentenz bei Heinrich Heine. Mit Anmerkungen zu Friedrich Nietzsche*
- 97 Gabriella Pelloni, «Kluge Narrn reden besser». *Poetische Korrespondenzen zwischen Heines Nordsee-Zyklen und Nietzsches Dionysos-Dithyramben*
- 113 Vivetta Vivarelli, *Der Polemiker, der Dichter und der Lügner*
- 131 Isolde Schiffermüller, *Heinrich Heine in Nietzsches Ästhetik. Zur Kunst der Umwertung*
- 147 Fabrizio Cambi, «Er liebt die bunte Hanswurstjacke». *Il linguaggio del corpo e della danza in Heine e Nietzsche. Consonanze e distanze*
- 157 Claus Zittel, *Gustav Theodor Fechners Heine als Lyriker und Nietzsches Heinebild: «ein elektrisches Band»*
- 187 Renate Müller-Buck, «Dass der tiefste Geist auch der frivolste sein muss...». *Nietzsche, Heine und das Feuilleton*
- 199 Note biografiche

Heine e Nietzsche: corrispondenze estetiche. Nuove prospettive tra Italia e Germania

Maria Carolina Foi – Gabriella Pelloni – Marco Rispoli –
Claus Zittel

1.

Heine e Nietzsche, due classici del pensiero europeo moderno che nel corso della storia della loro ricezione sono stati tendenzialmente classificati come antipodi: se, da un lato, i seguaci del filosofo vedevano in prima istanza in Heine il socialista ebreo e il francofilo di fede giacobina, dall'altro, gli stessi ammiratori del poeta, in genere appartenenti alla sinistra europea del XIX e XX secolo, non avrebbero visto di buon occhio un accostamento con il pensiero elitario e antidemocratico di Nietzsche.

La tendenza a porre l'accento sulle differenze tra i due autori, trascurando le pur evidenti affinità, si manifesta fin da principio e con poche eccezioni. Tra queste merita di essere ricordato Leo Berg, che già nel 1889 pubblica uno studio su Nietzsche, in cui celebra sopra ogni altra cosa lo stile del pensatore e il valore letterario della sua opera, inaugurando così un filone di ricerca che rimarrà troppo a lungo marginale. In relazione allo stile, Nietzsche appare a Berg il massimo erede di Heine, ancor «più acuto, più sottile e tagliente» («schärfer, noch mehr durchgeistigt und tiefer schneidend») del predecessore¹. Una simile affinità viene poi approfondita e vagliata, con riguardo a molte questioni centrali nell'opera dei due autori, in un successivo saggio del 1908, *Heine und Nietzsche*, che si conclude osservando come entrambi fossero, ciascuno a suo modo, «pensatori incorruttibili», destinati a essere celebrati l'uno accanto all'altro dai posteri, in virtù della critica da loro esercitata alla propria epoca e del loro comune ruolo di precursori dell'avvenire².

¹ Leo Berg, *Friedrich Nietzsche*, in «Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Literatur, Wissenschaft und soziales Leben», 9-10 (1889), poi ripreso in Leo Berg, *Zwischen zwei Jahrhunderten. Gesammelte Essays*, Literarische Anstalt Rütten & Loening, Frankfurt a.M. 1896, pp. 3-33, qui p. 23.

² Leo Berg, *Heine und Nietzsche*, in Id., *Heine – Nietzsche – Ibsen. Essays*,

Non è esattamente quanto accadrà nei decenni immediatamente successivi: la voce di Leo Berg rimarrà piuttosto isolata. Tenderà in primo luogo a diffondersi una ricezione dai tratti fortemente nazionalistici, che a lungo punta a considerare Nietzsche un campione del germanesimo, cercando per converso di escludere Heine dal canone tedesco, con esiti talora grotteschi e involontariamente lusinghieri per lo stesso poeta³. Esempio in questo senso la voce di Adolf Bartels, che non potendo negare l'evidenza, e cioè certe affinità nella critica che i due autori rivolsero alla Germania, si affanna ad affermare che l'avversione di Nietzsche verso i tedeschi non avrebbe nulla a che vedere con il sentimento di 'odio' che invece a suo dire avrebbe animato scrittori come Heine o Börne⁴.

Non c'è d'altronde bisogno di aggirarsi più oltre tra i miasmi di una critica letteraria così ottusamente *völkisch* per osservare la tendenza a tenere ben distinti e lontani i due grandi autori. Una simile tendenza diviene presto dominante, nel momento in cui, a partire dai primi anni del secolo, Nietzsche diviene punto di riferimento irrinunciabile nella scena culturale tedesca, mentre Heine, dopo l'immensa popolarità goduta nella seconda metà dell'Ottocento, sembra cadere in discredito presso gli intellettuali delle nuove generazioni. Se Thomas Mann in un appunto del 1908 poteva ancora accostare Heine a Nietzsche, osservando come «la psicologia del tipo umano nazareno» che Heine analizza nel libro su Börne anticipi chiaramente Nietzsche, e celebrando inoltre in quella stessa opera «la prosa più geniale fino a Nietzsche»⁵, assai più rappresentativo degli umori dell'epoca è il giudizio formulato due anni più tardi da Karl

Concordia Deutsche Verlagsanstalt – H. Ehböck, Berlin 1908, pp. 11-27, qui p. 26. Nello stesso filone si iscrive il coevo intervento saggistico di Erich Eckertz, *Heine und Nietzsche als Gegner des deutschen Stils*, in «Frankfurter Zeitung», 16.5.1908.

³ Si vedano le osservazioni di Theodor W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Gretel Adorno – Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970-1986, Bd. 11, pp. 95-100. Adorno ricorda qui il caso di un'antologia della lirica tedesca uscita durante la dittatura nazionalsocialista: non potendo escludere le più celebri poesie di Heine, prima fra tutte la *Loreley*, i curatori decisero tuttavia di non menzionare il nome dell'autore, quelle composizioni venivano attribuite a un «poeta ignoto» («Dichter unbekannt»), finendo così per assegnare alle poesie in questione quello status di poesia popolare, di *Volkspoesie*, frutto di un'intera comunità e non già degli arbitri di una singola soggettività, che per molti versi rappresentò l'inarrivabile meta inseguita da molti romantici.

⁴ Adolf Bartels, *Friedrich Nietzsche und das Deutschtum*, in «Deutsche Monatschrift für das moderne Leben», 2 (1892), p. 81-94, qui p. 86: «Man braucht kaum zu erwähnen, daß die Deutschfeindschaft Nietzsches mit dem üblichen Deutschenhaß, beispielsweise dem Börnes oder Heines, [...] nichts gemein hat».

⁵ Thomas Mann, *Notiz über Heine* (1908), in Id., *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Fischer, Frankfurt a.M. 1974, Bd. X, p. 839.

Kraus. E si tratta di un giudizio che appare tanto più pesante, dal momento che Kraus non può essere annoverato tra i più entusiastici ammiratori di Nietzsche: a dispetto delle riserve da lui altrimenti manifestate verso il filosofo e soprattutto verso il culto che si andava sviluppando attorno alla sua opera, Kraus ritiene che solo una «mania di piccolezza» (un «Kleinheitswahn»)⁶ potesse aver indotto Nietzsche a vedere in Heine una figura affine o un predecessore.

Negli anni successivi, durante e dopo la Prima guerra mondiale sembrano essere in pochi a voler richiamare l'attenzione sul rapporto che lega i due autori⁷. Ancor meno frequente è il richiamo alla loro affinità durante la dittatura nazionalsocialista, e non può stupire che queste poche voci provengano dall'esilio: sulle pagine del «Neues Tage-Buch» compaiono un paio di articoli che affrontano la questione, con un gesto critico che in quel contesto assume un significato eminentemente politico, poiché si tratta di strappare la figura di Nietzsche all'esegesi del nazionalsocialismo, e di affermare la presenza di una tradizione ebraica all'interno della cultura tedesca. È quanto avviene in modo esemplare nell'articolo di Stephan Lackner, *Der gelbe Fleck in Nietzsches Philosophie* (1936), il quale, dopo aver ricordato le affinità che legavano i due autori e il debito che Nietzsche stesso riconosce di avere nei confronti del suo «predecessore spirituale» in *Ecce homo*, conclude rilevando l'impudenza di coloro che si richiamano a Nietzsche e insultano Heine:

Es wird diesen Provinzlern kaum gelingen, die jüdische Geistigkeit aus dem echten Deutschtum auszuschneiden. Dazu drang sie zu tief ein, befruchtend, aufreizend, zur Klärung zwingend. Nietzsche, ohne das Vorbild Heines, wäre nicht der europa-mögliche Nietzsche geworden⁸.

Nei decenni seguenti la Seconda guerra mondiale, d'altronde, l'indebita appropriazione dell'opera di Nietzsche da parte del nazionalsocialismo ne condizionò ulteriormente la ricezione⁹, sicché anche

⁶ Karl Kraus, *Heine und die Folgen* (1910), in Id., *Schriften*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 4, pp. 185-210, qui p. 207.

⁷ Per lo più si tratta di interventi occasionali. Per esempio Karl Quenzel, *Heine und Nietzsche*, in «Das literarische Echo», 19 (1916-1917), coll. 599-603; Georg Lange, *Heine und Nietzsche*, in «Österreichische Rundschau», 64 (1920), pp. 190-202.

⁸ Stephan Lackner, *Der gelbe Fleck in Nietzsches Philosophie*, in «Das Neue Tage-Buch», 4 (1936-1937), pp. 1172-1175, qui p. 1175.

⁹ Per molti versi profetiche sono le parole con cui, sotto la firma di «Defensor Fidei», Oscar Levy commenta in un ulteriore articolo l'opposta fortuna riservata ai due autori durante il nazismo. «Wer weiss, wer mehr zu Bedauern: der Heine, dem sie am Lorbeer nagen, oder der Nietzsche, den sie mit ihrer Liebe plagen».

in un contesto radicalmente mutato, e pur con una crescente distanza temporale, la relazione tra i due autori non fu posta al centro della ricerca critica sulle loro opere. Svitati studi, nel corso degli anni, le hanno in effetti accostate, ma una simile indagine è stata finora condotta in modo estemporaneo e lacunoso, quasi a testimoniare la difficoltà di stabilire nette connessioni tra due universi testuali altamente complessi e sfaccettati, asistematici e in parte frammentari, come sono le opere di Heine e Nietzsche. Si tratta di un ambito di ricerca che si sottrae di partenza alla definizione di esiti risolutivi, e ciò rende ancor più evidente la necessità di una concentrazione intensa sui testi.

In quest'ottica, il progetto di cui il presente volume raccoglie alcuni importanti esiti, è partito dalla convinzione che soltanto una lettura comparata possa contribuire a una comprensione più profonda dell'opera e del pensiero dei due autori, rendendo così visibile, nel corso dell'Ottocento tedesco, una sorta di contro-tradizione di scrittura e pensiero. Nel corso di un animato seminario internazionale si è affrontato inoltre, nello specifico, il tema di una 'riscoperta' di Heine, nella convinzione che proprio una lettura comparata della sua opera in confronto a Nietzsche, anche alla luce della recente attenzione ai suoi risvolti ebraico-tedeschi, possa contribuire a restituirla in tutta la sua peculiare modernità.

2.

Il presente volume ha una ormai lunga storia alle sue spalle. L'idea di questo incontro risale al lontano 2014 e precisamente a un seminario organizzato allora da Maria Carolina Foi e tenuto da Claus Zittel all'Università di Trieste. Claus Zittel propose in quella occasione una penetrante lettura dello *Zarathustra* di Nietzsche e nella discussione, a cui partecipava anche Gabriella Pelloni, cadde più volte il nome di Heine. L'intenzione di capire di più sulla presenza di Heine in Nietzsche si è poi sviluppata nel corso del tempo fino ad arrivare alla formulazione degli interrogativi affrontati nel seminario internazionale *Heine e Nietzsche: corrispondenze estetiche* che si è svolto a Roma grazie al sostegno dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, che ringraziamo nella persona di Roberta Ascarelli e dei suoi collaboratori.

L'idea originaria si è dunque via via perfezionata. È vero infatti che non sono mancati studi sui due autori che hanno messo a fuoco con riscontri filologici e tematici il notevole influsso esercitato da Heine su Nietzsche. Ma è vero anche che finora è mancata un'indagine su affinità e differenze in una pratica di scrittura che in entrambi i nostri autori è, strettamente e caratteristicamente, legata a uno stile di pensiero. Indagare questo aspetto ci è apparso particolarmente importante soprattutto per quanto riguarda Heine. Le ragioni di tale mancata attenzione a questo tratto comune fra Heine e Nietzsche si possono senza dubbio comprendere meglio alla luce degli studi condotti in Italia su Heine.

Nel caso di Heine, infatti, come del resto è avvenuto parallelamente anche in quello di Schiller, in Italia, a una ricezione addirittura impressionante nel corso dell'Ottocento, quando Heine occupava indubbiamente un posto di primo piano nel Pantheon degli autori più conosciuti e amati, ha fatto riscontro una certa intermittenza di interessi, per non dire una relativa latenza nella germanistica italiana¹⁰. Per il contesto del presente progetto è interessante notare come l'entrata nel Novecento, oltre a provocare un indubbio calo nella cosiddetta «moda heiniana» che aveva contraddistinto il secolo precedente, abbia assistito all'affermarsi di una critica letteraria di stampo estetizzante e simbolista che si è mostrata più sensibile allo stile di Heine, soprattutto del prosatore, e più incline ad apprezzarne il virtuosismo, il contrasto tra gli slanci lirici e le stoccate polemiche, gli elementi comico-grotteschi e l'arguzia dello spirito¹¹. Troviamo qui Heine talora significativamente accostato a Nietzsche per l'eleganza della prosa, tuttavia grava su di lui un giudizio alquanto drastico sulla debolezza e sull'inconsistenza del pensiero. All'alba del Novecento, la sensibilità più spiccata della critica per il lato estetico della prosa heiniana si riflette in un maggiore sforzo traduttivo ed editoriale, tanto che proprio in questi anni vengono date alle stampe alcune importanti traduzioni dei *Reisebilder*, o degli scritti sulla Germania. È tuttavia evidente che la popolarità ottocentesca, dovuta essenzialmente alla lirica, a questo punto è solo un ricordo lontano,

¹⁰ Cfr. Luciano Zagari, *Heine in der italienischen Kritik*, in «Heine-Jahrbuch», 4 (1965), pp. 51-63; Id., *Permanence in Change: Heine's Reception in Italian Culture Through Two Centuries*, in *Heinrich Heine and the Occident*, ed. by Peter-Uwe Hohendahl, University of Nebraska Press, Lincoln 1991, pp. 87-109; Gabriella Pelloni, *Im Horizontwandel des Verstehens. Italienische Rezeption Heinrich Heines im 19. und 20. Jahrhundert*, in «Heine-Jahrbuch» (2007), pp. 185-198.

¹¹ Cfr. ad esempio i saggi di Giuseppe Antonio Borgese, tra cui *Heine viaggiatore*, in Id., *Studi di letterature moderne*, F.lli Treves, Milano 1915, pp. 211-219; *Le profezie di Heine*, in Id., *La guerra delle idee*, F.lli Treves, Milano 1916, pp. 46-59.

tanto che il severo verdetto di Benedetto Croce¹², che nega a Heine una vena poetica autentica e riconduce ogni suo scritto allo spirito della «celia», non fa altro che infliggere il colpo di grazia ad una ricezione che già si era raffreddata e che negli anni trenta andrà via via arenandosi, colpevoli ormai probabilmente la politica culturale del fascismo e l'ombra incombente del Terzo Reich.

Occorre dunque attendere fino agli anni sessanta del Novecento per assistere a una sorta di riabilitazione di Heine con Ladislao Mittner e la sua monumentale *Storia della letteratura tedesca* del 1967, per decenni un testo canonico nella formazione dei giovani germanisti in Italia. Mittner non solo riprende e fa suoi tanti giudizi heiniani sugli autori romantici, ma dedica allo stesso Heine ben centocinquanta pagine, in pratica una monografia, a risarcimento dell'oscuramento patito dal poeta ebreo tedesco negli anni bui del regime nazista. Ma soprattutto va ricordato l'impegno eccellente di Paolo Chiarini, e fa piacere farlo proprio qui a Villa Sciarra, nell'Istituto Italiano di Studi Germanici che ha diretto per tanti anni. A Chiarini si deve infatti fin dagli anni sessanta la valorizzazione dei grandi saggi di Heine¹³ e di prose fondamentali come il memoriale su Börne, una fedeltà protratta nel tempo fino al convegno organizzato sempre a Villa Sciarra nel 2008 insieme a Walter Hinderer¹⁴. Era presente allora anche Luciano Zagari, che non possiamo fare a meno di ricordare insieme a Chiarini con le sue raffinatissime letture dello Heine lirico¹⁵. E proprio in relazione alla lirica va menzionato anche il prezioso contributo di Alberto Destro quale curatore del terzo volume della *Düsseldorfer Heine Ausgabe* (DHA), dedicato al *Romanzero* e alla tarda produzione in versi.

¹² Benedetto Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo XIX. Heine*, in «La critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 19 (1921), p. 65-75, ristampato in *Poesia e non poesia*, Laterza, Bari 1923, pp. 172-185.

¹³ Fabrizio Cambi ha di recente riproposto una raccolta di significativi saggi di Chiarini, che riuniva e rielaborava nel 1987 lavori pubblicati in precedenza: Paolo Chiarini, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*, a cura di Fabrizio Cambi, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 7 (maggio 2017), pp. 303-376. Si ricordano inoltre i saggi di Ferruccio Masini, *L'Aristofane tedesco nell'età delle rivoluzioni*, in Heinrich Heine, *Impressioni di viaggio*, a cura di Ferruccio Masini, trad., note e commento a cura di Vanda Perretta, Club del Libro, Milano 1964, pp. 5-35, e *Il purgatorio ironico di Heine*, in Id., *Itinerario sperimentale nella letteratura tedesca*, Studium parmense, Parma 1970, pp. 41-71.

¹⁴ Gli atti del convegno sono stati successivamente pubblicati in *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, hrsg. v. Paolo Chiarini – Walter Hinderer, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010.

¹⁵ Luciano Zagari, *La Pomare di Heine e la crisi del linguaggio 'lirico'*, in «Studi germanici», 3, 1 (1965), pp. 5-38, e quindi anche *Zu Heinrich Heine*, hrsg. v. Luciano Zagari – Paolo Chiarini, Klett, Stuttgart 1981.

Al di là di questi importanti antecedenti, nel panorama della successiva germanistica italiana Heine è stato poi davvero piuttosto negletto. Certo, non sono mancati studi che nel solco di questo rilevante capitolo della ricezione heiniana in Italia ne sviluppano nuove intuizioni e idee¹⁶; altri si collocano invece all'interno di alcune tendenze degli ultimi tre decenni della *Forschung* internazionale, che paiono caratterizzati da una notevolissima e doverosa rilettura di Heine nella cornice degli studi ebraico-tedeschi, da una parte, e da rivisitazioni in chiave postcoloniale dell'apparente orientalismo di alcuni testi heiniani, dall'altra¹⁷. E tuttavia si tratta di poche, seppure significative, eccezioni. Negletto appare Heine anche e soprattutto se guardiamo alla presenza delle sue opere nell'attuale offerta editoriale italiana: senza pretendere ovviamente di essere esaustivi, va tuttavia segnalato che lo Heine lirico è di fatto un 'desaparecido': il *Buch der Lieder* (*Il libro dei canti*), tradotto da Amalia Vago e pubblicato dalla casa editrice Einaudi¹⁸ è ormai da tempo fuori catalogo, le traduzioni della grande lirica heiniana di Ferruccio Amoroso giacciono polverose nelle biblioteche, e la stessa sorte è capitata alla versione del *Romanzero* di Giorgio Calabresi¹⁹. Si registra qualche sporadica edizione delle poesie, di alcuni dei

¹⁶ Maria Carolina Foi, «Die Harzreise». *Heine und die Rechtskultur seiner Zeit*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 41 (1997), pp. 236-255; Marco Rispoli, *Parole in guerra: Heinrich Heine e la polemica*, Quodlibet, Macerata 2008; Vivetta Vivarelli, 'Heine und ich...'. *Nietzsche, Heine e Théophile Gautier*, in *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche*, saggi in memoria di Sandro Barbera, a cura di Giuliano Campioni – Leonardo Pica Ciamarra – Marco Segala, ETS, Pisa 2011, pp. 675-681; Maria Carolina Foi, *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca fra poesia e diritto*, 2ª ed. aggiornata e ampliata (1ª ed. Garzanti, Milano 1990), EUT, Trieste 2015.

¹⁷ Lorella Bosco, «Il libro è la patria». *L'Oriente come luogo della memoria culturale e della poesia in Heinrich Heine*, in Ead., *Tra Babilonia e Gerusalemme*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 39-81; Claudia Sonino, *Heinrich Heine: «Non riesco neppure a mangiare le azzime come si deve»*, in Ead., *Esilio, diaspora e terra promessa. Ebrei tedeschi verso est*, Bruno Mondadori, Milano 1998; Ead., *Heinrich Heine e il rabbi di Bacherach: tra appartenenza ed esclusione*, in Ead., *L'asimmetria del cuore. Ebraismo e germanesimo*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 11-35; Maria Carolina Foi, *Sefarditen, Marranen und Schlehmmile. Zum Rabbi von Bacherach*, in *Auf den Spuren Heines*, hrsg. v. Harald Steinhagen, ETS, Pisa 2006, pp. 69-81; *East-West Experiments in the Prose of the Young Heine*, in *Zwischen Orient und Europa. Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Chiara Adorisio – Lorella Bosco, Narr Franck Attempto, Tübingen 2019, pp. 61-72.

¹⁸ Heinrich Heine, *Il libro dei canti*, intr. di Vittorio Santoli, trad. it. di Amalia Vago, Einaudi, Torino 1983 (1ª ed. 1964).

¹⁹ *Poesie di Enrico Heine*, trad. it. di Ferruccio Amoroso, Ricciardi, Milano-Napoli: *Canzoniere*; *Romanzero*, 1952; *Nuove poesie*; *Atta Troll*; *Germania*, 1963; *Ultimo Canzoniere*; *Poesie sparse e postume*, 1967; Heinrich Heine, *Romanzero*, con versione italiana, guida e note di Giorgio Calabresi, Laterza, Bari 1953.

Reisebilder, e di testi minori con accenti di italianità come le *Notti fiorentine*, ma la grande prosa heiniana è ormai solo antiquariato²⁰. Un piccolo *unicum* della saggistica, *Gli dei in esilio*, è stato meritoriamente ripubblicato nel 2000 dalla casa editrice Adelphi²¹.

3.

Completamente diversa appare la situazione della ricezione italiana di Nietzsche. Non soltanto grazie all'edizione Colli-Montinari, ma anche grazie a una perseverante opera di traduzione dei suoi scritti e a una vivacissima attività di ricerca, Nietzsche in Italia è onnipresente. E non basta: la ricezione tedesca di Nietzsche deve proprio a quella italiana impulsi decisivi che le hanno tra l'altro consentito di superare una tradizione piuttosto conservatrice, non da ultimo orientata a Heidegger.

Fino al giro del secolo, studiosi e studiosi che si occupavano di Nietzsche in Germania erano costretti a confrontarsi con una tipica 'Gretchenfrage': dovevano cioè rendere esplicita la loro posizione in merito alle 'grandi dottrine' di Nietzsche – dalla volontà di potenza all'eterno ritorno dell'uguale. Ma tutto questo appartiene ormai al passato. A un profondo cambiamento di rotta ha contribuito la svolta filologica, al tempo stesso una svolta politica, che Mazzino Montinari ha impresso alla ricerca su Nietzsche: in questo caso i pretesi ideologemi sono stati indagati nel loro rispettivo contesto, illuminati da un prisma e risolti nel gioco reciproco delle riflessioni prospettiche. Da allora la posizione in primo piano non spetta più al lascito postumo con le sue frasi apodittiche, ma all'opera pubblicata, così accuratamente orchestrata dal suo autore. Nietzsche è diventato

²⁰ Oltre alla già citata edizione di *Impressione di viaggio*, a cura di Ferruccio Masini, senza pretesa di esaustività si segnalano: Heinrich Heine, *Il Rabbi di Bacherach*, a cura di Claudia Sonino, SE, Milano 1989; Id., *La Germania. La scuola romantica; Per la storia della religione e della filosofia in Germania*, Bulzoni, Roma 1987 (che riprendono le edizioni in precedenza curate da Paolo Chiarini per la casa editrice Laterza); Id., *Confessioni*, a cura di Alberto Destro, Marsilio, Venezia 1995; Heinrich Heine, *Idee. Il libro Le Grand. Memorie*, a cura di Fabrizio Cambi, Giunti, Firenze 2006; Id., *Poesie scelte*, testo tedesco a fronte, a cura di Simonetta Carusi, Mimesis, Milano 2016; Heinrich Heine, *Il viaggio nello Harz*, a cura di Maria Carolina Foi, Marsilio, Venezia 1994, 3^a ed. 2008; Heinrich Heine, *Notti fiorentine*, a cura di Barbara Di Noi, Leucotea, Sanremo 2017; Heinrich Heine, *Melodie ebraiche*, a cura di Liliana Giacomoni, pref. di Vivetta Vivarelli, Giuntina, Firenze 2018.

²¹ Heinrich Heine, *Gli dei in esilio*, a cura di Lia Secci, Adelphi, Milano 2000 (1^a ed. 1978).

in questo modo sempre più visibile come scrittore²², le cui ‘artistiche’ modalità di scrittura hanno dato forma al suo particolare stile di pensiero – ironico, polemico e anche auto-parodistico –, uno stile che può essere adeguatamente apprezzato soltanto nell’orizzonte della letteratura europea.

È in questa prospettiva che possono manifestarsi immediatamente corrispondenze estetiche molto significative fra Nietzsche e Heine²³. E tuttavia, la maggior parte degli studi finora dedicati al rapporto fra i due si devono non a filosofi ma a germanisti. Si tratta di studi prevalentemente orientati a interrogativi critico-letterari, che pur rilevando alcuni paralleli nella scrittura ironica e paradossale dei due autori, spesso, tuttavia, accentuano le differenze tra i due scrittori e l’ambivalenza del giudizio di Nietzsche su Heine²⁴.

²² Si veda ad es. *Nietzsche scrittore. Saggi di estetica, narratologia, etica*, a cura di Annamaria Lossi – Claus Zittel, ETS, Pisa 2014.

²³ Anche Heine andrebbe considerato un ‘buon europeo’ nel senso indicato da Nietzsche. In proposito vanno ricordati i recenti volumi *Alla ricerca dei ‘buoni europei’. Riflessioni su Nietzsche*, a cura di Luca Crescenzi – Carlo Gentili – Aldo Venturelli, Pendragon, Bologna 2017, e *Letteratura e identità europea. Per una storia dei ‘buoni europei’*, a cura di Luca Crescenzi – Carlo Gentili – Aldo Venturelli, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2018.

²⁴ Cfr. Gerhard Höhn, ‘Farceur’ und ‘Fanatiker des Ausdrucks’: Nietzsche, ein verkappter Heineaner?, in «Heine-Jahrbuch», 36 (1997), pp. 134-152; Matthias Politycki, Neues Heinebild: Ausdruck fester oder fließender Wertungen und Dauer im Wechsel – Die perspektivische Dialektik der Beurteilung Heines, in Id., *Umwertung aller Werte?: Deutsche Literatur im Urteil Nietzsches*, De Gruyter, Berlin 1989, pp. 292-295. Gunter Martens, ‘Was wüßte deutsches Hornvieh mit den délicatesses einer solchen Natur anzufangen!’. Nietzsche über Heinrich Heine, in *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, hrsg. v. Thomas Koebner – Sigrid Weigel, Westdeutscher Verlag, Opladen 1996, pp. 246-255; Carl Arno Coutinho, Nietzsche, Heine und das 19. Jahrhundert, in «PMLA» (Publications of the Modern Language Association of America), 53 (1938), pp. 1126-1145; Hanna Spencer, *Dichter, Denker, Journalist. Studien zum Werk Heinrich Heines*, Peter Lang, Bern 1977, pp. 65-100; Dolf Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Claassen, Düsseldorf 1972, pp. 159-161, 301-308 e 390-395; Reinhold Grimm, *Antiquity as Echo and Disguise: Nietzsche’s Lied eines theokritischen Ziegenbirten. Heinrich Heine, and the Crucified Dionysus*, in «Nietzsche-Studien», 14 (1985), pp. 201-249, in particolare pp. 212 ss.; Id., *Heine und Nietzsche: Bemerkungen zu einem lyrischen Pastiche*, in *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen – Neue Beiträge zur Forschung*, hrsg. v. Rolf Hoffeld, Argument-Verlag, Berlin 1986, pp. 98-107; Herwig Friedl, *Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche*, in *Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft*, hrsg. v. Wilhelm Gössmann – Manfred Windfuhr, Reimar Hobbing, Essen 1990, pp. 195-214; Adrian Del Caro, *Heine’s Deutschland. Ein Wintermärchen Reflected in Nietzsche*, in «Heine-Jahrbuch», 33 (1994), pp. 194-201; Américo Enes Monteiro, *Nietzsches Heine-Lektüren: die Ambivalenz und Widersprüche seiner Beurteilung*, in «RPEG» (Revista portuguesa de estudos germanísticos), 28 (2000), pp. 319-330; Stefanie Winkelkemper, *Der Hass*

La valenza filosofica dello stile di composizione e di pensiero solo rarissimamente è stata notata, quasi mai si è giunti a una precisa analisi delle corrispondenze fra i due.

4.

Basta dunque dare uno sguardo ai contributi raccolti nel presente volume, per capire che ci si è spinti a perlustrare un territorio per certi versi nuovo, e che valorizza, in particolare per quanto riguarda Heine, gli aspetti più trascurati nella germanistica italiana degli ultimi anni. Infatti, la ricerca qui presentata è partita dal presupposto che la critica dei saperi e della cultura, la critica alle tradizioni religiose e gli ideali artistici di Heine e Nietzsche siano strettamente legati a un particolare stile di scrittura, che va inseguito nel dettaglio se si vuole tentare di comprendere il nesso tra le loro creazioni letterarie e il loro pensiero critico. Da questo comune assunto le analisi qui raccolte si sono spinte ad esplorare diversi aspetti dell'opera dei due autori. È interessante notare, a titolo di esempio, come il pensiero corporante di Nietzsche, la sua teoria del corpo in cammino e la caratterizzazione della danza come potenziamento di uno spirito libero e terapia dell'anima, abbiano un importante antecedente nel primato che Heine concede al corpo e alla danza come strumenti che estrovertono la potenza del sentimento vitalistico. D'altro canto, tali *Körper-Inszenierungen* sono in entrambi gli autori legate a particolari strategie stilistico-retoriche, ed è proprio questa varietà di tastiere e tonalità che Nietzsche esalta in Heine, vedendo in lui sempre più il rappresentante della cultura francese. Tale affinità elettiva appare evidente anche nell'adozione, da parte di Nietzsche, di procedure stranianti e artifici retorici desunti da Heine per rovesciare e dissacrare alcune parole chiave di Wagner e del lessico antisemita degli ambienti wagneriani. Studiare in dettaglio le corrispondenze estetiche tra questi due universi testuali, come il ricorso alla sentenza nella tradizione dei moralisti francesi, l'uso della polemica, o il rovesciamento parodistico del genere innico, ha reso evidente come tale pluralità di stili abbia radici in un terreno comune, la cui valenza filosofica si sostanzia proprio nella dimensione artistica delle opere. Al centro del pensiero e della pratica di scrittura di Heine e Nietzsche

des 'Nazareners': Heinrich Heine antizipiert die Psychologie des Ressentiments, in «Nietzscherforschung», 13 (2006), pp. 211-218; Simon Wortmann, *'... das Wort will Fleisch werden': Körper-Inszenierungen bei Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche* (Heine-Studien), J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2011.

ritroviamo, – quasi un *Leitmotiv* sotteso a molti dei contributi –, nulla di meno che una riflessione sofferta e potente sul problema dell'artista moderno e del suo sentimento poetico, una riflessione che è proprio l'accostamento tra questi due autori a restituire a livello quasi paradigmatico e nella sua enigmatica complessità. Rileggere insieme Heine e Nietzsche in questa chiave così attenta allo stile di scrittura ha aperto dunque nuove prospettive di interpretazione e potrà certamente farci intravedere ulteriori territori da esplorare.

Liturgia
~~Heine~~ Heine 1848-1856:

Letteratura - Politik - Religion
~~Heine~~

Il sensualismo di Heine è da paragonarsi con la
campagna dell'ultimo N contro la castità (Parricel,
legg. contro il cristianesimo)

probabilmente il H di Njovanni è quello dei
"Kleiner Gedichte"

1848-1856 = Doktor Faust - Die Götter im Exil ?
1851 Romanzoer Götter Drame - 1854
Gedichte 1853/54
Gedichte 1854
Lutzia (Prüfung)

Le due immagini sono tratte dagli appunti preparatori per il corso su Heinrich Heine che Mazzino Montinari intendeva tenere nell'anno accademico 1986/1987 all'Università di Pisa. Di quel corso Montinari, che sarebbe mancato il 24 novembre 1986, tenne probabilmente soltanto le prime lezioni.

Manoscritti dal lascito di Mazzino Montinari, pubblicati per gentile concessione di Adalgiso, Aline, Giorgio e Margherita Montinari.

LitKuno

Heine 1848-1856:

Letteratura - Politik - Religion
~~Politik~~

Il sensualismo di Heine è da paragonare con la
campagna dell'ultimo N contro la castità (Paris'fest,
legg. contro il cristianesimo)

probabilmente il H di Njovanni è quello dei
"Kleiner Gedichte"

1848-1856 = Doktor Faust - Die Götter im Exil ¹⁸⁵¹ }
Götter Drame - 1854 }
1851 Romanzero
Gedichte 1853/54

Gedichte 1854

Lutzia (Prüfung)

«...die Revoluzion tritt ein in die Literatur, und der Krieg wird ernster». Heine als Polemiker

Bernd Füllner

Bei der näheren Beschäftigung mit Heines Polemik fällt auf, wie sehr sich Heines Stil beziehungsweise Ton in metatextuellen Reflexionen in Lyrik, Prosa, aber auch in seinen Briefen unmittelbar ändert, sobald seine «Erzählung» in eine polemische Situation wechselt. Wie Heine dabei im Einzelnen vorgeht, möchte ich im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele zeigen.

Im Zentrum stehen wird dabei die bekannte Auseinandersetzung Heines mit August von Platen und sein Versuch, in seinem religions- und philosophiekritischen Essay *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) mit seinem eigenen polemischen Schreiben an die aufklärerische Tradition von Lessing anzuknüpfen.

1. Polemiken in Heines frühen Schriften

Schon in Heines frühen Prosatexten finden sich personale ironisch-satirische Seitenhiebe. So greift er im Journaldruck der *Briefe aus Berlin*¹ von 1822 den adligen Baron von Schilling an und macht sich wenig später in seiner *Harzreise* (1826) lustig über Göttinger Professoren und andere Zeitgenossen. Dass es dabei auch zu unliebsamen Reaktionen der Betroffenen kommt, liegt vor allem daran, dass Heine, was in fiktiven Texten seiner Zeit noch eher ungewöhnlich war und darum auch nicht ungefährlich, die Klarnamen der verspotteten Personen nennt.

Der streitlustige Baron von Schilling jedenfalls, den Heine eigentlich recht harmlos und sicher spaßhaft gemeint, als «Elegant [...], der kurländisch lispelt» bezeichnet, der die Altdeutschen, die «lieben Teutsenkel [...] sehr touchirt habe»², verstand ganz offen-

¹ Erschienen vom Februar bis Juni 1822 in der Beilage «Kunst- und Wissenschaftsblatt» des «Rheinisch-Westfälischen Anzeiger».

² Heinrich Heine, *Briefe aus Berlin* (1822), 1. Brief, in Ders., *Sämtliche Wer-*

sichtlich keinen Spaß und forderte Heine beleidigt zum Duell auf, dem dieser nur mit Not dadurch entgehen konnte, dass er sich in aller Form brieflich bei seinem Kontrahenten entschuldigte. Zusätzlich musste er eine Gegendarstellung veröffentlichen, in der er seine Unterstellungen vollständig zurücknahm³. In einem Brief vom 15. Juni 1822 an seinen Kommilitonen Christian Keller kommt Heine auf diesen Fall zurück und berichtet ihm, dass er beinahe mit dem «Baron v. Schilling [...] in [einen] öffentlichen Federkrieg»⁴ geraten wäre. Mit dieser prononcierten Charakterisierung seiner literarischen Auseinandersetzung verbindet er das «Handwerkszeug» des Schriftstellers mit dem martialischen «Krieg», der deutschen Entsprechung des griechischen *polemos*.

Knapp zehn Jahre später verwendet Heine dieses Kompositum ein zweites Mal, interessanterweise in einer Auseinandersetzung mit Graf von Moltke⁵, wieder also mit einem Adligen. Heine hatte 1831 in seiner «Einleitung» zu der anonymen Schrift *Kahldorff über den Adel* (1831), die gegen Moltkes Schrift *Über den Adel und dessen Verhältnis zum Bürgerstande* (Hamburg 1830) gerichtet war, Graf von Moltke scharf attackiert, worauf dieser Heine in einem Brief vom 21. Juli 1831 zu einer Klarstellung beziehungsweise Entschuldigung aufgefordert. Würde sich Heine seinen Wünschen widersetzen, dann sehe er sich jedoch genötigt einige seinen «Irrtum zurechtweisende Worte ins Publicum zu senden, ohne [sich] jedoch auf einen weiteren Federkrieg als nur auf diese eine, erste und letzte Widerrede mit [Heine] einzulassen»⁶. Heine jedoch entschuldigt sich nicht

ke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hrsg. v. Manfred Windfuhr, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, 16 Bde., Hoffmann und Campe, Hamburg 1973ff. (im Folgenden abgekürzt: DHA), Bd. 6, S. 7-55, hier S. 17.

³ Heinrich Heine, *Erklärung vom 3. Mai 1822*, in Ders., DHA, Bd. 6, S. 225 (Erstdruck im «Gesellschafter», 3. Mai 1822).

⁴ Heinrich Heine, Brief an Ernst Christian August Keller, 15. Juni 1822, in Ders., *Briefe*, in Ders., *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991 Klassik Stiftung Weimar) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Akademie-Verlag, Berlin 1970ff. (im Folgenden abgekürzt: HSA), Bd. 20, S. 55. Schon Goethe verwendet den Begriff am 12. Mai 1807 in einem Brief an Eichstädt: «Der Recensent vertheidigt die Hauptarmee gegen die Armee des linken Flügels und durch diesen innern Federkrieg klärt sich für das Publicum manches auf, wodurch die Sache freylich nicht besser wird». In *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin von Sachsen (Sophien- oder Weimarer Ausgabe), Böhlau Verlag, Weimar 1895, Abt. 4, *Goethes Briefe*, Bd. 19, S. 329.

⁵ Heinrich Heine, *Französische Zustände* (1832), «Artikel IX», in Ders., DHA, Bd. 12, S. 173-192.

⁶ Graf von Moltke, Brief an Heinrich Heine, 21. Juli 1831, in Heinrich Heine, *Briefe*, a.a.O., Bd. 24, S. 90.

und die angekündigte Reaktion des Grafen von Moltke blieb aus, wie Heine nur wenig später in der «Zwischennote zu Artikel XI» seiner *Französischen Zustände* (1833) zufrieden feststellt:

Ich muß in Betreff des Grafen Moltke hier nachträglich erwähnen, daß derselbe Juli vorigen Jahres hier in Paris war, und mich in einen Federkrieg über den Adel verwickeln wollte, um dem Publikum zu zeigen, daß ich seine Prinzipien mißverstanden, oder willkürlich entstellt hätte. Es schien mir aber grade damals bedenklich, in meiner gewöhnlichen Weise, ein Thema öffentlich zu erörtern, das die Tagesleidenschaften so furchtbar ansprechen mußte. Ich habe diese Besorgnisse dem Grafen mitgeteilt, und er war verständlich genug, nichts gegen mich zu schreiben. [...] Daß ich im Julius 1831 mit dem Grafen Moltke, dem Champion des Adels, keinen Federkrieg führen wollte, wird jeder vernünftig fühlende Mensch zu würdigen wissen, wenn er die Natur der Bedrohnisse erwägt, die damals in Deutschland laut geworden⁷.

Der Begriff Polemik findet sich in Heines Werken zum ersten Mal im Zusammenhang mit seiner Tragödie *Almansor*. In einem Brief an Friedrich Steinmann vom 1. Februar 1821 vergleicht er seinen *Almansor* mit dem «ebenfalls in polemischer Absicht» geschriebenen Drama *Ion* (1803) von August Wilhelm Schlegel⁸. Knapp zwei Jahre später, am 5. Januar 1823, bietet Heine seine eigenen, soeben fertiggestellten *Tragödien nebst einem Lyrischen Intermezzo* dem Berliner Verleger Dümmler zur Veröffentlichung an mit folgenden werbenden Worten: «[Das Buch] enthält: 1) eine kleine Tragödie [und] ein größeres dramatisches Gedicht, genannt *Almansor*, dessen Stoff religiös-polemisch ist, [und] die Zeitinteressen betrifft»⁹.

«Religiös-polemisch», weil Heine, wie Gerhard Höhn in seinem Heine-Handbuch schreibt, im *Almansor* «der Biedermeiergesellschaft einen Helden zugemutet [hat], der kein Christ, sondern Moslem ist» und außerdem ergreift «die Tragödie nicht die Partei der christlichen Sieger, sondern die der maurischen, glaubenstreuen Besiegten»¹⁰.

Der im Herbst 1826 erschienene erste Band der *Reisebilder* wird überwiegend positiv bis euphorisch aufgenommen. Dabei stand mit dem *Heimkehr*-Zyklus und den *Nordsee*-Gedichten Heines neueste

⁷ Heinrich Heine, *Französische Zustände*, «Zwischennote zu Artikel XI», a.a.O., S. 190.

⁸ Heinrich Heine, Brief an Friedrich Steinmann, 1. Februar 1821, in Ders., *Briefe*, a.a.O., Bd. 20, S. 37.

⁹ Heinrich Heine, Brief an Ferdinand Dümmler, 5. Januar 1823, in *ebd.*, S. 63.

¹⁰ Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk*, Metzler, Stuttgart -Weimar 2004³, S. 47.

lyrische Produktion und nicht die *Harzreise* im Mittelpunkt der meisten Rezensionen. Bemüht um eine günstige Steuerung der Presereaktionen schickt Heine sein Werk an einige gute Freunde, mit der Bitte, es öffentlich «streng» zu besprechen. Dabei geht er je nach Briefadressat ganz unterschiedlich mit den vor allem in der *Harzreise* enthaltenen satirisch-polemischen Stellen um. In seinem Begleitbrief zur Buchsendung vom 26. Mai 1826 an Karl Simrock weist er ausdrücklich darauf hin, dass sein Werk «nicht auf die Neugier berechnet ist, u[nd] daß es nicht bloß das Interesse des Tages erregen will» und dass er deshalb «alle Polemik draus verbannt» habe¹¹.

Damit weist Heine auf eine wichtige Rolle der Polemik hin, nämlich das Interesse des Publikums zu wecken, was letztlich die Verkaufszahlen erhöhen könnte. Ganz anders scheint Heine den Schriftsteller und Rezensenten Wilhelm Müller einzuschätzen, dem Heine am 7. Juni 1826 ankündigt, es sei vor allem das Polemische, das den besonderen Wert seiner Prosa ausmache:

Sie werden in den nächsten Bänden der Reisebilder viel prosaisch Tolles, Herbes, Verletzendes und Zürnendes lesen. Absonderlich Polemisches. Es ist eine gar zu schlechte Zeit, und wer die Kraft und den freien Muth besitzt, hat auch zugleich die Verpflichtung, ernsthaft in den Kampf zu gehen gegen das Schlechte, [...] und gegen das Mittelmäßige¹².

In einem Brief vom 30. Oktober 1827 an den Freund Moses Moser charakterisiert Heine den zweiten *Reisebilder*-Band mit militärischer Metaphorik als «Kriegsschiff», das «allzuviel Kanonen an Bord führt [und] der Welt erschrecklich mißfallen» habe und kündigt den dritten Band, der die umstrittene Platen-Polemik enthält, wie folgt an: «Der 3te Band soll noch fürchterlicher ausgerüstet werden, das Kaliber der Kanonen soll noch größer ausfallen, u[nd] ich habe schon ein ganz neues Pulver dazu erfunden»¹³.

Auch hier benutzt Heine bei seiner Polemik *ad hominem* Begriffe aus einem militärisch unterfütterten Sprachreservoir um die Zentren «Krieg», «Schlacht» und «Kampf»¹⁴. Von Paris aus läßt Heine wenig später, im Dezember 1832, seinen Freund Immermann ein, einige

¹¹ Heinrich Heine, Brief an Karl Simrock, 26. Mai 1826, in Ders., *Briefe*, a.a.O., Bd. 20, S. 246.

¹² Heinrich Heine, Brief an Wilhelm Müller, 7. Juni 1826, in *ebd.*, S. 250.

¹³ Heinrich Heine, Brief an Moses Moser, 30. Oktober 1827, in *ebd.*, S. 303.

¹⁴ In Heines Werken und Briefen finden sich sehr häufig die Begriffe «Krieg», «Schlacht» u. «Kampf» (die Suchmaschine des Heine-Portals weist 850 Beispiele für die drei Begriffe aus, <www.heine-portal.de> (letzter Abruf: 02.09.2019).

Artikel über die deutsche Malerei oder neue Literatur zu schreiben, die er in ein neues Projekt einfügen möchte. Die inhaltliche Vorgabe ist kurz aber präzise: «Sie verstehen mich. Die Literatur das sind wir und unsre Feinde»¹⁵.

2. Heines Polemik-Personal

Die von Heine humoristisch, ironisch oder satirisch gezeichneten Personen lassen sich folgendermaßen grob unterteilen: Erstens handelt es sich um weitgehend unbekannte Personen wie der oben erwähnte Baron von Schilling, einzelne Professoren der Göttinger und Berliner Universität, die heute allenfalls noch lokal bekannten schwäbischen Schriftsteller Carl Mayer und Gustav Pfizer u.a. Sie alle leben in erster Linie durch die Erwähnung in Heines Werken weiter, was diesem schon früh bewusst war, denn nicht ohne eine gewisse Selbstironie weist Heine in seinem Essay zur *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) auf seinen Mentor Lessing hin, der bei seinen Polemiken

nie lange [überlegte], ob auch der Gegner seiner würdig war. So hat er eben durch seine Polemik manchen Namen der wohlverdientesten Vergessenheit entrissen [...]. Mehre[re] winzige Schriftstellerlein hat er mit dem geistreichsten Spott, mit dem köstlichsten Humor gleichsam umspinnen, und [...] erhalten [...] für ewige Zeiten [...]. Indem er seine Gegner tödtete, machte er sie zugleich unsterblich¹⁶.

Die zweite Gruppe von Heines Lieblingsfeinden umfasst die bekannteren Schriftsteller und Kritiker wie Börne, Dingelstedt, Gutzkow, Menzel, Platen, Venedey, Hengstenberg, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Mme. de Staël, und in den 40er Jahren auch noch George Sand, Friedrich Wilhelm IV., Ludwig I. und viele andere mehr.

Dabei liegen die Gründe für Heines Personen-Satiren nicht allein auf der Ebene persönlicher Abneigung, sondern sie lassen sich auch auf die immer stärker werdende Konkurrenzsituation auf dem «literarischen Feld»¹⁷ zurückführen. Darüber hinaus geht

¹⁵ Heinrich Heine, Brief an Karl Immermann, 19. Dezember 1832, in Ders., *Briefe*, a.a.O., Bd. 21, S. 43.

¹⁶ Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), in Ders., *DHA*, Bd. 8, S. 74.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*

es ganz grundsätzlich auch um Auseinandersetzungen mit den vorherrschenden Gesellschafts- und Politikkonzepten. Abgelehnt wird von Heine Aristokratie und Adel, altdeutsche und frankophobe Reaktionäre, religiöse Fanatiker aller Schattierungen sowie – wenn auch mit stärkeren Differenzierungen – doktrinär Vertreter. Eine bedeutende Rolle spielt aber auch die Auseinandersetzung mit den konkurrierenden ästhetischen Vorstellungen der Romantiker und um die «Endschaft» der «goethischen Kunstperiode», d.h. um die Goethe-Nachfolge.

3. Platen-Polemik

Eine der bekanntesten Polemiken Heines ist seine Auseinandersetzung mit Platen in den beiden letzten Kapiteln der *Bäder von Lukka* im dritten *Reisebilder*-Band, erschienen Ende 1829. Zu der polemischen Situation kommt es durch Platens Reaktion auf *Xenien* von Karl Immermann, die Heine mit dem Titel *Östliche Poeten* versehen in den Gedichtzyklus *Die Nordsee. Dritte Abtheilung* im zweiten *Reisebilder*-Band von 1827 interkalierte, eingeführt mit der Vorbemerkung, diese *Xenien* seien «aus der Feder Immermanns, [eines] hohen Mitstrebenden, geflossen»¹⁸.

Platen hatte 1821 und 1823 zwei Bände mit Ghaselen veröffentlicht, mit denen er seine große dichterische Kunstfertigkeit nachweisen und sich als Nachfolger von Hafis und Goethe etablieren wollte. Durch Immermanns *Xenien* fühlte Platen sich zu Recht persönlich verspottet und als Schriftsteller desavouiert, endeten sie doch mit bitterbösen Spottversen:

Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain von Schiras stehlen,
Essen sie [Platen u.a.] zu viel, die Armen, und vomiren dann
Ghaselen¹⁹.

Platen reagiert darauf im Sommer 1829 mit dem satirischen Lustspiel *Der romantische Oedipus*, in dem er in erster Linie Immermann attackiert, den er als Repräsentanten der romantischen

(1992), dt. Übersetzung v. Bernd Schwibs – Achim Russer, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, S. 365-371.

¹⁸ Heinrich Heine, *Die Nordsee. Dritte Abtheilung* (1827), in Ders., DHA, Bd. 6, S. 164.

¹⁹ *Ebd.*, S. 166.

Dichtung nicht eben geistreich als «Nimmermann» verspottet. Damit liefert Platen selbst die Vorlage für Heines Spott in den *Bädern von Lukka*. So versteckt er im ersten Akt des *Romantischen Ödipus* den Poeten «Nimmermann» hinter einer spanischen Wand, hinter die dieser immer wieder verschwinden muss, woraufhin das Publikum fragt, ob «Nimmermann» dort dichte. Der Chor antwortet lapidar:

Das eben nicht. Abthut er ein Privatgeschäft:
 Er las gerade den Ödipus des Sophokles;
 Doch war derselbe keineswegs ihm homogen
 Und geht sogleich nun wieder ab als Purganz von ihm²⁰.

Außerdem weist Platen – unbewusst selbstentlarvend – auf eine homosexuelle Beziehung zwischen «Nimmermann» und Heine hin.

Zwar nehmen seine Ausfälle gegen Heine kaum zwei Druckseiten ein, sie beziehen sich allerdings durchgehend auf Heines jüdische Herkunft und berührten damit einen sensiblen Punkt. So bezeichnet Platen Heine als «Petrark²¹ des Lauberhüttenfests», dessen «Küsse» «Knoblauchgeruch» absondern; außerdem als «Samen Abrahams» und «Synagogenstolz». Insgesamt scheint Platen die eigentlich zu erwartenden Reaktionen Heines nicht eingeplant zu haben.

Die Platen-Polemik umfasst in Heines *Bädern von Lukka* nur etwa ein Drittel²² der gesamten Erzählung. Schon die Einführung seines Opfers Platen wirkt lächerlich: In Lucca kämpft Gumpelino, der als «Pair eines Narrenreichs» präsentiert wird und dem die angebetete Julia endlich angeboten hat, eine Liebesnacht mit ihr zu verbringen, mit den Folgen eines in Überdosis eingenommenen Abführmittels. Gumpelino klagt daraufhin:

Weh mir, ich Narr des Glücks! [...] – die Liebe will mir ihren Nektarkelch kredenzen, und ich, ach! ich Hansnarr des Glücks, ich habe schon den Becher des Glaubenssalzes geleert! Wer bringt mir den schrecklichen Trank wieder aus dem Magen?²³.

Gumpelino beginnt schließlich Platens Gedichte zu lesen, was ihn völlig über die entgangenen Liebes-Freuden hinwegtröstet. Es

²⁰ August von Platen, *Der romantische Oedipus* (1829), in Ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, J.G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart-Tübingen 1843, Bd. 4, S. 97.

²¹ Immermann hatte übrigens kurz vorher Heine in einer Rezension als den neuen Petrarca bezeichnet.

²² In der Erstausgabe von 1830 umfasst die Platen Polemik ca. 65 von insgesamt 196 Seiten.

²³ Heinrich Heine, *Die Bäder von Lukka* (1829), in Ders., *DHA*, Bd. 7, S. 123.

folgt eine längere Scene, in der sich Heines Protagonist über Lyrik allgemein aber vor allem über Platens Überbetonung metrischer Perfektion lustig macht, – Platen druckt sogar über seinen Gedichten die Versfüße mit. Schließlich schreckt Heine nicht davor zurück, intimst persönlich zu werden, nämlich die homosexuelle Neigung seines Gegners sarkastisch zu verspotten. Gumpelino schlägt vor, dass Platen in seinem Lustspiel *Der romantische Ödipus* nur leicht die «Fabel des Stückes» hätte modifizieren müssen, so dass

Oedipus seine Mutter tödtet und seinen Vater heyrathet. Das dramatisch Drastische in einem solchen Gedichte hätte einem Platen meisterhaft gelingen müssen, seine eigene Gefühlsrichtung wäre ihm dabey zu Statten gekommen, er hätte manchmal, wie eine Nachtigall, nur die Regungen der eignen Brust zu besingen gebraucht²⁴.

Kurz nach Erscheinen des Reisebilder-Bandes versucht Heine in einigen Briefen von diesen doch sehr intim-despektierlichen Angriffen abzulenken. So z.B. in seinem Brief an Varnhagen von Ense vom 3. Januar 1830, in dem er Platen als Parteigänger der Aristokratie und des Klerus attackiert, den es ohne weitere Rücksichten zu bekämpfen gilt:

Anfangs war man gespannt: was wird dem Platen geschehen? Jetzt, wie immer bei Exekutionen, kommt das Mitleid, u es heißt, ich hätte nicht so stark ihn treffen sollen. Ich sehe aber nicht ein wie man 'Jemand gelinde umbringen kann'. Man merkt nicht, daß ich in ihm nur den Repräsentanten seiner Partei gezüchtigt, den frechen Freudenjungen der Aristokraten und Pfaffen²⁵.

Auf Platens antisemitische Angriffe reagiert Heine mit einem «Federkrieg», der seinem Ansehen nicht nur bei den Zeitgenossen erheblich geschadet hat. Zwar finden sich in den *Bädern von Lukka* auch eher humoristische Kommentare, wie: «ich gönne einem armen Menschen, wie Platen, sein Stückchen Ruhm»²⁶, oder an anderer Stelle, fast versöhnlich, aber im Hintergrund doch mit boshafem Lachen: «der Graf Platen hat zuweilen die besten Motive und weiß sie nicht zu benutzen. Hätte er nur ein bischen mehr Phantasie, so würde er mich wenigstens als geheimen Pfänderverleiher geschildert haben»²⁷.

²⁴ *Ebd.*, S. 150.

²⁵ Heinrich Heine, Brief an Karl August Varnhagen von Ense, 3. Januar 1830, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 377. Hervorhebung im Original.

²⁶ Heinrich Heine, *Die Bäder von Lukka*, a.a.O., S. 137.

²⁷ *Ebd.*, S. 150.

Seine Freunde aber forderte er auf, ihn im «Krieg» gegen den «Feind» zu unterstützen. Kurz nach Auslieferung des dritten *Reisebilder*-Bandes am 26. Dezember 1829, versucht er bei Immermann zunächst die Platen-Polemik herunterzuspielen und betont ausdrücklich, er habe

keinen Groll gegen Platen gehegt, sondern gegen seine Committenten, die ihn angehetzt. Ich sah den guten Willen, daß man mich in der öffentlichen Meinung vernichten wollte, und ich wäre ein Thor oder ein Schurke gewesen wenn ich Rücksichten und Verhältnisse halber schonen wollte²⁸.

Zwar entschuldigt sich Heine bei Immermann dafür, Platens Homosexualität thematisiert und damit eine unausgesprochene Grenze zur Intimsphäre überschritten zu haben, doch die Schärfe der eigentlichen Auseinandersetzung verteidigt er mit Anleihen aus der Kriegsmetaphorik:

Der arme Platen! C'est la guerre! Es galt kein scherzendes Tour-nier, sondern Vernichtungskrieg, und bey aller Besonnenheit kann ich die Folgen meines Buches noch nicht überschauen. [...] Ich wünsche daß die Art wie ich bey Platen die Pedrastie behandelt, Ihnen nicht ganz mißfallen²⁹.

Am selben Tag schreibt er etwas weniger martialisch, aber doch entschieden, an die befreundete und geschätzte Friederike Robert. Dabei macht er ihr unmissverständlich klar, dass Platens Lustspiel der eigentliche Ausgangspunkt der ganzen Affäre war. Genderspezifisch wechselt Heine jedoch diesmal die Waffen: nicht das Schwert, sondern Gift kommt zum Einsatz und das rettende «Gegengift» wird gleich mitgeliefert

Anbey schicke ich Ihnen den 3ten Theil der Reisebilder; [...] damit Sie und Robert gleich brühwarm lesen was ich diesen Monath über den Grafen Platen geschrieben, der, wie Sie sich erinnern, in seinem Lustspiel so giftig war. Ich habe nun ein Gegengift drucken lassen, woran noch zwanzig Grafen ihr Lebtzig genug hätten³⁰.

²⁸ Heinrich Heine, Brief an Karl Immermann, 26. Dezember 1829, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 374.

²⁹ *Ebd.*

³⁰ Heinrich Heine, Brief an Friederike Robert, 26. Dezember 1829, in *ebd.*, S. 375.

Seinen Freund Moses Moser bittet Heine im Brief vom 30. Dezember 1829, sich im Freundes- und Bekanntenkreis für Unterstützung, das heißt für günstige Rezensionen seines neuesten Buchs einzusetzen, denn schließlich sei er ja der eigentlich Angegriffene, der sich zur Wehr setzen musste: «Was Dich selbst betrifft, so bin ich zufrieden wenn Dir, in Deiner idyllischen Comptoirruhe, das ferne Waffengeräusch nicht gar zu unangenehm in die Ohren tönt [...]. Verzeih mir, lieber Moser, daß ich meine Feinde todtschlage, die mich todtschlagen wollten»³¹. Und wenige Tage später, am 3. Januar 1830 führt er die ‚Kriegsberichterstattung‘ in einem Brief an Varnhagen von Ense fort:

Ach welch Uebel ist der Krieg! Man ist hier allgemein gespannt, was Platen thun wird. Ich glaube er wird vom hohen Pferd herab gräflich vornehm über mich verächtlichen Zwerg herabphrasen [...]. Es hilft ihm aber nichts, *er* hat geschimpft, und *ich* habe jedes derbe Wort vermieden³².

Einen Monat später, am 4. Februar, versucht sich Heine an einer neuen Erklärung für seine Platen-Polemik, indem er ihr einen wichtigen Part zuweist in der Grundsatzdiskussion über die ästhetische und soziale Rolle der Literatur. Er deutet darauf hin, dass sich mit dem Ende der Kunstperiode die Situation für die junge Literatur grundlegend verändert hat. Wieder einmal muss der alte Kampf um die besten Plätze im ‚literarischen Feld‘ geführt werden, doch diesmal unerbittlich und martialisch:

Als ob die Zeiten noch dieselben wären! Der Schiller-Göthesche Xenienkampf war doch nur ein Kartoffelkrieg, es war die Kunstperiode, es galt den Schein des Lebens, die Kunst, nicht das Leben selbst – jetzt gilt es die höchsten Interessen des Lebens selbst, die *Revoluzion* tritt ein in die Literatur, und der Krieg wird ernster. Vielleicht bin ich [...] der einzige Repräsentant dieser Revoluzion in der Literatur³³.

Varnhagen von Ense ist einer der wenigen, der eine positive Rezension der *Bäder von Lukka* veröffentlicht. In seinen *Reisebildern*, so Varnhagen, führt Heine den Leser nach Italien nicht um seine «Schätze zu genießen» sondern um einer «aus dem nördli-

³¹ Heinrich Heine, Brief an Moses Moser, 30. Dezember 1829, in *ebd.*, S. 376.

³² Heinrich Heine, Brief an Karl August Varnhagen von Ense, 3. Januar 1830, in *ebd.*, S. 379.

³³ *Ebd.*, S. 384f.

chen Deutschland» dorthin «verlegten Execution» beizuwohnen. Zusätzlich nimmt Varnhagen eine kleine Verschiebung vor, aus Heines «Krieg» wird bei ihm eine Gerichtsverhandlung allerdings mit bekanntem Ende. Pardon jedenfalls wird nicht gegeben:

Der arme Sünder ist der Dichter Graf v. Platen, überwiesen großer Frevel gegen die neuesten Dichter und Kritiker, in anderweitige Verwicklungen gefährlichst umspinnen und von hochnothpeinlichem Halsgericht verurtheilt den Kopf zu verlieren. [...] Auf den Gang des Prozesses können wir uns hier nicht einlassen; [...] nur Das wollen wir aussprechen, was wir als Thatsache bezeugen können, die Hinrichtung ist vollzogen, der Scharfrichter hat sein Amt als Meister ausgeübt, *der Kopf ist herunter!*³⁴.

Das Gros der Rezensionen liefert dagegen Verrisse, Heines Angriffe auf Platen werden verurteilt, «warum und auf welche Art [Heine] seinen Widersacher beleidigt, erfährt das Publikum allerdings nicht». Auf Heines Strategie, «Platen als Dichter durch die Diffamierung seiner Homosexualität zu vernichten, reagieren die Rezensenten nicht»³⁵, zu stark ist dieses Thema tabuisiert.

4. Lektüre Lessings

Die ersten Monate nach seiner Ankunft im Mai 1831 in Paris stellen für Heine eine Zeit intensiver Lektüre dar. Zur Vorbereitung seiner literatur- und philosophiekritischen Essays (1834-1836) setzt er seine frühere Lessing-Lektüre fort. Heine betont die große Bedeutung der Emanzipationsleistung Lessings, für ihn ist Lessing ein «Champion der Geistesfreyheit»³⁶, ein hohes Lob, das ihm deshalb zukommt, weil er dogmatische Vorgaben in der Ästhetik, in der Philosophie, und der Theologie prüfte und erschütterte³⁷:

Aber nicht bloß durch seine Kritik, sondern auch durch seine eignen Kunstwerke, ward er der Stifter der neueren deutschen Originallite-

³⁴ *Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen*, hrsg. v. Eberhard Galley – Alfred Estermann, Hoffmann und Campe, Hamburg 1981, Bd. 1, S. 397.

³⁵ Alfred Opitz, *Heines Briefstrategie zur Rezeptionssteuerung (November 1829-Januar 1830)*, Kommentar zu *Bäder von Lukka*, in Heinrich Heine, DHA, Bd. 7, S. 1097.

³⁶ Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1836), in Ders., DHA, Bd. 8, S. 121-252, hier S. 135.

³⁷ Vgl. Sandra Kerschbaumer, *Heines moderne Romantik*, Schöningh, Paderborn-München 2000, S. 82.

ratur. Alle Richtungen des Geistes, alle Seiten des Lebens, verfolgte dieser Mann mit Enthousiasmus und Uneigennützigkeit. Kunst, Theologie, Alterthumswissenschaft, Dichtkunst, Theaterkritik, Geschichte, alles trieb er mit demselben Eifer und zu demselben Zwecke. In allen seinen Werken lebt dieselbe große sociale Idee, dieselbe fortschreitende Humanität, dieselbe Vernunftreligion, deren Johannes er war und deren Messias wir noch erwarten³⁸.

Heine schließt sich Lessings «Vernunftreligion» an, das heißt, er übernimmt seine aufklärerische Forderung, die Vernunft als Basis für ein herrschaftsfreies und von herkömmlichen Autoritäten und Traditionen unabhängiges Denken zu verstehen. Ein Mittel, eigenständiges Denken in Werk und Tat umzusetzen, ist für Heine schließlich die Kritik, zu der ein direkter Weg von Luther über Lessing führt:

Gleich dem Luther wirkte Lessing nicht nur indem er etwas bestimmtes that, sondern indem er das deutsche Volk bis in seine Tiefen aufregte [...] durch seine Critik, durch seine Polemik. Er war die lebendige Critik seiner Zeit und sein ganzes Leben war Polemik. Diese Critik machte sich geltend im weitesten Bereiche des Gedankens und des Gefühls, in der Religion, in der Wissenschaft, in der Kunst³⁹.

Möglicherweise haben die Erfahrungen der vorwiegend negativen öffentlichen Rezeption seiner Platen-Polemik mit dafür gesorgt, dass Heine sich bemühte, seinem polemischen Schreiben *ad hominem* eine ausführliche und allgemein anerkannte Begründung, quasi eine Genealogie, nachzuliefern.

Mit seinen Reflexionen über polemische Kritik liefert Heine eine Art 'Poetik der Polemik'. Er stellt eine Galerie von Heroen der Polemik auf, betrachtet Luther, Lessing und Voß als seine Vorfahren, und preist die Polemik als revolutionäre Geste. Dabei beschreibt er ihre wesentlichsten Aspekte: die verwendeten Mittel, die Inhalte, die Rolle der Gegner, die Rückwirkungen auf die eigene Person und die öffentliche Wirkung der Polemik. Heine sieht aber auch, dass die betont aggressive Auseinandersetzung in der Polemik, in der man sich quasi im «Krieg», befindet, in dem schwere Waffen zum Einsatz kommen in einem dialektischen Verhältnis zur aufklärerischen Forderung der «Vernunftreligion» nach herrschaftsfreiem Denken steht.

³⁸ Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, a.a.O., S. 134.

³⁹ Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, a.a.O., S. 73.

Wie die Beispiele gezeigt haben, bringt schon die verwendete Metaphorik zum Ausdruck, worum es für Heine in der «polemischen Situation» eigentlich geht: Aus dem literarischen Schreibakt wird «Federkrieg», gedruckt wird «Gegengift», «Feinde» müssen besiegt, «Waffen» benutzt werden, es wird mit «giftigen Pfeilen» geschossen, mit Schwertern und Dolchen werden sprachliche Zeichen eingeritzt, und anstatt mit spitzem Witz zu kitzeln, wird brachiale Gewalt ausgeübt. Doch Heines Einstellung zu Lessings Polemik ist ambivalent: einerseits betont er ihren geradezu revolutionären Zug als zielgerichtete Methode für die anstehenden Auseinandersetzungen im aufklärerischen Kampf, andererseits aber kommt er nicht umhin, auf ihre negative, antiaufklärerische Seite, ihre grundsätzlich inhärente Brutalität hinzuweisen:

Vor dem Lessingschen Schwerte zitterten Alle. Kein Kopf war vor ihm sicher. Ja, manchen Schädel hat er sogar aus Uebermuth heruntergeschlagen, und dann war er dabey noch so boßhaft ihn vom Boden aufzuheben, und dem Publikum zu zeigen, daß er inwendig hohl war⁴⁰.

Mit diesem Bild des großen vorbildlichen Aufklärers, der die abgeschlagenen Köpfe seiner Gegner «boshaft» zur Schau stellt, um so Schrecken zu erzeugen, zerstört Heine die «Illusion einer durch herrschafts- und gewaltlose Polemik fortschreitenden Aufklärung»⁴¹. Der Polemiker Lessing arbeitet zwar auch mit den intellektuell-geistreichen Mitteln der Ironie, seine Hauptmittel sind jedoch anders, vernichtend.

In seinen Pariser philosophie- und literaturkritischen Essays der dreißiger Jahre erscheint Heine als Bindeglied zwischen Lessing und Nietzsche: Der Wille zur Wahrheit ist in seiner Deutung des polemischen Handelns mit dem Willen zur Macht verflochten. Heines polemische Praxis und seine Reflexion über das polemische Handeln erweisen sich als 'Orte', an denen sich der dialektische Gang der Aufklärung besonders deutlich beobachten lässt.

⁴⁰ *Ebd.*

⁴¹ Marco Rispoli, *Parole in guerra*, a.a.O., S. 112f.

Heine, Nietzsche, Goethe. Eine Triangulation

Christian Liedtke

Er fordert uns zu radikalen Fragestellungen, zu engagierter Auseinandersetzung mit seinen Gedanken, zur Entlarvung unserer eigenen moralischen Tartüfferie, zur Loslösung von lieb gewordenen Vorurteilen, aber auch zu resolutem Widerspruch heraus. In diesem Sinne wirkt die Lektüre seiner Schriften befreiend¹.

Diese Charakterisierung gilt für Friedrich Nietzsche wie für Heinrich Heine in gleichem Maße. Mazzino Montinari fand sie für Ersteren, man könnte sie aber mit ebensolcher Berechtigung genauso treffend auf Letzteren beziehen, so wie man Heines poetologische Maxime von der unbedingten «Opposition gegen das abgedroschen Gebräuchliche»² bedenkenlos auch Nietzsche zuschreiben könnte. Beide wählten stets eher den Modus des Angriffs als der Verteidigung, der Bewegung als des Stillstands, der Kritik als der Affirmation, und beide widmeten sich mit ähnlicher Leidenschaft dem, was man, mit Blick auf Heine, «Störarbeit»³ genannt hat. Bei allen biographischen, historischen, politischen und rezeptionsgeschichtlichen Differenzen zwischen ihnen überwiegt darum der Eindruck des Gemeinsamen, das von der literaturwissenschaftlichen und philosophiegeschichtlichen Forschung denn auch in derartig großer Fülle und so vielen Facetten herausgearbeitet worden ist, dass eine der jüngsten vergleichenden Betrachtungen zu beiden Autoren –

¹ Mazzino Montinari, *Nietzsche lesen*, in Ders., *Nietzsche lesen*, De Gruyter, Berlin-New York 1982, S. 1-9, hier S. 2.

² Heinrich Heine, Brief an Moses Moser, 25. Oktober 1824, in Ders., *Briefe*, in Ders., *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991 Klassik Stiftung Weimar) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Akademie-Verlag, Berlin 1970ff. (im Folgenden abgekürzt: HSA), Bd. 20, S. 179.

³ Klaus Briegleb, *Heines 'Naturlaute' zwischen Goethe und Courbet*, in Ders., *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, S. 105-124, hier S. 109.

die beide in den Horizont der Kritischen Theorie stellt – von einer Wahlverwandtschaft («elective affinity»⁴) spricht. Wie tief diese reicht, wird vielleicht am augenfälligsten daran, dass Nietzsche, wie Gerhard Höhn gezeigt hat, selbst in der Zeit vor seinen berühmten Bekenntnissen zu Heine, als er noch ausdrücklich als dessen Kritiker auftritt, dennoch in «untergründige[r] Kontinuität» zu diesem steht und als «Heineaner wider besseres Wollen»⁵ erscheint. Darüber hinaus besteht eine besondere forschungsgeschichtliche Parallele darin, dass das Wissen über beide nicht nur von bedeutenden italienischen Kommentatoren, sondern vor allem auch von italienischen Editoren bereichert worden ist – Mazzino Montinari, Giorgio Colli und Alberto Destro sind hier zu nennen –, ein bemerkenswerter Umstand, der auf einer italienisch-deutschen Konferenz wie dieser nicht unerwähnt bleiben soll.

Bei so viel gleichartigem Terrain fällt die Orientierung schwer, man läuft Gefahr, «vor lauter Bäumen den Wald nicht zu sehen». Die Triangulation ist eine Technik der Landvermessung, die zur Positionsbestimmung zweier Punkte einen dritten hinzunimmt und das zu vermessende Feld zu einem Dreieck macht, so dass sich ihre Entfernung voneinander mithilfe der jeweiligen Winkel berechnen lässt. Auf ähnliche Weise soll im Folgenden auch die Distanz zwischen Heine und Nietzsche ermittelt werden, indem sie in ein Verhältnis zu einem dritten, einem gemeinsamen Fixpunkt gesetzt werden: zu Goethe, jenem Leuchtturm der deutschen Geistesgeschichte, der Heine wie Nietzsche in besonderer Weise Orientierung gab und der darum auch helfen kann, ihr Verhältnis auszuleuchten.

In der Entwicklung von Nietzsches Auseinandersetzung mit Heine spielt Goethe zudem eine besondere Rolle, waren es doch Victor Hehns Heine-verächtliche *Gedanken über Goethe* (genauer gesagt: deren positive Besprechung in der Zeitschrift «Der Kunstwart») – u. a. nannte Hehn darin «Heines Verhältnis zu Goethe ein heuchlerisches und seine Lyrik nur die Entheiligung der goethischen»⁶ –, die 1888 eine der ersten positiven Stellungnahmen Nietzsches für Heine hervorriefen. Gegenüber «Kunstwart»-Herausgeber Ferdinand Avenarius bekannter,

⁴ Willi Goetschel, *Heine and Critical Theory*, Bloomsbury, London-New York u.a. 2019, S. 64. Eine bibliographische Übersicht über die Forschung zu Heine und Nietzsche findet sich *ebd.*, S. 272f. und bei Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2004³, S. 510.

⁵ Gerhard Höhn, 'Farceur' und 'Fanatiker des Ausdrucks'. Nietzsche, Heineaner malgré lui?, in *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, hrsg. v. Christian Liedtke, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, S. 198-215, hier S. 199.

⁶ Victor Hehn, *Gedanken über Goethe*, Bornträger, Berlin 1887, S. 160.

daß ich wirklich verstimmt war – durch das *Preisgeben* H. Heine's; gerade jetzt, wo ein verfluchter Wind von Deutschthümelei bläst, bin ich ohne Milde für solche Condescen<den>zen. Ich habe in Turin eigens das Buch des verfluchten Hehn darauf hin gelesen: diesem Herrn [...] mag es wohl nicht in den Kopf gekommen sein, daß der Cultur-Werth eines Künstlers oder Denkers in Hinsicht auf sein Volk noch ganz und gar nicht mit seinem Werth an sich zusammenfällt – und daß z.B. die Deutschen Lessing und Heine mehr verdanken dürfen, als sie z.B. Goethe verdanken – sie haben sie nöthiger gehabt. Das sagt nichts gegen Goethe (im Gegentheil) – aber sagt Etwas gegen die Miserabilität und Undankbarkeit die jetzt gegen Lessing und Heine eifert⁷.

Nietzsches Verteidigung Heines gegen dessen deutschnationale und jüdenfeindliche Verunglimpfung bei Hehn und im «*Kunstwart*»⁸ sowie gegen die Indienstnahme ausgerechnet Goethes zu dieser Abwertung dokumentiert seine bereits kurz zuvor vollzogene Hinwendung zu ihm eindrucksvoll. Er versteht diese Verteidigung Heines zugleich auch als eine 'Rettung' Goethes vor falscher, kunstfeindlicher Vereinnahmung von nationaler Seite. Das zeigt, wie stark seine positive Haltung zu Heine aus einem (bei Nietzsche fast immer gegebenen) kritischen Impuls gegen den herrschenden Zeitgeist gespeist ist und dass sie aus dem gleichen Grund auch fast untrennbar eng mit seinem späteren, geschlossenen Goethe-Bild korrespondiert, das Dieter Borchmeyer auf die Formel brachte: «Goethe – der Überdeutsche, der im Mißverhältnis zu seiner Nation Stehende»⁹, eben jene Großgestalt, von der es in dem Heineschen Kosmopolitismus atmenden Aphorismus *Giebt*

⁷ Friedrich Nietzsche, Brief (Entwurf) an Ferdinand Avenarius, 20. Juli 1888, <<http://www.nietzchesource.org/#eKGWB/BVN-1888,1065>>. Werke und Briefe Nietzsches werden zitiert nach der *Digitalen Kritischen Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB), hrsg. v. Paolo D'Iorio auf der Basis von Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin-New York 1967ff., und Ders., *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin-New York 1975ff. Hervorhebungen werden übernommen. Der Nachweis erfolgt jeweils über die persistente URL (letzter Abruf: 23.06.2019).

⁸ Vgl. die Rekonstruktion dieser Debatte bei Renate Müller-Buck, *Heine oder Goethe? Zu Friedrich Nietzsches Auseinandersetzung mit der antisemitischen Literaturkritik des 'Kunstwart'*, in «Nietzsche-Studien», 15 (1986), S. 265-288.

⁹ Dieter Borchmeyer, 'Dichtung der Zukunft'? *Goethe, der Überdeutsche im Bilde Nietzsches*, in *Friedrich Nietzsche 1900-2000*, Atti del convegno internazionale di filosofia, Rapallo 14-16 settembre 2000, a cura di Alessandro Di Chiara, Il Melangolo, Genova 2000, S. 196-215, hier S. 200.

es deutsche Classiker? heißt, sie gehöre «in eine höhere Gattung von Litteraturen, als 'National-Litteraturen' sind»¹⁰.

Eine wichtige ästhetische Korrespondenz zwischen Heine und Nietzsche ist eine beiden eigentümliche Gemeinsamkeit in der Schreibweise: Beide zitieren sehr viel – und das trotz skeptischer Äußerungen über das Zitieren selbst.

Es war noch sehr früh, als ich Göttingen verließ, und der gelehrte
 ** lag gewiß noch im Bette und träumte wie gewöhnlich: er wandle
 in einem schönen Garten, auf dessen Beeten lauter weiße, mit
 Citaten beschriebene Papierchen wachsen, die im Sonnenlichte
 lieblich glänzen, und von denen er hier und da mehrere pflückt,
 und mühsam in ein neues Beet verpflanzt, während die Nachtigallen
 mit ihren süßesten Tönen sein altes Herz erfreuen¹¹.

So spottete Heine in der *Harzreise* (1826) über die Zitierwut der Universitätsgelehrten, und Nietzsche riet in seinen Reflexionen über den Stil in *Der Wanderer und sein Schatten* ausdrücklich zu «Vorsicht im Citiren», da «ein vorzügliches Citat ganze Seiten, ja das ganze Buch vernichten kann, indem es den Leser warnt und ihm zuzurufen scheint: Gieb Acht, ich bin der Edelstein und rings um mich ist Blei, bleiches, schmähhliches Blei»¹². Dennoch ist für beide das Zitat eines der am häufigsten eingesetzten Stilmittel. Ihre Werke stecken voller intertextueller Bezüge, und die Vielstimmigkeit, die Vielfalt der Tonlagen, die sich daraus ergibt, trägt maßgeblich zu deren Virtuosität bei – hinzu kommen Elemente wie Anspielung, Parodie oder Kontrafaktur, die beide in einem Maße beherrschen wie kaum zwei andere deutschsprachige Autoren ihrer Zeit. Für ihre Texte, ihre Figuren und auch ihre Selbstdarstellung sind diese intertextuellen Verfahren aber nicht bloß effektvolle rhetorische Kunstgriffe, sondern geradezu konstitutiv. Sie zeigen den prinzipiell diskursiven Charakter ihres Schreibens und ihres Denkens, das sich eben wesentlich in Auseinandersetzung mit anderen Texten vollzieht, in Abkehr, Abgrenzung oder Umwertung von ihnen.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WS-125>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

¹¹ Heinrich Heine, *Die Harzreise* (1826), in Ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, 16 Bde., Hoffmann und Campe, Hamburg 1973ff. (im Folgenden abgekürzt: DHA), Bd. 6, S. 85.

¹² Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WS-111>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

In Heines sämtlichen Werken gibt es kaum eine Seite ohne direktes oder indirektes Zitat. Bei Nietzsche gilt dies nicht im gleichen hohen Maße, statt direkter Zitate gibt es dafür bei ihm mehr versteckte. Nietzsche, so scheint es, zitiert insgesamt (naturgemäß) mehr antike Klassiker und meist Philosophisches oder Literarisches, Heine dagegen mehr Texte seiner Zeitgenossen und zudem auch weit mehr unterschiedliche Textsorten, wozu auch ausdrücklich nicht-literarische wie Tageszeitungen, Reiseführer oder Sachbücher gehören. Derjenige deutsche Dichter aber, den beide am häufigsten im Zitat zu Wort kommen lassen oder durch Parodie oder Anspielung aufrufen, ist zweifellos Goethe. Diese Tatsache sowie beider beinahe lebenslange Beschäftigung mit ihm – besteht doch eine weitere Parallele darin, dass Heine wie Nietzsche manche Themen nie mehr loslassen, sondern in ihrem gesamten Werk immer wieder neu und aus unterschiedliche Perspektiven beleuchten – macht ihn zu einem geeigneten Orientierungspunkt für eine Triangulation.

Eine solche Methode, mit Goethe als Vergleichsmaßstab zu arbeiten, hatte Heine zudem selbst schon vorgeschlagen: In seinen *Reisebildern* erzählt er von einem Gespräch über Goethe, geführt von zwei adeligen «Jünglingen» und einer «Dame, der man schon von hinten ihre vier und sechzig Ahnen ansehen konnte»:

Die Dame war so gütig, auch mich in dieses ästhetische Gespräch zu ziehen, und fragte: 'Doktor; was halten Sie von Goethe?' [...] Die Dame hatte, ohne es selbst zu wissen, die allerschlaueste Frage gethan. Man kann ja einen Mann nicht geradezu fragen: was denkst du von Himmel und Erde? Was sind deine Ansichten über Menschen und Menschenleben? bist du ein vernünftiges Geschöpf oder ein dummer Teufel? Diese delikatsten Fragen liegen aber alle in den unverfänglichen Worten: Was halten Sie von Goethe? Denn, indem uns allen Goethes Werke vor Augen liegen, so können wir das Urtheil, das jemand darüber fället, mit dem unsrigen schnell vergleichen, wir bekommen dadurch einen festen Maaßstab, womit wir gleich alle seine Gedanken und Gefühle messen können, und er hat unbewußt sein eignes Urtheil gesprochen¹³.

Nietzsche wie Heine haben fast in allen Phasen ihres Lebens in vielfältiger Weise auf die Frage, «Was halten Sie von Goethe?», geantwortet. Bei beiden gibt es dabei die kritische Distanzierung von Goethe, aber auch die demonstrative Identifikation mit ihm. In einem nachgelassenen Fragment von 1884 erklärt Nietzsche Goethe

¹³ Heinrich Heine, *Die Nordsee. Dritte Abtheilung* (1827), in Ders., *DHA*, Bd. 6, S. 146f.

gar zu seinem «Vorfahren»¹⁴ – eine Selbstüberhöhung, die in ihrer Stärke schon wieder etwas Ironisches hat, genau wie beim späten Heine, der sich ebenfalls, aber mit etwas direkterer Selbstironie zum Goethe-Nachfolger erklärt, wenn er sich 1849 rückblickend als «der große Heide Nr. II»¹⁵ tituliert.

Dass Goethe für beide eine so große Rolle als Maßstab und auch als Prüfstein spielt, ist einerseits erstaunlich, steht sein Name doch für das ästhetisch Maßvolle, für Harmonie und «klassische Ruhe», während Nietzsche wie Heine sich eher dem Gegenteil verschrieben haben: der Unruhe, der Provokation und Umwälzung. Nietzsche propagiert ebenso un-goethisch «die Umwertung aller Werte» wie Heine das Eintreten der Revolution in die Literatur beschwört. Andererseits ist es auch wiederum nicht erstaunlich, ist Goethe doch als Autor wie als Gestalt des intellektuellen Lebens für beide allgegenwärtig, ein Fixpunkt des kulturellen Referenzsystems ihrer Zeit und damit ganz und gar unausweichlich.

Goethes Werk ist zudem Bildungsgut, und als solches gehörte es für beide schon früh zum eigenen Lektürekanon. Von Nietzsches Biographen weiß man, dass er nach eigener Auskunft schon als 12-Jähriger einen starken Eindruck von Goethes *Novelle* empfing, die ihm vorgelesen wurde, und dass er als 23-Jähriger eine 40-bändige Goethe-Gesamtausgabe erwarb¹⁶. Und auch Heine bekennt schon als 25-Jähriger: «ich habe jetzt, bis auf eine Kleinigkeit, den ganzen Göthe gelesen!!! Ich bin jetzt kein blinder Heide mehr, sondern ein sehender»¹⁷. Zitat-Spuren dieser Lektüre finden sich bereits in seinen Jugendbriefen, und später treibt er, insbesondere, wenn er sich an die Goethe-Verehrer und -Verehrerinnen in seinem Freundeskreis wendet, ein raffiniertes stilistisches Spiel mit dem Goethe-Ton¹⁸, das deutlich macht, wie sehr er nicht nur dessen Werk, sondern auch dessen Sprache durchdrungen hat. Ähnliches gilt für Nietzsche. Barker Fairley, der ausgeführt hat, mit welcher Leichtigkeit und Werkkenntnis er Goethe in seinen Briefen zitiert und dabei stets

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*. 1884, 25[454], <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,25\[454\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,25[454])> (letzter Abruf: 23.06.2019).

¹⁵ Heinrich Heine, *Berichtigung* (15. April 1849), in Ders., DHA, Bd. 15, S. 112.

¹⁶ Vgl. Karl Pestalozzi, 'Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben'. *Nietzsche liest Goethe*, in «Nietzsche-Studien», 41 (2012), S. 17-42, hier S. 22.

¹⁷ Heinrich Heine, Brief an Ludwig Robert, 27. November 1823, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 125.

¹⁸ Vgl. dazu Christian Liedtke, 'Briefschreibungsordentlichkeit'? *Beobachtungen zu Sprache und Stil in Heinrich Heines Briefen*, in *Rhetorik als Skandal. Heinrich Heines Sprache*, hrsg. v. Kálmán Kovács, Aisthesis, Bielefeld 2009, S. 135-154, hier S. 140f.

genau die passenden Stellen bei ihm findet, diagnostizierte mit Blick auf die Jugendbriefe: «Nothing betrays the mind more surely than the things it quotes and echoes when it is off its guard. Now if there is one writer whom Nietzsche as a young man quotes and echoes constantly it is Goethe»¹⁹. Wobei diese Zitate bei zwei so selbst-reflektierten jungen Briefschreibern vermutlich doch weniger als unbewusste Echos gelesen werden müssen als vielmehr als rhetorische Elemente, die sowohl der Selbstvergewisserung als auch dem Ausstellen der eigenen literarischen Kenntnisse dienen sollen.

Es fällt auf, dass trotz aller profunden Kenntnisse bei beiden doch nicht der ganze Goethe eine Rolle spielt. Beide rezipieren und reflektieren vorwiegend den Klassiker. Darum nennt Ernst Bertram in seiner großen Nietzsche-Studie das Kapitel über dessen Beschäftigung mit Goethe schlicht «Weimar». Auch für die Charakterisierung von Heines Perspektive auf Goethe würde diese Überschrift passen, denn den Weimarer Klassiker hat er im Blick, wenn er über den «Kunstgreis»²⁰ oder «Ali Pascha unserer Literatur»²¹ spottet. Werke des jungen Goethe hingegen nennt Heine, abgesehen von einigen kurzen Erwähnungen etwa des *Götz von Berlichingen* (1773) oder der *Leiden des jungen Werther* (1774) nicht. Das gilt ähnlich für Nietzsche. Bei ihm erscheint der junge Goethe allenfalls als Negativ-Folie: als ein zu überwindender; Goethe sei gerade dadurch vorbildlich, heißt es in einer auf 1873 datierten nachgelassenen Notiz, dass er sich selbst bezwungen, seinen «ungestümen Naturalismus» aus jungen Jahren überwunden und diesen allmählich «zur strengen Würde»²² gewandelt habe. Die Revolutionäre Nietzsche und Heine haben erstaunlicherweise den Revolutionär Goethe, den Dichter des Sturm und Drang, nicht für sich entdeckt.

Ein blinder Fleck, eine markante Leerstelle steht auch am Anfang von Heines Auseinandersetzung mit Goethe²³: die merkwür-

¹⁹ Barker Fairley, *Nietzsche and Goethe*, in «Bulletin of the John Rylands Library», 18 (1934), S. 298-314, hier S. 299.

²⁰ Heinrich Heine, *An einen ehemaligen Goetheaner* (1832), in Ders., *Zeitgedichte*, in Ders., DHA, Bd. 2, S. 111.

²¹ Heinrich Heine, *Briefe aus Berlin* (1822), in Ders., DHA, Bd. 6, S. 49f.

²² Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. 1873*, 29[119], <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1873,29\[119\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1873,29[119])> (letzter Abruf: 23.06.2019).

²³ Vgl. dazu ausführlicher Christian Liedtke, 'Das Bier in Weimar ist wirklich gut'. *Heinrich Heine und Goethe*, in *Jahresgabe 2006 der Goethe-Gesellschaft, Ortsvereinigung Bonn*, hrsg. v. Andreas Loesch – Inge Merken, Goethe-Gesellschaft Bonn e. V., Bonn 2006, S. 60-87. Das Thema ist in der Heine-Forschung ausführlich behandelt. Einige wichtige Einzelbeiträge sind Fritz Mende, *Zu Heinrich Heines Goethe-Bild*, in «Études Germaniques», 23 (1968), S. 212-231; George F. Peters, 'Der große Heide Nr. 2'. *Heinrich Heine and the Levels of His Goethe Reception*,

dige Stille um die Begegnung der beiden, zu der es am 2. Oktober 1824 kam. Goethe war zu diesem Zeitpunkt fünfundsiebzig Jahre alt und hatte sein großes Lebenswerk bis auf den zweiten Teil des *Faust* abgeschlossen. Harry Heine war sechsundzwanzig, hatte gerade seine ersten beiden Bücher publiziert (ohne kommerziellen Erfolg), während seiner Zeit in Berlin Zutritt zur literarischen Szene gefunden und dort einen Ruf als aufstrebender, wenn auch etwas respektloser Dichter erworben. Eine Stellung in der Welt und im Berufsleben hatte er noch nicht gefunden, und darum war er zu Beginn des Jahres 1824 nach Göttingen zurückgekehrt, um sein Jurastudium abzuschließen. In den Herbstferien unternahm er eine Wanderung durch den Harz, die ihn auch nach Weimar führte. Dort angekommen, setzte er am 1. Oktober 1824 den folgenden Brief auf:

Ew. Excellenz

bitte ich, mir das Glück zu gewähren einige Minuten vor Ihnen zu stehen. Ich will gar nicht beschwerlich fallen, will nur Ihre Hand küssen und wieder fortgehen. Ich heiße H. Heine, bin Rheinländer; verweile seit kurzem in Göttingen und lebte vorher einige Jahre in Berlin, wo ich mit mehreren Ihrer alten Bekannten und Verehrer (dem seel. Wolf; Varnhagens &c.) umging und Sie täglich mehr lieben lernte. Ich bin auch ein Poet und war so frey Ihnen vor drey Jahren meine «Gedichte» und vor anderthalb Jahren meine «Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo» [...] zuzusenden. Außerdem bin ich auch krank, machte deßhalb auch vor drey Wochen eine Gesundheitsreise nach dem Harze, und auf dem Brocken ergriff mich das Verlangen, zur Verehrung Göthes nach Weimar zu pilgern. Im wahren Sinne des Wortes bin ich nun hergepilgert, nemlich zu Fuße und in verwitterten Kleidern, und erwarte die Gewährung meiner Bitte, und verharre mit Begeistrung und Ergebenheit

H. Heine²⁴.

Der Brief ist ein kleines rhetorisches Meisterstück. Die verehrungsvolle Unterwürfigkeit ist so weit getrieben, dass sie fast schon

Peter Lang, New York u.a. 1989; Gerhart Söhn, *Heinrich Heines Goethe-Bild*, in «Goethe-Jahrbuch», 106 (1989), S. 169-180; Klaus Briegleb, 'Trotz dem, daß ich ein heimlicher Hellene bin'. *Heines Arbeit an Goethe. Eine Relektüre*, in «Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte», 10 (1999), S. 111-153; *Großer Mann im seidenen Rock. Heines Verhältnis zu Goethe*, bearb. v. Ursula Roth – Heidemarie Vahl, Metzler, Stuttgart-Weimar 1999; Walter Hinck, *Der 'große Jupiter'? Zum Wandel in Heines Goethe-Bild*, in «Goethe-Jahrbuch», 117 (2000), S. 165-179.

²⁴ Heinrich Heine, Brief an Johann Wolfgang von Goethe, 1. Oktober 1824, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 175.

ironisch wirkt, zumal Heine sich hier augenzwinkernd, aber auch sehr selbstbewusst mit dem Meister auf eine Stufe stellt, wenn nicht als 'Poet' so doch wenigstens als 'Kranker'. Und eine kleine Spitze enthält der Brief auch: Mit dem 'Brocken' ist nicht nur der höchste Punkt von Heines Harzwanderung angesprochen, sondern auch ein Gipfel der deutschen Literatur – *Faust*, das Werk, um dessen Vollendung Goethe zu diesem Zeitpunkt so schwer ringt, wie im literarischen Deutschland jeder weiß und worauf Goethe selbst vielleicht gar nicht unbedingt gerne angesprochen wurde.

Das «Glück» wurde ihm am nächsten Tag gewährt. Wie diese Begegnung tatsächlich verlaufen ist, weiß man allerdings nicht, denn es blieb merkwürdig still darum – ein Umstand, der zweifellos zur Legendenbildung beigetragen hat. Beide Beteiligten schwiegen zunächst. In Goethes Tagebuch steht lediglich die Notiz «Heine von Göttingen»²⁵. Dieser lapidare Vermerk könnte bedeuten, dass er seinen Besucher vor allem als Göttinger Studenten wahrgenommen hat, als einen von Vielen, die täglich zu ihm 'pilgerten', und dass von Literatur zwischen beiden tatsächlich gar nicht die Rede war, trotz der Anknüpfungspunkte, die Heine in seinem Brief genannt hatte. Er scheint Heine als Dichter nicht zur Kenntnis genommen zu haben, auch wenn die beiden Widmungsexemplare von Heines Büchern in Goethes «Büchervermehrungsliste» eingetragen wurden. Auch das ist nicht außergewöhnlich, hat Goethe doch ohnehin im Grunde zu vielen bedeutenden jüngeren Kollegen mehr oder weniger geschwiegen.

Goethes Schweigen über die Begegnung ist also wenig erstaunlich. Weitaus mehr muss es allerdings verwundern, dass ein selbstbewusster junger Dichter, der von Goethe empfangen wird, anschließend nicht davon berichtet. An Moses Moser aber, seinen engsten Berliner Freund, mit dem er sich sonst über alle Dinge des Lebens austauscht, schreibt Heine kurz nach der Rückkehr aus dem Harz am 25. Oktober 1824: «Ich war in Weimar; es giebt dort sehr gutes Bier: [...] es gibt dort auch guten Gänsebraten. Auch war ich in Halle, Jena, Erfurt, Gotha, Eisenach und Cassel. Das Bier in Weimar ist wirklich gut, mündlich mehr darüber»²⁶. Dieses demonstrative Verschweigen Goethes – eine deutlich markierte Leerstelle – ist dem Freund sicher aufgefallen. Bier und Gänsebraten, so scheint dieses beredte Schweigen sagen zu wollen, sind wohl in jedem Falle nahrhafter oder

²⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Tagebuch*, 2. Oktober 1824, in Ders., *Tagebücher*, in Ders., *Werke*, hrsg. i. Auftr. d. Großherzogin Sophie v. Sachsen, Böhlau, Weimar 1887-1919, 3. Abt., 9, S. 277.

²⁶ Heinrich Heine, Brief an Moses Moser, 25. Oktober 1824, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 180.

bekömmlicher gewesen als die Unterhaltung mit Goethe. Das bestätigt Heine Monate später, als er Moser, der offenbar nachgefragt hatte, erklärt: «Daß ich Dir von Göthe nichts geschrieben, und wie ich ihn in Weimar gesprochen, und wie er mir recht viel Freundliches und Herablassendes gesagt, daran hast Du nichts verloren»²⁷.

Einen wirklichen Austausch auf Augenhöhe hat es also nicht gegeben, eher eine allgemeine, nichtssagende Konversation. Dass es bei diesem Gespräch zu Missstimmung oder gar zu einem Streit gekommen sei, wie man gelegentlich vermutet hat, erscheint unwahrscheinlich, denn darüber hätte Heine gewiss nicht geschwiegen. Seine Göttinger Kommilitonen berichten später von seinem Verdruss über den kalten Empfang. Auch der Hinweis auf Goethes 'herablassende' Art deutet in diese Richtung. Hinter Heines Schweigen steckt etwas anderes als nur eine oberflächliche Verstimmung: nämlich ein intensives Nachdenken über seine eigene Rolle als Schriftsteller, das durch diese Begegnung ausgelöst oder intensiviert wurde. Das zeigt sich, als er ein Dreivierteljahr später in einem Brief an einen anderen Freund dann doch ausführlicher über seine Eindrücke von dem Zusammentreffen schreibt:

Ueber Göthes Aussehen erschrak ich bis in tiefster Seele, das Gesicht gelb und mumienhaft, der zahnlose Mund in ängstlicher Bewegung, die ganze Gestalt ein Bild menschlicher Hinfälligkeit. [...] Nur sein Auge war klar und glänzend. Dieses Auge ist die einzige Merkwürdigkeit die Weimar jetzt besitzt. [...] In vielen Zügen erkannte ich den Göthe, dem das Leben, die Verschönerung und Erhaltung desselben, so wie das eigentlich praktische überhaupt, das Höchste ist. Da fühlte ich erst ganz klar den Contrast dieser Natur mit der meinigen, welcher alles Praktische unerquicklich ist, die das Leben im Grunde gringschätzt und es trotzig hingeben möchte für die Idee. Das ist ja eben der Zwiespalt in mir; daß meine Vernunft in beständigem Kampf steht mit meiner angeborenen Neigung zur Schwärmerey. Jetzt weiß ich es auch ganz genau, warum die göthischen Schriften im Grund meiner Seele mich immer abstießen, so sehr ich sie in poetischer Hinsicht verehrte und so sehr auch meine gewöhnliche Lebensansicht mit der göthischen Denkweise übereinstimmte. Ich liege also in wahrhaftem Kriege mit Göthe und seinen Schriften, so wie meine Lebensansichten in Krieg mit meinen angeborenen Neigungen und geheimen Gemüthsbewegungen²⁸.

Diese erste wirkliche Beschreibung der Begegnung klingt fast wie eine Selbstanalyse Heines. Ebenso eindrucklich wie die drastische

²⁷ Heinrich Heine, Brief an Moses Moser, 1. Juli 1825, in *ebd.*, S. 205.

²⁸ Heinrich Heine, Brief an Rudolf Christiani, 26. Mai 1825, in *ebd.*, S. 199f.

Schilderung der körperlichen Hinfälligkeit Goethe ist der Konflikt, den Heine hier als innerlichen 'Krieg' skizziert: Es ist die Frage nach der Rolle des Schönen in Zeiten der ideologischen Kämpfe um «die Idee», um das Politische, die Heine und seine ganze Generation in der Folgezeit beschäftigen sollte. Es hat den Anschein, als habe die Begegnung mit Goethe wie ein Katalysator fungiert und bei ihm eine Klärung einer Position als Dichter bewirkt. Denn sozusagen im Weggehen von Goethe entsteht in den Monaten danach seine *Harzreise*, und mit ihr findet er seinen subjektiven, zeitkritischen *Reisebilder*-Stil, der seine schriftstellerische Arbeit in den folgenden Jahren prägt.

Seine Positionsbestimmung ist ein Gegenentwurf zur Rolle Goethes. Scharf kritisiert Heine in der Folgezeit die «Kunstbehaglichkeit des großen Zeitablehnungsgenies, der sich selbst letzter Zweck ist»²⁹, und beklagt «das Kunstwesen, das durch ihn in Deutschland verbreitet wurde, das einen quietisierenden Einfluß auf die deutsche Jugend ausübte, das einer politischen Regenerazion unseres Vaterlandes entgegenwirkte»³⁰. Heines Unmut richtet sich weniger gegen den Dichter Goethe als vielmehr gegen dessen politische Passivität, die «klassische Ruhe» des großen Weimarerers, der an der Bewegung der Zeit, die unmittelbar vor und nach der Pariser Julirevolution von 1830 die deutsche Literatur erfasst hat, in seinen Augen zu wenig Anteil nimmt.

Einen solchen inneren 'Krieg' gibt es bei Nietzsche nicht, jedenfalls nicht an der Oberfläche. Er rühmt gerade, was der junge Heine ablehnt, jenen ganzen, praktischen, selbst-zweckhaften, aber doch sich selbst überwindenden Menschen:

Er nahm die Historie, die Naturwissenschaft, die Antike, insgleichen Spinoza zu Hülfe, vor Allem die praktische Thätigkeit; er umstellte sich mit lauter geschlossenen Horizonten; er löste sich nicht vom Leben ab, er stellte sich hinein; er war nicht verzagt und nahm so viel als möglich auf sich, über sich, in sich. Was er wollte, das war T o t a l i t ä t ; er bekämpfte das Auseinander von Vernunft, Sinnlichkeit, Gefühl, Wille [...], er disciplinirte sich zur Ganzheit, er s c h u f sich³¹.

So heißt es im Goethe-Aphorismus der *Götzen-Dämmerung* (1889); Nietzsche stilisiert ihn zum Ideal des starken, «in allen Leib-

²⁹ Heinrich Heine, Brief an Karl August Varnhagen von Ense, 28. Februar 1830, in *ebd.*, S. 389.

³⁰ Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1836), in Ders., DHA, Bd. 8, S. 155f.

³¹ Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemäßen* (1889), <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GD-Streifzuege-49>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

lichkeiten geschickten, sich selbst im Zaume habenden»³² Menschen, der darum auch ganz seinem zuvor formulierten ästhetischen Ideal entsprechen kann, das «in der B ä n d i g u n g der darstellenden Kraft, in der organisirenden Bewältigung aller ‘Kunstmittel’ die eigentlich künstlerische That»³³ sieht.

Aber Nietzsche tut dies in Sätzen, deren Form dem zu widersprechen scheint, die sich einer solchen ‘Bändigung’ gerade widersetzen: in expressiven Wortreihungen, sich aufstapelnden Kaskaden («auf sich, über sich in sich»), unterbrochen von Gedankenstrichen und Sperrungen, die ein bewegtes, disruptives Schriftbild erzeugen. Das sind keine «zierliche Perioden ächter großherzogl Weimarscher Hofprosa»³⁴, über die Heine so spottete, die, wie Nietzsche es bei Goethe bewundert, «sich zur Ganzheit» geradezu ‘disziplinieren’ – vielmehr streben Nietzsches Sätze nach Dynamisierung, nach Entgrenzung, als rebellierten sie gegen das klassisch-harmonische Ideal, das sie propagieren. Hinzu kommt, anders als bei Heine und seinem inneren «Zwiespalt», auch ein äußerer, biographischer: zwischen diesem Ideal des sich dem Lebendigen ganz stellenden Goethe und dem sich von der Welt zurückziehenden, in Gedankenwelten wandernden Nietzsche.

«Unverkennbar erschafft Nietzsche [...] seinen Goethe als Gleichnis und Wunschbild seiner selbst»³⁵, konstatierte Eckhard Heftrich, und die Züge dieses Bildes sind auch eingezeichnet in Nietzsches große Sprech-Maske des Lehrers Zarathustra. Darunter aber scheint zugleich auch dessen Gegenbild zu rumoren, die Rolle des spöttisch gegen so viel Selbst-Harmonie aufbegehrenden Satyrs Heine.

Jene Goethesche Ganzheit, von Nietzsche eindrücklich im Aphorismus *Die Revolution in der Poesie* beschworen, ist für Heine hingegen ein Anachronismus. Insbesondere in seiner Lyrik gestaltet er immer wieder das moderne Lebensgefühl der Entfremdung – weswegen zeitgenössische Kritiker ihm immer wieder seine unästhetische, disharmonische ‘Zerrissenheit’ vorgeworfen haben. Heine setzt sie bewusst an die Stelle klassischer Harmonie, welche die ‘Ganzheit’ Goethes ausmacht. Heine rühmt diese an den Dichtern der Vergangenheit, aber erklärt sie für die Literatur der Gegenwart als obsolet: «jede Nachahmung ihrer Ganzheit ist eine Lüge»³⁶.

³² *Ebd.*

³³ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, <<http://www.nietzsche-source.org/#eKGWB/MA-221>> (letzter Abruf: 23.06.2019). Hervorhebung von mir.

³⁴ Heinrich Heine, Brief an Rudolf Christiani, 26. Januar 1824, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 138.

³⁵ Eckhard Heftrich, *Nietzsches Goethe. Eine Annäherung*, in «Nietzsche-Studien», 16 (1987), S. 1-20, hier S. 13.

³⁶ Heinrich Heine, *Die Bäder von Lukka* (1829), in Ders., *DHA*, Bd. 7, S. 95.

Den Lyriker Goethe hat Heine stets verehrt. In seiner Trias der größten Dichter der Weltliteratur nennt er Cervantes als größten Romanschriftsteller, Shakespeare als den größten Dramatiker und Goethe als «den vollendetsten Liederdichter»³⁷ – eine Ansicht, die Nietzsche nicht teilt: «Goethe ist vor Allem ein 'E p i k e r', viel mehr als etwa Lyriker. Ganz falsch, in ihm den g r ö ß t e n Lyriker zu sehen»³⁸. Trotz dieser Hochschätzung setzt Heine sich gerade mit seiner eigenen Lyrik von Goethe ab. Zu seiner Poetik im Zeichen des «große[n] Weltriss[es]»³⁹ gehört insbesondere die Abkehr von der Erlebnislyrik⁴⁰. Das von Goethe maßgeblich geprägte Konzept vom Gedicht als unmittelbarem, personalen Ausdruck individuellen Erlebens stellt Heine radikal in Frage. Er unterwandert die Vorstellung von der lyrischen Unmittelbarkeit, zeigt das individuelle Erleben als künstlerisches Konstrukt, manche seiner Gedichte sind wie Spiegel, deren Rahmen nicht zu dem Bild passen, das sie reflektieren, «kleine maliziös-sentimentale Lieder»⁴¹, denen Nietzsche jene «göttliche Bosheit» attestiert, «ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag», und die wesentlich dafür war, dass Heine ihm «den höchsten Begriff vom Lyriker»⁴² gab.

Claus Zittel hat mit Blick auf seine Traumpoetik gezeigt, wie auch Nietzsche solche Zweifel sät, dass er wie Heine den ästhetischen Schein potenziert und zugleich kenntlich macht⁴³. Das Stichwort ist hier ist Artistik oder in Heines Sprachgebrauch Virtuosität. Zittel bringt diese artistische Zerstörungskunst Nietzsches mit dem abstürzenden Seiltänzer aus *Also sprach Zarathustra* in Verbindung. Schon bei Heine ist der Seiltanz – er sagt «Balancierkünste» – eine

³⁷ Heinrich Heine, *Einleitung* zu Miguel Cervantes de Saavedra, *Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha* (1837), in Ders., DHA, Bd. 10, S. 260. Hervorhebung von mir.

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. 1875*, 8[5], <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1875,8\[5\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1875,8[5])> (letzter Abruf: 23.06.2019).

³⁹ Heinrich Heine, *Die Bäder von Lükka*, a.a.O., S. 95.

⁴⁰ Vgl. dazu etwa George F. Peters, *Heines Spiel mit dem Erlebnismuster. Liebeslyrik im Schatten Goethes*, in «Neophilologus», 68 (1984), S. 232-246, und Norbert Altenhofer, *Ästhetik des Arrangements. Zu Heines 'Buch der Lieder'*, in *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, a.a.O., S. 49-67, hier S. 51ff.

⁴¹ Heinrich Heine, Brief an Karl Immermann, 24. Dezember 1822, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 61.

⁴² Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1888), Kap. 4: *Warum ich so klug bin*, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/EH-Klug-4>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

⁴³ Vgl. Claus Zittel, 'Nachtwandler des Tages'. *Traumpoetik und Parodie in Nietzsches «Also sprach Zarathustra»*, in *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'*, hrsg. v. Gabriella Pelloni – Isolde Schiffermüller, Winter, Heidelberg 2015, S. 125-169.

zentrale poetologische Metapher, die er mehrfach zur Charakterisierung einer eingeschränkten Vorstellung vom Virtuositentum als bloße Kunstfertigkeit verwendet – etwa in der Platen-Polemik, die, wie fast alle Polemiken Heines, vor allem ästhetische Selbstreflexion ist⁴⁴. Bei der «Balancierkunst», der ‘falschen’ Virtuosität, liegt der Fokus nicht auf der Kunst selbst – in diesem Falle dem Tanz –, sondern auf deren Grenzen, auf dem, was sie einschränkt: auf dem Balancierseil und dem Abgrund darunter. Ob die Schritte des Tänzers schön sind, spielt keine Rolle, es zählt die Überwindung der Schwierigkeiten, die sie behindern. Die «Balancierkunst» verweist zudem auf eine zurückgenommene, streng kontrollierte Bewegung, nicht auf eine Kunst, die sich frei entfaltet oder gar entgrenzt. Ihre Wirkung beruht nicht auf der Schönheit der Bewegung aus sich heraus, sondern auf dem Frappanten angesichts der ihr von außen gesetzten Beschränkung und der Gefahr, die bei einem Fehltritt droht. Sie ist Produkt und Ausdruck eines formal-technischen Zwanges. «Was ist in der Kunst das Höchste?», fragt Heine, und seine Antwort meint das Gegenteil solchen Zwanges: «Das, was auch in allen andren Manifestationen des Lebens das Höchste ist: die selbstbewußte Freyheit des Geistes»⁴⁵.

Zu den Linien, die jeweils von Nietzsche und Heine zum dritten Punkt dieser Triangulation, zu Goethe führen, gehören auch eine religiöse und eine politisch-ideologische. Die religiöse ist die deutlichste von ihnen: «auch verstehen wir uns über das ‘Kreuz’»⁴⁶, sagt Nietzsche über sich und Goethe. «Man sucht umsonst nach werthvolleren, nach nothwendigeren Gegensätzen»⁴⁷ als dem zwischen Goethe und dem Christentum, befindet er, und in dessen Aburteilung glaubt Nietzsche sich mit Goethe einig. Heine betont ebenfalls konsequent das Anti-Klerikale, Heidnische an Goethe. Bei seiner umfassenden Kritik von Priestertum und christlichem Spiritualismus, die so Vieles von Nietzsche vorwegzunehmen scheint, holt auch er sich Goethe an die Seite. Dabei macht er ihn zu seiner

⁴⁴ Sie ist im Kern eine Abrechnung mit einem rein technischen Virtuositentum. Heine stellt Platen als Vertreter einer epigonalen Ästhetik bloß, der aus Mangel an Originalität in einen virtuos beherrschten, aber leeren Formalismus verfällt: «wenn der Graf Platen noch so hübsch in den Gaselen seine schaukelnden Balanzirkünste treibt, wenn er in seinen Oden noch so vortrefflich den Eyertanz exekutirt, ja, wenn er, in seinen Lustspielen, sich auf den Kopf stellt – so ist er doch kein Dichter». Heinrich Heine, *Die Bäder von Lukka*, a.a.O., S. 139.

⁴⁵ Heinrich Heine, *Lutezia* (1854), in Ders., DHA, Bd. 14, S. 48.

⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemässen*, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GD-Streifzuge-51>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* (1888), *Epilog*, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WA-Epilog>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

eigenen literarischen Gestalt und fikionalisiert auch seine eigene Begegnung mit ihm, zwölf Jahre danach:

Seine äußere Erscheinung war ebenso bedeutsam wie das Wort, das in seinen Schriften lebte [...], und man konnte griechische Kunst an ihm studiren wie an einer Antiquität. Dieser würdevolle Leib war nie gekrümmt von kristlicher Wurmdeinuth, die Züge dieses Antlitzes waren nicht verzerrt von christlicher Zerknirschung; diese Augen waren nicht christlich sündenhaft scheu, nicht andächtig und himmelnd, nicht flimmernd bewegt: – nein, seine Augen waren ruhig wie die eines Gottes. [...] Wahrlich, als ich ihn Weimar besuchte und ihm gegenüber stand, blickte ich unwillkürlich zur Seite, ob ich nicht auch neben ihm den Adler sähe mit den Blitzen im Schnabel. Ich war nahe dran ihn griechisch anzureden; da ich aber merkte, daß er deutsch verstand, so erzählte ich ihm auf deutsch: daß die Pflaumen auf dem Wege zwischen Jena und Weimar sehr gut schmeckten⁴⁸.

Die Bemerkung über Bier und Gänsebraten sowie Heines briefliche Beschreibungen des realen Zusammentreffens mit dem körperlich hinfälligen Goethe mit dem glänzenden Auge, aber zahnlosen Mund sind in dieser Version der Szene zwar noch zu erahnen, aber eigentlich kaum wiederzuerkennen. Dieser idealisierte Goethe weist Züge auf, die der vom späten Nietzsche entworfenen, utopischen Verkörperung der «großen Gesundheit» durch Goethe⁴⁹ ähnelt. Durch gezielte Stilisierung betont Heine die Nähe Goethes zum Griechentum, zu heidnischer Sinnlichkeit, und ganz so einfältig ist die Bemerkung über die schmackhaften Pflaumen – die an die Stelle des Bieres getreten sind – in diesem Zusammenhang nicht, hat sie doch mit leiblichem Genuss zu tun und also auch mit seiner eigenen politisch-ästhetischen Utopie von der Überwindung christlich-spiritualistischer Sinnenfeindlichkeit.

In politischer Hinsicht ist Nietzsche und Heine gemeinsam, wie sie Goethe als Weltliteraten und Europäer immer wieder in Opposition gegen alles engstirnig Nationale und erhaben über deutsche Kleingeisterei sehen. Heine erklärt ihn zu einem seiner Kronzeugen für «eine Gesinnung, die eben das Herrlichste und Heiligste ist, was Deutschland hervorgebracht hat, nemlich [...] jenen Cosmopolitismus, dem unsere großen Geister, Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul, dem alle Gebildeten in Deutschland immer gehuldigt haben»⁵⁰, und Nietzsche zu jenen ‘Classikern’,

⁴⁸ Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, a.a.O., S. 163.

⁴⁹ Vgl. ihre Charakterisierung bei Eckhard Heftrich, *Nietzsches Goethe*, a.a.O., S. 14f.

⁵⁰ Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, a.a.O., S. 141.

welche über den Völkern stehen bleiben, wenn diese selber zu Grunde gehen: denn sie sind leichter, freier, reiner als sie. Es ist ein hoher Zustand der Menschheit möglich, wo das Europa der Völker eine dunkle Vergessenheit ist⁵¹.

Er verfolgt durchgängig «die polemische Tendenz, Goethe den aktuellen Deutschen des Bismarck-Reiches, die ihn so gerne als ihren Besitz betrachteten, aus der Hand zu schlagen»⁵². Für Heine ist zudem die nationalistisch geprägte Abwehr Goethes, wie er sie erlebt, ein Dorn im Auge. An seinen Freund, den großen Goethe-Kenner Karl August Varnhagen von Ense schreibt er 1827 über seine Position:

Wo denken Sie hin, lieber Varnhagen, Ich, Ich gegen Göthe schreiben! Wenn die Sterne am Himmel mir feindlich werden, darf ich sie deßhalb schon für bloße Irrlichter erklären? [...] Der jetzige Gegensatz der Göthischen Denkweise, nemlich die deutsche Nazionalbeschränktheit und der seichte Pietismus, sind mir ja am fatalsten. Deßhalb muß ich auch bey dem großen Heiden aushalten [...]. Gehöre ich auch zu den Unzufriedenen, so werde ich doch nie zu den Rebellen übergehen⁵³.

Heine und Nietzsche haben beide stets nicht nur Goethe selbst, sondern immer auch den jeweils zeitgenössischen gesellschaftlichen (und meist nationalen) Diskurs um ihn im Blick, insbesondere die Goethe-Kritik. So schreibt Heine 1836 im Pariser Exil:

Es fehlte [...] nicht an [...] Opposition, die gegen Goethe, diesen großen Baum, mit Erbitterung eiferte. Menschen von den entgegengesetztesten Meinungen vereinigten sich zu solcher Opposition. Die Altgläubigen, die Orthodoxen, ärgerten sich, daß in dem Stamme des großen Baumes keine Nische mit einem Heiligenbildchen befindlich war, ja, daß sogar die nackten Dryaden des Heidenthums darin ihr Hexenwesen trieben [...]; die Neugläubigen, die Bekenner des Liberalismus, ärgerten sich [...], daß man diesen Baum nicht

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, <<http://www.nietzsche-source.org/#eKGWB/WS-125>> (letzter Abruf: 23.06.2019). Der Satz ist übrigens ein Anklang an Heine, vielleicht sogar ein (halbes) verstecktes Zitat: 1827 priest er Goethes Werke als «jene theuern Schöpfungen, die vielleicht noch leben werden, wenn längst die deutsche Sprache schon gestorben ist». Heinrich Heine, *Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel* (1828), in Ders., DHA, Bd. 10, S. 248.

⁵² Karl Pestalozzi, 'Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben'. *Nietzsche liest Goethe*, a.a.O., S. 21. Vgl. Zu diesem Aspekt Dieter Borchmeyer, 'Dichtung der Zukunft'? *Goethe, der Überdeutsche im Bilde Nietzsches*, a.a.O.

⁵³ Heinrich Heine, Brief an Karl August Varnhagen von Ense, wahrsch. 28. November 1827, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 307.

zu einem Freyheitsbaum, und am allerwenigsten zu einer Barrikade benutzen konnte. [...] Das große Publikum aber verehrte diesen Baum eben weil er so selbständig herrlich war, weil er so lieblich die ganze Welt mit seinem Wohlduft erfüllte, weil seine Zweige so prachtvoll in den Himmel ragten, so daß es aussah, als seyen die Sterne nur die goldnen Früchte des großen Wunderbaums⁵⁴.

In diesen Zeilen spürt man die Nähe des Poeten Heine zu dem Poeten Goethe, den er für seinen Freiheitsbegriff in Anspruch nimmt, zu dem unbedingte Kunstautonomie gehört und den er später in seinem Kampf gegen die 'Tendenzpoesie' ins Feld führt, da

die zügellos trotzigsten Freyheitssänger, beim Licht betrachtet, meist nur bornirte Naturen sind, Philister; deren Zopf unter der rothen Mütze hervorlauscht, Eintagsfliegen, von denen Goethe sagen würde:

Matte Fliegen! Wie sie rasen!
Wie sie sumsend überkeck
Ihren kleinen Fliegendreck
Träufeln auf Tyrannennasen!⁵⁵.

Heine tritt hier für einen Moment in Goethes Maske auf, denn die Verse über die matten Fliegen sind nicht von Goethe, sondern von Heine selbst, der sich hier also die Stimme des Meisters 'ausleiht' und ihn für sein eigenes Verständnis von politischer Literatur und für seinen umfassenden Emanzipationsbegriff heranzieht. Goethe-Aneignung als Stilmittel der Polemik, wie Heine es hier gegen die politischen Vormärzliteraten einsetzt, ist auch Nietzsche nicht fremd. Er wendet es etwa gegen Richard Wagner an und leiht sich dabei ebenfalls Goethes Stimme:

Was Goethe über Wagner gedacht haben würde? – Goethe hat sich einmal die Frage vorgelegt, was die Gefahr sei, die über allen Romantikern schwebte: das Romantiker-Verhängniss. Seine Antwort

⁵⁴ Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, a.a.O., S. 151. Dieser Passage ähnlich ist später auch Nietzsches Gedanke von der Folgenlosigkeit Goethes in Deutschland, die er als Indiz einer ästhetisch-freiheitlichen Autonomie umdeutet, die sich solcher politischen Instrumentalisierung widersetzt, denn «man missversteht grosse Menschen, wenn man sie aus der armseligen Perspektive eines öffentlichen Nutzens ansieht. Dass man keinen Nutzen aus ihnen zu ziehn weiss, das gehört selbst vielleicht zur Grösse». Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemässen*, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GD-Streifzuege-50>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

⁵⁵ Heinrich Heine, *Lutezia*, a.a.O., S. 48.

ist: «am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken». Kürzer: P a r s i f a l – – –⁵⁶.

Eine Form der Aneignung Goethes, die sowohl Nietzsche als auch Heine praktizieren, ist die Parodie. Heine tut das in Briefen, in vielen Gedichten, in der *Harzreise* oder den italienischen *Reisebildern*, Nietzsche vor allem mit Blick auf den von ihm so oft kritisierten und noch öfter persiflierten *Faust*⁵⁷:

Eine kleine Nähterin wird verführt und unglücklich gemacht; ein grosser Gelehrter aller vier Facultäten ist der Uebelthäter. Das kann doch nicht mit rechten Dingen zugegangen sein? Nein, gewiss nicht! Ohne die Beihülfe des leibhaftigen Teufels hätte er der grosse Gelehrte nicht zu Stande gebracht. – Sollte diess wirklich der grösste deutsche ‘tragische Gedanke’ sein, wie man unter Deutschen sagen hört?⁵⁸.

Sein parodistischer Spott über Goethes Vorstellung vom ‘Ewig-Weiblichen’ oder von der Erkenntnistragödie im *Faust* zielt auf die Banalität. Nietzsche, der sonst bei so vielen Themen die unorthodoxe Perspektive der Umkehr oder der Suche nach dem darin Verborgenen wählte, versucht sich ausgerechnet bei Faust nicht an einer Umwertung, sondern nur an der Abwertung.

Heine hingegen arbeitet an einer solchen Umwertung. Er setzt eine eigene Faust-Deutung gegen die Alleinstellung von Goethes Version des Stoffes und zeigt sich am Ende seines Lebens noch einmal, wie er selbst sagt, «rivalisierend mit dem großen Wolfgang Goethe»: in seinem Ballettlibretto *Der Doktor Faust*.

Ich habe wenigstens einem Verdienste nachgestrebt, dessen sich Goethe keineswegs rühmen darf: in seinem Faustgedichte nemlich vermissen wir durchgängig das treue Festhalten an der wirklichen Sage, die Ehrfurcht vor ihrem wahrhaftigen Geiste, die Pietät für ihre innere Seele. [...] Er hat sich in dieser Hinsicht einer Willkür schuldig gemacht, die auch ästhetisch verdammenswerth war⁵⁹.

Heine hat sein Leben lang großes künstlerisches wie auch historisches Interesse an Volksmythologie, Märchen und Sagen, und

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner, Turiner Brief vom Mai 1888*, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WA-3>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

⁵⁷ Vgl. zu diesen Parodien Karl Pestalozzi, ‘Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben’. *Nietzsche liest Goethe*, a.a.O., S. 28ff.

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WS-124>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

⁵⁹ Heinrich Heine, *Der Doktor Faust* (1851), in Ders., *DHA*, Bd. 9, S. 101f.

die Umdeutung der Faust-Sage sowie ihre Aufwertung gegenüber Goethes Faust-Tragödie verfolgt er konsequent. Es ist übrigens bemerkenswert, dass Nietzsche ausgerechnet den skeptischen Mythologen Heine anscheinend nicht recht zur Kenntnis genommen hat. Und auch wenn Nietzsche von Faust spricht, nimmt er, anders als Heine, nie den Faust der Sage und der Volksbücher in den Blick, sondern stets Goethes Faust. Dabei hätte Heines Interpretation des Stoffes durchaus zu manchen seiner Gedanken gepasst, ist doch für Heine der Teufelspakt gleichbedeutend mit der «Revolte der realistischen, sensualistischen Lebenslust gegen die spiritualistisch altkatholische Askese»; diese sei «die eigentliche Idee der Faustsage»⁶⁰. In diesem Sinne hatte er schon in den dreißiger Jahren den Stoff im Zuge seiner utopisch-revolutionären Deutung der deutschen Geistesgeschichte interpretiert:

das deutsche Volk ist selber jener gelehrte Doktor Faust, es ist selber jener Spiritualist, der mit dem Geiste endlich die Ungenügsamkeit des Geistes begriffen und nach materiellen Genüssen verlangt, und dem Fleische seine Rechte wieder giebt. [...] Es wird aber noch einige Zeit dauern, ehe beim deutschen Volke in Erfüllung geht, was es so tiefsinnig in jenem Gedicht prophezeit hat. [...] Das ist dann die Revolution, die große Tochter der Reformazion⁶¹.

Indem er sich eng an die Sage und seine Deutung von deren 'innerer Seele' hält, grenzt Heine sich vor allem davon ab, was er als den größten Widerspruch Goethes dagegen versteht: vom christlich-veröhnenden Schluss, der Rettung Fausts, die Goethe erdichtet hat,

in jenem lendenlahmen zweiten Theil [...]. In diesem zweiten Theile befreyt Goethe den Nekromanten aus den Krallen des Teufels, er schickt ihn nicht zur Hölle, sondern lässt ihn triumphirend einziehen ins Himmelreich, unter dem Geleite tanzender Englein, katholischer Amoretten, und das schauerliche Teufelsbündniß, das unsern Vätern so viel haarsträubendes Entsetzen einflößte, endigt wie eine frivole Farce, – ich hätte fast gesagt, wie ein Ballett⁶².

Der Schluss von Heines Ballett bietet das ironische Gegenbild dazu: Faust ist zum Kaufmann und vollendeten Biedermann geworden, und als er eben im Begriff ist, die Kirche zu betreten, um die Tochter des Bürgermeister zu heiraten, fährt eine schwarze Hand

⁶⁰ *Ebd.*, S. 110.

⁶¹ Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, a.a.O., S. 160.

⁶² Heinrich Heine, *Der Doktor Faust*, a.a.O., S. 102.

aus dem Bühnenboden hervor und der Teufelspakt wird ihm präsentiert. Die Höllenfahrt erscheint als Strafe für die 'Verspießerung' des einstigen Revolutionärs Faust. Diese Parodie hätte Nietzsche sicher gefallen können, hat er doch ganz ähnlich bemängelt, dass am Ende «aus dem Weltbefreier Faust gleichsam nur ein Weltreisender»⁶³ werde, und Heines Faust ähnelt fast einem der großen Feindbilder des Polemikers Nietzsche: dem Bildungsphilister.

Heines Umgang mit dem *Faust* ist repräsentativ für seine produktive Beschäftigung mit Goethe. Im Grunde hat er während dieser lebenslangen Auseinandersetzung in einem übertragenen Sinne tatsächlich genau das getan, was er ihm 1824 bei seiner Ankunft in Weimar geschrieben hatte: «Ich will nur Ihre Hand küssen und wieder fortgehen». Er hat ihm, auf seine Weise, 'die Hand geküsst' – aber er ist eben auch 'fortgegangen', weg von Goethe, auf seinem ganz eigenen Weg. Aber er zeigt, dass sein Werk der Gegenwart etwas zu sagen hat, auch wenn sie selbst anders dichten muss. Die 'Ganzheit' Goethes, für die zeitgenössische Lyrik als verlogen verworfen, bekommt auf diese Weise utopische Züge, weil sie auf eine 'ganze', 'gesunde' Zukunft verweist:

Das ist ein Verdienst Goethes, das erst spätere Zeiten erkennen werden; denn wir; die wir meist alle krank sind, stecken viel zu sehr in unseren kranken, zerrissenen, romantischen Gefühlen [...] als daß wir unmittelbar sehen könnten, wie gesund, einheitlich und plastisch sich Goethe in seinen Werken zeigt. [...] Spätere Zeiten werden noch vieles in Goethe entdecken, wovon wir jetzt keine Ahnung haben⁶⁴.

Hier ist ein Punkt, an dem einige Linien dieser Triangulation zusammentreffen, denn auch zu Friedrich Nietzsches Idee einer künftigen *Revolution in der Poesie* gehört die Erkenntnis, dass der klassische Goethe «einen solchen Vorsprung über eine Reihe von Generationen gewann, dass man im Grossen und Ganzen behaupten kann, Goethe habe noch gar nicht gewirkt und seine Zeit werde erst kommen»⁶⁵.

⁶³ Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer als Erzieher* (1874), <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/SE-4>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

⁶⁴ Heinrich Heine, *Die Nordsee*, a.a.O., S. 147f.

⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-221>> (letzter Abruf: 23.06.2019).

Stolz als Last und Lust in Nietzsches *Morgenröthe* und Heines *Heimkehr-Zyklus*

Marie Wokalek

Friedrich Nietzsche zitiert im vierten Buch von *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*, § 364, einen Ausruf aus Heinrich Heines Gedicht, XXIV. des Zyklus *Die Heimkehr*:

Wahl der Umgebung. – Man hüte sich, in einer Umgebung zu leben, vor der man weder würdig schweigen, noch sein Höheres mitzuthemen vermag, sodass unsere Klagen und Bedürfnisse und die ganze Geschichte unserer Nothstände zur Mittheilung übrig bleiben. Dabei wird man mit sich unzufrieden, und unzufrieden mit dieser Umgebung, ja, nimmt den Verdruß, sich immer als Klagenden zu empfinden, noch zu dem Nothstande hinzu, der uns klagen macht. Sondern dort soll man leben, wo man sich schämt, von sich zu reden, und es nicht nöthig hat. – Aber wer denkt an solche Dinge, an eine Wahl in solchen Dingen! Man redet von seinem ‘Verhängnis’, stellt sich mit breitem Rücken hin und seufzt ‘ich unglückseliger Atlas!’¹.

Nur der letzte Ausruf in diesem Kurztext Nietzsches, nicht das ebenfalls in Anführungszeichen gesetzte Wort «Verhängnis», ist ein Zitat aus Heines *Heimkehr*, XXIV.:

Ich unglücksel’ger Atlas! Eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen,
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.

Du stolzes Herz! Du hast es ja gewollt,
Du wolltest glücklich seyn, unendlich glücklich
Oder unendlich elend, stolzes Herz,
Und jetzo bist du elend².

¹ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* (1881), § 364, in Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1980 (im Folgenden abgekürzt: KSA), Bd. 3, S. 9-331, hier S. 242.

² Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, XXIV, in Ders., *Buch der Lieder* (1827),

Das Heine-Zitat in Nietzsches *Morgenröthe* scheint mir mehr als eine kleine Reminiszenz an das, von Schubert so eindrücklich vertonte, Atlas-Gedicht zu sein. Es ruft die Bedeutungen und Funktionen der Gefühle «Stolz» und «Scham» auf – Kategorien, die in beiden Texten, sowohl in Nietzsches *Morgenröthe* als auch in Heines *Heimkehr*, eine strukturtragende Rolle spielen. Ausgehend von dieser Zitatkonstellation frage ich deshalb in Folgendem nach inhaltlichen und formalen Funktionen der kulturkritischen und psychologischen Analyse des Stolzes (in all seinen Spielarten von Hochmut bis zur Hochgemutheit) in diesen Texten der beiden Autoren.

1. Analyse des Stolzes bei Nietzsche und Heine: das Prekäre der Skepsis und die Ästhetik der Distanz

Den Stolz in den Fokus der Analyse zu rücken, verspricht für die Deutung der Konstellation Nietzsche-Heine einen doppelten Gewinn: Erstens kommt man über die jeweilige Kritik des Selbstwertgefühls «Stolz» dem spezifisch prekären, dem problematischen Profil der Skepsis auf die Spur, die die philosophisch-erkenntnis-kritische Passion (im Sinne von Leidenschaft und Leidensweg) vor allem Nietzsches, aber auch Heines fundiert. Prekär ist der Status der Skepsis bei Nietzsche, weil sie als «Nachgeburt des Stolzes», wie sich Nietzsche in einem nachgelassenen Fragment aus dem Herbst 1880 notierte, zwar eine «peinliche Inquisition gegen unsere Triebe und deren Lügnerei» betreibt, aber sich auch hinter dieser «Selbstzermalmung» aus Skepsis noch das eitle Gefühl vermeintlicher Gottebenbürtigkeit verberge³. Prekär ist der Status der Skepsis auch bei Heine, weil sie gegen die paulinischen Tugenden «Lieben, Hoffen, Glauben», gegen die Sehnsucht nach Glück, die sinnliche Verführbarkeit und gegen die materiellen Bedürfnisse der Menschen nicht leicht ankommt: «guter Kaffee und ein Schlückchen Rum, / Das kann keine Skepsis mir rauben», heißt es in *Zur Ollea*, II⁴.

in Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, 16 Bde., Hoffmann und Campe, Hamburg 1973ff. (im Folgenden abgekürzt: DHA), Bd. 1.1, Hoffmann und Campe, Hamburg 1975, S. 235.

³ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880*, 6[31], in Ders., KSA, Bd. 9, S. 200.

⁴ Heinrich Heine, *Zur Ollea*, in Ders., *Neue Gedichte* (1844), in Ders., DHA, Bd. 2, S. 102f. Vgl. Odo Marquard, *Skepsis in der Moderne. Überlegungen im Blick auf Heinrich Heine*, in *Aufklärung und Skepsis*, hrsg. v. Joseph A. Kruse – Bernd Witte – Karin Füllner, Metzler, Stuttgart-Weimar 1997, S. 909-918, hier S. 916f.: «Die

Zweitens lassen sich über die Rekonstruktion der jeweiligen Stolz-Kritik oder Stolz-Hermeneutik Heines und Nietzsches ästhetisch-formale Darstellungsverfahren der Distanzierung aneinander spiegeln. Dass Heines «ganzes dichterisches Verfahren den Zweck verfolgt, Distanz zu schaffen»⁵, wie Gerhard Höhn es ausdrückt, ist inzwischen Forschungskonsens. Die Palette der «anti-klassischen und anti-romantischen Verfahren»⁶ ist breit: Kontrastkomik, ironische Verstellung, Stimmungsbrüche, Desillusionierungsstrategien, depotenzierende, relativierende, tabuverletzende, desavouierende sprachliche Taktiken; Parodien, Wiederholungen, Banalisierungen,

Sache von Heinrich Heine [...] war nicht der Radikalismus, sondern die Skepsis. Aber was ist Skepsis? Skepsis ist der Sinn für Gewaltenteilung bis hin zur Teilung auch noch jener Gewalten, die die Überzeugungen sind. Skeptiker ist nicht der, der – als Inhaber geballter Ratlosigkeit – gar keine Position hat, sondern zu viele; Skeptiker ist einer, der zweifelt, weil er mehrere – mindestens, wie das Wort Zweifel sagt, zwei – Seelen in seiner Brust, mehrere – mindestens zwei – Tendenzen in seinem Leben, mehrere – mindestens zwei Geschichten in seiner Wirklichkeit hat, und der mehrere – mindestens zwei – Positionen vertritt, die einander durch ‘isosthenes diaphonia’ neutralisieren. Heine ist kein Monist; er tritt nicht für ein einziges Wirklichkeitsverhältnis ein, sondern – mindestens – für zwei: für die Emanzipation und für die Religion; für die Revolution und nicht für die Revolution; für das Ende der Kunstperiode und doch für die Kunst und das Ästhetische». Wichtiger als die Frage, ob Heine ein Skeptiker war oder nicht (selbstverständlich war er das), erscheint es mir, das Augenmerk darauf zu lenken, dass der Motor hinter dem ironischen Mit- und Ineinander von Spruch und Widerspruch bei Heine eben seine Einsicht in das Problematische, Prekäre der Skepsis selbst ist. Vgl. hierzu Norbert Altenhofer, *Die exilierte Natur. Kulturtheoretische Reflexion im Werk Heines*, in Ders., *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, hrsg. v. Volker Bohn, Insel, Frankfurt a.M. 1993, S. 174-206, hier S. 186: «Die Pointe – und das eigentlich Moderne – seines kulturtheoretischen Konzepts liegt nicht in der Ausarbeitung einer inhaltlich zwar originellen, methodisch aber eher traditionellen dualistischen Typologie, sondern in ihrer Weiterentwicklung zu einer Symptomatologie individueller und kollektiver Ambivalenzkonflikte. So wird in der Börne-Denkschrift die oben zitierte Selbstcharakteristik Heines (‘Nachfolger Goethes’, ‘Pantheist von der heitern Observanz’) nach und nach von einer Eigendiagnose überlagert, die das Nazarenertum des Gegners als Moment der zerrissenen Identität des Autors begreift, der sich in Wirklichkeit mit sich selbst auseinandersetzt und seine autodestruktiven Energien nach außen, gegen das Objekt Börne, kehrt». Wolfgang Wielands Hamburger Antrittsvorlesung von 1962 über Heine und die Philosophie interessiert sich mit Blick auf Heines *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) bes. für die Verflechtung von philosophischen und politischen Begründungen bei Heine. Auch Wieland gesteht Heine zu, im Ausgang des Idealismus als einer der ersten mit der Einsicht in die Grenzen der autonomen Vernunft (ideologiekritisch) ernst gemacht zu haben. Wolfgang Wieland, *Heinrich Heine und die Philosophie*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 37 (1963), S. 232-248, hier S. 243ff.

⁵ Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2004³, S. 69.

⁶ *Ebd.*, S. 72.

Zitate. Dabei lassen sich, zumindest für die Lyrik, zwei verschiedene Funktionen dieser Ästhetik der Distanzierung ausmachen. Auf der intradiegetischen Ebene gibt es die Funktionen, die die Psychologie des Rollen-Ichs der Gedichte betreffen: Entlastung, Abwehr, Selbstschutz, Überleben, Selbstbehauptung, aber auch Selbstdenunziation und Selbstparodie. Extradiegetisch zielt die Ästhetik der Distanzierung auf eine Erkenntnisschulung des Publikums: kritische Bewusstseinsbildung, Relativierung eingespielter Gefühlsstereotypen oder Sprachformen, metaphysische Desillusionierung oder Neutralisierung der romantischen Verzauberung der Welt.

Die große Bedeutung der ästhetischen Darstellungsverfahren von Nietzsches Texten für das in ihnen Dargestellte wird auch von der Nietzsche-Forschung seit längerer Zeit beschrieben. Die mit Heines Verfahren vergleichbare Grundstruktur ist die doppelte Perspektive von Illusion und Desillusionierung oder auch die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Pathos und Komik. Nietzsche reflektiert immer wieder über die Distanz – auch als Darstellungsstil; einschlägig ist z.B. eine Passage aus *Fröhliche Wissenschaft*, § 381:

Jeder vornehmere Geist und Geschmack wählt sich, wenn er sich mittheilen will, auch seine Zuhörer; indem er sie wählt, zieht er zugleich gegen 'die Anderen' seine Schranken. Alle feineren Gesetze eines Stils haben da ihren Ursprung: sie halten zugleich ferne, sie schaffen Distanz, sie verbieten 'den Eingang', das Verständnis, wie gesagt, – während sie Denen die Ohren aufmachen, die uns mit den Ohren verwandt sind⁷.

Die «Distanz», so notierte sich Nietzsche im Frühjahr 1884, werde von anderen «als 'Meinung über sich'» gedeutet, als Stolz aufgefasst. Die stolze «Distanz» ist für Nietzsche nicht nur ein Stilmittel oder Darstellungsverfahren, das auf die Erkenntnis seiner Leser zielt, sondern immer auch eine «fortwährende Arbeit, Krieg» an und mit sich selbst «bei Tag und Nacht: von dem Allen» aber wüssten «die Anderen nichts!»⁸.

Heine und Nietzsche, so lautet meine These, spitzen ihre Analysen des Selbstwertgefühls «Stolz» zu einer selbstreflexiven Denkfigur zu, die als Habitus skeptischer Distanz auch die Darstellung dieser Texte mitorganisiert. Dabei jedoch – und das ist wichtig – erkennen beide

⁷ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Ders., KSA, Bd. 3, S. 634.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1884*, 25[350], in Ders., KSA, Bd. 11, S. 104.

Autoren im Zuge ihrer kulturpsychologischen «Tiefenhermeneutik» (Altenhofer über Heine), dass das produktive erkenntniskritische Potential dieser stolzen Distanz immer Hand in Hand gehen wird mit der destruktiv pathologischen Neigung des Stolzes zur Eitelkeit, zum Titanismus oder – wie Nietzsche sagen würde – zur Unredlichkeit. Der Stolz ist Lust und Last. Er ist dem Menschen und seiner Skepsis zugleich «Hemmschuh»⁹ und Flügel.

Historisch-semantic besitzt das deutsche Substantiv «Stolz» von Beginn an die beiden Bedeutungsdimensionen einer Tugend und Untugend: Als Hochgemutheit oder Großmut (*magnanimité*, *magnitudo animi*, *générosité* bei Descartes) ist der Stolz eine positiv konnotierte, soziale – zunächst vornehmlich ritterliche, höfisch-aristokratische – Tugend. Als Hochmut (*superbia*) aber ist der Stolz eines der christlichen Hauptlaster. Der endliche, begrenzte Mensch will selber 'sein wie Gott' (Genesis 3.4, 5), sich qua Erkenntnis aus sich selbst begründen. Dem Hochmut wird die Demut gegenübergestellt. Das profane, psychologische Pendant zur Demut ist die Scham. Gekränkt-Sein, verletzter Stolz, Beleidigt-Sein, Trotz oder Eitelkeit sind soziale, psychologische Ambivalenzen oder eben Gegenaffekte des spezifischen Selbstwertgefühls «Stolz».

Arthur Schopenhauer stellte 1851 im Rahmen seiner Glückslehre in *Aphorismen zur Lebensweisheit* (in *Parerga und Paralipomena*) im Kapitel «Von Dem, was Einer vorstellt» Eitelkeit und Stolz einander gegenüber. Der Stolz ist nach Schopenhauer die feste Überzeugung des Menschen vom eigenen Wert, die «von innen ausgehende» «Hochschätzung» seiner selbst¹⁰. Eitelkeit ist hingegen der Wunsch, in anderen eine solche Überzeugung zu erwecken. Man buhle um den Beifall anderer und erhoffe sich davon eine «hohe Meinung» von sich selbst. Die Eitelkeit strebt folglich danach, eine Hochschätzung «von außen her, also indirekt zu erlangen»¹¹. Die Eitelkeit mache Gesprächig, der Stolz schweigsam. Nietzsche bestimmt in *Morgenröthe* im Anschluss an Schopenhauer «die Eitelkeit als Versuch, erst die Mitmenschen vom eigenen Wert, an den man selbst nicht glaubt,

⁹ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 32, a.a.O., S. 41: «Moralisch zu leiden und dann zu hören, dieser Art Leiden liege ein Irrthum zu Grunde, diess empört. [...] Somit ist es der Stolz und die gewohnte Art, ihn zu befriedigen, welche sich dem neuen Verständniss der Moral entgegenstemmen. Welche Kraft wird man also anzuwenden haben, um diesen Hemmschuh zu beseitigen? Mehr Stolz? Einen neuen Stolz?».

¹⁰ Arthur Schopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, in Ders., *Parerga und Paralipomena* (1851), in Ders., *Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Werner Brede, Hanser, München 1977, Bd. 2, S. 179f.

¹¹ *Ebd.*

zu überzeugen und daraufhin sich selbst»¹². Nietzsche übernimmt auch Schopenhauers Gegenüberstellung von Stolz und Eitelkeit¹³. «Auch die Alternative zwischen der ‘unschuldigen Lust an sich selber’ und dem ‘Effect-machen’ (M 223), vor die die Künstler sich gestellt finden, fällt unter dieses Muster», so Brusotti¹⁴.

Im Fall Heines sind die Quellen seiner Reflexionen über den Stolz nicht so leicht zu bestimmen. Spinoza, der als Quelle in Frage kommt, definiert Hochmut (*superbia*) in seiner *Ethik* «aus Liebe zu sich mehr von sich zu halten, als recht ist»¹⁵. Mehrfach kommt Heine auf Stolz, Hochmut und Wahnsinn des biblischen babylonischen Königs Nebudkadnezar II. aus dem 4. Buch Daniel zu sprechen, mit dem er sich im Sinne eines Rollenspiels auch identifiziert¹⁶:

Wie oft [...] denke ich an die Geschichte dieses babylonischen Königs, der sich selbst für den lieben Gott hielt, aber von der Höhe seines Dünkels erbärmlich herabstürzte, wie ein Thier am Boden

¹² Marco Brusotti, *Verkehrte Welt und Redlichkeit gegen sich. Rückblicke Nietzsches auf seine frühe Wagneranhängerschaft in den Aufzeichnungen 1880-1881*, in ‘Centauren-Geburten’. *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, hrsg. v. Tilman Borsche – Federico Gerratana – Aldo Venturelli, De Gruyter, Berlin-New York 1994, S. 435-460, hier S. 437, Anm. 5. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 385 und *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), I, § 89.

¹³ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 365, a.a.O., S. 234: «Die Eitelkeit ist die Furcht, original zu erscheinen, also ein Mangel an Stolz, aber nicht nothwendig ein Mangel an Originalität».

¹⁴ Marco Brusotti, *Verkehrte Welt*, a.a.O., S. 437. Vgl. auch Wolfgang Müller-Lauter, *Über Stolz und Eitelkeit bei Kant, Schopenhauer und Nietzsche*, in *Denken der Individualität*, hrsg. v. Thomas S. Hoffmann – Stefan Majetschak, De Gruyter, Berlin 1995, S. 253-274. Vgl. außerdem Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 255.

¹⁵ Baruch de Spinoza, *Ethica ordine geometrico demonstrata* (1677), dt. Übersetzung v. Otto Baensch, *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt*, Teil 3: *Definition der Affekte*, § 28, in B. S., *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hrsg. v. Carl Gebhardt, Bd. 2, Felix Meiner, Hamburg 1976, S. 176. Vgl. auch Lehrsatz XXVI, in dem Spinoza Hochmut als eine Art Wahnsinn, als Träumen «mit offenen Augen» bezeichnet und als «Freude, die daraus entspringt, daß der Mensch von sich mehr hält, als recht ist» (*ebd.*, S. 133).

¹⁶ Vgl. Heinrich Heine, *Harzreise* (1826), in Ders., DHA, Bd. 6, S. 87, und Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834-1835), in Ders., DHA, Bd. 8, S. 498. Vgl. auch Heinrich Heine, *Ludwig Börne* (1840), in Ders., DHA, Bd. 9, S. 22f., und Heinrich Heine, *Lutezia* (1854), in Ders., DHA, Bd. 14, S. 63, sowie Heinrich Heine, *Geständnisse* (1854), in Ders., DHA, Bd. 15, S. 39. Siehe auch Heines Briefe an Elise Krinitz von Ende Dezember 1855 und vom 1. Januar 1856, in Heinrich Heine, *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991 Klassik Stiftung Weimar) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Akademie-Verlag, Berlin 1970ff. (im Folgenden abgekürzt: HSA), Bd. 23, S. 475-476.

kroch und Gras aß – (es wird wohl Salat gewesen seyn). In dem prachtvoll grandiosen Buch Daniel steht diese Legende, die ich [...] meinem noch viel verstocktern Freunde Marx, ja auch den Herren Feuerbach, Daumer, Bruno Bauer, Hengstberg und wie sie sonst heißen mögen, diese gottlosen Selbstgötter, zur erbaulichen Beherzigung empfehle¹⁷.

2. Stolz in Nietzsches *Morgenröthe*

In Nietzsches Text *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile* spielt der Stolz im Rahmen der Analyse des Machtgefühls und der Leidenschaft der Redlichkeit eine tragende philosophische Rolle. Marco Brusotti hat gezeigt, wie Nietzsche in *Morgenröthe* das Ideal der Seelenruhe, das noch in *Menschliches Allzumenschliches* in seinem Fokus lag, als illusorisch hinter sich lässt und nun einen Zustand gesteigerter Affektivität – ein erhöhtes Machtgefühl – als den idealen Zustand des Denkers entwirft¹⁸. Diese neue Leidenschaft trägt zunächst noch wechselnde Namen: 'Leidenschaft der Redlichkeit', 'Leidenschaft der Erkenntnis'. *Morgenröthe* erzählt die Geschichte dieser Leidenschaft mit all ihren Ablegern, Krisen, Peripetien, d.h. Siegen und Rückschlägen. In dem Bestreben, die Leidenschaft der Erkenntnis zur extremen Spannung und Kraft zu steigern, gilt es – durch eine spezifische Form der Entsagung – ein Machtgefühl jenseits jeder metaphysischen Begründung zu entwickeln. Für diese Entsagung ist es entscheidend, den alten metaphysischen, eitlen Stolz auf den vermeintlich 'freien Willen' des Menschen in einen neuen uneitlen Stolz umzuwerten. Dieser neue Stolz sucht nicht die Selbstbestätigung in der öffentlichen Meinung. Er zeichnet sich im Gegenteil dadurch aus, dass er die Einsamkeit sucht. Er zieht das Inkognito jeder unredlichen Ruhmsucht vor und zeigt sich schamhaft. Ein solcher Sieg über die eigene Eitelkeit dient auch als Bollwerk gegen das Leiden oder gegen die Selbstmordsehnsucht. Ihn kennzeichnen Größe, aber auch Melancholie und Düsterkeit.

Vor diesem Hintergrund lassen sich verschiedene Klassen von Kurztexten unterscheiden, die in *Morgenröthe* die Stolz-Thematik variieren:

¹⁷ Heinrich Heine, *Vorrede zur zweiten Auflage*, zu *Salon*, Band 2. (1852), in Ders., *Vorworte und Erklärungen*, in Ders., DHA, Bd. 8.1, S. 498.

¹⁸ Vgl. Marco Brusotti, *Erkenntnis als Passion. Nietzsches Denkweg zwischen «Morgenröthe» und der «Fröhlichen Wissenschaft»*, in «Nietzsche-Studien», 26 (1997), S. 199-225. Vgl. auch Marco Brusotti, *Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von «Morgenröthe» bis «Also sprach Zarathustra»*, De Gruyter, Berlin-New York 1997.

1. Texte, die den alten metaphysischen Stolz des Menschen auf seinen vermeintlich 'freien Willen' als Form der Eitelkeit beschreiben, die es zu überwinden gilt¹⁹.
2. Texte, die im Zuge einer Transformation des Machtgefühls einen postmetaphysischen neuen Stolz ins Auge fassen, der als eine Art Grund- und Machtgefühl der Skepsis und der neuen redlichen Leidenschaft der Erkenntnis nicht eitel ist, sondern einer schamhaft aristokratisch-stoizistischen Großmut oder Verachtung gleicht²⁰.
3. Texte, die Eitelkeit, Stolz und Anerkennungsmechanik mit Blick auf den Künstler und die Kunst beleuchten²¹.
4. Texte, die die formale Relevanz des neuen Stolzes als Denkfigur oder Denkstil anklingen lassen²².

Vergessen werden darf nie, dass auch der neue Stolz noch ein Trieb ist, ein Gefühl²³. Seine epiktetisch-neostoizistische Anmutung sublimiert gleichsam nur seine Abstammung vom ursprünglich christlichen Überlegenheitsgefühl. Aus diesem Grund ist für Nietzsche ein hohes Maß an Misstrauen geboten – auch noch gegenüber dem neuen Stolz. In *Morgenröthe* 109 skizziert Nietzsche unter der Überschrift «Selbst-Beherrschung und Mässigung und ihr letztes Motiv» sechs verschiedene «Methoden, um die Heftigkeit eines Triebes zu bekämpfen»:

den Anlässen ausweichen, Regel in den Trieb hineinpflanzen, Übersättigung und Ekel an ihm erzeugen, und die Association eines quälenden Gedankens (wie den der Schande, der bösen Folgen oder des beleidigten Stolzes) zu Stande bringen, sodann die Dislocation der Kräfte und endlich die allgemeine Schwächung und Erschöpfung, – das sind die sechs Methoden²⁴.

Besonders die vierte Methode scheint mir das Prinzip zu sein, nach welchem Nietzsche in *Morgenröthe* seine Kurztexte über den Stolz auch formal arrangiert und organisiert. Er beschreibt diese Methode ausführlicher als «intellektuellen Kunstgriff», mit der

¹⁹ Vgl. z.B. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 18, § 30, § 31, § 32, § 128, § 261.

²⁰ Vgl. z.B. *ebd.*, § 114, § 229, § 364, § 394, § 403, § 417, § 425, § 449, § 459, § 482, § 512, § 514.

²¹ Vgl. z.B. *ebd.*, § 223, § 234, § 255, § 337, § 531, § 538, § 540, § 551.

²² Vgl. z.B. *ebd.*, § 109, § 159, § 245, § 356, § 508, § 520, § 524, § 530, § 560.

²³ Das Machtgefühl ist ein «Interpretament» des Hochmuts und des Stolzes. Vgl. Marco Brusotti, *Die Leidenschaft der Erkenntnis*, a.a.O., S. 81.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 109, a.a.O., S. 98.

Befriedigung des Triebes «einen sehr peinlichen Gedanken so fest zu verbinden, dass, nach einiger Übung, der Gedanke der Befriedigung immer sogleich selber als peinlich empfunden wird»; er spricht auch pointiert von der «Lust», «den Trieb zu tyrannisieren und ihn gleichsam knirschen zu machen»²⁵. In Bezug auf den Stolz würde das bedeuten, dass die Empfindung von Stolz oder auch nur die phantasierende Hoffnung auf einen neuen Stolz immer mit der peinlichen Erinnerung an Eitelkeit, Selbstbezogenheit, Hochmut oder Effekthascherei verknüpft werden müsste. Dass «man aber überhaupt die Heftigkeit eines Triebes bekämpfen will», das stehe «nicht in unserer Macht»²⁶, betont Nietzsche in *Morgenröthe*, § 109. Der Intellekt sei nämlich bei diesem Vorgang selbst wieder nur das «blinde Werkzeug eines anderen», gleichsam rivalisierenden Gegentriebes. In unserem Falle wäre das der Trieb zur Redlichkeit, die eben selbst nie vollständig vor Eitelkeit oder dem noch metaphysischen Stolz – ihrem Ursprung aus dem christlichen Gewissensgefühl – gefeit ist.

Vor diesem Hintergrund, so betont Nietzsche in *Morgenröthe*, § 508, besteht der «gute Ton» des höheren Menschen darin, «sich selber alles Pathetischen» zu «enthalten». Denn das, «was wir thun, um uns zu nützen» oder das, «was wir thun, um uns an uns zu freuen», sollte uns «keinen moralischen Lobspruch eintragen». Wer sich an diesen guten Ton gewöhnt habe, «dem ist die Naivität wiedergeschenkt»²⁷.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Nietzsches Misstrauen – auch noch gegenüber dem neuen Stolz – zu einem Darstellungsverfahren führt, das Distanz schafft, indem es die pathetische Emphase des neuen Stolzes immer wieder «knirschen» macht. Nietzsche wirft – um im Bild zu bleiben – «Sand ins Getriebe» durch desillusionierende Widersprüche, relativierende Konjunktive, ausgestellte Paradoxa, zitierte Torheiten, Parodien, Persiflagen, rhetorische und provozierende Fragen im entlarvenden Sprachduktus des Gegners, durch Vermutungen, Unterstellungen, Stimmungsbrüche durch Wechsel der Stilebene oder mündliche Wechselreden, wie zum Beispiel hier in *Morgenröthe*, § 234:

Scheu vor dem Ruhme. – A: Dass Einer seinem Ruhme ausweicht, dass Einer seinen Lobredner absichtlich beleidigt, dass Einer sich scheut, Urtheile über sich zu hören, aus Scheu vor dem Lobe, – das findet man, das giebt es, – glaubt oder glaubt es nicht! – B:

²⁵ *Ebd.*, S. 97.

²⁶ *Ebd.*, S. 98.

²⁷ *Ebd.*, § 508, S. 297.

Das findet sich, das giebt sich! Nur etwas Geduld, Junker Hochmuth! –²⁸.

Die angemessene Tonlage und Gesinnung dieser Selbst-Tyrannie des neuen postmetaphysischen Stolzes ist nicht etwa das Pathos; nein, «arm, fröhlich und unabhängig»²⁹; auch einsam und naiv – das ist der «gute Ton», den dieser Habitus der Distanzierung anzuschlagen hat.

3. Stolz in Heines *Heimkehr*

Es mag zunächst befremden, nach dem Thema des Stolzes in Heines Gedichtzyklus *Die Heimkehr* zu fragen. Die Forschung betont stets die Geschlossenheit der Liebesthematik. Die petrarkistisch-antithetische Setzung von Liebe und Schmerz, die sich nur widersprüchlich aussprechen lässt, geht jedoch Hand in Hand mit anderen Antithesen: z.B. Stolz und Scham, Eitelkeit und Bitterkeit, Trotz und Selbsterniedrigung. Im Kontext des ganzen Zyklus erklären sich die Ursachen und Zielrichtungen dieser Emotionen keineswegs nur psychodynamisch durch das in Einzelgedichten thematisierte Leiden eines verzweifelt liebenden Rollen-Ichs. Die individuelle Liebespsychologie des Rollen-Ichs wird mit allgemeineren kulturpsychologischen Aspekten überblendet. Altenhofer hat auf die Virtuosität und Bedeutung des Arrangements in Heines Gedicht-Zyklen aufmerksam gemacht³⁰. Der Sinn der Einzelgedichte erschließt sich auch aus der Textkonstellation, mit der sie in Dialog treten. Die individualgeschichtliche Retrospektion der Liebesleiden amalgamiert so auch mit einer literaturhistorischen Retrospektion über eingespielte Formen des Fühlens und lyrischen Sprechens³¹. «Das erotische Erlebnis», so Altenhofer, erstarrt «zur Allegorie der Kämpfe, die ein kritisches Bewußtsein mit der spröden Wirklichkeit seiner Gegenwart ausficht»³².

Der Zyklus *Die Heimkehr* von 88 Gedichten lag den Zeitgenossen in drei verschiedenen Arrangements vor: In der ersten Fassung las man ihn eingebettet in die kritisch-polemische Prosa der ersten

²⁸ *Ebd.*, § 234, S. 199.

²⁹ *Ebd.*, § 206, S. 183.

³⁰ Norbert Altenhofer, *Ästhetik des Arrangements. Zu Heines «Buch der Lieder»*, in Ders., *Die verlorene Augensprache*, a.a.O., S. 154-173.

³¹ Vgl. z.B. Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, XLII-XLIV, a.a.O., S. 257-258.

³² Norbert Altenhofer, *Ästhetik des Arrangements*, a.a.O., S. 167.

Auflage des Bandes *Reisebilder I*, in der zweiten Fassung, im breit rezipierten *Buch der Lieder*, bildet er den Übergangszyklus hin zum neuen Ton des *Nordsee-Zyklus* und in der dritten Fassung lag er noch einmal leicht neu arrangiert mit der zweiten Auflage von *Reisebilder I* (1830) vor³³.

Im Vorwort zur zweiten Auflage von *Reisebilder II* (Paris, 20. Juni 1831) schreibt Heine über seine «modernen Lieder», dass sie «keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr, jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen»³⁴. Jedoch – das soll an dieser Stelle bereits vermerkt werden – Heines jakobinisches Sezieren der Gefühle «um der Wahrheit willen» unterscheidet sich von Nietzsches Methode, den Trieb zu «tyrannisieren», ihn «knirschen» zu machen: Es unterscheidet sich durch das Vertrauen in die Freiheit des Intellekts sowie durch die Überzeugung, dass es noch so etwas wie eine Wahrheit gibt, für die es zu kämpfen lohnt.

Der *Heimkehr-Zyklus*, mit dem Heine den Volkston im Grunde hinter sich lässt, erzählt «lyrisch-maliziös»³⁵ von der Heimkehr in eine Welt, die durch die Passion der Liebe geheiligt und zugleich zerstört ist; von der Heimkehr in eine Welt des Zweifels und des Zweifelhaften, bei der sich der Intellekt gleichwohl gerade darin bewährt, dass er das Leiden sprachmächtig in Form fasst, es besingt, benennt und die Gefahr der Selbstzerstörung durch das souveräne Spiel mit Ironie und Gegensatz bannt.

Das Motto, das Heine dem Zyklus in seiner ersten Fassung in *Reisebilder I* voranstellte, variiert bereits das Thema des Stolzes in

³³ Ein Brief Nietzsches an Sophie Ritschl vom 2. Juli 1868 belegt Nietzsches Kenntnis von Heines *Reisebildern* und seine Wertschätzung ihrer Gattungsmischung und ihres Stils. Anlässlich seiner Lektüre von Elehrts Buch *Briefe über Musik an eine Freundin* (Berlin 1859) schreibt Nietzsche hier: «Ein Maler muß die peinlichste Empfindung bei diesem Bildertrödel haben, der ohne jede Methode zusammengespleppt ist. Aber ich habe leider Neigung für das pariser Feuilleton, für Heines Reisebilder usw. und esse ein Ragout lieber als einen Rinderbraten. [...] Vielen Menschen ist die Wahrheit in dieser Harlekinjacke unkenntlich. Uns nicht, die wir kein Blatt dieses Lebens für so ernst halten, in das wir nicht den Scherz als flüchtige Arabeske hineinzeichnen dürften. Und welcher Gott darf sich wundern, wenn wir uns gelegentlich wie Satyrn geberden und ein Leben parodieren, das immer so ernst und pathetisch blickt und den Kothurn am Fuße trägt?». Vgl. Friedrich Nietzsche, Brief an Sophie Ritschl, 2. Juli 1868, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/BVN-1868,578>> (letzter Abruf: 03.04.2019).

³⁴ Heinrich Heine, *Reisebilder. 2. Teil* (1827), in Ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus Briegleb, Hanser, München 1976, Bd. 2, S. 209.

³⁵ Vgl. Heinrich Heine, Brief an Moses Moser, 19. Dezember 1825, in Ders., *Briefe*, in Ders., HSA, Bd. 20, S. 229.

einem höheren, philosophischen Sinne. Das Motto stammt aus Karl Immermanns Tragödie *Cardenio und Celinde* (I. Akt, 3. Auftritt) und zitiert aus der Schmährede Cardenios über die Schlechtigkeit und Verkehrtheiten der Welt:

Des Altars heil'ge Deck', um eines Diebes
Scheusel'ge Blöße liederlich gewunden!
Der goldne Kelchwein des Gefühls, gesoffen
Von einem Trunkenbolde! Eine Rose,
Zu stolz, den Thau des Himmels zu empfangen,
Herberge nun der giftgeschwollenen Spinne!³⁶

Aus dem Blickwinkel des darauffolgenden 'maliziösen' Gedichtarrangements liest sich diese Anprangerung von Blasphemie und hochmütigem Atheismus retrospektiv nicht nur als Leiden des lyrischen Ichs an der Schlechtigkeit der Welt, sondern auch als eine ambivalente Mischung aus affirmativen Spott und Selbstdenunziation. Entspricht nicht jener Trunkenbold einigen Figurationen des Rollen-Ichs? Ist nicht auch das ein oder andere der folgenden Rollen-Ichs zu stolz an Gott zu glauben – oder zumindest zu skeptisch, zu desillusioniert? Und schließlich: agiert nicht das Rollen-Ich in manchen der folgenden Gedichte selbst giftgeschwollen, wenn es aus Stolz oder Scham schweigt oder lügt?

Die Themen und Gedichte des *Heimkehr*-Zyklus, in denen das Selbstgefühl des Stolzes leitend ist, sind zahlreich: Viele Gedichte variieren das Motiv des Dichterstolzes (I., XIII., XXXIV., LXV., LXXII., LXXVIII., LXXIX.); mindestens zwei Gedichte thematisieren das Ehrgefühl des Ausgestoßenen (XV., LX.); einige Gedichte kreisen um das Schweigen aus Stolz oder Scham (XXIII., XXX., XLI., LIII., LIV.) bzw. um Trotz und Rache aus Eitelkeit (V., XXVIII., XXIX., LXI.); die Hoffahrt und der atheistische Hochmut (XXXV., XXXVI., XXXIX., XLV., LXIV.) finden sich ebenso wie der Stolz und die Hybris des Asketen (XXIV., XLV.); in drei Gedichten wird darüber hinaus ein sozialkritischer Widerstand gegen den deterministischen Konnex von Armut und Demut laut (V., XXVIII., XXIX.).

Psychologisch und auch poetologisch thematisiert der Zyklus die Spannung zwischen Befreiung und Rückfall, zwischen dem Anspruch ästhetischer Progression und psychologischer Regression³⁷,

³⁶ Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, a.a.O., S. 204.

³⁷ Vgl. Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, a.a.O., S. 61.

zwischen Unverschämtheit und Scham³⁸. Auch Nietzsche hat seine Kurtztexte in *Morgenröthe* so arrangiert, dass die offene Relation von idealistischem Phantasma und äußerster Skepsis, von Hoffnung und Misstrauen, Gelingen und Misslingen in einer – durch inter- und intratextuelle Bezüge angetriebenen – Vorwärts- und Rückwärtsbewegung stets neu aktualisiert und gewahrt wird.

³⁸ Die Forschung hat die lyrisch-selbstreflexive poetologische Struktur des Zyklus erkannt: In Heines poetologischem Prolog-Gedicht, *Heimkehr* I., nennt sich das Rollen-Ich ein «tolles Kind», das den Verlust der süßen Illusion singend zu verwinden, die Angst vor der Dunkelheit singend zu bannen vermag: «Klingt das Lied auch nicht ergötzlich, / Hat's mich doch von Angst befreit» (Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, a.a.O., S. 207). Aus diesem Gelingen erwächst dem Sänger ein Bewusstsein für seinen Anspruch auf einen Dichterstolz, der in nicht weniger als sechs der nachfolgenden Gedichte thematisch wird. Die Rückfälle in die schmerzhaft, ungestillte Sehnsucht sind gleichwohl zahlreich. Exakt in der Mitte des Zyklus wird ein poetologischer Umschlag ins Auge gefasst. *Heimkehr*, XLII. fordert einen Themenwechsel: «Theurer Freund! Was soll es nützen, / Stets das alte Lied zu leiern? / Willst du ewig brütend sitzen / Auf den alten Liebes-Eiern!» (*Ebd.*, S. 267). *Heimkehr*, XLIII. verspricht dann einen neuen Liederfrühling: «Wartet nur, es wird verhallen / Dieses Echo meiner Schmerzen / Und ein neuer Liederfrühling / Sprießt aus dem geheilten Herzen» (*ebd.*, S. 257). In *Heimkehr*, XLIV., das die Mitte der 88 Gedichte bildet, sucht das Rollen-Ich seine eigene «Thorheit» zu verabschieden. Einerseits wird sie als hochromantische Pose und «Comödie» diffamiert, andererseits wird sie erneut als selbstzerstörerisches, jedoch authentisches Dasein des singenden Ich behauptet. *Heimkehr*, LXIII. wertet diese Selbsterkenntnis des immer noch liebenden glücklosen Toren darauf um in das tragisch-komische Lachen eines Narren: «Ich, ein solcher Narr, ich liebe / Wieder ohne Gegenliebe! / Sonne, Mond und Sterne lachen, / und ich lache mit – und sterbe» (*ebd.*, S. 275). Das Epilog-Gedicht, *Heimkehr*, LXXXVIII. reagiert schließlich auf das doppelte Misslingen des einerseits psychologischen, andererseits stilistisch-poetologischen Befreiungsversuches und setzt die alten Torheiten in diesem «Büchlein» wie in einer Urne bei: «Sag', wo ist dein schönes Liebchen, / Das du einst so schön besungen, / Als die zaubermächt'gen Flammen / Wunderbar dein Herz durchdrungen?», wird das Sänger-Ich in der ersten Strophe gefragt. Seine Antwort lautet: «Jene Flammen sind erloschen, / Und mein Herz ist kalt und trübe, / Und dies Büchlein ist die Urne / Mit der Asche meiner Liebe» (*ebd.*, S. 301). Heines künstlerischer Neuansatz erfolgt dann mit den freirhythmischen Seebildern. In seinem Brief an Wilhelm Müller vom 7. Juni 1826 spricht Heine auch davon, dass ihn die Prosa nun in ihre weiten Arme aufnehme. Er spürt die «Verpflichtung», zürnend, verletzend und ernsthaft «in den Kampf zu gehen, gegen das Schlechte, das sich so aufbläht, und gegen das Mittelmäßige, das sich so breit» mache (vgl. Heinrich Heine, Brief an Wilhelm Müller, 7. Juni 1826, in Heinrich Heine, *Briefe*, a.a.O., S. 249). Manfred Windfuhr und Pierre Grappin kommentieren in der Historisch-kritischen Gesamtausgabe: «Die 'Heimkehr' wäre also Heines letzter Liederzyklus, und schon sind es teilweise gar keine Lieder mehr. Der romantisch-anklingende Titel täuscht; nur formal ist es ein zweites 'Intermezzo'» (Manfred Windfuhr – Pierre Grappin, *Die Heimkehr. Entstehung und Aufnahme*, in Heinrich Heine, DHA, Band 1.2, S. 867).

4. Die stolze Passion und ihre verhängnisvolle Lust am eigenen Leiden: Heines *Heimkehr*, XXIV. und Nietzsches *Morgenröthe*, § 364

Die Stimme aus der ersten Strophe von Heines *Heimkehr*-Gedicht, XXIV. klagt: «Ich unglücksel'ger Atlas! eine Welt, / Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen, / Ich trage Unerträgliches, und brechen / Will mir das Herz im Leibe»³⁹. In der zweiten Strophe jedoch schimpft diese Stimme ihr brechendes Herz selbst ein «stolzes Herz». Es habe in seinem hochmütigen und maßlosen Anspruch auf unendliches Glück es ja nur darauf angelegt, so «unendlich elend» zu werden und so unerträglich schwer an der Last seiner Schmerzen tragen zu müssen.

Mit diesem Perspektivwechsel von Klage zur Anklage gehört das Gedicht zur Gruppe der Gedichte, in denen sich der Sänger in Selbstdenunziation und Selbstparodie übt. Es steht in der Mitte der ersten Zyklushälfte. Formal fällt es an dieser Stelle aus dem Rahmen: Es ist ein reimloser Jambus (Blankvers) mit auffälligem Enjambement sowie schwebender Betonung zwischen dem dritten und vierten Vers der ersten Strophe; der dritte Vers der zweiten Strophe beginnt, anders als die anderen Verse, mit einer Hebung und einer Füllungsfreiheit – beide rhythmische ‘Stolperstellen’ sind Scharnierstellen im selbstkritischen Reflexionsprozess des Sänger-Ichs. Das Gedicht weist voraus auf die freirhythmischen Gedichte, die im *Buch der Lieder*, aber auch schon in *Reisebilder I* auf den *Heimkehr*-Zyklus folgen und mit denen Heine künstlerisch neu ansetzt. Mit zwei von diesen Gedichten ist es auch inhaltlich und motivisch verknüpft: mit dem Hymnus *Götterdämmerung* und mit *Der Gesang der Okeaniden* (*Die Nordsee. Zweiter Cyklus*, V).

Die mythische Figur des Atlas beteiligte sich an der Titanenrevolte gegen die Götter und wurde deshalb verurteilt, den Himmel zu tragen. In diesem Sinne weist Atlas voraus auf die die «Himmelsveste» stürmenden «trotz'gen Riesensöhne» aus Heines Hymnus *Götterdämmerung*. Außerdem wirft sich Atlas in *Heimkehr*, XXIV. auch zur Christusparodie auf, wenn er klagt, dass er «die ganze Welt der Schmerzen»⁴⁰ tragen müsse. In Heines Gedicht *Der Gesang der Okeaniden* aus dem *Nordsee*-Zyklus kommt zusätzlich der Prometheus-Mythos mit ins Spiel. Hier seufzen die Okeaniden über einen prahlenden Toren, der sich fälschlicherweise von seiner holden Jungfrau geliebt glaubt:

³⁹ Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, a.a.O., S. 235.

⁴⁰ *Ebd.*, S. 235.

O Thor, du Thor, du prahlender Thor!
 Halsstarrig bis du wie dein Ahnherr,
 Der hohe Titane, der himmlisches Feuer
 Den Göttern stahl und den Menschen gab,
 Und Geier-gequälet, Felsen-gefesselt,
 Olympauftretzte und trotzte und stöhnte. [...]

Du aber bist ohnmächtiger noch
 Und es wäre vernünftig, du ehrtest die Götter,
 Und trügest geduldig die Last des Elends,
 Und trügest geduldig so lange, so lange,
 Bis Atlas selbst die Geduld verliert,
 Und die schwere Welt von den Schultern abwirft
 In die ewige Nacht⁴¹.

Wenn Atlas aufhörte, die Last der Welt auf seinen Schultern zu tragen, würden die olympischen Götter ins Nichts zurückfallen⁴². So weit ist es hier jedoch noch nicht und deshalb lassen die Okeaniden nach ihrem Gesang einen «noch lange im Dunkeln» sitzenden und weinenden Toren zurück⁴³. Hat Atlas in *Heimkehr*, XXIV. womöglich die Last bereits von seinen Schultern geworfen? Die Christusparodie, die Selbstdenunziation der zweiten Strophe und das darauffolgende hochironische Gedicht legen eine solche Möglichkeit durch die formale Strategie von Spruch und Widerspruch, durch das anklagende Selbstgespräch und den selbstironischen Stimmungsbruch nahe.

Das Arrangement dieser sich intratextuell aufeinander beziehenden Gedichte, so interpretiere ich, amalgamiert also die Figur des unglücklich Liebenden mit den, die alten Götter herausfordernden, Titanen Atlas und Prometheus sowie mit der Christusfigur. Das Ziel dieser freien, poetischen «Mythenbildung» (Hofmannsthal) ist eine Allegorie der Passion. Deren 'Allegorese' jedoch wendet sich zugleich affektiv gegen die geduldige Lust am Verhängnis. Diese doppelte Perspektive aus Affirmation und Spott erlaubt es Heine, den Stolz, der trotzig an seiner Hoffnung auf Glück festhält und sich mit guten Gründen der Passion hingibt, im Rahmen des lyrischen Arrangements mit einem Stolz zu konfrontieren, der skeptisch

⁴¹ Heinrich Heine, *Die Nordsee* (1827), in Ders., DHA, Bd. 1.1, S. 410.

⁴² Vgl. Manfred Windfuhr – Pierre Grappin, *Die Nordsee. Kommentar*, in Heinrich Heine, DHA, Bd. 1.2, S. 1048: «Die Okeaniden wissen, daß die olympischen Götter unaufhörlich durch eine immer mögliche Rache der Geknechteten bedroht bleiben: Wenn Atlas aufhört, die Last der Welt auf den Schultern zu tragen, würden sie ins Nichts zurückfallen. Damit wird wieder das Thema der Götterdämmerung angedeutet, des Endes der oberen Welt durch die Revolte der Elementargewalten».

⁴³ Vgl. Heinrich Heine, *Die Nordsee*, a.a.O., S. 411.

genug ist, solche Hoffnung, besonders die damit verbundene Lust am Verhängnis, als selbstquälerische Torheit zu kennzeichnen.

Welches Verfahren finden wir bei Nietzsche? *Morgenröthe*, § 364 trägt den Titel «Wahl der Umgebung». Durch diesen Titel und durch den Imperativ: «dort soll man leben, wo man sich schämt, von sich zu reden, und es nicht nöthig hat»⁴⁴ ist der Kurztext eingesponnen in ein Netz thematisch korrespondierender Texte aus dem Vierten und Fünften Buch von *Morgenröthe* (*Morgenröthe*, § 403, § 457, § 459, § 464, § 466, § 482, § 514). Im Grunde geht es Nietzsche hier stets darum, den neuen Stolz als eine schamhafte, diskrete Hochgemutheit zu entwerfen; als eine großmütig-stolze Haltung, die unabhängig und uneitel ist; eine Haltung, die die Einsamkeit sucht und das Inkognito jedem Ruhm vorzieht. Darin glänze der «ganze Mann»⁴⁵ und «die schönste Tugend des grossen Denkers», des «künftigen Denkers»⁴⁶, «dass er als Erkennender sich selber und sein Leben unverzagt, oftmals beschämt, oftmals mit erhabenem Spotte und lächelnd – zum Opfer» bringe⁴⁷.

«Aber wer denkt», «an eine Wahl in solchen Dingen!», ruft die Sprecherstimme in *Morgenröthe* 364 aus und fügt hinzu: «Man redet von seinem 'Verhängnis', stellt sich mit breitem Rücken hin und seufzt 'ich unglückseliger Atlas!'"⁴⁸. Seit *Der Wanderer und sein Schatten* betont Nietzsche mit Blick auf die Wahl einer diätetischen Lebensführung, dass eine neue «Aufmerksamkeit für die nächsten Dinge dringend nötig»⁴⁹ sei. Zu dieser Aufmerksamkeit für die nächsten Dinge und kleinsten Gewohnheiten gehört auch: die passende Wahl der eigenen Umgebung; nur das zu wollen, was man kann; eine richtige Einschätzung der eigenen Kräfte⁵⁰. «Du hast es ja gewollt!», lautet die Selbstanklage des brechenden stolzen Herzes in Heines Gedicht. Die 'Wahl', auf die Nietzsche und Heine hier aufmerksam machen, betrifft nicht den Standpunkt der Moral, sondern meint vielmehr ein – Unabhängigkeit verschaffendes – aufmerksames Gefühl für das eigene Wohlergehen von Leib und Seele. Wie Heines Sänger spottet Nietzsche in *Morgenröthe*, § 364 unter Nennung des Namens des Götterwidersachers Atlas über eine eitel ausgestellte, selbstverliebte Passion. Ausgerechnet Atlas, der die Revolte gegen

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 364, a.a.O., S. 242.

⁴⁵ *Ebd.*, § 403, S. 253.

⁴⁶ *Ebd.*, § 547, S. 318.

⁴⁷ *Ebd.*, § 459, S. 276.

⁴⁸ *Ebd.*, § 364, S. 242.

⁴⁹ Marco Brusotti, *Die Leidenschaft der Erkenntnis*, a.a.O., S. 134.

⁵⁰ Vgl. *ebd.*, S. 143.

die Götter mitgemacht hat, schwingt sich nicht auf zur äußersten Skepsis und wirft die Weltkugel nicht einfach ab, sondern er trägt mit immer noch metaphysischem Stolz sein Verhängnis. Auch das Substantiv «Verhängnis» setzt Nietzsche in Anführungszeichen. «Nim dein Verhängnüß an»⁵¹ heißt es im zweiten Quartett von Paul Flemings Sonett *An sich*. Flemings Vokabular taucht im näheren Umkreis von *Morgenröthe*, § 364 auch in weiteren Textstellen noch auf⁵². Entscheidend für unseren Zusammenhang ist, dass Nietzsche an dieser Stelle den mit Flemings Imperativ aufgerufenen Neostoizismus in ein Zwielficht setzt, obgleich er an anderer Stelle den «epiktetischen Menschen» mit seinem großen «Hochmut», der «die Anderen nicht stören» will und der die «Schaustellung» «hasst», als Ideal der «höchsten Tapferkeit» und auch als neues Stolz-Ideal in Szene setzt⁵³. Das ist keine Inkohärenz, sondern entspricht Nietzsches spezifischem Darstellungsverfahren, das auch den pathologisch-idyllischen Phantasmen der Erkenntnis-Passion noch Ausdruck verschaffen möchte. In *Morgenröthe*, § 530 findet Nietzsche ein anschauliches Bild für ein solches Denk- und Darstellungsverfahren. Hier werden die Wege des Denkens als «Ströme» beschrieben:

es giebt Stellen in ihrem Laufe, wo der Strom mit sich selber Verstecken spielt und sich eine kurze Idylle macht, mit Inseln, Bäumen, Grotten und Wasserfällen: und dann zieht er wieder weiter, an Felsen vorüber und sich durch das härteste Gestein zwingend⁵⁴.

Im Zusammenhang von *Morgenröthe*, § 364 hat die Kritik also eine doppelte Stoßrichtung: Anstatt sich um die nächsten Dinge und «kleinsten Gewohnheiten»⁵⁵ der individuellen Lebensführung zu kümmern und selbstsicher zu meiden, was Leib und Seele krank und klagend machen, übt sich der Mensch – sich eitel dem vermeintlichen

⁵¹ Paul Fleming, *An sich* (1641), in *Gedichte des Barock*, hrsg. v. Ulrich Maché – Volker Meid, Reclam, Stuttgart 1980, S. 58: «Sey dennoch unverzagt! Gieb dennoch unverlohren. / Weich keinem Glücke nicht. Steh' höher als der Neid. / Vergnüge dich an dir / und acht es für kein Leid / hat sich gleich wieder dich Glück' / Ort und Zeit verschworen. / Was dich betrübt und labt / halt alles für erkohren. / Nim dein Verhängnüß an. Laß' alles unbereut. / Thu / was gethan muß seyn / und eh man dirs gebeut. / Was du noch hoffen kanst / das wird noch stets gebohren».

⁵² Den Hinweis auf Fleming in diesem Zusammenhang verdanke ich Claus Zittel.

⁵³ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 546, a.a.O., S. 316. Vgl. auch *ebd.*, § 560, S. 326.

⁵⁴ *Ebd.*, § 530, S. 303.

⁵⁵ *Ebd.*, § 462, S. 278: «Langsam und kleinlich sind alle diese Curen; auch wer seine Seele heilen will, soll über die Veränderung der kleinsten Gewohnheiten nachdenken».

‘Verhängnis’ überantwortend – in falscher Seelenstärke und zieht daraus dann ein unredliches Stolzgefühl. Das Zitatarrangement im letzten Satz des Kurztextes schafft mit Hilfe einer sehr populären Motivik (erinnert sei nochmals an Schuberts Vertonung von Heines Atlas-Gedicht) einen Dreiertakt, dessen sentenzartiger Rhythmus den Leser zustimmend nicken lässt. «Und jetzo bist du elend», könnte er mit Heines letzter Verszeile des Atlas-Gedichts bei sich folgern, bevor er mit Nietzsches Denkstrom weiterschwimmt.

5. Stolz und Hochmut mit Blick auf die (Dicht-)Kunst

Nietzsches Ausarbeitung des Begriffs von Redlichkeit, das zeigt Brusotti anhand von Nietzsches Aufzeichnungen aus den Jahren 1880/81, verknüpfte sich aus biografischer Sicht mit einer Reflexion Nietzsches über die Gründe seines Bruchs mit Richard Wagner⁵⁶. In seinem Widerwillen gegen Wagners «Unredlichkeit» brachte Nietzsche Heinrich Heine und auch Napoleon als Gegengestalten zu Wagner in Stellung. Deren Eitelkeit ist von anderem, gewissermaßen größerem, produktiv stolzerem Format. Heine und Napoleon sind als ‘reinliche’ Schauspieler gegen sich selbst redlich und für eine solche Schauspielerei ‘nach außen’ habe Nietzsche, so Brusotti, nun Verständnis aufbringen können⁵⁷. In einer Notiz Nietzsches von Ende 1880 heißt es: «Ich meine nicht, daß die Redlichkeit gegen sich etwas so absolut Hohes und Reines sei: aber mir ist dabei wie bei einem Erforderniß der Reinlichkeit. Es mag einer sein, was er will, Genie oder Schauspieler – nur reinlich! (H. Heine hat etwas Reines)»⁵⁸ (die Lesart «etwas Reines» ist nach Brusotti unsicher). Dagegen hatte der junge Nietzsche dem Autor Heine noch diese Redlichkeit gegen sich selbst abgesprochen und ihn als einen ‘Schalk’

⁵⁶ Vgl. Marco Brusotti, *Verkehrte Welt und Redlichkeit gegen sich*, a.a.O.

⁵⁷ Vgl. *ebd.*, bes. S. 458f. und Marco Brusotti, *Die Leidenschaft der Erkenntnis*, a.a.O., S. 172f. und Anmerkungen. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880*, 7[53], in Ders., KSA, Bd. 9, S. 328: «Ich bin nicht im Stande, irgend eine Größe anzuerkennen, welche nicht mit Redlichkeit gegen sich verbunden ist: die Schauspielerei gegen sich flößt mir Ekel ein: entdecke ich so etwas, so gelten mir alle großen Leistungen nichts; ich weiß, sie haben überall, und im tiefsten Grunde, diese Schauspielerei. – Dagegen ist die Schauspielerei nach außen (z.B. Napoleon’s) mir begreiflich: wahrscheinlich ist sie vielen Leuten nöthig – Dies ist eine Beschränktheit».

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880*, 7[40], in Ders., KSA, Bd. 9, S. 326.

«gegen sich selbst»⁵⁹ bezeichnet, also als einen Schauspieler ‘nach innen’, der sich aus Eitelkeit selbst belügt.

In Nietzsches *Morgenröthe* verknüpfen sich die Vorstellungen von Redlichkeit und ‘reinlicher Schauspielerei nach außen’ auch mit Reflexionen über die Anerkennungsmechanik im Rahmen der Kunstproduktion und -rezeption. *Morgenröthe*, § 223 erinnert daran, wie schmal die Grenze für den Künstler sei, zwischen einem unredlichen, betrügerischen «Effect-machen» und der «unschuldigen Lust an sich selber»⁶⁰. *Morgenröthe*, § 255 fordert mit gleicher Argumentationsstruktur auch das Publikum dazu auf, redlich zwischen «unschuldiger und schuldiger Musik» zu unterscheiden, denn es halte, wenn es klatsche, immer das Gewissen der Künstler in den Händen⁶¹.

In Heines *Heimkehr* ist der Dichterstolz ein wiederkehrendes Motiv⁶². Das Rollen-Ich verschmäht aus Stolz die effekthaschenden, sentimental-romantischen Töne für seinen Liebesschmerz oder es konfrontiert solche Töne mit Ironie und Parodie. Zugleich gibt sich der Sänger gekränkt, wenn das Publikum diese Verfahren als grob ablehnt und sich nach zierlichen Versen sehnt. Der Sänger zelebriert das Ehrgefühl und das Martyrium eines Ausgegrenzten⁶³. In mindestens drei Gedichten thematisiert das Rollen-Ich auch sein beredtes Schweigen aus Stolz⁶⁴. Aus doppelter Perspektive beleuchtet Heine hier die Anerkennungsmechanik – sowohl in der Liebe als auch im Rahmen der Rezeption von Dichtkunst. Die um Anerkennung

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. 1873*, 29[67], in Ders., KSA, Bd. 7, S. 659: «Hartmann und Heine sind unbewusste Ironiker, Schalke gegen sich selbst: Kant leugnet zwar, dass jemand sich selbst belügen könne». Vgl. zum Heine-Bild des frühen Nietzsche: Sander L. Gilman, *Nietzschean Parody. An Introduction to Reading Nietzsche*, eBook ©Sander L. Gilman 2001², Kap. 4. Gerhard Höhn vertritt die These, der junge Nietzsche kritisiere Heine als Heineaner, der sich als solcher verkannt habe. Aber auch später sei Nietzsche ein Heineaner «wider besseren Wissens» gewesen. Vgl. Gerhard Höhn, ‘Farceur’ und ‘Fanatiker des Ausdrucks’. *Nietzsche, Heineaner malgré lui?*, in *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, hrsg. v. Christian Liedtke, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, S. 198-215, hier S. 199.

⁶⁰ *Ebd.*, § 223, S. 195.

⁶¹ *Ebd.*, § 255, S. 207.

⁶² Vgl. Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, I., XIII., XXXIV., LXV., LXXII., LXXVIII., LXXIX.

⁶³ Vgl. *ebd.*, XV., LX. Vgl. auch Heinrich Heine, Brief an Karl Immermann, 24. Dezember 1822, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 61: «Aber wo der wahre Dichter auch sey, er wird gehaßt und angefeindet, die Pfennigsmenschen verzeihen es ihm nicht, daß er etwas mehr seyn will als sie, und das höchste was er erreichen kann ist doch nur ein Martyrthum».

⁶⁴ Vgl. Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, XXX., LIII., LIV., XLI.

buhlende Behauptung von Authentizität wird durch die Form des einzelnen Gedichts oder durch das zyklische Arrangement wieder ironisiert, als Schauspiel, als Maske entlarvt. Das auf Anerkennung hoffende unverstellte Bekenntnis weiß um die Problematik seiner Form und zieht sich ins Schweigen zurück oder wirft sich auf die Lüge. Im Epilog-Gedicht von Heines *Heimkehr*-Zyklus spricht das Publikum dem Sänger endlich Anerkennung aus, doch es scheint zu spät: Das Büchlein, dessen Lieder nun als schön, wunderbar und zaubermächtig gelobt werden, werden nun als «Urne / Mit der Asche»⁶⁵ eines längst erloschenen Liebesfeuers deklariert.

Weist Heines Sänger die viel besungene Liebespassion in seinem letzten Schachzug als eine Leichenrede aus, um das Publikum in seinem Authentizitätsverlangen bloßzustellen und sich dann mit neuem Stolz in Prosa den dringlicheren Problemen der Realität zu widmen? Das Epilog-Gedicht ist natürlich eine Persiflage auf das petrarkistische Narrativ der Liebespassion als tragische Vita des lyrischen Ichs⁶⁶. Aber spricht aus diesem Sprachakt der Befreiung womöglich auch Eitelkeit? Ist der sich in Heines *Heimkehr* so vielfältig kundtuende Dichterstolz des Sänger-Ichs noch unschuldig, redlich, reinlich – im Sinne von Nietzsches *Morgenröthe*? Spiegelt man Heines Epilog-Gedicht an Nietzsches *Morgenröthe*, § 520, wird deutlich, welche Gefahr für die eigene Eitelkeit in einem solchen Akt der Beisetzung liegen kann: Man «begräbt immer sein Liebstes, Gedanken und Hoffnungen, und erhielt und erhält Stolz dafür, gloria mundi, das heisst, den Pomp der Leichenrede. Damit soll Alles gut gemacht werden! Und der Leichenredner ist immer noch der grösste öffentliche Wohlthäter!»⁶⁷.

Gelesen als Grabrede einer Liebespassion, beweist der *Heimkehr*-Zyklus allerdings genug ernsthafte Ironie, um den Sänger vor dem Vorwurf der Dichter-Eitelkeit bewahren zu können. Der Sänger ist ein hochgemut lachender Narr, dessen Herz dennoch «kalt und trübe»⁶⁸ und traurig ist. Aus seinen lyrischen Formen spricht stets ironische Distanzierung – affirmative Distanzierung. Sie zielen auf eine vernünftige Denunziation der Liebespassion als unskeptische, blinde Passion und halten dennoch lachend und weinend an dieser

⁶⁵ *Ebd.*, S. 301.

⁶⁶ Vgl. Manfred Windfuhr, *Heine und der Petrarkismus. Zur Konzeption seiner Liebeslyrik*, in Ders., *Rätsel Heine. Autorprofil – Werk – Wirkung*, C. Winter, Heidelberg 1997, S. 213-235.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), in Ders., KSA, Bd. 3, S. 300.

⁶⁸ Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, a.a.O., S. 301.

Passion fest. Auf ihre selbstreflexive Torheit ist diese Vernunft stolz. Heine hat ein «ironisches Verhältnis zur Vernunft»⁶⁹.

Doch auch Heine bzw. seine Dichter- und Sänger-Ichs wissen: Diese selbstgewisse und hochgemute Ironie sollte niemals sich zum Hochmut aufschwingen. Im Kapitel XV des zweiten Teils von *Ideen / Das Buch Le Grand* aus Heines *Reisebilder II* ruft die Erzählerfigur aus:

Aber ich hab nun mal diese unglückliche Passion für die Vernunft! Ich liebe sie, obgleich sie mich nicht mit Gegenliebe beglückt. Ich gebe ihr alles, und sie gewährt mir nichts. Ich kann nicht von ihr lassen. [...] So habe ich in unzähligen Liedern [...] die Vernunft besungen, und zwar unter dem Bilde einer weißen, kalten Jungfrau, die mich anzieht und abstößt, mir bald lächelt, bald zürnt, und mir endlich gar den Rücken kehrt. [...] Lesen Sie meinen 'Ratcliff', meinen 'Almanson', mein 'lyrisches Intermezzo' – Vernunft! Vernunft! Nichts als Vernunft! – und Sie erschrecken ob der Höhe meiner Narrheit. [...] – nein, Madame, höher kann es meine Narrheit nicht bringen. Sie bringt es hoch genug! Ihr schwindelt vor ihrer eigenen Erhabenheit. [...] Mir ist des Mittags zu Mute, als könnte ich alle Elefanten Hindostans aufessen und mir mit dem Straßburger Münster die Zähne stochern; des Abends werde ich so sentimental, daß ich die Milchstraße des Himmels aussaufen möchte, ohne zu bedenken, daß einem die kleinen Fixsterne sehr unverdaulich im Magen liegen bleiben; und des Nachts geht das Spektakel erst recht los, in meinem Kopf gibts dann einen Kongreß von allen Völkern der Gegenwart und Vergangenheit. [...] – Ich will unterdessen frühstücken, es will heute morgen mit dem Schreiben nicht mehr so lustig fortgehn, ich merke, der liebe Gott läßt mich im Stich – Madame⁷⁰.

Die problematische Passion für die Vernunft läutert sich hier zu einem Erkennen der eigenen Torheit⁷¹. Diese Selbsterkenntnis des Toren vergreift sich unter der Hand jedoch wiederum in einem

⁶⁹ Robert C. Holub, *Heine als Mythologe*, in *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*, hrsg. v. Gerhard Höhn, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 314-326, hier S. 325.

⁷⁰ Heinrich Heine, *Ideen / Das Buch Le Grand*, in Ders., *Reisebilder II*, in Ders., *Sämtliche Schriften*, a.a.O., Bd. 2, S. 300f.

⁷¹ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 429, a.a.O., S. 264: «Die Unruhe des Entdeckens und Errathens ist uns so reizvoll und unentbehrlich geworden, wie die unglückliche Liebe dem Liebenden wird: welche er um keinen Preis gegen den Zustand der Gleichgültigkeit hergeben würde; – ja, vielleicht sind wir auch unglücklich Liebende! Die Erkenntniss hat sich in uns zur Leidenschaft verwandelt, die vor keinem Opfer erschrickt und im Grunde Nichts fürchtet, als ihr eigenes Erlöschen».

Titanismus, der «die Milchstraßen des Himmels aussaufen möchte». Aus diesem Grund muss sich die Erzählerfigur zuletzt in ihrer Rolle als Autor selbst persiflieren⁷². In Nietzsches *Morgenröthe*, § 551 wird der Wunsch laut, dass die Dichter als «Astronomen des Ideals» einmal von dem «äussersten Hochmuth» erzählen, von den zukünftigen «Tugenden, die nie auf Erden sein werden, obschon sie irgendwo in der Welt sein könnten, – von purpurnglühenden Sternbildern und ganzen Milchstrassen des Schönen!»⁷³. Redlich würden solche Dichter-Träume nach Nietzsches Überlegungen in *Morgenröthe* nur sein, wenn sie sich dabei ihrer eigenen Narrheit bewusst sind und diese immer – zumindest ästhetisch – auch markieren.

6. Fazit

Stolz ist bei Nietzsche und bei Heine eine Last und eine Lust. Die kulturpsychologische Analyse, die Hermeneutik des Stolzes entpuppt sich bei beiden Autoren auch als eine Krankheitslehre von der Skepsis – als Lehre von den Anomalien der Skepsis. Heine und Nietzsche erproben Darstellungsverfahren der Distanz, die es erlauben – gleichsam im Habitus eines reflektierten Stolzes – das, in Hinsicht auf die Skepsis, prekäre Profil der Erkenntnispassion bzw. Liebespassion literarisch-ästhetisch zu markieren. Diese ‘Ästhetik der Distanz’ realisiert gleichsam ‘als’ Textkörper und ‘im’ Textkörper die Psychosomatik der Skepsis.

Bei beiden Autoren finden sich zahlreiche ästhetische Distanzierungsverfahren. Strukturell sind sie in vielfacher Hinsicht ähnlich und vergleichbar. Vor allem die affektiv-agonale Grundstruktur von Illusion und Desillusionierung, Pathos und Komik, Hoffnung und Misstrauen, von Affirmation und Spott, Spruch und Widerspruch, Klage und Anklage ist für beide Autoren typisch. Ebenfalls vergleichbar sind die multiplen Perspektiven in den Texten selbst und die Tendenz zur Personalisierung des Denkens und Schreibens, z.B. durch historische, literarische Figurenrollen, mündliche Stimmen, Dialoge oder durch autobiographische Selbstinszenierung⁷⁴. Sowohl

⁷² Vgl. Jeffrey L. Sammons, *Ein Meisterwerk: ‘Ideen: Das Buch Le Grand’*, in *Heinrich Heine. Wege der Forschung*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975, S. 307-347, hier S. 343f.

⁷³ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 551, a.a.O., S. 322.

⁷⁴ Vgl. zu Nietzsche: Christian Benne – Enrico Müller, *Das Persönliche und seine Figurationen bei Nietzsche*, in *Ohnmacht des Subjekts – Macht der Persönlichkeit*, hrsg. v. Christian Benne – Enrico Müller, Schwabe, Basel 2014, S. 15-67, bzw. zuletzt: Katharina Grätz, «*Der Dichter verräth sich in seinen Gestalten*» – und

Nietzsche als auch Heine, so scheint mir, bevorzugen für ihre post-mythologische poetische Mythenbildung das tradierte mythologische Arsenal, das sie parodistisch überschreiben oder polemisch umwerten. Vergleichbar erscheint mir auch die grundsätzliche Tendenz, Allegorien eng zu verweben mit einer, diese Allegorien sogleich wieder unterwandernden, sie demontierenden 'Allegorese'.

Der vergleichende Blick auf die beiden Texte *Heimkehr* und *Morgenröthe* machte aber auch Differenzen deutlich. Sie lassen sich am ehesten zusammenfassen als Differenz in der Haltung zur Vernunft und zur Sprache. Heine vertraut, obgleich er eine ironische Haltung zur Vernunft einnimmt und der Skepsis Raum gibt, dem Verstand als einem funktionierenden intellektuellen Werkzeug des Menschen grundsätzlich noch. Deshalb kann er auch behaupten, in seiner Lyrik die Gefühle «um der Wahrheit willen» jakobinisch seziert zu haben. Diesen Glauben an die Freiheit zur ironischen, intellektuellen Sektion würde Nietzsche als Phantasma bezeichnen. Nietzsche gesteht dem Menschen in *Morgenröthe* lediglich zu, den Trieb mit einem Gegentrieb tyrannisieren zu können: zum Beispiel die Emphase des Stolzes knirschen zu machen, mit der Scham über die eigene Eitelkeit⁷⁵.

Auch eine sprachanalytisch-sprachphilosophische Sprachskepsis lässt sich bei Heine nicht ausmachen, obgleich er sich in pragmati-

bleibt ungreifbar. Nietzsche, Zarathustra und Zarathustras Schatten, in «Nietzsche-forschung», 25 (2018), S. 123-136, hier S. 125-130. Vgl. zu Heine: Michael Werner, *Rollenspiel oder Ichbezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung in Heines Werk*, in *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, a.a.O., S. 17-34. Claus Zittel macht darauf aufmerksam, dass sowohl Nietzsches Figur Zarathustra als auch die Erzählstimme in Heines *Börne*-Denkschrift auf die lutherische Formel vom bösen «Dichten und Trachten» des gefallenen Menschen (Genesis 6,5) zurückgreifen, um das eigene 'Dichten und Trachten' parodistisch zu charakterisieren. Vgl. Claus Zittel, *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011², hier S. 151.

⁷⁵ Höhn macht auf eine weitere Differenz aufmerksam, die sich aus der jeweiligen Kulturkritik Heines und Nietzsches ergebe und die letztlich die Frage nach dem Stellenwert der Tat betrifft. Vgl. Gerhard Höhn, *'Farceur' und 'Fanatiker des Ausdrucks'*, a.a.O., S. 212: «Heine, Erbe der Aufklärung und Vertreter des Frühsozialismus, kennt zwar eine Artisten-, aber denunziert keine Sklaven-Moral. Nietzsche, der die beiden dominierenden Kräfte der modernen Gesellschaft, die kapitalistische Bourgeoisie und den Sozialismus verwirft, kann aufgrund dieser 'Ambitendenz' allenfalls meta-politische Lösungen entwickeln». Abgesehen davon, dass es Nietzsche mehr um die Frage nach der Willensfreiheit als um die Frage nach der Handlungsfreiheit zu tun ist, lassen sich solche identifizierten Verweigerungen z.B. einer (politischen) Programmatik bei Nietzsche mit Claus Zittel vermutlich angemessener als «Selbstaufhebungsfiguren» einer radikal an sich selbst zweifelnden Vernunft lesen. Claus Zittel, *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995.

scher Hinsicht über die Grenzen der Sprache, die Herausforderung des sprachlichen Ausdrucks durch die Zensur, die Schwierigkeiten des Übersetzens oder den unterschiedlichen Charakter von Nationalsprachen geäußert hat⁷⁶. Der dichterischen Sprache gesteht Heine grundsätzlich noch «Worteshmacht» zu⁷⁷. Wo der Dichter dem Wort zu befehlen weiß und ihm nicht nur gehorcht, vermag er Affekte hervorzurufen oder zu bannen; vermag er Gefühle durch das ästhetische Spiel mit der Sprache zu beschwören und sie zu bewältigen – (wieder) zu begraben⁷⁸. Eine tatsächlich ambivalente Metaphorik, wie Nietzsche sie oft aufbaut, um sie dann haltlos Schiffbruch erleiden zu lassen, ist bei Heine kaum zu finden⁷⁹. Auch wenn Nietzsche Heines Sprachmacht bewunderte, in der späteren Vorrede zur Neuausgabe von *Morgenröthe* plädiert er für das höchste Misstrauen gegenüber der eigenen «Artisten-Genüßlichkeit»⁸⁰.

⁷⁶ Vgl. Alan Corkhill, *Überlegungen zu Heines Sprachkritik*, in «Neophilologus», 84 (2000), S. 97-106, hier S. 97: «Seine Sprachreflexion und -kritik, die sich in ganz verstreuten Äußerungen von recht unterschiedlicher Qualität findet, schlägt eher eine pragmatischere Richtung ein, indem sie eine dem 'Sprachutilitarismus' des Jungen Deutschland und des Vormärz widerspiegelnde Akzentsetzung erfährt».

⁷⁷ Vgl. Heinrich Heine, *Das Erwachen*, in Ders., *Buch der Lieder, Junge Leiden*, a.a.O., S. 52: «Da hab' ich viel blasse Leichen/ Beschworen mit Worteshmacht; / Die wollen nun nicht mehr weichen / Zurück in die alte Nacht. // Das zähmende Sprüchlein vom Meister / Vergaß ich vor Schauer und Graus, / Nun ziehn die eignen Geister / Mich selber ins neblichte Haus. // Laßt ab, Ihr finstre Dämonen / Laßt ab, und drängt mich nicht! / Noch manche Freude mag wohnen / Hier oben im Rosenlicht».

⁷⁸ Kovács unterstreicht (im Vergleich mit dem Einsatz der Sprache bei Nietzsche) den auktorialen Willen, das Zentrum, das im heineschen Text bei aller, auch rhetorisch inszenierten, Stimmenvielfalt stets noch spürbar bleibe: Kálmán Kovács, *Heinrich Heine oder Die Lüge in außermoralischem Sinne*, in *Textualität und Rhetorizität*, hrsg. v. Kálmán Kovács, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 2003, S. 73-90, hier S. 88f.

⁷⁹ Vgl. Hanna Spencer, *Heine and Nietzsche*, in «Heine Jahrbuch», 11 (1972), S. 126-161, hier S. 132: «It is difficult to find in Heine's work a metaphor which is ambiguous in the sense in which Nietzsche's often are – except, of course, where a 'double entendre' is intended, with its particular, entirely unambiguous ambiguity!».

⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 4, a.a.O., S. 16.

Aspekte einer Poetik der Sentenz bei Heinrich Heine. Mit Anmerkungen zu Friedrich Nietzsche

Alice Stašková

Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet die Überzeugung, dass Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche in Sachen Stil mit Blick auf ihren jeweiligen Bezug zu den französischen Moralisten verglichen werden können. Unter Stil sei, mit Friedrich Schleiermacher formuliert, im weiteren Sinne «die eigentümliche Art [des Autors], den Gegenstand aufzufassen»¹ verstanden, im engeren Sinne «die Wahl und Stellung der Worte und Sätze»². Für beide Autoren dürfte dabei der von Schleiermacher betonte kommunikative Aspekt des Stils wichtig sein: «Der Styl des Menschen überhaupt heißt die Art, wie er seine Vorstellungen mittheilt, und der gute Styl ist also die Kunst, seine Vorstellungen richtig mitzuthemen»³. Der Schwerpunkt der folgenden Ausführungen liegt bei Heine; auf dem Umweg des beiden Autoren gemeinsamen Bezugs zu den Moralisten lassen sich darüber hinaus aber womöglich auch noch weitere Perspektiven und Motive von Nietzsches Emphase für Heines Sprachkunst bzw. ‘Sprachartistik’⁴ nachvollziehen.

Nachfolgend sei zunächst die meinem Beitrag zugrundeliegende literarhistorische Bestimmung der französischen Moralistik erörtert; ferner seien Aspekte der Fortführung dieser Tradition bei Heine skizziert, dies insbesondere mit Blick auf seinen Rückgriff auf die

¹ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*, hrsg. u. eingel. v. Manfred Frank, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, S. 168.

² Friedrich Schleiermacher, *Nachschriften zu Vorträgen «Über den Styl»* (1791), in Ders., *Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Matthias Wolfes – Michael Pietsch, Bd. 14: *Kleine Schriften 1786-1833*, De Gruyter, Berlin-New York 1984, S. 503-539, hier S. 508.

³ *Ebd.*, S. 505.

⁴ Zur Geschichte des auf Heine bezogenen Begriffs einer «Sprachartistik» vgl. Hartmut Steinecke, «*Verhunzung*» oder «*Artistik*» des Deutschen? Zur Auseinandersetzung um Heines Sprache, in *Rhetorik als Skandal. Heinrich Heines Sprache*, hrsg. v. Kálmán Kovács, Aisthesis, Bielefeld 2009, S. 15-28.

Sentenz. Schließlich versuche ich, von dem bei Heine Beobachteten ausgehend einige offene Fragen mit Blick auf Nietzsche zu formulieren.

1. Moralistik

Im Vorliegenden orientiere ich mich an einer eng umrissenen historischen und formalen Bestimmung der französischen Moralistik im Sinne der Arbeiten von Louis Van Delft. Moralist ist Van Delft zufolge ein

Schriftsteller, der die 'mœurs' – Sitten [im Sinne des Habitus, A.S.]⁵ – behandelt und / oder analysiert, wobei er sich den Rückgriff auf Normen nicht versagt; ein Schriftsteller, der sich im Allgemeinen die Form der Abhandlung oder die des Fragments zu eigen macht; dessen Haltung darin besteht, sich vor allem, aus dem regen Interesse am Gelebten heraus auf der Höhe des Menschen zu situieren⁶.

Es handelt sich bei dem, was Van Delft hier im Blick hat, um mehrere Autoren des 17. und zum Teil auch des 18. Jahrhunderts, die sich offener, fragmentarischer und eher kürzerer Formen bedienen –Maxime, Sentenz, Anekdote, kurzer Essay, Charakterdarstellung, Porträt, Fabel und vierzeilige Gedichte (*quatrains*). Die heute bekanntesten Autoren des 17. Jahrhunderts, für die dies gilt, sind La Rochefoucauld, La Bruyère oder La Fontaine am Hofe Ludwig XIV., im 18. Jahrhundert sind es dann Vauvenargues, Chamfort, Rivarol. Als wichtige Orientierungsfigur aus dem 16. Jahrhundert wird zumeist Montaigne bezeichnet, im 17./18. Jahrhundert werden manchmal auch Pascal, Montesquieu, Voltaire oder Rousseau zu der moralistischen Tradition gezählt. Manche der Aspekte, die für die

⁵ So die Explikation im 18. Jahrhundert im Lexikon von Zedler: die Sitten bedeuten «den Habitus oder die Einrichtung des menschlichen Willens, da er zu gewissen Thun und Lassen geneigt ist, welcher Habitus entweder nach der gesunden Vernunft eingerichtet; oder mit derselben streitet». Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste*, Zedler, Halle-Leipzig 1732-1756, Sp. 1847, <<http://www.zedler-lexikon.de/>> (letzter Abruf: 13.9.2019).

⁶ Louis Van Delft, *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Droz, Genève 1982, S. 108: «nous appellerons moraliste l'écrivain qui traite des mœurs et (ou) s'adonne à l'analyse, en ne s'interdisant pas de rappeler des normes; qui adopte très généralement pour forme soit le traité, soit le fragment; dont l'attitude consiste à se maintenir avant tout à hauteur d'homme, du fait du vif intérêt qu'il porte au vécu».

moralistische Tradition in diesem engeren Sinne charakteristisch sind, zeichnen auch das Schreiben von Heine und Nietzsche aus⁷.

Bei jeweils unverwechselbar persönlichem Stil teilen die Moralisten ihre Thematik und ihre Haltung. Die vier großen, existenziellen Themen der Moralisten können an Topoi und Motiven des *homo viator*, des *theatrum mundi*, des Krieges im umfassenden Sinne und der *prudencia*⁸ sowie dann auch der Eitelkeit und Eigenliebe abgelesen werden: «Eigenliebe übertrifft alle Schmeichler» («L'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs»)⁹ lautet etwa eine der bekanntesten Sentenzen von La Rochefoucauld; eine andere lautet «Wir sind alle stark genug, um zu ertragen, was andern zustößt» («Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui»)¹⁰. Die Autoren sind weder primär Dichter, noch Philosophen, und sie stehen allesamt in Opposition, jedenfalls gegenüber philosophischen Schulen. Ihnen ist, wie es Louis Van Delft formuliert, ein *goût pour la liberté* gemeinsam¹¹. Eine berühmte Sentenz des von Nietzsche mehrfach erwähnten Vauvenargues lautet dementsprechend: «Le premier soupir de l'enfance est pour la liberté» («Der erste Seufzer der Kindheit gilt der Freiheit»)¹². Dieses Interesse an der Freiheit kann dazu führen, dass sich der Moralist gelegentlich widerspricht. Wie es Van Delft formuliert, müsse man dem Moralisten «das grundsätzliche Recht einräumen, von sich selbst manchmal genauso abzuweichen wie von den Anderen»¹³. Das Recht, gelegentlich

⁷ Vgl. *ebd.*, S. 344.

⁸ Vgl. *ebd.*, S. 173-234.

⁹ François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1665), in Ders., *Œuvres complètes*, éd. de Louis Martin-Chauffier, revue et augmentée par Jean Marchand, Gallimard, Paris 1964, S. 403. Vgl. auch *Die französischen Moralisten. La Rochefoucauld, Vauvenargues, Montesquieu, Chamfort*, übers. u. hrsg. v. Fritz Schalk, Dieterich, Leipzig 1962, S. 63.

¹⁰ François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, a.a.O., S. 405. Vgl. auch *Die französischen Moralisten*, a.a.O., S. 65.

¹¹ Louis Van Delft, *Le moraliste*, a.a.O., S. 108.

¹² Luc de Clapiers, Marquis de Vauvenargues, *Réflexions et maximes* (1746), in Ders., *Œuvres complètes*, éd. de Henry Bonnier, Bd. 2, Hachette, Paris 1968, S. 476. Vgl. auch *Die französischen Moralisten*, a.a.O., S. 251. Nietzsche zitiert wiederum die von Schopenhauer bereits angeführte Sentenz «Les grandes pensées viennent de cœur»: «Die großen Gedanken kommen aus dem Herzen. – Aber das soll man Vauvenargues nicht glauben usw. usw.». Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1888*, 15[95], in Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1980 (im Folgenden abgekürzt: KSA), Bd. 13, S. 463. Vgl. auch Friedrich Nietzsche, *Kommentar*, in Ders., KSA, Bd. 14, S. 668.

¹³ Louis Van Delft, *Le moraliste*, a.a.O., S. 109 («Il ne faut pas manquer de lui reconnaître encore un droit essential: celui d'être quelquefois aussi différent

zu sich selbst und dem eigens Geäußerten genauso auf Distanz zu gehen wie gegenüber den Anderen ist, im Lichte der Moralistik gesehen, eine gerade für Heines Schreibart und Haltung geradezu charakteristische Tugend.

Die Freiheit der Moralisten greift in topischer Weise auf das Lachen zurück: «Die beste Philosophie bezüglich der Welt ist», notierte Chamfort, «die Allianz zwischen dem Sarkasmus der Heiterkeit und der Nachsichtigkeit der Verachtung» («La meilleure philosophie, relativement au monde, est d'allier, à son égard, le sarcasme de la gaîté avec l'indulgence du mépris»)¹⁴. Allerdings ist mit 'Welt' ('monde') die Gesellschaft (am Hofe) gemeint. Chamforts Aphorismus «Verloren ist jeder Tag, an dem man nicht gelacht hat», den Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* an Chamfort selbst anwendet¹⁵, variiert eine Sentenz des zu düsteren Tönen neigenden La Bruyère: «Il faut rire avant que d'être heureux de peur de mourir sans avoir ri» («Man muss lachen, bevor man glücklich wird, aus Angst zu sterben, ohne gelacht zu haben»)¹⁶. Es ist eine Art von Heiterkeit, die bei Nietzsche in privilegierter Weise vorkommt – man denke an die Paraphrase der Sentenz Chamforts in *Zarathustra*: «Und verloren sei uns der Tag, wo nicht Ein Mal getanzt wurde! Und falsch heisse uns jede Wahrheit, bei der es nicht Ein Gelächter gab!»¹⁷.

Die Formen, Schreibverfahren und Formate, in denen sich die französische Tradition gefällt, weisen zwei Züge auf, die auch bei Heine zunehmend produktiv werden. Der erste liegt in der prinzipiellen Unabschließbarkeit der Werke und auch Gesamtwerke, die sich in der Syntax eines *style coupé* wie in der Diskontinuität ganzer

de lui-même que des autres»).

¹⁴ Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, *Maximes et pensées* (1795), in Ders., *Œuvres complètes*, Maradan, Paris 1812, Bd. 2, S. 9. Zum Vergleich zwischen dem «sarcasme de la gaîté» Chamforts und der Heiterkeit als Gegengift zur Misanthropie bei Nietzsche siehe Brendan Donnellan, *Nietzsche and Chamfort*, in «Comparative Literature Studies», 20 (1983), 4, S. 363-375, hier S. 369.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Ders., KSA, Bd. 3, S. 450: «ein Denker [Chamfort], der das Lachen als das Heilmittel gegen das Leben nöthig fand, und der sich beinahe verloren gab, an jedem Tage, wo er nicht gelacht hatte».

¹⁶ Jean de La Bruyère, *Maximes et réflexions morales* (1781), in Ders., *Oeuvres complètes*, éd. par Julien Benda, Gallimard, Paris 1951, S. 142 (Abteilung «Du coeur», 63).

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), in Ders., KSA, Bd. 4, S. 264. Vgl. Nicolas de Chamfort, *Produits de la civilisation perfectionnés: Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, éd. de Jean Dagen, Garnier-Flammarion, Paris 1968, S. 66. Vgl. hierzu auch Brendan Donnellan, *Nietzsche and Chamfort*, a.a.O., S. 369.

Texte äußern kann, so dass die Texte eine Tendenz zur Aggregatbildung aufweisen. Dies gilt bereits für Heines *Reisebilder*-Prosa der 1820er Jahre. Explizit wird dies am Schluss der *Harzreise* (1826), der retrospektiv wie prospektiv das Fragmentarische betont, um den Ausblick auf eine gelegentliche Fortsetzung freizulegen¹⁸. Der *style coupé* entfaltet sich bei La Bruyère und gipfelt bei Voltaire. Dieser Stil verzichtet auf die elegante Eloquenz der Perioden und erzielt eine maximale Wirkung bei minimalen stilistischen Mitteln¹⁹.

Zweitens tendieren Texte der Moralisten zur Pointe. In moralistischen Texten verschränken sich Aphorismen mit Anekdoten und alles läuft in schnellen und lapidaren Formeln auf den überraschenden, in seiner Plötzlichkeit beglückenden finalen Schlusstrich der Sentenz zu. Diesem Schlusstrich kann auch etwas gewaltsam Entschiedenes, geradezu Exekutorisches anhaften: «trait final et exécutoire»²⁰ nannte Julien Benda die abschließenden Sätze La Bruyères; man denke etwa an jene aus dem Konvolut Über den Menschen (*De l'Homme*) der *Caractères*: «Es gibt nur drei Ereignisse für den Menschen: Geburt, Leben und Tod. Die Geburt spürt er nicht, er leidet zu sterben, und zu leben vergißt er» («Il n'y a pour l'homme que trois événements: naître, vivre et mourir. Il ne se sent pas naître, il souffre à mourir, et il oublie de vivre»)²¹. Doch auch die pointierten Schlusstriche in Heines Pariser Berichten lassen über die den Sätzen eigene Verquickung kognitiver, ethischer und ästhetischer Funktionen²² hinaus eine Verwandtschaft mit einem Richterspruch aufscheinen, der ein nachdrückliches Insistieren auf Einlösung enthält.

¹⁸ Heinrich Heine, *Die Harzreise* (1826), in Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, 16 Bde., Hoffmann und Campe, Hamburg 1973ff. (im Folgenden abgekürzt: DHA), Bd. 6, S. 134: «Die Harzreise ist und bleibt Fragment, und die bunten Fäden, die so hübsch hineingesponnen sind, um sich im Ganzen harmonisch zu verschlingen, werden plötzlich, wie von der Scheere der unerbittlichen Parze, abgeschnitten. Vielleicht verwebe ich sie weiter in künftigen Liedern, und was jetzt kärglich verschwiegen ist, wird als dann vollauf gesagt».

¹⁹ Vgl. die Charakteristik des *style coupé* von Marie-Christine Bellosto, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de «Voyage au bout de la nuit»*, PUF, Paris 1990, S. 162f.

²⁰ Julien Benda, *Introduction à Jean de La Bruyère, Oeuvres complètes*, a.a.O., S. XXII.

²¹ Jean de La Bruyère, *De l'homme*, in Ders., *Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle*, in Ders., *Oeuvres complètes*, a.a.O., S. 507.

²² Zur Problematik einer Bestimmung der Sentenz vgl. Alice Stašková – Simon Zeisberg, *Sentenz in der Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert. Eine Einleitung*, in *Sentenz in der Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Dens., Wallstein, Göttingen 2014, S. 7-18.

2. Heine und die Moralistik

Die Frage stellt sich nun, warum, wozu und mit welchen Folgen man von einer Tradition der Moralistik bei Heine – und womöglich dann auch in vergleichender Betrachtung bei Nietzsche – sprechen kann. Diese Frage führt über die lachende Freiheit des weisen Narren hinaus, auf die sich Heine gerne beruft und die ihn bereits vordergründig mit der Haltung der Moralistik verbindet.

Heines Bezug auf die Moralistik sei in Form von zwei Thesen zusammengefasst: Erstens lässt sich feststellen, dass Heine an Verfahren der französischen Moralistik anknüpft, was seinen Texten eine prinzipielle Diskontinuität verleiht und seine Tendenz zur Pointe verstärkt. Die wesentlich diskontinuierliche Faktur dieser Prosa erweist sich, so die zweite These, als ungemein konstruktiv und produktiv. Sie erlaubt es Heine, in zunehmendem Maße auf verschiedene Versatzstücke des früher Geschriebenen zurückzugreifen, dieses früher Geschriebene programmatisch zu reaktualisieren und somit seine am Puls der jeweiligen Gegenwart horchende Prosa im Nachhinein zur prophetischen Geschichtsschreibung zu erheben. Die permanente Reaktualisierung und Umschreibung seiner Texte, die mit immer neuen Versprechen einer Pointe aufwartet, enthebt allerdings dann diese Prosa zugleich ihres Zeitbezugs – und bewirkt eine Entzeitlichung.

In stilistischer Hinsicht spielt bei Heine der in der moralistischen Tradition angesiedelte *style coupé* eine zentrale Rolle. Exemplarisch sei die «Poetik der moralistischen Sittenstudie»²³ bei Heine an einem frühen Brief dargelegt, den er im März 1821 von Hamburg aus an Heinrich Straube schrieb. Besonders evident werden in diesem Brief die Effizienz des *style coupé et discontinu* sowie Heines Arbeit mit der Sentenz. Heine schildert hier in eloquenter Weise seine Befindlichkeit. Der Brief weist dabei deutliche Parallelen zu einem Brief von 1816 auf, in dem Heine seinem Freund Christian Sethe von der unerwiderten Liebe zu seiner Cousine berichtete. Das Schreiben des 23jährigen, von 1821 setzt nun wie folgt an:

Liebster Mensch!

Ich habs ja vorausgewußt und habs Dir auch vorausgesagt. Kaum betrat ich das Weichbild Hamburgs so wars mir plötzlich als ob

²³ Zu den Aspekten der Poetik als eines wichtigen Teils jeglicher moralistischer Analyse als «Unternehmer der Entschleierung und Entzifferung von Zeichen» vgl. insbesondere Georges Benrekassa, *Mœurs comme 'concept politique'. 1680-1820*, in Ders., *Le langage des Lumières. Concepts et savoir de la langue*, PUF, Paris 1995, S. 47-97, hier S. 51f.

ich nie dieses Nest verlassen hätte u alles was ich in jenen 2 Jahren der Abwesenheit erlebt, erdacht u gefühlt erlosch aus meinem Gedächtniß.

Ich saß eine Stunde schweigend u fast ohne eigentlich an etwas zu denken. Diese Stunde ist ein bedeutungsloser u dennoch vielsagender Gedankenstrich im Buch meines Lebens. Wie wird dieses Buch endigen? Hat der göttliche Author eine Tragödie oder ein Lustspiel schreiben wollen? Dieu mercy, ich habe auch noch ein Wort mitzusprechen, von meinem Willen hängt die Katastrophe ab, u es kostet mir nur ein Lot Pulver um dem Helden des Stücks die Narrenkappe vom Kopfe zu donnern. Was liegt mir dran ob die Gallerie pfeift oder klatscht? Auch das Parterre mag zischen. Ich lache²⁴.

Das Reservoir von Heines Masken – man kann von einem Tragödienhelden unter der Maske des Narren ausgehen oder aber vom Umgekehrten, jedenfalls aber von einer Rolle – sowie die Gesten und Topoi seiner auch künftigen Privat- und Weltgeschichtsdarstellung werden hier eingeführt. Dies sind zunächst der Verweis auf die einstige Vorhersage, die Topoi des Welttheaters sowie jene vom Buch des Lebens. Der Satz «Ich lache» strukturiert den gesamten Brief wie ein Refrain, dem folgt im Text das später veröffentlichte Gedicht *Ich lache ob den Gimpeln und den Laffen* (1827). Das inszenierte Spiel mit Selbstmordgedanken wird in einer Art impliziter Retrospektive auf die alte Liebesgeschichte zurückgeführt:

Aber oben in der Eckloge sitzt ein gar hübschgeputztes Sonntagspüppchen, bey dessen Fabrikation der himmlische Kunstdrechsler sich selbst übertroffen. Dieses wunderliebe Frätzchen sollte doch nicht lachen, u es wäre mir sogar lieb wenn diverse Kristalltröpfchen aus diesen zwey Aquatophanaünglein hervorquöllen. Ja, das ist die Klippe, woran mein Verstand gescheitert ist, u die ich dennoch in Todesangst umklammern möchte. Es ist eine alte Geschichte²⁵.

Auch die Worte «es ist eine alte Geschichte» finden sich später im *Buch der Lieder* in markanter Weise in einem Gedicht wieder. Die zornig-bissige, teils selbstzerfleischende, teils sarkastische

²⁴ Heinrich Heine, Brief an Heinrich Straube, Anfang März 1821, in Ders., *Briefe*, in Ders., *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991 Klassik Stiftung Weimar) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Akademie-Verlag, Berlin 1970ff. (im Folgenden abgekürzt: HSA), Bd. 20, S. 39.

²⁵ *Ebd.*, S. 40.

Schilderung seiner Seelenlage durchbricht nun Heine mit einem französischen Zitat:

Aber der königl. franz. geheime Oberhofmaximenverfertiger Francois Duc de la Rochefoucauld sagt ganz mit Recht: «l'absence diminue les mediocres passions, et augmente les grandes, comme le vent eteint les bougies et allume le feu». Vous avez raison, Monseigneur!²⁶.

Das rhetorische Feuerwerk, das Heine zur Darstellung seiner zwischen Erinnerung an das Liebesleid und der Nichtigkeit seiner gegenwärtigen Situation changierenden Gemütslage veranstaltet, mündet schließlich in einen Bericht über die dem Freund vertrauten Familienmitglieder:

Ich habe meine Familie in einem höchsttraurigen Zustand gefunden. Mein Vater leidet noch immer an seiner Gemüthskrankheit, meine Mutter laborirt an Migräne, meine Schwester hat den Catharr und meine beiden Brüder machen schlechte Verse. Dieses letztere zerreißt mir das Herz²⁷.

Treffsicher platziert Heine in diesem Brief eine für seinen Schreibstil typische finale Pointe. Diese bezieht ihre Wirkung daraus, dass der Autor mit Hilfe der für ihn charakteristischen Syllepse (oder Zeugma, gemeint als semantische Inkongruenz syntaktisch kongruierter Satzglieder) der Klimax eine Antiklimax vorangehen lässt. Vom pathetisch heraufbeschworenen Liebesleid steigt er nach der Ankündigung des Schlimmen («Familie in einem höchsttraurigen Zustand») zu den unbedeutenden psychosomatischen Beschwerden der Familienmitglieder ab, um dann die Ursache für den Riss im Herzen zu benennen: die «schlechten Verse» seiner Brüder.

In dem hier betrachteten Brief vom März 1821 an Heinrich Straube verdichten sich die Prinzipien von Heines Prosa. Mit Blick auf die folgenden Ausführungen und mithin die moralistische Tradition seien nur zwei Momente hervorheben. Erstens: es ist die *Kunst*, die am Ende dem Schreiber «das Herz», wie auch immer ironisch, «zerreißt». Zweitens: es ist die Maxime von La Rochefoucauld, die im Text wie ein Schalthebel jene Antiklimax einzuleiten erlaubt. Deren zu Heines Zeiten geläufige Übersetzung lautet: «Die Abwesenheit vermindert mittelmäßige Liebe, und vermehrt starke, wie der Wind

²⁶ *Ebd.*

²⁷ *Ebd.*, S. 41.

Lichter ausbläst und Flammen anfacht»²⁸. Diese Maxime zeitigt im Brief eine doppelte Wirkung: angewandt auf die vorangehende Anspielung auf den Selbstmord behauptet sie, dass die einstige Passion eine starke gewesen ist und neu auflodert. Der weitere Verlauf des Textes zeigt jedoch, dass diese Liebe im Gegenteil eine mediokre war.

Fünf Jahre zuvor, als er von den Qualen der unerwiderten Liebe berichtete, zitierte Heine die Verse aus Goethes *Torquato Tasso*: «Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide»²⁹. Der vergleichende Blick auf seinen damaligen und seinen jetzigen Zustand bewegt Heine nun im Brief aus Hamburg dazu, statt auf Goethes Tasso auf den kühlen französischen Moralisten zurückzugreifen. Der Status seines Bekenntnisses wird dadurch ambivalent: die Maxime des Menschenbeobachters La Rochefoucauld macht die individuelle Befindlichkeit zum Gegenstand einer Analyse, verallgemeinert sie und konfrontiert schließlich die *passion* mit der *raison* eines souveränen Stils.

Während bei Heine in den 1820er Jahren, insbesondere in den *Reisebildern* (1826), die englische Inspiration eine wesentliche Rolle spielt, treten – so sei behauptet – nach seiner Übersiedlung nach Paris im Jahre 1831 Eigenschaften des Schreibens in der Vordergrund, die für die französische, insbesondere die moralistische Tradition charakteristisch sind³⁰. Heine, der am Ende seines Lebens betonte, «ich bin geboren zu Ende des skeptischen achtzehnten Jahrhunderts und in einer Stadt, wo zur Zeit meiner Kindheit, nicht bloß die

²⁸ *De la Rochefoucauld's Sätze aus der höhern Welt- und Menschenkunde. Französisch und deutsch*, hrsg. v. Friedrich Schulz, neue verb. Ausg., Wilhelm Gottlieb Korn, Breslau-Leipzig 1798, S. 123 (Nr. 273). Vgl. François de la Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences*, a.a.O., S. 440 (Nr. 276).

²⁹ Heinrich Heine, Brief an Christian Sethe, 20. November 1816, in Ders., *Briefe*, a.a.O., S. 19. Heine zitiert aus Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso* (1790), V. 5, V. 3432f.

³⁰ Bei der Frage nach möglichen Inspirationsquellen von Heines Prosa und deren Schreibverfahren wurde in der Forschung bislang die englische Tradition stark gemacht; Lawrence Sternes *Sentimental Journey* etwa kann zu den Ahnen von Heines Reisebildern gerechnet werden. Überdies vermerkte Heine sogar selbst, diese Textsammlung sei in der «bewährten Washington Irvingschen Manier» verfasst. Wolfgang Preisendanz hat eindrücklich dargelegt, inwieweit der – so Heine selbst – ‘humoristische’ Stil auf dem englischen Begriff des *humour* beruht, dessen Exzentrik er darin übersteigert, dass er die Welt schlechthin als inkongruent und alogisch auffasst (vgl. Wolfgang Preisendanz, *Die umgebuchte Schreibart – Heines literarischer Humor im Spannungsfeld von Begriffs-, Form- und Rezeptionsgeschichte*, in Ders., *Wege des Realismus zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*, Fink, München 1977, S. 47-67. Der englischen Inspiration bei Heine möchte ich nun diejenige der französischen moralistischen Prosa zur Seite stellen, die bislang in der Forschung unterbelichtet blieb).

Franzosen sondern auch der französische Geist herrschte»³¹, war mit der französischen Überlieferung vertraut; dies bezeugen auch die Bestandsaufnahmen seiner Ausleihen aus öffentlichen Bibliotheken³². Auffallend häufig entlieht Heine Werke von Voltaire und Montesquieu; und seine eigenen Erinnerungen an den französisch-Unterricht lassen darauf schließen, dass er mit der klassischen französischen Prosa, darunter etwa mit La Bruyère, vertraut war.

Giulia Cantarutti hat in einschlägigen Studien dargelegt, wie präsent die französische Moralistik in Deutschland seit den 1760er Jahren war, bis hin zur von der deutschen Kritik der Zeit emphatisch begrüßten zweisprachigen Edition von La Rochefoucaulds *Maximen*. Diese stammte aus der Feder von Friedrich Schulz, den man als einen deutschen ‚Moralisten‘ in dieser Tradition bezeichnen kann³³. Diese von Cantarutti untersuchte primär aufklärerische Rezeption gilt es mit Blick auf Heine auch zu ergänzen durch diejenige seitens der Frühromantiker. Hierzu gehört etwa die Rezension der posthum veröffentlichten *Maximen* von Chamfort durch August Wilhelm Schlegel³⁴, zu dessen enthusiastischen Schülern sich ja Heine in den 1820er Jahren noch zählte. Heine kolportierte einmal explizit eine Anekdote über den Revolutionär Chamfort³⁵; man mag bei der Suche nach Bezügen aber zugleich auch an implizite Momente der Resonanz denken, etwa in den folgenden Versen aus *Deutschland. Ein Wintermärchen*:

³¹ Heinrich Heine, *Memoiren* (1833), in Ders., *DHA*, Bd. 15, S. 61.

³² Vgl. Eberhard Galley, *Harry Heine als Benutzer der Landesbibliothek in Düsseldorf*, in «Heine-Jahrbuch», 10 (1971), S. 30-42; Ders., *Heinrich Heines Privatbibliothek*, in «Heine-Jahrbuch», 1 (1962), S. 96-116; Walter Kanowsky, *Heine als Benutzer der Bibliotheken in Bonn und Göttingen*, in «Heine-Jahrbuch», 12 (1973), S. 129-153.

³³ Vgl. Giulia Cantarutti, *Moralistik und Aufklärung in Deutschland. Anhand der Rezeption Pascals und La Rochefoucaulds, in Germania – Romania. Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur*, hrsg. v. Giulia Cantarutti – Hans Schumacher, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 223-252; Dies., *Früchte einer Übersetzung La Rochefoucaulds im Jahr der ‘Großen Revolution in Frankreich’ gepflückt: Friedrich Schultz’ Zerstreuete Gedanken*, in *ebd.*, S. 265-289; Dies., *Die Rezeption der Maximes von La Rochefoucauld im ‘langen 18. Jahrhundert’*, in *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung. Gallotropisme entre attraction et rejet*, hrsg. v. Wolfgang Adam – York-Gothart Mix – Jean Mondot, Winter, Heidelberg 2016, S. 73-112.

³⁴ Vgl. hierzu insbesondere die Studie von Ralph Häfner, *Die Klugheit der Adler im Prozeß der Zivilisation: Friedrich Schlegel und Nicolas Chamfort*, in *Literatur und Moral*, hrsg. v. Volker Kapp – Dorothea Scholl, Duncker & Humblot, Berlin 2011, S. 393-402.

³⁵ Vgl. hierzu Heinrich Heine, *Französische Zustände* (1833), in Ders., *DHA*, Bd. 12, S. 145 u. 866, sowie Christoph auf der Horst, *Heinrich Heine und die Geschichte Frankreichs*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000, S. 137f. u. 197f.

Ich weiß wohl, was Saint-Just gesagt
 Weiland im Wohlfahrtsausschuß:
 Man heile die große Krankheit nicht
 Mit Rosenöl und Moschus –³⁶.

In Heines Handschrift heißt es an dieser Stelle statt «die große Krankheit» «die Revolution». Die Sentenz, die Heine hier Saint-Just in den Mund legt und in seiner Börne-Schrift Mirabeau zuschreibt, stammt von Nicolas Chamfort, der gegenüber dem sensiblen und moderaten Marmontel einst geäußert hatte: «Voulez-vous qu'on fasse des révolutions à l'eau rose?»³⁷.

Die Gründe für Heines Annäherung an französische Stiltraditionen in der Zeit seines Exils liegen auf der Hand. Seine Pariser Prosa zielte auf die Vermittlung: die französischen 'Zustände' (um mit dem Titel einer seiner Artikelserien zu sprechen) sollten dem deutschen Publikum vermittelt werden, die deutsche Kultur und Politik dem französischen³⁸. Wie die französischen Moralisten ist Heine skeptisch gegenüber Schulen und Systematiken, wie er insbesondere in seiner Kritik des Stils von Immanuel Kant klarmacht, wo unter anderem von einer «hofmännisch abgekältesten Kanzleysprache» die Rede ist. Seine eigene Darstellung von Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) nennt Heine eine «populäre Erörterung»; allerdings ist für ihn, zumal in Paris, die nach seiner Auffassung obsolete Tradition der deutschen Popularphilosophie keine Alternative. Die französische Moralistik dagegen teilt zwar mit der deutschen popularphilosophischen Tradition die allgemein anthropologische Ausrichtung und die Ablehnung von Schulen und Systematiken, im Gegensatz zu dieser ist sie aber grundsätzlich urban.

Die 'Zustände', so wie sie Heine auffasst und vermittelt, weisen jene Doppeldeutigkeit auf, die dem Gegenstand der Moralisten, den *mœurs*, Sitten, eingeschrieben ist: Es sind Sitten, die in Kategorien von Gut und Böse aufgehen, oder aber aktuelle oder historische situative Lebensgewohnheiten von Individuen, Gesellschaften und Völkern, im Sinne des Titels von La Bruyères Werk *Les caractères*

³⁶ Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844), in Ders., DHA, Bd. 4, S. 153.

³⁷ Vgl. Christoph auf der Horst, *Heinrich Heine und die Geschichte Frankreichs*, a.a.O., S. 135f.

³⁸ Unter Heines Zeitgenossen war es insbesondere Charles-Augustin Sainte-Beuve, ein Kritiker von untrüglichen stilistischen Gespür, der die «qualités françaises» von Heines Stil betonte (allerdings auch unter Hervorhebung der Differenzen). Vgl. Charles Augustin de Sainte-Beuve, *Portraits allemands. Goethe – Frédéric-le-Grand – Boerne – Hoffmann – Heine*, Internationale Bibliothek, Berlin 1923, S. 263.

ou les mœurs de ce siècle (1688) oder von Voltaires *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756). Die Moralisten üben in der Gesellschaft eine zweifache Funktion aus – eine moralische und eine ästhetische³⁹. Dabei mündet die beobachtende und kontemplative Haltung öfters auch, mit Worten von Louis Van Delft formuliert, in die engagierte Geste eines 'legislateur' – gemeint ist mit diesem Begriff ein Gesetzgeber mit apostolischen Ambitionen, aber auch eine Art geistiger Führer⁴⁰.

Die doppelte, gleichzeitig moralische und ästhetische Funktion impliziert literarische Formen, die gemischt sind, wie etwa die Satire, oder aber fragmentarisch – was für jene Gedanken und Maximen gilt, die jenseits von offiziellen Institutionen der Gelehrsamkeit Erkenntnis zu vermitteln beanspruchen. Heine nutzt seit den 1830er Jahren in verschiedenen Varianten Figuren, in denen La Bruyère, Montesquieu oder Voltaire der (wie Heine es nennt) «Signatur» der Zeit nachspüren. Die besondere Wirksamkeit von Heines Stil gründet offensichtlich gerade in der Verbindung einer Figurenkombinatorik mit einer Orientierung auf die Schlusssentenz. Das fragmentierende Verfahren sowie die Tendenz zu pointierten Schlusstrichen bilden dabei strukturelle Konstanten seiner Poetik. Mit Blick auf seinen Umgang mit der Sentenz ist insbesondere jene Variante interessant, bei der er die Sentenz mit einem modalisierten Vergleich kombiniert. Diese Art von modaler Abschattierung wählte oft Voltaire mit seiner Formel «vous diriez, c'est comme», um an die Aufmerksamkeit und gleichsam Komplizenschaft des Lesers zu appellieren. Die moralistische Tradition wird allerdings durch Heines Situation wie durch seine Intentionen verändert und transformiert. So beobachtet und verzeichnet Heine bestimmte Erscheinungen einer modernen Großstadt wie folgt:

Das Haus, worin ich eben sitze und lese, liegt auf dem Boulevard Mont-Martre; und dort branden die wildesten Wogen des Tages, dort kreischen die lautesten Stimmen der modernen Zeit; das lacht, das grollt, das trommelt; im Sturmschritt schreitet vorüber die Nationalgarde; und jeder spricht französisch. – Ist das nun der Ort, wo man Uhlands Gedichte lesen kann?⁴¹.

³⁹ Zu dem gleichermaßen ethischen wie ästhetischen Charakter der Moralistik vgl. insb. Georges Benrekassa, *Mœurs comme 'concept politique'. 1680-1820*, a.a.O., S. 47-97.

⁴⁰ Louis Van Delft, *Le moraliste*, a.a.O., S. 299ff.

⁴¹ Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1836), «Drittes Buch», in Ders., *DHA*, Bd. 8.1, S. 233.

Der letzte Satz wird durch die Frageform modalisiert und beinhaltet zugleich einen kontrastiven Vergleich. Insgesamt fungiert er allerdings – trotz der vordergründig kommunikativen und dialogischen Form – als Sentenz, und zwar als ein Urteilspruch gegenüber der deutschen Romantik oder gegenüber einem bestimmten Typus des romantischen Lesepublikums.

In der staccatierenden Parataxe der Notate und in deutlicher Distanz gegenüber der deutschen Romantik findet die Urbanität der klassischen Moralisten bei Heine eine moderne Anwendung. Die Beweglichkeit des moralistischen Stils wird dabei sogar übersteigert. Der zeitabgehobene *discours discontinu* wird zu einer nervösen Seismographik, die Dynamik der Aufzeichnungen vollzieht eine Mimesis am Gegenstand, jener schnellen *modernité* verwandt, die Charles Baudelaire als «le transitoire, le fugitif, le contingent» bezeichnete. Baudelaire selbst griff dabei bezeichnenderweise explizit auf den Begriff der Modernität aus Heines *Reisebildern* zurück und verstand zugleich La Bruyère als «pur moraliste pittoresque» sowie «maître inimitable»⁴² und damit als Vorläufer der Maler des modernen Lebens.

Die Technik eines *style coupé* wird auch dann produktiv, wenn Heine seit etwa der Mitte der 1840er Jahre seine älteren Berichte in Buchform neu auflegt. Nach dem Scheitern der Revolution von 1848 erweist sich jedoch der einstige zeitaktuelle Charakter der Berichte als Problem, wovon dann die vielen Vorworte, Nachworte und Nachträge Heines zeugen. Als sich Heine Anfang der 1850er Jahre entschließt, auch die Berichte aus den Jahren der Regierung von Ludwig Philipp unter dem Titel *Lutetia* gesammelt herauszugeben, wuchern die nachträglichen Kommentare geradezu. Hinsichtlich ihrer Funktion kann man sie insgesamt mit einem ihrer Titel als «retrospektive Aufklärungen» bezeichnen. Sie berichtigen die einstigen Beobachtungen und reaktualisieren diese zugleich. An ihnen werden die beiden Züge von Heines Prosa-Poetik Manifest, und zwar in ihrer tiefen Ambivalenz. Die Tendenz zur Diskontinuität des Diskurses ermöglicht es Heine, Textsegmente, Bilder, ja einzelne Aussagen aus dem ursprünglichen Kontext und Kotext herauszulösen und als «pièces détachés» neu einzusetzen. Heine hebt einstige, dem vergangenen Tagesgeschehen scheinbar längst verfallene Aussagen heraus, um diese retrospektiv als hellseherische Winke in die nun gegenwärtige Zukunft zu reinterpreten.

⁴² Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in Ders., *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1976, Bd. 2, S. 695, 691 u. 720. Zum Bezug von Baudelaires Begriff der 'modernité' auf Heine vgl. den Kommentar von Claude Pichois, *ebd.*, S. 1419.

Die zweite Tendenz von Heines Prosa, ihre Tendenz zur Pointe in Form von Sentenz erweist sich dabei als problematisch. Denn die historische Sentenz, auf die seine Berichte und Essays vorbereiteten und die eine soziale Gerechtigkeit einleiten würde, blieb aus. «Die Sieger, das glorreiche Lumpengesindel jener Februartage» schreibt Heine im Zueignungsbrief an Pückler-Muskau, den er 1855 der Buchausgabe der Lutetia-Berichte voranstellt,

brauchten wahrhaftig keinen Aufwand von Heldenmuth zu machen, und sie können sich kaum rühmen, ihrer Feinde ansichtig geworden zu seyn. Sie haben das alte Regiment nicht getödtet, sondern sie haben nur seinem Scheinleben ein Ende gemacht: König und Kammer starben, weil sie längst todt waren⁴³.

Heines nachträgliche Kommentare kann man mit Worten von Michel Espagne, der die handschriftlichen Änderungen an der ursprünglichen Gestalt der Berichte minutiös analysierte, zunächst als retrospektive Prophetie⁴⁴ bezeichnen. Sie erweisen sich zugleich aber als Legitimationsdiskurse zugunsten der eigenen Überlieferung. Im April 1854, also in der letzten Phase seiner Arbeit an der Buchausgabe der Berichte, schreibt Heine an seinen Verleger Campe:

Tag und Nacht beschäftigte mich diese Hundearbeit des Umarbeitens, des Hinzuschmiedens von etwa 8 bis 10 Bogen, Alles um das Werk *artistisch* vollendet und mit den Zeitfragen im Einklang erscheinen zu lassen⁴⁵.

Auch als bloßer Schein ist eine Verbindung dieser beiden Ziele – zeitgemäß und zugleich *artistisch* vollendet zu sein – zunächst kaum denkbar. Gerade durch die Praxis des «style coupé et discontinu» wird eine solche Entzeitlichung des Gesamtwerkes jedoch möglich. Indem Heine seine Prosa nachträglich reaktualisiert, sie zugleich der Zeit zu entziehen sucht, insgesamt ihre Bestandteile immer neu kombiniert und ihr neue und weitere Parallelserien hinzufügt, sucht er ein Paradox zu verwirklichen: solchermaßen der Zeit enthoben, soll sein *Oeuvre* Klassizität erlangen – ein *Oeuvre*, das aus dem Geist eines kontingenten und immer schon vergänglichen Zeitgeschehens geboren wurde. Dieses paradoxe Unternehmen der permanenten

⁴³ Heinrich Heine, *Lutezia* (1854), in Ders., DHA, Bd. 13.1, S. 17.

⁴⁴ Michel Espagne, *Federstriche. Die Konstruktion des Pantheismus in Heines Arbeitshandschriften*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1991.

⁴⁵ Zit. nach Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2004³, S. 470.

réécriture in Heines später Prosa deutet auf Spannungen innerhalb einer Kunst, die vom Weltbezug lebt, aber autonom bleiben und, «artistisch vollendet» gesellschaftlich und weltgeschichtlich wirksam sein will. Seine Poetik erlaubt ihm dabei, Elemente neu zu verwenden und neu miteinander zu kombinieren und hebt somit die Festlegung auf zeitbedingte Referenzen aus.

3. Ausblick auf Nietzsche

Nietzsches Achtung vor Heines Artistik der Sprache ist bekannt, ebenso die Tatsache, dass sich Nietzsche mit den französischen Moralisten befasste, ihnen zudem mit einer (wiewohl nicht ungebrochenen) Zustimmung begegnete⁴⁶. Im Sinne der eingangs aufgestellten engeren Bestimmung der Moralistik gilt dies für Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Fontenelle, Vauvenargues und allen voran für Chamfort. Was schätzte Nietzsche bei diesen Autoren? Er zählte deren Schriften bekanntlich zu den «europäischen Büchern»⁴⁷; eine Nähe zu La Rochefoucauld ist ihm in der Forschung insbesondere anhand seiner Analyse der Eitelkeit und der Eigenliebe attestiert worden. Zu Chamfort äußert sich Nietzsche mehrfach und relativ ausführlich – die lange Passage in der *Fröhlichen Wissenschaft* lässt auf zwei Akzente seiner Wertschätzung für den kompromisslosen Franzosen urteilen, wenn wir dies auch im Lichte der Ausführungen zu Heine betrachten⁴⁸: Erstens hebt Nietzsche Chamforts Hassvermögen und dessen Geist der Rache hervor. Er dürfte dabei jene «*énergie ardente*» geschätzt haben, die ein Als-ob des Immoralismus eines großen Charakters darstellte⁴⁹. Zweitens hebt Nietzsche, wie bereits vermerkt wurde, Chamforts Lachen hervor. Wäre Chamfort mehr Philosoph geblieben, «hätte die Revolution ihren tragischen Witz und ihren schärfsten Stachel nicht bekommen», so heißt es bei Nietzsche⁵⁰.

⁴⁶ Vgl. Claus Zittel, *Französische Moralistik*, in *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000, S. 399-401 sowie Brendan Donnellan, *Nietzsche and the French Moralists*, Bouvier, Bonn 1982.

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Der Wanderer und sein Schatten*, in Ders., *Menschliches, Allzumenschliches* (1878-1880), in Ders., KSA, Bd. 2, S. 646.

⁴⁸ In philosophischer Hinsicht arbeitet Donnellan die Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Nietzsche und Chamfort heraus; vgl. Brendan Donnellan, *Nietzsche and Chamfort*, a.a.O.

⁴⁹ Zu diesem Aspekt des 'Als-ob' des starken Charakters bei Chamfort vgl. Ralph Häfner, *Die Klugheit der Adler*, a.a.O., S. 396.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, a.a.O., S. 450.

Die Paraphrase von Chamforts bereits zitierter Sentenz «Verloren jeder Tag, wo du nicht gelacht» lässt meines Erachtens drei Aspekte von Nietzsches Wertschätzung der Sentenz aufleuchten, so wie sie in folgendem bekannten Textsegment aus *Menschliches, Allzumenschliches* formuliert ist:

Lob der Sentenz. – Eine gute Sentenz ist zu hart für den Zahn der Zeit und wird von allen Jahrtausenden nicht aufgezehrt, obwohl sie jeder Zeit zur Nahrung dient: dadurch ist sie das große Paradoxon in der Literatur, das Unvergängliche inmitten des Wechselnden, die Speise, welche immer geschätzt bleibt, wie das Salz, und niemals, wie selbst dieses, dumm wird⁵¹.

Erstens schätzt Nietzsche offenbar die – mit überlieferter rhetorisch-logischer Terminologie formulierte – Präzision und Kürze der Sentenz, die diese mit dem Aphorismus und dem Fragment teilt. Dabei scheint hier aber jene Bestimmung des Begriffs der Sentenz mitbedacht zu sein, die darin besteht, dass die Sentenz latent an den ursprünglichen Ko- und Kontext der Äußerung gebunden bleibt.

Zweitens gilt es zu bedenken, dass die erste Fassung der Sammlung von La Rochefoucauld nicht nur *Maximes* hieß, sondern eben *Sentences et Maximes*⁵², so dass, ähnlich wie bei Nietzsche, die urteilende Dimension der kurzen Texte erst im Prozess des *Oeuvres* in den Hintergrund tritt. Drittens schließlich, und damit zusammenhängend, scheint Nietzsche gerade den exekutorischen, gleichsam hinrichtenden Charakter jenes *trait final et exécutoire* der als Richt- und Denkspruch zugleich zu bestimmenden Sentenz gelten lassen zu wollen; die «französischen Meister der Seelenprüfung [...] gleichen scharf zielenden Schützen, welche immer und immer wieder in's Schwarze treffen»⁵³.

Die Fragen, die sich nun aus dem Vergleich mit Heine ergeben, dürften folgende sein: Auch für Nietzsche dürfte gelten, dass die stilistische Nähe zu den französischen Moralisten auf das Provisorische und die Distanz zielt. Die bei Heine beobachtete Tendenz, diesen Zug der Aphoristik in den Dienst der Reaktualisierung und dann schließlich Entzeitlichung der eigenen Schriften (in Form von Nachträgen, Vorworten, nachträglicher Stiftung innerer, oft über-

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, a.a.O., S. 446.

⁵² Nietzsche beruft sich auf diese, erste Ausgabe der *Sentences et maximes morales*, Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, a.a.O., S. 59.

⁵³ *Ebd.* Vgl. auch die Schätzung des «Schaffens und Formens» der Kunst der Moralistik in den Fassungen. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, a.a.O., S. 57.

raschender Zusammenhänge verschiedener Segmente des eigenen Schaffens) wirft die Frage auf, ob Entsprechendes auch für Nietzsche beobachtet werden kann – und wenn ja, zu welchen Zwecken. Zugleich stellt sich die Frage nach der Ambivalenz: bei Heine war es gerade die von den Moralisten inspirierte Pointe, die es – in einer finalen Modalisierung – erlaubte, eine eindeutige Aussage zu verweigern, ja, eine nachträgliche Integration von eventuell ganz entgegenlaufenden Behauptungen oder Motiven einzuleiten. Gibt es eine derartige Handhabung von Ambivalenz auch bei Nietzsche, unter Beibehaltung des judiziären Charakters der Sentenz? Und schließlich leuchtet im Falle der Sentenz als finale Pointe, die man bei Heine beobachten kann und die am ehesten dem modalisierten Vergleich bei Voltaire ähnlich ist, auch eine Differenz zwischen Heine und Nietzsche auf. Der Zug auf die finale Pointe und mithin einen vorläufigen Abschluss der Beobachtungen am ‘vécu’ scheint der Poetik Nietzsches fremd zu sein. Diese Heinesche Tendenz zur Finalisierung der Textsegmente begründet eine Differenz zwischen dem poetischen Charakter von Heines Schreiben einerseits und dem philosophischen Schreiben Nietzsches andererseits. Dies gilt insoweit, als Heine weiterhin darauf aus ist, auch im Transitorischen ein poetisches Ganze zu stiften, oder es nachträglich, im Rahmen einer eigenen «Tiefenhermeneutik», zu produzieren⁵⁴. Diese Tendenz scheint der Prozessualität des philosophischen Schreibens Nietzsches entgegengesetzt zu sein. Die Art und Weise Heines, durch die finalen, wiewohl modal abgeschattierten Sentenzen das beobachtete Disparate, Hintergründige oder gar Abgründige im Modus des geschriebenen Textes in ein abgerundetes Artefakt zu transformieren, wirkt dem Impuls des ‘Hinterfragens’ im Sinne von Nietzsche schließlich entgegen:

Hinterfragen. – Bei allem, was ein Mensch sichtbar werden läßt, kann man fragen: was soll es verbergen? Wovon soll es den Blick ablenken? Welches Vorurtheil soll es erregen? Und dann noch: bis wie weit geht die Feinheit dieser Verstellung? Und worin vergreift er sich dabei?⁵⁵.

⁵⁴ «Tiefenhermeneutik» im Sinne der Begriffsverwendung von Norbert Altenhofer, *Chiffre, Hieroglyphe, Palimpsest. Vorformen tiefenhermeneutischer und intertextueller Interpretation im Werk Heines*, in Ders., *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, Insel, Frankfurt a.M. 1993, S. 104-153.

⁵⁵ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, § 523, in Ders., KSA, Bd. 3, S. 301.

«Kluge Narrn reden besser». Poetische Korrespondenzen zwischen Heines *Nordsee-Zyklen* und Nietzsches *Dionysos-Dithyramben*

Gabriella Pelloni

1. Einleitende Bemerkungen

Nietzsches Jugendschriften und -briefe dokumentieren bekanntlich eine intensive Heine-Lektüre, die insbesondere dem *Buch der Lieder* und den *Reisebildern* gilt. Genauso bekannt ist die Ambivalenz des Urteils Nietzsches, die die Forschung bereits hervorgehoben hat¹. In der Zeit der Arbeit an der Tragödie-Schrift nimmt Nietzsche offensichtlich an Heines «bequeme[m] Sensualismus» Anstoß. Wie ein Notat aus dem Februar 1871 verrät, wird dieser Sensualismus nach Nietzsche allzu oft mit der sogenannten «griechischen Heiterkeit» verwechselt²: Während diese aus dem Schmerz entsteht, der das Individuum tiefgründig macht, nehmen die modernen Epikureer einfach darauf Bezug, um den Genuss aller irdischen Freuden zu rechtfertigen. Unter den im Jahr 1873 verfassten Notaten findet man einen längeren Kommentar zu Heine, dem wieder ein eindeutig

¹ Vgl. dazu vor allem Linda Duncan, *Heine and Nietzsche*, in «Nietzsche-Studien», 19 (1990), S. 336-345; Gerhard Höhn, 'Farceur' und 'Fanatiker des Ausdrucks'. *Nietzsche Heineaner malgré lui?*, in *Heinrich Heine: Neue Wege der Forschung*, hrsg. v. Christian Liedtke, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, S. 198-215; Gunther Martens, 'Was wüßte deutsches Hornvieh mit den délicatesses einer solchen Natur anzufangen!': *Nietzsche über Heinrich Heine*, in *Nachmärz: der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, hrsg. v. Thomas Koebner – Sigrid Weigel, Westdeutscher Verlag, Opladen 1996, S. 246-255.

² Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. 1871*, 11[1], <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1871,11>> (letzter Abruf in allen Fällen: 22.08.2019). Werke und Briefe Nietzsches werden zitiert nach der *Digitalen Kritischen Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*, hrsg. v. Paolo D'Iorio auf der Basis von Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin-New York 1967ff., und Ders., *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin-New York 1975ff.

negativer Unterton anhaftet: Heine wird als «Farceur»³ definiert und dem Protagonisten vieler karnevalistischen Farcen des 16. Jahrhunderts, dem «Hanswurst», gleichgestellt. Daraus folgert das Urteil, dass er keinen Sinn für die Harmonie des Stiles habe, vielmehr sei er als Virtuose in der Lage, alle Stile nachzuahmen, und aus der Stilmischung Kontraste und Dissonanzen zu schaffen:

Letzterer zerstört das Gefühl für einheitliche Farbe des Stils und liebt die Hans Wurst Jacke, mit dem buntesten Farbenwechsel. Seine Einfälle, seine Bilder, seine Beobachtungen, seine Worte passen nicht zu einander, er beherrscht als Virtuose aber alle Stilarten, um sie nun durcheinander zu werfen⁴.

Interessanterweise wird Nietzsche später, in der Zeit, die im Zeichen der *Morgenröthe*, der *Fröhlichen Wissenschaft* und des *Zarathustra* steht, genau diese Eigenschaften entschieden umwerten. Die neue positive Konnotation kulminiert in der berühmten, so oft zitierten Passage von *Ecce homo*, in der Heines ambivalente Natur die Doppelmaske von Gott und Satyr trägt und seine Lyrik, in ihrer Nähe und Distanz zum deutschen romantischen Lied, als «süße und leidenschaftliche Musik» gelobt wird:

Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir *Heinrich 'Heine'* gegeben. Ich suche umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleich süßen und leidenschaftlichen Musik. Er besass jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag, – ich schätze den Werth von Menschen, von Rassen darnach ab, wie nothwendig sie den Gott nicht abgetrennt vom Satyr zu verstehen wissen⁵.

Wie Vivetta Vivarelli beleuchtet hat⁶, geht das Motiv der «göttlichen Bosheit» auf Théophile Gautiers Reiseberichte zurück. Hier hatte Gautier, der dem kranken, auf der Pariser «Matratzengruft» liegenden Dichter einen Besuch erstattet hatte, Heine als einen germanischen Apollo charakterisiert, einen Gott, in dem der boshafte Geist eines Satyrs steckte.

³ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1873*, 27[29], <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1873,27>>.

⁴ *Ebd.*

⁵ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1888), Kap. 4: *Warum ich so klug bin*, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/EH-Klug-4>>.

⁶ Vivetta Vivarelli, «Heine und ich...». *Nietzsche, Heine e Théophile Gautier*, in *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche. Saggi in memoria di Sandro Barbera*, a cura di Giuliano Campioni – Leonardo Pica Ciamarra – Marco Segala, ETS, Pisa 2011, S. 675-681.

In diesem späten Urteil knüpft Nietzsche an einen sehr frühen Kommentar über Heine an, der in einem Brief von 1868 an Sophie Ritschl enthalten ist. Zwar findet das Eingeständnis der eigenen Neigung für Heines *Reisebilder* in dem Brief an die Frau seines Philologie-Professors nur kurz Erwähnung, jedoch erörtert Nietzsche hier auch eine Vorliebe für den humoristischen Essaystil der *Briefe über Musik an einer Freundin* (1859) des Komponisten und Musikkritikers Louis Ehlert, und zwar so ausführlich, dass das Statement auch für seine Perspektive auf den heineschen Stil sehr aussagekräftig ist. Der Passus liest sich offensichtlich nicht nur als ein sehr frühes Bekenntnis zur Finesse des sogenannten Pariser *esprit*: Nietzsche äußert sich auch affirmativ über ein philosophisches Stilideal, dem er in späteren Zeiten nichts weniger als die Zukunft des künstlerischen Ausdrucks anvertrauen wird. Der Abschnitt ist es wert, dass er in fast voller Länge zitiert wird:

Böse Menschen könnten sagen, daß das Buch aufgeregt und schlecht geschrieben sei. Aber das Buch eines Musikers ist eben nicht das Buch eines Augenmenschen; im Grunde ist es Musik, die zufällig nicht mit Noten, sondern mit Worten geschrieben ist. Ein Maler muß die peinlichste Empfindung bei diesem Bildertrödel haben, der ohne jede Methode zusammengeschleppt ist. Aber ich habe leider Neigung für das pariser Feuilleton, für Heines Reisebilder usw. und esse ein Ragout lieber als einen Rinderbraten. [...]

Schließlich ging es mir wie dem Seemann, der auf dem Lande sich unsicherer fühlt als im bewegten Schiff. Vielleicht finde ich aber einmal einen philologischen Stoff, der sich musikalisch behandeln läßt, und dann werde ich stammeln wie ein Säugling und Bilder häufen, wie ein Barbar, der vor einem antiken Venuskopfe einschläft, und trotz der 'blühenden Eile' der Darstellung – Recht haben.

Und Recht hat Ehlert fast allerwärts. Aber vielen Menschen ist die Wahrheit in dieser Harlekinjacke unkenntlich. Uns nicht, die wir kein Blatt dieses Lebens für so ernst halten, in das wir nicht den Scherz als flüchtige Arabeske hineinzeichnen dürften. Und welcher Gott darf sich wundern, wenn wir uns gelegentlich wie Satyrn geberden und ein Leben parodieren, das immer so ernst und pathetisch blickt und den Kothurn am Fuße trägt?

Daß es mir doch nicht gelingt, meine Neigung zum Mißklang vor Ihnen zu bergen! Nicht wahr, Sie haben davon schon eine erschreckliche Probe? Hier haben Sie die zweite. Die Pferdefüße Wagners und Schopenhauers lassen sich schlecht verstecken⁷.

⁷ Friedrich Nietzsche, Brief an Sophie Ritschl, 2. Juli 1868, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/BVN-1868,578>>.

Drei für die spätere philosophische Ästhetik Nietzsches sehr relevante Themenkomplexe sind hier auf kunstvolle Weise miteinander verflochten. Erstens äußert sich Nietzsche zur Musikalität des Stils, von der der Brief eine eindrucksvolle Definition gibt. Der Durchbruch des Musikalischen im besprochenen Buch wäre demnach auf drei Ebenen nachzuweisen: Zunächst auf der Ebene des Gefühls, wo das Musikalische eine Aufregung («aufgeregt [...] geschrieben»), ein Durchströmt-Sein bedeutet. Eng damit verbunden ist das Musikalische im Denken, das die Vielfalt, das Unfeste, den Mangel am Bedürfnis nach Ordnung («Bildertrödel», «ohne jede Methode», «im bewegten Schiff») betrifft. Nicht zuletzt wird auf das Musikalische der Schreibart hingewiesen: Der Terminus «musikalisch» weist auf die Dynamik einer Syntax hin, die der gesprochenen Sprache nah ist und teilweise absurd wie das Lallen und Stammeln eines Säuglings klingt. Gemischt und ungleichartig zugleich verrät eine solche Sprache die Neigung zum Missklang und die Lust an Kontrasten und Dissonanzen. Dabei ist das rhythmische, klangliche Element das Entscheidende, sowie die Kraft und die scheinbare Willkür, mit denen sich die Bilder wie in einer Traumvision anhäufen.

Genau hier knüpft eine weitere, für Nietzsche zentrale Problematik an: die Frage nach der Ununterscheidbarkeit von Wahrheit und Lüge. Dafür wird die glückliche Formel «Wahrheit in der Harlekinjacke» geprägt. Nietzsche nimmt auf eine Figur Bezug, die nicht der moralischen Pflicht unterliegt, Wahrheiten auf klarer, einfacher und direkter Art und Weise auszusprechen. Der Narr der tragikomischen Harlekinaden, den Nietzsche bereits zu diesem frühen Zeitpunkt als künstlerische Identifikationsfigur in Anspruch nimmt, besetzt eine exzentrische Position, die ihm erlaubt, die Wahrheit in Fiktionen, Allegorien und Parabeln zu kleiden und sie mit Spott und Ironie zu würzen. Darum erscheint es nicht gleich deutlich, was Wahrheit und was Lüge ist, mit der Folge, dass verborgene, unerhörte Wahrheiten ans Licht gebracht werden können.

Ferner taucht eine weitere begriffliche Konstellation in diesem Abschnitt auf, die eine zentrale Rolle in Nietzsches spätere Philosophie spielt: Die Gegenüberstellung von Tragödie und Parodie, auf die Nietzsche im zweiten, 1887 geschriebenen Vorwort zur *Fröhlichen Wissenschaft* zurückgreifen wird («‘Incipit tragoedia’ – heisst es am Schlusse dieses bedencklich-unbedenklichen Buchs: man sei auf seiner Hut! Irgend etwas ausbündig Schlimmes und Boshafes kündigt sich an: incipit *parodia*, es ist kein Zweifel...»⁸). Aus dem

⁸ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), Vorrede, 1, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/FW-Vorrede-1>>.

Abschnitt geht hervor, dass es hier nicht um den modernen, engeren, sondern um den antiken, weiten Begriff der Parodie geht, der sie nicht so sehr als Gattung, sondern als ein Sprechen mit anderen Stimmen begreift⁹. In diesem Sinne wird hier die Parodie dem komisch-grotesken Spiel eines Satyrs mit der Ersthaftigkeit und Tragik des Lebens gleichgestellt.

Um die Dichterfigur Heines entfaltet sich innerhalb zwei Jahrzehnten ein dichtes Netz an Motiven, Bildern und Bezügen, die neben verschiedenen Brüchen und Perspektivierungen eine grundlegende Kontinuität zwischen der frühen und der späten Vision erkennen lassen. Zentrale Bedeutung haben hier offensichtlich die Identifizierung mit dem Narren sowie der Bezug auf die Parodie, die Nietzsche in *Ecce homo* neben dem Bild des Satyrgesanges wieder aufgreift. Das hier enthaltene Urteil über Heine wurde oft auf jene Phase erneuter Produktivität bezogen, die mit der Entstehung der *Idyllen aus Messina* (1882) und später der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* einhergeht. Diese Lieder, in denen die Parodie der poetischen Inspiration fester Bestandteil des philosophischen Denkens ist, weisen tatsächlich mehrere intertextuelle Heine-Bezüge sowie Anklänge an die heineschen Lieder auf¹⁰. Es wird hier aber zu prüfen sein, ob dieses Urteil doch nicht auch auf jene hymnenartigen Dichtungen zu beziehen ist, die mit dem dritten und vierten Teil des *Zarathustra* entstehen und denen Nietzsche 1888 die Form eines eigenständigen Gedichtzyklus mit dem Titel *Dionysos-Dithyramben* verleiht. Wolfram Groddeck hat die Vermutung aufgestellt, dass Heines *Nordsee*-Zyklus möglicherweise einen Intertext der *Dithyramben* darstellt¹¹. Ob es sich dabei um bewusste intertextuelle Bezüge handelt, soll hier dahingestellt bleiben. Wichtiger erscheint es vielmehr zu prüfen, ob wesentliche poetologische Korrespondenzen zwischen beiden hymnischen Zyklen bestehen, die nicht zuletzt auf deren eigentümliche Stellung innerhalb der Gattungsgeschichte der Hymne

⁹ Dazu vgl. Christian Benne, *Incipit parodia – noch einmal*, in *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Gedächtnis der Literatur in Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'*, hrsg. v. Gabriella Pelloni – Isolde Schiffermüller, Winter, Heidelberg 2015, S. 49-66.

¹⁰ Vgl. dazu die gründliche intertextuelle Studie von Reinhold Grimm, *Heine und Nietzsche: Bemerkungen zu einem lyrischen Pastiche*, in *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen – Neue Beiträge zur Forschung*, hrsg. v. Rolf Hosfeld, Argument, Berlin 1986, S. 98-107. Die Resonanzen zur Lyrik Heines werden hier verdeutlicht, obwohl einige Anklänge sich auf weit verbreitete Topoi beziehen, die nicht notwendigerweise auf Heine zurückgehen.

¹¹ Wolfram Groddeck, *Friedrich Nietzsche. «Dionysos-Dithyramben»*, De Gruyter, Berlin-New York 1991, Bd 2: *Die 'Dionysos-Dithyramben'. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk*, S. 3-4.

zurückzuführen sind. Nach Klopstock, Schiller, Goethe und Hölderlin konnte Nietzsche, auf sein Jahrhundert zurückblickend, nur Heines Hymnen als denkbare Vorbilder finden. Die *Nordsee*-Zyklen markieren – so die hier zu begründende These – den Anfang einer neuen Poetik der Hymne im Zeichen der Parodie, die bei Nietzsche eine Fortsetzung und eine Radikalisierung finden.

2. Heines Narrenspiel-Manifest

Immer noch ist dem Essay von Max Kommerell *Die Dichtung in freien Rhythmen und der Gott der Dichter*¹² die Einsicht zu verdanken, dass die Erfahrung des Erhabenen den inneren Motor der Hymne darstellt. Diese Erkenntnis trug wesentlich zur Entwicklung der modernen Gattungsinterpretation bei. Dass Hymne und Erhabenheit als Double von poetischer Praxis und theoretischer Reflexion parallel gehen, galt schon Kommerell als Topos. Die Formproblematik der freien Rhythmen als Form des enthusiastischen Sprechens über erhabene Gegenstände wurde immer wieder mit der inhaltlichen Bestimmung der Gattung, Ausdruck religiöser Hingerissenheit zu sein, in Verbindung gebracht.

Heines *Nordsee*-Gedichte markieren eine epochale Zäsur in der Gattungsgeschichte der Hymne¹³, indem sie auf den Erfahrungsverlust der Erhabenheit, die die philosophische Ästhetik im 19. Jahrhundert registriert¹⁴, mit dem Umschlag ins Komische und Possierliche reagieren. Mit seiner feinen Sensibilität für die Nähe von Erhabenheit und Komikformen rückt Heine die Hymne, deren metaphysische Gestalt immer einen gattungskonstitutiven Ernst besaß, an den Umschlagspunkt zum Komischen.

Dass Erhabenes und Komisches Komplementärphänomene sind, wird auch in Nietzsches *Geburt der Tragödie* betont. Die Verbindung des Erhabenen und Komischen im dithyrambischen Chor soll das Schrecken des Lebens bändigen und das Absurde der Existenz entladen. Nach Nietzsche ist dieser Bund vom Erhabenen und Burlesken auf die Vereinigung von religiösen Gefühlen und

¹² Max Kommerell, *Die Dichtung in freien Rhythmen und der Gott der Dichter* (1943), in Ders., *Gedanken über Gedichte*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1985, S. 430-503, hier S. 432ff.

¹³ Vgl. dazu Ralf Simon, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes: Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, Fink, München 2011, S. 244ff.

¹⁴ Man denke in erster Linie an Theodor Vischers 1837 veröffentlichte Habilitationsschrift *Über das Erhabene und Komische*.

possenhaften, obszönen Elementen in den antiken Kulturen, wie zum Beispiel in den Dionysos-Festen, zurückzuführen:

Wie manche Empfindungen uns verlorengehen, ist zum Beispiel an der Vereinigung des Possenhaften, selbst des Obszönen mit dem religiösen Gefühl zu sehen: die Empfindung für die Möglichkeit dieser Mischung schwindet, wir begreifen es nur noch historisch, daß sie existierte, bei den Demeter- und Dionysosfesten, bei den christlichen Osterspielen und Mysterien: aber auch wir kennen noch das Erhabene im Bunde mit dem Burlesken und dergleichen, das Rührende mit dem Lächerlichen verschmolzen: was vielleicht eine spätere Zeit auch nicht mehr verstehen wird¹⁵.

Das 11. Kapitel von Heines Reisebild *Ideen. Das Buch Le Grand*, das die enge Konjunktion vom Erhabenen und Lächerlichen behauptet, spricht auch von den tatsächlichen Umschlagsbedingungen des einen ins andere:

nach dem Abgang der Helden kommen die Clowns und Graziosos mit ihren Narrenkolben und Pritschen, nach den blutigen Revolutionsszenen und Kaiseraktionen kommen wieder herangewatschelt die dicken Bourbonen mit ihren alten abgestandenen Späßchen und zartlegitimen Bonmots, und graziöse hüpfen herbei die alte Noblesse mit ihrem verhungerten Lächeln, und hintendrein wallen die frommen Kapuzen mit Lichtern, Kreuzen und Kirchenfahnen; – sogar in das höchste Pathos der Welttragödie pflegen sich komische Züge einzuschleichen, der verzweifelnde Republikaner, der sich wie ein Brutus das Messer ins Herz stieß, hat vielleicht zuvor daran gerochen, ob auch kein Hering damit geschnitten worden, und auf dieser großen Weltbühne geht es auch außerdem ganz wie auf unseren Lumpenbrettern, auch auf ihr gibt es besoffene Helden, Könige, die ihre Rolle vergessen, Kulissen, die hängengeblieben, hervorschallende Souffleurstimmen, Tänzerinnen, die mit ihrer Lendenpoesie Effekt machen, Costümes, die als Hauptsache glänzen¹⁶.

In Heines Darstellung verbinden sich Tragödie und Komödie in einem *theater mundi*, dessen Chiffren der Kontrast und die Disso-

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-112>>.

¹⁶ Heinrich Heine, *Ideen. Das Buch le Grand* (1827), in Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, 16 Bde., Hoffmann und Campe, Hamburg 1973ff. (im Folgenden abgekürzt: DHA), Bd. 6, S. 200-201.

nanz sind. Die Tragödie der Welt lässt sich nur noch in komischen Szenen ertragen, die zugleich der Entlarvung der Verlogenheit einer korrupten und morbiden Gesellschaft dienen. Die historische Erfahrung bringt aber auch die Erkenntnis mit sich, dass das Erhabene burlesk und lächerlich wird, wenn seine Zeit vorüber ist und Empfindungslagen Einzug halten, die den vormaligen Ernst nicht mehr kennen. Die folgenden Kapitel handeln dann von der eigenen Narrheit: Heine treibt ein höchst bewusstes Komödienspiel mit sich selbst, indem er sich als närrischer Schriftsteller konstruiert.

Hier ist nun ein kurzer Exkurs nötig, der den Blick auf die historische Polysemie des Narrenbegriffs freigibt. Die Narrenfigur wurde im Laufe der Geschichte auf der einen Seite negativ besetzt: Der Narr war ein Wahnsinniger, der von einer fixen Idee getrieben wurde, oder generell eine unreife, dumme, unweise Person. Schon den biblischen Narrenfiguren wurde eine Verwandtschaft mit dem Teufel nachgesagt, der für den Ursprung aller Weltnarrheit stand. Als negative Gestalt spielte der Narr im Mittelalter seine Rolle als Gottesleugner und teuflische Figur, die für sündhaftes Leben und Vergänglichkeit stand, weiter¹⁷. Auf der anderen Seite war der Narr auch ein mutwilliger, kluger und schlauer Spötter. Im Mittelalter und in der frühen Neuzeit waren die Narren an Fürstenhöfen eine soziale Institution zulässiger Kritik: Die Hofnarren waren Figuren, die keinen festen Platz in der ständischen Ordnung und in der Gesellschaft hatten, sich keinerlei Normen verpflichtet fühlten und aus dem System fielen. Für die Hofnarren galt die sogenannte Narrenfreiheit, die es ihnen erlaubte, Kritik an den bestehenden Verhältnissen zu üben und sogar die Adeligen zu parodieren. Damit ist auch die dynamische, unterhaltsame und ich-wandelnde Rolle angesprochen, die der Narr in aristokratischen Haushalten in einer Vielzahl von Möglichkeiten zu spielen in der Lage war: Lieder, Musik, Geschichten, Satire und auch teilweise Jonglieren und Akrobatik standen in seinem Repertoire. Diese traditionelle, multitalentierete Narrenfigur wurde von Shakespeare wesentlich umgedacht: Bei Shakespeare hat der Narr nicht nur eine unterhaltsame Funktion, sondern er kann auch wichtige Themen hervorheben. Der shakespeare'sche Narr wird – man denke in erster Linie an *King Lear* – zu einem komplexen Charakter, der außerhalb der engen Grenzen der traditionellen Moral und der exemplarischen Werten der Zeit zu sprechen beginnt. Sein Ort ist der Hof, sein Platz ist bei dem König, der Moral und Gesetze verkörpert, doch besetzt

¹⁷ Vgl. Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 1991, S. 73ff.

seine Stimme eine exzentrische Position, aus der unerhörte, unbequeme, teilweise sogar gefährliche Wahrheiten angekündigt werden.

Auch ohne auf die unterschiedlichen Figurationen des Narrenmotivs im Werk Heines einzugehen¹⁸, deren nähere Ausführung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist die grundsätzliche Relevanz der Darstellung des Dichter-Narren im *Buch Le Grand* unanfechtbar. «Nur Narr, nur Dichter»: Nietzsches poetologisches Motto, das im Folgenden noch zu erörtern sei, scheint auf Heines Selbstkonstruktion wie gemünzt zu sein. Das hier unter dem Motto «Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas» niedergelegte Narrenspiel-Manifest stellt Heines bewusste, affirmative und höchst originelle Reaktion auf eine lähmende Gegenwart dar, die einem selbstbewussten, kritischen Autor nur noch die Narrenrolle überlässt. Mit provokatorischer, behahender Geste reklamiert Heine diese Rolle für sich und wendet damit die eigene Einsamkeit und unaufhebbare Entfremdung von seiner Gegenwart ins Positive: Einerseits liefert er eine Darstellung der Stagnation einer Epoche, in der alles Reproduktion und Wiederholung ist, andererseits liegt das Bewusstsein der eigenen dichterischen Originalität gerade in der Behauptung der eigenen Zitierwut und der närrischen Schreibart, die hier quasi unter Beweis gestellt wird. Die implizite Inanspruchnahme einer ausgeprägten Intertextualität für die eigene Schreibweise geht mit der intrinsischen Komplementarität zwischen Erhabenen und Komischen einher und fungiert als eine Art poetologischer Kommentar zum *Buch der Lieder*, besonders zu den Gedichtzyklen der *Nordsee*.

3. Die *Nordsee*-Zyklen im Zeichen des Komischen

Die hymnisch-mythologischen *Nordsee*-Gedichte, die während den ergiebigen, Körper und Psyche so belebenden Norderneyer Sommeraufenthalten 1826 und 1827 entstanden, wurden von Heine selbst als epochemachend betrachtet. Die Forschung hat diese neuartige, freirhythmische Naturdichtung als Stilwandel, d.h. als Hinwendung zu den unmittelbar angeschauten und wirklich erlebten Naturbildern charakterisiert. Die Natureinstellung der reimlosen, wortschöpferischen Gedichte ist jedoch sowohl unmittelbar als auch distanziert: Die Entdeckung des in der deutschen Literatur bisher unbekanntes Meerthemas schuldet sich dem Zusammenspiel zwischen grandiosem

¹⁸ Dazu vgl. grundlegend Jürgen Brummack, *Das Narrenmotiv im Werk Heinrich Heines vor dem Hintergrund der deutschen Romantik*, in *Heinrich Heine und die Romantik*, hrsg. v. Markus Winkler, Niemeyer, Tübingen 1997, S. 72-85.

Meer-Erlebnis und Homer-Lektüre, welche die dramatischen, an religiösen Symbolen und mythologischen Bildern reichen Szenarien begleitete und inspirierte. Das Zitieren von Stimmen, Rollen, Motiven entpuppt sich als das grundsätzlich architektonische Prinzip einer kontrastreichen, dissonanten Polyphonie. Die Erfahrung der Natur und der Götter ist kein unmittelbares Erlebnis, sondern sie greift primär auf Bilder und Motive der Odyssee zurück, wie das Gedicht *Poseidon* thematisiert:

Und ich saß noch ruhig auf weißer Düne,
 am einsamen Strand,
 und ich las das Lied vom Odysseus,
 das alte, ewig junge Lied,
 aus dessen meerdurchrauschten Blättern
 mir freudig entgegenstieg
 der Atem der Götter,
 und der leuchtende Menschenfrühling,
 und der blühende Himmel von Hellas¹⁹.

Die *Nordsee*-Zyklen sind durch eine fein durchstrukturierte Dramaturgie gekennzeichnet, in der Götter und Helden sich auf keiner tragischen Bühne mehr bewegen, sondern auf dem Spielbrett einer Komödie agieren. Das Eingangsgedicht *Krönung* stellt die Dichtungen als die phantasiereichen, tragisch-witzigen Kompositionen eines Dichters vor, dem die Vernunft abhandengekommen ist. Die Abdankung von Göttern und Königen ist die gemeinsame leitmotivische Chiffre vieler Szenenfolgen. Der Schluss des Gedichts *Die Nacht am Strande* inszeniert einen Gott auf Erde, der, statt eine Jungfrau zu verführen und mit ihr ein Heldengeschlecht zu erzeugen, vor dem Kaminfeuer Tee trinkt, um sich von einer bösen Erkältung zu erholen. Der Gott Poseidon im gleichnamigen Gedicht macht sich über die Schwäche und Unbedeutsamkeit des Dichters lustig, der seinen furchtbaren Zorn fürchtet. Anderswo erscheint er selbst als ein Greis mit gelber Flanelljacke und Nachtmütze. Das Elend der griechischen Götter, die von den neuen «herrschenden, tristen Götter[n]» verdrängt worden sind, ist im Gedicht *Die Götter Griechenlands* dargestellt²⁰, das als einen parodistischen Gegenentwurf zu Schillers gleichnamiger Elegie geschrieben wurde.

Die menschliche Welt ist in einer Reihe parodistischer Szenen dargestellt: Im Gedicht *Meeresstille*, das einen schnarchenden Ka-

¹⁹ Heinrich Heine, *Die Nordsee* (1827), in Ders., DHA, Bd. 1.1, S. 369.

²⁰ *Ebd.*, S. 412f.

pitän und einen ihm ein Hering klauenden Schiffjungen inszeniert, schlägt eine See-Idylle ins Komische um. Parodistisch gesungen wird in *Frieden* eine religiöse Idylle, die sich an einem Feiertag in einem frommen, in Andacht vertieften Städtchen abspielt. Die heroischen Gesten mit dem aufgewühlten Meer, von denen die Schiffsmänner in *Hafen* erzählen, entpuppen sich am Schluss als Halluzinationen von Betrunknen. Die Gedichte zitieren zahlreiche Elemente einer typischen erhabenen bzw. romantischen Landschaft (z. B. das stürmische Meer, die Fluten, der Nordwind, der Mond, die Nacht), die jedoch immer einer Personifizierung unterliegen, in der die Sinnlichkeit und Leiblichkeit überwiegen, und dabei eine komische, burleske Konnotation gewinnen: Die Nacht wird beim Gähnen porträtiert, vom Nordwind schreibt der Dichter, dass er «platt auf dem Bauch liegt» und «mit ächzend gedämpfter Stimme wie 'n störriger Griesgram» (*Die Nacht am Strande*) redet²¹, usw. Das Meer stellt das verbindende Element der Dichtungen dar. Wie im *Nordsee*-Reisebild zu lesen ist, fungiert es hauptsächlich als Metapher für die Dichterseele: «Ich liebe das Meer wie meine Seele. [...] denn das Meer ist meine Seeles»²². In *Abenddämmerung* ist das Wellengeräusch personifiziert und rückt dabei in ein komisches Licht: Das «seltsame Geräusch» der Brandung, das als «ein Flüstern und Pfeifen, / ein Lachen und Murmeln, Seufzen und Sausen» geschildert wird²³, verrät eine Pluralität von Stimmen, Ausdrucks- und Tonarten, die die Tiefen der Dichterseele gleichsam an die Oberfläche bringen. Das Meer als Metapher der Tiefe der Seele ist ein dichterischer Topos, den Baudelaire im Gedicht *Der Mensch und das Meer* exemplarisch aufgreift:

Du freier Mensch, du liebst das Meer voll Kraft,
dein Spiegel ist's. In seiner Wellen Mauer,
die hoch sich türmt, wogt deiner Seele Schauer,
in dir und ihm der gleiche Abgrund klafft²⁴.

Nietzsche wird diesen Topos ins Motiv der an der Meeroberfläche gaukelnden Seele (*Von der Armut des Reichsten*) umkehren; doch ist der Keim dieser Umkehrung in Heines Bild des Wellenrausches bereits enthalten.

²¹ *Ebd.*, S. 364.

²² Heinrich Heine, *Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, in Ders., DHA, Bd. 6, S. 150.

²³ Heinrich Heine, *Die Nordsee*, a.a.O., S. 358.

²⁴ Charles Baudelaire, *L'homme et la mer* (1857), dt. Umdichtung v. Stefan George, *Der Mensch und das Meer*, in Ders., *Die Blumen des Bösen*, Georg Bondi, Berlin 1922³, S. 30.

Das Gedicht *Fragen* nimmt eine zentrale poetologische Stellung innerhalb der Zyklen ein:

Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer
steht ein Jüngling-Mann,
die Brust voll Wehmut, das Haupt voll Zweifel,
und mit düstern Lippen fragt er die Wogen:

«O löst mir das Rätsel des Lebens,
das qualvoll uralte Rätsel,
worüber schon manche Häupter gegrübelt,
Häupter in Hieroglyphenmützen,
Häupter in Turban und schwarzem Barett,
Perückenhäupter und tausend andre
Arme, schwitzende Menschenhäupter –
sagt mir, was bedeutet der Mensch?
Woher ist er kommen? Wo geht er hin?
Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen?»

Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmel,
es wehet der Wind, es fliehen die Wolken,
es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,
und ein Narr wartet auf Antwort²⁵.

Die hier dargestellte Erfahrung der Entfremdung spielt sich auf zwei Ebenen ab: auf der einen Seite ist die metaphysische Desillusionierung, das Ausgeschlossenensein vom Geheimnis des Lebens, gemeint; auf der anderen Seite spiegelt die kalte Gleichgültigkeit der Natur die Brechung der romantischen Erfahrung wieder, in der der Dichter an der Manifestation der göttlichen Präsenz in der Welt teilhatte. In der Charakterisierung einer Menschheit, die Jahrhunderte lang nach dem Geheimnis der Existenz fragt, schlägt das Gedicht ins Komische um: Der Narr, der selbst auf eine Antwort wartet und sich damit unter die Fragenden einreihet, entlarvt zugleich diese ewige Suche als Illusion und macht sich deshalb über die Ernsthaftigkeit und Wichtigtuerei der «Freier der Wahrheit» lustig. Diese Desillusionierungs- und Entfremdungserfahrung zieht sich wie ein roter Faden durch beide Zyklen: Während der Dichter im Gedicht *Der Schiffbrüchige* um die verlorenen Hoffnungen, Träume und Begeisterungen der Jugend trauert, indem er sie gleichsam zitiert und wieder in Erinnerung ruft, verspotten die Gewässer im *Gesang der Okeaniden* das illusorische Glück des Dichters und entlarven dessen reale Einsamkeit und Heimatlosigkeit.

²⁵ Heinrich Heine, *Die Nordsee*, a.a.O., S. 417.

4. Nietzsches Dichter-Narr

Wie Christian Benne mit Bezug auf das «*Incipit parodia*» im zweiten Vorwort der *Fröhlichen Wissenschaft* sowie auf den *locus classicus* der Parodie in Quintilians *Institutio Oratoria* bewiesen hat²⁶, ist der moderne Begriff der Parodie als Form ironischer, spottender Herabwürdigung einer Gattung oder eines Werkes ein reduktives Konzept, das kaum etwas mit der antiken Idee der Parodie zu tun hat. Die Parodie ist eine Figur der *Prosopopoiia*, der Personifizierung, d.h. ein Modus, mehrere Personen bzw. Positionen sprechen zu lassen, ohne ihre Auffassungen zu teilen. Parodieren heißt in diesem Sinne, sich einer Stimme zu bedienen, ohne sich die Inhalte der Aussagen zu eigen zu machen. Die nachahmende Kontrafaktur ermöglicht, unterschiedliche Ansichten und Lebensformen in einer polyphonischen Komposition zusammenzuführen, in der der empirische Autor nur eine Stimme unter vielen wird. Parodie ist schließlich auch die Kunst, durch das Gesagte den Sagenden zu charakterisieren. Nietzsche bezieht sich eindeutig auf den antiken Parodiebegriff, wenn er seit den späten 70er Jahre die Pluralisierung der Stimmen im Subjekt und die De-Essentialisierung der Autorposition betont.

Vor diesem Hintergrund lautet meine Annahme, dass viele Lieder und Gedichte Heines nicht schlicht als Parodien einer Gattung oder einzelner Texte, über die sich der Autor aus der Außenperspektive lustig macht, gelesen werden dürfen. Schließlich scheint auch Heine den antiken Parodiebegriff im Blick zu haben, wenn er beispielsweise in seiner Einleitung zu einer Edition des *Quichote* schreibt, dass Quichote und Sancho, der Held und der Knecht, sich «beständig parodieren», und zwar in dem Sinne, dass «die eine Figur immer die Rede der anderen parodiert»²⁷, so dass sie sich dadurch vollkommen ergänzen. Der Umschlag des Erhabenen ins Komische in den *Nordsee*-Gedichten kann im Zeichen der antiken Parodie als Figur der Personifizierung gelesen werden. Nachahmung und Kontrafaktur ermöglichen, erhabene Erfahrungen der Natur und der Götter, die dem modernen Bewusstsein nicht mehr unmittelbar zugänglich sind, gleichsam im Modus des Zitierens und Erinnerns wieder zu erleben. Die Gedichte lesen sich demnach als komisch-parodistische Nachspielungen innerhalb einer polyphonischen Dramaturgie, in der der Dichter die komische Pose des Narren annimmt.

²⁶ Vgl. Christina Benne, *Incipit parodia*, a.a.O., S. 49-66.

²⁷ Heinrich Heine, *Einleitung zum «Don Quixote»*, in Ders., *DHA*, Bd. 10, S. 261.

Ein 1880 verfasstes Notat Nietzsches über Heine scheint mir genau diesen Aspekt zu betreffen: «Es mag einer sein, was er will, Genie oder Schauspieler – nur reinlich! (H. Heine hat etwas Reines.)»²⁸. Dieser Kommentar zur Reinheit der genialen schauspielerischen Kunst Heines bezieht sich meines Erachtens auf den Ernst einer parodistischen Stimme, die keinen eigenen Ort hat, in die unterschiedlichsten Rollen schlüpft und sich die Stimmen vergangener Zeiten und Erfahrungen zu eigen macht.

Nietzsches *Dionysos-Dithyramben* lassen sich als eine Fortsetzung und Radikalisierung dieser parodistischen Poetik lesen. Das Bild des Narren, der in Heines Gedicht vom Besitz der Wahrheit ausgeschlossen ist, weist deutliche Analogien zur Poetik der Dithyramben aus. Die Sonnenstrahlen, die im ersten Dithyrambus *Nur Narr, nur Dichter* den Wahrheitsanspruch des Dichters böseartig verspotten, erscheinen als eine literarische Reminiszenz jenes *Gesangs der Okeaniden*, die den Dichter auslachen und ihn seiner Illusionen berauben.

Es wird hier am Schluss nur kurz die Rede über Nietzsches ersten Dithyrambus sein, der nicht bloß einen Abschied vom Glauben an die Kunst als Manifestation des Göttlichen in der Welt darstellt. *Nur Narr, Nur Dichter* drückt zugleich die Absicht aus, der Melancholie des Verlusts den Rücken zu kehren, und die Notwendigkeit einer leichten, spöttischen, karnevalistischen Kunst zu betonen, die hier im Medium der lyrischen Sprache quasi durchgespielt und schließlich bejaht wird. Wie Rüdiger Görner hervorgehoben hat²⁹, trägt die Intonation wesentlich zum Verständnis des Textes bei: wie ist das poetologische Motto des Gedichts zu akzentuieren? Soll es resigniert, melancholisch, ironisch, oder emphatisch und gar provokatorisch klingen? Isolde Schiffermüllers genaue Textanalyse hat bewiesen, dass man hier weder mit einem resignierten Bekenntnis, noch mit einer autoironischen Überlegung, die das ehemalige Pathos der Wahrheit verspottet, zu tun hat. Vielmehr ist das poetologische Motto des Gedichts als ein emphatischer Optativ zu lesen, der die Lust an der Dissonanz, am Widerspruch und am Exzess zum Ausdruck bringt; oder auch als eine Kampfansage, die schrille, penetrante Töne annehmen kann und immer einer extremen Zerreißprobe ausgesetzt ist³⁰.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880*, 7[40], <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1880,7>>.

²⁹ Vgl. Rüdiger Görner, *Nur Narr, nur Dichter. Musikalität und Poetik*, in «Nietzsche-Studien», 41.I (2012), S. 43-57, hier S. 45.

³⁰ Vgl. Isolde Schiffermüller, *Die Lieder des alten Zauberers. Zu Nietzsches Selbstparodie im Zarathustra*, in *Pathos, Parodie, Kryptommesie*, a.a.O., S. 67-96.

Die Kunst des Dichter-Narren distanziert sich von den erhabenen Ansprüchen der *Romantik*, sowie vom tragischen Pathos der Wahrheitssuche – im zweiten Vorwort der *Fröhlichen Wissenschaft* spricht Nietzsche darüber als einen Jugendwahnsinn. Der ewige Topos der Dichter-Lüge wird aufgegriffen, vorgeführt, durchgespielt und neu gewendet zur Lust einer notwendigen Lüge, die gewollt und bejaht ist. Der Tau, der für die Präsenz des Göttlichen in der Natur steht, und der Mond, der als zentrales Motiv der romantischen Dichtung gilt, sind durch das Bild der Regenbogen ersetzt:

Das – der Wahrheit Freier?
Nein! Nur Narr, nur Dichter!
Nur Buntes redend,
aus Narren-Larven bunt herausschreiend,
herumsteigend auf lügnerischen Wort-Brücken,
auf bunten Regenbogen,
zwischen falschen Himmeln
und falschen Erden,
herumschweifend, herumschwebend, –
Nur Narr! Nur Dichter!³¹.

Die Regenbogen erscheinen als Metapher einer lügnerischen Dichtersprache, die sich ihrer eigenen Ortlosigkeit bewusst ist, jedoch nicht nur skeptisch oder ironisch bleibt, sondern sich im Rhythmus der Verse vom «Wahrheits-Wahnsinn» der Poesie befreit und eine neue Dynamik der Sprache feiert, die alle ihre musikalischen, sinnlichen Konnotationen entfaltet. Nietzsches Parodie erhebt keinen Anspruch auf eine metapoetische Wahrheit, die es festzuhalten oder aufzuheben gilt; vielmehr bringt sie die Paradoxe und Aporien der Sprache in Bewegung, um deren Spannungen rhythmisch zu artikulieren³². Das Ideal einer solchen Sprache als Affirmation der bunten Rede definiert Zarathustra als eine «schöne Narrethei»:

³¹ Friedrich Nietzsche, *Nur Narr! Nur Dichter!*, in Ders., *Dionysos-Dithyramben* (1889), <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/DD-Narr>>.

³² Zum Rhythmus im *Zarathustra* und in den *Dithyramben* vgl. u.a. Jörg H. Gleiter, *Nietzsches 'extremster Ästhetik' der Modernität: 'Der grosse Rhythmus'*, in *Bilder – Sprache – Künste. Nietzsches Denkfiguren im Zusammenhang*, hrsg. v. Renate Reschke, «Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzschegesellschaft», Bd. 18, Nr. 1 (2011), S. 17-26; Christian Benne, *Good cop, bad cop: Von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, in *Nietzsches Wissenschaftsphilosophie: Hintergründe, Wirkungen und Aktualität*, hrsg. v. Helmut Heit – Günter Abel – Marco Brusotti, De Gruyter, Berlin-Boston 2011, S. 187-210.

Sind nicht den Dingen Namen und Töne geschenkt, dass der Mensch sich an den Dingen erquicke?
Es ist eine schöne *Narretei*, das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge.
Wie lieblich ist alles Reden und alle Lüge der Töne! Mit Tönen tanzt unsre Liebe auf bunten Regenbögen³³.

Im Medium des Gedichts vollzieht sich auch die Befreiung der Sprache von ihrer repräsentativen Funktion. Wortschöpferisch und -spielerisch experimentiert die dithyrambische Sprache mit sich selbst und stellt sich immer mehr «wissentlich und willentlich» ins Zeichen der Parodie. Diese neue, närrische Sprache leistet dennoch eine überaus ernsthafte Aufgabe: sie entdeckt neue Wahrheiten und prüft sie auf ihre Fähigkeit hin, das Leben zu steigern, was für Nietzsche so viel heißt, das Leben mit neuen Sinnmöglichkeiten für die Zukunft zu gestalten.

³³ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/Za-III-Tanzlied-2>>.

Der Polemiker, der Dichter und der Lügner

Vivetta Vivarelli

In einer vielzitierten Passage in *Ecce Homo* bezeichnet Nietzsche Heine und sich selbst als wahlverwandte Sprachartisten: «Man wird einmal sagen, dass Heine und ich bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen sind – in einer unausrechenbaren Entfernung von Allem, was bloss Deutsche mit ihr gemacht haben»¹. Das beinahe unscheinbare Schlüsselwort ist in diesem Zusammenhang ‘bloss’ im Sinne von ‘ausschliesslich’. Aber warum setzt Nietzsche Heine und sich den ‘blossen Deutschen’ als grundverschieden entgegen? Dass Heine nicht unter die ‘blossen Deutschen’ gerechnet werden könnte, bezeugt nicht nur die Tatsache, dass er sich in seinem goldenen Exil in den Pariser Salons wie ein Fisch im Wasser fühlte oder dass er in Paris als «l’adorable Heine» verehrt wurde. Nietzsche hebt mehrmals Heines jüdische Herkunft hervor, vor allem im Zusammenhang mit seiner dichterischen Vorrangstellung: «Deutschland hat nur einen Dichter hervorgebracht, ausser Goethe, das ist Heinrich Heine und der ist noch dazu Jude»². Noch deutlicher ist dieser Hinweis in einer Vorstufe:

Die Deutschen sind mir nicht verwandt genug [...] man kennt meine Formel «gut deutsch sein heißt sich entdeutschen» oder ist – keine kleine Distinktion unter Deutschen – jüdischer Herkunft. – Die

¹ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* (1888), in Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1980 (im Folgenden abgekürzt: KSA), Bd. 6, S. 286.

² Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. April-Juni 1885*, 34[154], in Ders., KSA, Bd. 11, S. 472. In seinem Pamphlet *Das Judentum in der Musik* hatte Wagner dagegen geschrieben, die Juden sprächen «die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborenen Sprachen», also «als Ausländer». Der naheliegende Schluss war: «in einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun selbst den größten Genies unmöglich gewesen». Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik* (1850), in Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Verlag v. E.W. Fritsch, Leipzig 1887, Bd. 5, S. 90.

Juden unter bloßen Deutschen immer die höhere Rasse – feiner, geistiger, liebenswürdiger... L'adorable Heine sagt man in Paris³.

Seinerseits fühlt sich Nietzsche ebenfalls nicht als 'blosser Deutsche[r]', nicht nur wegen seines europäischen Kulturhorizontes, der Wahl seiner Lebenswohnstätte oder weil er sich gerne als Pole ausgibt; die handgreiflichste Erklärung liegt im Kontext der Aussage «Heine und Ich»: In einem Abschnitt von *Ecce Homo* entwirft Nietzsche gleichsam eine geistige Genealogie oder eine 'Temperaments-Verwandtschaft', wie er sie nennt, mit Autoren, die für ihn eine wichtige Rolle gespielt haben. An erster Stelle nennt er Montaigne, Pascal, Stendhal, dann mehrere, auch moderne französische Schriftstellern, mit denen er sich durch seinen 'Artisten-Geschmack'⁴ verwandt fühlt, um schließlich mit der Huldigung an Heine den 5. Abschnitt zu eröffnen. Bald danach werden als Lieblingswerke der *Manfred* (1817) von Byron und der *Hamlet* (1609), erwähnt. Wie man sieht, sind alle – in einem beinahe provokatorischen Ton – gerühmten Werke und Autoren keine deutschen.

Im Licht eines übernationalen Kulturhorizontes kann man eine eigentümliche, wenn auch indirekte Verbindung zwischen Heine und Nietzsche entdecken, die beide ihre frühen Studienjahre in Bonn verbracht hatten: Heine war in Bonn ein Schüler von August Wilhelm Schlegel⁵. Ein Schüler und ein enger Freund von August Wilhelm Schlegel war Nietzsches verehrter Meister Friedrich Ritschl, der die historisch-vergleichende Sprachforschung für die unerlässliche Pflicht eines guten Philologen hielt. Als Hauptverdienst der damaligen historisch-kritischen Philologie bewunderte Nietzsche

³ Friedrich Nietzsche, KSA, Bd. 14, S. 482; vgl. auch *Nachgelassene Fragmente. Sommer-Herbst 1884*, 26[395], KSA, Bd. 11, S. 482.

⁴ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, a.a.O., S. 285: «dass ich Etwas von Montaigne's Muthwillen im Geiste, wer weiss? Vielleicht auch im Leibe habe; dass mein Artisten-Geschmack die Namen Molière, Corneille und Racine nicht ohne Ingrim gegen ein wüstes Genie wie Shakespeare in Schutz nimmt: das schliesst zuletzt nicht aus, dass mir nicht auch die allerletzten Franzosen eine charmante Gesellschaft wären».

⁵ Dem Indologen und bekannten Übersetzer widmete der Dichter im dritten Sonett des Kranzes Verse, die dessen Verdienste im Rahmen der historisch-kritisch vergleichenden Literaturwissenschaft hervorheben: ausgehend vom «des Rheines Niblungsort» erreichte er die fernsten Länder und Flüsse bis zur «Bramas Heiligtume» und dem Gange, um jedes Mal unentdeckte Schätze zu erwerben. Vgl. Heinrich Heine, *Buch der Lieder* (1827), in Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, 16 Bde., Hoffmann und Campe, Hamburg 1973ff. (im Folgenden abgekürzt: DHA), Bd. 1.1, S. 439.

vor allem deren vergleichenden Ansatz: «Erstaunlich ist der Fortschritt in der Sprachvergleichung»⁶. Und noch deutlicher: «So ist ihr schonster Triumph die vergleichende Sprachforschung mit ihrer philosophischen Perspektive»⁷.

In *Ecce homo* betont Nietzsche, dass man als Artist «keine Heimat in Europa ausser in Paris» hat und aus dieser Perspektive wird auch Wagner als nicht Deutscher betrachtet: «er lief von den Deutschen davon»⁸. Wagner wird in den letzten Schriften mit den Artisten der *Décadence*, den ‘Virtuosen’ und ‘Fanatiker des Ausdrucks’⁹ verbunden, deren Kennzeichen die Wortmeisterschaft ist. Aber in *Nietzsche contra Wagner* werden die Artisten seltsamerweise den Schauspielern oder den Theatermenschen entgegengesetzt: «ich habe gegen das Theater, diese Massen-Kunst par excellence, den tiefen Hohn auf dem Grunde meiner Seele, den jeder Artist heute hat»¹⁰. In einer späten Aufzeichnung werden Wagner und Heine provokatorisch einander angenähert, weil beide extreme Betrüger seien: «Wagner ist ein *capitales Faktum* in der Geschichte des ‘europäischen Geistes’ der ‘modernen Seele’: wie Heinrich Heine ein solches Faktum war. Wagner und Heine: die beiden größten Betrüger, mit denen Deutschland Europa beschenkt hat»¹¹. Mit diesem Zitat eröffnete Mazzino Montinari einen Artikel über Wagner und Heine, der 5. Februar 1983 in der Zeitung «L’Unità» unter dem Titel *Musik und Revolution in einem Jahrhundert der Krise* erschien. Nach Montinari «verbindet Nietzsches Urteil den Dichter und den Musiker in der ausgeprägt künstlerischen Funktion des Betrugs. Es handelt sich aber keineswegs – so Montinari – um eine moralistische Verurteilung: beide sind mit Paris verbunden; beide verkünden das Ende der Kunst in der Moderne».

Aber warum – das ist nun meine Frage – ‘Betrüger’, als ob

⁶ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Aufzeichnungen*, 57[30], in Ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin-New York 1967ff. (im Folgenden abgekürzt: KGW), Bd. 1.4, S. 398.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Aufzeichnungen*, 58[52], in *ebd.*, S. 495. Siehe dazu Federico Gerratana, «Jetzt zieht mich das Allgemein-Menschliche an». Ein Streifzug durch Nietzsches Aufzeichnungen zu einer ‘Geschichte der litterarischen Studien’, in *Centauren Geburten. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, hrsg. v. Tilman Borsche – Federico Gerratana – Aldo Venturelli, De Gruyter, Berlin-New York 1994, S. 326-350, hier S. 342.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, a.a.O., S. 288.

⁹ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner* (1895), in Ders., KSA, Bd. 6, S. 428.

¹⁰ *Ebd.*, S. 419. ‘Artisten’ sind nach Nietzsche Stendhal, Mérimée oder Flaubert, aber auch Plato als Verehrer des Scheins.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Sommer 1888*, 16[41], in Ders., KSA, Bd. 13, S. 500.

dieses Wort beinahe identisch mit dem Wort Künstler wäre? Und warum vereinigt Nietzsche unter dieser Bezeichnung Wagner und den Dichter, den Wagner in seinem 1850 erschienen Pamphlet über *Das Judentum in der Musik* auf infame Weise bekämpft hatte? Nietzsche hat im Laufe der Zeit eigene kritische Waffen geschärft, die Heines 'göttlicher' oder 'teuflischer Bosheit' in vielerlei Hinsicht ähneln. Vor allem das bekannte Kunststück, den Feind mit dessen eigenen Waffen zu schlagen. Wagner besiegelte den Schluss seines antijüdischen Pamphlets ausgerechnet mit der Gleichsetzung der 'Lüge' und der modernen (lies: heineschen) Dichtung:

Zu der Zeit aber, wo das 'Dichten' bei uns zur 'Lüge' wurde, [...] da war es das Amt eines sehr begabten Juden, diese 'Lüge' [...] aufzudecken [...]; durch alle Illusionen 'moderner Selbstbelügung' hindurch, ward er rastlos vorwärts gejagt bis auf den Punkt, wo er nun selbst wieder 'sich zum Dichter log', und dafür auch seine gedichteten 'Lügen' von unseren Komponisten in Musik gesetzt erhielt¹².

Viermal das Wort 'Lüge'; dann 'log', dann 'Selbstbelügung'. Diese höchstwahrscheinlich im Nietzsches Gedächtnis gebliebene und in dessen Spätphase wiedergekäute Passage kann uns viel über die Dichter sagen, die lügen. Nach Nietzsche ist Wagner ein Lügner und Betrüger genau wie der von ihm angefeindete Dichter, aber im Gegensatz zu Heine war Wagner der Apostel einer Kunst, die «echt und deutsch», «deutsch und wahr» sein sollte¹³.

Seinerseits bewunderte Heine, genau wie Nietzsche, die Worten des Pilatus «Was ist die Wahrheit» (Joh. 18, 38)¹⁴. Wie Nietzsche glaubte er nicht an die Wahrhaftigkeit der *Bekenntnisse* von Rousseau, dessen Titel er in seinen *Geständnissen* allerdings nachahmte:

Und dann, mit dem besten Willen der Treuherzigkeit kann kein Mensch über sich selbst die Wahrheit sagen. Auch ist dies niemandem bis jetzt gelungen, weder dem heiligen Augustin, dem frommen Bischof von Hippo, noch dem Genfer Jean Jacques Rousseau, und am allerwenigsten diesem letztern, der sich den Mann der Wahrheit und der Natur nannte, während er doch im

¹² Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, a.a.O., S. 107. Hervorhebungen von mir.

¹³ Der stolze Anspruch wurde in den *Meistersingern* gegen die italienische Oper erhoben.

¹⁴ Heinrich Heine, *Über den Denunzianten. Eine Vorrede zum dritten Theile des Salons* (1837), in Ders., *DHA*, Bd. 11, S. 167.

Grunde viel verlogener und unnatürlicher war, als seine Zeitgenossen. [...] Sein Selbstporträt ist eine Lüge, bewundernswürdig ausgeführt, aber eine brillante Lüge¹⁵.

In seiner Spätphase setzt Nietzsche die «*délicatesses*» des «*l'adorable Heine*» dem deutschen 'Hornvieh' (vielleicht auch mit Bezug auf die von Carl Emil Doepler entworfenen gehörnten Helme der wagnerischen Inszenierungen) entgegen¹⁶. Nietzsche führt seine kräftezehrende Fehde gegen die Mythisierung der deutschen Gemeinde und des deutschen Wesens weiter. Nach Montinari war das der Hauptgrund seiner Trennung von Wagner, erklärt doch Nietzsche selber in *Nietzsche contra Wagner*: «Seitdem Wagner in Deutschland war, condescendierte er Schritt für Schritt zu Allem, was ich verachte – selbst zum Antisemitismus... Es war in der That damals die höchste Zeit, Abschied zu nehmen»¹⁷.

In Nietzsches Kampf gegen Bayreuth gewinnt ein weiteres Schlüsselwort grundlegende Bedeutung und zwar das von Heine geliebte Wort 'Geist', das Nietzsche mehrmals in Verbindung mit dem Wort 'Juden' benützt. Diesem Wort legte Heine einen besonderen Wert im Vorwort der *Geständnisse* bei: «Ein geistreicher Franzose – [...] nannte mich einst einen romantique défroqué. Ich hege eine Schwäche für alles, was Geist ist, und so boshaft die Benennung war, hat sie mich dennoch höchlich ergötzt»¹⁸.

Wie bei Nietzsche wird hier das Wort 'Geist' auch im Sinne von 'Esprit', 'Witz' oder 'Humor' begriffen¹⁹.

Nietzsche zitiert mehrmals in seinen Jugendschriften die Gedichte von Heine, aber diese Zitate werden viel seltener in seiner wagnerischen Phase. Allerdings hatte er in einem an Sophie Ritschl

¹⁵ Heinrich Heine, *Geständnisse* (1854), in Ders., DHA, Bd. 15, S. 13.

¹⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, KSA, Bd. 6, S. 427, sowie Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. 1887-1889*, 11[4], in Ders., KSA, Bd. 13, S. 252. Dazu Renate Müller-Buck, *Heine oder Goethe? Zu Friedrich Nietzsches Auseinandersetzung mit der antisemitischen Literaturkritik des 'Kunstwart'*, in «Nietzsche-Studien», 15 (1986), S. 265-288.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, a.a.O., S. 431.

¹⁸ Heinrich Heine, *Geständnisse*, a.a.O., S. 13.

¹⁹ Im dreizehnten Kapitel der *Reisebilder* wird dem Geist eine befreiende Wirkung zugeschrieben, die auch in Nietzsches Spätphase wichtig ist. Heine hebt eine latente Spannung zwischen dem 'Geist' und dem friedfertigen Zustand der geschlossenen, von der Kirche geleiteten Gemeinden heraus: «Es läßt sich nicht leugnen, daß viel ruhiges Glück dadurch gegründet ward [...]. Aber der Geist hat seine ewigen Rechte, er läßt sich nicht eindämmen durch Satzungen und nicht einlullen durch Glockengeläute». Heinrich Heine, *Die Nordsee. Dritte Abtheilung* (1826), in Ders., DHA, Bd. 6, S. 142.

adressierten Brief vom 2. Juli 1868 geschrieben: «Aber ich habe leider Neigung für das pariser Feuilleton, für Heines *Reisebilder* usw. und esse ein Ragout lieber als einen Rinderbraten»²⁰. Dieser Brief enthält nicht nur einen wichtigen Hinweis über Nietzsches Lektüre der *Reisebilder*, er zeigt vor allem, daß er einen stilistischen Grundsatz des Schriftstellers Heine herausgearbeitet hat, nämlich dessen Vorliebe für kulinarische Metaphern, d.h. für Bilder, die mit der Küche, dem Essen, Feinschmeckern und Leckerbissen zu tun haben. Schon in diesem Brief wird Heine unterschwellig mit Paris verbunden. Im achten Kapitel der *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* – ein Romanfragment, das im siebten Kapitel die Fabel des fliegenden Holländers enthält²¹ –, wird «das geistreiche Ragout» der französischen Gastronomen als Metapher für die koketten Reize der schönen Französinen verwendet und mit den verschiedenen viel einfacheren 'Braten' anderer europäischen Länder verglichen²².

Laut Walter Kaufmann hat sich Nietzsche «an Heines Ironie orientiert» und «von Heine viel gelernt, so die Nuancierung der 'göttlichen Bosheit' [er verwendet den Ausdruck von *Ecce Homo*]²³ und den Umgang mit der deutschen Sprache»²⁴. Kaufmann stützt sich auf eine Aussage von Thomas Mann, der eine besondere Vorliebe für Heines Schrift über Börne hegte: «von seinen [Heines] Werken liebe ich längst das Buch über Börne am meisten. [...] Seine Psychologie des Nazarener Typus antizipiert Nietzsche. [...] Nebenbei enthält das Buch die genialste deutsche Prosa bis Nietzsche»²⁵. Sowohl Mann als auch Kaufmann berühren indirekt einen wichtigen Punkt, der

²⁰ Friedrich Nietzsche, Brief an Sophie Ritschl, 2. Juli 1868, in Ders., *Briefe. Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin-New York 1975ff. (im Folgenden abgekürzt: KSB), Bd. 2, S. 299.

²¹ Siehe dazu den Kommentar in Heinrich Heine, *DHA*, Bd. 5, S. 847: «Gautier schätzte am *Schnabelewopski* [...] auch die tiefer reichende Gestalt des fliegenden Holländers. Dies bekundete er anlässlich der Pariser Uraufführung der Oper *Le Vaisseau Fantôme* im November 1842, der ersten Oper mit der Holländer-Thematik. Auf Umwegen (über Richard Wagner) stammten die Grundzüge des Librettos von Heine, ohne daß der Ideenlieferant auch nur erwähnt wurde».

²² Heinrich Heine, *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1833), in *ebd.*, S. 175.

²³ Heines 'göttliche' oder 'teuflische' Bosheit wurde mehrmals von den Französern, insbesondere von Theophile Gautier betont, aber auch von unserem De Santis, der von Heines 'riso micidiale' (d. h. vernichtendes, mörderisches Lachen) sprach.

²⁴ Siehe dazu Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist*, WBG, Darmstadt 1982, S. 438-439.

²⁵ Thomas Mann, *Notiz über Heine*, 1908, wiederabgedruckt in Ders., *Rede und Antwort*, Fischer, Berlin 1922, S. 82.

der Stelle über Heine in *Ecce homo* zugrundeliegt: die Artistik ist mit der 'göttlichen Bosheit', also mit dem Witz, zugleich aber auch mit der 'Handhabung' der Sprache wesentlich verbunden, beinahe als ob die eigentliche Meisterschaft des Wortes nicht getrennt vom Witz zu denken wäre. Im Aphorismus 254 von *Jenseits von Gut und Böse* (1886), der in gewisser Hinsicht als der Hintergrund der Stelle über «Heine und ich» in *Ecce homo* zu betrachten ist, beschreibt Nietzsche die «Fähigkeit zu artistischen Leidenschaften, zu Hingebung an die Form» als «eine Art Kammermusik der Litteratur»²⁶.

Die lebhaften und erbitterten Auseinandersetzungen zwischen Heine und Börne drehten sich eben um den Angelpunkt der 'Artistik' so wie um die Begriffe von Wahrheit und Lüge²⁷. Börne hatte Heine vorgeworfen, die Geschichte als Künstler zu deuten und nicht imstande zu sein, weder Dichtung und Prosa noch Lüge und Wahrheit zu unterscheiden. In seiner Denkschrift zitiert Heine eine Stelle aus den *Pariser Briefen*, in der Börne seinen Widersacher hinterhältig kritisierte:

Heine ist ein Künstler, ein Dichter. [...] Weil er oft noch etwas anderes sein will als ein Dichter, verliert er sich oft. Wem, wie ihm die Form das Höchste ist, dem muß sie auch das einzige bleiben. [...] Darum rührt er auch nicht, wenn er weint; denn man weiß, daß er mit den Tränen nur seine Nelkenbeete begießt. Darum überzeugt er nicht, wenn er auch die Wahrheit spricht; denn man weiß, daß er an der Wahrheit nur das Schöne liebt²⁸.

Und noch: «Wie kann man je dem glauben, der selbst nichts glaubt?»²⁹. In diesem Zusammenhang erfand Börne eine Formel, die Heine tief verwunden und auch sein politisches Engagement verdächtigen und beeinträchtigen sollte: 'Charakterloses Poetentum' oder 'poetische Charakterlosigkeit'³⁰. Heines schneidende Antwort spielt eine bewusste Strategie der Umkehrung aus:

Es ist immer ein Zeichen von Borniertheit [hier spielt Heine tückisch mit dem Namen seines Widersachers: Börne / borniert], wenn

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), in Ders., KSA, Bd. 5, S. 199.

²⁷ Marco Rispoli betont Heines Strategie, den Widersacher mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Vgl. Marco Rispoli, *Parole in guerra: Heinrich Heine e la polemica*, Quodlibet, Macerata 2008, S.147.

²⁸ Heinrich Heine, *Ludwig Börne. Eine Denkschrift* (1840), in Ders., DHA, Bd. 11, S. 123.

²⁹ *Ebd.*, S. 124.

³⁰ *Ebd.*, S. 121.

man von der bornierten Menge leicht begriffen und ausdrücklich als Charakter gefeiert wird. [...] Der Grundsatz, daß man den Charakter eines Schriftstellers aus seiner Schreibweise erkenne, ist nicht unbedingt richtig. [...] Bei *Artisten* ist jener Grundsatz unzulässig, denn diese sind Meister des Wortes, *handhaben* es zu jeden beliebigen Zwecke, prägen es nach Willkür, schreiben objektiv, und ihr Charakter verrät sich nicht in ihrem Stil³¹.

‘Artist’, ‘handhaben’: die beiden Worte springen auch in Nietzsches Stelle über Heine in *Ecce homo* in die Augen und durch diese offensichtliche Anknüpfung gewinnt der Ausdruck ‘Artist’, im Kontrast zu dem Synonym ‘Künstler’, eine deutlichere Kontur.

Der Gegensatz von Charakter und Talent, der offenbar eine besonders verwundbare Stelle Heines traf, taucht im Vorwort von *Atta Troll* wieder auf:

Das Talent war damals eine sehr missliche Begabung, denn es brachte in Verdacht der Charakterlosigkeit. Die schelsüchtige Impotenz hatte endlich nach tausendjährigem Nachgrübeln ihre große Waffe gefunden gegen die Übermüthigen des Genius; sie fand nämlich die Antithese von Talent und Charakter. Es war fast persönlich schmeichelhaft für die große Menge, wenn sie behaupten hörte: die braven Leute seien freilich in der Regel sehr schlechte Musikanten, dafür jedoch seien die guten Musikanten gewöhnlich Nichts weniger, als brave Leute, die Bravheit aber sei in der Welt die Hauptsache, nicht die Musik³².

«Als Gegenbegriff zum Artistentum – so Gerhard Höhn – verträgt sich Charakter gut mit Abhängigkeit, ‘Verführtsein’, was zuerst Börne und jetzt dem Tanzbären angelastet wird»³³. Tanz, Musik und Artistik sind, wie auch Fabrizio Cambi in seinem Beitrag zu diesem Band zeigt, sowohl bei Heine als auch bei Nietzsche eng verbunden. Aber die Denkschrift über Börne enthält auch eine gewichtige Äußerung Heines über diejenigen, die nur Dichter sind:

Ob Börne ein Charakter ist, während andere nur Dichter sind, diese

³¹ *Ebd.*, S. 120-121. Hervorhebungen von mir. Ein Echo dieser Auffassung könnte in einem nachgelassenen Fragmente aus dem Jahr 1879 versteckt sein: «Character fälschlich aus Werken erschlossen. Diese aber nach dem künstl(erisch) Wirkungsvollsten. Auch der Künstler irrt sich leicht über sich». Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. 1878-Juli 1879*, 39[1], in Ders., KSA, Bd. 8, S. 576.

³² Siehe dazu den Kommentar in Heinrich Heine, DHA, Bd. 11, S. 621.

³³ Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1997, S. 87.

unfruchtbare Frage können wir nur mit dem mitleidigsten Achselzucken beantworten. 'Nur Dichter' – wir werden unsere Gegner nie so bitter tadeln, daß wir sie in eine und dieselbe Kategorie setzen mit Dante, Milton, Cervantes, Camöens, Philipp Sidney, Friedrich Schiller, Wolfgang Goethe, welche nur Dichter waren³⁴.

'Nur Dichter' kommt jedem Nietzsche-Forscher als bekannt vor: *Nur Narr, nur Dichter* ist zugleich ein Titel und eine Sentenz, die eine programmatische Absicht verraten und einen doppelten Bezug³⁵ auf Heine enthalten. In den *Dionysos-Dithyramben* sind noch weitere Motiv-Anklänge an Heine zu finden: Im ersten Dithyrambus ist ein Leit-Motiv eben die Spannung zwischen Wahrheit und Maske/Lüge. Der zweite, *Unter Töchtern der Wüste*, enthüllt mehrere durch Heine vermittelte Anspielungen auf den Orient des *West-östlichen Divans* (1819). In *Die Romantische Schule* bezeichnet Heine Goethes *Divan* einprägsam als einen 'Selam', einen Gruß des Okzidents an den Orient:

Unbeschreiblich ist der Zauber dieses Buches; es ist ein Selam, den der Occident dem Oriente geschickt hat, und es sind gar närrische Blumen darunter: sinnlich rothe Rosen, Hortensien wie weiße nackte Mädchenbusen, spaßhaftes Löwenmaul³⁶ [...]. Dieser Selam aber bedeutet, daß der Okzident seines frierend mageren Spiritualismus überdrüssig geworden und an der gesunden Körperwelt des Orients sich wieder erlaben möchte³⁷.

Der Gegensatz zwischen Tugend oder moralischen Gebrüll und Sinnlichkeit / Körperlichkeit der 'Milch-Busen' (die an Heines 'nackte Mädchenbusen' erinnern) prägt den zweiten Dithyrambus. Das mehrmals wiederholte biblische Wort 'Sela' hat wahrscheinlich mit dem Arabischen Grußwort Selam zu tun.

Im Dithyrambus findet sich noch eine genauere Anspielung

³⁴ Heinrich Heine, *Ludwig Börne*, a.a.O., S. 121.

³⁵ Auf die Verwandtschaft mit dem Narren des *Nordseezyklus* und der *Reisebilder* hat Wolfram Groddeck in seinem Kommentar hingewiesen. Wolfram Groddeck, *Friedrich Nietzsche. Die Dionysos-Dithyramben. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk*, De Gruyter, Berlin-New York 1991, Bd. 2, S. 3.

³⁶ Maul, als Maul der Mädchen und als Maul der Oase ist ein Schlüsselwort im Dithyrambus. Laut Heine enthält Goethes *Divan* «die Denk- und Gefühlsweise des Orients, in blühenden Liedern und kernigen Sprüchen; und das duftet und glüht darin, wie ein Harem voll verliebter Odaliskin. [...] Es ist dem Leser dabey so schauerlich lüstern zu Muthe». Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1836), in Ders., *DHA*, Bd. 8.1, S. 160.

³⁷ *Ebd.*, S. 161.

oder sogar ein verstecktes Zitat: man vergleiche einige Verse der dritten Strophengruppe mit einer berühmten Strophe von Heines *Pomare*. Auffallend sind die gleichen Reime oder Binnenreime (biegen, wiegen), das Verb ‘flattern’ so wie das Bild der auf einem einzigen Fuß tanzenden Palmen / Tänzerin auf einem exotischen Hintergrund³⁸:

Unter Töchtern der Wüste
und sehe der Palme zu,
wie, sie, einer Tänzerin gleich,
sich biegt und schmiegt und in der Hüfte wiegt
immer nur auf Einem Beinchen stand³⁹.

Pomare
Sie tanzt. Wie sie das Leibchen wiegt!
Wie jedes Glied sich zierlich biegt!
[...]
Sie tanzt. Wenn sie sich wirbelnd dreht
Auf einem Fuß, und stille steht⁴⁰.

Sowohl Heine als auch Nietzsche unterstreichen die hypnotische Wirkung des Tanzes: «Sie tanzt mich rasend – ich werde toll» schreibt Heine mit Blick auf Herodes und Salomè. Und Nietzsche: « – man thut es mit, sieht man lange zu».

Auch in *Atta Troll* wird ein Mädchen mit einer Palme verglichen: «Und die Glieder schlank und kühl / Wie die Palme der Oase»⁴¹.

Ein weiteres Gedicht aus dem ‘Romanzero’, *Der Dichter Firdusi*, enthält ein Gleichnis, das die Fächerform der Palmenblätter mit den Fächern von Haremssklavinnen veranschaulicht: «Gleich Odaliskens anmutiglich / Die schlanken Palmen fächern sich»⁴². Bei Nietzsche ist das Tanzkleid der Palme ein «Fächer- und Flatter- und Flitter-Röckchen», das an eine Cancan Tänzerin denken lässt.

Der Wanderer des Dithyrambus, ein Europäer unter Palmen,

³⁸ Pomare war eine Pariser Cancan Tänzerin, die den Namen der Königin von Tahiti gewählt hatte; auch die «Morgenland-Mädchen» im Dithyrambus sind tanzende Mädchen. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), in Ders., KSA, Bd. 4, S. 380.

³⁹ Heinrich Heine, *Bäder von Lucca* (1829), in Ders., DHA, Bd. 7.1, S. 103: «Ich fühlte wunderbar, wie mein Herz sich beständig mitdrehte, bis es fast schwindelig wurde».

⁴⁰ Heinrich Heine, *Romanzero* (1851), in Ders., DHA, Bd. 3.1, S. 30.

⁴¹ Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (1843), in Ders., DHA, Bd. 4, S. 58.

⁴² Heinrich Heine, *Romanzero*, a.a.O., S. 52.

ist «am fernsten vom wolkigen feuchten schwermüthigen Alt-Europa». Heine prägt im Gedicht *Vitzliputzli* des *Romanzero* das Wort 'europamüde' und beschreibt, wie gesagt, in der *Romantischen Schule*, einen Okzident, der «seines frierend mageren Spiritualismus überdrüssig geworden» ist. Im Nietzsches Dithyrambus wird Heines «gesunde Körperwelt des Orients» der tugendhaften Wüste / Würde / Wollust der Europäer entgegengesetzt.

Am Anfang des *Zarathustras* Kapitels *Von der Wissenschaft*, der die beiden eben genannten Dithyramben im Zarathustra IV trennt, kommt eine deutliche Anspielung an den Zauberer / Wagner vor: «Wehe allen freien Geistern, welche nicht vor solchen Zaubereien auf der Hut sind! Dahin ist es mit ihrer Freiheit: du lehrst und lockst zurück in Gefängnisse, –»⁴³.

Nietzsches Narr der Dithyramben – das ist das Thema des Beitrags von Gabriella Pelloni zu diesem Band – trug die Freiheit des Geistes als Banner gegen den ehemaligen freien und nunmehr gebundenen Geist Wagner in einem Gedichtentwurf aus dem Jahr 1884⁴⁴:

Der du an jeder *Fessel* krankst [als ehemaliger Freigeist, V.V.],
 Friedloser, *freiheit-dürst'ger* Geist,
Siegreicher stets und doch *gebundener*⁴⁵
 [...] Weh!
 Daß auch du am Kreuze niedersankst,
 Auch du! Auch du – ein Überwundener!
 Vor diesem *Schauspiel* steh' ich lang
Gefängnis atmend, **G**ram und **G**roll und **G**ruft⁴⁶,
 Dazwischen Weihrauch-Wolken, Kirchen-Huren-Duft
 Hier wird mir bang:
 Die *Narrenkappe* werf' ich *tanzend* in die Luft!
 Denn ich entsprang – ⁴⁷.

Schlüsselwörter sind in diesem Zusammenhang: Narrenkappe, Tanz und Freiheit.

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, a.a.O., S. 375.

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *An Richard Wagner*, in Ders., *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1884*, KSA, Bd. 11, S. 319.

⁴⁵ Man bemerke die parallelen Komparative: je erfolgreicher Wagner wurde, desto mehr wurde er ein Sklave seines Erfolgs und seines Glaubens. Hervorhebungen von mir.

⁴⁶ Viermal G und dann zweimal W wie die Stabreime Wagners. Hervorhebungen von mir.

⁴⁷ Die Gedankenstriche sind auch in Heines *Reisebilder* ein von Sterne entliehenes Stilmittel. Hervorhebungen von mir.

Ein weiteres Motiv der Denkschrift über Börne war dessen 'Groll' gegen Goethe. Dieselbe Spannung zwischen Nazarenertum und Jasagen zum Leben wird zum Thema eines bedeutenden Aphorismus der *Götzendämmerung*: «Und in der That, die Geschichte ist reich an solchen Anti-Artisten, an solchen Ausgehungerten des Lebens: welche mit Nothwendigkeit die Dinge noch an sich nehmen, sie auszehren, sie m a g e r e r machen müssen»⁴⁸.

Ich grolle nicht war außerdem der Titel eines von Schumann im Liederzyklus *Dichterliebe* (1840) vertonten Gedichts Heines, das Rohde in einem Brief an Nietzsche vom 7. Januar 1869 zitiert⁴⁹.

Die Gedichte Heines, die der junge Nietzsche am liebsten zitiert, haben häufig befremdende und groteske Züge. Dass Nietzsche sich von dem Unheimlichen bei Heine besonders angezogen fühlte, zeigt ein verstecktes Zitat in einer Passage der Briefe, in der er sich als Soldat im Gewande eines Pferdeknechts porträtiert, der «heftigweg bemüht» ist, «den Gaul mit der Striegel zu bearbeiten»: «mir graut es, wenn ich sein Antlitz sehe – es ist beim Hund meine eigene Gestalt»⁵⁰. Das Gedicht aus dem Zyklus *Heimkehr* (XX.), das mit dem Vers «Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen» anfängt, wurde von Schubert mit dem Titel *Der Doppelgänger* (im Liederzyklus *Schwanengesang* D 957) vertont. «Beim Hund» ist ein scherzhafter Zusatz Nietzsche. Die befremdende Wirkung des Gedichts beruht auf der Unbestimmtheit des nachäffenden Doppelgängers: Der 'bleiche Geselle' als Spiegelbild oder als äußere Projektion des lyrischen Ichs könnte sowohl ein menschliches Wesen als auch der Mond sein⁵¹. Besonders der Zyklus *Die Heimkehr* (so lautet auch ein Titel im *Zarathustra*) und das von Nietzsche zitierte Gedicht *Ich unglückseliger Atlas* (XXIV)⁵² sind durch schaurig-dunkle Atmosphären charakterisiert: Das lyrische Ich sucht z.B. seine Geliebte in leeren Hallen, aus denen Schlangen hervorkriechen (XIX.). Besonders die ruhenden («es ruhen die Gassen»), «wohlbekanntem»

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* (1888), in KSA, Bd. 6, S. 117.

⁴⁹ Erwin Rohde, Brief an Friedrich Nietzsche, 7. Januar 1869, in Friedrich Nietzsche, KGB, Bd. 1.4, S. 687; Erwin Rohde, *Briefe aus dem Nachlass*, Bd. 1: *Briefe zwischen 1865 und 1871*, hrsg. v. Marianne Hauboldt, Georg Olms Verlag Hildesheim-Zürich-New York 2015, S. 103. Rohde bezog sich auf seine Abhandlung über Lucian, die Ritschl im *Rheinischen Museum* nicht veröffentlichte.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, Brief an Erwin Rohde, 3. November 1867, in Ders., KSB, Bd. 2, S. 233.

⁵¹ Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, in Ders., *Buch der Lieder* (1827), in Ders., DHA, Bd. 1.1, S. 230.

⁵² Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile* (1881), § 364, in Ders., KSA, Bd. 3, S. 242. Vgl. den Beitrag von Marie Wokalek zu diesem Band.

Gassen (XVIII.) zeitigen wegen der Abwesenheit der Geliebten eine unheimliche Wirkung und lassen an die nächtlichen Gassen des *Zarathustra* denken: «Unsere Schritten klingen ihnen zu einsam durch die Gassen»⁵³; «Zarathustra aber ging weiter durch die dunklen Gassen»⁵⁴; «noch die Gasse macht er [der Winter] einsam, dass der Mondschein drin Nachts sich fürchtet»⁵⁵. Die Gasse spielt übrigens wie der Thorweg eine wichtige Rolle in der Darstellung der ewigen Wiederkehr⁵⁶.

Die nächtliche Reise der *Heimkehr*, die an die von Heine bewunderte *Winterreise* Wilhelm Müllers erinnert, ist von düster-melancholischen Tönen vor einem Hintergrund von öden und verlassenem Gegenden durchzogen: «Nacht liegt auf den fremden Wegen» (LXXXVI.); «Die Mitternacht war kalt und stumm» (LXI.); dazu tauchen häufig 'Fratzenbilder' oder 'Schattengestalten'. Aber nicht nur den jungen Nietzsche hätten wohl einige prä-expressionistische Bilder beeindrucken können, wie z. B.: «Der Stern ist knirschend zerstoßen» (LIX.); «die Strassen sind gar zu eng! [...] / Die Häuser fallen mir auf dem Kopf»; in den *Neuen Gedichten* wird der Mond sogar zum Auge des Poliphem («rotheinäugig») ⁵⁷.

Im Zyklus *Heimkehr* kommt auch das Gedicht *Nun es ist Zeit* vor, das eine entscheidende Bedeutung hat, um Heines Inszenierung der eigenen Gefühle zu verstehen: «Die prächtigen Kulissen, sie waren bemalt / im hochromantischen Stile, [...] ich hab mit dem Tod in der eigenen Brust / den sterbenden Fechter gespielt. [...] Ach Gott! Im Scherz und unbewußt / sprach ich, was ich gefühlet»⁵⁸. «Aus meinen großen Schmerzen / Mach ich die kleinen Lieder» (XXXVI.), schrieb Heine noch im *Lyrische Intermezzo*. Diese Verse wurden viele Jahre vor der Matratzengruft geschrieben, die scheinbar Heine dazu zwang, jede Maske (doch nicht seinen Humor) wegzuworfen.

Diese ganz moderne Haltung der Zwiespältigkeit hat viele Interpreten, nicht aber Nietzsche irreführt. Selbst unser Croce äußerte sich skeptisch gegenüber Heine: «Nun ist es möglich, wenn man den Scherz so sehr liebt, groß und echt in der Dichtung

⁵³ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, a.a.O., S. 7.

⁵⁴ *Ebd.*, S. 17.

⁵⁵ *Ebd.*, S. 214.

⁵⁶ *Ebd.*, S. 195-196.

⁵⁷ Harald Steinhausen, *Heine und die Lyrik der Moderne*, in *Auf den Spuren Heinrich Heines*, hrsg. v. Ingrid Hennemann Barale – Harald Steinhausen, ETS, Pisa 2006, S.183-194, hier S. 188-190.

⁵⁸ Heinrich Heine, *Die Heimkehr*, a.a.O., S. 257.

zu sein, die immer etwas religiöses an sich hat?»⁵⁹. Vor allem ein sonst so scharfer und feinfühligler Interpret wie Adorno ließ sich von mehreren Vorurteilen über die Artistik als Nachahmung einer dichterischen Sprache, die manchmal denjenigen Wagners ähneln, irreführen: Formeln wie «nachahmender Übereifer des Ausgeschlossenen», «Widerstandslosigkeit gegenüber dem kurrenten Wort» im Gegensatz zur «heimliche[n] Geborgenheit der Sprache» nähren das folgenschwere Hirngespinnst der Korruption der deutschen Sprache. Nietzsches Haltung war dagegen ganz anders und betrachtete Heines Schauspielerkunst ungefähr wie er den Hamlet beurteilte: «was muss ein Mensch gelitten haben, um dergestalt es nöthig zu haben, Hanswurst zu sein!»⁶⁰.

Mit dieser Zwiespältigkeit fühlte er sich geistig-seelisch verbunden. In einem Brief an Malwida von Meysenbug vom 13. Mai 1877 beschrieb Nietzsche die schrecklichen Anfälle seines Kopfschmerzes während einer Schiffsfahrt: «– kurz, ich bin heute wieder in der Stimmung des «heiteren Krüppelthums», während ich auf dem Schiffe nur die schwärzesten Gedanken hatte und im Bezug auf Selbstmord allein darüber im Zweifel blieb, wo das Meer am tiefsten sei». Diese Versuchung wird aber in einem bemerkenswert spielerischen Ton erzählt: in dem Brief an die Wagnerianerin inszeniert Nietzsche den fliegenden Holländer, er selbst wird zum fliegenden Holländer, welcher im Wagners Text sang: «wie oft in Meeres tiefsten Schlund stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab». Mit den Worten «ewige Schlaflosigkeit war mein Schicksal» variiert Nietzsche den wagnerischen Spruch: «ew'ge Verdammnis ist ihr Los!». Der Sturm wird in einem belustigenden Ton beschrieben: «Alles im Schiffe rollte mit grossem Lärm hin und her, die Töpfe sprangen und bekamen Leben, die Kinder schrien, der Sturm heulte»⁶¹. In diesem Brief betrachtet Nietzsche sich selbst und das eigene Leiden mit humorvollem Abstand. Sein Zustand scheint ihm «schrecklich und doch eigentlich lächerlich». Wie Heine tritt er aus sich heraus, wird zum Zuschauer, welcher sich selber als dramatische Spielfigur anschauen kann und zeigt sich zugleich als ein Künstler der alchemistischen Verwandlung.

Aber, um mit dem eigentlichen Thema unseres Bandes über die «spezifische Artistik» und «das Wechselverhältnis von Denk-

⁵⁹ Benedetto Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo XIX. Heine*, in «La critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 19 (1921), S. 65-75, hier S. 68.

⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, a.a.O., S. 287.

⁶¹ Friedrich Nietzsche, Brief an Malwida von Meysenbug, 13. Mai 1877, in Ders., KGB, Bd. 5, S. 235.

stilen und Schreibweisen im Werk beider Autoren» zum Schluss zu kommen: Es gibt handfeste stilistische Analogien besonders im Hinblick auf die giftigsten polemischen Pfeile⁶². An erster Stelle sind die in Sternes Manier durch Gedankenstriche unterbrochenen Sätze zu nennen, oder das Spiel mit Paradoxien und Oxymora («*contradictio in adiectio*»)⁶³. Dazu hat Yovel auf «das gefährliche Spiel Nietzsches» hingewiesen, antisemitische Vorurteile gegen die Antisemiten ins Treffen zu führen⁶⁴. Man kann mehrere Beispiele für diese Verfahrensweise anführen: so sei z. B. der Antisemitismus ein Name der «Schlechtweggekommenen»⁶⁵, die Antisemiten sollten von Europa entfernt werden⁶⁶. In *Ecce Homo* erklärt Nietzsche, die deutsche «Rasse» sei nicht auszuhalten⁶⁷.

In Heines *Reisebildern* erscheint der Mathematiker von Goslar, der Verfechter der Vernunft und des Unglaubens, als Gespenst, das – wie im Lügner-Paradox – seine eigenen Behauptungen Lügen straft. Börne wird von Heine als Nazarener, also als Asket bezeichnet, zugleich aber tritt dessen (unterdrückte) Sinnlichkeit in den Vordergrund; der Literaturhistoriker Wolfgang Menzel, den Heine als den Urheber eines literarischen Antisemitismus ansah, wird als Jude vorgestellt, wie diejenigen, die den griechischen Goethe bekämpfen⁶⁸. Und was macht eigentlich Nietzsche mit Wagner? Er benützt eben dessen Idiosynkrasien, um sie als Attribute und

⁶² Ein Wortspiel in einem nachgelassenen Gedicht (*Guter Rath*) des kranken Heine könnte das Bild des I-A-sagenden Esels im *Zarathustra IV* (Vgl. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, a.a.O., S. 388-389) inspiriert haben. Bei Heine lesen wir: «Der Esel bin ich! Obgleich nicht genannt, / Erkennt mich doch mein Vaterland, / Mein Vaterland Germania! / Der Esel bin ich! I-A! I-A!». Das Gedicht findet sich in einem Band, den Nietzsche in seiner Bibliothek besaß und zwar: Heinrich Heine, *Letzte Gedichte und Gedanken von Heinrich Heine. Aus dem Nachlasse des Dichters*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1869, S. 144. Im *Zarathustra* fehlt zwar jede Anspielung auf Deutschland, aber das Spiel mit dem I-A-Sagen bzw. I-A-Schreien des Esels ist ja das gleiche.

⁶³ Vgl. Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, a.a.O., S. 257.

⁶⁴ Yirmiyahu Yovel, *Nietzsche und die Juden: Die Struktur einer Ambivalenz*, in *Nietzsche und die jüdische Kultur*, hrsg. v. Jacob Golomb, WUV, Wien 1998, S. 126-42, hier S. 134.

⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1888*, 14[182], in Ders., KSA, Bd. 13, S. 365: «Die Antisemiten vergeben es den Juden nicht, dass die Juden Geist haben – und Geld. Die Antisemiten – ein Name der Schlechtweggekommenen».

⁶⁶ «Mein Wunsch ist zuletzt, [...] daß man Euch deutscherseits etwa zu Hülfe käme, und nämlich dadurch, daß man die Antisemiten nöthigte, Deutschland zu verlassen». Friedrich Nietzsche, Brief an Elisabeth Förster, kurz vor dem 5. Juni 1887, in Ders., KSB, Bd. 8, S. 82.

⁶⁷ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, a.a.O., S. 362.

⁶⁸ Heinrich Heine, *Ludwig Börne*, a.a.O., S. 45.

wesentliche Merkmale des ehemaligen Freundes zu entlarven.

Also: Wagner, der die Lüge angreift und verachtet, wird als Lügner bezeichnet.

Der judenfeindlich gesinnte Wagner wird als Jude ausgegeben⁶⁹. Wagner würde sich im Grab herumdrehen.

Wagner, der erklärte Feind der französischen Zivilisation (beispielhaft ist in dieser Hinsicht seine *Beethoven-Festschrift*), hat laut Nietzsche Frankreich als seine eigentliche Heimat.

Und vor allem ist Wagner, der Befürworter des echten deutschen Wesens, für Nietzsche «kein Deutscher»⁷⁰.

Wagners antijudisches Pamphlet *Das Judenthum in der Musik* schließt auf bemerkenswerte Weise mit einem Lob des ‘erlösten’ Juden Ludwig Börne⁷¹. Eben dieses Pamphlet scheint Nietzsche in einer giftigen Anmerkung im *Fall Wagner* aufs Korn zu nehmen, wenn er behauptet, Wagner sei sowohl ein großer ‘Lerner’ als ein ‘Schauspieler’⁷². Die beiden Attribute waren nach Wagner Kennzeichen der Juden. Wenn man genau hinsieht, spielt Nietzsche gegen Wagner dessen Argument aus, die Juden seien unfähig, in einer «erlernten» und «nachäffenden Sprache»⁷³ «wahrhaft zu dichten»: «In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln»⁷⁴.

In *Ecce homo* und in den *Dionysos Dithyramben* verwandelt der nachgeborene Anwalt Heines die Kritik an seinem Bundesgenossen, ‘nur’ Artist und Dichter zu sein, in die höchste Huldigung und Auszeichnung von Heine, aber auch von sich selbst.

Zum Schluss noch ein kurzer Anhang:

⁶⁹ Nietzsches Verdächtigung kommt zum Beispiel in *Der Fall Wagner* vor (vgl. Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, a.a.O., S. 41): «Anmerkung. – War Wagner überhaupt ein Deutscher? [...] Es ist schwer, in ihm irgend einen deutschen Zug ausfindig zu machen. Er hat, als der grosse Lerner, der er war, viel Deutsches nachmachen gelernt [...]. Sein Vater war ein Schauspieler Namens Geyer». Dazu Sommer in seinem Kommentar: «N.s Suggestion, ‘Geyer’ sei wie ‘Adler’ ein jüdischer Name, ist falsch. [...] In N.s Nachlass taucht bereits 1878 die Frage auf: ‘sollte Wagner ein Semite sein?’ Jetzt verstehen wir seine Abneigung gegen die Juden». Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1878*, 27[78], in Ders., KSA, Bd. 8, S. 2-4. Vgl. Andreas Urs Sommer, *Historischer und Kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Nietzsche-kommentar: «Der Fall Wagner» und «Götzen-Dämmerung»*, De Gruyter, Berlin u.a. 2012, Bd. 6.1, S. 166.

⁷⁰ Siehe Fußnote 69.

⁷¹ Vgl. Richard Wagner, *Das Judenthum in der Musik*, a.a.O., S. 107-110.

⁷² Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, a.a.O., S. 41.

⁷³ *Ebd.*, S. 95.

⁷⁴ *Ebd.*, S. 90-91.

Mazzino Montinari, der 1966 für die Reihe «Le idee» des Verlags Editori riuniti die politischen Schriften Heines übersetzen sollte, begann in Pisa in seinem Todesjahr eine Reihe von Vorlesungen über Heine (*Mitologia e verità. La poetica di Heinrich Heine*) zu halten⁷⁵. Schon der Titel thematisiert die Spannung zwischen der Welt der Wahrheit und derjenigen der Schönheit. Unter Montinaris nachgelassenen Aufzeichnungen, die jetzt im Archiv der Scuola Normale in Pisa aufbewahrt werden, findet sich ein Blatt mit handgeschriebenen Strophen aus Heines letzten Gedichten.

Der Schreckensruf des wilden Waldgotts Pan⁷⁶
Wetteifert wild mit Mosis Anathemen!
O, dieser Streit wird endgen nimmermehr,
Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen,
Stets wird geschieden sein der Menschheit Heer
In zwei Partein: Barbaren und Hellenen.
Meine Rahen sind Metaphern,
Die Hyperbel ist mein Mastbaum,
Schwarz-rot-gold ist meine Flagge,
Fabelfarben der Romantik –

Herr Jesus ist meine Zuversicht, (der neue Alexander)
Doch auch den Bacchus nehme
Ich mir zum Tröster, vermittelnd stets
Die beiden Götterextreme.

Dazu, wie man sieht, findet sich eine Glosse von Mazzino Montinari: «Dionysos gegen den Gekreuzigten!».

⁷⁵ Heine war neben Lessing und Thomas Mann Montinaris Lieblingsschriftsteller. Über Heines «Geständnisse» schrieb er einen Aufsatz (Mazzino Montinari, *Heines «Geständnisse» als politisches, philosophisches, religiöses und poetisches Testament*, in *Zu Heinrich Heine*, hrsg. v. Luciano Zagari – Paolo Chiarini, Klett, Stuttgart 1981, pp. 102-111); er war Mitarbeiter des Bandes XII der Säkularausgabe. Er betonte unter anderem wie Heine und Nietzsche mit ihren autobiographischen Schriften sich selber 'historisch' geworden waren.

⁷⁶ Gedichtanfang: «Es träumte mir von einer Sommernacht». Der Ruf, der auch in der *Geburt der Tragödie* (1872) von Nietzsche eine wichtige Rolle spielt, war beinahe Leitmotiv der Briefe aus Helgoland im zweiten Buch der Schrift über Börne. Heinrich Heine, *Ludwig Börne*, a.a.O., S. 43-44, 50, 52.

Heinrich Heine in Nietzsches Ästhetik. Zur Kunst der Umwertung

Isolde Schiffermüller

Wer wird an die Wahrheit
der Empfindung eines Heine glauben!¹

Wer sich etwas mit dem Heinebild Nietzsches befasst hat, weiß, dass Nietzsches Äußerungen zu Heine relativ disparat und zum Teil auch widersprüchlich sind und dass sich die Wertung Heines im Lauf der Jahre stark verändert ja geradezu umkehrt. Abgesehen von der frühen Heine-Lektüre des Schülers Nietzsche sind die Wendungen im Heinebild eng verbunden mit der Auseinandersetzung mit Richard Wagner und mit der damit zusammenhängenden Bewertung und Umwertung modernen Artistentums. Sander L. Gilman zufolge² wird nach Nietzsches anfänglicher Kritik an Heine eine positive Bewertung erst im Zeichen der Parodie möglich, insbesondere in dem Moment, in dem sich Nietzsche ganz bewusst die Maske des spöttischen Dichters aufsetzt, der die lyrischen Gefühle parodiert, wie etwa in den *Liedern des Prinzen Vogelfrei*, die – so meint auch Reinhold Grimm³ – dem neuen Heine-Verständnis ein dichterisches Denkmal setzen. Vivetta Vivarelli hat die Distanz aufgezeigt zwischen der frühen Wagnerianischen Phase und dem späten Nietzsche, dessen neues Heinebild vor allem auch durch die Vermittlung der

¹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer-Herbst 1873*, 29[65], in Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1980 (im Folgenden abgekürzt: KSA), Bd. 7, S. 657.

² Sander L. Gilman, *Parody and Parallel: Heine, Nietzsche, and the Classical World*, in *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, ed. by James C. O'Flaherty – Timothy F. Sellner – Robert M. Helm, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1976, S. 199-213.

³ Reinhold Grimm, *Heine und Nietzsche: Bemerkungen zu einem lyrischen Pastiche*, in *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen – Neue Beiträge zur Forschung*, hrsg. v. Rolf Hosfeld, Argument-Verlag, Berlin 1986, S. 98-107.

französischen Kultur bestimmt wird⁴. Wenn Heine in Nietzsches Sicht letztlich im Frankreich der Moderne seinen eigentlichen Ort findet, so ist mit der endgültigen Übersiedlung nach Paris⁵ auch eine Umkehr der antisemitischen Vorurteile verbunden, die Wagner in seiner Schrift zum *Judenthum in der Musik* zum Ausdruck brachte, als er vom epigonalen und gekünstelten Nachahmungstalent der Juden sprach und dabei auch auf Heines «gedichtete Lügen» anspielte, die das authentische Gefühl zerstörten. Dieser Lüge des Dichters und der damit verbundenen Dissakration lyrischer Gefühle wird Nietzsches Spätzeitästhetik ausdrücklich zustimmen und sie als lebensnotwendiges Bekenntnis zum Schein und zur Maske verstehen.

Die bisher angedeuteten Fragen und Aspekte sind im Folgenden zu vertiefen. So viel aber lässt sich jetzt schon sagen: Heine muss, wie Gerhard Höhn es ausdrückt, ein «langjähriges Purgatorium»⁶ durchqueren, um seinen Ort in der neuen Heimat der modernen Artisten zu finden und um schließlich im *Ecce homo* zur Identifikationsfigur Nietzsches zu werden, in dessen süßer und leidenschaftlicher Musik sich der Gott mit dem Satyr verbinden kann. Höhn beschreibt in seinem Beitrag Nietzsche als «verkappte[n] Heineaner»⁷ und vertritt die These, dass der frühe Nietzsche seine offensichtliche intellektuelle Verwandtschaft mit Heine verkannt habe, eine Ansicht, die auch von anderen Kritikern wie etwa Gilman geteilt wird. Die Frage stellt sich also, ob Nietzsche als «Heineaner malgré lui»⁸ bezeichnet werden kann, der Heines dionysische Sinneslust und dessen Vorläuferschaft in der Gotteskritik zunächst ganz einfach missverstanden? Dies kann trotz vieler Indizien wohl bezweifelt werden angesichts der grundlegend verschiedenen Ansichten beider in Politik und Gesellschaft. Gunter Martens will daher in seinem Beitrag zu Nietzsches Rezeption von Heinrich Heine bewusst auf die «Jagd nach Parallelen und Analogien»⁹

⁴ Vivetta Vivarelli, «Heine und ich...». *Nietzsche, Heine e Théophile Gautier*, in *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche. Saggi in onore di Sandro Barbera*, a cura di Giuliano Campioni – Leonardo Pica Ciamarra – Marco Segala, ETS, Pisa 2011, S. 675-681.

⁵ Die Verbindung, die Nietzsche zwischen Heine und der französischen Kultur herstellt, ist allerdings auch schon in einem frühen Brief vom 2. Juli 1868 an Sophie Ritschl vorweggenommen, in dem sich Nietzsche auf Heines Reisebilder bezieht und von seiner Vorliebe für das Pariser Feuilleton und ein «geistreiches Ragout» spricht (in Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1986, Bd. 2, S. 298-299).

⁶ Gerhard Höhn, 'Farceur' und 'Fanatiker des Ausdrucks'. *Nietzsche, ein verkappter Heineaner*, in «Heine Jahrbuch», 36 (1997), S. 134-152, hier S. 149.

⁷ *Ebd.*

⁸ *Ebd.*, S. 135.

⁹ Gunter Martens, «Was wüßte deutsches Hornvieh mit den délicatesses einer

verzichten und die Frage nach der Geistesverwandtschaft, bzw. nach dem Einfluss Heines suspendieren, um statt dessen die einfachere Frage zu stellen, was Nietzsche eigentlich an Heine so interessiert, ja sogar fasziniert habe. Martens weist auf die janusköpfige Gestalt von Nietzsches Heine-Charakteristiken hin, die nie eindeutig sind und die meist schon die Ansätze einer entgegengesetzten Beurteilung in sich tragen. Charakteristisch ist also ein zwiespältiges Heine-Bild, das, wie es Renate Reschke ausdrückt, nicht zuletzt auch eine Projektionsfläche ist, auf der sich ein «Fremdbild, das zum Selbstbild mutiert»¹⁰ spiegeln kann.

Im Folgenden soll es daher nicht um die Suche nach Analogien oder intertextuellen Bezügen gehen, sondern darum, wie Nietzsche 'seinen' Heine sieht, welche Funktion mit anderen Worten das Heine-Bild, eventuell auch als Projektion oder Fiktion, in Nietzsches Denken einnimmt. Die Rolle Heines in Nietzsches Kunst der Umwertung bezieht sich – so die hier vertretene These – auf Nietzsches eigenste Anliegen. Diese betreffen nicht nur die Auseinandersetzung mit der Spätromantik, die unmögliche «Wahrheit der Empfindung»¹¹ bzw. die Sensibilität für die Lüge der modernen Natur sowie die Dissakration lyrisch-romantischer Gefühle, also Aspekte, die sich unmittelbar mit Heines Lyrik verbinden, diese Anliegen beziehen sich darüber hinaus auch auf den parodistischen Abschied vom tragischen Pathos des Frühwerks. Insgesamt geht es dabei um eine 'pathetisch' motivierte Umwertung und Umpolung von Nietzsches ästhetischen Kategorien, die kaum begrifflich-ideologisch festzulegen ist, die allerdings verständlich wird, wenn man sich das «Theorem von der Geburt der Lyrik aus dem Geist der Musik»¹² vor Augen hält, das Nietzsches poetologischer Auffassung der lyrischen Gattung zugrunde liegt. Für Nietzsche ist dieser Prozess der Umwertung keine bloße Frage des Geschmacks, sondern viel eher eine singuläre Passionsgeschichte. Vielleicht könnte man – um Adornos Begriff auf-

solchen Natur anzufangen!». Nietzsche über Heinrich Heine, in *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, hrsg. v. Thomas Koebner – Sigrid Weigel, Westdeutscher Verlag, Opladen 1996, S. 246-255, hier S. 247.

¹⁰ Renate Reschke, *Wie und warum Friedrich Nietzsche sich Heinrich Heine als Franzosen oder wie er sich Heine als Heine sah*, in *Nietzsche und Frankreich*, hrsg. v. Clemens Porschlegel – Martin Stingelin, De Gruyter, Berlin-Boston 2009, S. 63-90, hier S. 77.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer-Herbst 1873*, 29[65], a.a.O., S. 657.

¹² Sebastian Kaufmann, *Lyrik und Lyriktheorie im Werk Nietzsches*, in *Nietzsche als Dichter. Lyrik-Poetologie-Rezeption*, hrsg. v. Katharina Grätz – Sebastian Kaufmann, De Gruyter, Berlin 2017, S. 7-23, hier S. 20.

zunehmen – sogar von einer ‚Wunde Heine‘ in Nietzsches Ästhetik sprechen, die dessen Umgang mit den lyrischen Gefühlen betrifft. Nach Adorno liegt die Wunde bekanntlich in der Lyrik Heines, in ihrer Unmittelbarkeit, die sich als überaus vermittelt erweist, als Technik der Reproduktion von «überkommenen romantischen Archetypen»¹³. Auch die mögliche Heilung dieser Wunde ist nach Adorno in der Lyrik selbst zu suchen, wenn nämlich die «Macht des ohnmächtig Spottenden»¹⁴ seine Ohnmacht im Ausdruck des Leidens übersteigt und ihr Wesen in der Brüchigkeit der ästhetischen Risse enthüllt. Nietzsches Heinebild wirkt in diesem Zusammenhang wie ein schillerndes Vexierbild, das sich an dieser Bruchstelle ansiedelt und dort immer neue Gesichter zeigt. Im Folgenden sollen die Wendungen in Nietzsches Heine-Bild noch einmal schrittweise kommentiert werden, um die angesprochene These einsichtig zu machen.

1. Heines «bequemer Sensualismus»

Im Februar 1871, «am Geburtstage Schopenhauers», widmet Nietzsche dem Freund Richard Wagner ein Vorwort zur *Geburt der Tragödie* (1872), das im Nachlass publiziert wurde. Der verehrte Freund, so heißt es dort, sei einer der wenigen, die «einen wahren und einen falschen Begriff der ‚griechischen Heiterkeit‘ unterscheiden» können und damit auch die Ernsthaftigkeit eines ästhetischen Problems erfassen. Wenn nun, so führt Nietzsche weiter aus, «das Wort ‚griechische Heiterkeit‘ in die Welt hineinklingt, so dürfen wir immer schon zufrieden sein, wenn es nicht geradewegs als ‚bequemer Sensualismus‘ zu interpretieren ist: in welchem Sinne Heinrich Heine das Wort häufig und immer mit sehnsüchtiger Regung gebraucht hat»¹⁵. Unausgesprochen bleibt hier, auf welche Werke oder Aspekte Heines sich Nietzsches Kritik bezieht, ob er die sinnesfrohen *Florentinische Nächte* im Auge hat oder *Die Götter im Exil* (1853), ob er an den Saint-Simonistischen Kontrast denkt zwischen paganem Sensualismus und christlichem Spiritualismus oder an das Lied vom Himmelreich auf Erden, das in Heines *Wintermärchen* (1843) erklingt. Gegen diesen geistlosen «Himmel

¹³ Theodor W. Adorno, *Die Wunde Heine* (1958), in Ders., *Noten zur Literatur I*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981, S. 95-100, hier S. 97.

¹⁴ *Ebd.*, S. 98.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Februar 1871*, 11[1], in Ders., KSA, Bd. 7, S. 352.

der Neugläubigen»¹⁶ hatte Nietzsche auch in anderen Kontexten seine tiefe Aversion ausgedrückt, etwa in der Abrechnung mit dem Bildungsphilister und Heine-Verehrer David Friedrich Strauss, wo von einer «ruchlose[n] und vulgäre[n] Denkgangsart» die Rede ist, nichts als «Hohn auf die namenlosen Leiden der Menschheit»¹⁷.

Nicht wenige Kritiker haben Einspruch erhoben gegen das abwertende Urteil Nietzsches, der seine offensichtliche Verwandtschaft mit Heine verkannt habe. Wahrscheinlich könnten die genannten Stellen aus Heines Dichtung, je nach Heinebild und je nach Argumentationszusammenhang, ebenso die Affinität wie auch die Differenz zwischen Nietzsche und Heine belegen. Auf jeden Fall hatte Nietzsche schon kurz vorher, in seiner Schrift *Die dionysische Weltanschauung*, die moderne Sehnsucht nach der Antike kritisiert und die Form angeprangert, die diese Sehnsucht annimmt. Er spricht vom Verlangen des modernen Menschen «nach jener Zeit, in der er den vollen Einklang zwischen Natur und Mensch zu hören glaubt» und fährt dann fort:

deshalb ist das Hellenische das Lösungswort für alle, die für ihre bewußte Willenbejahung sich nach glänzenden Vorbildern umzusehen haben; deshalb endlich ist unter den Händen genußsüchtiger Schriftsteller der Begriff der 'griechischen Heiterkeit' entstanden, sodaß unehrerbietiger Weise ein lüderliches Faulenzerleben sich mit dem Worte 'Griechisch' zu entschuldigen, ja zu ehren wagt¹⁸.

Auch Heine scheint sich in die Reihe dieser modernen, ebenso sehnsüchtigen wie genussüchtigen Schriftsteller einzuordnen, die sich auf die heiteren Griechen berufen, um ihr irdisches Vergnügen zu rechtfertigen. Wieweit diese Kritik Heine wirklich gerecht wird, sei hier dahingestellt. Sicher ist, darauf hat auch Giorgio Colli verwiesen¹⁹, dass sich das leidenschaftliche Erleben des jungen Nietzsche hart an der Realität seiner Zeit stößt, wie etwa die Polemik der *Unzeitgemässe Betrachtungen* deutlich macht. Das kulturpolitische Glaubensbekenntnis, das Nietzsche gegen den bequemen Sensualismus der Moderne einklagt, wird im allgemeinen auf den Einfluss Wagners zurückgeführt, doch es geht wohl auch tiefer: «Auch ich habe meine Hoffnungen» – so heißt es lapidar in der *Vorrede an*

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *David Strauss: der Bekenner und der Schriftsteller* (1873), in Ders., KSA, Bd. 1, S. 178.

¹⁷ *Ebd.*, S. 192.

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Die dionysische Weltanschauung* (1872), in *ebd.*, S. 561.

¹⁹ Giorgio Colli, *Nachwort*, in *ebd.*, S. 899-919, hier S. 905.

Richard Wagner, die von den «Abgründen der Tragödie»²⁰ spricht, von Gedanken, die aus den Schrecken des Krieges hervorgegangen sind und die um das Verhältnis der Griechen zum Schmerz kreisen²¹. Das Bildungsziel, das Nietzsche daraus ableitet, wendet sich frontal gegen alle «schwächlichen Bequemlichkeitsdoktrinen des liberalen Optimismus»²². Nietzsches Hoffnung auf eine deutsche Wiedergeburt mag man als Jugendsünde abtun, kaum jedoch seine Kritik am Liberalismus als «kulturwidrige Doktrin»²³, an der er auch später festhält und der man heute eine gewisse Aktualität kaum absprechen kann.

2. Heine als «farceur»

Nietzsches Umwertung von Heine betrifft dann auch nicht so sehr sein kulturpolitisches Glaubensbekenntnis, sondern vollzieht sich im Medium einer ästhetischen Reflexion, die aus dem Zwiegespräch mit Wagner hervorgeht. In den Jahren, die unmittelbar auf die *Geburt der Tragödie* folgen, gibt es eine Reihe von Äußerungen Nietzsches, die sich nicht auf die Denkart, sondern auf den Stil von Heines Dichtung beziehen. In einem Fragment des Jahres 1873 beispielsweise beklagt Nietzsche mit Franz Grillparzer das Abstrakte der modernen Empfindung und nimmt dabei auch auf Heine Bezug:

Wir empfinden mit Abstraction, sagt Grillparzer. Wir wissen kaum mehr, wie sich die Empfindung bei unsern Zeitgenossen äußert; wir lassen sie Sprünge machen, wie man sie heut zu Tage nicht mehr macht. Shakespeare hat uns Neuere alle verdorben. – Wer wird an die Wahrheit der Empfindung eines Heine glauben! Etwa so wenig ich an die eines E. von Hartmann glaube. Aber sie reproduciren mit einem ironischen Hange, in der Manier grosser Dichter und grosser Philosophen: wobei sie im Grunde eine satirische Richtung haben und ihre Zeitgenossen verspotten, die sich gerne etwas vorlügen lassen, in Philosophie und Lyrik, und daher mit ihren neugierigen Brillenaugen ernsthaft zusehen, um sofort

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Februar 1871*, 11[1], a.a.O., S. 354.

²¹ Vgl. zur Neuentdeckung des Griechentums am Leitfaden des dionysischen Pathos: Enrico Müller, *Das Pathos Zarathustras*, in *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'*, hrsg. v. Gabriella Pelloni – Isolde Schiffermüller, Winter, Heidelberg 2015, S. 11-32.

²² Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Februar 1871*, 11[1], a.a.O., S. 356.

²³ *Ebd.*, S. 355.

die historische Rubrik zu finden, wo diese neuen Genie's ihren Platz haben: Goethe und Heine, Schopenhauer und Hartmann!²⁴.

Das moralische Urteil über die Unwahrheit und Manier der Empfindung erscheint hier schon relativiert von einer ästhetisch-rhetorischen Argumentation, die sich gleichsam 'jenseits von gut und böse' verortet. Deutlich wird dies auch in anderen Fragmenten der Jahre 1872 und 1873, in denen die sogenannte Lüge des Dichters nicht mehr in Opposition steht zu einer vermeintlich wahren Kunst der Deutschen. Heine wird so etwa im Zusammenhang mit Hegel erwähnt, wenn Nietzsche beide zunächst zu den «Unglücksfälle[n] der deutschwerdenden Kultur»²⁵ zählt, um aber dann ihre Wirkungen mit Bezug auf das Farbenspiel ihres Stils zu vergleichen:

Die Wirkungen Hegels und Heine's. Letzterer zerstört das Gefühl für einheitliche Farbe des Stils und liebt die Hans Wurst Jacke mit dem buntesten Farbenwechsel. Seine Einfälle, seine Bilder, seine Beobachtungen, seine Worte passen nicht zu einander, er beherrscht als Virtuose aber alle Stilarten, um sie nun durcheinander zu werfen. Bei Hegel das nichtswürdigste Grau, bei Heine das Schimmern der elektrischen Farbenspiele, die die Augen fürchterlich angreifen, wie auch jenes Grau. Denkt euch nur alles mimisch, bei Hegel und Heine. Jener ein factor, dieser ein farceur²⁶.

Ein Fragment vom Frühling des Jahres 1876 nimmt diese Reflexion über Heine als 'farceur' fast wörtlich wieder auf, um die moralische Reflexion über Wahrheit und Lüge der Moderne ins ästhetische Denken zu übertragen und dabei die Wirkungen «auf den deutschen Stil»²⁷ zu betonen.

Nietzsches Äußerungen zum Stilisten Heine klingen ambivalent und janusartig, denn als Hanswurst zerstört Heine in seiner Sicht zwar den großen Stil, er wird jedoch anerkannt als Virtuose, der alle Stilarten beherrscht. Der Imperativ Nietzsches «Denkt euch nur alles mimisch!» wird so zur Voraussetzung einer Umwertung, die sich im Zeichen der modernen Dichter-Lüge vollzieht. Nicht zuletzt

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer-Herbst 1873*, 29[65], a.a.O., S. 657-658.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872-Anfang 1873*, 19[272], in Ders., KSA, Bd. 7, S. 504.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1873*, 27[29], in *ibd.*, S. 595.

²⁷ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling 1876*, 15[10], in Ders., KSA, Bd. 8, S. 281.

sollen dabei wohl auch die Abwehrkräfte aktiviert werden, die eine mögliche Heilung der ‘Wunde Heine’ in Aussicht stellen. Die ersten Anzeichen der Genesung – zumindest in Nietzsches Selbstwahrnehmung, die man allerdings auch bezweifeln könnte – fallen in eine Phase gesteigerter lyrischer Produktivität, in der das parodistische Spiel mit poetischen Gefühlen zum integralen Bestandteil philosophischen Denkens wird: man denke an die *Idyllen aus Messina* des Jahres 1882, von denen ein Großteil dann später in die *Lieder des Prinzen Vogelfrei* eingeht, die sich in mehrfacher Hinsicht auf die Klangwelt der Heineschen Lyrik beziehen.

3. Die Lieder des Prinzen Vogelfrei

In der Vorrede zur zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* des Jahres 1887 bezeichnet Nietzsche die *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, die der Neuauflage als lyrischer Kommentar beigegeben sind, als Produkt seiner Hoffnung auf Gesundheit und als Notwehr gegen die Krankheit der Romantik. Sie sollten der «Trunkenheit der Genesung»²⁸ Ausdruck verleihen und mit dem Spott auf die schönen lyrischen Gefühle der Dichter auch «viel Unvernünftiges und Nürrisches» ans Licht bringen:

– zum Beispiel die Handvoll Lieder, welche dem Buche dies Mal beigegeben sind – Lieder, in denen sich ein Dichter auf eine schwer verzeihliche Weise über alle Dichter lustig macht. – Ach, es sind nicht nur die Dichter und ihre schönen ‘lyrischen Gefühle, an denen dieser Wieder-Erstandene seine Bosheit auslassen muss: wer weiss, was für ein Opfer er sich sucht, was für ein Unthier von parodischem Stoff ihn in Kürze reizen wird? ‘Incipit t r a g e d i a’ – heisst es am Schlusse dieses bedenklich-unbedenklichen Buchs: man sei auf seiner Hut! Irgend etwas ausbündig Schlimmes und Boshafte kündigt sich an: incipit p a r o d i a, es ist kein Zweifel²⁹.

Mit diesem «incipit parodia» sind nun die Voraussetzungen geschaffen, um im Modus der Parodie auch die Maske Heines zum Sprechen zu bringen, und dies auch ohne sich dessen Denkart zu eigen zu machen³⁰. Nietzsche will damit, wie er selbst betont,

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Ders., KSA, Bd. 3, S. 345.

²⁹ *Ebd.*, S. 346.

³⁰ Vgl. Christian Benne, *Incipit parodia – noch einmal*, in *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches ‘Also sprach Zarathust-*

keineswegs den Schmerz leugnen, der den Menschen tiefer und strenger mache, doch er will ihm nun wie ein Indianer die «Bosheit seiner Zunge» entgegenstellen, um daraus eine Verfeinerung des ästhetischen Geschmacks zu gewinnen: «eine a n d r e Kunst – eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine helle Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert! Vor Allem: eine Kunst für Künstler, nur für Künstler!»³¹. In diesem Kontext wird nun auch die anfangs zitierte «griechische Heiterkeit» nicht mehr auf die Tiefe der «tragischen Erkenntnis» bezogen, sondern auf die Fähigkeit, den Schein anzubeten: «Diese Griechen waren oberflächlich – aus T i e f e!»³², so heißt es, und abschließend: «Sind wir nicht eben darin – Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum – Künstler? Ruta bei Genua, im Herbst 1886»³³.

Im etwa gleichzeitigen *Versuch einer Selbstkritik zur Geburt der Tragödie* distanziert sich Nietzsche nun bekanntlich auch von der Hoffnung auf die Wiedergeburt der Tragödie in der deutschen Musik und erhebt gegen die nervenverderbende Romantik die Forderung nach einer «Kunst des d i e s s e i t i g e n Trostes»³⁴, die das Lachen lehrt. Das große dionysische Fragezeichen allerdings bleibt bestehen, nämlich eine «tief persönliche Frage», die nicht nur die Heiterkeit der Griechen betrifft, sondern auch das Stammeln der eigenen mädädischen Seele, die in Nietzsches Selbstkritik, «fast unschlüssig darüber, ob sie sich mittheilen oder verbergen wolle», ihren damaligen Ausdruck verfehlt hat: «Sie hätte singen sollen, diese ‘neue Seele’ – und nicht reden! Wie schade, dass ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt!»³⁵. Es bleibt zu vermuten, dass dieser dionysische Gesang wohl andere Töne angeschlagen hätte als die, die wir von Heine kennen, wesentlich aber ist, dass Nietzsches Bedauern nur sein Frühwerk betrifft, da er seine neue Philosophie jetzt durchaus als ein Singen versteht, als einen ironisch-parodistischen

ra', a.a.O., S. 49-66. Mit Bezug auf Quintilians *Institutio Oratoria* wird hier die Parodie als ein Modus deutlich gemacht, andere Personen und Stimmen in einer polyphonen Textkomposition in Masken und Rollen sprechen zu lassen, ohne sich mit deren Auffassung zu identifizieren.

³¹ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner* (1895), in Ders., KSA, Bd. 3, S. 351.

³² *Ebd.*, S. 352.

³³ *Ebd.*

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (1872), in Ders., KSA, Bd. 1, S. 22.

³⁵ *Ebd.*, S. 15.

Gesang, der die Zusammenführung von Denken und Klangwelt ermöglichen soll.

Dieser parodistische Zusammenklang von Reflexion und Empfindung, in dem die neue Seele zu singen beginnt, klingt nun stellenweise ganz nach Heine, ja einige der *Lieder des Prinzen Vogelfrei* wurden als Heine-Pastiche gelesen, so etwa das *Lied eines theokritischen Ziegenhirten*, das Reinhold Grimm auf seine intertextuellen Heine-Bezüge hin befragt hat. Er versteht dabei den Titel des Gedichts zweideutig, als Parodie der bukolischen Idylle des griechischen Dichters Theokrit, aber auch als theo-kritisches Wortspiel, d.h. als parodistische Anspielung auf Heines Gotteskritik, und vertritt dazu die These «dass Nietzsches Lied des theokritischen Ziegenhirten, durch seinen dünnen pseudoidyllischen Firnis hindurch, ein förmliches Arrangement von engen und üppigen Heine-Bezügen entfaltet und dass diese ebenso sehr dem Menschen Heine wie dem Dichter und ‘Kritiker Gottes’ gelten»³⁶. Grimm führt in seinem sehr witzig geschriebenen Beitrag eine ganze Reihe von Indizien an, zum Teil allerdings auch sehr allgemeine Topoi wie etwa «Verlassenheit, Warten und Liebesqual, Dunkelheit und ferne Musik, Trübsinn, Pein und Verbitterung»³⁷. Dennoch sind vor allem in den intertextuellen Bezügen auf die berüchtigte ‘Matrazengruft’ und auf die hundsmiserable Stimmung, die sich in dissonanten Pointen Luft macht, die Heine-Resonanzen kaum zu überhören. Zitiert seien hier nur einige Verse aus Nietzsches *Lied eines theokritischen Ziegenhirten*:

Da lieg’ ich, krank im Gedärm, –
 Mich fressen die Wanzen.
 Und drüben noch Licht und Lärm!
 Ich hör’s, sie tanzen...
 [...]
 – Wie kraus und giftig macht
 Verliebtbes Warten!
 So wächst bei schwüler Nacht
 Giftpilz im Garten³⁸.

³⁶ Reinhold Grimm, *Heine und Nietzsche*, a.a.O., S. 106.

³⁷ *Ebd.*, S. 103. Vgl. auch die Kritik von Christian Benne, *CruX und Zeichen* («Lied des Ziegenhirten. An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusä» / «Lied eines theokritischen Ziegenhirten»), in *Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium*, hrsg. v. Christian Benne – Claus Zittel, Metzler, Stuttgart 2017, S. 234-244.

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, a.a.O., S. 645. Unverändert gegenüber der ersten Fassung im *Lied eines Ziegenhirten* in den *Idyllen aus Messina*. Friedrich Nietzsche, *Idyllen aus Messina*, in Ders., KSA, Bd. 3, S. 337-338.

Vom Gift und von den vergifteten Liedern ist auch bei Heine die Rede, beispielsweise im *Lyrische Intermezzo* LIII:

Vergiftet sind meine Lieder; –
Wie könnt' es anders seyn?
Du hast mir ja Gift gegossen
In's blühende Leben hinein.

Vergiftet sind meine Lieder; –
Wie könnt' es anders seyn?
Ich trage im Herzen viel Schlangen,
Und dich, Geliebte mein³⁹.

Dieses Gift von Heines Versen scheint – so lässt sich vermuten – in Nietzsches parodistischem Lied als *pharmakon* zu wirken, das eine Heilung der 'Wunde Heine' in Aussicht stellt, zumindest eine Genesung vom späromantischen Weltschmerz, wobei im Medium des bösen theokritischen Lieds nun auch ein eigentümlicher Wechselgesang von Antike und Moderne möglich wird, in dem sich die Parodie von Theokrit und die theokritische Parodie auf eigenartige Weise zusammenreimen⁴⁰.

«Rimus Rimedium», so lautet das Rezept, das einem anderen Lied den Titel gibt: *Rimus rimedium. Oder: wie kranke Dichter sich trösten*. Nicht bloß der Reim, sondern die parodistische Wortschöpfung «Rimus» wird hier als ein Heilmittel kranker Dichter angekündigt, das durchaus ernst zu nehmen ist. Nach Sander L. Gilman bezieht sich auch dieses Rollen-Gedicht Nietzsches auf Heines Matratzengruft und setzt dabei dem neuem Heine-Verständnis Nietzsches ein poetisches Denkmal. Die erste Strophe lautet wie folgt:

Aus deinem Munde
Du speichelflüssige Hexe Zeit,
Tropft langsam Stund' auf Stunde.
Umsonst, dass all mein Ekel schreit:
'Fluch, Fluch dem Schlunde
Der Ewigkeit!⁴¹.

³⁹ Heinrich Heine, *Lyrisches Intermezzo*, in Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, 16 Bde., Hoffmann und Campe, Hamburg 1973ff. (im Folgenden abgekürzt: DHA), Bd.1.1, S. 184.

⁴⁰ Vgl. dazu Christian Benne, der die «Verflechtung von Hexameter und romantischen Lied» herausarbeitet. Ch. B., *Crux und Zeichen*, a.a.O., S. 238.

⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, a.a.O., S. 647.

Die zitierten Verse klingen nun keineswegs wie eine Hommage an Heine, obwohl Gilman die Parallelen zwischen Nietzsches Hexe und Heines *Frau Sorge* betonen will, die am Krankenbett in der Winternacht wacht und die in den *Lamentationen* im 2. Buch des *Romanzero* wie folgt beschrieben wird:

An meinem Bett in der Winternacht
 Als Wärterin die Sorge wacht.
 Sie trägt eine weiße Unterjack',
 ein schwarzes Mützchen, und schnupft Tabak.
 Die Dose knarrt so gräßlich,
 Die Alte nickt so häßlich⁴².

Auf den ersten Blick sind die Differenzen zwischen Heines Gedicht und Nietzsches Lied evident: Im Unterschied zur «Frau Sorge» als hässlicher aber durchaus menschlich gekleideter alter Wärterin konfrontiert Nietzsche tragische Zeiterfahrung den Dichter mit einer schrecklich unmenschlichen Gestalt, mit der Hexe und ihren Speicheltropfen. Der Blick in den Abgrund der Ewigkeit erzeugt als instinktive Reaktion den Schrei des Ekels, eine physiologische Abwehr, die nur im Fluch ihren Ausdruck finden kann, man denkt an Ausdrucksformen, die Nietzsche schon in seiner Schrift *Die dionysische Weltanschauung* (1870) beschrieben hatte.

In der zweiten Strophe von Nietzsches Lied wird der Schmerz in Versen evoziert, die an die *Genealogie der Moral* erinnern («Mit fliegenden Dolchen schreibt der Schmerz / Mir in's Gebein»⁴³), doch in der dritten Strophe ändert sich dann völlig der Ton, wenn sich dem kranken Dichter im Fieberrauch eine ganz neue Erfahrung eröffnet: die Zeit ändert ihr Erscheinungsbild und wird von der Hexe zur Dirne. Der Dichter verflucht auch sie anfangs, dann aber erbittet er ihre Rückkehr und bezahlt für die Erotisierung des Krankenbetts mit dem goldenen Glanz der Reime, um so schließlich in der Variation der Verse seinen diesseitigen Trost zu finden:

Giess alle Mohnen,
 Giess, Fieber! Gift mir in's Gehirn!
 Zu lang schon prüfst du mir Hand und Stirn.
 Was fragst du? Was? 'Zu welchem – Lohne?'
 – – Ha! Fluch der Dirn'
 Und ihrem Hohne!

⁴² Heinrich Heine, *Romanzero* (1851), in Ders., DHA, Bd. 3.1, S. 116.

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, a.a.O., S. 647.

Nein! Komm zurück!
 Draussen ist's kalt, ich höre regnen –
 Ich sollte dir zärtlicher begegnen?
 – Nimm! Hier ist Gold: wie glänzt das Stück! –
 Dich heissen 'Glück'?
 Dich, Fieber, segnen? –⁴⁴.

Wie der kurze Kommentar deutlich machen sollte⁴⁵, inszeniert *Rimus rimedium* den graduellen Abschied von der antiken Tragödie im Medium des parodistischen Reims, der sich in der letzten Strophe von Nietzsches Lied durchaus als spöttische Annäherung an Heines Matratzengruft und dessen Klangwelt lesen lässt:

Die Tür springt auf!
 Der Regen sprüht nach meinem Bette!
 Wind löscht das Licht, – Unheil in Hauf'!
 – Wer jetzt nicht hundert R e i m e hätte,
 Ich wette, wette,
 Der gienge drauf!⁴⁶.

Der tragische Ton des Anfangs ist zuletzt durch die Heine-Resonanzen parodistisch gebrochen, durch eine «Kunst des diesseitigen Trostes», die alle «metaphysische Trösterei zum Teufel schickt»⁴⁷.

4. «L'adorable Heine»

Die Verfeinerung des ästhetischen Geschmacks, die aus Nietzsches Selbsttherapie hervorgeht, bedeutet einen parodistischen Abschied vom tragischen Pathos des Frühwerks und von Wagner, dem alten Zauberer und Histrionen, wie er in der Schrift *Der Fall Wagner* (1888) genannt wird. Wagner bleibt allerdings eine zentrale Figur, was die Diagnostik der modernen Seele betrifft, in der nach Nietzsche die Falschheit zum Genie wird und die insofern einen Widerspruch der Werte darstellt. Die Krankheit Wagner sei zwar schädlich – so Nietzsche in *Der Fall Wagner* – sie sei jedoch für den Philosophen unentbehrlich, denn durch Wagner «redet die Mo-

⁴⁴ *Ebd.*

⁴⁵ Vgl. zu einem genaueren Kommentar von «Rimus Rimedium» den Beitrag von Friederike Felicitas Günther, 'Rimus rimedium'. *Heilung ohne Heil in Nietzsches Lyrik*, in *Nietzsche und die Lyrik*, a.a.O., S. 208-222.

⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, a.a.O., S. 647.

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 22.

dernität ihre intimste Sprache»⁴⁸. In *Nietzsche contra Wagner* wird daher Paris zum eigentlichen Boden für Wagner, genauer für die Widersprüche der modernen Sensibilität und für die «Umwertung aller Werte». In dieser raffinierten französischen Kultur wird auch Heine «entdeutscht»⁴⁹: «– l’adorable Heine sagt man in Paris –, der den tieferen und seelenvolleren Lyrikern Frankreichs längst in Fleisch und Blut übergegangen ist. Was wüsste deutsches Hornvieh mit den délicatesses einer solchen Natur anzufangen!»⁵⁰. Mit dem verfeinerten Sinn für die ästhetischen Delikatessen verbindet sich in diesen Jahren auch eine explizite Umwertung der jüdischen Vorurteile, wie ein oft zitierter Passus aus den *Nachgelassenen Fragmenten* des Jahres 1888 dokumentieren kann:

Die Juden allein haben im modernen Europa an die supremste Form der Geistigkeit gestreift: das ist die geniale Buffonerie. Mit Offenbach, mit Heinrich Heine ist die Potenz der europäischen Cultur wirklich überboten [...] l’esprit de Paris ist deren Quintessenz. Aber die verwöhntesten Pariser, solche wie die Concourt, haben keinen Anstand genommen, in Heine eine der drei Spitzen des esprit Parisien selbst zu erkennen: er theilt die Ehre mit dem prince de Ligne und dem Neapolitaner Galiani. – Heine hatte Geschmack genug, um die Deutschen nicht ernst nehmen zu können; dafür haben ihn die Deutschen ernst genommen, und Schuhmann hat ihn in Musik gesetzt – in Schuhmannsche Musik! ‘Du bist wie eine Blume’ singen alle höheren Jungfrauen. – Heute macht man Heine in Deutschland ein Verbrechen daraus, Geschmack gehabt zu haben – g e l a c h t zu haben: die Deutschen selbst nämlich nehmen sich heute verzweifelt ernst –⁵¹.

Die Zerstörung der deutschen Musik im Lachen wird hier im Namen eines verfeinerten Geschmacks affirmiert, der dem Widerspruch der Werte in der modernen Seele Rechnung trägt. «Wir Artisten», so schreibt Nietzsche im Übrigen schon Jahre früher im 250. Aphorismus von *Jenseits von Gut und Böse* (1886), sind «den Juden – dankbar»⁵².

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* (1888), in Ders., KSA, Bd. 6, S. 12.

⁴⁹ Der Begriff der ‘Entdeutschung’ stammt von Nietzsche selbst. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885*, 43[3], in Ders., KSA, Bd. 14, S. 482.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, a.a.O., S. 427.

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Juli-August 1888*, 18[3], in Ders., KSA, Bd. 13, S. 533.

⁵² Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), in Ders., KSA, Bd. 5, S. 192.

Im modernen Europa der Artisten, in einer Kultur, deren «Abend-Himmel» – wie es in *Jenseits von Gut und Böse* heißt – «glüht, – vielleicht verglüht»⁵³, behauptet nun auch Nietzsche sein Heimatrecht. In dieser fremden Heimat wird ihm Heine zur Identifikationsfigur, die sich von allem bloß Deutschen weit entfernt hat. Diese Identifikation findet bekanntlich im *Ecce Homo* ihr letztes emphatisches Zeugnis, wenn sich Nietzsche zusammen mit Heine zu den ersten Artisten der deutschen Sprache zählt:

Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir H e i n r i c h H e i n e gegeben. Ich suche umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleich süßen und leidenschaftlichen Musik. Er besaß jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag, – ich schätze den Werth von Menschen, von Rassen darnach ab, wie nothwendig sie den Gott nicht abgetrennt vom Satyr zu verstehen wissen. – Und wie er das Deutsche handhabt! Man wird einmal sagen, dass Heine und ich bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen sind – in einer unausrechenbaren Entfernung von Allem, was bloss Deutsche mit ihr gemacht haben⁵⁴.

Im unüberhörbar exaltierten Tonfall dieser letzten Äußerungen wird Heines Lyrik wieder zur Musik, die in der Entfernung und Entfremdung vom deutschen Lied süß und leidenschaftlich erklingt. Auch das Lob der göttlichen Bosheit speist sich dabei aus einer fremden Quelle, auf die Vivetta Vivarelli hingewiesen hat⁵⁵, nämlich die Einführung in die französische Übersetzung der *Reisebilder* von Théophile Gautier, in der Gautier ein lebendiges Bild des Dichters in seiner Matrazengruft gibt und ihn als einen germanischen Apoll mit hoher Stirn und blondem Haar beschreibt, in dem sich der Geist eines Satyrs verbirgt: ein charmanter Gott – böse wie ein Teufel. Ähnlich stellt sich im *Ecce homo* Heines zwiespältige Natur zuletzt wieder in den antiken Masken von Gott und Satyr dar, die mit der dionysischen Musik eine alte Leidensgeschichte evozieren. Im *Ecce homo* spricht Nietzsche dann auch mit Bezug auf den *Fall Wagner* vom Leiden an seiner «offnen Wunde»⁵⁶, vom Leiden am Schicksal der Musik, ein Leiden daran, dass die *décadence*-Musik nicht mehr die Flöte des Dionysos sein kann. Nur noch im Medium der Parodie

⁵³ *Ebd.*

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1888), in Ders., KSA, Bd. 6, S. 286.

⁵⁵ Vivetta Vivarelli, «Heine und ich...». *Nietzsche, Heine e Théophile Gautier*, a.a.O., S. 678.

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, a.a.O., S. 357.

kann die lyrische Musik in einen Dialog treten mit dem philosophischen Denken. Insbesondere die Heine-Parodie verspricht eine Art von Wechselgesang zwischen dionysischer Antike und spätromantischer Moderne, denn in den spöttischen Heine-Resonanzen findet der unheilsame Bruch des Pathos und der Abschied von der Wahrheit der Empfindung seinen lyrischen Ausdruck. Wieweit diese boshaften Lieder als Heilmittel oder Gift in Nietzsches Passionsgeschichte wirken, soll abschließend als Frage offengelassen werden. Vielleicht bleibt Nietzsches Leiden am Schicksal der Musik, trotz alles «diesseitigen Trostes», bis zuletzt eine offene Wunde.

«Er liebt die bunte Hanswurstjacke». Il linguaggio del corpo e della danza in Heine e Nietzsche. Consonanze e distanze

Fabrizio Cambi

È un dato di fatto e un'ovvietà constatare nella ricezione e nella letteratura critica nietzschiana lo sbilanciamento di attenzione e di investigazione sui contenuti rispetto all'impianto formale-retorico delle sue opere, alle modalità e modulazioni polisemiche e stilematiche, alla scrittura, da lui rivendicata, di poeta. Quanto più necessaria è invece una loro maggiore considerazione in rapporto all'accentuata funzione figurativo-rappresentativa della parola scritta che traduce pensieri e concetti. È peraltro Nietzsche stesso a intervenire con considerazioni poetologiche e con autovalutazioni del proprio modo di scrivere. Nel capitolo *Warum ich so gute Bücher schreibe* in *Ecce homo*, che si conclude con il giudizio che il ditirambo *Die sieben Siegel* nella terza parte dello *Zarathustra* è la sua poesia più alta, animata dall' «arte del grande ritmo» e dal «grande stile del periodare», viene data una definizione dello stile stesso che fa da pendant a quella della sua musicalità:

Ich sage zugleich noch ein allgemeines Wort über meine *Kunst des Stils*. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das tempo dieser Zeichen, *mitzutheilen* – das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viel Möglichkeiten des Stils. [...] *Gut* ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mittheilt, der sich über die Zeichen, über das tempo der Zeichen, über die *Gebärden* – alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde – nicht vergreift¹.

La scrittura nella polivalente figuratività di segni si presenta come *medium* fra stato interno ed esterno, come esplicitazione

¹ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1888), in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1980, Bd. 6, p. 304. D'ora in poi l'edizione sarà indicata con la sigla KSA cui seguirà il numero del volume e della pagina.

comunicativa della dimensione interiore. Del resto subito prima Nietzsche ricorda: «Mein alter Lehrer Ritschl behauptete sogar, ich concipirte selbst noch meine philologischen Abhandlungen wie ein Pariser romancier – absurd spannend»². Queste osservazioni sullo stile erano una probabile risposta irritata alla recensione di Karl Spitteler sul «Bund» in cui lo *Zarathustra* era definito un «superiore esercizio di stile» privo di contenuto.

Su questo piano si può forse esplorare e approfondire il possibile rapporto ricettivo nietzschiano con Heinrich Heine, superando tuttavia il canonico lavoro critico, di per sé abbastanza sterile, su quella quarantina di citazioni tratte dalle opere del poeta sparse nella sua produzione complessiva in un arco di circa trent'anni, spesso in contraddizione fra loro, fin dalla prima annotazione diaristica nel periodo di Pforta (16.8.1859) in cui Nietzsche manifesta consonanza per il «löbliches Gedicht» *Die Lotosblume*, fino alla celebrativa e autoreferenziale affermazione ancora in *Ecce Homo*: «Man wird einmal sagen, dass Heine und ich bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen sind»³. Possibili chiavi di accesso per tentare di spiegare la *Wahlverwandtschaft* nietzschiana per Heine, per la sua «göttliche Bosheit», per quella «bunte Hanswurstjacke», come viene definita nei *Nachgelassene Fragmente* (1875-79)⁴, che si rivela a doppia faccia, indossata come buffone prima e giullare poi, con la sua composita veste formale intessuta in una pluralità di figure retoriche e di stilemi, si possono reperire tenendo conto di tre grandi costellazioni: la crescente empatia di Nietzsche per la cultura francese, cui sono assimilate figure di grandi tedeschi, l'importanza del corpo in movimento come motore energetico del pensiero e in rapporto a questo il grande complesso della danza.

L'ammirazione per l'«*adorable Heine*» e le sue «*délicatesses*» da parte di Nietzsche si comprende con la sua graduale ed empatica assimilazione della *décadence* francese nella quale egli ingloba la germanizzazione con l'esportazione di spiriti tedeschi di eccezione, incisivamente riassunta nell'aforisma 254 di *Jenseits von Gut und Böse*:

Auch jetzt ist Frankreich der Sitz der geistigsten und raffiniertesten Cultur Europa's und die hohe Schule des Geschmacks. [...] Vielleicht ist jetzt schon Schopenhauer in diesem Frankreich des Geistes, welches auch ein Frankreich des Pessimismus ist, mehr

² *Ivi*, p. 301.

³ *Ivi*, p. 286.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling 1876*, 15[10], in *Id.*, KSA, Bd. 8., p. 281.

zu Hause und heimischer geworden, als er je in Deutschland war; nicht zu reden von Heinrich Heine, der den feineren und anspruchsvolleren Lyrikern von Paris lange schon in Fleisch und Blut uebergangen ist⁵.

Proprio in questo aforisma sono indicati i tre elementi che determinano la superiorità della *décadance* francese: la «Hingebung an die 'Form'», la «alte vielfache moralistische Cultur» e una «halbwegs gelungene Synthesis des Nordens und Suedens». Schopenhauer, Heine e Wagner sono come estrapolati dalla cultura tedesca e integrati in quella francese perché «als *Artist* hat man keine Heimat in Europa außer in Paris: die *délicatesse* in allen fünf Kunstsinnen»⁶. Dei tre solo Heine è tuttavia l'artista che da esule per scelta vive fra due mondi, scrive e si traduce nell'una e nell'altra lingua. Di questo sembra peraltro consapevole Nietzsche stesso quando nel *Nachlass-Fragment* dell'aprile-giugno 1885 colloca il poeta nei due paesi: «Deutschland hat nur einen Dichter hervorgebracht, außer Goethe: das ist Heinrich Heine – und der ist noch dazu ein Jude [...] Die Pariser behaupten außerdem, dass er mit 2 anderen Nicht-Parisern die Quintessenz des Pariser Geistes darstelle»⁷, mentre nei *Nachgelassene Fragmente* dell'autunno 1887 scrive: «Der Gipfel der modernen Lyrik, mit zwei Bruder-Genies erstiegen, von Heinrich Heine und Alfred de Musset, Unsre Unsterblichen – wir haben nicht zuviel: Alfred de Musset, Heinrich Heine»⁸. L'attrazione di Nietzsche per la cultura francese, come ben spiegò Mazzino Montinari⁹, è motivata e sempre più sostenuta, in particolare a partire dagli anni Ottanta, dalla sua lettura e interpretazione della cultura del tempo nella chiave della *décadence*, come fenomeno di ascendenza tardo romantica, pervasivo della modernità segnata da sintomi di gravi patologie. Si tratta di far leva sulla «Wollust der Hölle», sull'«ottica di malato» per «guardare a concetti e valori più sani» e trasformare la malattia in energia creatrice alimentando

⁵ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), in Id., KSA, Bd. 5, p. 198.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, cit., p. 288.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. April-Juni 1885*, 34[154], in Id., KSA, Bd. 11, p. 472.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1887*, 10[41], in Id., KSA, Bd. 12, p. 475.

⁹ Cfr. in particolare Mazzino Montinari, *Nietzsche e la décadence*, in «Studia Nietzscheana», 2014, <www.nietzschesource.org/SN/montinari-2014c> (ultimo accesso: 24.09.2019). Precedentemente pubblicato in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del VI Convegno internazionale di studi dannunziani, 3-5 maggio 1984, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1984, pp. 117-127.

il pensiero corporante, su cui si innestano la visione e la scrittura allegorico-simbolica, e mutando in sanità la caducità del corpo. Nietzsche, che esalta la polarità di sanità e malattia, non poté non essere colpito dalle similari condizioni di vita e di salute di Heine. L'interesse, e per certi versi la consonanza, di Nietzsche per Heine riguarda la sua poetica dell'immanenza, la sainsimoniana riabilitazione del corpo, il mito degli Elleni che solo un «Ausgesprochenes Wort ohne Scham», nella lirica *Es träumte mir von einer Sommernacht*, può esprimere. La convinzione che il corpo debba essere considerato fonte energetica del pensiero non è una meccanica e documentabile derivazione ricettiva della dinamica rappresentazione iconico-plastica della ritrattistica e bozzettistica delle figure heiniane, sia nella lirica sia nella prosa, costruite sul magistrale connubio di caratterizzazione realistica e valenza analogico-metaforica, ma va intesa come una comune condivisione più o meno consapevole per uno sguardo costante verso il basso, nella polvere della terra in opposizione alle nuvole vaganti, per affermare un sì alla vita in tutte le sue manifestazioni. Il contenuto deve passare attraverso la forma della comunicazione, attraverso il suo dio Apollo, nelle declinazioni di un linguaggio allegorico-profetico, in *Also sprach Zarathustra* ossimorico, costruito sul paradosso dialettico (ad esempio alla richiesta di un'elemosina del primo che incontra, Zarathustra risponde: «Nein, ich gebe kein Almosen. Dazu bin ich nicht arm genug»¹⁰) presente anche nella scrittura heiniana. Qui si coglie in effetti anche la distanza fra la dimensione allegorico-simbolica e il concreto, pregnante descrittivismo heiniano semanticamente alimentato da un denso tessuto combinatorio lessicale, costruito con sofisticati artifici retorici. La convergenza si coglie invece sul versante della negazione dell'*esprit de système*, della tendenza al frammento, all'incompiuto compositivo, che in Heine, in particolare in *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, nelle *Florentinische Nächte* e in *Der Rabbi von Bacherach* sono motivati da uno spirito agonale, di ascendenza lessinghiana, che sfocerà nella *Streitkultur* e nei *Federkriege*, mentre in Nietzsche la pratica del frammento e dell'aforisma risponde a una strategia intellettuale, fondata sull'anti-discorsività, su acrobazie concettuali, su «un pensiero – che – brilla come un lampo, con necessità, senza esitazioni nella forma», sulla *Sprunghaftigkeit*, che nello *Zarathustra* mira a connessioni di natura metalogica in cui il linguaggio è un sistema di segni che connotano altro da ciò che denotano perché «il linguaggio ritorni alla natura

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), in Id., KSA, Bd. 4, p. 13.

della figurazione», e su discontinuità e spostamenti che determinano la rottura dell'univocità per favorire la relativizzazione valoriale e la transvalutazione assiologica.

Ma veniamo al terzo punto, quello del corpo in movimento che si fa danza e che in Nietzsche è metafora del pensare più alto, di leggerezza, di stile e buona scrittura. Nell'apoforisma 105 di *Die fröhliche Wissenschaft* su *Die Deutschen als Künstler* egli ricorre all'intertestualità, a una citazione indiretta dell'*Atta Troll* heiniano perché il tedesco superi la sua goffaggine e, seppure con suo scetticismo, miri verso l'alto:

Die Ahnung davon, auf welcher Höhe erst die Schönheit ihren Zauber selbst über Deutsche ausgiesst, treibt die deutschen Künstler in die Höhe und Ueberhöhe und in die Ausschweifungen der Leidenschaft: ein wirkliches tiefes Verlangen also [...] mindestens hinauszublicken – hin nach einer besseren, leichteren, südlicheren, sonnenhafteren Welt. Und so sind ihre Krämpfe oftmals nur Anzeichen dafür, dass sie tanzen möchten: diese armen Bären, in denen versteckte Nymphen und Waldgötter ihr Wesen treiben – und mitunter noch höhere Gottheiten!¹¹.

È evidente il riferimento ad alcune quartine del poemetto, in particolare nel caput I: «Steif und ernsthaft, mit Grandezza, / Tanzt der edle Atta Troll, / Doch der zott'gen Enehälfte / Fehlt die Würde, fehlt der Anstand»¹². All'impacciata e maldestra danza della coppia di orsi che con le parole di Nietzsche ballano «senza ritmo e melodia», si contrappone nel caput IX il significato storico-religioso della danza: «Der Tanz, in alten Zeiten, / War ein frommer Akt des Glaubens [...] Tanzen war ein Gottesdienst, / War ein Beten mit den Beinen»¹³.

L'arte della danza¹⁴, che nell'opera di Heine è un topos paradigmatico e polivalente di volta in volta modulato nelle forme, rituale,

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Id., KSA, Bd. 3, p. 463.

¹² Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (1843), in Id., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, 16 Bde., Hoffmann und Campe, Hamburg 1973ss., Bd. 4, p. 13. D'ora in poi l'edizione sarà indicata con la sigla DHA cui seguirà il numero del volume e della pagina.

¹³ *Ivi*, p. 28.

¹⁴ Sul tema della danza nell'opera di Heine si vedano in particolare gli studi di Lia Secci, *Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heines*, in *Zu Heinrich Heine*, hrsg. v. Luciano Zagari – Paolo Chiarini, Klett, Stuttgart 1981, pp. 89-101 e di Max Niehaus, *Himmel, Hölle und Trikot. Heinrich Heine und das Ballett*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1959.

accademica, pantomimica, classica, romantica, pagana, e declinato nei vari contesti di carattere biografico, psicologico, estetico-letterario, politico-sociale, è spesso collegata al motivo dionisiaco, presente già nel secondo *Brief aus Berlin* del 16.3.1822, nei *Französische Zustände*, in alcune liriche come *Erinnerung* e *Für die Mouche*. Se in questi testi prevale uno spirito baccantico, il dio Dioniso, escluso dal novero degli dei greci ormai detronizzati e anche non amati (come in *Die Götter Griechenlands*: «Ich hab' Euch niemals geliebt, ihr Götter! / Denn widerwärtig sind mir die Griechen, / Und gar die Römer sind mir verhaßt»¹⁵), soggetti alla spoliazione parodiante della loro aura e olimpicità, compare in persona, personificazione della gioia vitale, come coprotagonista nel balletto *Die Göttin Diana*, composto nel 1846 più o meno insieme a quello sul *Doktor Faust*, sulla scia del successo del famoso balletto *Giselle*, tratto dalla *Willis-Legende* negli *Elementargeister* su canovaccio di Théophile Gautier, inviato nel febbraio 1847 a Benjamin Lumley, direttore del *Theatre of Her Majesty the Queen*, confidando a lungo in una rappresentazione che non ebbe luogo. Nei quattro *tableaux* il contrasto fra mondo classico-pagano e sensuale ed età germanico-medievale e ascetico-cristiana è rappresentato dall'alternarsi di danze che rispecchiano le rispettive epoche. Nella cornice del quadro iniziale ninfe «ballano danze antiche» intorno alla statua della dea Diana che si presenta subito dopo vivente ed esuberante e al giovane e ammaliato cavaliere tedesco spiega che «die alten Götter nicht todt sind, sondern sich nur versteckt halten in Berghöhlen und Tempelruinen, wo sie sich nächtlich besuchen und ihre Freudenfeste feyern»¹⁶. Il «schöner gemessener Reigen»¹⁷ al canto di Apollo intorno a Diana e al cavaliere cede il posto a «tolle ausgelassene Tänze der Satyren und Bacchanten»¹⁸ all'ingresso di Diana che invita gli amanti a un «Zweitanz der trunkensten Lebenslust»¹⁹. Nel secondo *tableau*, ambientato in un castello medievale, il «gravitatisch germanischer Walzer» dell'ombrosa castellana con il cavaliere, al rivelarsi di Diana con il suo «göttlich edelsten Tanz», provoca un «Pas-de-deux, wo griechisch heidnische Götterlust mit der germanisch spiritualistischen Haustugend einen Zweykampf tanzt»²⁰. Il corpo del cavaliere,

¹⁵ Heinrich Heine, *Die Götter Griechenlands*, in Id., *Die Nordsee* (1827), in Id., DHA, Bd. 1.1, p. 414.

¹⁶ Heinrich Heine, *Die Göttin Diana* (1846), in Id., DHA, Bd. 9, p. 70.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 71.

²⁰ *Ivi*, p. 72.

trafitto dal fedele, intransigente cristiano Eckart perché non entri nel *Venusberg*, è rianimato non tanto da Apollo e dalle Muse ma da Dioniso che, ponendo fine allo «entsetzlichen Verzweiflungstanz» di Diana, «al seguito delle sue baccanti più sfrenate danza attorno al cavaliere». Con l'apoteosi finale nel *Venusberg* Heine, con l'affermazione della religione della gioia, la riabilitazione e la riconciliazione con il mondo classico, trasmette un messaggio utopico che esalta la dimensione corporea e sensuale ma in armonia con lo spirito.

In una prospettiva ancora più accentuata della *Körperwelt*, nella pluralità di variazioni e di significati della danza, rivestono un ruolo di primissimo piano le prose narrative delle *Florentinische Nächte*, uscite nel 1837 nel terzo numero dei *Salons*, in cui, secondo la narrazione da parte di Maximilian, Mademoiselle Laurence, la «creatura dalla complessione eterea e nobile», dal «volto di una bellezza greca», componente di un gruppo di teatranti di strada di cui fa parte la madre presunta, si esibisce a Londra in una danza singolare, eccentrica a ogni schema convenzionale:

Tanz und Tänzerinn nahmen fast gewaltsam meine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Das war nicht das klassische Tanzen, das wir noch in unseren großen Balletten finden. [...] Sie tanzte wie die Natur den Menschen zu tanzen gebiethet: ihr ganzes Wesen war im Einklang mit ihren Pas, nicht bloß ihre Füße, sondern ihr ganzer Leib tanzte, ihr Gesicht tanzte. [...] Das war in der That kein klassischer Tanz, aber auch kein romantischer Tanz. [...] Ihr Tanz hatte dann etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, etwas Fatalistisches, sie tanzte dann wie das Schicksal²¹.

Solo alcuni anni dopo, a Parigi, il narratore Maximilian apprende da Laurence stessa, nel frattempo diventata una dama misteriosa e facoltosa per aver sposato un generale bonapartista, la sua macabra origine, quella di essere un *Todtenkind*, figlia di una morta apparente che prima di nascere era stata seppellita e casualmente salvata. La ripetizione della danza sfrenata, che determina l'annullamento della volontà, il «tremito, il pallore e l'irrigidirsi» della persona, è il tentativo di esorcizzare la morte liberandosi dai suoi ricordi traumatici per infondere finalmente una vita vera al proprio corpo. La danza di Mademoiselle Laurence non prelude a una redenzione ma perpetua la condanna di una non-vita a differenza del positivo rituale di iniziazione alla vita nella novella di Messer Gentil de' Carisendi nel *Decamerone*, utilizzata da Heine come una delle sue fonti.

²¹ Heinrich Heine, *Florentinische Nächte* (1837), in Id., DHA, Bd. 5, pp. 230-231.

Nel ciclo lirico-drammatico delle quattro composizioni di *Pomare* nel *Romanzero* la danza della nota ballerina Elise Sergent, celebrata anche da Baudelaire, del parigino *Jardin Mabille*, nota come Pomare dal nome di una regina di Tahiti, morta tistica, che balla il cancan e la polka, sembra esprimere tutta la sua carica vitalistica e liberatoria: «Sie tanzte. Wie sie das Leibchen wiegt! / Wie jedes Glied sich zierlich biegt! / Das ist ein Flattern und ein Schwingen, / Um wahrlich aus der Haut zu springen»²². Ai quattro testi lirici corrispondono il trionfo della danza, l'ascesa al mito, la decadenza e l'obitorio. Infatti la gioia di vita che dovrebbe trasmettere la *Körpersprache* si rivela anche in questo caso effimera e illusoria perché nella corrotta società parigina postrivoluzionaria Pomare è destinata alla fame e con il «Diadem von Kot»²³ a una fine crudele.

Dell'ampio spettro, variegato come una «Hanswurstjacke», delle rappresentazioni danzanti heiniane, la leggerezza semplice e gioiosa del ballo di Pomare è quella che forse ci può avvicinare al significato che in più occasioni gli attribuisce Nietzsche. Nell'aforisma 381 della *Fröhliche Wissenschaft*, ancora nella prospettiva salutista di un corpo che dia energia al pensiero, Nietzsche pur escludendo «una formula di quanto uno spirito necessita per la sua nutrizione», per assicurarne la libertà, il nomadismo e le avventure intellettuali raccomanda di seguire l'esempio di un ballerino:

Nicht Fett, sondern die grösste Geschmeidigkeit und Kraft ist das, was ein guter Tänzer von seiner Nahrung will, – und ich wüsste nicht, was der Geist eines Philosophen mehr zu sein wünschte, als ein guter Tänzer. Der Tanz nämlich ist sein Ideal, auch seine Kunst, zuletzt auch seine einzige Frömmigkeit, sein 'Gottesdienst'²⁴.

L'aspetto originale consiste nella combinazione di esemplare valenza metaforica e realistica rappresentazione del danzatore. Per Nietzsche la danza presenta una pluralità di forme, concrete ed evocative, che si richiamano fra loro. Nel capitolo *Was den Deutschen abgeht* della *Götzen-Dämmerung* non si parla del «nutrimento» del pensiero ma del suo «apprendimento»:

Denken lernen: man hat auf unsren Schulen keinen Begriff mehr davon. Selbst auf den Universitäten, sogar unter den eigentlichen

²² Heinrich Heine, *Pomare*, in Id., *Romanzero* (1851), in Id., DHA, Bd. 3.1, p. 30.

²³ *Ivi*, p. 32.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, cit., p. 635.

Gelehrten der Philosophie beginnt Logik als Theorie, als Praktik, als *Handwerk*, auszusterben²⁵.

Se l'attività del pensare richiede una «tecnica», un «programma», una «volontà di eccellere», il metodo di apprendimento proposto è simile a quello della danza, anzi esso stesso è una specie di danza:

Wer kennt unter Deutschen jenen feinen Schauer aus Erfahrung noch, den die *leichten Füße* im Geistigen in alle Muskeln überströmen! [...] Man kann nämlich das *Tanzen* in jeder Form nicht von der *vornehmen Erziehung* abrechnen. Tanzen-können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten: habe ich noch zu sagen, dass man es auch mit der *Feder* können muß – dass man *schreiben* lernen muß?²⁶.

Se occorre la «levità del piede» e «die leichten Füße [sin+d die erste Attribut der Göttlichkeit]», il pensiero nei suoi percorsi errabondi e acrobatici deve essere naturale e istintivo perché «alles Gute Instinkt (ist)»²⁷. Quando Zarathustra lascia la montagna e scende fra gli uomini, è riconosciuto da un vecchio eremita per la purezza dei suoi occhi e per il suo incedere come un «Tänzer»²⁸. Zarathustra, depositario di saggezza, negatore di ogni fede, libero da fardelli metafisici e dal peso di Dio, rivolto all'uomo che è «ein Seil über einem Abgrund»²⁹, esercita «eine Freiheit des Willens [...] bei der ein Geist jedem Glauben, jedem Wunsch nach Gewissheit den Abschied giebt, geübt, wie er ist, auf leichten Seilen und Möglichkeiten sich halten zu können und selbst an Abgründen noch zu tanzen»³⁰, come Nietzsche scrive nell'aforisma 347 nella *Fröhliche Wissenschaft*. Al danzatore si unisce qui la figura dell'acrobata e funambolo³¹ che si muove leggero sulle corde sottili di pensieri possibili come ben recepirà Robert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften* dove Ulrich si esercita da acrobata nelle sue sperimentazioni intellettuali di *Möglichkeitsmensch* e nelle soluzioni delle equazioni dell'acqua.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* (1889), in Id., KSA, Bd. 6, p. 109.

²⁶ *Ivi*, pp. 109-110.

²⁷ *Ivi*, p. 90.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, cit., p. 12.

²⁹ *Ivi*, p. 16.

³⁰ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, cit., p. 583.

³¹ Sui motivi dell'acrobata e del funambolo cfr. l'approfondita analisi di Giuliano Campioni, «*Vivere pericolosamente*». *Il funambolo e gli uomini superiori nello Zarathustra di Nietzsche*, in *Arte e scienza. Miscellanea in onore di Aldo Venturini*, a cura di Luca Renzi, Steiner, Stuttgart 2018, pp. 128-140.

La danza, di ballerini e filosofi, è movimento in e di libertà, antimetafisica ribellione al marchio di peccaminosità tramandata dal Cristianesimo, con la sua ripetitività, metafora allusiva di un eterno ritorno. Ma Zarathusta non è, né deve essere un «Dreh- und Wirbelwind», «und wenn er ein Tänzer ist, nimmermehr doch ein Tarantel-Tänzer»³². Il rifiuto di una danza dionisiaco-tarantolata sembra ricordare una delle antiche, belle danze misurate nella *Göttin Diana* di Heine. Fra le molte danze di personaggi heiniani gravate di allusioni e messaggi politici e sociali e l'esortazione nietzschiana a vivere e a pensare danzando si intravede un possibile elemento di vicinanza riassumibile ancora con le parole di Zarathustra: «Ein wenig Weisheit ist schon möglich; aber diese selige Sicherheit fand ich an allen Dingen: daß sie lieber noch auf den Füßen des Zufalls – tanzen»³³ mentre nel ditirambo *Die sieben Siegel* fra i presupposti dell'amore per la «Ewigkeit», oltre alla «lachende Bosheit», c'è la «Tugend eines Tänzers»³⁴.

³² Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, cit., p. 131.

³³ *Ivi*, p. 209.

³⁴ *Ivi*, p. 290.

Gustav Theodor Fechners *Heine als Lyriker* und Nietzsches Heinebild: «ein elektrisches Band»¹

Claus Zittel

1. Fechners fröhliche Wissenschaft

«In der Geschichte deutschen Gelehrtenlebens steht Fechner ohne Beispiel», urteilte bereits vor einigen Dekaden Gert Mattenklott¹. Und in der Tat passte der Physiker, Naturphilosoph, Psychologe, mystische Theologe, Poet und Satiriker Gustav Theodor Fechner (1801-1887) in keine der für Wissenschaftslandschaft des 19. Jahrhunderts gebräuchlichen Rubriken. Fechner begründete vielmehr mit der Psychophysik und experimentellen Ästhetik neue methodische Ansätze, die sonst getrennte Gebiete verbanden². Absurde Themen verfolgte er mit wissenschaftlicher Gründlichkeit, wissenschaftliche Fragen mit ästhetischer Leichtigkeit. So entstand eine eigentümliche Spielart satirischer Schriften. Gleich sein Erstling aus dem Jahr 1821 trug den charakteristischen Titel: *Beweis, dass der Mond aus Jodine bestehe*³. 1825 lässt Fechner eine *Vergleichende Anatomie der Engel*⁴ folgen, zeitgleich publiziert er Rätselbücher und etliche Schriften zur organischen Chemie, Elektro-Chemie und zum Galvanismus als Früchte einer regen Experimentiertätigkeit. Mit Vorliebe wendet er diese Methoden dann aber ironisch gegen

¹ Gert Mattenklott, *Gustav Theodor Fechner. Ein deutsches Gelehrtenleben*, in *Fechner und die Folgen außerhalb der Naturwissenschaften. Interdisziplinäres Kolloquium zum 200. Geburtstag Gustav Theodor Fechners*, hrsg. v. Ulla Fix u.a., Niemeyer, Tübingen 2003, S. 7-23, hier S. 7. Vgl. auch ders., *Nachwort*, in Gustav Theodor Fechner, *Das unendliche Leben*, Matthes & Seitz, München 1984, S. 169-190; Kurd Lasswitz, *Gustav Theodor Fechner*, Fromman, Stuttgart 1896.

² Vgl. weiterführend Michael Heidelberger, *Die innere Seite der Natur: Gustav Theodor Fechners wissenschaftlich-philosophische Weltauffassung*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1993; Manfred Thiel, *Fechner, Emerson, Feuerbach, Elpis*, Heidelberg 1982.

³ Gustav Theodor Fechner, *Beweis daß der Mond aus Jodine bestehe*, Germanien, Leipzig 1821.

⁴ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Vergleichende Anatomie der Engel. Eine Skizze*, Industrie Comptoir, Leipzig 1825.

sie selbst, etwa wenn er mit ihnen demonstriert, dass der Hexenflug existiert⁵. 1848 erscheint mit *Nanna* sein erstes Buch über die Pflanzenseele, etwa eine Dekade später mit *Zend-Avesta* eine weitere naturphilosophische Studie, die zu seinen Hauptwerken zählt, und in welcher er nicht mehr nur die Pflanzen sondern auch die Gestirne als beseelt behauptet⁶. Vom seinerzeit aktuellen Standpunkt der exakten Naturwissenschaften versuchte er die alte Naturreligion des Zend-Avesta in ein pantheistisches System zu transformieren. In diesen Jahren intensivierte er seine Experimentiertätigkeit im Bereich der Psychophysik und veröffentlichte die dazu grundlegende Schrift⁷.

Bei all ihrer irisierenden Buntheit ist für Fechners Texte durchgehend kennzeichnend, dass sich seine Lust an der Spekulation immer am empirischen Material entzündet und dabei die je besondere Situation des Erkennenden berücksichtigt⁸. Selbst seine metaphysischen Systementwürfe zur Pflanzenseele bleiben stets ostentativ hypothetisch⁹ und diskutieren jeweils den Gegenstandspunkt, manchmal gar bis hin zur methodischen Selbstparodie¹⁰. Es verwundert daher nicht, dass Fechner es war, der den Begriff «Lustprinzip» erfand¹¹.

1875 versammelt er unter dem Pseudonym Dr. Mises eine Auswahl seiner wissenschaftlich-satirischen Schriften. Es sind Proben

⁵ Gustav Theodor Fechner, *Es gibt Hexerei*, in Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Kleine Schriften*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1875, S. 277-310.

⁶ Gustav Theodor Fechner, *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen*, Leopold Voß, Leipzig 1848. Ders., *Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung*, 3 Bde., Leopold Voß, Leipzig 1851.

⁷ Gustav Theodor Fechner, *Elemente der Psychophysik*, 2 Bde., Leopold Voß, Leipzig 1860.

⁸ Vgl. *ebd.*, S. 4-8.

⁹ Gustav Theodor Fechner, *Zend-Avesta, Vorwort*, III. Teil, a.a.O., S. IV.

¹⁰ Vgl. dazu insbesondere das Vorwort zu *Zend-Avesta*: I. Teil, 2. Auflage, Leopold Voß, Leipzig-Hamburg 1901, hrsg. v. Kurd Lasswitz, S. XI: «Ich selbst bin weit entfernt, die Betrachtungen und Schlüsse dieser Schrift als absolut sicher anzusehen. [...] Ja wohl manchmal habe ich mich im Rückblick auf dieselbe und betroffen von ihrem Widerspruch gegen das, was ringsum gilt, selbst gefragt: ist nicht das Ganze doch nur ein geistiges Spiel? [...] Hast du nicht früher, dich selbst parodierend, bewiesen, dass auch der Schatten lebendig ist; ist nicht umgekehrt die Lebendigkeit, die du jetzt beweistest, ein Schattenspiel?».

¹¹ Gustav Theodor Fechner, *Über das Lustprinzip des Handelns*, in «Fichtes Zeitschrift für Philosophie und phil. Kritik – Neue Folge», 19 (1848), S. 1-30 u. 163-194. Siehe dazu Imre Hermann, *Gustav Theodor Fechner*, in «Imago», 2 (1925), S. 371-420; Bernd Nitzschke, *Affektregulation und Begrenzung der Wünsche: 'Kulturarbeit etwa wie die Trockenlegung der Zuydersee'. Anmerkungen zu Freud und Fechner*, in *Psychische Regulierung, kollektive Praxis und der Raum der Gründe*, hrsg. v. Brigitte Boothe – Andreas Cremonini – Georg Kohler, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012, S. 245-265.

einer fröhlichen Wissenschaft, die auf Nietzsche vorausweisen, so etwa ein Dialog zwischen einem Philosophen und seinem Schatten¹², und Gedanken zwar nicht zur ewigen Wiederkunft des Gleichen, doch zur Umkehr der Zeit¹³, sowie vor allem der Wiederabdruck eines älteren Aufsatzes aus dem Jahr 1835: *Heinrich Heine als Lyriker*¹⁴.

Fechner gilt als ein Vorläufer einer Philosophie des psychologischen Perspektivismus. Dass er für Nietzsches Bewusstseinsphilosophie von Bedeutung ist, hat Pietro Gori anhand der Formel «Psychologie ohne eine Seele, Philosophie ohne ein Ich» auf den Punkt gebracht¹⁵. Eine Nähe zu Nietzsche ergibt sich auch durch seine Aufhebung der scharfen Grenze zwischen organischer und anorganischer Natur¹⁶.

¹² Gustav Theodor Fechner, *Der Schatten ist lebendig*, in Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Kleine Schriften*, a.a.O., S. 245-254.

¹³ Gustav Theodor Fechner, *Der Raum hat vier Dimensionen*, in Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Kleine Schriften*, a.a.O., S. 254-276: «Zunächst mache ich darauf aufmerksam, daß fast alle Bewegungen in der Natur hin und her gehend sind. Das Pendel schwingt hin und wieder, die Saite schwingt hin und wieder, der Äther im Licht schwingt hin und wieder; der Mensch läuft auch hin und wieder; ja jedes Bein für sich schwingt dabei hin und wieder. Es erscheint also von vornherein mehr als wahrscheinlich, daß auch die Bewegung der Welt von einer gewissen Zeit an wieder rückläufig werden wird, so daß alles, was schon geschehen ist, noch einmal in umgekehrter Richtung geschehen wird; da zumal man sonst der Natur den Vorwurf zu machen hätte, daß sie nur eine einseitige Richtung verfolge, während ihr doch zwei zu Gebote stehen. Jedes Rad, was vorwärts rollt, kann doch auch rückwärts rollen, und es ist wunderbar, da man stets vom Rad der Zeit gesprochen, daß man nie an diese Rückwärtsbewegung gedacht hatte. Gesetzt nun, eine solche begönne von einem gewissen Zeitpunkte an einzutreten, so leuchtet ein, daß alle Gräber sich auftun und alle Menschen, die je gestorben sind, wieder auferstehen werden, und wenn jemandes Knochen noch so weit zerstreut liegen, sie werden sich wieder zu einem lebendigen Leibe zusammenfinden; jeder wird von Tag zu Tag jünger werden; es wird gar kein Altern mehr geben, sondern das ganze Leben in Verjüngung bestehen; endlich wird jeder in seinen Mutterleib zurückkehren, mit der Mutter wird es desgleichen gehen, und so wird immer weiter zurück jedes Elternpaar seine Kinder und Enkel wieder einsammeln, die Juden also auch alle richtig wieder in Abrahams Schoß gelangen, bis endlich die ganze Aussaat der Menschheit sich in Adam und Eva wie in zwei Säcken wieder beisammenfinden und ins Paradies wieder zurückgebracht sein wird, worauf auch Eva wieder in Adam einkriechen und sich in eine Rippe Adams verwandeln, Adam aber von Gott ergriffen und zu einem Erdenkloß zusammengeballt werden wird; wonach dann Gott noch die ganze Erde und Meer, und Sonne und Sterne in seine Einheit aufnehmen wird».

¹⁴ Gustav Theodor Fechner, *Heinrich Heine als Lyriker* (1835), in Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Kleine Schriften*, a.a.O., S. 366-382.

¹⁵ Pietro Gori, *Psychology without a Soul. Psychology without an I. Nietzsche and 19th Century Psychophysics* (Fechner, Lange, Mach), in *Nietzsche and the Problem of Subjectivity*, ed. by João Constâncio – Maria João Mayer Branco – Bartholomew Ryan, De Gruyter, Berlin 2015, S. 166-195.

¹⁶ Vgl. dazu Alwin Mittasch, *Friedrich Nietzsche als Naturphilosoph*, Kröner, Stuttgart 1952, S. 58-78.

Wie die Forschung notierte, konnte Nietzsche mit Fechners Ideen durch dessen Präsenz in Nietzsches Leipziger Umfeld während seiner Studienjahre sowie über Friedrich Albert Langes Materialismusbuch¹⁷ bekannt geworden sein. Nicht bemerkt wurde bisher jedoch, dass jener Band mit den kleinen Schriften Fechners eine direkte Quelle ist, da er sich in Nietzsches Bibliothek findet und ausgerechnet der darin enthaltene Heine-Essay deutliche Lesespuren aufweist¹⁸. Liest man in ihn hinein, beschleicht einen der Eindruck, dass er frappierende Ähnlichkeiten mit einigen späteren ästhetischen Prinzipien Nietzsches aufweist und insbesondere Nietzsches eher indirekter, im Kontext seiner Lyriktheorie geführter Auseinandersetzung mit Heine nahesteht. Selbst bei längeren Passagen aus Fechners Essay würde man, bekäme man sie ohne Kontext vorgelegt, Nietzsche als Autor vermuten. Ja, ich möchte behaupten, dass die Heinebilder Fechners und Nietzsches miteinander ästhetisch korrespondieren und dass Nietzsches Heinerezeption teilweise von Fechner vorbereitet wurde¹⁹.

¹⁷ Friedrich Albert Lange, *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, Bd. 2. *Geschichte des Materialismus seit Kant*, Baedeker, Leipzig 1875; Vgl. George J. Stack, *Lange und Nietzsche*, De Gruyter, Berlin u.a. 1983, S. 224; Christian S. Emden, *Friedrich Nietzsche and the Politics of History*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2008, S. 60f.

¹⁸ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Kleine Schriften*, a.a.O., Bd. 8, S. 560. Campionis Kommentar zum Verzeichnis von Nietzsches Bibliothek vermerkt nur Anstreichungen im Heine-Essay und notiert: «Unterstreichungen mit Bleistift scheinen ausradiert worden zu sein». Angeführt wird aber auch eine Anstreichung S. 387, also in der nächsten Schrift. Vgl. Giuliano Campioni – Paolo D'Iorio – Maria Cristina Fornari u.a., *Nietzsches Persönliche Bibliothek*, De Gruyter, Berlin 2003, S. 399.

¹⁹ Ähnlichkeiten zwischen Heine und Nietzsche wurden oft gesehen, das Fechner hier ein Brückenglied sein könnte, jedoch nicht. Vgl. z.B. Henri Lichtenberger, *Henri Heine penseur*, F. Alcan, Paris 1905; Eliza Marian Butler, *The Tyranny of Greece over Germany*, Cambridge University Press, Toronto-Cambridge 1935 (dt. 1948); Carl Arno Coutinho, *Nietzsche, Heine und das 19. Jahrhundert*, in «PMLA» (Publications of the Modern Language Association of America), 53 (1938), S. 1126-1145; Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton University Press, Princeton 1950 (dt. 1982); Ronald J. Floyd, *Heine and Nietzsche: Parallel Studies in Paradox and Irony*, PhD Diss., Washington 1969; Hanna Spencer, *Heine and Nietzsche?* (1972), dt. Fass. in Dies., *Dichter, Denker, Journalist. Studien zum Werk Heinrich Heines*, Peter Lang, Bern 1977, S. 65-100; Dolf Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Claassen, Düsseldorf 1972, S. 159-161, 301-308 u. 390-395; Sander L. Gilman, *Nietzschean Parody: An Introduction to Reading Nietzsche*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1976, bes. S. 57ff.; Reinhold Grimm, *Antiquity as Echo and Disguise: Nietzsche's Lied eines theokritischen Ziegenhirten, Heinrich Heine, and the Crucified Dionysus*, in «Nietzsche-Studien», 14 (1985), S. 201-249, bes. S. 212ff.; Ders., *Heine und Nietzsche: Bemerkungen zu einem lyrischen Pastiche*, in *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen – Neue Beiträge zur Forschung*, hrsg. v. Rolf Hosfeld, Argument-Verlag, Berlin 1986, S. 98-107; Linda Duncan, *Heine and Nietzsche. 'Das Dionysische': Cultural Directive and Aesthetic*

Einzelne ähnlich klingende Stellen reichen nie aus, um eine ästhetische Korrespondenz zu stiften, mehrere Gedankenlinien zusammen aber verknoten sich zu einem dichten kohärenten Netz, das zwar immer noch nichts beweist, aber plausible Verknüpfungen erlaubt.

2. Der «Baal der Poesie»

Die Ansichten Fechners zu Heine sind nicht leicht zu erfassen, da er sie meist hinter indirekter Argumentation versteckt und mancher vermeintliche Vorwurf sich schließlich als verborgenes Lob entpuppt. So referiert Fechner häufig scheinbar zustimmend gängige Urteile über Lyrik, um dann Heine als Ausnahme zu profilieren. «Heine aber» heißt es immerzu. Doch auf den ersten Blick erkennt man nicht, ob Heine Fechner zufolge aufgrund seiner Unkonventionalität nun zu loben oder zu tadeln sei. Es hilft aber, dass Fechner sich zu Beginn seiner Schrift unzweideutig gegen Gedankenlyrik ausspricht und diese Wertung kann dann als Richtschnur für die weitere Lektüre dienen. Eingangs erklärt er, es könne

die Poesie [...] ja wachsen lassen, was der Verstand schneiden und schnitzen würde, schauen lassen, was er definieren würde, glauben und fühlen lassen, was er beweisen und predigen würde, und über alles dieses noch Dinge schaffen und gestalten, wovon der Verstand gar nichts weiß. Wozu also noch Verstand in einem Gedichte?²⁰

Principle, in «Nietzsche-Studien», 19 (1990), S. 336-345; Herwig Friedl, *Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche*, in *Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft*, hrsg. v. Wilhelm Gössmann – Manfred Windfuhr, Reimar Hobbing, Essen 1990, S. 195-214; Adrian Del Caro, *Heine's Deutschland. Ein Wintermärchen reflected in Nietzsche*, in «Heine-Jahrbuch», 33 (1994), S. 194-201; Américo Enes Monteiro, *Nietzsches Heine-Lektüren: die Ambivalenz und Widersprüche seiner Beurteilung*, in «RPEG» (Revista portuguesa de estudos germanísticos), 28 (2000), S. 319-330; Stefanie Winkelnkemper, *Der Hass des 'Nazareners': Heinrich Heine antizipiert die Psychologie des Ressentiments*, in *Nietzscheforschung*, Bd. 13, Akademie, Berlin 2006, S. 211-218; Simon Wortmann, «... das Wort will Fleisch werden»: *Körper-Inszenierungen bei Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche* (Heine-Studien), J.B. Metzler, Weimar-Stuttgart 2011; Vivetta Vivarelli, 'Heine und ich...'. *Nietzsche, Heine e Théophile Gautier*, in *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche. Saggi in memoria di Sandro Barbera*, a cura di Giuliano Campioni – Leonardo Pica Ciamarra – Marco Segala, ETS, Pisa 2011, S. 675-681; Ralph Häfner, *Die 'berühmten diners chez Margy': Zum Ort Heinrich Heines in Nietzsches imaginärer Gesellschaft der Klugen*, in *Nietzsches Literaturen*, hrsg. v. Ralph Häfner – Sebastian Kaufmann – Andreas Urs Sommer, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, S. 281-304.

²⁰ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 366.

Doch den Verstand einfach wegzulassen, sei gar nicht einfach zu realisieren, denn während er Heine fehle, mische er sich bei anderen Dichtern doch immer ein:

Ihre Lieder gleichen daher schönen grünen Wäldern, worin man aber doch immer mitunter auf trockne Holzklaftern stößt, die durch verstandesmäßige Zerspaltung poetisch gewachsener Stämme entstanden sind, weil der alte Verstand sich immer moralisch wärmen und philosophische Suppe kochen will²¹.

Wir bemerken gleich Fechners Stil, der in seiner kecken Lebendigkeit Heine zu imitieren, aber nie zu parodieren sucht, vielmehr mit ihm sympathisiert. Die verborgenen Ziele von Fechners Kritik an der gedankenbefrachteten oder verstandesgemäß reglementierten Lyrik sind, das Ideal einer ungebändigten, rein musikalischen Lyrik zu verteidigen und einer Poesie zu huldigen, die jedweder dichtungsfremden Instrumentalisierung oder rationalen Strukturierung sich entzieht. Geschickt legt Fechner seine argumentativen Schlingen: Wären Heines Geist und Phantasie besonnen, nach philosophischem Maßstab verständig oder moralisch gut, «so würde Heine noch für etwas mehr als ein bloßer Baal der Poesie zu gelten haben»²². Dies sei «aber nicht der Fall» konstatiert Fechner, woraus der Leser schließen muss: folglich ist Heine just der satanische «Baal der Poesie». Doch könnte man ja, meint Fechner, es «der Polizei oder dem lieben Gott überlassen, ihn [also: Heine] für seine etwaigen schlimmen Streiche hier und dort zu bestrafen, und sich selbst zu Nutze machen, was er Gutes und Schönes zu bieten vermag»²³. Fechners Spott über jene, die gleich die Polizei rufen, wenn etwas die Ordnung stört, wird beißend, wenn er sich über solche Kritiker ergießt, die «lieber selbst das Amt der Polizeidiener» übernehmen, und denen es nicht darauf ankommt, die positiven Seiten eines Menschen zu sehen, sondern nur darauf «ihn durch jedes Mittel an den Schandpfahl zu bringen»²⁴. Wer Heines Gedichte nicht pauschal verdamme, sondern sich ihnen vorurteilslos näherte werde erkennen, das unter ihnen solche sind, die,

für sich betrachtet, so engelrein sind, um keinen anderen Vorwurf zu verdienen, als daß sie eben von Heine herrühren, und daß freilich ihre Gesellschaft nicht durchgehend die frömmste ist. Sie wachsen

²¹ *Ebd.*, S. 367.

²² *Ebd.*, S. 372.

²³ *Ebd.*

²⁴ *Ebd.*

wie weiße Lilien unter Stechäpfeln und Tollkraut, und derselbe heiße Boden, der in diesen das berauschende Gift auskochte, hat diese Lilien Palmen gleich emporgetrieben und den wunderbarsten Duft in ihnen bereitet²⁵.

3. Lob der Wildnis

Berausches Gift und wunderbarer Duft entströmen also Pflanzen, die der gleiche Boden nährt. Der Polizei-Verstand will hier roden, für ihn ist, was «unter Unkraut» wachse, «selbst Unkraut und fällt von demselben Sensenhiebe»²⁶. Eine solche Scheidung von Unkraut und Kraut ist in Fechners Augen Unsinn, der Mensch sei «eine Totalität»; Heines Gedichtsammlungen hatte er zuvor überaus beredt in kunstvollen Perioden und wunderbar anschaulich zugleich als wahre poetische Urwälder charakterisiert:

Das fällt aber Heine nie ein. Er legt nie die Axt oder das Messer an ein poetisches Gewächs, um es zu einem anderen Zwecke zuzustutzen, als zu dem es für sich selbst gewachsen ist, und so grünt und blüht und singt und zischt alles bei ihm wie in einer mit gutem Schlamm gedüngten Wildnis voll Farren und Palmen und Paradiesvögeln und Schlangen und Kröten. Das Unkraut und Ungeziefer nimmt freilich in der Wildnis mehr überhand als die guten Kräuter und frommen Geschöpfe, aber es ist doch poetisches Unkraut, poetisches Ungeziefer, und auch die guten Kräuter sind aromatischer, die Palmen kühner und üppiger, das Wild mutiger oder mutwilliger, als wenn das alles unter der Schere oder im Stall nach verständigen Prinzipien gehegt und gezogen würde²⁷.

Was nun aber ist von Fechners abenteuerlichem Gift-, Unkraut- und Ungeziefer-Szenario zu halten? In der Heine-Forschung scheint man schnell zu dekretieren geneigt, dass Fechner mit der geschmähten Polizei gemeinsame Sache mache, da seine Schrift vor allem eine Heine-Kritik sei. Fechner, schimpft z.B. Gerhard Höhn, «wetterte [...] gegen 'poetisches Unkraut, poetisches Ungeziefer'»²⁸. Auch Renate Müller-Buck insistierte, gerade die zuletzt zitierte Passage verunglimpfe

²⁵ *Ebd.*, S. 372f.

²⁶ *Ebd.*, S. 373.

²⁷ *Ebd.*, S. 367.

²⁸ Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch*, J.B. Metzler, Stuttgart 2004³, S. 114f. Vgl. auch Michael Behal in *Heinrich Heine: Epoche, Werk, Wirkung*, hrsg. v. Jürgen Brummack, C.H. Beck, München 1980, S. 316 u. 328.

doch Heine als Schädling²⁹. Verdikte dieser Art verhindern, dass man sich mit Fechners Schrift näher beschäftigt und gar als positives Rezeptionsdokument hat sie bislang kaum jemand lesen wollen³⁰. Dabei waren ersten Reaktionen aus dem Jahr 1835 teils noch zwiespältig gewesen. Campe und Wolff hatten Heine auf Fechners Besprechung aufmerksam gemacht, beide sie zwar als kritisch empfunden, wobei Campe Heine berichtete, sie sei «negativ, haut sie tüchtig zusammen, aber er ist gerecht» und die Würdigung «ehrlich gemeint»³¹.

Deute ich also die Unkraut-Stelle zu wohlwollend, weil ich durch Nietzsches dicke Brillengläser auf Fechner blicke? Je öfter ich Fechners Zeilen lese, umso gewisser werde ich, dass die Paradiesvögel und das poetische Ungeziefer eben 'poetisches' Unkraut, 'poetische' Ungeziefer sind, die sich frei von Zwängen prächtig vermehren, und

²⁹ Im Anschluss an meinen Vortrag an der Universität Stuttgart, im Oktober 2018.

³⁰ Nicht aufgenommen wurde Fechners Heine-Porträt in *Heine in Deutschland. Dokumente seiner Rezeption 1834-1956*, hrsg. v. Karl Theodor Kleinkecht, DTV, Tübingen 1976; *Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in den deutschsprachigen Ländern. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare*, Bd. 1, hrsg. v. Dietmar Goltschnigg – Hartmut Steinecke, Erich Schmidt, Berlin 2006. Übergangen wird es auch bei der Rekonstruktion der Deutungsgeschichte von Wolfgang Kutenkeuler, *Heinrich Heine. Theorie und Kritik der Literatur*, Kohlhammer, Stuttgart u.a. 1972. Kurd Lasswitz hingegen bescheinigte Fechner eine «hervorragende schriftstellerische Begabung» und zwar just anhand von dessen «äußerst charakteristischen Essays» über Rückert und Heine. Kurd Lasswitz, *Gustav Theodor Fechner*, a.a.O., S. 36.

³¹ «Eben jetzt hat einer unserer ausgezeichnetesten Satyriker, der die *Stapelia Mixta*, Anatomie der Engel, die Cholera; – dieses ist sein letztes Buch, das Beispiellosen Success hatte, – Dr Mises [Dr Mises heißt eigentlich Fechner; sein Brotfach ist Chemie, und hat er als solcher viel geleistet. Biots Chemie und Naturlehre und vieles *Andere* hat er geschrieben und übersetzt Belletres ist seine Liebhaberei, auf diesem Felde sieht man ihn selten, aber immer gerne.]: eine in Leipzig eine lange Würdigung Ihrer Bedeutung als Lyriker, die durch die durch 4 N° geht in Brockhaus Blättern für Unterhaltung, abdrucken lassen. Sie ist negativ, haut Sie tüchtig zusammen, aber er ist gerecht; denn er stellt Sie über Schiller und Göthe. Sie ist also ehrlich gemeint». Julius Campe, Brief an Heinrich Heine, 9. Juli 1835, in Heinrich Heine, *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991 Klassik Stiftung Weimar) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Akademie-Verlag, Berlin 1970ff. (im Folgenden abgekürzt: HSA), Bd. 24, S. 324, Brief Nr. 243; Vgl. a. den Brief von Oscar Ludwig Bernhard Wolff vom 3. August 1835: «In den Blätt. für litter. Unterhalt. neulich ein langer Senf über Dich als Lyriker. Wasch mir den Pelz und mach mich nicht naß, und obendrein in Deiner Manier. Das abfällige Urtheil über Dich in Bilder gefaßt. – Auctor Dr. Mises der Verfasser der *Stapelia mixta* wahrer Name, Professor Fechner in Leipzig, eine pedantische Leipziger Muse. Klugscheißer wie alle diese Jungen». Oscar Ludwig Bernhard Wolff, Brief an Heinrich Heine, in Heinrich Heine, HSA, Bd. 24, S. 327, Brief Nr. 246.

dass jener satirische Freigeist Fechner, der später der Pflanzenseele seine ganze Philosophie widmen wird, die Wildnis liebte.

Heine nun hat seine Dichtung einige Zeit später selbst als giftiges Unkraut bezeichnet³² und womöglich dabei sogar Fechners Charakteristik übernommen. So erklärte er in der französischen Vorrede zur letzten französischen Edition der *Reisebilder*, dass es ihm im Nachhinein schwerfalle, die jugendlichen «Auswüchse» seiner früheren Ausgabe mit der Axt zu traktieren und «auszumerzen»;

mit großer Bekümmerniß denke ich an die vielen thörigten wie gottlosen Stellen, an das giftige Unkraut, das im Buche fortwuchert – Um es auszureuten müßte man den ganzen Geistes-Wald worin sie wurzeln umhacken, und ach! solche gedruckte Wälder sind nicht so leicht umzuhauen wie eine gewöhnliche Götzen-Eiche. Sie sollen ewig stehen bleiben, blühende Denkmäler unserer Verirungen und die Jugend mag sich nächtlich darin herumtummeln und ihre Spiele treiben mit den spukenden Driaden Satyren und sonstigen Heidenböcken der Sinnenlust!³³.

Doch nicht allein in der Fechners Vergleichen so ähnelnden Selbst-Charakterisierung, auch in den Gedichten selbst finden sich Belege für eine freundliche Bewertung des vermeintlichen Unkrauts, das utilitaristisch gesinnte Geister hingegen niedermetzeln wollen:

Epilog

Wie auf dem Felde die Weizenhalmen,
So wachsen und wogen im Menschengest
Die Gedanken.
Aber die zarten Gedanken der Liebe
Sind wie lustig dazwischenblühende,
Rot und blaue Blumen.
Rot und blaue Blumen!
Der mürrische Schnitter verwirft euch als nutzlos,
Hölzerne Flegel zerdreschen euch höhrend,
Sogar der hablose Wanderer,
Den eur Anblick ergötzt und erquickt,
Schüttelt das Haupt,
und nennt euch schönes Unkraut.
Aber die ländliche Jungfrau,

³² Ich danke Marie Wokalek für den Hinweis auf diese Stelle.

³³ Heinrich Heine, *Préface de la dernière édition des Reisebilder* (1856), in Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, 16 Bde., Hoffmann und Campe, Hamburg 1973ff. (im Folgenden abgekürzt: DHA), Bd. 6, S. 354.

Die Kränzewinderin,
 Verehrt euch und pflückt euch,
 Und schmückt mit euch die schönen Locken,
 Und also geziert, eilt sie zum Tanzplatz,
 Wo Pfeifen und Geigen lieblich ertönen,
 Oder zur stillen Buche,
 Wo die Stimme des Liebsten noch lieblicher tönt
 Als Pfeifen und Geigen³⁴.

Dem gewöhnlichen Denken erscheinen die Liebesgedanken wie bunte Blumen im Getreidefeld als störendes Unkraut, die Liebenden flechten es sich indes zu Kränzen – im *Epilog* werden sie zu Chiffren des *Buchs der Lieder* als Florilegium.

4. Nietzsches Wildnis

Wie dem auch sei, kaum bestreitbar ist jedenfalls, dass Nietzsche aus Fechners Schrift kein negatives Heine-Urteil entnahm, sondern Material für ein positives Bild. Wir wissen jedoch nicht, wann Nietzsche diesen Text las. In seinem Hand-Exemplar sind einige Stellen unterstrichen, am Ende setzt er ein Ausrufezeichen. Es gab offenbar noch mehr Unterstreichungen, die – man weiß nicht von wem – nachträglich ausradiert wurden. Ablehnende Kommentare, die bei Nietzsche zuweilen vorkommen, wie z.B. die Randglosse «Esel!» finden sich keine. Für den zweiten Literaturreisessay Fechners über Friedrich Rückert, der im gleichen Band unmittelbar dem Heine-Porträt vorausgeht³⁵, scheint Nietzsche sich nicht interessiert zu haben. Für eine philologische Einflussforschung ist dieses Dokument wenig ergiebig. Die ästhetischen Korrespondenzen hingegen gewinnen desto deutlichere Konturen, je mehr die seinerzeit tagesaktuellen Polemiken vergessen sind.

Der paradoxen Aufgabe die Wildnis als Wildnis zu kultivieren, statt die äußere und innere Natur zu unterdrücken, hat sich Nietzsche seit seiner Tragödienschrift verschrieben³⁶. In Analogie dazu versucht

³⁴ Heinrich Heine, *Buch der Lieder* (1827), Hoffmann und Campe, Hamburg 1827, S. 371.

³⁵ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Friedrich Rückert*, in Ders., *Kleine Schriften*, a.a.O., S. 342-365.

³⁶ Zu den Wandlungen von Nietzsches Formbegriff vgl. Claus Zittel, *Zum Paradox der dionysischen Form: Nietzsche – Borchardt – Adorno*, in *Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche. Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie*, Schriften der Borchardt-Gesellschaft, hrsg. v. Christian Benne – Dieter Burdorf, Quintus, Berlin 2017, S. 153-190.

er im Bereich des Poetischen die Form nicht einfach nur als apollinische Fessel aufzufassen, die die dionysische Naturgewalt wieder zu lösen bestrebt ist, sondern die wild-dionysische Kraft zugleich auch als formgestaltendes Prinzip anzuerkennen. Entscheidend ist hierbei, dass Nietzsche nicht die Alternative von abstrakter Verstandesform und anarchischer Auflösung anbietet, sondern zwischen Gebilden unterscheidet, die durch Verstand geschaffen werden, und solchen, die aus der chaotischen Natur gleichsam urwüchsig entstehen, aber gleichwohl Form gewinnen: «Wahrscheinlich wächst der grosse Mensch und das grosse Werk nur in der Freiheit der Wildniss auf»³⁷.

In der *Morgenröthe* (1881) spielt er dann die verschiedenen Varianten des kultivierenden Umgangs mit der Wildnis durch, wobei die hier letztgenannte Option offensichtlich die von ihm favorisierte ist:

– Man kann wie ein Gärtner mit seinen Trieben schalten und, was Wenige wissen, die Keime des Zornes, des Mitleidens, des Nachgrübelns, der Eitelkeit so fruchtbar und nutzbringend ziehen wie ein schönes Obst an Spalieren; man kann es thun mit dem guten und dem schlechten Geschmack eines Gärtners und gleichsam in französischer oder englischer oder holländischer oder chinesischer Manier, man kann auch die Natur walten lassen und nur hier und da für ein Wenig Schmuck und Reinigung sorgen, man kann endlich auch ohne alles Wissen und Nachdenken die Pflanzen in ihren natürlichen Begünstigungen und Hindernissen aufwachsen und unter sich ihren Kampf auskämpfen lassen, – ja, man kann an einer solchen Wildniss seine Freude haben und gerade diese Freude haben wollen, wenn man auch seine Noth damit hat. Diess Alles steht uns frei: aber wie Viele wissen denn davon, dass uns diess frei steht? Glauben nicht die Meisten an sich wie an vollendete ausgewachsene Thatsachen?³⁸.

Wir sehen, auch Nietzsche empfiehlt nicht den Griff zur Axt, eine solche Rabiathet charakterisiere vielmehr die Verfechter des Nützlichkeitsdenkens. Stattdessen preist er zwei Jahre später die entfesselt schöpferische Wildnis als Geburtsstätte der Dichtung und Sinnbild eines künstlerisch produktiven Lebens³⁹:

³⁷ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1877*, 25[1], in Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1980 (im Folgenden abgekürzt: KSA), Bd. 8, S. 481.

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* (1881), § 560, in Ders., KSA, Bd. 3, S. 326.

³⁹ Man kann hier natürlich auch das vielzitierte Zarathustra-Wort anführen, dass man noch «Chaos» in sich haben müsse, um einen «tanzenden Stern» gebären zu können.

Vom Ursprunge der Poesie. [...] gesetzt, man habe zu allen Zeiten den Nutzen als die höchste Gottheit verehrt, woher dann in aller Welt ist die Poesie gekommen? [...] Die wildschöne Unvernünftigkeit der Poesie widerlegt euch, ihr Utilitarier! [...] Zauberland und Besprechung scheinen die Urgestalt der Poesie zu sein⁴⁰.

Dass solche Stellen durchaus mit Fechner und Heine zu tun haben, wird leise durch die Würdigung des «Zauberlieds» angedeutet. Nach und nach immer offener treten die Verbindungen aber zutage, wenn man sich die Vorgeschichte dieser Überlegungen anschaut, die bis in die Zeit der *Geburt der Tragödie* zurückreicht. Dort findet sich als Pendant zu Fechners Ablehnung der verstandeskonformen Lyrik die Kritik an abstrakten Maßstäben im Bereich der Kunst:

Wir reden über Poesie so abstract, weil wir alle schlechte Dichter zu sein pflegen. Im Grunde ist das aesthetische Phänomen einfach; man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterschaaren umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker⁴¹.

Diese Gedanken münden im Kontext der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* in eine allgemeine Kritik am gegenwärtig verbreiteten Habitus des Abstrahierens, etwa wenn er in der seiner *Historien-schrift* unter Berufung auf Grillparzer den Deutschen aufgrund des Geschichtsdenkens die Fähigkeit zur unmittelbaren Empfindung abspricht⁴². In einem Entwurf zu dieser Stelle führt Nietzsche nun aber Heine als Beleg für Grillparzers Diktum an, dass man in der Jetztzeit keine wahre Empfindung mehr haben könne:

Wir empfinden mit Abstraction, sagt Grillparzer. Wir wissen kaum mehr, wie sich die Empfindung bei unsern Zeitgenossen äussert; wir lassen sie Sprünge machen, wie sie sie heut zu Tage nicht mehr macht. Shakespeare hat uns Neueren alle verdorben. – Wer wird an die Wahrheit der Empfindung eines Heine glauben! Etwa so wenig ich an die eines E. von Hartmann glaube. Aber sie reprodu-

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Ders., KSA, Bd. 3, S. 84f.

⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (1872), in Ders., KSA, Bd. 1, S. 60.

⁴² Vgl. Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1873), in Ders., KSA, Bd. 1, S. 277.

ciren mit einem ironischen Hange, in der Manier grosser Dichter und grosser Philosophen: wobei sie im Grunde eine satirische Richtung haben und ihre Zeitgenossen verspotten, die sich gerne etwas vorlügen lassen, in Philosophie und Lyrik, und daher mit ihren neugierigen Brillenaugen ernsthaft zusehen, um sofort die historische Rubrik zu finden, wo diese neuen Genie's ihren Platz haben: Goethe und Heine, Schopenhauer und Hartmann!⁴³.

Hier scheint Nietzsche also Heines ironisch gebrochene Haltung als abstrakt zu kritisieren, während er später bekanntlich zwischen solchen Künstlern unterscheidet, die wie Wagner vorgeben, die Wahrheit zu künden, und solchen, die die Unmöglichkeit einbekennen, in modernen Zeiten noch wahr sprechen zu können. Redlich sei nur ein Dichten, das sich selbst als unwahr deklariert, und bei Nietzsche artikuliert sich diese Einsicht am markantesten in der Figurenrede des «wissentlich, willentlich lügen» müssenden und dabei doch sehnsüchtig «jedem Urwalde zuschnüffelnd[en]» Dichter-Narren⁴⁴.

Vermeiden sollte man beim Vergleichen mit Heine, Nietzsche eine einheitliche, durch alle Phasen durchgehende ästhetische Position auf der Basis isolierter Zitate zuzuschreiben, es kommt immer darauf an, den historischen und sachlichen Kontext einer Stelle zu befragen. Jedoch darf man auch nicht vergessen, dass bereits 1868 der junge Nietzsche seine Vorliebe für Heines *Reisebilder* nicht verhehlt und 1872 in der *Geburt der Tragödie*⁴⁵ den schönen Schein gegen Platon aufgewertet und zur Voraussetzung der Kunst erklärt hat⁴⁶. Nietzsches

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer-Herbst 1873*, 29[65], in Ders., KSA, Bd. 7, S. 657f. Vgl. dazu auch den Beitrag von Isolde Schiffermüller in diesem Band.

⁴⁴ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), «Das Lied der Schwermuth», in Ders., KSA, Bd. 4, S. 372: «Feindselig solchen Wahrheits-Standbildern, / In jeder Wildniss heimischer als vor Tempeln, / Voll Katzen-Muthwillens, / Durch jedes Fenster springend / Husch! in jeden Zufall, / Jedem Urwalde zuschnüffelnd, / Süchtig-sehnsüchtig zuschnüffelnd, / Dass du in Urwäldern / Unter buntgefleckten Raubthieren / Sündlich-gesund und bunt und schön liefest, / Mit lüsternen Lefzen, / Selig-höhnisch, selig-höllisch, selig-blutigierig, / Raubend, schleichend, lügend liefest: –». Vgl. auch Friedrich Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben* (1889), «Nur Narr! Nur Dichter!», in Ders., KSA, Bd. 6, S. 378. Zur Wildnis als autoreferentielle «Metapher der dithyrambischen Sprache» bei Nietzsche siehe Wolfram Groddeck, *Friedrich Nietzsche. Dionysos-Dithyramben, Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften*, «Monographien und Texte zur Nietzscheforschung, 73», De Gruyter, Berlin 1991, Bd. 1, S. 20-23.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, a.a.O., in Ders., KSA, Bd. 1, S. 26.

⁴⁶ Vgl. dazu Gunter Martens, «Was wüßte deutsches Hornvieh mit den délicatesses einer solchen Natur anzufangen!. Nietzsche über Heinrich Heine, in *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*,

Heinebild mag sich vorgeblich wandeln⁴⁷, und je nach Kontext eine andere Funktion haben, trauen kann man diesem, im Rahmen einer Polemik gegen David Friedrich Strauss behaupteten Wandel jedoch nicht. Nietzsche war in seinen Kunstauffassungen zeit seines Lebens Heine nahe, auch wenn er diese Nähe zeitweilig kaschierte⁴⁸.

So ist es keine überraschende Volte, wenn Nietzsche schließlich den Deutschen gerade vorhalten wird, dass sie sich zu ernst nehmen und dass ihnen Heines Humor suspekt ist:

– Heute macht man Heine in Deutschland ein Verbrechen daraus, Geschmack gehabt zu haben – gela c h t zu haben: die Deutschen selbst nämlich nehmen sich heute verzweifelt ernst⁴⁹.

Gleichwohl bleibt trotz dem Wissen um die zwangsläufige Unwahrheit des Dichtens in der Moderne die Wirkmächtigkeit des lebendigen Rhythmus noch in Nietzsches Apotheose des vielfältigen Stiles als ästhetisches Ideal intakt. Seine durchgängige Favorisierung musikalisch dominierter Lyrik bezeugt seine grundsätzliche Affinität zu Heines Verskunst. Auch Fechner setzt diesen Akzent, wenn er

hrsg. v. Thomas Koebner – Sigrid Weigel, Westdeutscher Verlag, Opladen 1996, S. 246-255, hier S. 251.

⁴⁷ Gerhard Höhn verteidigt vehement Heine gegen Nietzsches Kritik aus der Phase der *Unzeitgemässen Betrachtungen* und reklamiert entschieden Heines Vorläuferschaft für zentrale Gedanken Nietzsches in 'Farceur' und 'Fanatiker des Ausdrucks': *Nietzsche, ein verkappter Heineaner?*, in «Heine-Jahrbuch», 36 (1997), S. 134-152. Unnötigerweise versucht Höhn Heines Originalität dadurch zu steigern, indem er Nietzsche eine solche abspricht. Seine Darstellung Nietzsches fußt auf Klischees und sogar auf Belegen aus «Der Wille zur Macht» (*ebd.* S. 143). Sichtbar wird hier als grundsätzliches Problem, dass sich Heine- und Nietzscheforschung meist auf verschiedenen Gleisen bewegen, wohl auch, weil man beide Autoren vorschnell politisch entgegengesetzten Lagern zuordnet. Vgl. dagegen z.B. Dominique F. Miething, *Anarchistische Deutungen der Philosophie Friedrich Nietzsches. Deutschland, Großbritannien, USA (1890-1947)*, Nomos, Baden-Baden 2016.

⁴⁸ Nietzsches Einstellung zu Heine in dieser Phase ist schwer einzuschätzen – er verspottet David Friedrich Strauss, einen Anhänger Heines und ist zugleich vom antisemitischen Heine-Verächter Richard Wagner fasziniert – es scheint also, dass er das Heine-Bild der *Unzeitgemässen Betrachtungen* aus taktischen Gründen kritisch zeichnet. Zu Nietzsches zeitweiliger Selbstverleugnung während seiner Wagner-Jahre siehe: Mazzino Montinari, *Nietzsche und Wagner vor 100 Jahren*, in Ders., *Nietzsche lesen*, De Gruyter, Berlin 1982, S. 38-55. Zu durchgehenden Wertschätzung der Sprachgewandtheit Heines von Seiten Nietzsches siehe: Matthias Politycki, *Neues Heinebild: Ausdruck fester oder fließender Wertungen? – Dauer im Wechsel: Die perspektivische Dialektik der Beurteilung Heines*, in Ders., *Umwertung aller Werte? Deutsche Literatur im Urteil Nietzsches*, De Gruyter, Berlin-New York 1989, S. 286-295, hier 292-295.

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Juli-August 1888*, 18[3], in Ders., KSA, Bd. 13, S. 533.

Heine primär als *Lyriker* interpretiert. Die Vorstellung indes, man könne in der Moderne noch organische Kunstwerke schaffen, weist Nietzsche zurück und hier, also gerade auch im Rahmen von Nietzsches Kulturkritik der Moderne, sprießen die Unkrautmetaphern so prächtig wie bei Fechner:

Die Dichter keine Lehrer mehr. [...] Sind die jetzigen grossen Künstler meistens Entfesseler des Willens und unter Umständen eben dadurch Befreier des Lebens, so waren jene – Willens-Bändiger, Thier-Verwandler, Menschen-Schöpfer und überhaupt Bildner, Um- und Fortbildner des Lebens: während der Ruhm der Jetzigen im Abschirren, Kettenlösen, Zertrümmern liegen mag. – Die älteren Griechen verlangten vom Dichter, er solle der Lehrer der Erwachsenen sein: aber wie müsste sich jetzt ein Dichter schämen, wenn man diess von ihm verlangte – er, der selber sich kein guter Lehrer war und daher selber kein gutes Gedicht, kein schönes Gebilde wurde, sondern im günstigen Falle gleichsam der scheue, anziehende Trümmerhaufen eines Tempels, aber zugleich eine Höhle der Begierden, mit Blumen, Stechpflanzen, Giftkräutern ruinenhaft überwachsen, von Schlangen, Gewürm, Spinnen und Vögeln bewohnt und besucht, – ein Gegenstand zum trauernden Nachsinnen darüber, warum jetzt das Edelste und Köstlichste sogleich als Ruine, ohne die Vergangenheit und Zukunft des Vollkommenseins, emporwachsen muss?⁵⁰.

Nietzsches Kulturkritik ist zugleich eine Theorie der Moderne, insofern sie wiederum, doch nun unter anderen Vorzeichen, diagnostiziert, dass in der Gegenwart die Dichter keine Gestalter mehr seien, sondern vielmehr in sich jene wilde Menagerie und Giftpflanzen beherbergen, die Fechner zufolge Heines Poesie metaphorisch beschreibe. Analog dazu begreift Nietzsche die *Revolution in der Poesie*⁵¹ als eine Entfesselung, als ein Abwerfen metrischer Zwänge, die sich nach dem unwiederbringlichen Verlust der Tradition ereigne. Schon in der Entwicklung der Musik erkenne man, «wie Schritt vor Schritt die Fesseln lockerer werden, bis sie endlich ganz abgeworfen scheinen können: dieser Schein ist das höchste Ergebniss einer nothwendigen Entwicklung in der Kunst». In der Dichtung sei diese Befreiung nicht so glücklich gelungen, Goethe habe es versucht, doch «auch der Begabteste bringt es nur zu einem fortwährenden Experimentiren, wenn der Faden der Entwicklung einmal abgerissen ist».

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in Ders., KSA, Bd. 2, S. 452.

⁵¹ *Ebd.*, S. 180-184.

Zwar geniessen wir durch jene Entfesselung eine Zeit lang die Poesien aller Völker, 'alles an verborgenen Stellen Aufgewachsene, Urwüchsige, Wildblühende, Wunderlich-Schöne' und Riesenhaft-Unregelmässige, vom Volksliede an bis zum *grossen Barbaren* Shakespeare hinauf. [...] Die hereinbrechende Fluth von Poesien aller Stile aller Völker muss ja allmählich das Erdreich hinwegschwemmen, auf dem ein stilles verborgenes Wachstum noch möglich gewesen wäre; alle Dichter müssen ja experimentirende Nachahmer, wagehalsige Copisten werden, mag ihre Kraft von Anbeginn noch so gross sein; das Publicum endlich, welches verlernt hat, in der Bändigung der darstellenden Kraft, in der organisirenden Bewältigung aller Kunstmittel die eigentlich künstlerische That zu sehen, muss immer mehr die Kraft um der Kraft willen, die Farbe um der Farbe willen, den Gedanken um des Gedankens willen, ja die Inspiration um der Inspiration willen schätzen⁵².

Was bleibt, ist eine Kunst, die sich nur noch um sich selbst kümmert. Voltaire und Goethe sind für Nietzsche die entscheidenden Akteure bei dieser Revolution in der Lyrik, nach ihnen sei die Kunst

in jedem andern als dem artistischen Sinne *wirkungslos* gemacht; keine neuen Stoffe und Charaktere, sondern die alten, längst gewohnten in immerfort wähernder Neubeseelung und Umbildung: das ist die Kunst, so wie sie Goethe später *verstand*, so wie sie die Griechen, ja auch die Franzosen *übte* –⁵³.

Und wer sollte hier nicht an Heine denken, der diese Revolution zur Vollendung brachte?

Bei Fechner übernimmt Heine jedenfalls genau diesen Part. Fechner hat diese Folgen des entfesselten Dichtens ebenso klar wie Nietzsche erkannt und gerade Heine dafür gerühmt, dass er sich alle Freiheiten in der Form erlaube und diese Freiheiten dann sogar auf den Inhalt ausgriffen, und er so sich jede Art von respektloser Kritik herausnehme könne. Das ist insofern bedeutsam, als gemeinhin, wie Beithan schon früh konstatierte, «alle deutschen Literaturhistoriker und Ästhetiker Heine wegen des frivolen Inhalts seiner Werke [gleichmässig verurteilen], und gleichmässig zollen sie Heines Formgewandtheit das höchste Lob»⁵⁴.

⁵² *Ebd.* Hervorhebung von mir.

⁵³ *Ebd.*

⁵⁴ Ingeborg Beithan, *Friedrich Nietzsche als Umwerter der deutschen Literatur*, Winter, Heidelberg 1933, S. 189.

Genau dies tut Fechner aber nicht, sondern er geht Nietzsche zweifellos auch darin voraus, die Grenze von Form und Inhalt durch eine lebendige Darstellung aufgehoben zu sehen, und dabei auch dem Inhalt alle durch die Entfesselung der Form ermöglichten Freiheiten zuzugestehen.

Die Kraft und Lebendigkeit von Heines Poesie haben daher auch dessen entschiedenste Gegner zugestanden, aber ihm die unverschämte Nacktheit und Rücksichtslosigkeit vorgeworfen, mit der sie im Bewußtsein, daß sie eben Poesie sei, sich nun nicht kümmere, was sie sonst noch sei und die poetische Freiheit oder vielmehr Lizenz von der Form auf den Inhalt ausdehne. Sie wollen, daß die Poesie eben außer der Poesie noch etwas anderes sein, wenigstens ein vernünftiges Gehirn und moralisches Herz aufweisen solle. Und sie haben nicht Unrecht. Eigentlich soll ja nichts so rein für sich selbst sein, daß es nicht wenigstens den Keim oder den Reflex, oder die Stütze oder die Schranke von etwas Höherem oder doch etwas anderem entlehnte; aber Heines Lieder kümmern sich um nichts als um sich selber; sie klingen in die Welt hinein, unbekümmert, zu was sie mitklingen oder mißklingen⁵⁵.

Fechners verborgene Anspielung auf Novalis' *Monolog* verweist zurück auf die romantische Aufwertung der ästhetischen Form, die zum eigentlichen Inhalt wird oder, präziser gesagt, den Gegensatz von Form und Inhalt aufhebt und voraus auf Nietzsches Diktum:

Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler 'Form' nennen, als *Inhalt*, als 'die Sache selbst' empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem der *Inhalt* zu etwas bloß Formalem, – unser Leben eingerechnet⁵⁶.

Die unverschämte Nacktheit, die Fechner Heines Poesie zuge-schreibt, erinnert zudem an Nietzsches Skizzen zu einer Philosophie des Dionysos, in der dieser in einem scherzhaften Dialog als eine «unverschämte Gottheit» auftritt, die keinen Grund habe, «ihre Blöße» zu bedecken⁵⁷.

⁵⁵ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 368.

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1887-März 1888*, 11[3], in Ders., KSA, Bd. 13, S. 9.

⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. April-Juni 1885*, 34[181], in Ders., KSA, Bd. 11, S. 484. Vgl. auch Ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin-New York 1967ff. (im

5. Die Quintessenz der Poesie: Wohlschmeckende Gifte, gefährliche Teufeleien, anmutige Libertinagen

Die frivole Heiterkeit Heines ist jedoch ambivalent, sie hat auch ihre gefährliche Seite, hören wir dazu zuerst Fechners eindrucksvolle Schilderung von Heines Poesie:

aber schön bleibt sie, soweit es eben für sich allein geht. 'Da sitzt sie mit goldenem Kamme und singt ihr Lied dabei, das hat eine wundersame, gewaltige Melodei', und so zieht sie das Gemüt in ihren Zauberstrudel hinein, daß man sich an den Mastbaum binden möchte, um nicht fortgerissen zu werden, aber vermag es für nichts zu kräftigen und zu stärken als für einen gleichen Taumel, als in dem sie sich selbst bewegt. Heines Poesie ist in ihrer Art so abstrakt als bei anderen der Verstand, es ist die Quintessenz einer Poesie, rein herausdestilliert aus den Gegenständen; nichts Holziges, nichts Klümperiges, nichts Fettiges noch Mehliges ist mitübergangen, obwohl manches feine, flüchtige, wohlschmeckende Gift. Soll das dein alleiniges Getränk sein, so bist du verloren an Leib und Seele; es ist nicht der gemeine Teufel, der in diesen Gedichten umgeht, es ist der gefährlichere Teufel, der den Pferdefuß in schöne Stiefeletten von goldverbrämtem Leder versteckt, freundlich mit der Hahnenfeder nickt und ein Schätzchen im Arme wiegt, das bloß an einer unheimlichen Glut fühlt, daß hier nicht alles mit rechten Dingen zugeht. Ehe man sich versieht, guckt er wieder einmal durch die Gebüsche durch, und hat man ihn erst einmal gesehen, sieht man ihn überall, auch wo er nicht ist. Aber es spielen auch Engel in den Baumzweigen, die er wie Vögelchen zu seinem Vergnügen zu halten scheint; es glänzen schöne Burgen im Abendgolde und silberne Wellen, und unschuldige Fischer und Fischerinnen wohnen daran, die nichts vom Bösen wissen, und er geht umher und sagt, wenn ich euch haben will, habe ich euch doch⁵⁸.

Die gefährliche Teufelei: Im Zauberstrudel verführerischer Melodeien präludiert auf überraschende Weise das vielzitierte Lob Nietzsches über Heine als idealen Lyriker, das ebenfalls die verfängliche Verbindung von Heines göttlicher Bosheit und seiner Sprachkunst behauptet.

Folgenden abgekürzt: KGW), Bd. 7, S. 67f. u. 70. Siehe auch Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), in Ders., KSA, Bd. 5, S. 295.

⁵⁸ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 368.

Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben. Ich suche umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleich süßen und leidenschaftlichen Musik. Er besaß jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag, – ich schätze den Werth von Menschen, von Rassen darnach ab, wie nothwendig sie den Gott nicht abgetrennt vom Satyr zu verstehen wissen. – Und wie er das Deutsche handhabt! ⁵⁹.

Vom Teufelsgift der Poesie selbst verführt kreierte Fechner das Wortspiel Lied/Liederlichkeit, dabei Heines Bosheit positiv wendend, deren Lebendigkeit und Feuer allein dafür sorgen würden, dass die liederlichen Lieder schön geraten:

So nun können Heines Lieder schaden, indem sie das Gemüt, was sich bisher eines regelrechten Ganges und einer soliden Diät der Empfindungen befleißigt und dabei wohl befunden hat, zu einer Liederlichkeit und Unordnung verführen, die später schlechte Früchte tragen wird, ohne doch so schöne Früchte, als manche von Heines Liedern selbst sind, hervorgebracht zu haben. Sein Feuer kann andre anstecken, aber es brennt sie bloß zu Asche, weil sie nicht wie sein böser Geist in ihrem Elemente darin sind und bloß den toten Brennstoff, aber nicht den lebendigen Zünder in sich tragen⁶⁰.

Ein Wortspiel, auf das man auch so kommen kann, doch interessant ist, wie Nietzsche es einsetzt:

Das Letzte, was zu Stande kam, ist die 'Morgenröthe'; die größte Veränderung aber begiebt sich mit der fröhlichen Wissenschaft, welche zuletzt in *lauter Lieder und Liederlichkeit* ausläuft, unter dem Titel 'Lieder des Prinzen Vogelfrei'. – Anbei, nämlich indem ich gezwungen war, meine ganze Büchermensch-Vergangenheit still für mich wiederzukäuen, habe ich constatirt 1) daß die lieben Deutschen es in fünfzehn Jahren noch nicht zu einer einzigen auch nur mittelmäßig gründlichen und ernsthaften Recension irgend eines meiner 12 Bücher gebracht haben 2) daß ich selber dies Faktum erst jetzt bemerke, also wahrscheinlich innewendig nicht sehr um die Aufmerksamkeit der lieben Deutschen bemüht gewesen bin – kurz, daß ich's 'verdient' habe – 3) daß ich keinen Menschen weiß, der von dem Hintergrunde dieser ganzen Litteratur, von meinem sehr merkwürdigen eigentlichen Schicksale, etwas 'wüß-

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1888), in Ders., KSA, Bd. 6, S. 286.

⁶⁰ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 370.

te', oder es mir zu verstehen gegeben hätte, daß er etwas wüßte; ich bin folglich in der Ironie und Menschenverspottung ziemlich avancirt, jetzt bereits so weit, daß ich auf 'verehrende Briefe', wie sie nicht ganz selten eintreffen, nicht mehr antworte – ich rieche die Verwechslung immer fünfhundert Schritt weit⁶¹.

Stellt Nietzsche so die provenzalischen Troubadour-Lieder⁶² seines Prinzen Vogelfrei in die Tradition Heines?

Plausibel wird diese Vermutung, wenn man bemerkt, wie eng diese Charakteristik mit einem dicht gewebten Netz von Anspielungen auf Petronius verflochten ist: Die Verknüpfung erfolgt über den Begriff der Libertinage und sie erlaubt nun die Heine-Bilder Nietzsches und Fechners motivisch gleich mehrfach enger zu verknüpfen und den Vergleich beider auf die Stilebene zu überführen. Die Kette läuft über Heine zu Aristophanes⁶³ und Petronius, über Paris als Quintessenz, zu den Gangarten der Dichtung bis hin zu den artistischen Teufeleien.

Mit Offenbach, mit Heinrich Heine ist die Potenz der europäischen Cultur wirklich überboten; in dieser Weise steht es den andren Rassen noch nicht frei, Geist zu haben. Das grenzt an Aristophanes, an Petronius, an Hafis. – Die älteste und späteste Cultur Europa's stellt jetzt ohne Zweifel Paris dar; l'esprit de Paris ist deren Quintessenz.

Es ist auch die Seite, wo ich raffinirt und klug bin in Dingen des Genießens, – ein guter Leser, ein guter Hörer... Hier gefallen mir

⁶¹ Friedrich Nietzsche, Brief an Elisabeth Förster, 26. Januar 1887, in Ders., *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1986, Bd. 8, S. 182. Vgl. auch den Brief an Heinrich Köselitz, 13. Februar 1887, in *ebd.*, Bd. 1, S. 23.

⁶² Vgl. dazu Mario Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, dt. übers. v. Leonie Schröder, *Die fröhliche Wissenschaft der Trobadors*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, S. 119-123.

⁶³ Einen Bogen von der Charakteristik Heines als deutscher Aristophanes zu Nietzsche spannte bereits Ferruccio Masini, insofern er in Heines ironischer Schreibweise eine Unterminierung des ontologischen Wahrheitsanspruchs der Dichtung erkannte. Vgl. Ferruccio Masini, *L'Aristofane tedesco nell'età delle rivoluzioni*, in Heinrich Heine, *Impressioni di viaggio*, a cura di Ferruccio Masini, trad., note e commento a cura di Vanda Perretta, Club del Libro, Milano 1964, S. 5-35. Nochmals abgedruckt unter dem Titel *Il purgatorio ironico di Heine*, in Ders., *Itinerario sperimentale nella letteratura tedesca*, Studium parmense, Parma 1970, S. 41-71. Vgl. dazu Heinrich Heine, *Geständnisse* (1854), in Ders., *DHA*, Bd. 15, S. 56: «Ach! der Spott Gottes lastet schwer auf mir. Der große Autor des Weltalls, der Aristophanes des Himmels, wollte dem kleinen irdischen, sogenannten deutschen Aristophanes recht grell darthun, wie die witzigsten Sarcasmen desselben nur armselige Spöttereyen gewesen im Vergleich mit den seinigen, und wie kläglich ich ihm nachstehen muß im Humor, in der colossalen Spaßmacherey».

auch Dinge, die vielleicht eine große Liberalität in der Güte noch mehr verlangen als eine feinere Intelligenz; z.B. Petronius, auch Heinrich Heine⁶⁴.

Vorbereitet wurden diese späten Reflexionen durch die Verknüpfung des Petronius-Motivs mit jenen des Mutwillens und der artistischen Boshaftigkeit, die ja in Nietzsches Augen insbesondere Heine auszeichnen:

Aber wie vermöchte die deutsche Sprache, und sei es selbst in der Prosa eines Lessing, das tempo Macchiavell's nachzuahmen, der, in seinem principe, die trockne feine Luft von Florenz athmen lässt und nicht umhin kann, die ernsteste Angelegenheit in einem unbändigen Allegrissimo vorzutragen: vielleicht nicht ohne ein boshaftes Artisten-Gefühl davon, welchen Gegensatz er wagt, – Gedanken, lang, schwer, hart, gefährlich, und ein tempo des Galopps und der allerbesten muthwilligsten Laune. Wer endlich dürfte gar eine deutsche Übersetzung des Petronius wagen, der, mehr als irgend ein grosser Musiker bisher, der Meister des presto gewesen ist, in Erfindungen, Einfällen, Worten: – was liegt zuletzt an allen Sümpfen der kranken, schlimmen Welt, auch der 'alten Welt', wenn man, wie er, die Füße eines Windes hat, den Zug und Athem, den befreienden Hohn eines Windes, der Alles gesund macht, indem er Alles laufen macht!⁶⁵.

Auch Fechner charakterisiert Heines Dichtung über ihre Libertinage, die die Lieder «laufen» macht, als Artistik, deren böse Scherze nichts als Spiel ist und durch deren Schein kein Wesen erscheint.

Alles in Allem ist der ganze Grundzug dieser Gedichte eine Libertinage der Empfindungen, die aber so liebenswürdig und leichtsinnig spielt, daß keine Perücke vor ihr auf dem Kopfe sicher ist. Andere Dichter, wenn sie einmal ein Gefühl erlegt haben, weiden es aus, zergliedern es, stopfen den Leser voll damit; aber Heine spielt mit den Gefühlen wie die Katze mit der Maus, läßt sie laufen, hascht sie wieder und mordet sie zuletzt, nachdem er sie eben aufs freundlichste gestreichelt hat, bloß aus Spaß und Scherz, um einem anderen nachzulaufen und es mit gleicher Lust zu lieblosen und zu zerstören. Manche seiner Lieder kommen mir vor wie jene Dämonen in Callots Bilde von der Hölle, die man von Martern gepeinigt und furchtbar schreien sieht, und denen man

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. September-Oktober 1888*, 22[26], in Ders., KSA, Bd. 13, S. 596.

⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, a.a.O., S. 46.

doch ansieht, sie fühlen eigentlich keinen Schmerz und schreien bloß aus Spaß und um zu zeigen, daß sie es besser können als die armen Menschen, denen wirkliche Qual die Töne auspreßt. Wie leuchtend die Poesie sei, die in Heines Gedichten erscheint, greifen muß man nichts dahinter wollen. Sie hat von der Blume die köstlichsten Farben und den erquickendsten Duft, vom Himmel den glänzendsten Sonnenschein und das reinste Sternenlicht, aber es ist keine Blume, keine Sonne, kein Stern dahinter, sondern ein phantastisches Wesen, was das alles für einen Augenblick ist und im nächsten wieder das Gegenteil ist, ja das Gegenteil schon dahinter ist⁶⁶.

Entsprechend dazu nimmt das vielleicht berühmteste poetologische Bekenntnis Nietzsches eine erstaunliche Wendung, die zutage tritt, wenn man auch die meist übergangenen Folgesätze beachtet, welche sich noch einer Vorstufe zu EH befinden und später in der *Götzendämmerung* (1889)⁶⁷ von Nietzsche getilgt wurden:

Bis heute habe ich an keinem anderen Dichter dasselbe artistische Entzücken wiedergefunden, das mir eine Horazische Ode macht. In gewissen Sprachen, z.B. im Deutschen, ist das, was hier erreicht ist, nicht einmal zu wollen. Dies Mosaik von Worten, wo jedes Wort, als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies minimum von Umfang der Zeichen, dies damit erreichte maximum von Energie des Zeichens. [...] Ich möchte am wenigsten den Reiz vergessen, der im Contrast dieser granitnen Form und 'der anmuthigsten Libertinage' liegt: – mein Ohr ist entzückt über diesen Widerspruch von Form und Sinn. Der dritte unvergleichliche Eindruck, den ich den Lateinern verdanke, ist Petronius. Dies prestissimo des Übermuths in Wort, Satz und Sprung der Gedanken, dies Raffinement in der Mischung von Vulgär- und 'Bildungs'-Latein, diese unbändige gute Laune, die sich vor nichts fürchtet und über jede Art Animalität der antiken Welt mit Grazie hinwegspringt, diese souveräne Freiheit vor der 'Moral', vor den tugendhaften Armseligkeiten 'schöner Seelen' – ich wüßte kein Buch zu nennen, das am Entferntesten einen ähnlichen Eindruck auf mich gemacht hätte. Daß der Dichter ein Provenzale ist, sagt mir leise mein persönlichster Instinkt: man muß den Teufel im Leibe haben, um solche Sprünge zu machen⁶⁸.

⁶⁶ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 369f.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* (1889), in Ders., KSA, Bd. 6, S. 154f.

⁶⁸ Hervorhebung von mir. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1887*, 10[53], in KSA, Bd. 12, S. 482: «Wir sind gröber, direkter, voller Ironie gegen genereuse Gefühle, selbst wenn wir ihnen unterliegen. [...] Natürlicher

Hier haben wir nun alles beisammen: die artistische Freizügigkeit wird tatsächlich über Petronius mit der provenzalischen Dichtung, Anmuth mit amoralischer Teufelei verbunden.

Nun tritt bei Nietzsche das auffällige Begriffspaar 'Leichtigkeit und Anmut' an die Stelle von Schillers Zwillingsformel «Anmut und Würde». Die Anmut, als bewegliche Schönheit, und das «Leichtschürzen» großer Autoren, hatte Nietzsche bei David Friedrich Strauss vermisst und ihm bescheinigt: «es fehlt gerade die Leichtigkeit und Anmuth»⁶⁹.

Die gleiche Ersetzung der 'Würde' durch 'Leichtigkeit' findet sich bekanntlich auch in Kleists *Marionettentheateraufsatz* (1810), mit Blick auf Heine aber hat sie – soweit ich sehe – nur Fechner vorgenommen. Heine erscheint bei Fechner jetzt als freigeistiger Dichter, und in seiner bezaubernden Frechheit fast als Urbild von Nietzsches Prinz Vogelfrei:

So ist es bei Heine, und es ist eine wunderbare Leichtigkeit und Anmut, mit welcher der Gedanke diese Bewegung bei ihm vollzieht. Leicht gegürtet, nicht gedrückt noch gehemmt durch fremden Schmuck und Anhängsel, bloß seiner eignen dämonischen Kraft vertrauend, schreitet er einher. Es ist oft ein nichtswürdiger Gedanke; aber die freie und kecke Gebärde, mit der er heraus- und herantritt oder heranspringt, läßt ihm Tor und Türe in Gemütern offen finden, die der vortrefflichste Gedanke, wenn er dick eingepackt, schwerfällig oder zappelnd in anderer Gedichten auftritt, sicher verschlossen findet⁷⁰.

6. Heine und Goethe contra Schiller

Eine weitere auffällige Gemeinsamkeit zwischen Fechner und Nietzsche zeigt sich in ihrer beider Parteinahme für Goethe gegen Schiller, insbesondere im Kontext der Wirkung von deren Dichtung auf die Jugend. Goethes Wirkung alleine reiche nicht, um Schiller zu verdrängen, meint Fechner. Wie Nietzsche hat auch Fechner den

ist unsere Stellung zur Erkenntniß: wir haben die *libertinage* des Geistes in aller Unschuld, wir hassen die pathetischen und hieratischen Manieren, wir ergötzen uns am Verbotensten, wir wüßten kaum noch ein Interesse der Erkenntniß, wenn wir uns auf dem Wege zu ihr zu langweilen hätte».

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1873*, 27[33], in Ders., KSA, Bd. 7, S. 597.

⁷⁰ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 380.

akademischen Nachwuchts in den sogenannten Bildungsanstalten im Sinn, wenn er vor der verderblichen Wirkung Schillers warnt und Heine als Gegengift empfiehlt. Wie Nietzsche⁷¹ sieht er Heine als Helfer, um Goethe gegen die in Deutschland dominante Schillerverehrung durchzusetzen:

Ich glaube, oder die Erfahrung lehrt es vielmehr, daß Goethe noch nicht ausreichte, Schillers Lyrik zu verdrängen; dazu ist sie zu ruhig, zu geduldig, zu sehr auf das Objekt gerichtet; aber Heines Lyrik wird es, indem sie die Kraft des Pfeils dem Jäger, der ihn künftig führen soll, nicht am Wilde, sondern an seinem eignen Herzen zeigt. Nur langsam bekehrt sich der Jüngling von Schiller zu Goethe⁷².

Nun geht Nietzsche in einem Entwurf eines Briefes an Avenarius, mit dem er wegen dessen Heine-Kritik sein Kunstwart-Abo kündigen will, sogar so weit zu schreiben, dass

die Deutschen Lessing und Heine mehr verdanken dürfen, als sie z. B. Goethe verdanken – sie haben sie nöthiger gehabt. Das sagt nichts gegen Goethe (im Gegentheil) – aber sagt Etwas gegen die Miserabilität und Undankbarkeit die jetzt gegen Lessing und Heine eifert. (20. Juli 1888)⁷³.

Fechner lobt an der Wirkung von Heines Lyrik, dass sie ohne musealen Gips auskommt, während Schiller mit seinen Gedichten künstliche Tempel errichte:

⁷¹ Vgl. dazu Renate Müller-Buck, *Heine oder Goethe? Zu Friedrich Nietzsches Auseinandersetzung mit der antisemitischen Literaturkritik des 'Kunstwart'*, in «Nietzsche-Studien», 15 (1986), S. 265-288. Darin u.a. zu den beiden 1888 in der Zeitschrift «Der Kunstwart» veröffentlichten Briefen Nietzsches an F. Avenarius.

⁷² Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 375.

⁷³ Renate Reschke, «...jene göttliche Bosheit». *Heinrich Heine aus der Sicht Friedrich Nietzsches. Zum 150. Todestag des Dichters*, in «Humboldt-Spektrum», 13, 2 (2006), S. 34-39; Dies., *Wie und warum Friedrich Nietzsche sich Heinrich Heine als Franzosen oder wie er sich Heine als Heine sah*, in *Nietzsche und Frankreich*, hrsg. v. Clemens Pornschlegel – Martin Stügelin, De Gruyter, Berlin-Boston 2009, S. 63-90; Gunter Martens, «Was wüßte deutsches Hornvieh mit den délicatesses einer solchen Natur anzufangen!». *Nietzsche über Heinrich Heine*, in *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, hrsg. v. Thomas Koebner – Sigrid Weigel, Westdeutscher Verlag, Opladen 1996, S. 246-255; Renate Müller-Buck, *Heine oder Goethe? Zu Friedrich Nietzsches Auseinandersetzung mit der antisemitischen Literaturkritik des 'Kunstwart'*, a.a.O.

Aber Heines Poesie faßt gleich von vornherein und unmittelbar das Herz des jungen Menschen und stachelt und reizt und drückt es an jeder einzelnen Fiber, und bei der süß krampfhaften Zusammenziehung, die dabei entsteht, fallen alle die geschnitzten und gehauenen Bildwerke und Denktafeln Schillers heraus.

Schillers sogenannte Lyrik erscheint wie ein kunstvoll gebautes Pantheon voll Götterstatuen, zu denen man erst voll heißer Anbetung tritt, aber zuletzt kühl hinausgeht, weil sie nichts Menschliches zu reden wissen; da tritt man in Goethes Lyrik wie unter einen klaren blauen Himmel, unter dem die menschlichen Originale dieser Götterstatuen lebendig wandeln [...]; dieser Himmel überwölbt ruhig und großartig und geduldig Schillers Pantheon, und läßt die Anbeter darin ruhig gewähren, bis sie von selbst heraustreten; aber Heines Lyrik ist wie eine Wetterwolke, halb von der Sonne prachtvoll vergoldet, halb blitzend und schwarz, von heulenden Stürmen gejagt, Gespenster und Engel, die sich wie aus einem Schiffbruche darauf zusammengefunden haben, zugleich tragend, und mit ihren Blitzen das Pantheon treffend und die Götterstatuen zerschlagend und die Anbeter hinaustreibend, die nun mindestens für einen Augenblick die Erscheinung des Göttlichen in dem lebendigen aber verderblichen Naturwunder zu erblicken glauben. Es wird vorübergehen, und dann wird der blaue, klare Himmel noch so ruhig und geduldig wie vorher stehen und Geschlechter und Sangesweisen unter sich hinwegziehen sehen⁷⁴.

Ähnlich urteilt Nietzsche über die Gefahr des philosophierenden Dichters Schillers, dessen Versuche wissenschaftliche Prosa zu schreiben, die Wissenschaft unfreiwillig parodierte:

Und nun stehen seine Prosa-Aufsätze da, – in jeder Beziehung ein Muster, wie man wissenschaftliche Fragen der Aesthetik und Moral nicht angreifen dürfe, – und eine Gefahr für junge Leser, welche, in ihrer Bewunderung des Dichters Schiller, nicht den Muth haben, vom Denker und Schriftsteller Schiller gering zu denken. – Die Versuchung, welche den Künstler so leicht und so begreiflicher Weise befällt, auch einmal über die gerade ihm verbotene Weise zu gehen und in der Wissenschaft ein Wort mitzusprechen... und diess gerade ist das Lustige an solchen Künstler-Schriften, dass hier der Künstler, ohne es zu wollen, doch thut, was seines Amtes ist: die wissenschaftlichen und unkünstlerischen Naturen zu parodiren. Eine andere Stellung zur Wissenschaft, als die parodische, sollte er nämlich nicht haben, soweit er eben der Künstler und nur der Künstler ist⁷⁵.

⁷⁴ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 375f.

⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, a.a.O., S. 605.

7. Poesie und Prosa

Bemerkenswert ist zudem Fechners Einschätzung der sich der Lyrik annähernden Prosaikunst Heines, denn sein Text bildet eine Brücke zwischen zwei zentralen Äußerungen Heines und Nietzsches. Auch wenn ich zugestehe, dass Nietzsche den Heineprätext direkt aufgenommen haben wird, so ergibt sich zwischen den dreien hier doch eine innige ästhetische Korrespondenz. Hören wir zuerst Fechner:

Andere werden nun singen, ohne wie er Gott, die Geliebte und sich selbst zu lästern, aber sie werden von Heine lernen können, wie die Prosa einen Mantel, und wäre es der schönste, nicht um die Gegenstände und Gefühle werfen, sondern davon abwerfen soll, so daß sie in ihrer eignen Lebendigkeit erscheinen. Das konnte sie nicht von Schiller lernen⁷⁶.

Dies scheint ein direkter Reflex auf Heines Bemerkung,

daß, um vollendete Prosa zu schreiben, unter andern auch eine große Meisterschaft in metrischen Formen erforderlich ist. Ohne solche Meisterschaft fehlt dem Prosaiker ein gewisser Takt, es entschlüpfen ihm Wortfügungen, Ausdrücke, Zäsuren und Wendungen, die nur in gebundener Rede statthaft sind, und es entsteht ein geheimer Mißlaut, der nur wenige, aber sehr feine Ohren verletzt⁷⁷.

Eine Ansicht, die Nietzsche direkt adaptiert:

Prosa und Poesie. – Man beachte doch, dass die grossen Meister der Prosa fast immer auch Dichter gewesen sind; [...] und fürwahr, man schreibt nur im Angesichte der Poesie gute Prosa! Denn diese ist ein ununterbrochener artiger Krieg mit der Poesie: alle ihre Reize bestehen darin, dass beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen wird; jedes Abstractum will als Schalkheit gegen diese und wie mit spöttischer Stimme vorgetragen sein; jede Trockenheit und Kühle soll die liebliche Göttin in eine liebliche Verzweiflung bringen; oft giebt es Annäherungen, Versöhnungen des Augenblickes und dann ein plötzliches Zurückspringen und Auslachen; oft wird der Vorhang aufgezo-gen und grelles Licht hereingelassen, während gerade die Göttin ihre Dämmerungen und

⁷⁶ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 374.

⁷⁷ Heinrich Heine, *Ludwig Börne – Eine Denkschrift*, in Ders., DHA, Bd. 11, S. 13.

dumpfen Farben genießt; oft wird ihr das Wort aus dem Munde genommen und nach einer Melodie abgesungen, bei der sie die feinen Hände vor die feinen Oehrchen hält –⁷⁸.

8. Heines Subjektivität

Fechner bedient zunächst auch das Klischee von Heines Zerrissenheit⁷⁹ und Subjektivität, welche, obgleich mittlerweile zu einem Schimpfwort abgeartet, bei Heine wiederum ins Positive umschlage, da dieser sein Inneres kaleidoskopartig in immer neuen prismatischen Brechungen zur Schau stelle und auf diese Weise der Lyrik neue Wirkmacht verleihe. Die Subjektivität Heines wirke sich ob ihrer Zerrissenheit direkt auf den Stil aus,

da im Grunde so gar nichts als er selber Gegenstand seiner Lieder ist; denn merkwürdigerweise selbst in seinen Liebesliedern besingt er nicht die Geliebte, sondern nur sich, und aus seinen ganzen Liedern kann man kein Bild von ihr zusammensetzen. Alle, selbst die diametral einander entgegengesetzten Gedichte Heines sind doch nur wie ebenso viele Öffnungen, durch die man von entgegengesetzten Seiten in ihn hinein, nie aus ihm herausieht. Aber eben darin liegt der Unterschied Heines von anderen subjektiven Dichtern, daß er wie eine camera obscura die Welt und das Leben in zusammengedrängter Klarheit und Farbenfülle in der dunklen Kammer seines Innern erscheinen läßt, während andere die ganze Welt nur zu einem langweiligen Spiegelbilde ihres ewig gleichen Ichs machen. [...] Genau die Art Subjektivität, die man bei Heine findet, ist es, welche der lyrischen Poesie überhaupt ihre Macht gibt. Das Objekt soll sich nicht hüten vor der Vermischung mit dem Subjekt; denn das ist eben die kalte Prosa, die den Gegenstand genauso betrachtet wie er an sich, nicht, wie er in seiner Aufnahme und Aufhebung in lebendigen Individualitäten ist. Der Gegenstand soll dem Subjekt Gestalt und sinnliche Kraft leihen und dafür Seele, Gefühl, Empfindung von ihm erhalten; so wird

⁷⁸ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, a.a.O., S. 447f.

⁷⁹ «Man nennt Heine den Zerrissenen, ungefähr wie man Karl oder Goethe den Großen nennt; ja, wenn ich nicht irre, sagt Heine selbst einmal irgendwo von sich, der Riß der Welt sei durch sein Herz gegangen. Weit entfernt indes, daß diese Zerrissenheit ihm in den Augen des Publikums geschadet, hat es vielmehr in den Ritzen und Spalten so schöne Goldadern erblickt, daß viele sich sofort auch freiwillig zerrissen, ja manche ihr taubes Gestein mit größter Mühe zerarbeitet haben, um es Heine gleich zu tun, freilich ohne etwas von seinem Inhalt zu Tage zu bringen». Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 380f.

die Seele des Dichters zur Seele des Gedichts und dieses zu einer lebendigen Erscheinung mit lebendiger Wirkung⁸⁰.

Dass Fechner die «Klarheit und Farbenfülle» rühmt, mit der Heine seine subjektive Gefühlswelt prismatisch gebrochen und somit polyperspektivisch zur Schau stellt, steht in bestürzender Nähe zu jenem zentralen Komplex von Nietzsches Ästhetik, mit dem er ab *Menschliches, Allzumenschliches* die Motive der artistischen Virtuosität unter positiven Vorzeichen neu gruppiert. In *Jenseits von Gut und Böse* charakterisiert er mit ambivalenter Bewunderung die Spätromantiker als «Virtuosen durch und durch, mit unheimlichen Zugängen zu allem, was verführt, lockt, umwirft, geborene Feinde der Logik und der geraden Linien, begehrlieh nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheuren, dem Krümmen, dem Sich-Widersprechenden...»⁸¹.

Wir sind nun an einem Punkt, wo die ausgelegten Fäden wieder zusammentreffen: Die Buntheit als Kennzeichen des Unregelmäßigen, Fremden und Ungeordneten verweist abermals auf die zeitlich weitausgreifende Motivkette von Hanswurst, Possenreisser und Dichternarr zurück:

Die Wirkungen Hegels und Heine's. Letzterer zerstört das Gefühl für einheitliche Farbe des Stils und liebt die Hans Wurst Jacke mit dem buntesten Farbenwechsel. Seine Einfälle, seine Bilder, seine Beobachtungen, seine Worte passen nicht zu einander, er beherrscht als Virtuose aber alle Stilarten, um sie nun durcheinander zu werfen⁸².

Diese Motivkette bereitet nun aber den späteren Konnex von Wildnis, virtuosem Stil und der Freigeisterei vor – und in diesem Zusammenhang wird endlich auch Heine zum freien Geist gekürt:

ein drittes H. Heine Zum Capitel 'freier Geist.' – 1) Ich will ihn nicht 'verherrlichen': ein Wort zu Gunsten der gebundenen Geister. 2) die Lasterhaftigkeit des Intellekts: der Beweis aus der Lust ('es macht mich glücklich, also ist es wahr') Dabei die Eitelkeit zu unterstreichen in dem 'mich'⁸³.

⁸⁰ Dr. Mises (= Gustav Theodor Fechner), *Heinrich Heine als Lyriker*, a.a.O., S. 380f.

⁸¹ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, a.a.O., S. 203.

⁸² Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1873*, 27[29], in Ders., KSA, Bd. 7, S. 595.

⁸³ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885-Herbst 1886*, 2[66], in Ders., KSA, Bd. 12, S. 90.

Aus der Perspektive von Fechners Heine-Charakteristik betrachtet erscheint nun auch Nietzsches berühmtes spätes Selbstporträt aus *Ecce homo* als verkappte Heine-Maske, insofern auch er sich die Fähigkeit, unterschiedlichste subjektive Zustände durch einen verlebendigenden Stil mitteilen zu können, als Kunst zuschreibt:

Ich sage zugleich noch ein allgemeines Wort über meine Kunst des Stils. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das tempo dieser Zeichen, mitzutheilen – das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils – die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mittheilt, der sich über die Zeichen, über das tempo der Zeichen, über die Gebärden – alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde nicht vergreift. Mein Instinkt ist hier unfehlbar –⁸⁴.

9. Beschluß

In einem Entwurf zu einem Epilog zu *Menschliches, Allzumenschliches* wollte Nietzsche seinen Lesern noch einen Gruß in Versen entbieten, nachdem er zuvor in selbstparodistischer Manier einen Bogen spannte, der in die Tiefen von Heines Matratzengruft zurückzureichen scheint:

Epilog. Ich grüße euch Alle, meine Leser, die ihr nicht absichtlich mit falschen und schiefen Augen in dies Buch seht, ihr, die ihr mehr an ihm zu erkennen vermögt als eine Narrenhütte, in welcher ein Zerr- und Fratzenbild geistiger Freiheit zur Anbetung aufgehängt ist. Ihr wißt, was ich gab und wie ich gab; was ich konnte und wie viel mehr ich wollte nämlich ein elektrisches Band über ein Jahrhundert hin zu spannen, aus einem Sterbezimmer heraus bis in die Geburtskammer neuer Freiheiten des Geistes. Mögt ihr nun für alles Gute und Schlimme, was ich sagte und that, eine schöne Wiedervergeltung üben! Es sind solche unter euch, welche Kleines mit GROSSEM und Gewolltes mit Gekonntem vergelten sollten: – mit welcher Empfindung ich an Jeden von diesen denke, soll hier am Ende des Buches als rhythmischer Gruß ausgesprochen werden: Seit dies Buch mir erwuchs, quält Sehnsucht mich und Beschämung, Bis solch Gewächs dir einst reicher und schöner erblüht.

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, a.a.O., S. 304.

Jetzt schon kost' ich des Glücks, dass ich dem Größeren nachgeh',
Wenn er des goldnen Ertrags eigener Ernten sich freut⁸⁵.

Wohlgemerkt, es ist ein 'elektrisches Band', das Nietzsche literarische Freigeisterei mit seinen Vorgängern verbindet...

⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1877*, 24[10], in KSA, Bd. 8, S. 480. Vgl. auch Ders., *Nachgelassene Fragmente. Frühling 1876*, 15[10], in Ders., KSA, 8, S. 281: «bei Heine electricisches Farbenspiel».

«Dass der tiefste Geist auch der *frivolste* sein muss...». Nietzsche, Heine und das Feuilleton

Renate Müller-Buck

Er habe leider eine «Neigung für das pariser Feuilleton» und «für *Heines* Reisebilder [...] und esse ein Ragout lieber als einen Rinderbraten», schrieb Nietzsche im Juli 1868 an Sophie Ritschl, die verehrte Frau seines nicht minder verehrten Lehrers Friedrich Ritschl in Leipzig, und: Es habe ihn unendliche Mühe gekostet, «ein wissenschaftliches Gesicht zu machen um nüchterne Gedankenfolgen mit der nöthigen Dezenz und alla breve niederzuschreiben»¹. Dieses frühe Bekenntnis des angehenden Philologen zum Pariser Feuilleton und Heines Reisebildern verdient unsere Aufmerksamkeit umso mehr, als die meisten Nietzsche-Forscher davon ausgehen, Nietzsche habe sich erst in den achtziger Jahren von einem Kritiker Heines zu dessen Verehrer gewandelt². Der oben zitierte Brief belegt, dass Heine schon sehr viel früher eine große Anziehungskraft auf Nietzsche ausgeübt hat, insbesondere dessen feuilletonistische Art zu schreiben. Darüber hinaus ist es die Stadt selbst, die ihn magisch anzieht³. Ein ganzes Jahr lang träumte Nietzsche davon, nach Abschluss seines Studiums zusammen mit Erwin Rohde nach Paris zu übersiedeln und sah sich schon gemeinsam mit dem Freund

¹ Friedrich Nietzsche, Brief an Sophie Ritschl, 2. Juli 1868, in Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1986 (im Folgenden abgekürzt: KSB), Bd. 1, S. 299.

² Vgl. u.a. Sander L. Gilman, *Heine, Nietzsche und die Vorstellung vom Juden*, in *Nietzsche und die jüdische Kultur*, hrsg. v. Jacob Golomb, Facultas Universitätsverlag, Wien 1998, S. 87-112; Andreas Urs Sommer, *Friedrich Nietzsches «Der Antichrist»*. Ein philosophisch-historischer Kommentar, Schwabe, Basel 2000; Vivetta Vivarelli, «Heine und ich ...». *Nietzsche, Heine e Théophile Gautier*, in *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche. Saggi in memoria di Sandro Barbera*, a cura di Giuliano Campioni – Leonardo Pica Ciamarra – Marco Segala, ETS, Pisa 2011, S. 675-682.

³ Friedrich Nietzsche, Brief an Erwin Rohde, 1.-3. Februar 1868, in Ders., KSB, Bd. 1, S. 250: «Und im nächsten Jahre gehe ich nach *Paris*. Beinahe bin ich überzeugt, daß Du auf denselben Gedanken kommen wirst. Bekanntlich muß ja ein Biedermann lustig, guter Dinge sein, wenn anders Sankt Offenbach Recht hat».

mitten durch den Pariser Strom hindurch schreiten, ein paar philosophische Flaneurs, die man überall zusammen zu sehen sich gewöhnen würde, in den Museen und Bibliotheken, in den Closeries des *Lilas* und der Notre dame⁴.

Neben dem Flanieren und dem Feuilleton prägte auch damals schon Jacques Offenbach Nietzsches Vorstellung von einem Leben in Paris, jedoch machte die überraschende Berufung nach Basel sämtliche Pläne jäh zunichte. Weder Flanieren, noch feuilletonistische Leichtigkeit und Operette waren nun angesagt, sondern philologische Kärnerarbeit und Konjekturen.

Nietzsches offen bekundete Vorliebe für das feuilletonistische Schreiben im Stil Heines – den spottenden, parodistischen, ironischen, sarkastischen Stil von dessen Reisebildern – und die damit einhergehende Mühe mit wissenschaftlichen Texten, markieren einen Zwiespalt, der in seinem philologischen Erstlingswerk die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* dann offen zutage tritt. Im weiteren Verlauf seines Briefes an Sophie Ritschl hofft Nietzsche, er werde «einmal einen philologischen Stoff [finden], der sich musikalisch behandeln» lasse, dann werde er «stammeln wie ein Säugling, und Bilder häufen, wie ein Barbar, der vor einem antiken Venuskopfe einschläft», er liebe die Wahrheit in der «Harlekinjacke» und halte kein Blatt des Lebens für so ernst, als dass man nicht «den Scherz als flüchtige Arabeske hineinzeichnen» dürfte⁵. In diesem Brief an Sophie Ritschl taucht die bunte Harlekin- und Hanswurstjacke, die in Nietzsches späterer Auseinandersetzung mit Heine und dem Feuilleton noch eine Rolle spielen wird, zum ersten Mal auf. Dasselbe gilt für die Synthesis von Gott und Satyr⁶, die hier ebenfalls zum ersten Mal anklingt und in seinem späteren Werk so wichtig sein wird: «Und welcher Gott darf sich wundern, wenn wir uns gelegentlich wie Satyrn geberden und ein Leben parodieren, das immer so ernst und pathetisch blickt und den *Kothurn* am Fuße trägt?»⁷.

Am Ende seines Briefes entschuldigt sich Nietzsche jedoch für diese kühnen Ansichten und bedauert, dass es ihm nicht gelungen sei, seine «Neigung zum Mißklang» vor der Adressatin zu verbergen. Die Neigung zum Pariser Feuilleton, zu Heines Reisebildern,

⁴ Friedrich Nietzsche, Brief an Erwin Rohde, 16. Januar 1869, in *ebd.*, S. 358.

⁵ Friedrich Nietzsche, Brief an Sophie Ritschl, 2. Juli. 1868, in *ebd.*, S. 299.

⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1888), Kap. 4 *Warum ich so klug bin* (Abschn. 4), in Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, München-New York 1980 (im Folgenden abgekürzt: KSA), Bd. 6, S. 278-297.

⁷ Friedrich Nietzsche, Brief an Sophie Ritschl, 2. Juli. 1868, a.a.O., S. 299.

zur Wahrheit in der Harlekinjacke und der Lust am Parodieren ein Missklang? Jahre später hat es Karl Kraus viel drastischer formuliert indem er sagte, das Feuilleton sei «die Franzosenkrankheit, die [Heine] uns eingeschleppt hat» und er fügte hinzu: «Wie leicht wird man krank in Paris!»⁸. Nietzsche, so zeigt uns dieser Brief, war jedenfalls schon sehr früh von dieser Krankheit infiziert, und dies nicht ohne Bedenken.

Und tatsächlich wurden aus den Bedenken nur wenig später massive Vorbehalte. Was Nietzsche in seinem Brief an Sophie Ritschl gerade noch gepriesen hatte, wird plötzlich attackiert: Heine habe mit seinen Feuilletons die deutsche Sprache ruiniert, er wird zum Stilverderber par excellence, einem Verhängnis für die deutsch werdende Kultur. Mit einem Mal hat Nietzsche denselben Ton angeschlagen, wie die zahllosen anderen Heine-Verächter vor und neben ihm, die in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts Konjunktur hatten und allesamt in das deutsch tümelnde Horn bliesen, weil Heines Spottverse und die deutsche Reichsgründung sich nicht vertrugen. In einem Fragment von 1873 zählt er Heine zusammen mit Hegel zu den «Unglücksfälle[n] der deutsch werdenden Kultur»⁹. Er «zerstört das Gefühl für einheitliche Farbe des Stils und liebt die Hans Wurst Jacke, mit dem buntesten Farbenwechsel»¹⁰. Mit einem Mal ist die Hanswurstjacke negativ konnotiert:

Seine Einfälle, seine Bilder, seine Beobachtungen, seine Worte passen nicht zu einander, er beherrscht als Virtuose aber alle Stilarten, um sie nun durcheinander zu werfen. Bei Hegel das nichtswürdigste Grau, bei Heine das Schimmern der elektrischen Farbenspiele, die die Augen fürchterlich angreifen. [...] Jener ein factor, dieser ein *farceur*¹¹.

Fast identisch findet sich diese Kritik erneut drei Jahre später in einem Notizheft von 1876. Beinahe könnte man meinen, das Heft sei falsch datiert, oder aber Nietzsche hat gelegentlich seine eigenen Notizen Wort für Wort kopiert und in spätere Hefte übertragen.

⁸ Karl Kraus, *Heine und die Folgen*, erschien 1909 als eigene Publikation, dann in der «Fackel», 329, 30 (31. August 1911), S. 1-33, wieder in Ders., *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, in Ders., *Werke*, hrsg. v. Heinrich Fischer, Kösel, München 1960, Bd. 8, S. 188-222, hier S. 189.

⁹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872-Anfang 1873*, 19[272], in Ders., KSA, a.a.O., Bd. 7, S. 504.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1873*, 27[29], in *ebd.*, S. 595.

¹¹ *Ebd.*

Unter der Überschrift *Die Wirkungen Hegel's und Heine's auf den deutschen Stil* lesen wir die fast wörtliche Wiederholung: Heine

zerstört das kaum fertige Werk unserer grossen Sprachkünstler, nämlich das kaum errungene Gefühl für einheitliche Farbe des Stils; er liebt die bunte Hanswurstjacke. Seine Einfälle, seine Bilder, seine Beobachtungen, seine sentiments [die 'sentiments' sind neu hinzugekommen, Anm. d. Verf.], seine Worte passen nicht zu einander, er beherrscht als Virtuose alle Stilarten, aber benutzt diese Herrschaft nur um sie durcheinander zu werfen. Bei Hegel ist alles nichtswürdiges Grau, bei Heine electricisches Farbenspiel, das aber die Augen eben so fürchterlich angreift, als jenes Grau sie abstumpft. Hegel als Stilist ist ein factor, Heine ein *Farceur*¹².

Eine Farce ist bekanntlich eine Komödie, die den Zuschauer durch extreme, oft absurde und extravagante Darstellungen unterhalten soll. Sie ist eng verwandt mit der Satire, possenhafte, anzüglich, voll sprachlichen Humors, voller Ironie, Wortspiele, Pointen, Spott und Witz – und ist darin dem Feuilleton durchaus verwandt.

Neben dem Mangel an stilistischer Einheitlichkeit, kritisiert Nietzsche vor allem den Mangel an Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit:

Wer wird an die Wahrheit der Empfindung eines *Heine* glauben! Etwa so wenig ich an die eines E. von Hartmann glaube. Aber sie reproduciren mit einem ironischen Hange, in der Manier grosser Dichter und grosser Philosophen: wobei sie im Grunde eine satirische Richtung haben und ihre Zeitgenossen verspotten, die sich gerne etwas vorlügen lassen, in Philosophie und Lyrik¹³.

Was war geschehen? Wie kam es zu dieser Kehrtwende und Abkehr von seiner ursprünglichen Neigung zu Heine und dem Pariser Feuilleton? Nietzsche war von Leipzig nach Basel, von Ritschl zu Wagner übergewechselt. Er war häufig zu Gast in Tribschen, und wie dort über Heinrich Heine geredet und gedacht wurde, verraten uns die Tagebücher Cosima Wagners in aller Deutlichkeit. Heines Witze, so lesen wir da, seien nur scheinbar genial, in Wahrheit zeigten sie lediglich, dass Heine nicht versteht, wovon er spricht. Seine Pointen, so ein Eintrag vom 16. Juli 1870, verrieten den «außerhalb stehenden Juden, der von unseren Zuständen spricht, wie ein

¹² Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling 1876*, 15[10], in Ders., KSA, Bd. 8, S. 281.

¹³ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer-Herbst 1873*, 29[65], in Ders., KSA, Bd. 7, S. 657.

Irokese von unseren Eisenbahnen sprechen würde. [...] Der Jude steht außerhalb, das Platte, Rohe fällt ihm auf, und für das Ideale unserer Natur hat er keinen Sinn» meinte Richard Wagner¹⁴. In seinem Pamphlet *Das Judenthum in der Musik* (1850) hatte er dies bereits 20 Jahre früher noch deutlicher ausgesprochen: Die Juden sprächen die Sprache der jeweiligen Nation in der sie seit Generationen lebten immer nur als Fremdsprache, «als Ausländer». In einer fremden Sprache «wahrhaft» zu dichten, sei selbst den größten Genies bisher unmöglich gewesen. Demnach seien die Juden zu keiner authentischen Literatur fähig, sie könnten immer nur «nachsprechen, nachkünsteln», hätten «keinen wahren Dichter hervorgebracht»¹⁵. An dieser Stelle wird selbst dem Antisemiten Wagner klar, dass er an dem Dichter Heine nicht ganz vorbeikommt und so behilft er sich, indem er Heine zum Repräsentanten einer Literatur der Lüge macht. «Zur Zeit, da Goethe und Schiller bei uns dichteten, wissen wir allerdings von keinem dichtenden Juden: Zu der Zeit aber, wo das Dichten zur Lüge wurde», dem nachgoetheschen Zeitalter also, dem «kein wahrer Dichter mehr entsproßen wollte», sei es die Aufgabe Heines gewesen, «eines sehr begabten dichterischen Juden», die Lüge einer «immer noch poetisch sich gebaren wollenden Dichterei mit hinreißendem Spott aufzudecken»¹⁶. Von da war es nur noch ein kleiner Schritt zu den Nazis, welche die *Loreley* zwar in ihre Anthologien aufgenommen, deren Schöpfer aber verschwiegen haben – «unbekannter Dichter» stand darunter.

Es mag erstaunen, wie unkritisch sich Nietzsche in den siebziger Jahren die Argumentation Wagners zu eigen gemacht hat. Heine wird auch für ihn zum Juden, der zu keiner eigenen Literatur fähig ist, sondern nur nachahmen, nur reproduzieren kann. Wir haben es oben bereits zitiert:

Wer wird an die Wahrheit der Empfindung eines Heine glauben!
Etwa so wenig ich an die eines E. von Hartmann glaube. Aber sie
reproduciren mit einem ironischen Hange, in der Manier grosser

¹⁴ Cosima Wagner, *Die Tagebücher. 1869-1873*, hrsg. v. Karl-Maria Guth, Hofenbergl, Berlin 2015, Bd. 1, S. 178.

¹⁵ Richard Wagner, *Das Judenthum in der Musik*, in Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bde., Verlag von E.W. Fritsch, Leipzig 1872, Bd. 5, S. 83-108, hier S. 90f. u. 107.

¹⁶ *Ebd.*, S. 107. Vgl. ferner S. 90f.: «Der Jude spricht die Sprache der Nation unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt... immer als Ausländer. [...] In einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun bisher selbst den größten Genies noch unmöglich gewesen. [...] In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen».

Dichter und grosser Philosophen: wobei sie im Grunde eine satirische Richtung haben und ihre Zeitgenossen verspotten, die sich gerne etwas vorlügen lassen, in Philosophie und Lyrik¹⁷.

Wo, wie bei Heine und Auerbach «eine natürliche Fremdheit in der deutschen Sprache aus nationalen Gründen kommt, entsteht ein Jargon, das in jedem Worte, jeder Wendung verwerflich ist»¹⁸, schreibt der Wagnerschüler Nietzsche in einem anderen Fragment von 1873 und noch 1884 begegnen wir dem Urteil, die Juden seien zu keiner authentischen Literatur, sondern nur zur *imitatio*, zur *mimesis*, zum Schauspielerischen fähig: «Nachahmung – als Talent des Juden. ‘Sich anpassen an Formen’ – daher Schauspieler, daher Dichter wie *Heine* und *Lipiner*»¹⁹.

Erst sehr viel später, lange nach dem Bruch mit Wagner, glaubte Nietzsche klar zu erkennen, was eigentlich hinter Wagners Hass auf Heine stand: Wagner verzieh dem Juden Heine den Witz und die besseren Pointen nicht. In einem viel zitierten Fragment aus dem Jahr 1888 hat er es auf den Punkt gebracht: «Die Antisemiten vergeben es den *Juden* nicht, daß die *Juden* ‘Geist’ haben – und *Geld*: der Antisemitismus, ein Name der ‘Schlechtweggekommenen’»²⁰.

Es sollte jedoch noch eine Weile dauern, ehe Nietzsche sich vom Urteil Wagners befreien und zu seinen alten, Sophie Ritschl im Jahr 1868 eingestandenen Neigungen, zurückzukehren konnte. Erst seine in den achtziger Jahren vollzogene Hinwendung nach Frankreich, allerdings nicht, wie ursprünglich geplant, ins reale Paris, sondern in das Frankreich des Geistes, in welchem Heine immer schon großes Ansehen genossen hat, sollte ihn endgültig von Wagners kruden Ansichten über diesen Dichter heilen. Der erste Winter in Nizza 1883/84 ist gleichbedeutend mit einem völligen Eintauchen Nietzsches in die geistige Kultur Frankreichs. Ein erstes Anzeichen dieser neuen Art zu sehen, finden wir in einem nur bruchstückhaft überlieferten Fragment von 1885, worin es heißt:

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer-Herbst 1873*, 29[65], a.a.O., S. 657f.

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1873*, 27[38], in Ders., KSA, Bd. 7, S. 598.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1884*, 25[282], in KSA, 11, S. 84. Zu Lipiner vgl. Renate Müller-Buck, «Ach dass doch alle Schranken zwischen uns fielen». *Siegfried Lipiner und der Nietzsche-Kult in Wien*, in *Friedrich Nietzsche. Rezeption und Kultus*, hrsg. v. Sandro Barbera – Justus H. Ulbricht – Paolo D’Iorio, ETS, Pisa 2004, S. 33-75.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1888*, 14[182], in Ders., KSA, Bd. 13, S. 365.

Deutschland hat nur Einen *Dichter* hervorgebracht, außer Goethe: das ist Heinrich *Heine* – und der ist noch dazu ein Jude. [...] Die Pariser behaupten außerdem, daß er mit 2 anderen Nicht-Parisern die Quintessenz des Pariser Geistes darstelle²¹.

Nietzsche hatte dies bei den Goncourts gelesen²² und in seinem Notizbuch festgehalten: «Was von Dichtern jetzt in Frankreich blüht, steht unter Heinrich Heines und Baudelaires Einfluß [...] denn in gleicher Weise wie Schopenhauer jetzt schon mehr in Frankreich geliebt und gelesen wird als in Deutschland, ist auch der *Cultus* Heinrich Heines nach Paris übergesiedelt»²³. In *Jenseits von Gut und Böse*, Nietzsches erstem Werk, das durch die Begegnung mit der geistigen Kultur Frankreichs geprägt ist, lesen wir sodann, dass «Frankreich der Sitz der geistigsten und raffiniertesten Cultur Europa's» sei, die «hohe Schule des Geschmacks», und dass Heine genau wie Schopenhauer «in diesem Frankreich des Geistes [...] mehr zu Hause [sei] als er es je in Deutschland war». Heine sei «den feineren und anspruchsvolleren *Lyrikern* von Paris lange schon in Fleisch und Blut übergegangen»²⁴. Er gehöre zu den «tieferen und umfänglicheren Menschen dieses Jahrhunderts», welche über dem «Nationalitäten-Wahnsinn» stünden, gleichsam als vorweggenommene Europäer der Zukunft²⁵. «*Rien de plus charmant, de plus exquis que l'esprit français des étrangers, l'esprit de Galiani, du prince de Ligne, de Henri Heine*»²⁶, exzerpiert Nietzsche aus dem *Journal des Goncourts* und spielt in seinen Notizen von 1888 darauf an, wenn er schreibt:

Die älteste und späteste Cultur Europa's stellt jetzt ohne *Zweifel* Paris dar; l'esprit de Paris ist deren *Quintessenz*. Aber die verwöhntesten Pariser, solche wie die Goncourt, haben keinen Anstand genommen, in Heine eine der drei Spitzen des esprit Parisien selbst zu erkennen: er theilt die Ehre mit dem prince de Ligne und dem Neapolitaner Galiani²⁷.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. April-Juni 1885*, 34[154], in Ders., KSA, Bd. 11, S. 472.

²² Edmond et Jules de Goncourt, *Idées et sensations*, G. Charpentier, Paris 1877, S. 219 (Bibliothek Nietzsches).

²³ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Juni-Juli 1885*, 38[5], in Ders., KSA, Bd. 11, S. 601.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), in Ders., KSA, Bd. 5, S. 9-244, hier S. 198.

²⁵ *Ebd.*, S. 202.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1887-März 1888*, 11[296], in Ders., KSA, Bd. 13, S. 123.

²⁷ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Juli-August 1888*, 18[3], in

Kurz vor Nietzsches Zusammenbruch liefert ihm die Kontroverse mit dem *Kunstwart* noch einmal die Gelegenheit, sich mit aller Vehemenz für Heine einzusetzen. Das neu gegründete Blatt des Ferdinand Avenarius habe Heine, wie Nietzsche fand, auf die schönste Art und Weise «preisgegeben»²⁸. Im *Kunstwart* konnte man lesen, Heines Prosa sei voller Gemeinheit, seine Lyrik nur «lyrische Fabrikware»²⁹, welche die Goethesche Lyrik entheilige, der Dichter selber sei ein boshafter, mit scharfer Witterung begabter Gnom. Von einer «Entartung» der deutschen Kultur war die Rede, die im Gefolge Heines eintrete, eine Befürchtung, die Nietzsche in *Ecce homo* dann mit der umgekehrten Feststellung konterte: «soweit Deutschland reicht, verdirbt es die Cultur»³⁰. Nietzsches Kontroverse mit dem *Kunstwart* habe ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt³¹.

Mit dem neugegründeten Blatt hat Nietzsche zunächst durchaus auch Hoffnungen für sich selbst verbunden, so dass ihn die «*Miserabilität* und Undankbarkeit»³², mit der der *Kunstwart* gegen Heine eiferte, umso schwerer getroffen hat. Er wandte sich persönlich an den Herausgeber mit den Worten, er sei jetzt

an die andere Art gewöhnt, mit der Heines Andenken in Frankreich behandelt wird: wo ihm z. B. die Goncourts die Ehre erweisen, zusammen mit dem Abbé Galiani und dem Prince de Ligne die sublimste Form des esprit Parisien darzustellen (– drei Ausländer! merkwürdig!)³³.

Der deutsch-französische Antagonismus tritt immer deutlicher in den Vordergrund. In *Ecce homo* geht Nietzsche sogar noch einen Schritt weiter und identifiziert sich mit Heine als einem Ausländer unter Franzosen:

Den *höchsten Begriff* vom *Lyriker* hat mir Heinrich Heine gegeben. Ich suche umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach

ebd., S. 533. Hervorhebungen von mir.

²⁸ Friedrich Nietzsche, Brief an Franz Overbeck, 20. Juli 1888, in Ders., KSB, Bd. 1, S. 360.

²⁹ Ferdinand Avenarius, *Die Heine-Bewegung*, in «Der Kunstwart», 17 (1888), S. 233-236, hier S. 235.

³⁰ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, a.a.O., S. 285 u. 289.

³¹ Renate Müller-Buck, *Heine oder Goethe? Zu Friedrich Nietzsches Auseinandersetzung mit der antisemitischen Literaturkritik des 'Kunstwart'*, in «Nietzsche-Studien», 15 (1986), 1, S. 265-288.

³² Friedrich Nietzsche, Brief an Ferdinand Avenarius, 20. Juli 1888, in Ders., KSB, Bd. 1, S. 360.

³³ *Ebd.*

einer gleich süßen und leidenschaftlichen Musik. Er besass jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag, – ich schätze den Werth von Menschen, von Rassen darnach ab, wie nothwendig sie den Gott nicht abgetrennt vom Satyr zu verstehen wissen. – Und wie er das Deutsche handhabt! Man wird einmal sagen, dass Heine und ich bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen sind – in einer unausrechenbaren Entfernung von Allem, was bloss Deutsche mit ihr gemacht haben³⁴.

Er identifiziert sich mit Heine, als weit von allem ‘bloss’ Deutschen entfernt und gerade deshalb zu höchster sprachlicher Artistik fähig.

In *Nietzsche contra Wagner* kulminiert sein Zorn gegen die Deutschen in einer neuen Version der oben zitierten Stelle aus *Jenseits von Gut und Böse* (Aph. 254). Ihr Ton ist ungleich schärfer als noch zwei Jahre zuvor. Er ziehe es inzwischen vor, Schopenhauer auf Französisch zu lesen, denn die Deutschen hätten keine Finger, weder für ihn, noch für Schopenhauer,

sie haben überhaupt keine Finger, sie haben bloss Tatzen. Gar nicht zu reden von Heinrich Heine – l’adorable Heine sagt man in Paris –, der den tieferen und seelenvolleren Lyrikern Frankreichs längst in Fleisch und Blut übergegangen ist. Was wüsste deutsches *Hornvieh* mit den délicatesses einer solchen Natur anzufangen!³⁵.

Was Wagner einst gegen Heine ins Feld führte, die Fremdheit in der Sprache, die dieser als Jude niemals voll beherrschen könne, wird hier gerade zur Auszeichnung. Heine wird zum ersten Artisten der deutschen Sprache, gerade weil er in einer «unausrechenbaren Entfernung» von ihr lebt, weil er die nötige Distanz hat um souverän mit ihr umgehen zu können. «Nur der verfügt über die Sprache wie über ein Instrument, der in Wahrheit nicht in ihr ist», schreibt Adorno in seinem Aufsatz über Heine³⁶.

Mit der Rückkehr zu Heine geht bei Nietzsche auch die Rückkehr zum Feuilleton einher. Den *Fall Wagner* (1888) betrachtet er als eine feuilletonistische Schrift par excellence. Auch hier spielt erneut Avenarius eine Rolle, der, wie im übrigen auch Wagner, ein

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, S. 286. Hervorhebungen von mir.

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner* (1895), in Ders., KSA, Bd. 6, S. 427.

³⁶ Theodor W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in Ders., *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1958, S. 95-100, hier S. 98.

ausgesprochener Feind dieser Gattung war. Das Feuilleton, diese «Seifenblasenschriftstellerei», zerstöre das Verlangen nach echter Bildung, indem es bloß unterhalten wolle, «durch Purzelbäume die Zeit vertreiben, wie ein Bajazzo, weiter nichts» schreibt er im «Kunstwart»³⁷, wo er sich dann zwei Nummern später auch mit dem soeben erschienenen *Fall Wagner* auseinandersetzte. Nietzsche habe geglaubt, so Avenarius, Wagner in «witzigem Antithesenspiel von oben herab behandeln zu dürfen»³⁸, seine Schrift sei jedoch lediglich

die Gabe eines überaus espritreichen Feuilletonisten, der mit großen Gedanken spielt. Daß diese seine eigenen sind, sichert ihm das Recht auf unsere Teilnahme. Aber das Ergebnis bleibt doch das Bedauern, daß Friedrich Nietzsche diesmal wie ein Feuilletonist geschrieben hat³⁹.

Was von Avenarius als Verurteilung gedacht, wurde von Nietzsche als höchste Auszeichnung empfunden. Mit Vergnügen ließ er sich einen «espritreichen Feuilletonisten» schimpfen und fand es «wundervoll», dass «mit großen Gedanken spielen» Avenarius als Einwand gilt, – «nur als Feuilletonist, aber überaus espritreich, in Frankreich lachte man sich *todt* über eine solche Ablehnung»⁴⁰. «Ich bin Ihnen aufrichtig dankbar für Ihre *Kritik*», schreibt er an Avenarius,

ich las sie mit Entzücken, Sie haben, ohne es zu wissen, mir das Angenehmste gesagt, was mir jetzt gesagt werden konnte. In diesem Jahre, wo eine ungeheure *Aufgabe*, die Umwertung aller Werte, auf mir liegt, [...] gehört es zu meinen Beweisen der Kraft, in dem Grade Hanswurst, Satyr oder, wenn Sie es vorziehen, «Feuilletonist» zu sein, – sein zu können, wie ich es im ‘Fall Wagner’ gewesen bin. Daß der tiefste Geist auch der *frivolste* sein muß, das ist beinahe die Formel für meine Philosophie⁴¹.

Ridendo dicere severum – diese Formel des Horaz steht sodann auch als Motto über den *Fall Wagner*.

³⁷ Ferdinand Avenarius, *Die Heine-Bewegung*, a.a.O., S. 236.

³⁸ Ferdinand Avenarius, *Nietzsche-Wagner*, in «Der Kunstwart», 4 (1888-1889), S. 52-56, hier S. 56.

³⁹ *Ebd.*

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, Brief an Heinrich Köselitz, 10. Oktober 1888, in Ders., KSB, Bd. 1, S. 516.

⁴¹ Friedrich Nietzsche, Brief an «Der Kunstwart», 10. Dezember 1888, in «Der Kunstwart», 6 (1888), S. 89. Hervorhebungen von mir.

Er wolle jetzt «den großen Feuilletonisten der grande monde» abgeben, schreibt Nietzsche noch im Januar 1889 in einem allerletzten Brief an Jakob Burckhardt⁴².

In seinen beiden Feuilletons gegen Wagner hat Nietzsche diesen mit seinen eigenen Waffen geschlagen. In beiden Schriften wird Wagner nun seinerseits zum bloß reproduzierenden Künstler, zum Schauspieler und «Cagliostro der Modernität»⁴³, zu einem Lügner, dem es nur um die Attitüde zu tun ist, ganz so, wie dieser es einst Heine vorgeworfen hat. «Die Attitüde ist der Zweck, die Musik ist immer nur ihr Mittel»⁴⁴, heißt es in *Nietzsche contra Wagner*. Es gehe Wagner nicht um das Authentische, sondern stets um die «dramatische Gebärde», er wolle immer nur die Wirkung, «Nichts als die Wirkung»⁴⁵ und stelle damit die «Rechtschaffenheit der Musiker, ihre 'Echtheit' gefährlich auf die Probe»⁴⁶. In der Nachschrift zum *Fall Wagner* wird er gar zum Juden, der «als großer Lerner [...] viel Deutsches nachahmen gelernt hat», gerade so wie einst der Jude Heine gelernt hat, die deutsche Sprache «nachzusprechen, nachzukünsteln»⁴⁷.

Dass der tiefste Geist auch der *frivolste* sein muss, ist ein zentraler Glaubenssatz des späten Nietzsche. Damit kehrt er jedoch zu seinen Anfängen zurück und den «Neigungen», die er einst Sophie Ritschel nicht ohne Bedenken anvertraut hatte, zurück zur Wahrheit in der Harlekinjacke, zur Synthesis von Gott und Satyr und der Neigung zu Scherz und Parodie, die ihm im feuilletonistischen Stil Heines zum Vorbild geworden ist.

⁴² Friedrich Nietzsche, Brief an Jacob Burckhardt, 6. Januar 1889, in Ders., *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Briefe. Januar 1887-Januar 1889*, De Gruyter, Berlin-New York 1984, S. 578.

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* (1888), in Ders., KSA, Bd. 6, S. 23.

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, a.a.O., S. 419.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, a.a.O., S. 31.

⁴⁶ *Ebd.*, S. 37.

⁴⁷ Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, a.a.O., S. 71.

Note biografiche

Fabrizio Cambi, germanista e traduttore, ha insegnato all'Università di Trento. Dal 2011 al 2013 è stato presidente dell'Istituto Italiano di Studi Germanici. È direttore dell'«Osservatorio critico della germanistica» e membro di vari comitati scientifici editoriali. Si occupa in particolare di letteratura tedesca dell'età romantica e di letteratura contemporanea dei paesi di lingua tedesca. Ha pubblicato studi su Novalis, Jean Paul, H. Heine, R. Musil, Th. Mann, I. Bachmann e sulla letteratura della RDT. È autore dello studio *Il doppio volto della metafora. Realtà e utopia in Robert Musil e Ingeborg Bachmann* (Pisa 1983). Ha curato per i Meridiani Mondadori la prima edizione commentata di *Giuseppe e i suoi fratelli* di Th. Mann (Milano 2000), curato il volume *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung* (Würzburg 2008) e co-curato per la Österreichische Gesellschaft für Germanistik il volume *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur* (Wien 2013). È stato coordinatore scientifico dell'edizione critica in tre volumi delle *Lettere* di J.J. Winckelmann (Roma 2016). Ha tradotto opere di Jean Paul, H. Heine, C. Hein, H. Hesse, R. Musil, A. Schnitzler, Th. Mann, U. Johnson, I. Schulze, H. Müller, K. Bilkau.

Maria Carolina Foi ha studiato giurisprudenza all'Università di Padova e Lettere moderne (curriculum di germanistica) all'Università di Trieste, dove si è laureata nel 1986. Borsista del DAAD, del Ministero della Cultura austriaco, della Alexander von Humboldt-Stiftung, External Senior Fellow del FRIAS (Freiburger Institute for Advanced Studies), ha trascorso periodi di ricerca a Halle, Monaco di Baviera, Vienna, Friburgo in Bressgovia e Berlino. Dal 2008 è professoressa ordinaria di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Trieste. I principali interessi di ricerca vertono sulle relazioni fra cultura giuridico-politica e letteratura di lingua tedesca dal Settecento alla contemporaneità (Kant, Schiller, Kleist,

Savigny, Jacob Grimm, Heine, Grillparzer, Arendt, Broch), e sulla letteratura austriaca e triestina del XX secolo (Trakl, Kafka, Bahr, Celan, Magris). Ha pubblicato i seguenti studi (sui temi del presente volume): *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca fra poesia e diritto* (Milano 1990; 2^a ed. aum. e agg., Trieste 2015); *‘Die Harzreise’. Heine und die Rechtskultur seiner Zeit* (in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», XLI, 1997, pp. 236-255); *Sefarditen, Marranen und Schlehmbible. Zum ‘Rabbi von Bacherach’* (in *Auf den Spuren Heines*, hrsg. v. Harald Steinhausen, Pisa 2006, pp. 69-81); *East-West Experiments in the Prose of the Young Heine* (in *Zwischen Orient und Europa. Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. v. C. Adorasio – L. Bosco, Tübingen 2019, pp. 61-72).

Bernd Füllner ha studiato germanistica e romanistica alla Università Düsseldorf. È stato assistente, redattore e collaboratore per la realizzazione di diversi volumi della Historisch-kritische Düsseldorfer Heinrich-Heine-Ausgabe (DHA). Dirige i progetti digitali Heinrich-Heine-Portal e il Grabbe-Portal. Già assistente e docente presso diverse università (Universität Paderborn, Universität Düsseldorf), attualmente insegna alla Bergische Universität Wuppertal. È membro della Literaturkommission Westfalen e primo presidente del Forum Vormärz Forschung e.V. Recentemente ha pubblicato: *Georg Weerth: Das Domfest von 1848* (Bielefeld 2014); *Das Politische und die Politik im Vormärz* (in «Jahrbuch des Forum Vormärz Forschung», hrsg. mit N.O. Eke, Bielefeld 2015); *Ferdinand Freiligraths Briefwechsel mit August Schnezler* (Bielefeld 2016); *Lesebuch Georg Weerth. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen* (Bielefeld 2019).

Christian Liedtke ha studiato germanistica e filosofia ad Amburgo, Cincinnati (USA), Colonia e Bonn. Dopo aver insegnato alla Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, dal 2008 lavora allo Heinrich-Heine-Institut (Düsseldorf) quale responsabile nell'archivio della *Heine-Sammlung*, della *Autographensammlung* e anche della redazione dello *Heine-Jahrbuch*. Nel 2019 è stato chiamato come *Max Kade Distinguished Visiting Professor* all'Università di Cincinnati. Fra i volumi pubblicati si segnalano: *Heinrich Heine. Ein ABC* (Hamburg 2015); con Gerhard Höhn, *Auf der Spitze der Welt. Mit Heine durch Paris* (Hamburg 2012); la biografia *Heinrich Heine* (Reinbek 2006). È curatore dei volumi *Heinrich Heine: Katechismus* (Hamburg 2017) e *Literaturbetrieb und Verlagswesen im Vormärz* (Bielefeld 2011).

Renate Müller-Buck ha studiato germanistica, storia e americanistica alle università di Tübingen, Berlin (TU) e Berkeley (CA). È stata collaboratrice scientifica presso il Wittgenstein-Archiv dell'Università di Tübingen, quindi lettrice di lingua e letteratura tedesca del DAAD presso il seminario di Germanistica dell'Università degli Studi di Firenze e la cattedra del prof. Mazzino Montinari. Ha collaborato all'edizione critica delle opere di Nietzsche e, dalla morte di Montinari (1986) fino al 2005, ha lavorato all'allestimento dei *Nachberichtbände* per l'edizione storico-critica dell'epistolario di Nietzsche. È stata docente alle università di Tübingen e di Stuttgart. È autrice di numerose pubblicazioni su Nietzsche. Collabora stabilmente alla radio e lavora anche come traduttrice dall'inglese e dall'italiano.

Gabriella Pelloni ha studiato germanistica e anglistica a Padova e Tübingen. Nel 2005 ha conseguito il dottorato presso l'Università degli Studi di Padova con uno studio sul concetto di 'arte degenerata'. Dal 2015 è ricercatrice all'Università di Verona. È stata borsista del DAAD ed è attualmente studiosa ospite alla *Chiellino-Forschungsstelle für Literatur und Migration* presso la Europa-Universität-Viadrina (Frankfurt a.O.). I principali interessi di ricerca sono: la *Nietzsche-forschung*; estetica e letteratura dal XIX al XXI secolo; letteratura e cultura ebraico-tedesca; letteratura e migrazione. Recentemente ha pubblicato i seguenti volumi: *Genealogia della cultura. Costruzione poetica del sé nello Zarathustra di Nietzsche* (Sesto San Giovanni 2013); con I. Schiffermüller, *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Gedächtnis der Literatur in Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'* (Heidelberg 2015); con I. Schiffermüller, *Ingeborg Bachmann: Male oscuro. Aus der Zeit der Krankheit. Salzburger Edition* (Frankfurt a.M. 2017); con C. Zittel, *Poetica in permanenza. Studi su Nietzsche* (Pisa 2017); con Ch. König, I. Schiffermüller e Ch. Benne, *Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells* (Göttingen 2018).

Marco Rispoli ha studiato romanistica, germanistica e boemistica a Venezia e a Vienna. Nel 2003 ha conseguito il dottorato presso l'Università degli Studi di Pisa con uno studio sugli scritti polemici di Heine. Dal 2008 al 2016 è stato ricercatore presso l'Università degli Studi di Padova; dal 2016 è professore associato di Letteratura tedesca moderna presso il medesimo Ateneo. I principali interessi di ricerca vertono sulla letteratura e politica nel *Vormärz*, su estetica e letteratura della *fin de siècle* europea, sulla storia e teoria della traduzione letteraria. Fra le pubblicazioni si segnalano il volume

Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica (Macerata 2008) e la curatela, con M. Pirro, *Dall'Iniziazione alla Parola. Nove poesie di Stefan George* (Pisa 2013).

Isolde Schiffermüller ha studiato germanistica e filosofia alla Universität Innsbruck, dove ha conseguito il dottorato nel 1980. È professoressa ordinaria di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Verona. Ha pubblicato studi sulla letteratura austriaca, sulla letteratura del Novecento e sulla teoria della letteratura. Tra i volumi pubblicati si segnalano: *Adalbert Stifter. Dekonstruktive Lektüren* (Bozen 1996); *Saggi sul volto. Rilke, Musil, Kafka* (Verona 2005); *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache* (Tübingen 2011). Ha quindi curato numerosi volumi tra i quali: *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne* (Innsbruck-Wien-München 2001); con E. Locher, *Franz Kafka. Ein Landarzt* (Bozen 2004); con A. Larcati, *Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz* (Darmstadt 2010); con E. Locher, *Texträume. Perspektiven – Grenzen – Übergänge* (Innsbruck-Wien-München 2011); con M. Gay, *Lo Zarathustra di Nietzsche: C.G. Jung e lo scandalo dell'inconscio* (Bergamo 2013); con G. Pelloni, *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches Also sprach Zarathustra* (Heidelberg 2015); con C. Conterno, *Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur* (Würzburg 2015); con Ch. König et al., *Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells* (Göttingen 2018).

Alice Stašková ha studiato germanistica e romanistica a Praga, Parigi, Lipsia e Heidelberg. Ha conseguito il dottorato nel 2005 a Praga con uno studio su L.-F. Céline e H. Broch (*Nächte der Aufklärung*, 2008). Dal 1999 al 2009 è stata assistente presso l'Istituto di Germanistica alla Karlsuniversität di Praga, dal 2009 assistente all'Institut für Deutsche und Niederländische Philologie della Freie Universität Berlin. Nel 2015 ha conseguito la *Habilitation* tedesca alla Freie Universität Berlin con lo studio *Friedrich Schillers philosophischer Stil. Logik-Rhetorik-Ästhetik*. Dal 2016 è professoressa ordinaria di Neuere deutsche Literatur alla Friedrich-Schiller-Universität di Jena. È membro della Goethe-Gesellschaft della Repubblica Ceca, membro del direttivo dell'Internationaler Arbeitskreises Hermann Broch, del Conseil d'administration der Société d'Études Céliniennes di Paris e del comitato scientifico della rivista «Česká literatura». Insieme a Steffen Höhne e Václav

Petrbok è co-curatrice della collana «Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert» presso il Böhlau Verlag.

Vivetta Vivarelli ha studiato alla Scuola Normale e all'Università degli Studi di Pisa. Ha ricoperto il ruolo di assistente di Lingua e Letteratura tedesca presso la Facoltà di Magistero di Firenze, quindi di professore associato di Storia della Cultura tedesca. Attualmente è professoressa ordinaria presso la Facoltà di Lettere della stessa Università degli Studi di Firenze. Con Mazzino Montinari ha iniziato a occuparsi di Nietzsche in una prospettiva storica e filologica, pubblicando diversi articoli sulla rivista «Nietzsche-Studien», oltre a due monografie dedicate alle immagini, alle fonti e alle citazioni nascoste nell'opera di Nietzsche, in particolare al suo rapporto con autori quali Montaigne, Pascal, Goethe, Emerson (*L'immagine rovesciata: Le letture di Nietzsche*, Marietti, Genova 1992; *Nietzsche und die Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne*, Würzburg 1998). Un ulteriore ambito di ricerca è legato alla funzione del mito e dei miti fondatori nell'età classico-romantica e al rapporto di Goethe e Hölderlin con le fonti greche e latine (sul tema ha pubblicato tra l'altro la monografia *Il fiume rovinoso e gli argini. Hölderlin e Goethe leggono Orazio*, Pisa 2001).

Marie Wokalek ha studiato letteratura tedesca moderna, teatro e scienza della comunicazione alla Freie Universität Berlin e alla Universität Wien. È stata assistente all'Institut für Deutsche und Niederländische Philologie della FU Berlin e attualmente è assistente all'Institut für Literaturwissenschaft dell'Università di Stoccarda. Dopo la dissertazione dal titolo *Die schöne Seele als Denkfigur. Zur Semantik von Gewissen und Geschmack bei Rousseau, Wieland, Schiller, Goethe* (Göttingen 2011) i suoi studi si concentrano attualmente sui temi dell'avventura e dell'avventurieri nella letteratura della *Moderne* e su voce, ritmo e arte dell'esposizione intorno al 1920. È membro della Internationale Nietzsche-Forschungsgruppe Stuttgart.

Claus Zittel dal 2014 è direttore incaricato dello Stuttgart Research Centre for Text Studies. È professore di Letteratura e Filosofia alle Università di Stoccarda, Olsztyn e dal 2019 all'Università di Venezia. Dopo aver studiato filosofia, letteratura, psicologia, storia dell'arte e storia alle università di Francoforte sul Meno e Pisa, nel 1999 ha conseguito il dottorato alla Goethe-Universität Frankfurt con uno studio su *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche. Dal 1999 ha collaborato al gruppo di ricerca interdisciplinare «Wissenskultur

und gesellschaftlicher Wandel» (Goethe-Universität Frankfurt), dal 2007 al 2012 è stato collaboratore e quindi co-direttore del Max Planck Research Group «Das wissende Bild» (Kunsthistorisches Institut in Florenz), dove è tuttora studioso associato. Ha conseguito nel 2009 la *Habilitation* tedesca sull'epistemologia dell'immagine in Descartes e da allora è Privatdozent all'Institut für Philosophie della Goethe-Universität Frankfurt. È stato più volte professore ospite e incaricato: alla TU Darmstadt, alla FU Berlin (dal 2011 al 2014), alla Peking-Universität (Beida) e in Italia alle Università degli Studi di Padova, Verona e Trento. Tra le pubblicazioni in volume si segnalano: *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft* (Berlin 2009); *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'* (Würzburg 2000); *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche* (Würzburg 1995).

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2019
presso Tipografia Cimer Srl
via M. Bragadin, 12 – 00136 Roma