

HEINE-KOLLOQUIUM, Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997

Cristiana Vasconcelos Rodrigues

Aspekte des Zynismus in Heines Lutetia

Postprint of article published in OPITZ, Alfred (ed.), Differenz und Identität. Heinrich Heine (1797 - 1856). Europäische Perspektiven im 19. Jahrhundert, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, pp. 201-210.

Daß die Literatur eine unbestrittene soziale und politische Rolle spielt, steht in der Literaturwissenschaft seit langem fest.¹ Was die deutschsprachige Literatur anbelangt, wird diese Rolle besonders deutlich in der Ästhetik der Aufklärung, der Stürmergeneration sowie der Klassik. Es gilt aber, diesen Tatbestand von dem Standpunkt der literarischen Kunst selber, nicht von dem ihres Subjekts oder ihrer Wirkung aus zu beleuchten: von dem Standpunkt aus nämlich, der besagt, daß die literarische Kunst die Gelegenheit ‘abgewartet’ hat, sich als Infragestellung **auch** ihrer poetologischen Natur offenbaren zu können. Die Literatur dient als ästhetisches Mittel des kritischen Bewußtseins seines Subjekts in der Öffentlichkeit, aber sie setzt sich öffentlich durch als Reflexion ihrer ästhetischen und sprachlichen Identität — sie wird selbst-kritisch. Und dazu hat die Romantik sicherlich beigetragen: indem die Sprache sich selbst in Frage stellt besonders bei der sprachlichen Erfassung des Alls ist die romantische Ironie vielleicht das klarste Produkt dieses neuen Selbstverständnisses der Kunst.² Nach Maria de Lourdes Ferraz wird die Ironie

¹ In der literarischen Kritik weisen alle Fassungen einer Sozialgeschichte der Literatur auf diese Rolle hin, und unter Anderen ist Pierre Bourdieu (1991) einer der letzten Autoren, der neuerdings eben diese Rolle definiert hat. Er baut eine Art Ökonomie des sogenannten ‘champ littéraire’ (literarisches Feld) auf, wo die Literatur, oder das literarische Kunstwerk sowie alle seine Produktions- und Rezeptionsagenten als Paradigma einer Theorie des sozialen Machtkampfes benutzt werden.

² Unter zahlreichen Studien über die Ironie ist die Arbeit Pere Ballarts (1994) besonders umfassend und reflexiv; Maria de Lourdes Ferraz (1987) hat auch eine sehr interessante Studie über die romantische Ironie verfasst. Letztlich gibt Richard Rorty (1989) eine Perspektive der Ironie, die der Romantik verpflichtet ist und sich Peter Sloterdiks Begriff des

eine literarische Stilfigur zu einer Zeit, wo man sich bewußt wird, daß “[...] das literarische Kunstwerk nicht nur, oder nicht hauptsächlich, eine Deutung/Darstellung (*mimesis*) der (wirklichen oder poetischen) Welt ist, sondern viel mehr eine einzigartige Art der Sprache, eine Welt zu bilden; die Sprache selber ist die Welt” (1987: 19). Und umgekehrt taucht die Literatur als ein privilegiertes Feld für die sprachliche Erklärung des ironischen Denkens auf, denn sie ist der “Ort *par excellence* der Infragestellung oder des Ausdrucks der Sprache, bei der Verbindung oder Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Fiktion, Wahrheit und Illusion” (Ferraz 1987: 29).

Heinrich Heine ist Erbe dieses ironischen (und modernen) Bewußtseins der Romantik, sowie einer zeitlichen Gesinnung — deren Wurzeln in Kants Aufklärungslehre und Hegels dialektischen Denkens zu finden sind. Dieses Erbe führte ihn dazu, Rethorik und Poetik zu verschmelzen, so daß seine journalistische Prosa nicht nur gegenüber seiner Zeit, sondern auch gegenüber den sprachlichen Mitteln seiner eigener Darstellung kritisch ist. Die Artikel der *Lutetia* offenbaren seine einzigartige Fähigkeit, einen bestimmten Argwohn auszudrücken, seine Tendenz mißtrauisch “über Politik, Kunst und Volksleben” von Paris zu berichten. Die Beschreibung der “größten Ruhe” (DHA *XIV/1*: 37), zum Beispiel, zielt auf nichts anderes, als die soziale Unsicherheit eines latenten Konflikts in Frankreich zu offenbaren. Die Beschreibung des Parlaments deutet durch die Theaterallegorie (eine Tragödie/Komödie) auf ein zyklisches Kräftespiel, auf das ewige Wiederkehren des Gleichen: “Thiers geht ab und Guizot tritt wieder auf. Es ist aber dasselbe Stück und nur die Akteure wechseln” (DHA *XIII/1*: 94).

Dies sind bloß zwei Beispiele der vielen Gedanken, die keinen Endgültigkeitscharakter beanspruchen, sondern eher auf eine ständige kritische

Zynismus annähert, in seinem Werk über heutige Grausamkeit und Solidarität. Rorty verteidigt sogar, daß die Wahrheit von sprachlicher Natur ist, wie die Romantik es wahrgenommen hat, d. h., die Wahrheit ist gemacht, nicht erfunden: “Europe did not *decide* to accept the idiom of Romantic poetry, or of socialist politics, or of Galilean mechanics. That sort of shift was no more an act of will than it was a result of argument. Rather, Europe gradually lost the habit of using certain words and gradually acquired the habit of using others” (1989: 6).

Auseinandersetzung mit den politischen und sozialen Zuständen in der Julimonarchie zielen. Sein systematisches Mißtrauen führte Heine zur ideologischen Isolierung, zu einem freiwilligen Exil, zur Erfahrung der modernen Differenz. Diese erscheint in der Jahrhundertwende als ein Geisteszustand und im 2. Weltkrieg als eine unvermeidlich gegebene Tatsache.³ In Anbetracht dieser mißtrauischen Haltung soll in diesem Vortrag der Versuch unternommen werden, in *Lutetia* nach einem Zynismus *avant la lettre* zu suchen, d. h., nach einer eventuellen Vorform des modernen Zynismus, wie er von Peter Sloterdijk mehr als einhundert Jahre nach Heines Tod definiert wird. Es handelt sich nicht darum, Sloterdijks Theorie des modernen Zynismus in Heines Artikeln zu suchen oder Heines Publizistik als völlig zynisch anzuerkennen, sondern in der satirischen Auseinandersetzung mit der Pariser Gesellschaft Heines eigentümliche Fähigkeit, am Rand sowohl der oberen als auch der unteren Schichten Stellung zu nehmen. Er bleibt kompromißlos in seiner tief kritischen Prosa, schlägt sich zu keiner Partei und ist nur sich selbst treu. Wo Heine die politische Heuchelei zu entlarven versucht und die kollektive Naivität beschreibt, finden wir eine kynische, seriöse Stellung; aber wenn er umgekehrt auch die Naivität der Politiker selbst vor dem scheinbar ruhigen Pariser Leben / Volk demaskiert, erweist sich seine nur noch leichte, aber ständige Skepsis. Letzlich, auf eine sekundäre Ebene seines Schreibens, wird die kritische Intention seiner Rede von Heine selbst als wirkungslos erklärt, obwohl dieser allgemeine Skeptizismus mit der Besorgnis verbunden ist, von seinen Zeitgenossen nicht mißverstanden zu werden (die Vorrede zur Französischen Buchfassung von *Lutetia* drückt eben diesen Besorgnis aus [DHA XIII/1: 163f.]). Heine ist kein "Massentyp" (Sloterdijk), kein anonymer, diskreter Zyniker in der vollen Bedeutung des Begriffes, aber er erlebt schon ein "aufklärungsranken Bewußtsein, das sich, von geschichtlicher Erfahrung belehrt, billige Optimismen verbittet" (Sloterdijk 1983: 39). Wie Sloterdijk sagt: "Im Erbe-Sein wirkt immer ein gewisser 'Positionszynismus' mit", weil die

³ S. dazu Volkmar Hansens (1992) Vortrag über das Exil deutscher Autoren in Paris im 19. und 20. Jahrhundert.

Erben “auf die ‘heroischen’ Zeiten zurückblicken und notwendig skeptischer vor den Resultaten stehen” (1983: 39).

Die Kritik, die die Artikel von *Lutetia* durchzieht ist verhüllt: von der Beschreibung des politischen, sozialen und kulturellen Pariser Alltags aus wird assoziativ ein kritisches Denken “inszeniert” (Fernanda Alves 1988). Auf diese Weise wird eine weitere Wirklichkeit angedeutet, die nur selten ausgesprochen wird, jedoch fast immer das eigentliche Objekt der Kritik darstellt. Heine ist ein Künstler im reflektierenden Umherschweifen, ein *Flaneur*, der sich in den vielen von einem einzigen Ereignis motivierten “Arabesken” zu verirren weiß und nach jedem Gedankenspiel zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt. Sowohl diese “verhüllte” Rede, als auch ihre Gründe sind wohlbekannt durch Heines eigene Äusserungen im “Zueignungsbrief”, in der Vorrede zur Französischen Buchfassung und in den “Späteren Notizen”: die Zensurbehörden in Deutschland, Kolbs vorherige Zensur und gewissermassen auch die Selbstzensur führen zu einer journalistischen Prosa, die sich ihrer selbst, ihres Stoffes und ihres Lesers bewußt ist.

Unter Heines Verhüllungsstrategien ist die Allegorie durch ihr unbestreitbares szenisches Potential wohl die Figur, die am wirksamsten den “treuen Daguerreotyp” in eine engagierte Reflexion umkehrt. Indem Heine bestimmte Bilder und Tatsachen an Ereignisse knüpft, die ihnen fernstehen, und dabei neuartige Äquivalenzen (in der Art von Baudelaires “correspondances”) findet, wird der Weg für eine zweite Redeebene und so für eine neue Deutung in der konventionellen Auslegung des Erzählten freigemacht. In diesem Schweberaum bzw. in dieser zweiten Redeebene ist jede Kritik möglich und immun gegen alle Zensur. Es handelt sich um eine subversive barrockartige Methode der ‘Enthüllung durch Verhüllung’. Indem Guizot mit dem schwankenden Obelisk gleichgesetzt wird (Art.38) — sowie umgekehrt Thiers mit der Colonne Vendome — weist Heine nicht nur auf Guizots Labilität hin, sondern stellt auch die Beziehungen zwischen Frankreich und Syrien in Frage, wenn er über den unnatürlichen Standort des Obelisks in Paris im Gegensatz zu

dem der Colonne Vendome spricht. Jedoch bewahrt er gegenüber beiden symmetrischen Polen (Guizot/Obelisk - Thiers/Vendome) seine mißtrauische Haltung:

Steht sie sicher? Ich weiß nicht, aber sie steht auf ihrem rechten Platze, in Harmonie mit ihrer Umgebung. Sie wurzelt treu im nationalem Boden und wer sich daran hält, hat eine feste Stütze. Eine ganz feste? Nein, hier in Frankreich steht nichts ganz fest. (DHA XIII/1: 146)

Dieser Artikel spricht weiter von Napoleon, anlässlich Thiers, und von Delaroches Gemälde, aus Anlaß eines Gemäldes von Napoleon, mit dem Schluß:

Eine sonderbare Vorliebe, ja Idiosinkrasie bekundet Delaroche in der Wahl seiner Stoffe. Immer sind es hohe Personen, die entweder hingerichtet werden, oder wenigstens dem Henker verfallen. Herr Delaroche ist der Hofmaler aller geköpften Majestäten. Er kann sich dem Dienst solcher erlauchten Delinquenten niemals ganz entziehen [...].

(DHA XIII/1: 148)

Heines digressiver Instinkt verbindet gegenwärtige und vergangene Fakten, weckt unerhörte Assoziationen, macht wieder lebendig und wirkungsvoll was fast vergessen ist, schenkt alten Sinnbildern und geschichtlichen Episoden neue Bedeutungen, geht in die Straßen und Gassen eines historischen und kulturellen großen *Repertoires* und verliert sich fast in ihnen. Seine Prosa wird durch die assoziative Technik scheinbar chaotisch, aber zerstreut den scharfen Blick der Zensur und wird gleichzeitig für den Leser sehr unterhaltend.

Die allegorische Figuration in *Lutetia* wird an dem Obelisk-Vendôme Beispiel besonders klar. Sie kann jedoch undeutlicher werden, wenn sie nicht als eine reine Stilfigur erscheint, sondern als ästhetisches Modus des (ethischen) Denkens, d.h., als eine rethorische Methode der Kritik und der Prophezeiung. Indem die Allegorie auf eine zweite Deutung hinweist, ohne daß die erste Bedeutung ausgelöscht wird, nähert sie sich der ironischen rethorischen Methode an, denn sie spricht nicht buchstäblich aus, was sie eigentlich meint.

Dabei wird im literarischen Text eine bestimmte politische *Praxis* widergespiegelt. Dieses doppelte Gesicht der Allegorie ist im Artikel Nr. 42 zu finden, wo die einleitende Aussage — “Wir tanzen hier auf einem Vulkan - aber wir tanzen” — eine stilistische und eine rhetorische allegorische Wirkung zugleich hat. Auf der einen Seite ermöglicht diese Metapher eine Reihe von allegorischen Gleichsetzungen, die das politische und gesellschaftliche Leben in Paris kritisch betrachtet; auf der anderen Seite geht sie von den zeitgenössischen Zuständen aus und wird so zu einem prophetischen Emblem für die Zukunft. Die Allegorie des Vulkantanzes erscheint also als eine semantisch komplexe Form der Verhüllung, die das feierliche Bild der Stadt Paris völlig zum revolutionären umwandelt.

Diese einleitende Aussage ist ein Zitat von Comte de Salvandy — “Nous dansons sur un vulcon” —, das die Julirevolution von 1830 antizipiert und die politische und soziale Labilität der Zeit denunziert. Die Vulkan-Metapher wurde schon in dieser Zeit sehr bekannt und von Zeitgenossen sowie später — von Klaus Mann in seinem Roman *Der Vulkan* und Gustaf Gründgens in seinem Film *Tanz auf dem Vulkan* — weiter benutzt (Volkmar Hansen 1992: 153-154). In Heines Artikel über den Tanz wird das Zitat zum Motto oder allegorischen Leitmotiv in dem ganzen Typisierungsprozeß der Pariser Gesellschaft. Seine allegorische Funktion ist hier bereits vielfältig, denn das Subjekt “wir” und der “Vulkan”, die hier Pole eines latenten Konflikts sind, erhalten keine feste Bedeutung, sondern ändern ihren semantischen Inhalt je nach dem Tanz, der beschrieben wird.

Durch eine flüchtige Gleichsetzung des Corps de Ballett der Académie Royale de Musique mit dem Pairie vom Palais-Luxembourg wird uns zunächst eine politische Konnotation angedeutet: trotz der sozialen und politischen Unsicherheit, folgen die Deputierten der Pairskammer blind ihrem Tanzcode (“aber wir Tanzen”). Bei Cancan ist auch eine soziale Konnotation zu finden: hier tanzen die niedrigeren Schichten unter dem drohenden Blick der Zensur der Polizeiagenten. Es handelt sich hier nicht um die Blindheit der Tänzer, sondern

um die Blindheit der staatlichen Behörden vor einem ‘Schmuggeltanz’, um hier eine Verbindung zu Heines “contrebändier journaliste” (DHA *XIII/1*: 165) herzustellen:

Dieser gallische Leichtsinn aber macht eben seine vergnügtesten Sprünge, wenn er in der Zwangsjacke steckt, und obgleich das strenge Polizeyauge es verhütet, daß der Cancan in seiner cynischen Bestimmtheit getanzt wird, so wissen doch die Tänzer durch allerley ironische Entrechats und übertreibende Anstandsgesten ihre verpönten Gedanken zu offenbaren, und die Verschleierung erscheint alsdann noch unzüchtiger als die Nacktheit selbst (DHA *XIII/1*: 157)

Das Kennwort heißt “Aber wir tanzen”.

Zwischen den politischen und sozialen Konnotationen findet man weitere allegorische Interpretationsebenen des Vulkantanzes: das Lob der Tänzerin Carlota Grisi enthält Überlegungen zur nördlichen Mythologie und zu ihrer Rezeption durch die französischen Künstler. In diesen Überlegungen werden auch die kultischen und die christlichen Tänze einander gegenübergestellt; hier wird Heines Reflexion über den Tanz aus moralischen Gesichtspunkten fortgeführt, obwohl er nicht als Moralist gelten will. Dabei wirkt Vestris Zitat (“ein großer Tänzer muß tugendhaft sein”) als leitendes Prinzip einer verhüllten ethischen Gesamtkritik der Politiker angesichts der sozialen Misere der unteren Klassen, d. h., es wird eine allgemeine Heuchelei durch Vestris Zitat offenbart. Die Beschreibung des Tanzes in Paris stellt auf diese Weise den axialen Ausgangspunkt einer Fülle von Gedanken dar, die den “hiesigen Zustand der Dinge” (DHA *XIII/1*: 157) treu wiedergeben will.

Die figurative Steigerung dieser Beschreibung des Tanzes in Paris wurde bereits in der Literaturwissenschaft verdeutlicht; sie wird durch die systematische Beschreibung der Tanzkunst jeder gesellschaftlichen Schicht vollzogen. An der Spitze dieser umgekehrten Pyramide der Pariser Tänze steht der karnevaleske Volkstanz. Heines Schlußbeschreibung gibt der einleitenden Aussage des Artikels Nr. 42 eine neue Konnotation, indem sie diesmal die Blindheit der Tänzer gegenüber ihrem eigenen Tanz hervorhebt, eine Blindheit,

die nur zur Katastrophe führen kann. Dies ist das erzählerische Moment, wo der Erzähler sich auf dem Höhepunkt seiner ‘reflektierenden Subjektivität’ (Fernanda Alves) zeigt: er spricht von dem dämonischen Charakter dieser Tänze, und vergleicht sie mit denen der Walpurgisnacht. Die einleitende Aussage nimmt hier einen revolutionären Charakter an, der als Attribut für die drohende Rebellion der Massen steht.

Gerade weil die einleitende Aussage sich nicht nur auf Salvandys Ausdruck beschränkt, sondern ihn weiter entwickelt, gewinnt sie eine unbestreitbare allegorische Komplexität durch die Beschreibung der karnevalesken Tänze:

Wir tanzen hier auf einen Vulkan — aber wir tanzen. Was in dem Vulkan gärt, kocht und brauset, wollen wir heute nicht untersuchen, und nur wie man darauf tanzt, sey der Gegenstand unserer Betrachtung.

(DHA XIII/1: 154)

Die Allegorie des Vulkantanzes gilt als prophetische Aussage, die nur am Ende des Artikels ihren vollständigen Sinn erhält — ich würde sogar behaupten, daß die dämonische Beschreibung des Volkstanzes eine allegorische *mise en scène* des Vulkans selbst ist und dessen, was darin “gärt, kocht und brauset”. Auf diese tief verhüllten Art endet das ideologische Flanieren, das mit der Metapher des Tanzes auf dem Vulkan begonnen hatte: von der Oberfläche des Vulkans aus zeigt Heine in den Vulkan hinein. Allerdings ist dies sozusagen eine Falle, die Heine uns stellt, denn um die Tänze auf dem Vulkan zu beschreiben, müßte er unvermeidlich über den Vulkan sprechen, zumindest als dilalektischen Gegenpol.

Da die Allegorie des Vulkantanzes in ihrer Form nicht mehr klar ist (d. h., die Gleichsetzungen sind nicht immer sprachlich deutlich) und weil sie paradox ausgedrückt wird (d. h., der Vulkan wird schließlich beschrieben), zeigt sich diese Allegorie als höchst ironisch: Heine macht schließlich, was er nicht machen wollte. Sobald der Bericht von seiner ersten Intention, **nicht** über den Vulkan zu reden, abkommt, weist er auf die höchste Gefahr der Massenrebellion

hin, der unbeschreibbaren entfesselten Kraft des Volkes. Und gerade hier verwandelt sich die Allegorie des Vulkantanzes in eine Art Parabel *avant la lettre* (einen Tanzvulkan?), d.h., eine Parabel über etwas, das noch nicht geschehen ist, aber bereits erzählt werden kann. Und in dieser Hinsicht will diese Parabel die Leser auf die Leere der französischen Utopien und ihre Gefahren aufmerksam machen. Heine führt die Allegorie zu ihrer eigenen Wirkungsgrenze, macht alle möglichen Formen des dialektischen Maskenspiels geltend, um die Scheinharmonie in Frankreich zu enthüllen.

Das Vor-Wissen einer Revolution des Proletariats und die verhüllte sprachliche Beschwörung dieser Gefahr ist ein Zeichen des oben genannten Vor-Zynismus Heines. Er handelte genauso wie der Zyniker ‘wider [scheinbar] besseres Wissen’ — um Sloterdijks Worte zu gebrauchen — weil er vorzeitig schon wußte, daß dieses Wissen eine Illusion war. Peter Sloterdijk sagt mehr als einhundert Jahre später: “Wenn es wahr ist, daß Wissen Macht ist, wie die Arbeiterbewegung lehrte, so ist also auch wahr, daß nicht jedes Wissen willkommen geheißen wird” (Sloterdijk 1983: 46). Heine treibt eine Art Exorzismus seines ‘besseren Wissens’ durch die allegorische Inszenierung eines latenten Konflikts in Frankreich:

Wenn aber gar die Galopp-Ronde erschmettert, dann erreicht der satanische Spektakel seine unsinnigste Höhe, und es ist dann, als müsse die Saaldecke platzen und die ganze Sippschaft sich plötzlich emporschwingen auf Besenstielen, Ofengabeln, Kochlöffeln — “oben hinaus, nirgends an!” — ein gefährlicher Moment für viele unserer Landsleute, die leider keine Hexenmeister sind und nicht das Sprüchlein kennen, das man herbeten muß, um nicht von dem wüthenden Heer fortgerissen zu werden.

(DHA XIII/1: 158)

So läßt sich durch diese allegorische Fähigkeit auch die Erfahrung der Differenz in *Lutetia* erklären. Die Ironie, die die einleitende allegorische Aussage dieses Artikels enthält, ist kein distanzierendes sprachliches Kampfmittel gegen die politischen und sozialen Zustände; sie ist vielmehr eine Selbstironie, denn sie bekämpft ihre Ohnmacht bewußt und trotz allem auch den ‘Vulkan’:

“Wir tanzen hier auf einem Vulkan — aber wir tanzen”. Die leichtsinnigen “ironischen Entrechats” und die “cynische Bestimmtheit”, die Heine in den Volkstänzen vor der Polizei zu sehen vermag, schätzt der Autor für sich selbst als Ablenkungsmanöver von einer latenten Trauer einer “sehr bedauernswürdigen Realität” (DHA *XIII/1*: 156) ein. Was weiter über die Wirkung des Cancans und der karnevalesken Tänze gesagt wird, könnte auch Heines Lage widerspiegeln, als Zeichen der Erschöpfung seines eigenen ‘Schmuggeltanzes’:

Es will mich manchmal bedünken, als tanze man dort eine Verhöhnung alles dessen, was als das Edelste und Heiligste im Leben gilt, aber durch Schlauköpfe so oft ausgebeutet und durch Einfaltsspinsel so oft lächerlich gemacht worden, daß das Volk nicht mehr wie sonst daran glauben kann. Ja, es verlor den Glauben an jenen Hochgedanken, wovon unsere politischen und literarischen Tartuffe so viel singen und sagen; und gar die Großsprechereyen der Ohnmacht verleiteten ihm so sehr alle idealen Dinge, daß es nichts anderes mehr darin sieht, als die hohle Phrase, als die sogenannte Blague [...].

(DHA *XIII/1*: 157f.)

Die Allegorie des Vulkantanzes gilt also als Mittel einer subjektiven und künstlerischen Selbst-Darstellung, als eine dialektische Bewegung zwischen Wirklichkeit und Fiktion.

Heines allgemeine geistige Haltung kann also als eine Vorform des modernen Zynismus betrachtet werden. Aus Anlaß der modernen Ideologiekritik über die Aufklärung spricht Sloterdijk von Heine als einem der letzten Autoren, die noch zu lachen wußten, die zur “Lachtraditionen des satirischen Wissens” gehörten: “Heinrich Heine war einer der letzten Autoren der klassischen Aufklärung, die in offener Satire das Recht der Ideologiekritik aus ‘gerechte Grausamkeit’ literarisch verfochten haben — und die Öffentlichkeit ist ihm hierin *nicht* gefolgt” (Sloterdijk 1983: 55). Spielerisch und scheinbar a-moralisch übt er eine seriöse, ethische Kritik aus, die man als kynisch bezeichnen könnte. Aber Heine kehrt nicht Paris oder auch Deutschland den Rücken, wie der antike Kyniker der Stadt den Rücken kehrte — Heine ist kein

Aussenseiter der Stadt Paris, er wird von Sloterdijk nur zu den “Aussenseitern der Gelehrtenrepublik” (1983: 59) gezählt: “In ihnen allen wirkt eine satirische, polemische Komponente, die sich unter der Maske wissenschaftlicher Seriosität kaum völlig verbergen läßt. Diese Signale des heiligen Unernstes, der einer der sicheren *indices* von Wahrheit bleibt, wollen wir als Wegweiser zur Kritik der zynischen Vernunft benutzen” (1983: 59). Es ist natürlich Peter Sloterdijk, der Heines ironische, luzide Rede verpflichtet ist⁴, und er bezeichnete Heine als seinen “zuverlässig unzuverlässigen *compagnon de route*”, indem er “die Wahrheitskapazitäten der Literatur, der Satire und der Kunst mit denen des ‘wissenschaftlichen Diskurses’” (1983: 59) verband.

Angesichts der Scheinharmonie seiner Zeit sieht Heine kaum Raum mehr für einen symbolischen Stil; so bleibt ihm ein ironisch--allegorischer Modus des Fragens nach einer besseren Welt, im letzten Fall ein tief skeptisches Fragen, das in der *Lutezia* nur noch selten offen auftaucht. Aber sogar die humorvollen und leichtsinnig formulierten Berichte der *Lutezia* nähern sich dem modernen Zynismus an, indem sie eine Art fröhlichen Fragens oder “Fröhlicher Wissenschaft” (Sloterdijk 1983: 29) darstellen. Es sind die Berichte eines “integrierten Asozialens” (Sloterdijk 1983: 39), der, nach Sloterdijk, die Einsicht hat, “daß es im bewußten Leben Augenblicke gibt, wo man muß, was man will, um erst dann auch zu wollen, was man muß” (1983: 535). Hiermit versucht Sloterdijk, Heines Erklärung für sein Exil in der Vorrede zur *Salon I* zu deuten: “Ich ging, weil ich mußte”.

⁴ Auf einer philosophischen Ebene wird nach Sloterdijks Heinerezeption in Wulf Nolls (1990) Studie gefragt.

Benutzte Literatur

Alves, Fernanda (1988), “Lutetia — a encenação do pensamento”, in *A Representação da Subjectividade na Prosa de Heinrich Heine*, Lisboa, s.293-338.

Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.

Bourdieu, Pierre (1991): “Le champ littéraire”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89, ss.4-46.

Hansen, Volkmar (1992), “Exiliert in Paris. Von Börne und Heine zu Benjamin, Bloch und Kracauer”, *Runa* 17-18, Coimbra, ss.151-177.

Ferraz, Maria de Lourdes (1987): *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo*, Lisboa: INCM.

Noll, Wulf (1990), “Heine und sloterdijk. Gibt es eine Heinerezeption bei Sloterdijk?”, *Area Studies Tsukuba* 8, s.239-255.

Rorty, Richard (1989): *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press.

Sloterdijk, Peter (1983), *Kritik der zynischen Vernunft*, 2 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp.