

HEINE JAHRBUCH 2013

A large, elegant cursive signature in a light red color, which appears to be the name 'Heine', is centered on the page.

52. Jahrgang

Heinrich-Heine-Institut
Düsseldorf

J.B.METZLER



J.B.METZLER

Herausgegeben in Verbindung mit
der Heinrich-Heine-Gesellschaft

HEINE-JAHRBUCH 2013

52. Jahrgang

Herausgegeben von Sabine Brenner-Wilczek
Heinrich-Heine-Institut
der Landeshauptstadt Düsseldorf

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Anschrift der Herausgeberin:
Sabine Brenner-Wilczek
Heinrich-Heine-Institut
Bilker Straße 12–14, 40213 Düsseldorf

Redaktion: Christian Liedtke

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02497-8
ISBN 978-3-476-01198-5 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-01198-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2013
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhalt

Siglen	IX
--------------	----

Aufsätze

I.

Wolfgang Ranke · »Die Götter Griechenlands«: Heines Replik auf Schiller und die Romantik	I
Georges Felten · Odysseus am Rhein. Heines »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten« als poetologische Selbstverortung	24
Hans Kruschwitz · Kämpfe und Gourmand der Revolution. Zur Genussdoktrin in Heines »Deutschland. Ein Wintermärchen«	42

II.

Leslie Brückner · »Der Sumpf, der in der Mitte liegt«. Darstellungen der Julimonarchie bei Heinrich Heine und Adolphe-François Loève- Veimars	54
Michael Perraudin · Heine's Byron-Translations: How Good are They, and How Proficient was Heine's English?	74
Andrea Schäpers · Die »Harzreise« auf Spanisch. Was bleibt von Heines Deutschlandbild?	91
Christoph auf der Horst · Heinrich Heine und die pathographische Illusion	116
Norman Kasper · Hotho und Schnaase lesen Tieck: Proto-Ästhetizismus – Ironie(kritik) – kunstgeschichtliche Begriffsarbeit	142

Kleinerer Beitrag

- Arno Pielenz und Christian Liedtke · Die Wehrmacht
singt die »Loreley« 173

Reden zur Verleihung des Heine-Preises 2012

- Alexander Kluge · Laudatio auf Jürgen Habermas 179
Jürgen Habermas · Zeitgenosse Heine. Endlich ist er »unser« –
aber was sagt er uns noch? Dankrede 187

Heinrich-Heine-Institut. Sammlungen und Bestände. Aus der Arbeit des Hauses

- Christian Liedtke · Kommentiertes Bestandsverzeichnis der Düsseldorfer
Heine-Autographen. Neuerwerbungen: 1999–2013 201
Karin Füllner · Von Skandalen, Positionen, Politik und Poesie.
15. Forum Junge Heine Forschung 2012 mit neuen Arbeiten
über Heinrich Heine 227

Reden

- Joseph A. Kruse · Spiegelbilder. Gedanken zum Düsseldorfer
Heine-Denkmal 2012 233
Arie Hartog · Rede zur Einweihung des Bremer Heine-Denkmals
am 1. Oktober 2010 240
Manfred Windfuhr · »Generalschlüssel zum Verständnis der »Lutezia«.
Volkmar Hansens Heine-Studien 245
Manfred Windfuhr · Deutsch-französische Symbiose: literarisch,
sprachlich und optisch. Bernd Kortländer zum Abschied 249
Joseph A. Kruse · Astrid Gehlhoff-Claes (1928–2011). Gedanken zu ihrem
85. Geburtstag 253

Buchbesprechungen

Ralf Georg Czapla / Franca Victoria Schankweiler (Hrsg.) · »Meine liebe Marie« – »Werthester Herr Professor«. Der Briefwechsel zwischen August Wilhelm von Schlegel und seiner Bonner Haushälterin Maria Löbel (Robert Steegers)	257
Christian Friedrich / Ulf Jacob / Marie-Ange Maillet (Hrsg.) · Fürst Pückler und Frankreich. Ein bedeutendes Kapitel des deutsch- französischen Kulturtransfers (Norbert Waszek)	260
Lydia Fritzlar · Heinrich Heine und die Diaspora. Der Zeitschriftsteller im kulturellen Raum der jüdischen Minderheit (Rolf Hosfeld)	263
Georg Herwegh · Werke und Briefe. Kritische und kommentierte Gesamtausgabe. Hrsg. v. Ingrid Pepperle in Verb. m. Volker Giel u. a. Bd. 4: Prosa 1849–1875. Bearb. von Ingrid u. Heinz Pepperle (Bernd Füllner)	265
Yvonne Joeres · Die »Don Quijote«-Rezeption Friedrich Schlegels und Heinrich Heines im Kontext des europäischen Kulturtransfers. Ein Narr als Angelpunkt transnationaler Denkansätze (Jan von Holtum)	269
Hartmut Kircher · Heinrich Heine (Sandra Heppener)	272
Hilde Winter · Heinrich Heine und »das Buch«. Funktionen der Bibelzitate und -anspielungen in seinen Werken und Briefen (Joseph A. Kruse)	275
Simon Wortmann · »das Wort will Fleisch werden«. Körper-Inszenierungen bei Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche (Anne Stähr)	277
<i>Heine-Literatur 2012 mit Nachträgen</i>	281
<i>Veranstaltungen des Heinrich-Heine-Instituts und der Heinrich-Heine- Gesellschaft e. V. Januar bis Dezember 2012</i>	301
<i>Ankündigung des 17. Forum Junge Heine Forschung</i>	313
<i>Abbildungen</i>	315
<i>Hinweise für die Manuskriptgestaltung</i>	317
<i>Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Heine-Jahrbuchs 2013</i>	319

Siglen

- B = Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Klaus Briegleb. Bd. 1–6. München 1968–1976.
- DHA = Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf. Bd. 1–16. Hamburg 1973–1997.
- Galley/Estermann = Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Hrsg. von Eberhard Galley und Alfred Estermann. Bd. 1–6. Hamburg 1981–1992.
- Goltschnigg/Steinecke = Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in den deutschsprachigen Ländern. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare. Hrsg. von Dietmar Goltschnigg und Hartmut Steinecke. Bd. 1–3. Berlin 2006–2011.
- HJb = Heine-Jahrbuch. Hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. (bis 1973: Heine-Archiv Düsseldorf) in Verbindung mit der Heinrich-Heine-Gesellschaft. Jg. 1–32 Hamburg 1962–1994; Jg. 33 ff. Stuttgart, Weimar 1995 ff.
- Hirth = Heinrich Heine: Briefe. Erste Gesamtausgabe nach den Handschriften. Hrsg. und eingel. von Friedrich Hirth. Bd. 1–6. Mainz, Berlin 1949–1950.
- Höhn = Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart, Weimar ¹1987, ²1997, ³2004.
- auf der Horst/Singh = Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Begründet von Eberhard Galley und Alfred Estermann. Hrsg. von Christoph auf der Horst und Sikander Singh. Bd. 7–12. Stuttgart, Weimar 2002–2006.
- HSA = Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (seit 1991: Stiftung Weimarer Klassik) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Bd. 1–27. Berlin, Paris 1970 ff.
- Mende = Fritz Mende: Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. 2. bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1981.
- Werner/Houben = Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen. Hrsg. von Michael Werner in Fortführung von H. H. Houbens »Gespräche mit Heine«. Bd. 1, 2. Hamburg 1973.

Aufsätze

I.

»Die Götter Griechenlands« Heines Replik auf Schiller und die Romantik

Von Wolfgang Ranke, Göttingen

Auch in der Mythologie ging es gut. Ich hatte meine liebe Freude an dem Göttergesindel, das so lustig nackt die Welt regierte. Ich glaube nicht, daß jemals ein Schulknabe im alten Rom die Hauptartikel seines Katechismus, z. B. die Liebschaften der Venus, besser auswendig gelernt hat, als ich. Aufrichtig gestanden, da wir doch einmal die alten Götter auswendig lernen mußten, so hätten wir sie auch behalten sollen [...]. (DHA VI, 189)

Es ist der knapp 30-jährige Heinrich Heine, der da von seinem Schulunterricht redet. Die zitierte Passage stammt aus dem siebenten Kapitel des Reisebils »Ideen. Das Buch Le Grand« und steht im Zusammenhang einer längeren autobiographisch geprägten Sequenz über die Schulzeit am katholischen Lyceum in Düsseldorf, das der jüdische Bürgersohn Harry Heine von 1809 bis 1814 besuchte. Der Autor des Reisebils mokiert sich zwar über die Quälerei des am Lyceum erteilten Unterrichts – insbesondere das Griechische nennt er eine »Erfindung des Teufels« (DHA VI, 188) –, gleichwohl ist hier der Grundstock jenes Bildungswissens gelegt worden, das damals für jeden verbindlich war, der sich der gebildeten Oberschicht zuzählen wollte. Und dazu gehörte eben auch ein mehr oder minder umfangreiches mythologisches Wissen – ein Wissen, das nicht nur benötigt wurde, um die klassischen Werke der Antike oder auch die mit mythologischen Anspielungen durchsetzten Dichtungen ihrer modernen Nachfahren zu verstehen, sondern das darüber hinaus auch zur Alltagsrhetorik, zur »gepflegten Semantik« der gebildeten Oberschicht gehörte, wie es Gerhart von Graevenitz anhand der mythologischen Vergleiche in der gehobenen zeitgenössischen Presse – etwa in Cottas »Allgemeiner Zeitung« – nachgewiesen hat.¹ Auch Heine be-

dient sich später in seinen Artikeln aus Frankreich für Cottas Blatt ganz selbstverständlich dieser Rhetorik, wenn er etwa bekannte Politiker mit griechischen Göttern und Heroen vergleicht.² Mythologisches Wissen bedeutet in diesem Zusammenhang im Wesentlichen die Kenntnis eines Codes mit langer Tradition, und die griechisch-römische Götterwelt bildet dabei ein bloßes Arsenal von festliegenden Exempla-Figuren, das zu beliebiger Verwendung bereitsteht. Neben diesem Aspekt des rhetorisch nutzbaren Bildungswissens enthält die eingangs zitierte Passage zum mythologischen »Katechismus«-Unterricht aber noch einen anderen, weiter reichenden Aspekt, der von Heine mit der launigen Bemerkung »so hätten wir sie [die alten Götter – WR] auch behalten sollen« angedeutet wird. Es ist das in den antiken Mythen aufbewahrte und sinnreich aktualisierbare Einspruchspotential gegen die vom Christentum geprägte Kultur und Lebensform, das Heines Interesse an den griechischen Göttern auf sich zieht. 1825 evangelisch getauft, hat Heine sich sein Leben lang kritisch mit der christlichen Religion, ihrer biblischen Überlieferung, ihrer kulturellen Bedeutung und ihrer kirchlichen Praxis in Gegenwart und Vergangenheit auseinandergesetzt – und dies in wechselnden Frontstellungen. Zunehmend wichtiger wird dabei für Heine die Konfrontation der christlichen Welt mit der Welt der heidnischen Antike. Vor allem in den Pariser Schriften der 1830er Jahre profiliert Heine den kulturellen Gegensatz als einen solchen zwischen griechischem Sensualismus und jüdisch-christlichem Spiritualismus. In der Börne-Denkschrift von 1840 geht er darüber noch hinaus und erhebt den kulturellen Gegensatz in den Rang einer generellen anthropologischen Polarität zwischen genussfreudigen »Hellenen« und asketischen »Nazarenern«.³ Goethe ist ihm der Prototyp des Neu-Hellenen, und sich selbst sieht er gelegentlich in der Rolle des »große[n] Heide[n] Nr. II« (DHA XV, 112). Sein spezielles Interesse an den alten Göttern gilt zu dieser Zeit aber nicht mehr eigentlich ihrer klassisch-griechischen Ausprägung, sondern ihrem geheimen Fortleben unter der Vorherrschaft des Christentums. Dokumentiert ist dieses Interesse vor allem in seinen Prosaschriften »Elementargeister« von 1837 und »Die Götter im Exil« von 1853. Anknüpfend an den Volksglauben präsentiert Heine hier die alten Götter in depravierter Gestalt, sei es als dämonische Verführer, sei es als bürgerlich getarnte Exilanten. Implizites Thema ist dabei die Kehrseite der geistigen Disziplinierung menschlicher Natur im Christentum als »Wiederkehr des Verdrängten« – so Norbert Altenhofers Formel.⁴

Die hier nur stichwortartig angedeuteten Schwerpunkte des Heine'schen Interesses an der heidnischen Antike und ihrer Götterwelt sind in der Heine-Forschung ausgiebig und differenziert behandelt.⁵ Ich will mich hier dagegen auf die genaue Analyse eines einzigen frühen Textes zum Thema beschränken, dessen raffinierte Replikenstruktur in der Forschung m. E. noch nicht weit genug aus-

geleuchtet worden ist – auf Heines Gedicht »Die Götter Griechenlands« aus dem zweiten Zyklus der »Nordsee«-Gedichte, 1827 im »Berliner Conversations-Blatt« veröffentlicht und im selben Jahr auch in den zweiten Band der »Reisebilder« und das »Buch der Lieder« aufgenommen.

Die »Nordsee«-Gedichte unterscheiden sich schon darin von allen anderen Gedichten im »Buch der Lieder«, dass Heine hier zum ersten (und einzigen) Mal freie Rhythmen verwendet. Auch finden sich verstärkt Bezugnahmen auf die antike Mythologie und die Sprache Homers. Das Gedicht »Die Götter Griechenlands« nimmt jedoch auch innerhalb der »Nordsee«-Zyklen eine Sonderstellung ein: Es wird in der neueren Forschung durchweg als erste bedeutende Stellungnahme Heines zu seinem großen Thema der Opposition von heidnischer und christlicher Welt angesehen.⁶ Dies ist jedoch nicht die einzige Opposition, die für Heines Gedicht bestimmend ist. Sein Titel ist ein für den zeitgenössischen Leser unmissverständliches Signal: Er verweist zurück auf das berühmte titelgleiche Gedicht Schillers, das in seiner Wirkungsgeschichte paradigmatische Bedeutung für den Griechenkult des Weimarer Klassizismus gewonnen hat. Wenn Heine den Titel dieses berühmten Vorgängers zitiert, dann ist das zugleich eine Aufforderung an den Leser, das eigene zum Schiller'schen Gedicht ins Verhältnis zu setzen.⁷ Daher vorab einige Bemerkungen zu diesem Vorgänger-Gedicht.

I.

Schillers »Die Götter Griechenlandes« ist in zwei Fassungen überliefert. Die erste, 25 Strophen umfassende Version erschien im März 1788 in Christoph Martin Wielands »Mercur« und war zugleich Schillers poetischer Einstand in Weimar. Die zweite, auf 16 Strophen reduzierte »klassische« Version erschien erst zwölf Jahre später und repräsentiert einen veränderten Standort der poetologischen Reflexion, der vor allem in der neuen Schlussstrophe zum Ausdruck kommt. Die Neubearbeitung ist nicht zuletzt auch der Kontroverse geschuldet, die die erste Version auslöste.⁸ In dieser ersten Fassung konfrontiert der lyrische Sprecher die eigene neuzeitliche Gegenwart mit einer griechischen Antike, die als Epoche der Heiterkeit, Sinnenfreude und heroischen Vitalität präsentiert wird – ein Jugendzeitalter der Menschheit, der mythischen Naturbeseelung, der direkten Kommunikation zwischen Göttern und Menschen – erotisch, kultisch und künstlerisch –, auch der Grenzaufhebung zwischen heiterem Diesseits und elysischem Jenseits. Dem Anthropomorphismus der Götter entspricht ein menschliches Selbstwertgefühl, das der lyrische Sprecher in der 24. Strophe auf die chiasmisch geprägte Formel bringt: »Da die Götter menschlicher noch waren, / Waren Menschen gött-

licher.« (Fr, V.191f.).⁹ Im Gegensatz dazu ist das Bild der neuzeitlichen Gegenwart, das Schiller malt, ein Bild der »entzauberten« Welt (um mit Max Weber zu sprechen): Das mechanistische Naturverständnis neuzeitlicher Wissenschaft hat die mythische Naturbeseelung abgelöst, und an die Stelle der lebensnahen polytheistischen Vielfalt ist die abstrakte Vorstellung des einen, unerreichbar fernen Gottes getreten. Der religiös begründeten Diesseitsverachtung entspricht eine Lebensweise der Menschen, deren kennzeichnendes Merkmal das »Entsagen« ist. Der lyrische Sprecher sehnt sich nach der »schönen Welt« der griechischen Frühzeit zurück mit dem Wissen, dass diese unwiederbringlich dahin ist.

Diese erste Version des Schiller'schen Gedichts hat massiven Einspruch hervorgerufen, namentlich von Seiten Friedrich Leopold Stolbergs, der darin einen Angriff auf die christliche Religion erblickte. Schiller habe den wahren Gott zugunsten der »blühenden Fiktionen« der Mythologie herabgesetzt – so sein Vorwurf.¹⁰ Nun ist zwar in den Neuzeitstrophen des Schiller'schen Gedichts ohne Frage die Vorherrschaft des Christentums – vor allem in den Hinweisen auf unsinnliches Jenseits und entsagende Diesseitsverachtung – vorausgesetzt, aber die »Gottheit«, von der da die Rede ist, repräsentiert eher die aufklärerische Schwundstufe der jüdisch-christlichen Gottesvorstellung: den fernen, unsichtbaren, allem menschlichen Leben gegenüber indifferenten Gott des Deismus. Als »Werk und Schöpfer des Verstandes« (V.194) wird er in der letzten Strophe der ersten Fassung apostrophiert, und ihm als Verstandes-Gott ist die Entmythologisierung der Natur durch die neuzeitliche (newtonsche) Physik zugeordnet. So ist der von Schiller ins Licht gestellte Gegensatz von Neuzeit und griechischer Antike – trotz mancher später gestrichener Anklagen gegen den herrschenden Gott¹¹ – nicht so sehr einer der Religionen, sondern der *Weltsichten* – der prosaischen unter der Herrschaft des Verstandes einerseits, der mythischen unter der Herrschaft der poetischen Einbildungskraft andererseits. Die griechischen Götter nämlich sind ihrerseits »schöne Wesen aus dem Fabelland« (V.4) der Poesie, sowie auch die mythische Naturbeseelung eine Leistung der wirklichkeitsverwandelnden »Dichtkunst« (Fr, V.9) ist – darauf weisen bereits die ersten beiden Strophen des Gedichts hin. Schiller imaginiert eine griechische Frühzeit, in der die Mythen schaffende Phantasie der Dichtung maßgeblich Weltbild und Lebensform bestimmt hat. Diese Position nimmt in der neuzeitlichen Gegenwart die prosaische Wissenschaft ein. Verdeutlicht wird das im Bild der »Heimkehr der Götter ins Dichterland«. In der 22. Strophe der ersten Fassung (die der vorletzten Strophe der zweiten Fassung entspricht) heißt es:

Müßig kehrten zu dem Dichterlande
 Heim die Götter, unnütz einer Welt
 Die, entwachsen ihrem Gängelbande
 Sich durch eignes Schweben hält.
 (F1, V.173–176 / F2, V.117–120)

Die Götter kehren dahin zurück, woher sie ihren Ausgang nahmen: ins Gebiet der Dichtung; denn für die neuzeitliche Welterklärung sind sie funktionslos geworden. Entsprechend verändert sich nun aber auch die Rolle der Dichtung in der Neuzeit. Dieser poetologische Aspekt ist Leitgesichtspunkt der neuen Schlussstrophe, mit der Schiller in der zweiten Fassung des Gedichts an die gerade zitierten Verse anschließt:

Ja sie kehrten heim und alles Schöne
 Alles Hohe nahmen sie mit fort,
 Alle Farben, alle Lebenstöne,
 Und uns blieb nur das entseelte Wort.
 Aus der Zeitflut weggerissen, schweben
 Sie gerettet auf des Pindus Höhn,
 Was unsterblich im Gesang soll leben,
 Muß im Leben untergehn.
 (F2, V.121–128)

In dieser Schlussstrophe der neuen Version findet ein überraschender Perspektivenwechsel statt, der die neue poetologische Pointe enthält. Die ersten vier Verse sind noch ganz aus der elegischen Perspektive des Verlustes gesprochen. Deutlich ist: Neuzeitliche Dichtung vermag die Lebenswelt nicht länger mythisch zu »beseelen«, ihr bleibt nur »das entseelte Wort«. Die Logik der letzten vier Verse weist jedoch in eine andere Richtung: Gerade *weil* die griechischen Götter keine lebensbestimmenden Mächte mehr sind, können sie in der Dichtung ewig leben, nämlich als zeitloses Ideal.¹² Die Schlusszeilen sind so zugleich als Kommentar zu Schillers eigenem Gedicht zu lesen. In ihm nämlich *ist* die antike Götter- und Menschenwelt bereits zum Ideal eines goldenen Zeitalters erhoben, das es in Wahrheit so nie gegeben hat – ein idealisiertes Griechenbild aus der Perspektive des sentimentalischen Elegikers, wie man unter Bezugnahme auf Schillers Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« sagen kann.¹³ Programmatisch gewendet, lautet die Schlussfolgerung aus den letzten Versen des Gedichts in seiner endgültigen Fassung: Der Ort, wo das menschliche Bedürfnis nach erfahrbarer Sinnfülle befriedigt wird, ist fortan die ästhetisch-idealisierte Kunst und *nur* sie, nicht die Religion, auch nicht die Lebenswirklichkeit.¹⁴

Heine hat die zitierten Schlusszeilen von Schillers Gedicht später in seinem Versepos »Atta Troll« in sarkastischer Weise parodiert¹⁵, sein 16 Jahre früher entstandenes »Nordsee«-Gedicht »Die Götter Griechenlands« ist jedoch keine Schiller-Parodie. Es handelt sich vielmehr um einen selbständigen Gegenentwurf¹⁶ unter veränderten Voraussetzungen.

II.

Heines Gedicht unterscheidet sich in der Form, in der Tonlage und in der vorgeführten Konstellation derart weitgehend von Schillers Werk gleichen Titels, dass frühe Interpreten wie Gerhard Storz oder Benno von Wiese kaum Anlass für Rückbezüge gesehen haben.¹⁷ In der Tat sind Heines freie Rhythmen nicht mit Schillers trochäischen Fünfhebern, seine Unterteilung des Gedichts in sechs ungleich lange Abschnitte nicht mit Schillers strenger Form in achtzeiligen kreuzgereimten Strophen vergleichbar. Die freien Rhythmen ermöglichen Heine eine weit größere Variabilität des Tons sowie überraschende Haltungswechsel des lyrischen Sprechers – ganz im Gegensatz zur weitgehend einheitlich elegischen Haltung bei Schiller.¹⁸ Dem entspricht die veränderte Grundkonstellation: Bei Heine wird nicht wie bei Schiller die große Vergangenheit der griechischen Götter in wehmütiger Erinnerung heraufbeschworen, sondern die Götter erscheinen dem lyrischen Ich selbst – eingebettet in eine rahmende Naturszenerie – als Gespensterzug, so dass der Kontrast von Gegenwart und Vergangenheit, der bei Schiller den Aufbau des Gedichts bestimmt, bei Heine in die Erscheinung der Götter selbst verlagert werden kann. Daraus gewinnt Heine den Ansatz zur entscheidenden Umakzentuierung dieses Kontrastes. Ich gehe im Folgenden die einzelnen Abschnitte des Gedichts schrittweise durch.

Ausgangssituation ist eine mitternächtliche Naturszenerie, die deutlich romantische Züge trägt:

Vollblühender Mond! In deinem Licht,
 Wie fließendes Gold, erglänzt das Meer;
 Wie Tagesklarheit, doch dämmrig verzaubert,
 Liegt's über der weiten Strandesfläche;
 Und am hellblau'n, sternlosen Himmel
 Schweben die weißen Wolken,
 Wie kolossale Götterbilder
 Von leuchtendem Marmor.



Heinrich Heine, »Die Nordsee. Erster Zyklus.« Holzschnitt von F. W. Bader (1886)

Nein, nimmermehr, das sind keine Wolken!
 Das sind sie selber, die Götter von Hellas,
 Die einst so freudig die Welt beherrschten,
 Doch jetzt, verdrängt und verstorben,
 Als ungeheure Gespenster dahinzieh'n
 Am mittlernächtlichen Himmel. (V. 1–14)¹⁹

Werner Bauer hat in diesem Zusammenhang überzeugend auf das romantische Motiv des »Mondzaubers« hingewiesen, wie es etwa in Tiecks berühmten Prologversen zum »Phantásus« – »Mondbeglänzte Zaubernacht« – erscheint.²⁰ Nur lässt der Mondzauber hier nicht wie bei Tieck die »wundervolle Märchenwelt« entstehen, sondern den Gespensterzug der griechischen Götter. Dies geschieht durch Wechsel der Wahrnehmungsperspektive zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt des Gedichts. Werden die Götter zunächst noch durch bloßen Vergleich der vom Vollmond erhellten Wolken mit »kolossalen Götterbildern aus leuchtendem Marmor« in direkter Anbindung an die Naturerscheinung ein-

geführt, so fällt sich gleich darauf das lyrische Ich selbst ins Wort, und die Wolken verwandeln sich in die gespenstischen Wiedergänger der »verstorbenen« und »verdrängten« Götter selbst. Auch das Wiedergänger-Motiv – von Heine im »Buch der Lieder« mehrfach verwendet – entspricht der romantischen Szenerie des Beginns.

Tonlage und Atmosphäre ändern sich jedoch mit der nun folgenden Götterrevue im dritten Abschnitt (V.15–63): Heine nutzt die freien Rhythmen hier durch den verstärkten Einsatz des Daktylus zur Annäherung an den homerischen Hexameter.²¹ Sprache und Welt Homers werden evoziert durch Zitierung typisch homerischer Komposita (nach der Voß'schen Übersetzung) wie »olymposerschütternd« (V. 21), aber auch durch deren gewagte Nachbildung wie »gottbefruchtet« (V. 40). Überdies wird in den Versen 59–63 direkt auf eine burleske homerische Szene angespielt.²² Das Gestaltungsprinzip, das dieser Götterschau zugrunde liegt, besteht einerseits aus dem Kontrast zwischen »Einst« und »Jetzt«, andererseits aus der Anwendung eines mythischen Modells zur Erklärung der Situation. Heine wendet das Modell der so genannten Titanomachie (des Kampfes der olympischen Götter gegen die Titanen), wie es aus Hesiods »Theogonie« bekannt ist²³, auf die olympischen Götter selbst erneut an: Wie diese einst ihre Vorgänger nach langem Kampf aus der Herrschaft verdrängten und in den Tartarus verbannten, so sind sie nun selbst verdrängt und entmachtet worden von ihren Nachfolgern. Daher der traurige Anblick, den sie jetzt als gespenstische Wiedergänger im Kontrast zur einstigen Herrlichkeit bieten. Gleich bei der Vorstellung des Zeus Kronion wird das der Götterrevue insgesamt zugrunde liegende Gestaltungsprinzip exemplarisch durchgespielt:

Stauend, und seltsam geblendet, betracht' ich
 Das luftige Pantheon,
 Die feierlich stummen, grau'nhaft bewegten
 Riesengestalten.
 Der dort ist Kronion, der Himmelskönig,
 Schneeweiß sind die Locken des Haupts,
 Die berühmten, olymposerschütternden Locken.
 Er hält in der Hand den erloschenen Blitz,
 In seinem Antlitz liegt Unglück und Gram,
 Und doch noch immer der alte Stolz.
 Das waren bessere Zeiten, o Zeus,
 Als du dich himmlisch ergötztest
 An Knaben und Nymphen und Hekatomben;
 Doch auch die Götter regieren nicht ewig,
 Die jungen verdrängen die alten,
 Wie du einst selber den greisen Vater
 Und deine Titanen-Oehme verdrängt hast,
 Jupiter Parricida! (V. 15–31)

Zunächst wird der Anblick des Entmächtigten beschrieben – pars pro toto angedeutet durch die bleich gewordene Lockenpracht und den erloschenen Blitz –, dann wird in der Anrede an Zeus die glorreiche Vergangenheit als Zeit höchster Sinnenlust durch Anspielung auf dessen zahlreiche Liebschaften und die großen Opferfeste (»Hekatomben«) in Erinnerung gerufen. Schließlich wird Zeus als Vatermörder (»Parricida«) apostrophiert und damit an jenes Gesetz erinnert, nach dem er einst durch Beseitigung der Titanenverwandtschaft angetreten war und von dem er dann selbst eingeholt worden ist: »Doch auch die Götter regieren nicht ewig, / Die jungen verdrängen die alten«. Dieses Gesetz reicht nun aber selbst über die olympischen Götter noch hinaus: Indem Heine das mythische Schema der Titanomachie prolongiert und zum allgemeinen Gesetz erhebt, bindet er gleichzeitig die siegreichen *christlichen* Nachfolger in das mythische Schema mit ein.²⁴

Dieses Verfahren markiert eine entscheidende Differenz zu Schillers strikter Entgegensetzung von mythischer Vergangenheit und neuzeitlicher Gegenwart. Wo in dessen »Göttern Griechenlandes« überhaupt einmal vom Übergang des antiken Polytheismus zum neuzeitlichen Monotheismus die Rede ist, da geschieht es metaphorisch durch Verwendung des Bildes vom winterlichen Nordwind, der die schönen Blüten des griechischen Frühlings vertrieben hat.²⁵ Und dennoch gibt es in Schillers Gedicht einen Anknüpfungspunkt für Heines Umakzentuierung, den man bisher übersehen hat. In der (später gestrichenen) 23. Strophe der ersten Fassung heißt es von dem in der neuzeitlichen Gegenwart herrschenden, allein regierenden Gott:

Freundlos, ohne Bruder, ohne Gleichen,
Keiner Göttin, keiner Irdschen Sohn,
Herrscht ein anderer in des Äthers Reichen
Auf Saturnus' umgestürztem Thron.
(Fi, V.177–180)

Im Bild des umgestürzten Throns Saturns (der hier als römisches Äquivalent für Kronos steht) sind zwei verschiedene mythologische Traditionen miteinander verknüpft: Kronos ist ja in der antiken Mythologie nicht nur der Titanenherrscher, der seine Kinder verspeist und dann von seinem Sohn Zeus entmachtet wird. Nach anderer – ebenfalls bei Hesiod überlieferter und von Ovid in den »Metamorphosen« popularisierter – Tradition repräsentiert die Epoche der Kronos-Herrschaft das »goldene Zeitalter« der Welt.²⁶ Darauf spielt Schiller an: Die schöne Welt der griechischen Götterherrschaft *insgesamt* erscheint in seinem Gedicht als »goldenes Zeitalter«, dessen Beendigung durch den Thronwechsel signalisiert wird. Doch das Bild des »umgestürzten Throns« verweist zugleich auf einen *gewaltsamen* Umsturz und damit auf den Mythos der Titanomachie. Nur dass bei Schiller

eben nicht Zeus, sondern der jüdisch-christliche Gott die Thronfolge Saturns antritt. Hierin scheint mir so etwas wie die Keimzelle für Heines Neubearbeitung des Themas zu liegen. Was bei Schiller nur als Implikation eines mythologisch anspielungsreichen Bildes fassbar wird – und überdies in der zweiten Version des Gedichts entfällt –, das macht Heine zum Antike und Neuzeit verbindenden Grundprinzip der Götterwelt: Auf Kronos folgt Zeus und auf Zeus Christus nach dem gleichen mythischen Modell des gewaltsamen Thronwechsels. Für Heines Neubearbeitung ist nun freilich eine weitere Akzentverschiebung bedeutsam: Während bei Schiller eine protestantisch aufgeklärte Sichtweise der neuzeitlichen Religion vorausgesetzt ist – sogar ein Christentum ganz ohne Christus –, legt Heine in seinem Gedicht eine ausgesprochen katholische Version der christlichen Religion zugrunde, die nun zusätzlich Schillers strikten Gegensatz von Polytheismus und Monotheismus zu Fall bringt. Heine spricht von den neuen Göttern immer im Plural. Der dadurch erzielte Effekt ist die Nivellierung der Differenz von Mythos und Religion bzw. Mythos und Heilsgeschichte.

Wie dieser Effekt des Genaueren erzielt wird, zeigen insbesondere die an Hera bzw. Juno adressierten Verse:

Auch dich erkenn' ich, stolze Juno!
Trotz all deiner eifersüchtigen Angst,
Hat doch eine Andre das Zepter gewonnen,
Und du bist nicht mehr die Himmelskön'gin,
Und dein großes Aug' ist erstarrt,
Und deine Liljenarme sind kraftlos,
Und nimmermehr trifft deine Rache
Die gottbefruchtete Jungfrau
Und den wundertätigen Gottessohn. (V. 33–41)

Das besondere Raffinement besteht hier in der heilsgeschichtlichen Überblendung des antiken Heraklesmythos.²⁷ Von Maria und Christus, den neuen Herrschern, ist gar nicht in direkter Weise die Rede. Aber die Verwendung christlich-katholischer Hoheitstitel – »Himmelskön'gin« (V. 36) und »wundertätige[r] Gottessohn« (V. 41) – sprechen eine deutliche Sprache. Und natürlich bezieht sich die Wendung »gottbefruchtete Jungfrau« (V. 40) auf das Dogma der Jungfrauengeburt. Zugleich ist aber von der »zeusbefruchteten« Alkmene und dem »wundertätigen Zeussohn« Herakles die Rede. Auf diese nämlich richtete sich einst der vergebliche Racheversuch der eifersüchtigen Hera. Durch diese Überblendung von Mythos und Heilsgeschichte stellt Heine in geradezu blasphemischer Weise einen genealogischen Zusammenhang zwischen Christus und Zeus her – gewissermaßen in Fortschreibung der mythologischen Genealogie Hesiods. Diese genealogische Fortschreibung entspricht aufs Genaueste der des mythischen

Schemas der Titanomachie, das den Kampf der neuen Götter gegen die alten als Familienangelegenheit – als Kampf der Söhne gegen die Väter – präsentiert.

Die weiteren Teilnehmer der Götterrevue – Athene, Ares, Apollo und Hephaistos – überspringe ich. Nur die der Aphrodite gewidmeten Verse erfordern einen kurzen Kommentar:

Auch dich erkenn' ich, auch dich, Aphrodite,
Einst die goldene! jetzt die silberne!
Zwar schmückt dich noch immer des Gürtels Liebreiz,
Doch graut mir heimlich vor deiner Schönheit,
Und wollt' mich beglücken dein gütiger Leib,
Wie andere Helden, ich stürbe vor Angst –
Als Leichengöttin erscheinst du mir,
Venus Libitina! (V. 45–52)

Nach Friedrich Creuzers Erklärung im 4. Teil seiner »Symbolik und Mythologie der alten Völker« von 1821 ist ›Venus Libitina‹ die altrömische »Göttin der Lust und des Todes – Lebensgöttin und Leichengöttin zugleich«. ²⁸ Ich vermute, dass Heine sich bei Creuzer informiert hat. Er selbst verwendet sie hier als Sinnbild der mit dem christlichen Todesfluch belegten freien Ausübung der Sexualität. ²⁹ In der Betonung dieses – wenn auch neuzeitlich pervertierten – sexuellen Aspekts bildet Heines »Venus Libitina« einen deutlichen Kontrapunkt zu Schillers bereits in der ersten Strophe genannten ›Venus Amathusia‹ (Fr, V.8) – benannt nach ihrem alten Kultort auf Zypern –, die in dessen Gedicht als Sinnbild der Schönheit des goldenen antik-mythischen Zeitalters nahezu gänzlich ihre erotische Ausstrahlungskraft eingeüßt hat. ³⁰

Im vierten Abschnitt des Gedichts wird nun in einer an die Götter insgesamt adressierten Rede die Reaktion des lyrischen Ich auf den Gespensterzug vorgeführt:

Ich hab' Euch niemals geliebt, Ihr Götter!
Denn widerwärtig sind mir die Griechen,
Und gar die Römer sind mir verhaßt.
Doch heil'ges Erbarmen und schauriges Mitleid
Durchströmt mein Herz,
Wann ich Euch jetzt dadoben schaue,
Verlassene Götter,
Tode, nachtwandelnde Schatten,
Nebelschwache, die der Wind verscheucht –
Und wenn ich bedenke, wie feig und windig
Die Götter sind, die Euch besiegten,
Die neuen, herrschenden, tristen Götter,
Die Schadenfrohen im Schafspelz der Demuth –

O, da faßt mich ein düsterer Groll,
 Und brechen möcht ich die neuen Tempel,
 Und kämpfen für Euch, Ihr alten Götter,
 Für Euch und Eu'r gutes, ambrosisches Recht,
 Und vor Euren hohen Altären,
 Den wiedergebauten, den opferdampfenden
 Möcht' ich selber knien und beten,
 Und flehend die Arme erheben – (V. 64–84)

Auch hier ist das Gestaltungsmittel der Kontrast zwischen ›Einst‹ und ›Jetzt‹, doch dieses Mal bezogen auf die Einstellung des lyrischen Ich selbst. Die drastisch formulierte Absage an Griechen- und Römerverehrung zu Beginn ist nicht biographisch – als ein Bekenntnis Heines – zu lesen, sondern gehört als Ausgangspunkt zum eigentümlichen *Konversionsspiel*, das hier vorgeführt wird. Die griechen- und römerfeindliche Einstellung des Sprechers ist die subjektive Entsprechung zur Naturszenerie am Beginn des Gedichts und gehört zur romantischen Vorprägung der Situation.³¹

Nicht die Repräsentanten der alten Götterherrlichkeit, sondern die Entmachteten und Verlassenen rufen beim Sprecher Sympathiegefühle hervor – genauer gesagt: Gefühle, die deutlich zum Umkreis christlicher Tugenden gehören.³² Das gilt für das »heil'ge[.] Erbarmen« mehr noch als für das »schaurige[.] Mitleid«. Die Situationsironie besteht hier darin, dass die antiken Götter, denen selbst ›Mitleid‹ und ›Erbarmen‹ ganz fremd sind, in die Position der Mitleidsbedürftigkeit und Erbarmenswürdigkeit versetzt werden und daher christlich-humane Gefühlsregungen hervorrufen. Doch diese ironische Seitenverkehrung wird gleich darauf noch überboten durch eine zweite: Die Götter des Christentums (»die neuen, herrschenden, tristen Götter«) zeichnen sich ihrerseits gerade nicht durch christlich-humane Tugenden aus, sondern durch ›Feigheit‹ und ›Hinterhältigkeit‹, durch Schadenfreude und Heuchelei. Spiegelverkehrt ruft der Gedanke an diese neuen Götter beim Sprecher »düsteren Groll« hervor – ein Affekt, der – im Gegensatz zum ›heil'gen Erbarmen‹ – umgekehrt auf die griechische Antike verweist. Der Sache nach entspricht dieser »Groll« dem Affekt der *némesis*, dem gerechten Unwillen gegenüber dem unverdienten Glück Unwürdiger, von Aristoteles in seiner »Rhetorik« – komplementär zum Mitleid – den ehrbaren Affekten zugerechnet.³³ Und aus dieser Affektlage heraus kommt es nun zu einem pathetischen Bekenntnis: Der Sprecher imaginiert sich als Streiter für das ›ambrosische Recht‹ der alten Götter, der die neuen Tempel einreißt, gar vor den wieder aufgerichteten alten Altären kniet und sie anbetet. Die radikale und überraschende Konversion, die hier vorgeführt wird³⁴, ist als travestierende Anspielung auf das Konversionsparadigma schlechthin – die Bekehrung des Paulus

vor Damaskus – zu lesen: Dessen Christusvision³⁵ entspricht hier die Vision des Gespensterzugs der alten Götter; dessen plötzlicher Umwandlung vom christenverfolgenden Saulus zum christlichen Apostel Paulus entspricht hier die plötzliche Umwandlung des romantischen Griechen- und Römerfeinds zum kämpferischen Streiter für das ›ambrosische Recht‹ der alten Götter. Aber die hier vorgeführte Konversion verläuft gewissermaßen in Gegenrichtung zur paulinischen, auch ist sie nicht durch die Stimme des Herrn von oben, sondern durch den ›Groll‹ gegenüber diesem neuen Herrn von unten veranlasst. Daher spreche ich von ›Travestie‹.

Doch es bleibt nicht bei dieser Emphase des Neu-Bekehrten: Der Gedankenstrich am Ende des 84. Verses deutet es an. Bereits im nächsten Abschnitt wird das Pathos des Konvertiten ironisch relativiert und die scheinbar religiöse Konversion auf ihren politischen Kern zurückgeführt:

Denn immerhin, Ihr alten Götter,
Habt Ihr's auch eh'mals, in Kämpfen der Menschen,
Stets mit der Parthei der Sieger gehalten,
So ist doch der Mensch großmüth'ger als Ihr,
Und in Götterkämpfen halt' ich es jetzt
Mit der Parthei der besiegten Götter.
* * * (V. 85–90)

Wie bereits erwähnt, hatte Schiller in der ersten Fassung seines Gedichts die ins Licht gestellte höhere Humanität der (idealisierten) Antike in die Formel gefasst: »Da die Götter menschlicher noch waren, / Waren Menschen göttlicher« (Fr, V. 191f.). Diese Sentenz wird hier im fünften Abschnitt von Heines Gedicht einerseits ironisch korrigiert, andererseits subversiv umgedeutet. Zunächst die Korrektur: »Der Mensch« – so heißt es sentenziös zugespitzt im Vers 88 – steht moralisch *über* den Göttern, diese sind auf seine ›Großmut‹ angewiesen. Als Modell für die darin zum Ausdruck kommende Haltung des lyrischen Sprechers hat man in der Forschung hingewiesen auf Goethes »Prometheus«³⁶, oder auch auf den Lucan'schen Cato, der sich im Bürgerkrieg heroisch gegen die von den Göttern gestützte siegreiche Partei stellt.³⁷ Doch die ironische Pointe besteht hier nicht im prometheischen oder catonischen Göttertrotz, sondern in der chiasmisch angelegten Parallelisierung von *göttlicher* Parteinahme in »Kämpfen der *Menschen*« (V. 86) und *menschlicher* Parteinahme in »Götterkämpfen« (V. 89). Ist schon in Schillers chiasmisch gebauter Sentenz die Vertauschbarkeit von Gott und Mensch angelegt, so erst recht hier bei Heine, aber – Schiller subversiv umdeutend – in einem ausgesprochen politischen Sinn: als Supponierbarkeit der Götterkämpfe durch menschliche Machtkämpfe. Denn dass die Götter immer auf Seiten der siegreichen menschlichen Partei stehen, spiegelt nur den Sachverhalt, dass es

immer die Götter der siegreichen menschlichen Partei *sind*, die sich in ›Götterkämpfen‹ durchsetzen. Gerade dadurch, dass Heine hier den *Ausnahmefall* durchspielt – die menschliche Parteinahme für die *besiegten* Götter aus der Position der moralischen Überlegenheit – lenkt er die Aufmerksamkeit auf die *Regel* und damit auf die machtpolitische Grundlage der Götterkämpfe. Wenn also von alten und neuen Göttern in Heines Gedicht die Rede ist, dann sind diese immer als Repräsentanten menschlicher Parteien zu nehmen. Das gilt insbesondere auch für die *neuen* Götter.³⁸

Von dieser Pointe her lässt sich natürlich fragen, was denn nun von der im vierten Abschnitt des Gedichts imaginierten Bekehrung zu den griechischen Göttern noch übrig bleibt.³⁹ Die Frage stellt sich noch verschärft, wenn man den Schlussabschnitt (V. 91–99) des Gedichts betrachtet, der in die rahmengebende Naturszenerie zurücklenkt: Die gespenstischen Götter erröten beschämt (V. 91) und verschwinden »wie Sterbende« (V. 93). Ins Bild gesetzte ›Götterdämmerung‹ also. »Siegreich« bleibt, was über alle Götterkämpfe erhaben ist: die »ewigen Sterne« (V. 99) – als Inbegriff des unwandelbaren Kosmos.

Was also bedeutet die Parteinahme des lyrischen Sprechers für die »besiegten Götter«, wenn diese Götter so wenig unsterblich sind, wie ihr Gelächter »un-auslöschlich« ist? Für die Deutung der im vierten Abschnitt imaginierten Bekehrung entscheidend ist, was unter dem ›ambrosischen Recht‹ der Götter (V. 80) genau zu verstehen ist. Ich verstehe die Wendung nicht im Sinne eines Rechts der Götter auf Unsterblichkeit⁴⁰, sondern als unsterbliches Recht der Götter auf *Genuss*.⁴¹ In diesem Aspekt des Sinnengenusses nämlich liegt der Gegensatz zur Tristesse der neuen herrschenden Götter, auf den im vierten Abschnitt des Gedichts abgehoben wird.⁴² Die Quintessenz besteht dann darin, dass zwar die religiöse Bekehrung als *religiöse* zurückgenommen wird, nicht aber das Bekenntnis zum unsterblichen Recht auf Genuss; denn dafür kann man selbst dann eintreten, wenn die Götter, denen es einst allein zukam, verstorben sind.

III.

Ich komme zurück zum Ausgangspunkt. Heines »Götter Griechenlands« – so hatte ich gesagt – sind als Gegenentwurf zu Schillers Gedicht unter veränderten Voraussetzungen zu verstehen.

Gegenentwurf ist Heines Gedicht schon dadurch, dass es die letzten Zeilen der endgültigen Version seines Vorgängers dementiert: Heines Götter überleben nicht »unsterblich« im Gesang, sondern gehen, wie einst im Leben, so auch im Gesang am Ende unter. Damit erteilt Heine der poetisch-idealisierenden Verklärung der

griechischen Götterwelt eine deutliche Absage. Er verabschiedet so zugleich das Weimarer ästhetische Verständnis der antiken Mythologie als autonome Kunstwelt. Heine reaktiviert stattdessen das religiös-politische Konfliktpotenzial des kulturellen Gegensatzes von griechischer Antike und Christentum, das in der ersten Fassung des Schiller'schen Gedichts noch angelegt war.⁴³ Er tut dies aber unter *veränderten Voraussetzungen*: Nicht die entmythologisierte unpoetische Welt der Aufklärung, sondern die christlich-ideologische Restauration der »Heiligen Allianz« ist bestimmend für die Gegenwart, von der Heine ausgeht. In diesem Kontext hat auch die Verwendung der gegenüber Schiller rekatholisierten Version des Christentums bei Heine ihren bestimmten Sinn: verweist sie doch sowohl auf neukatholische Tendenzen der Metternich-Ära als auch auf den restaurativen Charakter der Affinität romantischer Dichtung zum mittelalterlichen Christentum, der die religiös-ideologische Hinwendung einiger ihrer führenden Vertreter zum Katholizismus entspricht – was Heine dann später in seiner Schrift über »Die romantische Schule« Anlass zu scharfer Polemik gibt.⁴⁴

Wenn Heine, wie beschrieben, die Differenz von Mythos und Heilsgeschichte nivelliert, so entspricht das einem Verfahren, das in der Romantik bereits mit umgekehrtem Vorzeichen praktiziert worden ist, insbesondere in Novalis' 5. »Hymne an die Nacht«. Dort werden in kühner Konstruktion Christus (und Maria) als neue »herrlicher[e] Gestalten« der in den Schoß der Nacht zurückgekehrten griechischen Götter präsentiert.⁴⁵ Die im vierten Abschnitt von Heines Gedicht imaginierte, in Gegenrichtung verlaufende Konversion des Romantikers zu den *alten* Göttern gewinnt erst ihr spezifisches Profil, wenn man sie vor diesem Hintergrund liest. Ein kleiner Exkurs mag das verdeutlichen.

Auch Novalis' 5. »Hymne an die Nacht« repliziert bekanntlich auf Schillers »Götter Griechenlandes«⁴⁶: Wie bei Schiller wird der griechische Menschen- und Götterfrühling, das Zeitalter der »allverwandelnde[n] [...] Fantasie«, abgelöst vom »kalte[n] Nordwind« der Aufklärung durch »dürre Zahl« und »strenge[s] Maaß«.⁴⁷ Aber bei Novalis ist der erwachsen gewordene Verstand der »unkindlichen« Menschheit nicht die Wahrheitsinstanz, vor der die Mythen schaffende Einbildungskraft der Poesie die Waffen strecken muss. Es ist vielmehr ein ganz bestimmtes Defizit der antiken Götterwelt, das ihre Ablösung durch »neue herrlichere Gestalten« erfordert: das bei den Griechen ungelöste Problem des Todes. Das von Schiller so gepriesene Bild des griechischen Thanatos als schöner Jüngling mit der Fackel⁴⁸ ist bei Novalis bloßer ästhetischer Euphemismus, solange die »ewige Nacht« der Toten noch »unenträthselt« bleibt⁴⁹. Erst Christus bringt des Rätsels Lösung und wird so zum wahren Inhalt der griechischen Thanatos-Gestalt.⁵⁰ Im Unterschied zu Schillers Gedicht meldet sich in Novalis' »Hymne« kein lyrisches Ich zu Wort. Die Ablösung der antiken Götterwelt durch das Christentum wird

scheinbar als objektiver Vorgang berichtet. Gleichwohl hat Novalis in der Figur des – viel umrätselten – ›Sängers‹ einen poetischen Stellvertreter für die Stimme des lyrischen Sprechers eingeführt, der mit der Identifizierung Christi als wahre Gestalt des Thanatos-Jünglings die entscheidende Deutungsleistung vollzieht.⁵¹ Und dieser Sänger zieht von »Hellas«, unter dessen »heiterem Himmel« er geboren ist, nach »Palästina«, um sein »ganzes Herz« dem »Wunderkinde« zu »ergeben«.⁵² Unschwer ist hier der poetische Konvertit erkennbar, der von seiner ursprünglich klassisch gräkophilen Prägung zur christlichen Romantik überwechselt.⁵³

Deutlicher noch als bei Novalis ist diese Konversionsstruktur in einem Gedicht Eichendorffs erkennbar, das in veränderter Szenerie die Abfolgegik der 5. »Hymne an die Nacht« in einer Abbeviatur bietet. Gemeint ist das erste große, zwanzigstrophige Lied des Fortunato aus der Novelle »Das Marmorbild«, das später in Eichendorffs Gedichtsammlung von 1837 den Titel »Götterdämmerung 1« erhalten hat.⁵⁴ Die griechische Götterwelt ist hier ausgestaltet als Festszene um Bacchus und Venus, die vom lyrischen Ich aus imaginärer Höhe betrachtet wird.⁵⁵ Ähnlich wie später in Heines Gedicht spricht das lyrische Ich die Götter direkt an: »Ja, Bacchus, Dich seh' ich / Wie göttlich bist Du!« (Str. 3).⁵⁶ Die identifikatorische Anteilnahme des lyrischen Sprechers kommt überdies in dessen »herzinnigem« Gruß an die Frühlingswelt der antiken Lebenslust (»Was schön auf der Welt«, Str. 2) zum Ausdruck. Die Wende in der Mitte des Eichendorff'schen Gedichts erfolgt durch den Auftritt des Thanatos-Jünglings auf dem Fest als »Stillste[r] der Gäste« (Str. 13), der durch Senken der Fackel das Ende der heidnischen Götterwelt herbeiführt (Str. 17–18)⁵⁷, selbst aber – in Anlehnung an Novalis – zur christlichen Erlösergestalt (als »Jüngling vom Himmel«) umgedeutet wird. Statt des Novalis'schen Sängers ist es bei Eichendorff der lyrische Sprecher selbst, der diese Deutung vorträgt, und zwar in einem Bekenntnisakt, der geradezu als Bekehrungserlebnis ausgestaltet ist: »O Jüngling vom Himmel, / Wie bist Du so schön! / Ich laß das Gewimmel, / Mit Dir will ich gehn!« (Str. 19).

Solcherart sind die lyrisch-religiösen Konversionen, die Heine vorfindet und gegen die er seine – gespielte – Umkehrung im vierten Abschnitt setzt.⁵⁸ Zusätzlich pointiert wird dieses Verfahren der gezielten Gegenläufigkeit noch durch die an Schiller anknüpfende, aber zum grundlegenden Prinzip erhobene Einbindung des Christentums in das mythische Paradigma der Götterkämpfe. Die damit festgeschriebene Verzeitlichung der Götterherrschaft (»die jungen verdrängen die alten«) enthält als implizite Pointe die Botschaft des absehbaren Endes auch der neuen christlichen Götter. Tatsächlich hat Heine später auch diese Konsequenz in leicht chiffrierter Weise unter Anspielung auf sein Gedicht als Vision ausgestaltet, nämlich im fünften Helgoländer Brief der Börne-Denkschrift: Wieder ist es ein »luftiger Zug von weißen Wolkenbildern«, der die Vision veranlasst, nur sind es

dieses Mal nicht traurige Götter, sondern trauernde »Mönche«, die einer »Leiche« zu folgen scheinen – wie es heißt (DHA XI,47). Im sechsten Helgoländer Brief wird dann angedeutet, um wessen Leiche es sich handelt: Den alten Göttern unter der Erde wird ein neuer Todesgenosse angekündigt: »Ihr kennt ihn gut, ihn, der Euch einst hinabstieß in das Reich der ewigen Nacht...« (DHA XI, 50).⁵⁹

Schließlich die politische Pointe der scheinbaren Bekehrung zu den alten Göttern: Auch wenn Heine in seinen »Göttern Griechenlands«, anders als Schiller, die goldene Zeit der Götter nur *e contrario* mehr andeutet als ausmalt, so lässt sich doch von einer *handlungsmotivierenden* Bedeutung der Erinnerung daran – in signifikanter Differenz zu Schillers rein ästhetischer Lösung – sprechen: eben durch das Bekenntnis des lyrischen Sprechers zum »ambrosischen Recht«. ⁶⁰ Was im Gedicht keimhaft angedeutet ist, hat Heine später in seinem viel zitierten Bekenntnis zum Programm des politischen Sensualismus in der Schrift »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland« (1835) als Übertrumpfung der republikanischen Revolutionäre in Paris ausgemalt:

Wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volks, sondern für die Gottesrechte des Menschen. [...] Wir wollen keine Sansculotten seyn, keine frugale Bürger, keine wohlfeile Präsidenten: wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter. Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphentanz, Musik und Comödien – Seyd deßhalb nicht ungehalten, Ihr tugendhaften Republikaner! (DHA VIII, 61)

Hier ist die Vertauschbarkeit von Gott und Mensch, die im bereits zitierten Spitzensatz Schillers (»Da die Götter menschlicher noch waren, / Waren Menschen göttlicher«) angelegt war, nun gänzlich ihrer elegisch rückwärts schauenden Perspektive entkleidet und zugespitzt zur Utopie einer vollständigen *Ersetzung* der Götter durch die göttlichen Menschen. Dolf Sternberger hat gezeigt, dass und wie hier das Programm der Saint-Simonisten ins »Hellenische« übersetzt ist, zugleich hat er die politisch-problematischen Aspekte dieser quasireligiösen Utopie ausführlich erörtert.⁶¹ Heine hat später selbstkritisch den triumphalistischen Überbietungsgestus dieser Utopie – insbesondere ihren apotheotischen Aspekt – ironisch relativiert, am ausführlichsten in den »Geständnissen« von 1854. Doch das ist ein anderes Kapitel.

Anmerkungen

1 Vgl. Gerhart von Graevenitz: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit. Stuttgart 1987, S. 121–131.

2 Vgl. dazu Markus Winkler: Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines. Tübingen 1995, S. 72 ff.

3 Vgl. DHA XI, 18 ff.

4 Norbert Altenhofer: Die exilierte Natur. Kulturtheoretische Reflexion im Werk Heines. – In: ders.: Die verlorene Augensprache. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt a. M., Leipzig 1993, S. 174–206, hier S. 185.

5 Vgl. neben Altenhofer: Die exilierte Natur [Anm. 4] vor allem András I. Sandor: The Exile of Gods. Interpretation of a Theme, a Theory and a Technique in the Work of Heinrich Heine. Den Haag, Paris 1967; Dolf Sternberger: Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Frankfurt a. M. 1976; Robert C. Holub: Heinrich Heine's Reception of German Grecophilia. Heidelberg 1981; Robert C. Holub: Heine als Mythologe. – In: Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile. Hrsg. von Gerhard Höhn. Frankfurt a. M. 1991, S. 314–326; Markus Küppers: Heinrich Heines Arbeit am Mythos. München, New York 1994; Winkler: Mythisches Denken [Anm. 2]; Ralph Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des ›Hellenismus-Gedankens bei Heinrich Heine. Sigmaringen 1999; Christoph Bartscherer: Heinrich Heines religiöse Revolte. Freiburg i.Br. u. a. 2005.

6 Zu nennen sind hier vor allem Gerhard Storz: Heinrich Heines lyrische Dichtung. Stuttgart 1971, S. 90 ff.; Joachim Müller: Von Schiller bis Heine. Halle a. d. S. 1972, S. 559–565; Benno von Wiese: Mythos und Mythenrevue in Heines Nordseegedichten und in seinem Gedicht ›Unterwelt‹. – In: Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Helmut Koopmann. Frankfurt a. M. 1979, S. 123–140; Küppers: Heines Arbeit am Mythos [Anm. 5], S. 26–31; Winkler: Mythisches Denken [Anm. 2], S. 78 ff.; Werner M. Bauer: Der Tod der Götter. Antikenrezeption und Romantik in H. Heines ›Die Götter Griechenlands‹ (1826). – In: Studi Italo-Tedeschi. Deutsch-Italienische Studien. XVIII. Internationales Symposium: Heinrich Heine zur 200. Wiederkehr des Geburtstages. Meran 1997, S. 186–221; Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands [Anm. 5], S. 29–45; Olaf Hildebrand: Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heines unter besonderer Berücksichtigung der ›Reisebilder‹. Tübingen 2001, S. 293–299; Bartscherer: Heines religiöse Revolte [Anm. 5], S. 492–502.

7 Es handelt sich also um einen Fall von ›markierter Intertextualität‹ nach den Kriterien Ulrich Broichs. Vgl. Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. – In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 31–47.

8 Instruktiv dazu Wolfgang Frühwald: Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht »Die Götter Griechenlands«. – In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S. 251–271. Eine ausführlichere Vergleichsanalyse der beiden Fassungen von Schillers Gedicht habe ich andernorts vorgelegt. Vgl. Wolfgang Ranke: Dichtung unter Bedingungen der Reflexion. Interpretationen zu Schillers philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im *Wallenstein*. Würzburg 1990, S. 246–255 und 504–510.

9 Ich zitiere die beiden Fassungen (Sigle F1, F2) von Schillers »Die Götter Griechenlands« durch bloße Versangaben im Text nach Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 5 Bde. 8. Aufl. München 1987, Bd. 1, S. 163–169 (1. Fassung); S. 169–173 (2. Fassung).

10 Friedrich L. Graf zu Stolberg: Gedanken über Herrn Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlandes [1788]. Zit. nach: Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit. Hrsg. von Oscar Fambach. Berlin 1957, S. 44–49, hier S. 45.

11 Dazu zählen vor allem die Titulierung des biblischen Richtergottes als »heiliger Barbar« (Fr, V. 114), das »Schaudern« des lyrischen Ich vor einem unsinnlichen Jenseits, dessen »Freuden« es für entbehrlich hält (Fr, V. 129–136), und die Charakterisierung des jenseitigen Gottes als eines einsamen Narziss (Fr, V. 177–184), dessen übermenschliche Vollkommenheit den menschlichen Geist permanent demütigt (Fr, V. 185–193).

12 Diese Logik gilt nicht nur, wenn man bei »Gesang« (V. 127) an moderne mythologisierende Dichtung – einschließlich des Schiller'schen Gedichts – denkt, sondern auch dann, wenn man dabei die antike Dichtung – etwa die homerischen Gesänge – vor Augen hat. »Unsterblich« im »Gesang« überleben die griechischen Götter in beiden Fällen nur als ästhetisches Ideal für ein nichtmythisches Bewusstsein, sei es in der modernen Rezeption antiker Dichtung, sei es durch produktive Aneignung der Mythologie in moderner Dichtung.

13 Vgl. Schillers Definition des sentimentalisch-elegischen Dichters: »Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Vorstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn *elegisch*.« (Schiller: Sämtliche Werke [Anm. 9] Bd. 5, S. 728). Wie ein Kommentar zu seinem Gedicht »Die Götter Griechenlandes« liest sich dann die nachfolgende Präzisierung: »Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sie gleich als etwas Dagewesenes und nun Verlorenes beweint.« (ebd., S. 730). Der Hauptunterschied der zweiten zu der ersten Fassung des Gedichts liegt entsprechend darin, dass in den neuen Schlussversen genau diese sentimentalische Perspektive der Idealisierung des Verlorenen eigens reflektiert wird.

14 In diesem – die Religion *ersetzen*den – Sinn ist die Pointe der Schlussverse durchaus auch mit Helmut Koopmanns Worten formulierbar: »Damit bekommt das Schöne gleichsam einen religiösen Wert, wird die Dichtung in den Rang einer erlösenden Botschaft erhoben.« Helmut Koopmann: Poetischer Rückruf. – In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hrsg. von Norbert Oellers. Stuttgart 1996, S. 70–83, hier S. 80. Das zweifellos kompensatorische dieser »erlösenden Botschaft« hat Schiller am deutlichsten in dem Gedicht »Das Ideal und das Leben« (1804) zum Ausdruck gebracht, in dem (1795 noch unter dem verfänglichen, gleichwohl sprechenden Titel »Reich der Schatten«) die Welt des schönen Scheins – wiederum mythologisch bebildert – der kruden Lebenswirklichkeit als Erlösungsraum entgegengesetzt wird.

15 Vgl. Atta Troll, Caput XXIV, V. 29–32 (DHA IV, 79). Deutlicher noch die Variante dazu mit expliziter Nennung Schillers (DHA IV, 237).

16 Den Terminus »Gegenentwurf« benutzen ebenfalls Höhn ³2004, 75, und Küppers: Heines Arbeit am Mythos [Anm. 5], S. 26. Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands [Anm. 5], S. 36, spricht von »Korrektur«.

17 Wiese schreibt: »Als der junge Heine im zweiten Zyklus seiner Nordseegedichte die Strophen »Die Götter Griechenlands« niederschrieb, da hat er diesen Titel sich in Analogie zu Schillers berühmten, ja berühmten Gedicht gewählt. Dennoch bezieht sich Heine an keiner Stelle auf diese Schiller'schen Verse: keinerlei Nachahmung oder Parodie ist von ihm beabsichtigt.« Wiese: Mythos und Mythentravestie [Anm. 6], S. 123. Kritische Bemerkungen dazu bei Helmut Koopmann: Heine und Schiller. – In: HJb 46 (2007), S. 90–106, hier S. 97f. Neuere Interpreten stellen dagegen deutliche Beziehungen zu Schillers Gedicht her, am explizitesten Küppers: Heines Arbeit am Mythos [Anm. 5] und Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechen-

lands [Anm. 5]. Unergiebig ist hingegen Hermann Friedemann: Die Götter Griechenlands. Von Schiller bis zu Heine. Diss. Berlin 1905, hier S. 53.

18 Die Vereinheitlichung der elegischen Grundhaltung des lyrischen Sprechers ist allerdings erst in der zweiten Fassung von Schillers Gedicht streng durchgeführt, in der ersten Fassung gewinnt gelegentlich der pathetische Anklagetone in den Neuzeit-Versen selbständiges Gewicht. Vgl. dazu Werner Keller: Das Pathos in Schillers Jugendlyrik. Berlin 1964, S. 168–174.

19 Ich zitiere Heines »Die Götter Griechenlands« nach der im »Buch der Lieder« abgedruckten Fassung (DHA I, 413 ff.) durch bloße Versangaben im Haupttext.

20 Vgl. Bauer: Der Tod der Götter [Anm. 6], S. 193.

21 Besonders in den Versen 22, 23, und 59–63. Vgl. dazu auch Müller: Von Schiller bis Heine [Anm. 6], S. 562.

22 Die Szene, in der der hinkende Hephaistos der Götterversammlung den »lieblichen Nektar« serviert und damit das »unermessliche Lachen« der Götter auslöst (Ilias I, V. 596–604), zitiert Heine nach der Voßschen Übersetzung – der »Vulgata« – später wörtlich am Beginn des sechsten Kapitels der »Stadt Lukka« (DHA VII, 172 f.).

23 Vgl. Hesiod: Theogonie, V. 617–728.

24 Das hat bereits Martin herausgestellt. Vgl. Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands [Anm. 5], S. 40–42. Eine Parallele dazu findet sich in der Spätschrift »Die Götter im Exil« (vgl. DHA IX, 126).

25 So in der 20. Strophe der ersten Fassung: »Alle jenen Blüten sind gefallen / Von des Nordes winterlichem Wehn. / Einen zu bereichern, unter allen, / Mußte diese Götterwelt vergehn.« (V. 153–156).

26 Vgl. Hesiod: Werke und Tage, V. 109–126; Ovid: Metamorphosen, V. 89–112.

27 Schon Martin spricht in diesem Zusammenhang vom »Kunstgriff der Überblendung antiker Mythologeme durch christliche Heilsgeschichte«. Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands [Anm. 5], S. 41.

28 Friedrich Kreuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen. Vierter Theil. Zweite völlig umgearbeitete Ausgabe. Leipzig, Darmstadt 1821, S. 98.

29 Ähnlich Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands [Anm. 5], S. 39. Eine andere Auffassung vertritt Hildebrand: Emanzipation und Versöhnung [Anm. 6], S. 239. Er sieht in dem Hinweis auf das im »Buch der Lieder« verbreitete Motiv der »Grausamkeit der schönen Verführerin« einen Beleg für die These, dass Heine das »Götterverderben« »nicht primär als eine Folge der Christianisierung« darstelle, sondern es bereits »aus den ethischen Defiziten der Olympier« erkläre. Doch diese Deutung übersieht den Kontrast zwischen »Einst« und »Jetzt«, der gerade bezüglich der Liebesgöttin – in V. 46 (»Einst die goldene! jetzt die silberne!«) besonders hervorgehoben – klarstellt, dass die homerische Göttin (die »goldene«) sich grundlegend verwandelt hat.

30 Zwar ist in Schillers Bebilderung der schönen antiken Welt durchaus – wenn auch sehr dezent – von den erotischen Kontakten zwischen Göttern und Menschen die Rede: »Zwischen Menschen, Göttern und Heroen / Knüpfte Amor einen schönen Bund« (Fi, V. 37 f.). Aber gerade der Gürtel der Aphrodite, dessen magisch-erotische Kraft Homer im 14. Gesang der Ilias (V. 214–221, 294–296, 312–328) demonstriert und an den auch Heine (V. 47) erinnert, wird bei Schiller in der 6. Strophe der ersten Fassung (V. 41–48) derart eingeebnet vom Grazienkult in »Amathunt« (V. 40), dass die Verwechslung einer Venuspriesterin mit einer Vestalin und des erotischen Gürtels mit einem Keuschheitsgürtel (so der Kommentar der benutzten Ausgabe [Anm. 9], S. 874!) geradezu planmäßig suggeriert wird. Dem entspricht die eigentümliche

Dialektik von Reiz und Scham in Schillers späterem Distichon »Der Gürtel« (1796): »In dem Gürtel bewahrt Aphrodite der Reize Geheimnis, / Was ihr den Zauber verleiht, ist, was sie bindet, die Scham.« Schiller: Sämtliche Werke [Anm. 9], Bd. 1, S. 250.

31 Als antiklassisch pointiert, gegen die Weimarer »Graecomanie« gerichtet, lesen Küppers: Heines Arbeit am Mythos [Anm. 5], S. 29, und Hildebrand: Emanzipation und Versöhnung [Anm. 6], S. 293, die Verse 64 ff.

32 Auf diesen – als »erstaunlich« apostrophierten – Sachverhalt hat als erster Wiese aufmerksam gemacht. Vgl. Wiese: Mythos und Mythenravestie [Anm. 6], S. 134.

33 Vgl. Aristoteles: Rhetorik II, 9, 1386b–1387b.

34 Vgl. Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands [Anm. 5], S. 35: »Eben noch ein Feind der alten Götter, wird der Sprecher zum eifernden Konvertiten.«

35 Vgl. Apq. 9,1–19; 22,6–16.

36 Vgl. Martin: Die Wiederkehr der Götter Griechenlands [Anm. 5], S. 42 f.

37 Vgl. Storz: Heines lyrische Dichtung [Anm. 6], S. 90 f.

38 Nur unter dieser Voraussetzung sind die Verse 73 ff. adäquat zu verstehen, in denen den »neuen Göttern« des Christentums Feigheit, Schadenfreude und Heuchelei bescheinigt wird. Vom Stifter des Christentums selbst, Jesus von Nazareth, hat Heine hingegen gelegentlich ganz anders gesprochen, etwa in der Börne-Denkschrift (vgl. DHA XI, 39 f.).

39 Hildebrand: Emanzipation und Versöhnung [Anm. 6], S. 295, hat gegen Martin eingewendet, man könne von Konversion des lyrischen Ich gar nicht sprechen. Heine relativiere vielmehr beide Lebensformen, »den antiken Sensualismus ebenso wie den christlichen Spiritualismus«. »Der originelle Ansatz des Gedichts« bestehe »gerade darin, diese alte Polarität in einem Akt ausgleichender Humanität dialektisch aufzuheben.« Einen solchen »Ausgleich« sehe ich nicht. Tatsächlich verändert sich in Heines Gedicht die Haltung des lyrischen Sprechers mehrfach. Das pathetische Bekenntnis des vierten Abschnitts wird im fünften zwar ironisch relativiert, aber die Anspielung auf das Konversionsparadigma ist gerade die Grundlage, auf der die nachfolgende Pointe aufbaut.

40 Entsprechend der Grundbedeutung von griechisch *ambrosia* (Unsterblichkeit) findet sich in Klaus Briegleb's Kommentar zu seiner verbreiteten Heine-Ausgabe der Hinweis: »ambrosisches Recht: Recht auf Unsterblichkeit« (B I, 759). Das scheint mir jedoch im Heine'schen Kontext verfehlt. Denn »Ambrosia« ist ja auch die Speise der unsterblichen Götter, von Homer in der Regel parallel zum Nektar, dem Göttertrank, erwähnt, auf den auch Heine in Vers 62 verweist. Schließlich kann »Ambrosia« auch das duftende Salböl der Götter bedeuten. So wird der Ausdruck von Heine in seiner Schrift über die »Elementargeister« (1837) gebraucht, wenn dort von den »ambrosiaduftenden Bewohner[n] des Olymps« (DHA IX, 47) gesprochen wird.

41 So auch Hildebrand: Emanzipation und Versöhnung [Anm. 6], S. 294, und Küppers: Heines Arbeit am Mythos [Anm. 5], S. 29.

42 Dieser Gegensatz, den Heine später in seinen Pariser Essays unter den Stichworten »Spiritualismus« versus »Sensualismus« diskutiert (vgl. insbes. »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland«, DHA VIII, 29 und 49) bzw. als Alternative zwischen »trübsinnige[m], magere[m], sinnfeindliche[m] Judäismus der Nazarener« und »hellenische[r] Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende[r] Lebenslust« (»Elementargeister«, DHA IX, 47) historisch reflektiert, ist am Beginn des sechsten Kapitels der »Stadt Lukka« in einer quasi-mythischen (Montage-) Szene sinnfällig vor Augen gestellt: Christus als »bleicher, blutriefender Jude« dringt in die (nach Homer zitierte, vgl. Anm. 22) lachende und schmausende Versammlung der olympischen Götter ein, wirft »das Kreuz auf den hohen Göttertisch« und verwandelt den Olymp in ein