



J.B.METZLER

Aufsätze

I.

»Sauerkraut mit Ambrosia« Heines Kontrastästhetik

Von Gerhard Höhn, Barbizon

Die jüngste Heineforschung konnte sich zwar äußerst breit entwickeln und thematisch extrem ausdifferenzieren, nicht aber ein größeres Defizit tilgen. Diesen zwiespältigen Eindruck ergibt ein schneller Blick auf aktuelle Bibliographien. Für den kurzen Zeitraum von 1996 bis 2008 verzeichnet das Heine-Jahrbuch ungefähr 2.800 neue Titel aller Art, allein bis zur Jahrhundertwende sage und schreibe mehr als tausend Beiträge. Steht thematisch Heines Einstellung zum Judentum, speziell seine problematische jüdisch-deutsche Doppelidentität im Mittelpunkt, florieren ebenfalls Biographien und biographisch angelegte Arbeiten (selbst zu kleinsten Lebensabschnitten), flankiert von kompakten Gesamtdarstellungen. Dank einer Reihe von Arbeiten zu Heines Europavorstellung, Religions- und Geschichtstheorie oder zu seinem Frauenbild sind neue Schwerpunkte der Forschung entstanden – um nur diese wenigen zu nennen. Das ›alte‹ Thema Musik erhielt 2006 durch das Doppelgedenkjahr Heine-Schumann starken Auftrieb. Nicht zuletzt sind rezeptionsgeschichtliche Studien regelrecht ins Kraut geschossen und scheinen per se unabschließbar. So wichtig und lesenswert die Mehrzahl der Forschungsbeiträge erscheint, sollte man dennoch nicht übersehen, dass diese Explosion weitgehend auf Kosten gründlicher Analysen von Werkstrukturen und Schreibart erfolgt ist. So befassen sich z. B. unter den sechzig Fachbeiträgen des internationalen Heine-Kongresses 1997 kaum mehr als sechs mit eingehenden Text- oder Sprachanalysen. Deshalb scheint der Zeitpunkt gekommen anzumahlen, den virtuosen Sprachkünstler Heine nicht nur ausnahmsweise, sondern gezielt in den Mittelpunkt zu stellen.¹

Kontraste und Antithesen kennzeichnen Heines neue Schreibart ebenso unbestreitbar wie Gegensätze und Dissonanzen. Ihre Funktion: real existierende Wider-

sprüche störend bewusst zu machen. Der Dichter hat den Kontrastbegriff zwar ausgiebig benutzt, ihn aber in seinen kunsttheoretischen Äußerungen nicht eigens expliziert. Deshalb hat man bis auf wenige Ausnahmen bisher übersehen², dass sein Werk eine ausgereifte, diskursiv abgesicherte Kontrastkonzeption enthält. Ja, an einer Stelle hat Heine sogar Kontrastphänomene so zur Grundlage einer neuen Kunsttheorie erklärt, dass man unbesorgt von Kontrastästhetik sprechen kann.

Wenn Heine verabsäumt hat, den innovativen Kern seiner Schreibart herauszustellen, dann haben seine vormärzlichen Zeitgenossen diesen Grundzug genau erkannt – aber dessen Modernität völlig verkannt. Gustav Schwab z. B., der den Dichter des »Buchs der Lieder« als »ausgezeichneten Dichtergeist« anerkennt, reibt sich 1828 besonders an dessen »Manier«, »zur Vollendung des poetischen Contrasts [zwischen Alltag und Poesie] den rechten Extract aus allem Quarke seiner Zufälligkeiten und willkürlichen Abgeschmacktheiten« zu geben.³ Dagegen hebt fünf Jahre später der Philosoph Christian Hermann Weiß, der die »Romantische Schule« völlig negativ beurteilt, Heines Stil ausdrücklich wegen seiner »glänzenden Antithesen« hervor.⁴ Besonders symptomatisch hat Theodor Mundt reagiert. In seiner 1840 erschienenen Kritik »Heine, Börne und das sogenannte junge Deutschland« erinnert sich Mundt, wie ihn 1826 der erste Band der »Reisebilder« mit seinem Nebeneinander von jugendlicher Frische und überaltertem Zeitgeist bezaubert hat und betont nachdrücklich, die frühe Prosa sei gerade »in dieser Mischung der Contraste so ergötzlich und bedeutsam«.⁵ Diese Einschätzung verändert sich dann unter dem negativen Eindruck, den die Philosophiegeschichte und das Börne-Buch hinterlassen haben. Mundt macht für die Schwächen dieser Werke die »zweideutige Manier« des Dichters verantwortlich, d. h. die »falsche Theorie seines Stils«, die er sich »hinsichts der Wirkung durch Gegensätze und Contraste gebildet hat«. Heine gilt zwar weiter als »Meister in der musikalischen Behandlung der Perioden«, aber zugleich auch als ein Opfer seiner selbst, das »blendende Scheinmanoeuvres« aufführt, »um nur Contraste herauszubringen, die einen piquanten Klang geben«. Oder – besonders deutlich –, um Zeitgenossen mit der ausgefeilten »Contrastensucht« seines eigentümlichen Stils abzufertigen.⁶ Wenn sich Mundt zu dieser Phrase versteigt, dann darf man nicht vergessen, wie bewusst er sich war, mit »Kontrast« ein Stichwort der Moderne genannt zu haben. Bereits 1835 hat er überraschend Ludwig Tieck das Verdienst zuerkannt, mit seiner originalen Schreibweise die klassische Schule überwunden zu haben; aufgrund seines tiefen Shakespeare-Verständnisses sei es Tieck gelungen, folgende, neue Darstellungskunst zu entwickeln: »Es ist die Kunst, in Gegensätzen und Contrasten darzustellen, woraus zugleich Ironie und Humor ihr Flügelpaar entfalteteten«.⁷ Auf die Nähe dieser poetologischen Auffassung zu Heines Kontrastkonzeption ist zurückzukommen. Hier sei nur vermerkt: Genau zu diesem Zeitpunkt hat die »Romantische Schule« mittels »Gegen-

sätzen und Contrasten« Tieck selber und seine Mitstreiter zum alten Eisen geworfen, während etwas später ein Essay erneut Shakespeares Rolle als Modell moderner Kontrastästhetik bestätigen sollte. – Was aber der Vormärz verweigert hat, konnte der Nachmärz wieder gutmachen. Der Literaturhistoriker Johannes Scherr hat 1851 insbesondere Heines Verdienste um die moderne, deutsche Prosa mit dem Ausdruck »glänzendes Antithesenspiel« treffend gewürdigt. Kurz, Heine ist für Scherr durch die Verarbeitung von »Contrasten und Widersprüchen« zum »größten Lyriker der Gegenwart« aufgestiegen.⁸

Der vorliegende Beitrag geht von Heines Verständnis des Kontrastbegriffs und dessen auf Allgemeingültigkeit abzielenden Grundlagen aus (Erster Teil). Analysen zur Makro- und Mikroebene der Werke sollen verdeutlichen, wie sich das kontrastästhetische Programm in Heines Schreibweise verwirklicht hat (Zweiter Teil).

I. ars poetica contrastiva

I.1. Heines Kontrastbegriff

Heine hat den Begriff »Kontrast« ungewöhnlich oft verwendet: rund 80 Mal, wenn man nur die relevanten Stellen seines deutschsprachigen Werkes zählt.⁹ Der Begriff selber geht auf das Italienische »contrasto« zurück (lateinisch »contra stare«, entgegen stehen). »Contrasto« ist allerdings weder ein Begriff der Rhetorik, noch gehört er zu den ästhetischen Grundbegriffen.¹⁰ Dagegen lässt sich laut philosophischen Nachschlagewerken »Kontrast« passend mit »débat, lutte, altercation« übersetzen und bezeichnet den Gegensatz zweier Dinge, die sich gegenseitig hervorheben.¹¹ Damit fällt Kontrast in den Bereich ästhetischer Wahrnehmung. Historisch gesehen besaß der Begriff in der französischen Malereitheorie des 17. Jahrhunderts, die den Helldunkel-Kontrast zum Paradigma erkoren hat, zentrale Bedeutung. Das hat Roger de Piles, mit Henri Testelin einer der damals führenden Theoretiker, in seiner Analyse eines Traubengemäldes von Rubens exemplifiziert. Die einzelnen Trauben sind so gemalt, dass die im Licht stehenden wie eine »masse de lumière« und die im Dunkel stehenden wie eine »masse d'obscurité« erscheinen, aber das Bildganze zu einem Kontrastsystem konstituieren.¹² – Für den hier eingeschlagenen Übergang von der Malerei zur Literatur ist ein weiterer Aspekt der ästhetischen Wahrnehmung besonders wichtig, löst der Eindruck doch nicht Wohlgefallen aus, sondern sorgt für Störung oder Irritation. Mit Blick auf die Farbenökonomie definiert z. B. Werner Kambartel Kontrast ausdrücklich als »eine durch Störung bewirkte Steigerung des Ungestörten«, wobei er »Störung« mit Roger de Piles wörtlich in dem Sinne versteht, dass »eine liebliche und gelinde Interruption« den

Glanz der Farben »um ein merckliches vergrößert und erhebt«. ¹³ Wie grundlegend Heines Stellung zur frühmodernen Malerei wegen ihres Helldunkel-Kontrasts als Ausdruckssteigerung gewesen ist, wird ebenfalls weiter unten erörtert.

Heines Verwendung dieses Begriffs, der also mit Störpotenzial und Ablehnung des Gewohnten definiert wird, ist sehr facettenreich, lässt sich jedoch im wesentlichen auf zwei Ebenen diskutieren. Einmal dienen Kontraste dazu, sinnlich wahrnehmbare Widersprüche menschlicher, kultureller oder ästhetischer Natur plastisch als ›hell‹ oder ›dunkel‹ erscheinen zu lassen, zum andern, soziale Phänomene zeitkritisch zu ›beleuchten‹. – In den weitaus meisten Fällen hebt der Begriff auf physiologische, vestimentäre oder anatomische Phänomene ab, die Risse oder Brüche im Erscheinen eines oder zweier Menschen signalisieren (ca. 30 Beispiele). In den »Schnabelewopski«-Memoiren z. B. »kontrastirte« der weiche Charakter der Prostituierten Minka »lieblich mit ihrer äußeren Erscheinung«, die einer antiken Göttin entsprach. Oder die feurig glänzenden Augen des machtlos kämpfenden Deisten Simson »kontrastirten um so wunderbarer mit seinen [schwachen] Aermchen« (DHA V, 155 und 190). In den »Florentinischen Nächten« bildet Bellinis frisches Gesicht »den allertollsten Contrast« zu seinen abgeschmackten Wortwitzen, während Zwerg Türlütus kuriose Erscheinung einen personifizierten »Contrast« zu seinen kühnen, beruflichen Kunststücken abgibt (DHA V, 212 und 229). Physiognomische Phänomene können aber auch zeitkritisch verwendet werden. In der Italienprosa verkörpert z. B. die Obstfrau in Trient den »Contrast« zwischen der großen, zivilisatorischen Vergangenheit Italiens und dem nüchternen, modernen Gewerbe. Oder die erhabenen antiken Gesichtszüge Napoleons stechen von »pittoresken Tagsgesichtern« deutlich ab (DHA VII, 43 und 225). Außerdem dienen Kontraste dazu, Persönlichkeiten als sympathisch oder unsympathisch gegenüber zu stellen, wie z. B. die Musiker Carl Maria von Weber und den ungeliebten Spontini (DHA VI, 26: ihr Äußeres »kontrastirt« stark) oder wie den großen Napoleon und den verhassten Wellington: »Es gibt keine größeren Contraste als diese beiden« (DHA VII, 261). Ferner können Kontraste in Form von Kleidern auch ›Leute machen‹ wie die bescheiden auftretende Tänzerin Laurence – oder sie können blamieren wie den altdeutsch gekleideten, aber verdreckten Maßmann. ¹⁴ Neben physiologischen ermöglichen psychologische Kontraste, die widersprüchliche Doppelnatur von Menschen aufzudecken. So hat z. B. Görres zwei kontrastierende Gesichter oder Kants geregelteres »äußeres Leben« steht total quer zu seinem zerstörerischen Denken (DHA VIII, 189 und 81). Sogar der eigene Vater wird als Kontrastgestalt porträtiert: Mit seinem gravitätischen Auftreten und seinem leichtsinnigen Gemüt verkörpert er tiefe Widersprüche (vgl. DHA XV, 81). Und Heine verschont sich selber nicht, versucht er doch, seine eigene Identität im Spiegelbild eines andern zu erhellen. So hat er sich in einem Brief als entschiedenen »Contrast« zu Goethe definiert. ¹⁵ Zudem erscheinen Kontraste als passendes Mittel, um

völkerpsychologische oder mentalitätsbedingte Gegensätze aufzudecken. Ob es sich um Engländer(innen), Italiener(innen) oder Polen handelt; ob deutsche, englische oder französische Militärs verglichen werden; ob englische und süddeutsche Verhältnisse gegenüber gestellt werden – immer fungieren die einen als Folie, um den anderen eins auszuwischen. Bevorzugte Opfer sind einmal die philisterhaften Deutschen und zum andern die mechanistisch eingestellten Dutzendmenschen aus England.¹⁶ Darüber hinaus ergibt sich wie von selbst, dass Heines ur-polare Weltanschauung, die christlichen Spiritualismus mit lebensfrohem Sensualismus konfrontiert, ständig epochale Kontraste herausstellt.¹⁷ Auch der Gegensatz Mensch/Natur schärft überall die Wahrnehmung geo- und topographischer Kontraste.¹⁸ – Nicht zuletzt fällt auf, wie intensiv der Kontrastbegriff benutzt wird, um ästhetische Urteile oder Künstlerpolemik zu veranschaulichen. So orientiert »Kontrast« die Bildbeschreibungen von Decamps, Lessore und Delaroche in »Französische Maler«.¹⁹ Shakespeare wird 1839 hervorgehoben, weil er seine Frauenfiguren durchgehend mittels Kontrasten individualisiert hat: Lady Percy, Desdemona und Portia in ihrer äußeren Erscheinung sowie Lavinia in »Kontrast« zu Tamora. Oder weil er die Tragödien »Hamlet« und »Lear« insgesamt durch den Kontrast von Handlung und Natur strukturiert hat. Aber es wird auch Kritik laut, weil Shakespeare an einer Stelle nicht genügend Sprachkontraste eingearbeitet hat.²⁰ – Allgemeiner gesehen erfüllt der Kontrastbegriff auch seine Funktion, wenn es gilt, mit Schriftstellern wie Raupach, Görres, Tieck und Victor Hugo abzurechnen oder einen Walter Scott zu würdigen.²¹ Im Fall Paganinis wirken sich schneidende »Contraste« so aus, dass die »grandiosesten Naturlaute« als »künstlerische Mißgriffe« geradezu aufstoßen (DHA XIV, 135).

Neben dem deskriptiven Wortgebrauch lässt – zweitens – die zeitdiagnostische Verwendung des Kontrastbegriffs seine historische Fundierung erkennbar werden. Untersucht Heine die krisenhaften Zustände Englands und Frankreichs, signalisieren »Kontraste« das sichtbar gewordene Auseinanderfallen der modernen Welt. Das Land der *Glorious Revolution* erscheint sogar als Kontrastland *par excellence* und stellt zusammen mit dem Land der *Grande Révolution* den privilegierten Schauplatz von Krisen und Kontrasten dar. Vor der Folie dieser Zustände muss dem deutschen Publikum seine Rückständigkeit zwangsläufig noch rückschrittlicher und seine Misere nur noch miserabler erscheinen. Aber die Zustände der beiden modernen Länder erscheinen zugleich auch als Nährboden künstlerischer Erneuerung, was speziell ihre Theatertradition beweist. Wie »störend« auch immer die Akzente dieser doppelten Entwicklung gesetzt werden, die Betonung von Kontrasten kann als Indikator verdeckt soziale Sprengkraft entfalten und besitzt den schreibtechnischen Vorteil, nicht sofort die Zensur zu alarmieren.

In London hat Heine 1828 schnell begriffen, in welchem Maße Kontraste unvermeidlich zum Gradmesser der industriellen Entwicklung geworden sind. Ob es

sich um den grundverschiedenen Habitus von Bourgeoisie und Adel handelt oder um die grauenhafte soziale Verelendung, die »mit dem Uebermuth des Reichthums« »kontrastiert« (DHA VII, 217) oder um das, was den Verelendeten völlig unerreichbar bleiben muss: die »Luxusartikel«, die in den Geschäften durch »Farbenkontrast« (DHA VII, 216) verführerisch ausgestellt werden – überall drängen sich dem Reporter aufrüttelnde Bilder des Fortschritts auf. Welche sozialrevolutionäre Dynamik aber von der unwiderstehlichen, durch die Warenwelt erzeugten Faszination ausgehen kann, hat dann dreizehn Jahre später eine Paris-Korrespondenz in einem wirklich bedrohlichen Bild festgehalten. In seinem Artikel vom 11. Dezember 1841 konfrontiert Heine seine deutschen Leser mit einer Straßenszene aus der Vorweihnachtszeit, die wie ein Menetekel der zukünftigen, bürgerlichen Gesellschaft wirken muss. Der Korrespondent blickt in die Gesichter der Menschen, die vor den ausgestellten »Luxus- und Kunstsachen« der Pariser Kaufläden stehen und malt die Vision aus:

Die Gesichter dieses Publikums sind so häßlich ernsthaft und leidend, so ungeduldig und drohend, daß sie einen heimlichen Contrast bilden mit den Gegenständen, die sie begaffen, und uns die Angst anwandelt, diese Menschen möchten einmal mit ihren geballten Fäusten plötzlich dreinschlagen, und all das bunte, klirrende Spielzeug der vornehmen Welt mitsammt dieser vornehmen Welt selbst gar jämmerlich zertrümmern! (DHA XIII, 139)

Heines zeitkritische Essays enthalten aber auch eine positive Seite: Kontrastgeprägte Epochen begünstigen in besonderem Maß das Aufblühen der Künste. Das zeigt das Mittelalter mit seinem schauerlich erhabenen »System von Symbolen«²² ebenso wie das spanische *Siglo de Oro* oder das England des 17. Jahrhunderts. So erklärt sich für Heine z. B. Shakespeares Genie aus dem Zustand der damaligen englischen Zivilisation, d. h. Shakespeare brauchte den für seine dramatische Kunst notwendigen Stoff nur aufzugreifen, um seine Meisterwerke zu entwerfen, auch wenn der Stoff noch nicht ganz ausdifferenziert war.²³ In der Gegenwart demonstriert das französische Theater beispielhaft, wie die realgeschichtliche Entwicklung zum Ideenspeicher einer neuen Kunst werden konnte.²⁴ Die Bühnen-Briefe entwerfen dem deutschen Publikum das Bild eines postrevolutionären Landes, das zusammen mit den gesellschaftlichen Verhältnissen alle traditionellen Autoritäten umgestürzt, aber unter der bourgeoisien Herrschaft unweigerlich neue Gegensätze hervorgebracht hat. Kontraste dienen jetzt sozusagen als Stoffreservoir und liegen auf der Straße, z. B. »Contraste« zwischen alten Institutionen und »heutigen Sitten«; oder die »Collision«(!) zwischen dem »edlen Enthusiasmus« und der industriellen Entwicklung. So können die Komödiendichter von den sich auflösenden Familienbanden, speziell von den neuen Mann-Frau-Beziehungen, besonders profitieren (DHA XII, 237).

I.2. Allgemeine Grundlagen der Kontrastkonzeption

Heines Kontrastauffassung konnte sich deutlich profilieren, indem sie auf der Metaebene ihre Allgemeingültigkeit reflektierte. Kontraste gehen nicht allein in ihrem zeitdiagnostischen Störfaktor auf, sondern beanspruchen Wahrheitsfunktion. Dafür steht wieder Shakespeare ein, wenn es heißt, er habe durch das Vermischen von Konträrem, von Tragischem und Komischem, nicht die »Wahrheitswürde« der Tragödie geschmälert, sondern gestärkt (DHA X, 187, s. Zitat Anm. 23). Eine solche Auffassung war schon dem jungen Studenten Heine vertraut. Bereits am 10. Juni 1823 hat der Hegel-Schüler an Immermann einen Brief geschrieben, in dem er Kontraste ausdrücklich als echtes Mittel der Erkenntnis versteht: »Alle Dinge sind uns ja nur durch ihren Gegensatz erkennbar«. Diese philosophische Einsicht überträgt er zugleich auf die Poesie und erklärt sie zur Grundlage einer neuer Poetik; der Text fährt im Konditional fort: »es gäbe für uns gar keine Poesie, wenn wir nicht überall auch das Gemeine und Triviale sehen könnten« (HSA XX, 91). Ästhetisch gewendet wirft die These die Frage auf, inwieweit es sich um eine Übernahme des dialektischen Synthese-Denkens Hegels handelt.²⁵ Im Kontrastdenken stehen sich allerdings zwei widersprüchliche, reale Teilstücke gegenüber, die nicht durch Dialektik gedanklich »aufgehoben« werden können. Zutreffender spräche man von einem komplementären Verhältnis, das eine neue Art von Ganzheit erzeugt: Kontrastharmonie.²⁶

Heine ist seiner frühen Überzeugung treu geblieben. Erklärt »Die Stadt Lukka« die Spottlust der witzigen Mylady und des Erzählers durch ihre »Freude am Widerspruch der Dinge« (DHA VII, 186), dann verallgemeinern die »Englischen Fragmente« den philosophischen Ansatz zu einer Art Maxime. In typischer Manier bringt eine Aufzählung krasse Gegensätze wie »Ueberreichthum und Misere, Orthodoxie und Unglauben« mit Phänomenen wie »summende Maschinen« und – unsinnig – »geschlossene Mäuler« in eine bunte Reihe, bevor die Erklärung folgt: »alles dieses hängt so zusammen, daß wir uns keins ohne das andere denken können« und alles einzelne »ganz gewöhnlich und ernsthaft in seiner Vereinigung« erscheint (DHA VII, 221f.). Jedes einseitige, bereinigte Vorgehen stünde also quer zur Wahrheitsfunktion. Diese erkenntnistheoretisch formulierte Überzeugung findet sich später in Gesprächszeugnissen wieder. Alexandre Weill erinnert sich an eine leicht abgewandelte Version, die vor allem den Aspekt des spielerischen Umgangs mit Kontrasten heraushebt: »alles, was von Dauer, was zum Vergnügen da ist, besteht aus Kontrasten.«²⁷ Neben Spielerischem steckt noch etwas Psychologisches in dem, was Alfred Meißner über Heines polyperspektivisches Schreiben notiert hat: Der Dichter hatte das künstlerische Bedürfnis, »jeden Gegenstand immer von einer neuen Seite aus, verändert, umgebaut, umgestellt zu sehen«.²⁸

Die Originalität von Heines Kontrastkonzeption wird zuletzt aufgrund ihres Bezugs zur künstlerischen Tradition des *Siglo de Oro* abgerundet. Dadurch nimmt das spanische 16. neben dem englischen 17. Jahrhundert als historische Keimzelle weiter Gestalt an. Ein für Heines Denken zentraler Essay hat das Helldunkel-Paradigma weiter gefasst als die erwähnten, kunstgeschichtlichen Theoretiker des französischen 17. Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung mit den als wahlverwandt empfundenen spanischen Künstlern des *Siglo de Oro* stellt nicht so sehr störend wahrgenommene Unterschiede von Farb- oder Helligkeitswerten in den Mittelpunkt als soziale und artistische Aspekte, welche die verdeckt subversive Funktion des Kontrastbegriffs unterstreichen.

Cervantes²⁹ gilt zusammen mit Schriftstellern wie Quevedo und Mendoza sowie dem Maler Murillo als Begründer einer neuen Kunst. Alle vier Künstler haben es gewagt, die ideale Welt mit Madonna und Himmel nicht abgetrennt von der gemeinen Welt mit Bettelungen und schmutzig-irdischen Erscheinungen darzustellen. Ihre Kunst zeigt sich vielmehr an ihrer Technik, die darin besteht, das eine als Kontrastfolie des anderen zu benutzen, oder, wie im Fall von Cervantes, das eine dem andern »zur Abschattung oder zur Beleuchtung« dienen zu lassen.³⁰ Erinnert Cervantes Schreibtechnik metaphorisch an das Helldunkel-Paradigma, dann macht die von Heine mehrfach erwähnte Gestalt des Bettlerjungen – Symbolgestalt von Schriftstellern und Malern – das Phänomen der Verelendung und damit die soziale Frage künstlerisch erneut bewusst. Mit diesem Thema hatten die bahnbrechenden London- und Paris-Korrespondenzen ihre Leser konfrontiert. Den Dichtern des 16. Jahrhunderts ist es gelungen, sich ohne Rücksicht auf die Kunstwürdigkeit des Gegenstandes als wahre Künstler zu zeigen – und zwar durch ihre pure »Neigung, das Treiben des gemeinsten Pöbels, des verworfensten Lumpenpacks zu beschreiben« (DHA X, 257). Murillo gebührt sogar paradigmatische Bedeutung. Dieser Meister des Kontrasts, der »dem Himmel die heiligsten Farben stahl, womit er seine schönen Madonnen malte«, verdient höchste Auszeichnung, weil er »mit derselben Liebe auch die schmutzigsten Erscheinungen dieser Erde« »konterfeite«; kurz, wahres Künstlertum verwandelt auch Unbedeutendes in »schöne« Gegenstände. Was nun die Schriftsteller und den Maler zu ihrem verpönten Vorgehen angetrieben hat, war echte artistische Faszination gepaart mit künstlerischem Vergnügen, das sich aus einer präzisen Quelle speist:

Es war vielleicht die Begeisterung für die Kunst selber, wenn diese edeln Spanier manchmal an der treuen Abbildung eines Betteljungen, der sich laust, dasselbe Vergnügen empfanden, wie an der Darstellung der hochgebenedeiten Jungfrau. Oder es war der Reiz des Contrastes, welcher eben die vornehmsten Edelleute, einen geschniegelten Hofmann wie Quevedo oder einen mächtigen Minister wie Mendoza, antrieb, ihre zerlumpten Bettler- und Gaunerromane zu schreiben. (DHA X, 257)

Schon vor dem Cervantes-Essay war Heine die exemplarische Bedeutung von Bettler- und Genrebildern bewusst – am Beispiel Murillos auch im Zusammenhang mit dem Helldunkel-Kontrast und Licht-Schatten-Effekt. »Französische Maler« z. B. beschreiben Lessores Bild »Der kranke Bruder«, das zwei arm erscheinende Brüder in einer ärmlich ausgestatteten Dachkammer zeigt (vgl. DHA XII, 27). Die Darstellung dieser Misere entlockt dem Autor die folgenden Worte: »Dem Stoffe ganz anpassend ist die Behandlung. Diese erinnert zumeist an die Bettlerbilder des Morillo. Scharfgeschnittene Schatten, gewaltige, feste, ernste Striche, Farben [...] ruhigkühn aufgelegt«. Das Bild wirkt außerdem »kontrastierend mit seiner ganzen Umgebung«, weil es so aufgehängt ist, dass es jenes tiefe Mitleid erregt, das wir empfinden, »wenn wir, aus dem erleuchteten Saal einer heitern Gesellschaft, plötzlich hinaustreten auf die dunkle Straße, und von einem zerlumpten Mitgeschöpfe angedredet werden«. – Als Kronzeugen einer realitätsnahen, nicht idealisierten Kunst mit sündhaften Menschen gelten in der »Romantischen Schule« die Maler von Bettler- und drastischen Genrebildern. Das einzige ästhetische Kriterium kann nur Artistik lauten:

Wissen sie denn nicht, daß mittelmäßige Maler meistens lebensgroße Heiligenbilder auf die Leinwand pinseln, daß aber schon ein großer Meister dazu gehört, um etwa einen spanischen Betteljungen, der sich laust, einen niederländischen Bauern, welcher kotzt, oder dem ein Zahn gezogen wird, [...] lebenswahr und technisch vollendet zu malen? Das Große und Furchtbare lässt sich in der Kunst weit leichter darstellen als das Kleine und Putzige. (DHA VIII, 157)

Wie hoch Heine die plastische, lebensbejahende Genremalerei schätzt, hat bereits sein Versuch eines Pikaroromans bewiesen, der voll und ganz in der spanischen Tradition steht. Die »Schnabelewopski«-Memoiren feiern den Künstler Jan Steen (1626–1679) nicht nur als Maler weltanschaulicher Kontraste, sondern auch als deren Überwinder.³¹ Sein Bild »Das Bohnenfest« zeigt eine fröhliche häusliche Szene mit der Familie des äußerst trinkfreudigen Malers, das im Rückgriff auf die Lichtmetaphorik so interpretiert wird: »Das war kein trüb-katholischer Spuk, sondern ein modern heller Geist der Freude«, der das Ende des Leib-Seele-Dualismus verkündet (DHA V, 183).

Schließlich lässt der Shakespeare-Text von 1838 klar erkennen, warum das Kontrastphänomen im Jahrzehnt nach der Julirevolution so sehr im Mittelpunkt von Erzählprosa und Essayistik gestanden hat. Das Porträt Cressidas steht demonstrativ am Anfang des imaginären Rundgangs durch die Galerie der Frauengestalten. Aber die antike Heldin ist keine Idealgestalt, sondern eine »zweydeutige Dame«, die gemäß den Gattungsnormen weniger in der Tragödie als in der Komödie ihren Platz haben müsste. Da die »vorhandenen Maaßstäbe« nicht ausreichen, Shakespeares »eigenthümlichste Schöpfung« näher zu charakterisieren (DHA X, 28 f.),

fordert der Text programmatisch mit Rücksicht auf den Begriff, um den Heines Kontrastreflexion kreist: »Wir können ihre hohe Vortrefflichkeit nur im Allgemeinen anerkennen; zu einer besonderen Beurtheilung bedürften wir jener neuen Ästhetik, die noch nicht geschrieben ist«.

Eine Vorstellung von dem, was den Mittelpunkt der »neuen Ästhetik« bilden würde, liefern die nachfolgenden gattungstheoretischen Erörterungen dank einer rhetorischen Figur. »Troilus und Cressida« steht für Heine zu Recht an der Spitze der Tragödien, weil »darin eine jauchzende Bitterkeit [herrscht], eine weltverhöhrende Ironie, wie sie uns nie in den Spielen der komischen Muse begegnete«. Bringen die Figuren des Oxymorons und der Ironie, die beide Widersprüchliches einer verkehrten Weltordnung verbinden, die geforderte Mischung von Tragik und Spaß präzise auf den Punkt, dann macht ein kontrastreiches Bild die Idee der neuen Ästhetik besonders anschaulich; es ist doch, »als sähen wir Melpomene auf einem Grisettenball den Chahut tanzen, freches Gelächter auf den bleichen Lippen« der tragischen Göttin, »und den Tod im Herzen« (DHA X, 29).

Diese Ästhetik ist damals nicht geschrieben worden – Fehlanzeige, wenn man z. B. an Karl Rosenkranz' »Ästhetik des Hässlichen« (1853) denkt. Für diesen Autor ist das Hässliche etwas rein Negatives, das als solches keine sinnliche Form hat.³² Dagegen wäre besser nach Künstlerästhetiken zu fragen, die Heines Absicht vorgearbeitet haben, wie Victor Hugos programmatisches »Préface de Cromwell« von 1827. Das dualistische Denken des Franzosen stellt dem Erhabenen den nicht eindeutig definierten Begriff des Grotesken als Grundlage des modernen Dramas gegenüber (»le laid«, »le difforme«, »l'horrible«) und setzt sich ebenfalls für ein ganz neues Buch über »den Gebrauch des Grotesken in den Künsten« ein. Der für seine antithetische Schreibweise berühmte Dichter betont ausdrücklich: »comme moyen de contraste« ist das Groteske im Horizont des Erhabenen die reichste und natürliche Quelle der modernen Kunst.³³ Erhabenes und Groteskes müssen sich demnach versöhnen, um die wahre, auf der »harmomies des contraires«³⁴ beruhende Poesie hervorzubringen zu können, wozu Shakespeare das Modell geliefert hat.

Ohne jeden Harmoniegedanken hat Heines Vorliebe für kontrastive und antithetische Werkstrukturen wohl selber das brillianteste Beispiel einer »neuen Ästhetik« geliefert. Wenn Kontraste zum Gradmesser der historischen Entwicklung erklärt werden, besteht für den modernen Dichter die Aufgabe darin, Risse und Brüche so in seine Schreibweise zu integrieren, dass sie gewöhnliche Wahrnehmungen durchkreuzen, vertraute Illusionen zerstören und überholte Zustände in Bewegung, wenn nicht zum Tanzen zu bringen. – Heines Verarbeitung von Kontrasten im Medium der Sprache folgt einem ausgedehnten Programm mit verschiedenen Strategien und Techniken. Auf makrotextueller Ebene dominieren neben seiner Kunst von Doppel- und Parallelporträts werkstrukturelle und narrative Kontrastphänomene.

II. Die neue Schreibpraxis

II.1. Strukturelle und narrative Kontraste

Es ist sicher kein Zufall, dass ausgerechnet Heines Schelmenroman mit seinem antithetischen Konstruktionsprinzip das neuartige Ästhetik-Projekt besonders beispielhaft verwirklichen konnte. Beide Hauptteile der »Schnabelewopski«-Memoiren bestehen aus zwei Städtebildern, die äußerst kontrastreich angelegt sind. Zusammen ergeben sie ein negatives Gesamtbild mit drastischer Sozial- und Religionskritik. Näher betrachtet repräsentiert Hamburg die Deformationen des modernen, bourgeois Geistes, die Universitätsstadt Leiden dagegen die Verunstaltungen, die der vormoderne, spiritualistische Geist verursacht hat. Zwar gewährleistet die hanseatische Republik »größte politische Freyheit« (DHA V, 153), aber der »Geist Bankos«, der Geist des Geldes, hat alle Lebensbereiche so durchdrungen, dass überall nüchterner Materialismus vorherrscht.³⁵ Ganz anders Leiden: Dort hat asketische Gesinnung die Köpfe verdreht und exaltierten Spiritualismus hervorgebracht (schon der Stadtname hat Symbolcharakter).

Das Bild der schönen Elbstadt ist allerdings nicht aus einem Guss. So beruht der Konsensus der bürgerlichen Gesellschaft auf englischen Sitten und »himmlischem« Essen. Einverständnis geht regelrecht durch den Magen, was christliche Theologen und Advokaten gern bezeugen können. Wieder ganz anders Holland. War in Hamburg nur das Essen »himmlisch«, waren die Mädchen auf dem Jungfernstieg schön und an der Drehbahn sogar schön und käuflich, dann ist in Leiden das Essen »fürchterlich schlecht« und Sex noch schlechter als fürchterlich (vgl. DHA V, 153 und 176). Die sexuelle Misere hat neurotisch gewordene Opfer zu verantworten, wie z. B. einen Theologieprofessor, plastisches Gegenbild seiner Hamburger Kollegen. Erneut gelangt die große »Suppen-Frage« in den Mittelpunkt, aber so, dass alles, was vom Magen geregelt wird, nicht Konsens, sondern Dissens erzeugt. In einem Fall führen die theologischen Streitereien der darbenenden Studenten sogar zu einem tragischen Ende, das wiederum quer zum komischen Anfang steht. Aber auch das Porträt Leidens besitzt zwei Seiten. Die positive Seite verkörpern die Genbilder Jan Steens mit der Wiedergeburt des von der christlichen Religion verdrängten Pantheismus, der das Ende der »großen Krankheitsperiode der Menschheit« ankündigt (DHA V, 186).

An einer Stelle werden die Gattungsnormen des Schelmenromans mit einem Stilmittel durchbrochen, das für Heines Schreibweise typisch geworden ist: Bruch des Zeitkontinuums mit und ohne Ortswechsel oder Wetterumschwung. In den meisten Fällen erzeugt dieser eine gänzlich desillusionierende Perspektive. So lässt ein zweiter, zwölf Jahre später erfolgter Hamburg-Besuch in der Erinnerung ein