

Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts

Magazin

für die

Literatur des Auslandes.

Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts

Blätter

für

Literarische Unterhaltung.

Freitag,

Nr. 187.

14. August 1899.

Nr. 37.

Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum

Herausgegeben von Norbert Bachleitner

Man abonniert bei jeder Nummer...

Volständige Ausgabe der historischen und poetischen Schriften von Herder...

Die Waife aus Lomond

Das Cajütenbuch oder nationale Charakteristiken von Charles Sealsfield...

Robinson der Jüngere. Ein Lesebuch für Kinder von Joseph Heinrich Campe.

PRIDE AND PREJUDICE: A NOVEL. IN THREE VOLUMES. BY THE AUTHOR OF "SENSE AND SENSIBILITY". VOL. I.

Unterhaltungen aus dem Englischen des C. L. Bulwer. Neu überseht von Chr. Kuffner. Zweiter Band. Eugen Aram.

DANIEL DERONDA

BY GEORGE ELIOT

VOL. I.

BLACKWOOD AND SONS LONDON

INTERNATIONALE FORSCHUNGEN ZUR ALLGEMEINEN UND VERGLEICHENDEN LITERATURWISSENSCHAFT

Facsimile title page of the first edition

PRINTED FOR T. EGERTON MILITARY LIBRARY, WHITEHALL

„Sechsendreißig Könige für einen Regenschirm“

Heinrich Heines produktive Rezeption britischer Literatur

Stefan Neuhaus

I. Hinführungen: Was ist produktive Rezeption? Das Beispiel Heine¹

Zunächst gilt es festzustellen, daß die deutschen Autoren des 19. Jahrhunderts neben der deutschsprachigen auch die französische und die britische Literatur gut kannten. Ihre Rezeption von Literatur war stets produktiv und auch innovativ, bemühten sie sich doch, abseits dessen, was man gelesen haben mußte, Autoren und Werke zu entdecken, die ihrer eigenen Literatur neue Impulse vermitteln konnten. Eine solche Literaturrezeption beruhte auf mehreren allgemein verbindlichen Voraussetzungen innerhalb der Gesellschaft:²

- Es gab einen Konsens über ein kulturelles Basiswissen, über bestimmte literarische Werke, die man gelesen haben mußte, um als gebildet gelten zu können und als Autor ernstgenommen zu werden.
- Darüber hinaus konnten kaum bekannte literarische Werke in den allgemeinen Diskurs eingeführt werden, wenn sie die deutschsprachige Literatur um neue Formen und Inhalte bereicherten.
- Die eigene literarische Tätigkeit beruhte auf einer Kombination von produktiver Literaturrezeption und Innovation. Bekanntes und Neues wurde gemischt, um
 1. durch Rekurs auf bekannte Formen und Inhalte eine legitimatorische Basis für das eigene literarische Unterfangen zu schaffen;

1 Die folgenden beiden Ausgaben werden mit den Siglen DA (Düsseldorfer Ausgabe) bzw IA (Insel-Ausgabe), Band- und Seitenzahl abgekürzt zitiert: Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf. Hamburg: Hoffmann & Campe 1975ff. – Heinrich Heine: Werke in vier Bänden. Ausgew. u. hg. v. Christoph Siegrist. Frankfurt/Main u. Leipzig: Insel 1994. Die (Original-)Schreibung der DA ist heute ungewöhnlich (*Wintermärchen*, Shakspear etc.), doch wird auf entsprechende Hinweise mit [sic] verzichtet.

2 Die folgenden Ausführungen wollen keine allgemeine Theorie für die produktive Rezeption literarischer Werke durch Autoren und die dadurch entstehenden intertextuellen Bezüge entwerfen (dafür wären sie auch viel zu kurz und oberflächlich), aber sie wollen auf diese Relation nachdrücklich hinweisen. Für eine Einführung in die Rezeptionsästhetische Theorie vgl. v. a.: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink 1975 (=UTB 303); Gunter Grimm (Hg.): *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart: Reclam 1975.

2. den Leser nicht zu überfordern, ihm das Gefühl zu geben, mit seinem bisherigen Wissen am Literaturdiskurs teilnehmen zu können;
3. den Ansprüchen an die eigene Kreativität gerecht zu werden;
4. den Reiz für den Leser zu erhöhen.

Mit dieser kleinen Auflistung sind keine bewußten Entscheidungen der Autoren gemeint, sondern un- oder halbbewußte, kollektive Entscheidungen. Der Konsens über diesen Kriterienkatalog ist auch immer geringer geworden, im Laufe des 20. Jahrhunderts ist er weitgehend aufgebrochen. Es ist die Frage, wieweit sich überhaupt noch ein allgemein verbindlicher literarischer Kanon formulieren läßt.³ Dem Beharrungsvermögen von Kultusministerien, Schulen und Universitäten als die Rezipienten von Literatur stark prägende, weil literaturrelevantes Wissen direkt vermittelnde Institutionen⁴ steht die immer größere Rolle von Individualität und Autonomie in einer pluralistischen Gesellschaft entgegen.

Britische Literatur galt im Deutschland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben der französischen als die wichtigste zeitgenössische Nationalliteratur. Verbindlich war zu Heines Lebzeiten vor allem die Kenntnis der Werke William Shakespeares, Sir Walter Scotts und Lord Byrons.⁵ Shakespeare stellte seit über 200 Jahren die Konstante dar, während Scott und Byron in der Zeit von ca. 1810-1830⁶ zum engeren literarischen Kanon gehörten. Daneben gab es natürlich eine Vielzahl britischer Autoren,

3 Vgl. hierzu: Renate von Heydebrand/Simone Winko: Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation. (UTB 1953) Paderborn u. a.: Schöningh 1996, bes. S. 323ff.

4 Freilich gibt es noch mehr solcher Institutionen, von der Buchkritik im Feuilleton bis zur Literaturgeschichte, doch möchte ich hier die These aufstellen, daß die wichtigsten Einflüsse von Schule und Universität ausgehen, weil diese über den direkten zwischenmenschlichen Kontakt verfügen und weil fast alle Literaturrezipienten und Literaturexperten von ihnen ausgebildet werden.

5 Für einen Überblick vgl. die Studie von Luise Sigmann: Die englische Literatur von 1800-1850 im Urteil der zeitgenössischen deutschen Kritik. (Anglistische Forschungen 55) Heidelberg: Winter 1918. Shakespeare fällt aus dem Raster der Arbeit heraus, dafür werden zahlreiche andere Autoren aufgeführt, die in Deutschland gelesen wurden, beispielsweise die Dichter der Lake School (benannt nach dem Zentrum ihres Wirkens, dem Lake District), Wordsworth, Coleridge und Southey. Scott und Byron sind neben Thomas Moore die einzigen Autoren meines Betrachtungszeitraums, denen eigene Kapitel gewidmet werden (S. 50-78 u. 93-100).

6 1807 erschien das erste Werk Byrons, 1812 wurde er mit *Childe Harold's Pilgrimage* zu einer europäischen Berühmtheit. Byron starb 1824 als wohl prominentestes Opfer des griechischen Unabhängigkeitskampfes (auch wenn es ein Fieber war, das seinen Tod verursachte). Vor Byron war bereits Scott mit Epen erfolgreich gewesen. Byrons Erfolg und großes Talent bewogen Scott dazu, es auch mit einer anderen literarischen Form zu versuchen: mit dem Roman. *Waverley* erschien 1814 und wurde zu einem der größten und bedeutendsten literarischen Erfolge des 19. Jahrhunderts. Das Buch konstituierte eine neue Gattung – den Historischen Roman – und beeinflusste Generationen von Autoren in ihrer Wahl erzählerischer Mittel. *Waverley* mit seinem unentschlossenen Helden und seiner lockeren, offenen Erzählstruktur steht am Anfang der Entwicklung des modernen Romans. *Waverley* ließ der Schotte zahlreiche weitere Romane folgen, in Deutschland ist *Ivanhoe* heute noch der bekannteste. Scott starb 1832, also im selben Jahr wie Goethe; mit dem Tod dieser beiden Autoren ging eine Ära der europäischen Literatur zuende.

die im Laufe der Zeit neu in diesen engeren Kanon aufgenommen oder wieder ausgegliedert wurden (im weiteren Kanon konnten sie sich aber meist als feste Größe etablieren); ein herausragender Name in unserem Betrachtungszeitraum ist zum Beispiel Laurence Sterne mit *Tristram Shandy* von 1759 und *A Sentimental Journey through France and Italy* von 1768.⁷

Mit dem von mir gewählten Terminus 'produktive Rezeption'⁸ sind intertextuelle Bezüge gemeint, die sich nicht auf Zitate (im weiteren Sinne) beschränken, sondern die Anspielungen auf Werke anderer, meist bekannter Autoren in einen neuen literarischen Kontext stellen. Die Anspielung wird zu einem Teil der äußeren und inneren Struktur des neuen Texts, zu einem der 'Bausteine', aus denen das Textgebäude besteht. Dies ist das Produktive an dem Rekurs auf das bereits Bekannte.

Eine heutige Analyse von Texten aus einer Zeit, in der noch der skizzierte Konsens über den engeren literarischen Kanon bestand, wirft einige Probleme auf. Der heutige Leser hat meist nicht mehr das Basiswissen, auf das der Autor damals aufbauen konnte, Anspielungen werden daher nur noch zum Teil verstanden, die üblichen Verzerrungen durch eine immer subjektive Rezeption einmal abgerechnet. Und dann gibt es eine Vielzahl von Textstellen, die eine eindeutige Rekonstruktion intertextueller Bezüge nicht mehr zulassen. Andererseits ist es auch fruchtlos, nur Stellen zu sammeln und aufzuzählen, an denen der Autor explizit auf Lektüren verweist.⁹ Daß Autor A nachweislich Texte von Autor B gelesen hat, heißt noch nicht, daß diese Lektüre auffindbare oder besonders wichtige Spuren in seinem Werk hinterlassen hat. Um einen Eindruck davon zu bekommen, wie Heines produktive Rezeption britischer Literatur ausgesehen hat, sollen Beispiele ausgewählt und diskutiert werden, die es ermöglichen, einen Einfluß von Lektüren auf eigene Texte zu konstatieren und darzustellen. Es wird sich dabei zeigen, welche Grenzen der Bestimmung eines solchen Einflusses gesetzt sind.

Zuvor gilt es zu unterscheiden zwischen Heines Literaturrezeption und seiner Wahrnehmung Englands insgesamt. Heine stilisiert England in seinen Schriften zu einem Gegenbild zu Frankreich. Die Franzosen waren immerhin aufgebrochen, die Ideale Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit zu erreichen. In England hingegen, so Heines These, ist nur dem alten Feudalsystem ein neues Kleid angepaßt worden. Der Herrschaft und dem Reichtum einiger Weniger stehen Abhängigkeit und Armut der Vielen gegenüber.

7 Heine geht in seinen Schriften u. a. auf Sterne (DA8/1, 220f.), Richardson und Goldsmith (DA8/1, 226) ein, deren Werke er demnach gekannt haben muß.

8 Obwohl es den Begriff in der Literaturwissenschaft schon seit rund drei Jahrzehnten gibt (er kam im Zuge der Formulierung der Rezeptionsästhetik auf) und er sich hervorragend eignet, da er präzise einen besonderen intertextuellen Zusammenhang bezeichnet, ist er bis heute nur sporadisch gebraucht und meines Wissens nie genau definiert worden.

9 Solche positivistischen Überblicksdarstellungen finden sich bei: Ernst August Schalles: Heines Verhältnis zu Shakespeare. (Mit einem Anhang über Byron.) Berlin: Mayer & Müller 1904 (Diss.), S. 5-13; Alfred Mayerhofer: Heinrich Heines Literaturkritik. München 1929 (Diss.), für Heines Rezeption britischer Literatur vgl. S. 15-25.

Zu Heines Zeit wurde von den oppositionellen und reformerischen Kräften in Deutschland diskutiert, ob man dem Vorbild Frankreichs nacheifern, also Königtum und Adel zugunsten einer Kammer und einer gewählten Exekutive abschaffen, oder ob man das englische Vorbild einer konstitutionellen Monarchie adaptieren sollte. Heines Aussagen beziehen sich auf diese Diskussion. Ihm geht es vor allem darum, die Opposition zwischen den beiden Systemen deutlich zu machen.¹⁰ Wie stets verlegt er sich dabei auf Überzeichnung und Diffamierung. Die Engländer, das damals mächtigste Volk der Welt, übergießt er ebenso mit Hohn und Spott wie seine unmittelbaren Kontrahenten (Börne, Freiligrath etc.). Dabei wird Napoleon zum Helden und Wellington oder ein anderer Engländer, oder auch die gesamte Nation zum Anti-Helden, zum Antipoden des Kaisers. „Brittania! dir gehört das Meer. Doch das Meer hat nicht Wasser genug, um von dir abzuwaschen die Schande, die der große Todte dir sterbend vermacht hat“, heißt es in *Ideen. Das Buch Le Grand* (DA6, 195). Auf diese Kontrastierung wird am Beispiel von Heines Scott-Rezeption noch näher eingegangen werden.

Für die skizzierte Strategie Heines gibt es zahlreiche Beispiele, eines soll hier genügen. Das Gedicht *Jetzt wohin?* verknüpft auf bezeichnende Weise die Bewertung von politischer Ordnung und Land / Volk:

Gern würd' ich nach England geh'n,
Wären dort nicht Kohlendämpfe
Und Engländer – schon ihr Duft
Giebt Erbrechen mir und Krämpfe.
Manchmal kommt mir in den Sinn
Nach Amerika zu segeln,
Nach dem großen Freyheitstall,
Der bewohnt von Gleichheits-Flegeln – (DA3/1, 102)

Auch wenn für ihn das einzige politische Vorbild Frankreich bleibt, so hat Heine doch mindestens ebensoviel von britischen wie von französischen Autoren gelernt. Am wichtigsten war für ihn Shakespeare, „Albions großer Dichter“ (DA3/1, 195), doch auch die produktive Rezeption Byrons und Scotts hat Spuren in seinem Werk hinterlassen.

¹⁰ Wenn es der Argumentation dient, werden die Briten auch gelobt. So stellt Heine in einem Spott-Gedicht den unhöflichen Briten und Franzosen den 'höflichen', 'gemütvollen' Deutschen gegenüber: „Der Deutsche wird die Majestät/Behandeln stets mit Pietät“ (DA3/1, 325). Dies ist ironisch gemeint. Heine will die Deutschen (wie z. B. auch im *Wintermärchen*) auf ihre Schlafmützigkeit hinweisen; er hat demnach den Sturz der „Majestäten“ als Zielvorstellung. – In den *Reisebildern* finden sich viele Beispiele für beides, für das Lob der britischen Freiheit und die Kritik an der britischen Unfreiheit, je nachdem, was gerade der Argumentation Heines besser diene.

II. Heine und Byron

Heine ist oft mit Byron verglichen worden. Als er im Salon einer Übersetzerin Byrons und Scotts mit Namen Elise von Hohenhausen verkehrt,¹¹ wird er von der Dame des Hauses als „Byrons 'Nachfolger in Deutschland'“ tituliert.¹² Die Forschung hat festgestellt, daß der bürgerliche Deutsche dem adeligen Briten viel verdankt.¹³ Augenfällig ist, daß beide, Byron wie Heine, vor allem für ihre Epen und Gedichte bekannt sind. Beide haben es verstanden, die wenig populäre, angestaubte Form des Epos zu renovieren und einem breiten Publikum nahezubringen. Beide pflegen einen eher assoziativen Stil, ihre längeren Texte lassen oft erst auf den zweiten Blick eine Struktur erkennen.

Heine hat Byrons Werke früh kennengelernt, einige übersetzt,¹⁴ sich aber eher kritisch als lobend über sie geäußert.¹⁵ Ein Grund wird gewesen sein, daß er sich von By-

¹¹ Die Bekanntschaft mit Elise von Hohenhausen hat Heines Vorliebe für Byron sicher noch verstärkt. Zu der Dichterin und Übersetzerin – übrigens auch von Walter Scotts Romanen – vgl. Markus Hänsel: *Elise von Hohenhausen (1789-1857). Übersetzerin, Dichterin und Mutter. Ein Lebensbild im Biedermeier. Mit einer Einführung von Adalbert Erler.* Frankfurt/Main: Lang 1984, bes. S. 63-68. Vgl. ferner die für mein Thema allerdings keine wesentlichen Informationen enthaltende, sehr selektiv verfahrenende Arbeit von Annelinde Esche: *Elise Rüdiger, geb. von Hohenhausen. Ein Bild ihres Lebens und Schaffens.* Emsdetten: Lechte 1939.

¹² Vgl. Christian Liedtke: *Heinrich Heine.* (Rowohlts Monographien 50535) Reinbek: Rowohlt 1997, S. 50.

¹³ Vgl. die nachfolgenden Literaturhinweise; abgesehen von dieser allgemeinen Feststellung und einigen Nachweisen im Detail ist Heines Byron-Rezeption aber nur ansatzweise aufgearbeitet. Ein gutes Beispiel dafür ist, daß von dem Kommentar der Düsseldorfer Heine-Ausgabe für den *Atta Troll* viele Epen als mögliche Vorbilder gehandelt werden, unter ihnen aber nur eines von Byron – der *Don Juan* – und dann noch mit dem Zusatz „(vermutlich)“ (DA4, 385). Die Kenntnis des *Don Juan* belegt u. a. ein anderer Band derselben Ausgabe; Heine hat in den Memoiren des *Herren von Schmabelewopski* frei daraus zitiert (DA5, 827). Wie im folgenden erläutert (und in einigen älteren Arbeiten, die ich anführen werde, bereits mit Beispielen untermauert), war Heine mit weitaus mehr Werken des Briten vertraut. Ähnlich verhält es sich mit Scott, dessen Epen vor denen Byrons europäische Berühmtheit erlangten und die Heine sicher auch, wenigstens dem Namen nach, kannte; sie werden vom DA-Kommentar zum *Atta Troll* ebenfalls nicht erwähnt.

¹⁴ Vgl. J. F. Slattery: *The German Byron.* In: *Renaissance and Modern Studies* 32 (1988), S. 96-107, hier S. 99: „In 1820 Heine translated the first scene of *Manfred* and *Childe Harold's Good Night*; these translations appeared in his first published collection of poetry, *Gedichte* in 1821, along with his German versions of *To Inez* and *Fare Thee Well*. The last two translations had been composed perhaps in 1819.“ Slattery bezieht sich hier v. a. auf folgende ausführliche Untersuchung: Wilhelm Ochsenbein: *Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland und sein Einfluß auf den jungen Heine.* (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte 6 [Reprint der Ausgabe Bern 1905]) Hildesheim: Gerstenberg 1975; vgl. S. 116 u. 128ff. Ochsenbein stellt allerdings, wie die anderen, von mir genannten Arbeiten zum Thema aus dieser Zeit, über solche Beispiele hinaus Bezüge her, die man heute nur als fragwürdig bezeichnen kann, vgl. z. B. die Ausführungen zur „Beeinflussung“ von Heines *Almansor* durch Byron auf S. 192ff. – 1852 schlug Heine seinem Verleger Campe die Aufnahme von Byron-Übersetzungen in seine Werkausgabe vor (DA6, 486). Vgl. außerdem Liedtke: *Heinrich Heine*, S. 38.

ron absetzen und so Vergleichen mit dem britischen Dichter entgegenwirken wollte. Formeln wie „deutscher Byron“¹⁶ laufen schließlich auf den Vorwurf des Apologetentums hinaus, und Zweifel an der literarischen Eigenständigkeit und Qualität seiner Werke waren Heines Achillesferse.

In dem *Reisebilder*-Teil *Die Nordsee* bescheinigt Heine Byron voller Übertreibung, das „Blut“ des Briten sei „spleenisch schwarz“ gewesen. Im Gegensatz zu Byrons „Bitterkeit“ sei seine eigene nicht „Gift“, sondern „Gegengift wider jene Schlangen, die im Schutte der alten Dome und Burgen so bedrohlich lauern“. Deshalb sei er „kein Nachbeter, oder besser gesagt Nachfrevler Byrons“ (DA6, 161f.). Zum entscheidenden Kriterium der Beurteilung wird hier, wie zielgerichtet das kritische Potential der Texte die Reformierung der gesellschaftlichen Ordnung im Sinne Heines vorantreiben will. Kritik ohne Absicht ist für Heine „Gift“, also kontraproduktiv.¹⁷

In den *Briefen aus Berlin* von 1822 demonstriert Heine seine Kenntnis des Byronschen Werks¹⁸ und seine wohlwollend-kritische Auseinandersetzung mit Byron, wenn er feststellt:

Wir werden auch bald Memoiren von Byron erhalten, die aber, wie man sagt, eben so wie seine Dramen, mehr Gemüthschilderung als Handlung enthalten sollen. Die Vorrede zu seinen drey neu-

15 In diesem Aufsatz kann nur auf einen Teil der Stellen eingegangen werden, an denen sich Heine mit den ausgewählten Autoren beschäftigt. Viele andere Nennungen von Autoren und Werken bis hin zu Zitaten und Adaptionen lassen sich über den Apparat der Düsseldorfer Ausgabe erschließen. – Soweit es den möglichen Einfluß Byrons auf Heine betrifft, ist auch die folgende alte und meines Wissens umfangreichste Abhandlung zum Thema immer noch eine anregende Lektüre: Felix Melchior: Heinrich Heines Verhältnis zu Lord Byron. (Reprint der Ausgabe Berlin: Felber 1903) Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1976. Die Arbeit kann heutigen methodischen Ansprüchen freilich nicht mehr genügen und zeigt sich ideologisch von der Anglophobie der Zeit beeinflusst (S. 16f.). Andererseits vergleicht Melchior zahlreiche Textstellen Byrons und Heines und arbeitet mögliche Parallelen heraus, die mehr oder weniger deutlich für einen direkten Einfluß Byrons auf Heine sprechen (S. 36, 55f., 90). Nicht uninteressant sind außerdem die, allerdings weitgehend auf Vermutungen angewiesenen, Ausführungen zu Heines Byron-Lektüre (S. 42ff.). In gebotener Kürze weist Gerhart Hoffmeister auf Heines Byron-Rezeption hin, und zwar in: Byron und der europäische Byronismus. (Erträge der Forschung 188) Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1983, S. 96f. u. 108-112. Vgl. außerdem: Cedric Hentschel: Byron and Germany. In: Paul Graham Trueblood (Hg.): Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe. A Symposium. London: Macmillan 1981, S. 59-90, hier S. 73f.; Thomas Bourké: Stilbruch als Stilmittel. Studien zur Literatur der Spät- und Nachromantik. Mit besonderer Berücksichtigung von E.T.A. Hoffmann, Lord Byron und Heinrich Heine. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Bd. 297) Frankfurt/Main u. a.: Lang 1980, S. 211 u. 227-229.

16 In Ergänzung zu Anm. 12 vgl. Jost Hermand: Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den *Reisebildern*. München: Winkler 1976, S. 22: Heine „frequentierte den Salon von Elise von Hohenhausen, in dem er aus seinen Gedichten vorlas und als ‚deutscher Byron‘ bewundert wurde“. Vgl. auch den Titel des Aufsatzes von Slattery: The German Byron.

17 Eine vergleichbare Abgrenzung zu Byron vollzieht Heine in *Shakespeares Mädchen und Frauen* (DA10, 185).

18 Ein weiterer Hinweis ist ein Zitat aus Byrons *Manfred* (DA6, 407).

en Dramen¹⁹ enthält höchst merkwürdige Worte über unsere Zeit und den Revolutionsstoff, den sie in sich trägt. Man klagt noch sehr über die Gottlosigkeit seiner Gedichte [...]. Aber Childe-Harold schwingt gewaltig die vergiftete Geißel, womit er den armen Laureaten züchtigt. (DA6, 50)

Im Erstdruck der *Lutezia* findet sich folgendes Zitat: „Dem Talent wird schon nachgerade verziehen, aber gegen das Genie ist man unerbittlich!“ – so äußerte sich einst der selige Lord Byron [...]“ (IA3, 670). In *Ludwig Börne. Eine Denkschrift* zitiert Heine Byrons *Notes to the two Foscari*, adaptiert seine Schilderung des Meeres (DA11, 47). Den *Reisebilder*-Teil *Die Stadt Lukka* eröffnet Heine mit einem Zitat aus Hermann Fürst von Pückler-Muskau's Bestseller *Briefe eines Verstorbenen*, in dem Byron als, nach Shakespeare, zweitwichtigster englischer Dichter bezeichnet wird (DA7/1, 158).

Im ersten Teil der *Reisebilder*, in der *Harzreise*, wird an einer Stelle die ganze Byron-Rezeption in Deutschland im allgemeinen und bei Heine im besonderen exemplarisch deutlich. Der Erzähler steht auf dem Brocken und macht sich über alle lustig, die mit ihm den Sonnenuntergang betrachten. Denn die anderen versuchen sich, in Anlehnung an bekannte literarische Muster, in poetischen Beschreibungen, aus denen jedoch – das macht die Ironie des Erzählers deutlich – nur kitschige Formulierungen und Phrasen werden. Im Gespräch kommt die Rede auch auf Byron,

[...] aus dessen Gedichten die ältere Dame einige Sonnenuntergangsstellen, recht hübsch lispelnd und seufzend, rezitierte. Der jüngern Dame, die kein Englisch verstand, und jene Gedichte kennen lernen wollte, empfahl ich die Uebersetzungen meiner schönen, geistreichen Landsmännin, der Baronin Elise von Hohenhausen; bey welcher Gelegenheit ich nicht ermangelte, wie ich gegen junge Damen zu thun pflege, über Byrons Gottlosigkeit, Lieblosigkeit, Trostlosigkeit, und der Himmel weiß was noch mehr, zu ereifern. Nach diesem Geschäfte ging ich noch auf dem Brocken spazieren [...]. (DA6, 120)

Heines Ironie trifft die ältere Dame, weil sie Byron selektiv rezipiert und nur das auswählt, was zu ihrer biedermeierlich-romantischen Stimmung paßt. Diese selektive Rezeption wird in der – ebenfalls ironisch gemeinten – Entschuldigungsrhetorik des Erzählers deutlich. Indem man Byrons Werke in stimmungsvolle und apolitische Passagen auf der einen und zu verurteilende, gottlose auf der anderen Seite teilt, kann man die kritischen und modernen Ansätze von Byrons Werken vollständig ausblenden.²⁰ Byron wird von Heine instrumentalisiert, um seine eigene Kritik am Bürgertum äußern zu können. Ähnlich ist es auch in den *Bädern von Lukka*, wenn der ironisch gezeichnete Marchese den Spott des Erzählers mit den Worten kommentiert, dieser habe „ein zerrissenes Gemüth“, sei „so zu sagen, ein Byron“. Der Erzähler richtet sich nun direkt an den Leser, um klarzustellen, „[...] daß die Welt selbst mitten entzwey gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden“ (DA7/1, 95). Die Kritik am Verhalten eines

19 Nach dem Kommentar der DA (6, 467) ist ein Band von 1821 gemeint, der die Texte *Sardanapalus. The Two Foscari. Cain* enthält; eine „Vorrede“, wie von Heine behauptet, gebe es nicht; Heine beziehe sich auf den Anhang des 2. Stückes.

20 Interessanterweise nimmt Heine hier, natürlich ohne es zu wissen, seine eigene Rezeptionsgeschichte vorweg.

Standes wird ausgeweitet auf die gesellschaftlichen Verhältnisse. Wie immer schafft Heines Humor aber auch hier einen überlegenen Standpunkt, von dem aus der Erzähler seine Kommentare abgibt. Dieser Zug, Ernst und Humor zu balancieren, findet sich übrigens bei Heine wie bei Byron.²¹

Die wichtigste Hommage²² an Byron ist wohl Heines Gedicht *Childe Harold* aus der Abteilung *Romanzen der Neuen Gedichte*:

Childe Harold.

Eine starke schwarze Barke
Segelt trauervoll dahin.
Die verummten und verstummen
Leichenhüter sitzen drin.
Todter Dichter, stille liegt er,
Mit entblößtem Angesicht;
Seine blauen Augen schauen
Immer noch zum Himmelslicht.
Aus der Tiefe klingt's als rufe
Eine kranke Nixenbraut,
Und die Wellen, sie zerschellen
An dem Kahn, wie Klage laut. (DA2, 76)

Heine identifiziert Byron, wie zuvor schon in den *Briefen aus Berlin* (s. o.), mit der Hauptfigur von dessen Epos *Childe Harold*, denn der Anlaß des Gedichts soll die Überführung der Leiche Byrons von Griechenland nach Großbritannien gewesen sein (IA1, 514). Byron hatte sich schon zu Lebzeiten vergeblich gegen die Gleichsetzung seiner Person mit dieser von ihm kritisch gesehenen Figur gewehrt und erst im vierten Gesang des Epos, weil niemand auf ihn hören wollte, die Figur ohne erkennbare Distanz gestaltet.²³ Heines Gedicht ehrt den Romantiker Byron, der noch im Tode mit scheinbar lebendigen Augen in den Himmel sieht und um den die geheimnisvolle Natur trauert, die er in seinen Werken verherrlicht hat.

Es gibt weitere Reminiszenzen in Heines Werk, die vielleicht bedeutendste aus heutiger Sicht ist Heines Adaption des Belsazar-Stoffes. Die „Romanze“²⁴ *Belsazar* ist nicht nur eines der bekanntesten Heine-Gedichte, sondern eines der bekanntesten Ge-

21 „Beide Dichter besitzen in hohem Grade die Macht, uns gleich mit der ersten Zeile eines Gedichtes in die gewollte Stimmung zu versetzen, aber beide können uns ebenso jäh durch das berücksichtigte kalte Sturzbad am Ende wieder herausreißen“; vgl. Schalles: Heines Verhältnis zu Shakespeare, S. 63. Schalles führt auf den folgenden Seiten eine Reihe von aufschlußreichen Beispielen an, die Heines ausgiebige Byron-Lektüre belegen.

22 Als eine weitere ist die Titelgebung des 3. Buchs des *Romanzero* zu nennen: „Hebräische Melodien“. Darauf weist bereits hin: Slattery: *The German Byron*, S. 107.

23 Vgl. den als Hinführung zum Vierten Gesang dienenden Brief; ich beziehe mich auf folgende Ausgabe: George Gordon Lord Byron: *Sämtliche Werke I. Childe Harolds Pilgerfahrt und andere Verserzählungen*. Hg. v. Siegfried Schmitz. München: Winkler 1977, S. 109-112.

24 Laut Abschnittsüberschrift; wir sprechen heute von Ballade.

dichte deutscher Sprache.²⁵ Doch nur jene, die auch den Kommentar der jeweiligen Ausgabe (so es einen gibt) zur Kenntnis nehmen, werden wissen, daß eine Vorlage Byrons existiert, auf die sich Heines Ballade beziehen könnte. Felix Melchior nimmt an, daß die entsprechende Stelle im Alten Testament Heines direkte Quelle war.²⁶ Heine selbst hat behauptet, er sei „durch ein hebräisches Lied aus der Liturgie des Passahfestes inspiriert worden“ (IA1, 508). Die Düsseldorfer Ausgabe folgt dieser Aussage nicht und bestätigt, daß Heine 1820 durch den Zeitungsabdruck einer deutschen Übersetzung von Byrons *Vision of Belsazzar* angeregt wurde.²⁷

Obwohl von den Kommentatoren auf die Übersetzung verwiesen wird, ist es sehr wahrscheinlich, daß Heine das Gedicht auch im Original gelesen hat. Es war damals nicht schwierig, von so populären Autoren wie Byron oder Scott bald nach Erscheinen im Mutterland auch in Deutschland Ausgaben in der englischen Originalsprache zu bekommen.²⁸ Der Vergleich von Heines Gedicht mit Byrons Text bzw. dessen Übersetzungen offenbart außerdem, bei allen anzuerkennenden Unterschieden (beginnend bei der Strophenform), wichtige Gemeinsamkeiten. Die von mir berücksichtigten Versionen sind am Ende dieses Aufsatzes abgedruckt, so daß sich jeder Leser ein eigenes Bild machen kann.²⁹

25 „Ist das nicht die bekannteste aller Balladen?“ Vgl. Peter von Matt: *Knalleffekt und Raffinesse*. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. 4. Band: Von Heinrich Heine bis Friedrich Nietzsche. 2. Aufl. Frankfurt/Main: Insel 1995, S. 38ff.

26 Vgl. Melchior: *Heinrich Heines Verhältnis zu Lord Byron*, S. 86.

27 DA1/2, 710. Die Person des Übersetzers sowie die Defizite der Übersetzung sollen bei Heines Entscheidung, daraus „Besseres zu machen“, eine Rolle gespielt haben. Ich verzichte auf eine genaue Auseinandersetzung mit dieser speziellen Übersetzung – die den Inhalt weitgehend korrekt wiedergibt, aber relativ pathetisch ist, klischeehafte Wendungen nicht scheut und wegen der reim- und rhythmusbedingten Veränderung (Beugung etc.) von Wörtern dilettantisch wirkt –, ziehe das Original sowie eine qualitativ hochwertige deutsche Ausgabe heran und konzentriere mich auf wichtige inhaltliche wie strukturelle Parallelen bzw. Differenzen. – Für die von der DA genannte Übersetzung vgl.: *Kunst- und Unterhaltungsblatt, der Erheiterung des Lebens gewidmet*. In Verbindung mit dem Rheinisch-Westfälischen Anzeiger. Ausg. v. 3. Juni 1820. Für eine Kopie bin ich dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf sehr zu Dank verpflichtet.

28 Zum Popularitätsgrad Byrons vgl. Sigmann: *Die englische Literatur von 1800-1850*, S. 94: „Schon 1817 war Byron in Deutschland sehr bekannt, 1820 waren sogar ‘die Originale in den Händen aller Gebildeten’, 1818 war die Mode schon so tyrannisch geworden, daß niemand es einzugestehen wagte, wenn er kein Interesse für Byron hatte [...]“. Bereits 1818 waren Byrons bis dahin erschienene Werke in Leipzig in der Originalsprache nachgedruckt worden, vgl. Slattery: *The German Byron*, S. 96. Ein weiterer Hinweis findet sich bei Ochsenbein: *Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland*, der die *Jenaische Literaturzeitung* vom Januar 1818 mit den Worten zitiert: „Wer nur einigermaßen auf Bildung Anspruch machte, hatte seine [Byrons] Werke gelesen [...]“.

29 Dabei wird der Leser schnell feststellen, daß die Übersetzungen versuchen, die Form des Originals einzuhalten, und vielleicht auch aus diesem Grund öfters von der Bedeutung des Originaltextes abweichen. Es gibt im einzelnen substantielle Bedeutungsverluste und -veränderungen (sowohl bei Theremin als auch in der Winkler-Ausgabe, die allerdings die deutlich bessere Übersetzung bietet), die keine Veränderungen zum Positiven sind. Fazit: Byrons Text hat durch die Übersetzungen deutlich verloren.

Zunächst ist zu ergänzen, daß es zwei Gedichte Byrons über Belsazar gibt, *Belsatzars Gesicht* aus den *Hebräischen Melodien* von 1815 und *An Belsazar* aus den *Gedichten 1814-1824*, datiert „12. Februar 1815“.³⁰ Letztgenannter Text dürfte allerdings für Heines Ballade keine Rolle gespielt haben (falls Heine ihn überhaupt kannte).³¹

Melchior ist insofern zuzustimmen, daß sowohl Byron als auch Heine die entsprechende Bibelstelle gekannt haben werden. Im 5. Buch Daniel findet sich unter dem Titel „Das Gastmahl Belschazzars“ der Stoff vorgegeben.³² König Belschazzar gibt ein Gastmahl „für seine Großen“, spricht dem Wein zu, läßt die von seinem Vater „aus dem Tempel des Gotteshauses in Jerusalem“ mitgenommenen Gefäße holen und benutzt sie als Trinkbecher. Diese Schändung geweihter Gegenstände wird von Gott geahndet, bedeutet sie doch, zusätzlich zu der Anbetung heidnischer Götter, einen Verstoß gegen die gebotene ‚Bescheidenheit‘. Keiner der „Weisen von Babel“ kann die plötzlich von einer Hand an die Wand geschriebene, dem König Furcht einflößende Schrift lesen. Daniel, ein aus Jerusalem verschleppter Jude, wird herbeigeholt. Er ist der einzige, dem die Entzifferung gelingt:

Das Geschriebene lautet aber: Mene mene tekel u-parsin. Diese Worte bedeuten: Mene: Gezählt hat Gott die Tage deiner Herrschaft und macht ihr ein Ende. Tekel: Gewogen wurdest du auf der Waage und zu leicht befunden. Peres: Geteilt wird dein Reich und den Medern und Persern gegeben.

Es nützt dem König offenbar nichts mehr, daß er den Deuter königlich belohnt, denn er wird „noch in derselben Nacht“ getötet.

Von der Bibel weichen, obwohl die Grundzüge der Geschichte unangetastet bleiben, die dichterischen Bearbeitungen mehr oder weniger ab. Es verschieben sich die Akzente, die didaktische Lehre bezieht sich nun nicht mehr nur auf die geforderte Gottes-treue, wobei in der Bibel durch die Einführung des Kriteriums ‚Bescheidenheit‘ eine mögliche weltliche Bedeutung bereits impliziert ist.

Byrons *Belsatzars Gesicht* (*Vision of Belshazzar*) und Heines *Belsazar* wählen, der Bibel folgend, als Ausgangsposition der Handlung das Mahl des biblischen Königs, Endpunkt ist auch hier dessen Tod. Heine beginnt im Unterschied zu Byron aber mit

30 Ich beziehe mich hier auf folgende Ausgaben: Englische Ausgabe: George Gordon Byron: Lord Byron, *The Complete Poetical Works*. Hg v. Jerome J. McGann. Bd. 3. (Oxford English Texts) Oxford: Clarendon Press 1981. Die Gedichte sind abgedruckt auf S. 283f. u. 303f. – Deutsche Ausgabe: George Gordon Lord Byron: *Sämtliche Werke II*. Don Juan, Gedichte. Hg. v. Siegfried Schmitz. München: Winkler 1977. Die Gedichte sind abgedruckt auf S. 755f. u. 774f.

31 Das Gedicht *An Belsazar* (*To Belshazzar*) thematisiert einerseits richtiges und falsches Heldentum und zeigt andererseits, daß auch Könige nur sterbliche, mit Fehlern behaftete Menschen sind. Die Schlußzeilen fassen die Aussage zusammen: „Lament that ever thou hadst birth –/Unfit to govern, live, or die.“

32 Ich beziehe mich auf folgende Ausgabe: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Herausgegeben im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen. Für die Psalmen und das Neue Testament auch im Auftrag des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und des Evangelischen Bibelwerks in der BRD. Freiburg u. a.: Herder 1995, S. 1010f.

einer allgemeinen Charakteristik von Ort und Situation. Beide schildern den Prunk der Feier. Bei Byron ist der Gottesfrevel bereits durch Raub heiliger Gegenstände geschehen, Heine motiviert den Frevel erst: Der König läßt sich, angeregt durch den Wein und die ausgelassene Stimmung, dazu hinreißen, „die Gottheit mit stündigem Wort“ zu lästern.³³ Die nun folgende Prophezeiung – eine Hand schreibt eine Botschaft an die Wand – erfüllt beide Male den König mit großer Angst, doch für Reue ist es nun zu spät. Heine faßt die weitere Handlung nur kurz zusammen: Die Schrift kann weder gelesen noch gedeutet werden, Belsazar wird noch in jener Nacht von seinen eigenen Knechten umgebracht. Bei Byron beginnt jetzt ein größerer Handlungsteil. Greise und weise Männer werden gerufen, aber sie können die Schrift nicht lesen. Dies vermag erst ein „kriegsgefangener Knecht“. In der letzten Strophe gibt Byron den Text der Botschaft wieder. Sie verkündet Belsatzars Tod, der am darauffolgenden Morgen eintritt.

Byron zeigt, daß selbst ein mächtiger König Gesetzen unterworfen ist, denen Gottes und denen der Zeitlichkeit, denn auch sein Königreich wird untergehen. Der religiöse Aspekt sollte indes nicht überbewertet werden, es geht allgemein um die Gleichheit aller Menschen im Angesicht des Todes sowie, damit verknüpft, um die Arroganz der Macht. Das zeigt sich unter anderem, wenn die Standesunterschiede durch die Einführung jenes Gefangenen zusätzlich nivelliert werden, der etwas vermag, wozu die angesehensten Männer des Landes nicht in der Lage sind. Die Zeilen „Hier aber sind sie blind, // Sie sehn – und wissen nichts“³⁴ können als typische, aus der romantischen Kritik an der Aufklärung resultierende Absage an einen Rationalismus gewertet werden, der in die Selbstüberhebung führt, weil er die Zugehörigkeit der Menschen zur Natur vergessen macht.

Heine strafft das Geschehen und erzeugt Spannung, indem er den entscheidenden Punkt der Handlung – die Prophezeiung – nach hinten verschiebt und es der Phantasie des Lesers überläßt, welche Wörter oder Zeichen nun an der Wand stehen. Diese relative Offenheit des sprachlichen Kunstwerks für Aktualisierungen durch den Leser entspricht deutschen Literaturmaßstäben.³⁵ Der Frevel des Königs wird außerdem, da Heine mehr Wert auf den Romanzen/Balladen-Charakter der Dichtung legt, plastischer, lebendiger gestaltet als bei Byron, der mehr einen Gedanken ausführt als eine

33 Vgl. den Abdruck in DA1/1, 93/95.

34 „But now they were not sage,/They saw – but knew no more.“ Besonders eindrucksvoll sind Byron die Zeilen der Prophezeiung gelungen, in der Belshazzar kurz und hart mit seiner Sterblichkeit konfrontiert wird: „He in the balance weighed,/Is light and worthless clay.“ „Clay“, im Deutschen muß man es kontextgebunden mit „Lehm“ übersetzen, transportiert zahlreiche, vor allem religiöse Assoziationen. Die deutsche Übersetzung der Winkler-Ausgabe ist an dieser Stelle schwach, wählt „Staub“ und bezieht diesen nicht einmal auf Belshazzar, sondern auf „seine Macht“.

35 Vgl. Heydebrand/Winko: Einführung in die Wertung von Literatur, S. 116: „Mit dem Begriff ‚Polyvalenz‘ [der hier zu den wichtigsten ‚axiologischen Werten zur Beurteilung literarischer Texte‘ gezählt wird] wird eine Rezeptionsnorm für literarische Texte bezeichnet, die sich aus den Konzeptionen der Autonomie und der Selbstreferenz ergibt: Literarische Texte sind nicht eindeutig rezipierbar; Leser können sie unterschiedlich konkretisieren, d. h. ihnen verschiedene Bedeutungen zuordnen.“

Handlung schildert. Dennoch stellen beide im Prinzip immer noch das gleiche dar: daß auch ein König nur ein Mensch ist.

Die Verschiebung und Verstärkung von dem weissagenden Knecht zu den mordenden Knechten bei Heine radikalisiert diese Aussage und gibt ihr den Charakter eines Umsturzes. Der König, dessen Gottesgnadentum die deutschen Herrscher zu Heines Zeit nicht müde wurden zu betonen, kann nicht nur im Unrecht sein; es kann sogar von Gott gewollt sein, daß seine Untergebenen ihn töten. Die Konnotation „Französische Revolution“ liegt auf der Hand. Der Umsturz wird im Gedicht aber keineswegs nur positiv bewertet. Heine hebt hervor, daß es die gleichen Knechte sind, die sich mit dem König betrunken und diesen gelobt haben, die ihn schließlich auch umbringen. In dieser ambivalenten Bewertung des Vorgangs könnte man bereits einen Hinweis auf Heines spätere politische Überzeugungen sehen; hat er doch an zahlreichen Stellen einerseits den Sturz der deutschen Fürsten und Monarchen gefordert, andererseits seine Furcht vor einer Herrschaft des ungebildeten Mobs artikuliert.

Auffällig ist, daß Heine in den zitierten Äußerungen über Byron jene politische Seite von Byrons Dichtungen ausgeblendet hat, die er in der *Belsazar*-Adaption radikalisiert. Aber warum? Byron und Heine haben, das zeigt bereits die Lektüre des *Childe Harold* und der *Belsazar*-Gedichte Byrons, viel gemeinsam: die kritische Einstellung zur Politik, die Skepsis gegenüber Monarchen, die Sehnsucht nach Freiheit, die Thematisierung von Sehnsucht überhaupt. Wenn Heine dies akzentuiert hätte, dann wäre der Vorwurf des Apologetentums vorprogrammiert gewesen. Ein Vorwurf, der angesichts aller stilistischen und inhaltlichen Unterschiede auch höchst ungerecht gewesen wäre.³⁶

Wie positiv Heines Einstellung gegenüber Byron im Grunde wirklich war, das spiegelt seine Reaktion auf Byrons Tod am deutlichsten. Gegenüber Rudolf Christiani spricht Heine von seinem „Vetter“: „Ja, dieser Mann war groß, er hat im Schmerz neue Welten entdeckt [...]. Wir werden so bald nicht mehr seines Gleichen sehen.“ Und Moses Moser schreibt Heine: „Der Todesfall Byrons hat mich übrigens sehr bewegt. Er war der einzige Mensch, mit dem ich mich verwandt fühle, und wir mögen uns wohl in manchen Dingen geglichen haben; scherze nur darüber soviel du willst.“ Der Nachsatz macht deutlich: Der Schmerz über Byrons Tod überwiegt hier ausnahmsweise einmal die Vorsicht, nichts zu sagen, was Heine als Byron-Apologeten erscheinen lassen könnte. Byrons Tod regt zu weitergehenden Reflexionen über die britische Literatur an. Diese „steht jetzt nur noch auf zwey Augen – Scott und Moore“; ein erster Hinweis auf Heines Verehrung auch für Scott, den Autor der *Waverley*-Novels. Die Anlage meines Aufsatzes, in dem Shakespeare als letzter behandelt wird, rechtfertigt eine kurz darauf folgende Briefaussage Heines: „Mit Shakespear kann ich garnicht behaglich umgehen, ich fühle nur zu sehr, daß ich nicht seines Gleichen bin [...].“³⁷

36 Auf den Sonderfall *William Ratcliff* werde ich in V. eingehen.

37 Vgl. die Briefe an Christiani vom 24. Mai und an Moser vom 25. Juni 1824, zitiert nach: Heinrich Heine. Hg. von Norbert Altenhofer in Zusammenarbeit mit Rosemarie Altenhofer. Teil 3. (Dichter über ihre Dichtungen 8/III) München: Heimeran 1971, S. 190ff.

III. Heine und Scott

Wenn man Heines furiose Abrechnung mit Scott in dem *Reisebilder*-Teil *Englische Fragmente* liest, auf die ich noch näher eingehen werde, dann könnte man als Eindruck zurückbehalten, daß Heine Scott abgrundtief verabscheute. Dieser Eindruck wäre falsch. Heine hat viele Urteile gefällt, die sich durch an anderer Stelle getroffene Aussagen wieder relativieren. Ihm kam es auf den Effekt an, den er erzielen wollte. Der Intention ordnete er alles unter, mit der einen Ausnahme des literarischen Anspruchs, den er an sich stellte. Es gibt viele Hinweise darauf, daß Heine mit Scotts Werken sehr vertraut war, und er hätte sicher nicht so viel von Scott so genau gelesen, wenn ihm die Bücher nicht gefallen hätten. In einem Brief an Rudolf Christiani vom 7. März 1824, also in der Hochphase der Popularität Scotts,³⁸ schreibt Heine: „Noch immer kenne ich die Titel der skottischen Romane und die Novellen des Bockaz oder Tieks viel besser als die Titel und Novellen im Corpus Juris.“³⁹

In *Die romantische Schule* hat Heine Scott ein zwiespältiges Lob gezollt: „Wie die Werke von Walter Scott mahnen auch die Fouquéschen Ritterromane an die gewirkten Tapeten, die wir Gobelins nennen, und die durch reiche Gestaltung und Farbenpracht mehr unser Auge als unsere Seele ergötzen“ (DA8/1, 226). Nicht Scott wird an Fouqué, sondern Fouqué an Scott gemessen. Und allen „Nachahmern“ des Schotten wird ein schlechtes Zeugnis ausgestellt. Andererseits meint Heine den Vergleich mit Gobelins abwertend; die Beschreibung von Äußerlichkeiten, darauf läuft seine Kritik hinaus, geht auf Kosten der „inneren Natur des Menschen“ (ebd.).

Den deutlichsten Hinweis auf seine Vertrautheit mit Scott gibt Heine jedoch in dem frühen Werk *Briefe aus Berlin* (1822). Heine macht sich auf humorvolle, nicht auf satirische Weise lustig über die Scottomanie⁴⁰ seiner Zeit. Scotts Werke seien

[...] 'der Jungfernkranz' der Lesewelt [...], weil man sie überall liest, bewundert, bekritelt, herunterreißt und wiederliest. Von der Gräfin bis zum Nähmädchen, vom Grafen bis zum Laufjungen, liest alles die Romane des großen Schotten; besonders unsre gefühlvollen Damen. Diese legen sich nieder mit 'Waverley', stehen auf mit 'Robin dem Rothen', und haben den ganzen Tag den 'Zwerg' in den Fingern. Der Roman 'Kennilworth' hat gar besonders furore gemacht. Da hier sehr wenige mit vollkommener Kenntniß des Englischen gesegnet sind, so muß sich der größte Theil unserer Lesewelt mit französischen und deutschen Uebersetzungen behelfen. Daran fehlt es auch

38 „Wilhelm Hauff spricht in seiner [...] Satire *Die Bücher und die Lesewelt* schon 1827 von 60000 in Deutschland verbreiteten Exemplaren von Scotts Werken. [...] Von den zahlreichen Einzelübersetzungen der Romane Walter Scotts, beginnend 1817 mit *Der Astrolog*, abgesehen, erschienen ab 1822 zunächst fünf und später noch zwei deutsche Gesamtausgaben seiner Werke.“ Vgl. Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 14, Heft 1 (1989), S. 1-49, hier S. 12. Weitere Informationen zur Scott-Rezeption und zu den zu Heines Zeit erhältlichen Ausgaben bietet: Rainer Schüren: *Die Romane Walter Scotts in Deutschland*. Diss. Berlin 1969, bes. S. 26-29.

39 Heinrich Heine: *Briefe 1815-1831*. Bearbeitet von Fritz H. Eisner. (Säkularausgabe, Band 20) Berlin: Akademie-Verlag/Paris: Editions du CNRS 1970, S. 148.

40 Ein eingeführter Begriff, häufig gebraucht. Vgl. z. B. Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“, S. 17.

nicht. Von dem letzten scottischen Roman: 'Der Pirat' sind vier Uebersetzungen auf einmal angekündigt. [...] Frau von Hohenhausen [eine gute Bekannte Heines, s.o.] ist jetzt mit der Uebersetzung des scottischen Ivanhoe beschäftigt, und von der trefflichen Uebersetzerinn Byrons können wir auch eine treffliche Uebersetzung Scotts erwarten. (DA6, 28)

Er ziehe, so Heine weiter, Scotts Werke mit den „frömmig-heitern, unverzerrten Gestalten“ den „düstern Höllenbilder[n] des mürrischen, herzkranken Engländers“ Byron vor (ebd.). Trotz der heiter-ironischen Distanz dieser Passage war Heine also ebenso für Scotts Werke eingenommen wie die meisten Literaturinteressierten seiner Zeit. Unbestreitbar ist außerdem, daß sich Heine an Scott orientiert hat. Scott gilt als „Begründer des Historischen Romans“,⁴¹ und ein Historischer Roman sollte *Der Rabbi von Bacherach* werden.⁴² Das Vorhaben blieb bekanntlich Fragment.

In den *Reisebildern* kam Scott Heine gerade recht, um ihn als Gegner Napoleons und somit als Gegner der Freiheit an den Pranger zu stellen. Das beginnt bereits in *Die Nordsee*. Vieles von dem Inhalt des folgenden Zitats ist Stilisierung, doch wenn man dies weiß, dann ist es sehr aufschlußreich:

Die Ankündigung eines solchen Buches [über Napoleon] aus Walter Scotts Feder erregt daher die neugierigste Erwartung. Alle Verehrer Scotts müssen für ihn zittern; denn ein solches Buch kann leicht der russische Feldzug jenes Ruhmes werden, den er mühsam erworben durch eine Reihe historischer Romane, die mehr durch ihr Thema, als durch ihre poetische Kraft, alle Herzen Europas bewegt haben. Dieses Thema ist aber nicht bloß eine elegische Klage über Schottlands volkstümliche Herrlichkeit, die allmählig verdrängt wurde von fremder Sitte, Herrschaft und Denkweise; sondern es ist der große Schmerz über den Verlust der National-Besonderheiten, die in der Allgemeinheit neuerer Cultur verloren gehen [...] so hat der Ton, der in den Scottschen Dichtungen herrscht, eine ganze Welt schmerzhaft erschüttert. Dieser Ton klingt wieder in den Herzen unseres Adels, der seine Schlösser und Wappen verfallen sieht, er klingt wieder in den Herzen des Bürgers, dem die behaglich enge Weise der Altvordern verdrängt wird durch weite, unerfreuliche Modernität [...]. Dieser Ton, der gewaltigste, den der schottische Barde auf seiner Riesenharfe anzuschlagen weiß, paßt aber nicht zu dem Kaiserliede von dem Napoleon, dem neuen Manne, dem Manne der neuen Zeit [...]. (DA6, 160f.)

Scott wird als Vertreter der Vergangenheit, sein Werk als Schwanengesang auf die alte Zeit bewertet, Napoleon wird dem entgegengesetzt, ebenso Byron, von dem sich Heine wiederum absetzt. Byron sei moderner, aber voller „Bitterkeit“. Da sei ihm Scott noch

41 Vgl. Hugo Aust: *Der historische Roman*. (Sammlung Metzler 278) Stuttgart u. Weimar: Metzler 1994, S. 63. Aust betont allerdings auch, daß es schon immer literarische Bearbeitungen historischer Stoffe gegeben hat. Scott gab ein neues Muster vor, an dem sich die meisten anderen Autoren Historischer Romane nach ihm orientierten. Scotts *Waverley* wurde zum „Prototyp“ dieses neuen Genres (ebd.). Zu den Besonderheiten dieses Genres und der Bedeutung für die gesamte Romanproduktion im deutschsprachigen Raum vgl. Hartmut Steinecke: *Wilhelm Meister oder Waverley?* – Zur Bedeutung Scotts für das deutsche Romanverständnis der frühen Restaurationszeit. In: *Teilnahme und Spiegelung*. Festschrift für Horst Rüdiger. In Zusammenarbeit mit Dieter Gutzen hg. von Beda Allemann u. Erwin Koppen. Berlin u. New York: de Gruyter 1975, S. 340-359, bes. S. 350-359.

42 Vgl. auch Liedtke: Heinrich Heine, S. 59, sowie den Kommentar von DA5, S. 515ff.

lieber, der „[...] mir, in jedem seiner Werke, das Herz erfreut, beruhigt und erkräftigt“ (DA6, 162). In der *Reise von München nach Genua* hebt Heine auch den historischen Wert der Romane hervor: „[...] möchte ich behaupten, Walter Scotts Romane gäben zuweilen den Geist der englischen Geschichte weit treuer als Hume; wenigstens hat Sartorius sehr recht, wenn er in seinen Nachträgen zu Spittler jene Romane zu den Quellen der englischen Geschichte rechnet“ (IA2, 252). Heines Auffassung von Geschichte weicht allerdings von der unsrigen ab. Wichtig war die Glaubwürdigkeit der Schilderung.⁴³

Die meisten negativen Äußerungen Heines über Scott passen in seine Strategie der Polarisierung von Nationen und deren Vertretern aus politischen Gründen; andere kann man auf die stets bei Heine anzutreffende Tendenz zurückführen, sich von bekannten Autoren abzugrenzen und positiv abzusetzen. Es ist schwierig, daraus Schlüsse auf eine dahinter stehende, 'private' Meinung zu ziehen. Man kann nur folgendes festhalten: Heine hat Scotts Werke offenbar gut gekannt und muß sie schon aus diesem Grund geschätzt haben; doch hat er sie auch kritisch gelesen und sich von der politischen wie literarästhetischen Auffassung, die sich darin ausspricht, teilweise distanziert.

Vor diesem Hintergrund ist Heines Schelte für Scotts Napoleon-Biographie in den *Englischen Fragmenten* als Sonderfall zu bewerten. Das zeigt schon der eine Buchbesprechung signalisierende Anfang des mit „The Life of Napoleon Buonaparte by Walter Scott“ überschriebenen Kapitels. „Armer Walter Scott! Wärest du reich gewesen, du hättest jenes Buch nicht geschrieben, und wärest kein armer Walter Scott geworden!“ (DA7/1, 222) Heine, mit dem sicheren Gespür für die Schwächen des Gegners, nutzt die zeitgenössische Kritik an der finanziell motivierten Vielschreiberei des Schotten für seine Zwecke aus. Wenn die Biographie des Geldes wegen geschrieben wurde, dann ist sie schon viel weniger ernstzunehmen. Mit seiner ganzen sprachlichen Kraft ironisiert, karikiert und kritisiert Heine Scotts Buch. Er entzündet ein grandioses Feuerwerk, das in Sätzen gipfelt wie diesem: „Die Engländer haben den Kaiser bloß ermordet, aber Walter Scott hat ihn verkauft“ (DA7/1, 225). Und er stilisiert das Buch, im oben besprochenen Kontext, zu einem Symbol der Unfreiheit und Dummheit. Die Ideale der Französischen Revolution strahlen vor solch düsterem Hintergrund eben viel heller.⁴⁴

Damit sei nicht bestritten, daß ein Körnchen Wahrheit in Heines Kritik an dem Napoleon-Buch steckt. Die Scott-Forschung hat festgestellt, daß Scott Napoleon teilweise einseitig beurteilt habe und eher gegen ihn eingestellt gewesen sei, auch wenn er sich bemüht habe (was Heine übergeht), das hervorzuheben, was er an Positivem in den Quellen fand. Die anti-napoleonische Einstellung Scotts ist angesichts seines Nationalbewußtseins, seiner toryistischen Neigungen und der Rivalität Großbritannien – Frank-

43 Deshalb konnte Heine in den *Englischen Fragmenten* behaupten, Scott habe Menschen seiner Zeit lediglich in historische Gewänder gekleidet (DA7/1, 220). Vgl. auch in dem *Shakespeare*-Aufsatz Heines Bemerkung über umgangssprachliche Wendungen bei Scott, die die „farbigsten Effekte“ hervorgerufen hätten (DA10, 71).

44 Vgl. auch meine Auseinandersetzung mit der literarischen Strategie des Textes in: Stefan Neuhäus: Warum sollen keine Poeten nach London fahren? Zur Intention literarischer Reiseberichte am Beispiel von Heinrich Heines *Englischen Fragmenten*. In: Heine-Jahrbuch 36 (1997), S. 22-39.

reich nicht verwunderlich. Andererseits wird dem voluminösen, neun Bände umfassenden Werk in der Forschung aus mehreren Gründen Bewunderung gezollt:

1. Es entstand innerhalb der kurzen Zeitspanne von zwölf Monaten;
2. Es wurde ein großer buchhändlerischer Erfolg, ein Bestseller;
3. Es entwirft ein facetten- und detailreiches Bild, vor allem die Schilderungen der Schlachten sind Scott-typisch farbig;
4. Es steht am Beginn eines neuen Genres, der erzählenden Geschichtsschreibung, die 1849/1855 mit Thomas Babington Macaulays *History of England* ihren Gipfelpunkt erreichen sollte.⁴⁵

Wer sich Scotts Buch einmal selbst ansieht, der wird, ganz im Gegensatz zu Heines polemischer Kritik, eher überrascht sein, daß der bekennende Konservative (Tory) und nationalstolze Scott mit Napoleon so behutsam, geradezu freundschaftlich umgegangen ist. Schon die „Erklärung“ am Beginn des ersten der neun „Theile“ deutet darauf hin. Der Verfasser erläutert, er habe versucht, „seinen Gegenstand mit möglichster Unpartheylichkeit zu beurtheilen“.

Man wird ihn [den Verf.] nicht als Feind der Person Napoleons finden. Die Feindseligkeiten hören auf, wenn die Schlacht gewonnen ist, und es gibt länger keinen Feind. Seine glänzenden persönlichen Eigenschaften, seine militärischen Großthaten, und seine politischen Verdienste um Frankreich werden, wie ich hoffe, in dieser Erzählung in ihrem vollen Lichte erscheinen. Unglücklicher Weise legte die Bearbeitung dieses Werkes dem Verfasser eine Pflicht anderer Art auf, deren Erfüllung Frankreich, England, Europa und die Welt von ihm fordert. Wenn das System Napoleons im Allgemeinen auf Gewalt und Hinterlist gegründet war; so sind es weder seine großen Talente, noch der Erfolg seiner Unternehmungen, die seine Geschichtsschreiber zum Schweigen bringen oder verblenden dürften.⁴⁶

Das Zitat macht deutlich, welchen Anspruch Scott an sich gestellt und mit welchem Selbstbewußtsein er sich der Arbeit unterzogen hat – im Bewußtsein seiner Ausnahmestellung in der Literatur und der voraussichtlichen Bedeutung der Biographie. Zunächst malt Scott ein breites Gemälde der vornapoleonischen Ära, und er durchsetzt es mit zahlreichen Reflexionen. Sein klarer, unterhaltsamer Stil macht die Lektüre des an sich eher trockenen Stoffes recht vergnüglich. Erst im 3. Teil betritt, bildlich gesprochen, Napoleon die Bühne – als Neugeborener. Auch danach kreist Scotts Text keineswegs nur um den Korsen.

Im 6. Teil unternimmt Scott eine Charakterisierung Napoleons auf dem Höhepunkt seines Ruhms, dieser Abschnitt beginnt mit den folgenden Worten:

45 Für die angeführte Bewertung des Napoleon-Buchs seitens der Scott-Forschung vgl. John Sutherland: *The Life of Walter Scott. A critical biography*. 1. Aufl. (Blackwell critical biographies 6) Oxford/GB u. Cambridge/USA: Blackwell 1995, S. 316-321; Hesketh Pearson: *Sir Walter Scott. His Life and Personality*. New York: Harper & Brothers 1954, S. 244ff.

46 Walter Scott: *Leben Napoleon Bonaparte's, Kaiser der Franzosen*. Mit einer historischen Uebersicht über die französische Revolution. Aus dem Englischen übersetzt von General J. von Theobald. 9 Theile. Grätz: Kienreich 1828. 1. Theil, S. 7f. Es handelt es sich hierbei um den Nachdruck einer kurz zuvor im Franckh-Verlag Stuttgart erschienenen Edition (vgl. Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“, S. 12).

Das leitende, und wir möchten sagen, das einzige Princip, auf welchem die Regierung Napoleons beruhte, war der schlichte Grundsatz rechtmäßiger Herrscher, daß der Inhaber der Staatsmacht sich ganz und aus allen Kräften dem öffentlichen Wohle widmen solle, dafür aber hinwiederum von seinen Unterthanen den unbedingten Gehorsam zu fordern habe.⁴⁷

Das klingt nun keineswegs besonders tendenziös, und auch die folgenden Ausführungen bemühen sich um eine differenzierte Argumentation. Anzumerken ist lediglich, daß die Person des Kaisers merkwürdig blaß bleibt. Ein Grund mag die damalige Quellenlage gewesen sein, auf einen anderen werde ich gleich eingehen.

Wie in solchen Texten der Zeit zu erwarten, beschließt (die dem Anhang einverleibten Dokumente nicht berücksichtigt) Scott seine Unternehmung mit einem „Schluß“-Wort, in dem er abermals den Charakter Napoleons beleuchtet. Die beiden letzten Absätze lauten wie folgt:

Seine natürliche Gemüthsart erwägend, können wir daher annehmen, daß, wenn Napoleon in dem Schatten des Privatlebens geblieben wäre, und keine starke Versuchung der Leidenschaft oder Rachgier seinen Pfad durchkreuzt hätte, er allgemein als ein Mann hätte betrachtet werden müssen, dessen Freundschaft in jeder Hinsicht wünschenswerth war, und dessen Feindschaft man sich nicht ohne Gefahr zuziehen konnte. Allein die Gelegenheiten, welche die Zeitumstände darbothen, und die Triebfeder seiner eigenen Talente, sowohl in militärischer als politischer Hinsicht, hoben ihn mit beispielloser Schnelligkeit in eine Sphäre großer Gewalt, und wenigstens gleicher Versuchung empor.⁴⁸

Das klingt alles andere als unfreundlich. Betrachtet man alle Aussagen über die Persönlichkeit des Korsen im Zusammenhang, dann merkt man sehr schnell, daß es Scott weder um den Heros noch um den Menschen Napoleon gegangen ist. Der umfangreiche Text zeigt vielmehr, wie aus einem in vielerlei Hinsicht exemplarischen Individuum eine so mächtige und legendäre historische Gestalt werden konnte. Mit anderen Worten: Scott läßt sich von seinem soziologischen Interesse an dem Phänomen Napoleon leiten. Noch allgemeiner gesagt: Scott praktiziert etwas, das es damals eigentlich noch nicht gab, nämlich Sozialgeschichtsschreibung.

Nun dürfte aber jedem Leser schon vor der Lektüre klar gewesen sein, daß es weder zu erwarten war noch die Absicht Scotts sein konnte, seine eigenen, sehr britischen Überzeugungen über Bord zu werfen und die Geschichte Napoleons sozusagen aus dessen Sicht zu schreiben. Wenn man dieses Zugeständnis macht, dann ist Scott sein Porträt der Zeit und jenes Mannes, der Europa politisch beherrschte, weitgehend gelungen. Inwieweit Daten und Fakten richtig wiedergegeben sind, wäre eine Frage, die Historiker nach gründlichem Studium von Quellen und Forschungslage beantworten müßten.

Nun ist unstreitig, daß das Bild, das Scott von Napoleon zeichnet, dem Heines diametral entgegengesetzt ist. Heine stilisiert aus intentionalen Gründen Napoleon zu einer fast mythologischen Figur, zu der uneingeschränkt positiven Verkörperung der Ideale der Französischen Revolution (ob er ihn wirklich so gesehen hat, darf bezweifelt

47 Scott: *Leben Napoleon Bonaparte's*. 6. Theil, S. 23.

48 Scott: *Leben Napoleon Bonaparte's*. 9. Theil, S. 254.

werden). Scott holt den Kaiser von seinem Sockel, indem er ihn zu einem relativ normalen Menschen macht, der durch Talent, aber vor allem durch Zeitumstände und Gelegenheiten einen solchen kometenhaften, fast möchte man sagen: unwiederholbaren Aufstieg erlebte. Heines Dämonisierung Scotts ist somit eine einseitige Darstellung und Überspitzung kleinerer Defizite des Buchs. Auf diese Weise kann Heine seine politischen Ideen transportieren. Ähnlich war es in den weitaus bekannteren Fällen seiner Platen- und seiner Börne-Kritik. Es ist aus heutiger Sicht zu bedauern, daß Heines Äußerungen sich, zumindest beim deutschen Publikum, so nachhaltig negativ auf die Rezeption Platens, Börmes und eben auch Scotts ausgewirkt haben.

Nun könnte man argumentieren, Heine habe sich nur in seiner Jugend für die Werke des Schotten begeistert und sich in den zwanziger Jahren zunehmend von ihnen distanziert, bis er sie dann nur noch kritisch sah. Eine solche Vermutung wäre falsch. Der Ausnahmecharakter der Scott-Schelte wird besonders deutlich, wenn man Heines *Einführung zum 'Don Quixote'* dagegenhält, die er für eine Ausgabe des Cervantes-Romans im Jahre 1837 schrieb. Heine spricht von Scott als dem „zweiten großen Dichter[s] Englands“, wobei der erste natürlich Shakespeare ist. Scotts konservative Lebenseinstellung, die sich auch in seinen Werken niedergeschlagen hat, wird von Heine plötzlich positiv bewertet und als innovativ gedeutet. Walter Scott habe „in den Roman wieder das aristokratische Element“ zurückgebracht; Scotts

[...] toryschen Neigungen, seine Vorliebe für die Vergangenheit waren heilsam für die Literatur, für jene Meisterwerke seines Genius, die überall sowohl Anklang als Nachahmung fanden und die aschgrauen Schemen des bürgerlichen Romans in die dunkleren Winkel der Leihbibliotheken verdrängten. Es ist ein Irrthum, wenn man Walter Scott nicht als den wahren Begründer des sogenannten historischen Romans ansehen will und letztern von deutschen Anregungen herleitet. Man erkennt, daß das Charakteristische der historischen Romane eben in der Harmonie des aristokratischen und demokratischen Elements besteht; daß Walter Scott diese Harmonie, welche während der Alleinherrschaft des demokratischen Elements gestört war, durch die Wiedereinsetzung des aristokratischen Elements aufs schönste herstellte, statt daß unsere deutschen Romantiker das demokratische Element in ihren Romanen gänzlich verläugneten und wieder in das aberwitzige Gleise des Ritterromans, der vor Cervantes blühte, zurückkehrten. (DA10, 258)

Nachfolgend übt Heine noch Detailkritik, er schätzt trotz dieses hohen Lobes die Werke Cervantes' aus verschiedenen Gründen höher. Worum es ihm geht, ist in der Tat in diesem Zitat deutlich gesagt: um die Balance zwischen dem „aristokratischen“ und dem „demokratischen“ Element, und das nicht nur in der Literatur. Hier zeigt Heine sein zweites Gesicht, das so gern übersehen wird, wenn man ihn zum frühen Sozialisten stempelt. Heine war wie alle seiner Generation geprägt von den Idealen und den Auswirkungen der Französischen Revolution. Die Ideale liebte er und wollte er umgesetzt sehen, alle Menschen sollten gleiche Rechte erhalten. Doch war er keineswegs unempfindlich für die Gefahren. Der Individualist Heine wußte sehr gut, daß eine vollständige Nivellierung aller Standesunterschiede, auch der geistigen, die individuelle Freiheit und die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung beschränken würde. Demokratisches und aristokratisches Element waren zusammenzubringen, doch solange die Aristokratie ihre Unterdrückungsherrschaft ausübte, mußte man sich auf den Kampf gegen sie konzentrieren. Die Zitatstelle belegt, daß Heine hier auf Scott als einen seiner

Lehrmeister verweist. Der Einfluß der britischen Literatur auf Heines politische Vorstellungen wird exemplarisch deutlich, auch wenn er sich wohl kaum näher beschreiben lassen wird.

IV. Heine und Shakespeare

Heine kannte Shakespeare nicht nur besser als jeden anderen Autor,⁴⁹ er schätzte ihn auch am meisten. Shakespeare ist der „Kaiser der Literatur“ (DA10, 19), er ist der Dichter, „der die Wahrheit der Natur in jedem Worte athmet“ (DA10, 180). Besonders eindrucksvoll ist ein Vergleich mit dem Buch der Bücher:

Nur bey einem einzigen Schriftsteller finde ich etwas, was an jenen unmittelbaren Styl der Bibel erinnert. Das ist Shakspear. Auch bey ihm tritt das Wort manchmal in jener schauerlichen Nacktheit hervor, die uns erschreckt und erschüttert; in den Shakspeareschen Werken sehen wir manchmal die leibhaftige Wahrheit ohne Kunstgewand. Aber das geschieht nur in einzelnen Momenten; der Genius der Kunst, vielleicht seine Ohnmacht fühlend, überließ hier der Natur sein Amt auf einige Augenblicke, und behauptet hernach um so eifersüchtiger seine Herrschaft in der plastischen Gestaltung und in der witzigen Verknüpfung des Dramas. Shakspear ist zu gleicher Zeit Jude und

49 Darauf deuten u. a. seine kundigen Ausführungen zu Shakespeares Dramen in *Shakespeares Mädchen und Frauen*. Franklin hat weitere Belege gesammelt, sie verweist auch auf Heines Behauptung, für den genannten Text den 'ganzen Shakespeare' gelesen zu haben, und auf mögliche Zweifel daran; vgl. Ursula Franklin: Heine's Shakespeare and Laforgue's. In: dies.: Exiles and ironists. Essays on the kinship of Heine and Laforgue. New York u. a.: Lang 1988, S. 107-135, hier S. 112. – Die bisher gründlichste Studie zu Heines Shakespeare-Rezeption ist: Siegbert Prawer: Heine's Shakespeare. A study in contexts. An inaugural lecture delivered before the University of Oxford on 5 May 1970. Oxford: Clarendon Press 1970. Prawer zeigt an Beispielen, wie sehr Heine Shakespeare verehrt hat und an welchen Stellen er aus Shakespeares Werken zitiert, auf sie anspielt. Zentral sind für ihn die Stelle im *Atta Troll*, an der Shakespeare in Person auftritt, und die kleine Romeo-und-Julia-Parodie aus *Die Bäder von Lukka*. *Hamlet* habe Heine besonders oft zitiert (S. 25). Besonders wertvoll ist Prawers Hinweis, daß Heine auf das kulturelle Wissen seiner Zeitgenossen bauen und durch die Verwendung von Figurennamen aus Shakespeares Dramen bestimmte menschliche Typen bezeichnen konnte (S. 30). – Eckdaten und Einzelheiten der Beschäftigung Heines mit Shakespeare finden sich auch bei Schalles: Heines Verhältnis zu Shakespeare, S. 13-60 (die erste und für ihre Zeit sehr gründliche Studie zum Thema); Walter Wadepuhl: Heine-Studien. Weimar: Arion 1956, S. 116ff. Auf die bei Wadepuhl thematisierte (S. 121) Kontroverse über den Beginn der Shakespeare-Rezeption Heines kann ich an dieser Stelle nicht eingehen, es handelt sich um eine für meinen Ansatz nicht wesentliche Frage. Wadepuhls Schlußfolgerung indes, Heine habe sich mit Shakespeare nicht so intensiv auseinandergesetzt wie von der Forschung angenommen, erscheint nicht zuletzt auch im Kontext meiner Ausführungen als fragwürdig (S. 134). – Vgl. außerdem den besonders auf die Zeitbedingtheit von Heines Shakespeare-Rezeption eingehenden Beitrag von Karl Josef Höltgen: Über *Shakespeares Mädchen und Frauen*. Heine, Shakespeare und England. In: Manfred Windfuhr (Hg.): Heine-Studien. Internationaler Heine-Kongreß Düsseldorf 1972. Referate und Diskussionen. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973, S. 464-488. – Zu einem Randthema, den Einflüssen von Shakespeare-Kommentatoren auf Heines eigenes Urteil, vgl. Kenneth Hayens: Heine, Hazlitt and Mrs. Jameson. In: *The Modern Language Review* 17 (1922), S. 42-49.

Griechen, oder vielmehr beide Elemente, der Spiritualismus und die Kunst, haben sich in ihm versöhnungsvoll durchdrungen, und zu einem höheren Ganzen entfaltet. Ist vielleicht eine solche harmonische Vermischung der beiden Elemente die Aufgabe der ganzen europäischen Zivilisation? Wir sind noch sehr weit entfernt von einem solchen Resultate. (DA11, 44f.)

Heine projiziert seine ästhetischen Vorstellungen, die an dieser Stelle nicht näher erläutert werden können, auf Shakespeare. Für unser Anliegen genügt die Feststellung, daß Heine Shakespeare als Verkörperung eines Ideals betrachtet, das nicht schon 400 Jahre alt ist, sondern das es erst zu erreichen gilt.

Warum gerade Shakespeare? Die Begeisterung für den britischen Dichter kannte schon in den Generationen vor Heine keine Grenzen. Die Werke des Engländers konnten jeder neuen literarischen Strömung seit Mitte des 18. Jahrhunderts als Beispiel dienen. Die Aufklärung sah ihr bürgerliches Menschenbild verwirklicht; der Sturm und Drang fand seinen Dichter-Prometheus, der überlebensgroße Helden in ihrer Scheußlichkeit wie Schönheit auf die Bühne brachte; die Romantik fand die ursprüngliche Verbindung von Mensch und Natur vorbildlich gestaltet; die Klassik begeisterte sich für die klassische Schönheit und das edle Menschentum der Dramenfiguren; das Biedermeier entpolitisierte Shakespeare; der Vormärz politisierte ihn. Alle Strömungen konnten dramentechnisch an Shakespeare anknüpfen, der eigene Regelmäßigkeiten entwickelt und nicht die Fesseln des aristotelischen, klassischen Theaters getragen hatte. Kurz: Kein anderer Autor eignete sich so sehr dazu, für die eigenen Zwecke instrumentalisiert zu werden.⁵⁰

Heine ist hierbei eher zurückhaltend. Das muß erstaunen, da er sonst vor Instrumentalisierungen nicht zurückschreckt. Auch ist es für Heine ungewöhnlich, daß er in diesem Fall sozusagen mit dem Strom schwimmt. Von den anderen großen Namen der britischen Literatur im zeitgenössischen Deutschland, Byron und Scott, grenzt er sich ab, obwohl er ihnen viel verdankt. Auch sonst ist er tendenziell stets gegen geltende Autoritäten auf allen Gebieten. In den Chor der Shakespeare-Bewunderer stimmt er aber vorbehaltlos ein. Man darf ihm (wie vielen anderen natürlich auch) unterstellen, daß sein Lob einer echten Überzeugung entsprang.

50 Das weite Feld der Shakespeare-Rezeption in Deutschland kann ich hier freilich nicht genauer vermessen. Eine gute Einführung bietet die Textsammlung von Hansjürgen Blinn: *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*. 2 Bände (I. Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788/II. Ausgewählte Texte von 1793 bis 1827). Berlin: Erich Schmidt 1982/1988. (Heine ist bei Blinn interessanterweise nicht vertreten.) Zur Rezeptionsgeschichte vgl. z. B.: Franz Loquai: *Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*. (Metzler Studienausgabe) Stuttgart u. Weimar: Metzler 1993. Zum 19. Jahrhundert vgl. die Seiten 3-8. Zu Heine bemerkt Loquai: „Die für Hamlet behauptete Handlungssohnmacht tauchte wieder auf bei Heinrich Heine, als er in 'Shakespeares Mädchen und Frauen' die Spiegelmethapher prägte, in der Hamlet das – erschreckende – Porträt Deutschlands abgab“ (ebd., S. 5). Auch das ein Beispiel produktiver Rezeption, das gut zur Adaption des *Wintermärchens* paßt, auf die ich noch näher eingehen werde.

Heines Schriften sind durchzogen von Lobeshymnen⁵¹ auf Shakespeare und Zitate⁵² aus dessen Werken. Besonders hervorgehoben wird die „wunderbare Vollendung der kleinsten Figuren“, die Heine aber neben Shakespeare auch Homer und – Goethe zubilligt. Für diese Trias gilt: „In den Werken aller großen Dichter gibt es eigentlich gar keine Nebenpersonen, jede Figur ist Hauptperson an ihrer Stelle“ (DA8/1, 158). Bemerkungen Heines zur Konzeption von Shakespeares Werken zeigen, daß er sich auch mit der 'handwerklichen' Seite gründlich beschäftigt haben muß (DA8/1, 183). Der Schluß liegt nahe, daß Heine von Shakespeares Techniken gelernt hat.

Wenn Heine das Werk eines Schriftstellers kritisch begutachtet, dann ist das höchste Lob, das er vergeben kann, ein Vergleich mit Shakespeare. Der bereits für den literarischen Kanon der Zeit beispielhaft angeführte „Lorenz Sterne“ wird auf diese Weise gelobt (DA8/1, 221), und den bis heute unterschätzten Christian Dietrich Grabbe nennt Heine „einen betrunkenen Shakspear“ (DA15, 67).⁵³ Interessant ist, daß Heine, der die Engländer an sich nicht besonders schätzt, Shakespeare für sich und seine Leser 'retten' kann, indem er ihn als Weltdichter betrachtet, als Autor, der nicht Eigentum einer Nation sein kann. Auch nicht der Deutschen. Heine macht sich im Anhang der *Lutezia* über die damals geläufigen Versuche lustig, Shakespeare und andere ausländische Größen für Deutschland zu vereinnahmen. Die „schwedische Nachtigall“ Jenny Lind sei

[...] auch eine Deutsche, [...] sie gehört Deutschland, wie, der Versicherung des Franz Horn gemäß, auch Shakespeare uns angehört, und wie gleicherweise Spinoza, seinem innersten Wesen nach, nur ein Deutscher sein kann – und mit Stolz nennen wir Jenny Lind die Unsr! (DA14/1, 143)

Der Kosmopolit Heine konnte mit solchen Auswüchsen nationalistischen Denkens nur wenig anfangen.⁵⁴ Wahre Kunst ist eben nicht an Grenzen gebunden.⁵⁵

Heine kannte Shakespeares Werke auch im Original. Er hat Stellen übersetzt⁵⁶ und eine Reihe von Aufführungen der Shakespeare-Dramen gesehen, zunächst in Berlin⁵⁷

51 Keine Regel ohne Ausnahme. Für seine dramatische Behandlung der französischen Nationalheldin Jeanne d'Arc wird Shakespeare kritisiert (DA10, 73).

52 Vgl. z. B. DA8/1, 61; DA12/1, 27.

53 Siehe außerdem einen Vergleich, der die „Lieblichkeit und Grazie“ der „romantischen“ Lustspiele Shakespeares zum Maßstab nimmt (DA12/1, 281). Heines Kenntnis gerade dieser Stücke wird im folgenden eine wichtige Voraussetzung meiner Argumentation sein.

54 Der Satz „Besser als die Engländer haben die Deutschen den Shakspear begriffen“ ist kein Widerspruch zu dieser Aussage, da es hier um das Verständnis der Werke, nicht um eine wie auch immer beschaffene Zugehörigkeit zu einer Nation geht (vgl. DA10, 18).

55 Folgende Feststellung geht daher von falschen Voraussetzungen aus: „Wie andere Deutsche konnte auch er [Heine] kaum begreifen, daß Shakespeare ein Engländer gewesen sein sollte“; vgl. Jeffrey L. Sammons: *Heinrich Heine*. (Sammlung Metzler 261) Stuttgart: Metzler 1991, S. 54. Heines Engelschelte war in erster Linie politisch motiviert, und sie war schon gar nicht als Regel ohne Ausnahme gedacht.

56 So in seinem Band *Shakespeares Mädchen und Frauen* (vgl. IA2, 913).

57 Vgl. Franklin: *Heine's Shakespeare and Laforgue's*, S. 110.

und dann, als er sich in London aufhielt – ein weiterer Beleg von Heines großer Wertschätzung.⁵⁸ Da Heines Englischkenntnisse aber begrenzt waren, ist anzunehmen, daß er Shakespeare in erster Linie durch den Filter der sogenannten Schlegel/Tieck-Übersetzung rezipiert hat.⁵⁹ Es gibt, neben der überragenden Bedeutung dieser Übersetzung für die deutsche Shakespeare-Rezeption,⁶⁰ Befunden der Forschung⁶¹ und dem wichtigen Indiz der persönlichen Bekanntschaft Heines mit August Wilhelm Schlegel,⁶² einige Aussagen Heines, die diese Vermutung bestätigen.⁶³ An verschiedenen Stellen und zu verschiedenen Zeiten lobt er diese Übersetzung.⁶⁴ Am deutlichsten in folgendem Satz über August Wilhelm Schlegel, der fällt, bevor Heine Schlegel bescheinigt, auf allen anderen Gebieten zweit- oder drittklassig zu sein:

58 Vgl. Heines großes Lob auf den berühmten englischen Schauspieler Edmund Kean in der Schrift *Über die französische Bühne*: „[...] gab er uns immer eine erschütternde Wahrheit und obgleich zehn Jahre seitdem verfloßen sind, sehe ich ihn doch noch immer vor mir stehen als Shylok, als Othello, Richard, Makbeth, und bey manchen dunklen Stellen dieser Shakespearschen Stücke erschloß mir sein Spiel das volle Verständniß.“ Das heißt aber nicht, daß Heine der englischen Bühne unkritisch gegenüberstünde; die Kritik folgt auf dem Fuße (DA12/1, 262ff.).

59 Neben den – im Umfang wesentlich geringeren – eigenen Übersetzungen stützt sich Heine bei seinem *Shakespeare*-Aufsatz in erster Linie auf Schlegel/Tieck (vgl. IA2, 913 u. die folgenden Anm.).

60 Die Werke Shakespeares seien, so heißt es beispielsweise etwas pathetisch in einer Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen Arbeit, „seit einem Jahrhundert durch Schlegels Verdienst Gemeingut des deutschen Volkes geworden“; vgl. Hermann Uhde-Bernays: *Der Mannheimer Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen*. (Reprint der Ausgabe: Berlin: Verlag von Emil Felber 1902) Nendeln/Liechtenstein: Kraus-Reprint 1976, S. VIII.

61 Vgl. Gertrud von Rüdiger: Die Zitate in *Shakespeares Mädchen und Frauen* von Heine. In: *Euphorion* 19 (1912), S. 290-297. Die Autorin listet alle zu Heines Zeit bestehenden Shakespeare-Übersetzungen auf und identifiziert die Schlegel/Tieck-Übersetzungen als die von Heine vorrangig benutzten, verbunden mit dem Hinweis, daß es mehrere, wohl abweichende Schlegel-Ausgaben gegeben hat (S. 291). Ihr Befund lautet: „Heine selbst hat nicht Schlegels Übersetzungen aus den Jahren 1797-1801 verwendet, sondern die von Schlegel-Tieck besorgte Ausgabe von 1825-33“ (S. 292). Jedoch folgt Heine manchmal auch den Ausgaben anderer Übersetzer (S. 295f.), oder er hat womöglich selber übersetzt. Fritz Mende konnte anhand des Materials aus dem Heine-Nachlaß weitere Hinweise geben; vgl. Mende: Eine unbekannte Quelle zu *Shakespeares Mädchen und Frauen*. In: *Heine-Jahrbuch* 25 (1986), S. 174ff. Für die allgemeineren Fragen der Rezeption im vorliegenden Aufsatz wird auf eine genaue Rekonstruktion der Herkunft einzelner Zitatstellen verzichtet.

62 Heine lernte Schlegel während seines Bonner Studienjahres 1819/1820 kennen und (zunächst) schätzen, der Vordenker der Romantik ist für kurze Zeit Heines „wichtigster akademischer Lehrer“; vgl. Liedtke: *Heinrich Heine*, S. 38. Daß Heines Vertrautheit mit Shakespeare auf Schlegels Unterricht zurückgehe, meint Walter Wadepuhl: *Heine and Shakespeare* [sic]. In: *The Shakespeare Association Bulletin* 21 (1946) [Reprint 1964], S. 51-59, hier S. 53.

63 Mayerhofers Schlußfolgerung ist daher für mich nicht nachvollziehbar: „Die Prosaübersetzung Eschenburgs zieht Heine der metrischen Schlegels vor, da die Prosa die zeitlosen Weltgedanken des Dichters schlichter und naturähnlicher, ohne zeitliche Barockbelastung, zum Ausdruck bringe“; vgl. Mayerhofer: *Heinrich Heines Literaturkritik*, S. 18.

64 Vgl. z. B. auch DA8/1, 138.

Wenn ich von seinen literarischen Verdiensten reden soll, so muß ich ihn wieder zunächst als Uebersetzer rühmen. Hier hat er unbestreitbar das Außerordentliche geleistet. Namentlich seine Uebertragung des Shakespears in die deutsche Sprache ist meisterhaft, unübertreffbar. (DA8/1, 168)

Bei einem solchen Superlativ können andere Übersetzungsversuche, von Johann Joachim Eschenburg (DA10, 19) oder von Johann Heinrich Voß (DA8/1, 144f.), in Heines Augen nur unterm Strich schlechter ausfallen, mögen sie auch einzelne Vorzüge haben.

Heine hat Shakespeare bekanntlich in *Shakespeares Mädchen und Frauen* ein Denkmal gesetzt. In diesem Aufsatz ist alles enthalten, Heines Polemik gegen die Engländer, die Ausnahmestellung Shakespeares, das Lob der hohen Qualität und der visionären Kraft des Dichters (DA10, 9f.). Schließlich der universale Anspruch auf Gültigkeit:

Der Schauplatz seiner Dramen ist dieser Erdball, und das ist seine Einheit des Ortes; die Ewigkeit ist die Periode, während welcher seine Stücke spielen, und das ist seine Einheit der Zeit; und beiden angemäß ist der Held seiner Dramen, der dort als Mittelpunkt strahlt, und die Einheit des Interesse repräsentirt... Die Menschheit ist jener Held [...]. (DA10, 15)

Mit dieser Aussage wendet sich Heine natürlich nicht nur gegen das klassische Drama, sondern gegen alles Beschränkte, Unfreie, Überkommene. Heine scheint sich zu widersprechen, wenn er das gesellschaftskritische Potential der Dramen auch auf andere Weise betont. Er schreibt, Shakespeare habe schon „jene nivellierende Puritanerzeit“ vorausgesehen, „[...] die mit dem Königthum, so auch aller Lebenslust, aller Poesie und aller heitern Kunst ein Ende machen würde“ (DA10, 10). Interessant ist, daß das Königthum hier verteidigt wird. Nicht alles Althergebrachte muß demnach schlecht sein.

In einem seiner „Zeitgedichte“ hat Heine die Hinrichtung von Charles I. als sehr positiv bewertet (DA3/1, 325), hier setzt er sie nun explizit mit dem Ende aller Poesie gleich. An solchen Stellen zeigt sich Heines Ambivalenz. Einerseits will er die Ideale der Französischen Revolution durchgesetzt sehen, andererseits wehrt er sich gegen eine vollständige Nivellierung aller gesellschaftlichen Unterschiede. Mit dieser Einstellung kommt er unserem heutigen Verständnis von Demokratie sehr nahe.⁶⁵

65 Auf das weite Feld der politischen Einstellungen zu Heines Zeit kann ich mich hier nicht begeben. Nur wenige Worte: Politische Parteien gab es noch nicht. Die Vorstellung von Sozialismus wurde gerade durch Marx und Engels formuliert. Alles war im Fluß, und von diesem Prozeßcharakter zeugen unter anderem Heines Schriften. Auch wenn Heine den Dichter Georg Herwegh verspottet hat, so ist Herweghs Versuch, mit Preußens König Friedrich Wilhelm IV. Frieden zu schließen, doch nicht so weit entfernt von politischen Vorstellungen wie der folgenden, die Heine in seinem *Shakespeare*-Aufsatz entwickelt: „Demokratie und Königthum stehen sich nicht feindlich gegenüber, wie man fälschlich in unsern Tagen behauptet hat. Die beste Demokratie wird immer diejenige seyn, wo ein Einziger als Inkarnazion des Volkswillens an der Spitze des Staates steht, wie Gott an der Spitze der Weltregierung; unter jenem, dem inkarnirten Volkswillen, wie unter der Majestät Gottes, blüht die sicherste Menschengleichheit, die ächteste Demokratie“ (DA10, 41).

Ansonsten muß man sehr vorsichtig sein, wenn man aus *Shakespeares Mädchen und Frauen* auf Heines Einstellung zu Shakespeare schließen will. Wie so viele Schriften Heines ist auch diese intentional durchformt, sie richtet sich an den deutschen Leser und will ihm einen Spiegel vorhalten. Anders gesagt: Am Beispiel der Dramen wird Kritik an der politischen und gesellschaftlichen Situation Deutschlands geübt, wenn auch in diesem Fall weniger deutlich als in Heines anderen Werken.

Zwei seiner wichtigsten Texte hat Heine im Untertitel nach Dramen Shakespeares benannt, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*⁶⁶ und *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Auf diese Verbindung weist der Kommentar jeder Studien- oder Historisch-kritischen Heine-Ausgabe hin, doch ist offenbar nie gründlicher untersucht worden, ob der intertextuelle Bezug sich auf mehr als auf den Titel bezieht.⁶⁷ Üblicherweise werden *Sommernachtstraum* und *Wintermärchen* als ironische Etiketten betrachtet, die einen Kontrast zum kritischen Potential des jeweiligen Textes bilden. Die Ironie wird im *Wintermärchen* besonders deutlich, über die Konnotation 'politisch erstarrtes, sozial kaltes Deutschland' herrscht Konsens.

Es gibt weitere Gründe, weshalb dem Shakespeare-Zitat bislang keine große Bedeutung beigemessen wurde: Die Bezugnahme auf Shakespeare entspricht Heines Selbstbewußtsein und Selbstverständnis als großer Dichter; Shakespeares Texte sind Dramen, Heines Texte sind Epen; Shakespeares Dramen sind Komödien, Heines Epen sind zwar witzig, aber so kritisch, daß einem das Lachen im Halse stecken bleibt; Shakespeare verlegt den Schauplatz der Handlung in ein dem eigenen fernes, zeitlich entrücktes Land, Heine verfährt beim *Wintermärchen* ganz anders; die Schauplätze des *Atta Troll* in den Pyrenäen haben allerdings eine ähnliche Funktion wie entrückte Schauplätze bei Shakespeare.

Daneben gibt es zahlreiche Parallelen. Beide Werke haben, so steht nach Anlage und Ausführung der Texte zu vermuten, die gleichen Wirkungsabsichten: Sie wollen unterhalten, intellektuellen bzw. literarischen Ansprüchen genügen und Kritik an ihrem jeweiligen Land üben. Bei Shakespeare ist dies alles allgemeiner und damit auch allgemeingültiger, bei Heine direkter und treffender formuliert.

*Ein Sommernachtstraum*⁶⁸ bietet genau das, was man sich darunter vorstellt – eine wunderbar leichte, traumhafte Geschichte mit einem perfekten Happy-End. Dennoch

66 Der Untertitel des *Atta Troll* wurde erst in der Buchausgabe eingefügt (DA4, 735). Wie meine Ausführungen hoffentlich zeigen werden, relativiert dies den Bezug zu Shakespeare aber nicht.

67 Einen Hinweis auf die Verbindung von *Sommernachtstraum* und Heines Werken gibt Krahe: „Für ihn als Erben und 'letzten König der Romantik' mußte der 'Sommernachtstraum' mit seiner Atmosphäre von Zauberei und Spiel besondere Bedeutung gewinnen“; Peter Krahe: Heine und Ruskin. Shakespeare-Bild und nationales Vorurteil. In: Heine-Jahrbuch 19 (1980), S. 169-187, hier S. 171. Krahe bemüht sich auch um eine, für meine Auffassung etwas mechanistische und verkürzende, Erklärung für die Faszination, die Shakespeare auf Heine ausgeübt hat (S. 172ff.). Dabei steht – wie immer, wenn es um das Thema Heine und Shakespeare geht – *Shakespeares Mädchen und Frauen* im Zentrum der Betrachtung; vgl. z. B. auch Wadepuhl: Heine-Studien (darin das Kap. *Shakespeares Mädchen und Frauen*. Heine und Shakespeare, S. 114-134).

68 Ich zitiere mit dem Kürzel SW und Bandzahl die, wie erläutert, von Heine so sehr geschätzte, im 19. Jahrhundert maßgebliche Schlegel/Tieck-Übersetzung: William Shakespeare: Sämtliche Werke. Aus dem Englischen übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck, Wolf Graf Bau-

hat die Komödie einige Züge, die durchaus zum Nachdenken anregen (sollen). Bereits auf den ersten Seiten wird eine Ungerechtigkeit thematisiert und damit auch kritisiert. Hermia soll Demetrius heiraten, obwohl sie ihn nicht liebt; ihr Vater besteht darauf und kann sie, wenn sie nicht folgsam ist, entweder töten lassen oder ins Kloster stecken (diese letzte Wahl soll sie ironischerweise selber treffen). Das Stück betont die Bedeutung der Liebesheirat und stellt sich somit gegen die Praxis der Zwangsheirat. Das Vater-Tochter-Verhältnis spiegelt auch jedes andere Untergebenenverhältnis; indirekt wird also eine Lanze für die Selbstbestimmung des Menschen gebrochen.

Der durchaus ernste Konflikt löst sich vollständig auf, weil Demetrius Hermia plötzlich nicht mehr will und seine Gefühle für die in ihn verliebte Helena (wieder-) entdeckt. Das geschieht aber nur mit Hilfe Oberons, des Königs der Elfen! Im wirklichen Leben gibt es keinen Zaubersaft, solche glücklichen Lösungen sind außerhalb der Poesie und Phantasie wenig wahrscheinlich.

Heine hat in seiner Vorrede (vom Dezember 1846) zu *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* die politische Tendenz des Epos erläutert. Es geht ihm darum, die „faulen Äpfel“ im Vaterland zu identifizieren, seine literarischen und publizistischen Kontrahenten (DA 4,9). Die wichtigen Autoren der politischen Opposition waren unter sich zerstritten, weil man sich über die Richtung, in die man marschieren wollte, nicht klar war. Welche Regierungsform sollte das Luftschloß 'Einiges Deutschland' haben? Was war wichtiger, das Land zu einen oder das politische System radikal zu verändern? Heine hatte 1840 mit seiner groß angelegten Abrechnung *Ludwig Börne. Eine Denkschrift* Öl ins Feuer gegossen. Ihm ging es darum, Börne zu benützen, um seine eigene ästhetische Position zu klären.

Natürlich wollte Heine auch mit seinem früheren Kontrahenten abrechnen, doch das dürfte nicht der ausschlaggebende Grund gewesen sein. Aufgenommen wurde das Buch aber als eine solche Abrechnung – und deshalb völlig verrissen. Die Invektiven wurden buchstabengetreu gelesen und verstanden, im Kontext der Zeit war etwas anderes eigentlich gar nicht möglich. Heines *Atta Troll* von 1843/47 ist eine Fortsetzung der Abrechnung mit anderen Mitteln, zusätzlich nun auch gegen die Kritiker der *Denkschrift* gerichtet. Alles dies ist bekannt und muß hier nicht weiter ausgeführt werden.⁶⁹

Es ist wichtig festzuhalten, daß Heine in der Vorrede sein schriftstellerisches Selbstverständnis noch einmal deutlich macht. Wie später im Epos operiert er mit den Begriffen „Talent“ und „Charakter“, wobei er für sich das Talent in Anspruch nimmt und den Charakter, der als Opposition zum ersten Begriff Talentlosigkeit konnotiert, abgesehen davon, daß er ohnehin ironisch gemeint ist, seinen kurzsichtigen Gegnern zugesteht.

Nein, eben weil dem Dichter jene Ideen [Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – vgl. DA4, 26] in herrlichster Klarheit und Größe beständig vorschweben, ergreift ihn desto unwiderstehlicher die Lachlust, wenn er sieht wie roh, plump und täppisch von der beschränkten Zeitgenossenschaft jene

dissin, Ludwig Tieck u. a. Hg. von Anselm Schlösser. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989. Die beiden zitierten Texte befinden sich in folgenden Bänden: *Ein Sommernachtstraum*: 1. Band: Komödien; *Das Wintermärchen*: 2. Band: Komödien, Poetische Werke.

69 Vgl. den Kommentar von DA4, bes. 374ff.

Ideen aufgefaßt werden können. Er scherzt dann gleichsam über ihre temporelle Bärenhaut. (DA4, 11)

Atta Troll ist demnach zum Teil allegorisch gemeint. Der Bär, die Hauptfigur, ist Repräsentant der Gegner Heines unter den oppositionellen deutschen Literaten. Explizit wird Ferdinand Freiligrath genannt, der durch seine furiosen und ebenfalls allegorischen Tiergedichte damals sehr bekannt geworden war. Auf diese Weise zieht auch das Parodistische ins Epos mit ein. Doch sollte man sich hüten, Heines Text darauf zu reduzieren.

Der Verweis auf Shakespeare durch das Zitat im Untertitel paßt perfekt in Heines Programm, unterstreicht er doch den literarischen Anspruch des Epos. Heine gibt weitere Hinweise, die die Zeitlosigkeit seiner Dichtung (im Gegensatz zur Tendenzpoesie der Zeit) direkt ansprechen:

Traum der Sommernacht! Phantastisch
Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos
Wie die Liebe, wie das Leben,
Wie der Schöpfer sammt der Schöpfung! (DA4, 17)

Der erste Eindruck ist, daß in dieser Strophe das Programm der Genieästhetik steckt (der Dichter als Schöpfer), das sich von Goethe herleitet, als dessen legitimen Nachfolger sich Heine sah. Doch darf man die Ironie nicht überlesen, die in der Wahl des doppeldeutigen Adjektivs „zwecklos“ für Liebe, Leben, Schöpfer und Schöpfung deutlich wird. „Zwecklos“ als Gegenbegriff zur Tendenzpoesie ist daher eine eher unwahrscheinliche Lesart, denkt man an die übliche negative Konnotation (synonym mit 'sinnlos', 'überflüssig' etc.). Auch würde ein Verständnis im Sinne des 'l'art pour l'art' mit der in der Vorrede erklärten und an vielen Stellen erkennbaren Absicht des Epos kollidieren, einen politischen Zweck zu haben. Wir sehen: Heine hält meisterhaft die Schewebe und läßt, da er ihn trotzdem unter Kontrolle halten kann, seinem „Pegasus“ die Zügel schießen (ebd.). Die Fabel ist, wie bei Shakespeare, traumhaft: Ein sprechender Bär, der „Spuk der wilden Jagd“ etc. (DA4, 53). Und wie bei Shakespeare verbirgt sich hinter der traumhaften, irrealen Handlung eine realistische Ebene, auf die der Zuschauer oder Leser das Geschehen holen kann.

Witzig ist, daß Heine den Bezug zum großen englischen Kollegen sogar explizit herstellt, diesen, wie immer ironisch, gegen Mißbrauch verteidigt. Franz Horn, so berichtet der Erzähler, müsse nun auf einem Esel und mit einer Schlafmütze bewehrt bei der wilden Jagd mitreiten: „Weil er einst den Shaksspear / Kommentiert [...]“ (IA1, 379). Dazu kommen Adaptionen von Shakespeare-Zitaten, die Heines eigenen Anspruch unterstreichen:

‘Einen Regenschirm! ich gebe
Sechs und dreyzig Könige
Jetzt für einen Regenschirm!’
Rief ich, und das Wasser troff. (DA4, 65)

Shakespeares *König Richard III.* wollte sein Königreich für ein Pferd herschenken, schon das sollte man nicht wörtlich verstehen. Heine aktualisiert das Zitat, legt es einem (offenkundig bürgerlichen) Erzähler in den Mund, den man durchaus mit ihm selbst identifizieren kann, und wendet es, abgesehen von der Konnotation 'Louis Philippe',⁷⁰ auch gegen die deutschen Fürsten und Monarchen. Fünf Strophen weiter greift er es erneut auf, diesmal möchte er einen Schlafrock eintauschen (DA4, 66).

Shakespeare ist ein „Weltkind“ und großer Dichter, und als das sieht sich Heine auch. Diese unbescheidene, aber keineswegs unverdiente und immer wieder durch Ironie balancierte Selbstglorifizierung setzt Heine im Folgeepos fort. Doch werden dort die Parallelen zwischen der Handlung des Shakespeare-Textes und der des eigenen stärker betont.

Shakespeares *Das Wintermärchen* von 1610/11 ist eine Parabel über die Gerechtigkeit. Es beginnt mit einer Kette von Ungerechtigkeiten,⁷¹ die es in der zweiten Hälfte des Stücks zu balancieren gilt: Leontes, König von Sizilien, glaubt, daß seine Frau Hermione ihn mit seinem Jugendfreund Polyxenes, dem König von Böhmen, betrogen hat. Seine Eifersucht ist ungerechtfertigt – hat er doch seiner Frau befohlen, sich um Polyxenes wie um einen Bruder zu kümmern –, aber sie ist von einer grausamen Konsequenz. Blind gegen alle Einwände gibt er Camillo den Auftrag, Polyxenes zu ermorden (I). Camillo gehorcht nicht, er warnt vielmehr den böhmischen König und verhilft ihm zur Flucht. Nun läßt Leontes seine Frau in den Kerker werfen (II). Als sie dort ein Mädchen zur Welt bringt und es Leontes mit der Bitte um Gnade und Gehör durch Paulina schicken läßt, gibt er Paulinas Mann Antigonus den Auftrag, das Baby in einer unwirtlichen Gegend auszusetzen und seinem Schicksal zu überlassen (III). In einem Schauprozeß will er seine Frau zum Tode verurteilen lassen; er setzt sich dabei über das Gericht und den Spruch des Orakels hinweg, die ihm die Schuld geben (IV). Weil Leontes nun sogar Zweifel hegt, daß sein ältester Sohn Mamillus von ihm abstammt, behandelt er ihn schlecht. Mamillus stirbt vor Gram (V).

Leontes ist, so kann man bis hierher schließen, ein blindwütiger Herrscher; zurecht wird er ein Tyrann genannt (SW2, 530). Doch schon aus zeithistorischen Gründen kann der Text hier nicht stehenbleiben. Auch darf Hermione nicht wirklich sterben. Zweifellos ist die Wahl des fremden Schauplatzes bereits der erste Kunstgriff Shakespeares, um kein öffentliches Aufsehen oder gar Mißfallen zu erregen. Denn Shakespeare schrieb und spielte in einer Monarchie, seine Stücke wurden gar am englischen Hofe aufgeführt. Der zweite Kunstgriff ist die Maschinerie, die er nun in Gang setzt, als die Nachricht eintrifft, Hermione sei ebenfalls verschieden.

Bis zum Ende muß und wird sich alles zum Guten wenden: Leontes wird seine Fehler einsehen und bereuen, 16 Jahre Buße tun und dadurch sein Recht auf Gnade erwirken; Hermione lebt, sie wird Leontes wieder zugeführt werden; ihre kleine Tochter Perdita ist von einem Schäfer großgezogen worden und wird Polyxenes' Sohn Flo-

70 Der französische „Bürgerkönig“ ließ sich oft mit einem Regenschirm sehen, vgl. Werner Vordtriede: Heine-Kommentar zu den Dichtungen. Unter Mitarbeit von Uwe Schweikert. Band 1. München: Winkler 1970, S. 71.

71 Ich liste die wichtigsten dieser Ungerechtigkeiten im folgenden auf und bezeichne sie durch römische Ziffern.

rizel heiraten; Paulina, deren Gatte bei der Erledigung seines Auftrags von einem Bären zerfleischt wurde, wird Camillo ehelichen.

Das Komödienende kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Drama den Herrscher seiner göttlichen Dignität beraubt. Könige sind auch nur Menschen, die eiferstüchtig sein und irren können. Ihre Untergebenen handeln viel besonnener und können nur deshalb das Schlimmste verhüten, weil sie widersprechen, Befehlen nicht Folge leisten oder sogar das Gegenteil von dem tun, was ihnen aufgetragen wurde. Man wünscht sich unwillkürlich einen Staat, in dem eine solche herrscherliche Willkür nicht möglich ist. „Herr, handelt mit Bedacht, damit das Recht / Gewalt nicht sei“, sagt Antigonus zu Leontes (SW2, 517). Der aber tut genau das Gegenteil. „Wer für sie spricht, der ist schon deshalb schuldig, / Bloß weil er spricht“, erklärt Leontes, als er seine Frau verhaften läßt (SW2, 516), und er entläßt seine höchsten Beamten mit dem Satz: „Die Majestät / Bedarf nicht Euers Rats“ (SW2, 518).

Zum Schluß bleibt ein schaler Geschmack. Die Komödie endet mit einer Doppelhochzeit und der Vereinigung von Leontes und Hermione, doch hat der „blinde Wahnsinn“ des Königs (SW2, 521) zwei Menschenleben gekostet: Antigonus und Mamillus. Nur dem Ungehorsam der Untergebenen hat es der König zu verdanken, daß nicht mehr Menschen sterben mußten und ein Happy-End überhaupt möglich wurde. Den Titel „Wintermärchen“ kann man somit als Oxymoron lesen; der Ausgang ist märchenhaft, das Erstarrtsein der verkrusteten gesellschaftlichen Strukturen und die menschliche Kälte werden dadurch nicht aufgehoben. Man könnte sogar so weit gehen, selbst die Bezeichnung „Märchen“ als Kritik zu deuten; realistischere hätte es den guten Ausgang nicht gegeben. An mehreren Stellen nutzt Shakespeare⁷² die übliche Metaphorik der Jahreszeiten, besonders „des frost'gen Winters“ in entsprechender Weise (SW2, 551). Das Wort eines Edelmanns bekommt so eine doppelte Bedeutung: „Diese Neuigkeit, die man als wirklich bekräftigt, sieht einem alten Märchen so ähnlich, daß ihre Wahrhaftigkeit sehr verdächtig scheint“ (SW2, 583).

Schon bei Shakespeare bleiben, um Brecht zu zitieren, viele Fragen offen, wenn der Vorhang fällt. Neben dem absoluten Königtum sind es auch die Standesschranken, die Zielscheibe der Kritik werden. Der zweite Herrscher des Stücks, Polyxenes, ist kein Mensch ohne Fehl und Tadel. Seinen Sohn verstößt er, weil dieser eine schöne Schäferin heiraten will. Da der Sohn die Einstellung seines Vaters kennt, wollte er ihm nichts davon sagen – Polyxenes bekommt es durch eine List heraus (SW2, 561f.). „Sie ist in ihrem Adel mehr voraus, / Als sie zurück in unserm Stammbaum steht“, ist kein Argument, das der böhmische König gelten lassen würde (SW2, 567). Immerhin ist eine größere Transparenz der Standesschranken in der Zukunft absehbar. Der Schäfer und sein Sohn werden geadelt und das junge Paar Florizel – Perdita wird, wenn es der

⁷² Auch wenn ich von Shakespeare spreche, so meine ich doch die Übersetzung durch Schlegel/Tieck; auf die Bedeutungsabweichungen (die Übersetzung ist zugleich eine Neuinterpretation) kann hier nicht näher eingegangen werden. So ist der Originaltitel *The Winter's Tale* wesentlich neutraler, die Übertragung von 'tale' als 'Märchen' ist bereits eine signifikante Veränderung. Interessant ist auch der bestimmte Artikel, der sich im Deutschen zu einem unbestimmten wandelt.

älteren Generation auf dem Thron nachfolgt, aufgrund der eigenen Erfahrungen sicher anders regieren.⁷³

Die mit der Jahreszeit verbundenen Konnotationen werden von Heine in ähnlicher Weise gebraucht, das Epos beginnt mit der Zeile „Im traurigen Monath November war's“ (DA4, 91). Der ganze Text ist eine großangelegte Abrechnung mit dem deutschen Absolutismus und der Kleinstaaterei, wobei er sich in erster Linie gegen das Kaiser- und Königtum wendet. Das Ziel der Kritik, die vorrangig mit den Mitteln Ironie und Satire ins Werk gesetzt wird, ist es, die Leser zu einer Änderung der Situation zu bewegen. Heine will wachrütteln, die Deutschen zur Revolution bewegen. Deshalb stellt er – was historisch gesehen natürlich falsch ist – Deutschland als Land dar, in dem sich seit dem Mittelalter im Prinzip nichts verändert hat. Mythologische und historische Figuren werden als Stellvertreter der herrschenden Könige und Fürsten verhöhnt und abgestraft, das geht von den Heiligen Drei Königen über Kaiser Barbarossa bis zu Karl dem Großen. Das 'krönende' Bild ist der Nachtopf aus dem Krönungsstuhl Karls, in dem der Erzähler die Zukunft Deutschlands erschaut: „Es war, als fegte man den Mist / Aus sechs und dreyzig Gruben“ (DA4, 153). Mit der Zahl wird ein direkter Vergleich zwischen den früheren und den zeitgenössischen deutschen Herrschern gezogen.

Man könnte noch auf weitere Parallelen zu Shakespeare hinweisen, aber doch eher in der Möglichkeitsform. Das Motiv der Reise zum Beispiel, das den ganzen Heine-Text strukturiert, ist bei Shakespeare auch wesentlich für die Handlung. Zuflucht vor der Willkür des einen Herrschers kann man im Land des anderen suchen. Die zentrale und deutlichste Übereinstimmung aber bleibt, daß beide Texte die Kritik an der Herrscherwillkür zum Thema haben. Daß Shakespeare sein Thema in das Gewand einer mit der Kritik teilweise versöhnenden Komödie kleidet und Heine das Florett der Satire in die Hand nimmt, damit er die Fürsten durchbohren kann, ist ein gradueller, aus der jeweiligen Entstehungszeit und den Lebensumständen der beiden Autoren erklärbarer Unterschied.

V. „William Ratcliff“: Sonderfall und Synthese

Ein Sonderfall im skizzierten Kontext ist Heines „Tragödie in einem Akte“ *William Ratcliff*. Das Anfang 1822 geschriebene, ein Jahr später gedruckte Stück zeigt Einflüsse aller drei von mir diskutierten britischen Autoren.⁷⁴ Die Dramenform orientiert sich an Shakespeare, die düstere und (um es mit einem Schlagwort der Zeit zu bezeichnen)

⁷³ Seit der Magna Carta von 1215, der Geburtsstunde der konstitutionellen Monarchie, und dem War of the Roses von 1455-85, in dem viele englische Adelige starben, wurden die Standesschranken in England durchlässiger, für die Zugehörigkeit zum Adel zählte neben dem Kriterium Geburt auch das der Leistung. Hierin war England Deutschland bis zum Ende des letzten Jahrhunderts weit voraus.

⁷⁴ Abgesehen von den Anregungen durch deutschsprachige Werke sind für mich die Parallelen zu Schillers *Die Räuber* nicht zu übersehen; die DA weist außerdem auf deutliche Einflüsse von Adolf Müllners *Die Schuld* hin (5, 452).

'gottlose' Stimmung an Byron, den 'plot' hat Heine von Scott entliehen und variiert, dabei die eigene unglückliche Liebe zu seiner Kusine Amalie verarbeitend.

Die Düsseldorfer Heine-Ausgabe zeichnet viele Quellen und Einflüsse genau nach, darin heißt es u. a.:

Zu Shakespeare: Bei der Shakespeare-Rezeption waren es besonders 'Macbeth' und 'Hamlet', die für die schaurige und gespensterhafte Atmosphäre von William Ratcliff Anregungen bieten konnten. Die wahrsagende 'Hexe' Margaretha, Marias Amme, erscheint wie aus 'Macbeth' hervorgegangen (DA5, 453f.). [Solche Figuren gibt es aber auch bei Scott, z. B. Norna in *The Pirate* von 1821.]⁷⁵

Zu Scott: Heine vermerkt [in einem Brief] sechs Titel [Romane Scotts], darunter 'The black dwarf' (1816), aus dem er sich für den William Ratcliff die meisten Anregungen holte. Während einige Jahre später für den Rabbi von Bacherach Scotts Geschichtsromane strukturbildend wirkten, handelte es sich hier um einen Roman mit schauerromantischen, phantastischen Zügen. In 'The black dwarf' gab es schon die verwickelten Liebesbeziehungen zwischen Paaren auf zwei Generationsebenen [...]. Allerdings geht in Scotts Roman die Liebesgeschichte der jungen Generation glücklich aus, weil die Hauptfigur die Rachegefühle überwindet und die Verbindung zwischen Isabella und Earnscliff aktiv fördert. Außer den Handlungsanregungen bot der Roman eine Fülle von Einblicken in schottische Details, wie sie nur ein Roman enthalten konnte. Es gab die schaurige Einöde Mucklestane Moor (Schwarzenstein [...]), es gab das Wirtshaus und die Gruppe von Banditen [...], den Ort Jedburgh, es gab sogar eine Romanfigur namens 'Ratcliffe' [...].⁷⁶ Heine bediente sich also ungeniert für Personal, Namen und Örtlichkeiten [aus Scotts Roman]. (DA5, 456f.)

Auf weitere Bezüge wird im Stellenkommentar hingewiesen, so wird das „sardonische Lächeln“ Ratcliffs als „bekannte Byron-Geste“ identifiziert. Man darf auch nicht vergessen, daß Heine seine Tragödie gerade zu jener Zeit schrieb, in der man ihn als „deutschen Byron“ bezeichnete.

Die verschiedenartigen Einflüsse, besonders die freizügigen Übernahmen von Handlungselementen aus Scotts Romanen, könnten zum Vorwurf des Epigontums führen. Das wäre sicher ungerecht; im Gegensatz zur bisherigen Forschungsmeinung handelt es sich bei *William Ratcliff* um ein durchaus eigenständiges und gelungenes Drama.

Die Frage ist, ob Heine die Schwelle zum Irrationalismus überschreitet, darin dem exzentrischen Byron (vgl. z. B. den *Belsatzar*-Stoff) oder Shakespeare folgt (man denke an die Hexen in *Macbeth*). Bei Scott spielen irrationale Elemente wie der Gespensterglauben eine untergeordnete Rolle, die signifikante Abweichung des Schlusses gegenüber dem *Schwarzen Zwerg* ist dafür das beste Beispiel. Im *Ratcliff*-Drama können sich die Liebenden nur im Tode vereinen; dafür ist es sogar notwendig, daß der Lieb-

⁷⁵ Es ist die Frage, ob Heine vielleicht auch diesen Roman Scotts gekannt hat, der im Jahr vor der Niederschrift des *Ratcliff* erschienen ist. In *The Pirate* geht von zwei Liebesgeschichten eine unglücklich aus, da die eine der beiden männlichen Hauptfiguren als Pirat 'gearbeitet' und somit Schuld auf sich geladen hat, die nur durch den eigenen Tod getilgt werden kann. Eine entsprechende Funktion hat wohl auch Ratcliffs Selbstmord. Scott gestattet aber nicht, daß die Liebenden in einer jenseitigen Welt zusammenfinden.

⁷⁶ Für weitere mögliche Einflüsse bei der Namensgebung der Titelfigur vgl. DA5, S. 478f.

haber nicht nur zwei potentielle Ehemänner seiner Angebeteten, sondern letztlich sogar diese selbst vom Leben zum Tode befördert, um anschließend Selbstmord zu begehen. Das blutige Happy-End bezeichnet eine Regieanweisung: „Die zwey Nebelbilder erscheinen von beiden Seiten, stürzen sich hastig in die Arme, halten sich festumschlungen, und verschwinden“ (DA5, 104). Die Schuld der Eltern stand einer Verbindung im Diesseits im Weg – ein echter Tragödienstoff also. In Shakespeares *Macbeth* hingegen geht es um die Tilgung der Schuld des Königsmords und die politische Frage, ob ein Schurke das Land regieren sollte (mit allen zeitkritischen Implikationen). Bei Scott steht die Frage des richtigen (humanen) oder falschen Handelns des Einzelnen im Vordergrund; Problem und Lösung sind dem Diesseits verhaftet; eine zu tilgende Erbsünde, einen antiken Schuldbegriff kann man sich bei Scott ebensowenig vorstellen wie bei Goethe.

Letztlich gestaltet Heine im *Ratcliff* eine Anklage gegen die Eltern-Generation. Deren Schuld führt in Tod und Untergang. Douglas und Ratcliff sind sich nicht unähnlich, Ratcliff rettet Douglas das Leben und letzterer verzichtet darauf, ersteren im Duell zu töten. Diese Thematik erinnert doch wieder sehr an Byron, vor allem an das Epos *Manfred* von 1817, das auch für andere Züge des *Ratcliff* Pate gestanden haben kann (die Kulisse eines unheimlichen Schlosses; die unglückliche Liebe zu einer Frau; die innere Zerrissenheit der Hauptfigur).

VI. Schlußbemerkung

Heines Umgang mit britischer Literatur ist am besten mit dem eingangs vorgestellten Begriff der 'produktiven Rezeption' zu bezeichnen. Shakespeare, Byron und Scott waren wohl die wichtigsten britischen Autoren für Heine. Er hat sie gelesen, von ihnen gelernt, und er hat sich von ihnen distanziert. Heine hat nur Shakespeare als Vorbild anerkannt, ihn sogar zum Paradigma erhoben.

Die konkretesten Spuren der Lektüreleistungen Heines sind Zitate und Allusionen, zum Beispiel die Adaption der Titel *Sommernachtstraum* und *Wintermärchen*, denen bisher erstaunlicherweise kaum Bedeutung beigemessen wurde. Bei weitergehenden Einflüssen sind wir auf Vermutungen angewiesen, die sich nicht immer plausibel belegen lassen. Heines Vorliebe für Epen kann auf Byron, vielleicht sogar auf Scott zurückgehen; die Verarbeitung historischer Stoffe dürfte zum Teil Shakespeare und Scott geschuldet sein; die Kunst der geistreichen Pointe wie des bissigen Spotts, für die Heine so bekannt ist, findet sich bereits bei dem großen englischen Dramatiker. Hier gibt es noch viel zu tun, was der vorliegende Aufsatz nicht leisten konnte; vor allem die intertextuellen Bezüge zu Scott und Byron gäben Stoff für zwei eigenständige Untersuchungen. Man sollte sich aber vor der Erwartung hüten, mehr als eine gewisse Zahl intertextueller Bezüge und eine noch größere Zahl möglicher intertextueller Bezüge zu finden. Patriarchalische Lehrer-Schüler-Verhältnisse, wie sie in älteren Forschungen für bestimmte Autoren-'Beziehungen' postuliert wurden, gibt es in der Literaturgeschichte nicht oder doch nur in einem sehr begrenzten Umfang.

Aus heutiger Sicht fällt auf, daß Heine, Shakespeare, Scott und Byron noch etwas anderes gemeinsam haben. Sie alle sind Autoren, auf die das Wort eines vergessenen,

im 19. Jahrhundert erfolgreichen Scott-Apologeten über den schottischen Romancier zutrifft. Ihnen ist es gelungen, „den Freund der wahren Poesie erfreuen, zugleich auch das annoch rohere Interesse der Menge befriedigen zu können.“⁷⁷ In Großbritannien ist der für Deutschland so typische Gegensatz von Unterhaltungs- und ernsthafter Literatur vielleicht am wenigsten ausgeprägt. Auch dies wäre ein Einfluß, den man vermuten könnte: Heine hat, wie andere deutsche Autoren,⁷⁸ von den britischen Schriftstellerkollegen gelernt, ästhetischen Anspruch und Breitenwirkung miteinander zu verbinden. Und hier wären wir beim Thema für eine weitere Untersuchung.

77 Zitiert nach Steinecke: *Wilhelm Meister oder Waverley?*, S. 343.

78. Zum Vorbildcharakter Großbritanniens für die ästhetischen wie politischen Vorstellungen Theodor Fontanes vgl. Stefan Neuhaus: *Freiheit, Ungleichheit, Selbstsucht? Fontane und Großbritannien.* (Helicon 19) Frankfurt/Main u. a.: Lang 1996.

Vision of Belshazzar	Belsazzars Gesicht	Belsazzars Gesicht	Belsatzar
<p>I.</p> <p>The King was on his throne, The Saraps throng'd the hall; A thousand bright lamps shone O'er that high festival. A thousand cups of gold, In Judah deem'd divine – Jehova's vessels hold The godless Heathen's wine!</p> <p>2.</p> <p>In that same hour and hall, The fingers of a hand Came forth against the wall, And wrote as if on sand: The fingers of a man, – A solitary hand Along the letters ran, And traced them like a wand.</p> <p>3.</p> <p>The monarch saw, and shook, And bade no more rejoice; All bloodless wax'd his look, And tremulous his voice. 'Let the men of lore appear, The wisest of the earth, And expound the words of fear, Which mar our royal mirth.'</p>	<p>I.</p> <p>Der König thront; es sitzen Die Großen im Gemach; wohl tausend Lampen blitzen Beim festlichen Geleg. Aus Juda's heil'gen Schaalen Trinkt die gotlose Schar, Entweihend zu Pokalen Was einst Jehova's war.</p> <p>II.</p> <p>Zu dieser Stunde hebet Sich plötzlich eine Hand, Die längs der Mauer schwebet, Und schreibt wie auf Sand. Von Arm und Leib getrennet Nimmt man die Hand gewahr, Die längs den Lettern reinet Und schreibt wunderbar.</p> <p>III.</p> <p>Der König sieht mit Bangen, Dabin ist seine Lust, Blutlos sind seine Wangen, Er stöhnt aus tiefer Brust: Laßt uns die Männer hören, Die weisesten der Welt, Die Zeichen zu erklären, Die unsre Lust vergällt.</p>	<p>Der König saß beim Mahl, Kingsum Satrapentrot; Der goldnen Lampen Strahl Schien hell durchs hohe Schloß. Die goldnen Becher sind Geraubt von Zions Schrein; In Gottes Kelchen rinnt Des Götzendieners Wein.</p> <p>In dieses Schlosses Tor, Wie Finger einer Hand Kam's aus der Wand hervor Und schrieb wie in den Sand: Wie Finger eines Manns, Die Hand für sich allein, Wie Worte eines Banns Grub sie die Zeichen ein.</p> <p>Der König saß erstarrt, Und stille war's im Saal; Hohl seine Stimme ward Und seine Wangen fahl. „Ruft Seher in mein Haus, Die weisesten der Welt; Legt mir das Rätsel aus, Das unsre Lust vergällt!“</p>	<p>Die Mitternacht zog näher schon; In stummer Ruh lag Babylon. Nur oben in des Königs Schloß, Da flackert's, da lärm't des Königs Troß. Dort oben in dem Königssaal, Belsatzar hielt sein Königsmahl. Die Knechte saßen in schimmernden Reih'n, Und leerten die Becher mit funkelndem Wein. Es klirrten die Becher; es jauchzten die Knecht'; So klang es dem störrigen Könige recht. Des Königs Wangen leuchteten Glut; Im Wein erwuchs ihm kecker Muth. Und blinglings reißt der Muth ihn fort; Und er lästert die Gottheit mit sündigen Wort. Und er brüstet sich frech, und lästert wild; Die Knechtenschaar ihm Beifall brüllt. Der König rief mit stolzem Blick; Der Diener eilt und keult zurück. Er trug viel gülden Geräth auf dem Haupt; Das war aus dem Tempel Jehovahs geraubt.</p>

4.
Chaldea's seers are good,
But here they have no skill;
And the unknown letters stood
Untold and awful still.
And Babel's men of age
Are wise and deep in lore;
But now they were not sage,
They saw – but knew no more.

5.
A captive in the land,
A stranger and a youth,
He heard the king's command,
He saw the writing's truth.
The lamps around were bright,
The prophecy in view;
He read it on that night, –
The morrow proved it true.

6.
'Belshazzar's grave is made,
His kingdom pass'd away,
He in the balance weight,
Is light and worthless clay.
The shroud, his robe of state,
His canopy, the stone;
The Mede is at his gate!
The Persian on his throne!'

Lord Byron

IV.
Geschick sind die Chaldäer,
Doch sie errathens nicht;
Verhüllet bleibt dem Seher
Das furchtbare Gesicht.
Geübt sind Babels Greise
Wohl in geheimer Lehr';
Doch hier sind sie nicht weise,
Sie sehn es, und nichts mehr.

V.
Ein Jüngling hört – gefangen
Lebt er in Babel's Land –
Des Königes Verlangen
Und fand der Schrift Verstand.
Die Lampen schienen helle,
Die Lettern standen klar;
Er deutet's auf der Stelle;
Der Morgen zeigt es wahr.

VI.
„Voll sind des Königs Tage,
„Vollendet ist sein Reich.
„Gott wog ihn auf der Wage,
„Fand ihn dem Staube gleich.
„Hinab von seinem Throne
„Steigt er im Grabgewand;
„Der Perser hat die Krone,
„Der Meder hat das Land.“

Übers.: Franz Theremin

Chaldäas Kunst ist groß,
Doch hier ist sie zu klein;
Furchtbar und deutungslos
Steht noch die Schrift im Stein.
Die Greise Babels sind
Kundig verborgnen Lichts;
Hier aber sind sie blind,
Sie sehn – und wissen nichts.

Ein Mann aus fremdem Land,
Ein kriegsgefangner Knecht,
Las die beschriebne Wand
Und deutete sie recht.
Hell schien der Lampen Pracht,
Hell stand die Schrift im Stein;
Er las sie in der Nacht –
Am Morgen traf es ein.

„Belsazars Stern erleuchtet,
Sein Grab ist schon gemacht;
Gewogen und zu leicht
Wie Staub ist seine Macht.
Sein Purpur Grabesflor,
Sein Baldachin der Stein;
Der Meder steht am Tor,
Der Perser zieht herein!“

Winkler-Ausgabe. Übersetzer?

Und der König ergriff mit frevler Hand
Einen heiligen Becher, gefüllt bis am Rand'.

Und er leert ihn hastig bis auf den Grund,
Und ruft laut mit schäumendem Mund:

Jehovah! dir künd' ich auf ewig Hohn, –
Ich bin der König von Babylon!

Doch kaum dies grause Wort verklang,
Dem König ward's heimlich im Busen bang.

Das gellende Lachen verstummte zumal;
Es wurde leichenstill im Saal.

Und sieh! und sieh! an weißer Wand
Da kam's hervor wie Menschenhand;

Und schrieb, und schrieb an weißer Wand
Buchstaben von Feuer, und schrieb und schwand.

Der König stieren Blicks da saß,
Mit schlotternden Knien und todttenblaß.

Die Knechtschaar saß kalt durchgraut,
Und saß gar still, gab keinen Laut.

Die Magier kamen, doch keiner verstand
Zu deuten die Flammenschrift an der Wand.

Belsazar ward aber in selbiger Nacht
Von seinen Knechten umgebracht.

Heinrich Heine (Düsseldorfer Ausgabe)