

INGO MÜLLER

»ABER WAS IST DARAN GELEGEN,
WER UNTER DER MASKE STECKT?«
ZUM TOPOS DER UNUNTERSCHIEDBARKEIT VON ANTLITZ
UND MASKE IM KONTEXT VON HEINRICH HEINES
DICHTUNGSÄSTHETIK DES ROLLENSPIELS

Abstracts:

Ironie, Vielstimmigkeit und Maskerade sind Grundkonstanten in Heinrich Heines poetischem Werk und prägen das frühe lyrische Schaffen des Dichters von Anfang an. Das permanente Changieren der lyrischen Rede zwischen Aufrichtigkeit und Pose, zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, korrespondiert mit dem Topos der Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske, der für Heines Dichtung von zentraler Bedeutung ist. In diesem Zusammenhang dienen Ironie, Ambivalenz und Maskenhaftigkeit in Heines Lyrik auf der Metaebene stets auch dem Ausdruck einer unentwirrbaren Verflechtung von Eigenem und Fremdem im Subjekt. Denn in der konstanten Doppelbödigkeit der lyrischen Rede, ihrer Verschiedenheit von sich selbst, gelangt die Alterität des Ichs unmittelbar zur Geltung. Hierbei erweist sich der existenzielle Rollenspielcharakter von Heines Dichtung als eine auf die Spitze getriebene Dialektik, die Rimbauds berühmte spätere Formulierung »Ich ist ein Anderer« mit spielerischem Ernst zur Geltung bringt.

Irony, polyphony of voices, and masquerade are fundamental constants in Heinrich Heine's poetic work and characterize his early poetry from the very beginning. The permanent oscillation of the lyrical speech between sincerity and pose, between authenticity and inauthenticity, corresponds to the topos of the indistinguishability of face and mask, which is of central importance to Heine's poetry. On a metalevel, irony, ambivalence, and masquerade in Heine's poetry serve to express an inextricable interweaving of self and other in the subject. For in the constant ambiguity of the lyrical speech, its difference from itself, the alterity of the »I« manifests itself. The existential role-playing character of Heine's poetry proves to be a dialectic taken to the extreme that brings Rimbaud's famous later formulation »I is another« to bear with playful seriousness.

Ironie, Vielstimmigkeit und Maskerade sind Grundkonstanten in Heinrich Heines poetischem Werk. Sie prägen insbesondere auch sein lyrisches Schaffen von Anfang an und verleihen ihm seinen charakteristischen »in sich gebrochenen lyrischen Klang.«¹ Ironie und Uneigentlichkeit bilden den nahezu durch-

1 Christa Karpenstein-Eßbach, Poesie und Reflexion zwischen 1755 und 1848. Kulturwissenschaftliche Seitensprünge, Bielefeld 2023, S. 226.

gängig anzutreffenden Modus von Heines lyrischer Rede und zeugen von Abständigkeit und Kalkül des dichterischen Bewusstseins. Häufig verleiht diese Abständigkeit den in der Dichtung zur Sprache gebrachten affektiven Situationen den Charakter einer bis ins kleinste Detail inszenierten Pose.² Damit steht Heines Lyrik von Beginn an in einem Spannungsverhältnis zur Ästhetik der Erlebnislyrik, auch wenn sie im Hinblick auf ihre Bildsprache durchaus an die tradierten erlebnisästhetischen Formen des poetischen Sprechens anknüpft. Denn während das Paradigma der Erlebnislyrik auf der Vorstellung von der Möglichkeit einer ästhetischen Repräsentation unmittelbaren und authentischen subjektiven Erlebens basiert, sind Heines poetische Techniken einer Ästhetik des Rollenspiels verpflichtet, welche sein gesamtes dichterisches Schaffen überwölbt. Indem Heines Dichtung den mitunter aufwendig evozierten Schein ihrer eigenen Authentizität absichtsvoll untergräbt, dekonstruiert sie das etwa durch Goethes frühe Lyrik geprägte dichtungsästhetische Muster des Erlebnisses. In Heines lyrischem Maskenspiel verdichtet sich die Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit eines mit sich selbst zerfallenen Ichs, dessen Worten stets eine Ambivalenz zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit eingeschrieben ist und das sich einerseits nach authentischem Ausdruck zu sehnen scheint, während es diesen andererseits permanent selbst unterminiert.

Der Rollenspielcharakter und die fortwährend ironisch relativierenden Implikationen des lyrischen Sprechens, die auf alle Ebenen der Dichtung übergreifen, situieren Heines Lyrik im Kontext der Moderne. Obwohl über Rollenspielcharakter und Modernität von Heines Dichtung in der Forschung bereits seit längerer Zeit Konsens herrscht, wurde bislang noch vergleichsweise wenig über den tieferliegenden Zusammenhang von Heines Ästhetik des Rollenspiels mit einer ontologischen Krisenerfahrung des modernen Subjekts reflektiert, deren Zusammenhänge erst später in umfassenderen philosophischen, phänomenologischen und anthropologischen Überlegungen des 20. Jahrhunderts systematisch beleuchtet werden.³ Dabei lässt sich zeigen, dass die Krisenerfahrung des

2 Vgl. etwa Beate Perrey, Rationalisierung von Sinnlichkeit in Heines »Lyrischem Intermezzo: Das »Hohelied« als poetisches Modell im Zerrspiegel »kleiner maliziöser Lieder«, in: Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag, hg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner, Stuttgart 1999, S. 846–857, hier S. 854.

3 Ein Grund für die relative Unterbelichtung der ontologischen Perspektive im Hinblick auf Heines Dichtung in der Forschung könnte etwa die Auffassung des ebenso verdienstvollen wie einflussreichen Heine-Forschers Wolfgang Preisendanz sein, dass Heines Rede vom großen Weltriss »keineswegs ontologisch oder metaphysisch gemeint ist,

Subjekts in Bezug auf sein als prekär wahrgenommenes Verhältnis zu sich selbst von Heine im wiederkehrenden Topos der Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske auf implizite wie explizite Weise reflektiert wird. Demgemäß soll im Folgenden der bislang noch wenig beachtete Zusammenhang zwischen Heines intrikatem Spiel mit Authentizität und Verstellung und seinen zugrundeliegenden ontologischen Implikationen näher betrachtet werden.

Bereits in Heines frühesten Gedichtzyklen *Junge Leiden* und *Lyrisches Intermezzo* erscheinen Vielstimmigkeit, ironisches Maskenspiel und rhetorisches Kalkül als zentrale Fluchtpunkte des lyrischen Sprechens. So charakterisierte Hoffeld Heines frühe lyrische Zyklen jüngst als

karneavaleskes Spiel der Illusionen, Verwirrungen, Enttäuschungen und Banalitäten. [...] Das *Lyrische Intermezzo* besteht aus Rollengedichten, die sich aufeinander beziehen. Nur dass diese Rollen nichts als verschiedene Masken und innere Zustände ein und desselben Ichs sind, das einmal als romantischer Schwärmer, ein anderes Mal als enttäuschter Liebhaber, ein weiteres Mal als ernüchterter Zyniker auftritt.⁴

In seiner Vorrede zur zweiten Auflage des *Buchs der Lieder* (1837) thematisiert Heine implizit seine Technik der kalkulierten Pose, die dem Konzept der Erlebnisdichtung diametral entgegensteht. Er erhebt dort ironisch kokettierend Einspruch gegen den erneuten Abdruck seiner frühen Gedichte; einen Abdruck, den er mit eben dieser Vorrede gleichwohl autorisiert:

Nicht ohne Befangenheit übergebe ich der Lesewelt den erneuten Abdruck dieses Buches. Es hat mir die größte Ueberwindung gekostet, ich habe fast ein ganzes Jahr gezaudert, ehe ich mich zur flüchtigen Durchsicht desselben entschließen konnte. Bey seinem Anblick erwachte in mir all jenes Unbehagen, das mir einst vor zehn Jahren, bey der ersten Publikazion, die Seele beklemmte. Verstehen wird diese Empfindung nur der Dichter oder Dichtering, der seine ersten Gedichte gedruckt sah. Erste Gedichte! Sie müssen auf nachlässigen, verblichenen Blättern geschrieben seyn, dazwischen, hie und da, müssen welke Blumen liegen, oder eine blonde Locke, oder ein verfärb-

sondern als Ergebnis politischer, sozialer und ideologischer Prozesse.« (Wolfgang Preissendanz, *Ironie bei Heine*, in: *Ironie und Dichtung*, hg. von Albert Schaefer, München 1970, S. 85–112, hier S. 109).

4 Rolf Hoffeld, *Welttheater als Tragikomödie. Heinrich Heines Epochenerfahrung*, in: *Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte* (2020), Bd. 72, Nr. 1, S. 30–41, hier S. 33.

tes Stückchen Band, und an mancher Stelle muß noch die Spur einer Thräne sichtbar seyn ... Erste Gedichte aber, die gedruckt sind, grell schwarz gedruckt auf entsetzlich glattem Papier, diese haben ihren süßesten, jungfräulichsten Reiz verloren und erregen bey dem Verfasser einen schauerlichen Mißmuth.⁵

Heines ironisch gesättigte Vorrede exponiert programmatisch die für das gesamte *Buch der Lieder* charakteristische Spannung zwischen suggerierter Authentizität und dahinter verborgenem Kalkül. Einerseits verweist Heine den Leser auf die ursprüngliche Überlieferungsform seiner Gedichte, die diese als authentisch im Sinne der Erlebnisdichtung ausweist. Hierbei beschwört er das Bild des sentimental, schwärmerisch-empfindsamen Poeten, dessen dichterische Inspiration sich an Objekten wie Blumen, Locken, Bändern oder Tränen entzündet, die durch ihre mutmaßliche Verbindung zu einer Geliebten auratisch aufgeladen sind. Ebendiese Attribute sollen einen konkreten Erlebnishintergrund seiner Dichtung beglaubigen. Andererseits aber entlarvt Heine diese Vorstellung vom jugendlich-empfindsamen Poeten, der seine Dichtung in emotionalem Überschwang auf das nächstbeste Stück Papier wirft, als Klischee. Der ironisch übertreibende und normativ generalisierende Ton der Vorrede, wie »Erste Gedichte« dargeboten werden »müssen«, karikiert nicht nur das Paradigma der Erlebnisdichtung, sondern unterminiert zugleich den Authentizitätsstatus seiner eigenen Gedichte, auf die sich seine Vorrede gerade bezieht. Heines emphatischer Rekurs auf vermeintlich authentische Materialien aus dem situativen Entstehungsumfeld seiner Gedichte erregt den Verdacht, dass sich die Authentizität seiner Gedichte nicht durch die gedruckten Verse an sich zu vermitteln vermag. Offenbar ist Heine der Meinung, dass seine »grell schwarz« und »auf entsetzlich glattem Papier« gedruckten Verse einer externen Beglaubigung ihrer Authentizität bedürfen. Heines ironische Vorrede lässt vermuten, dass seine Dichtung weniger einem konkreten Erlebnishintergrund entspringt als einem Drang zum poetischen Rollenspiel, dass also jene vermeintlich auratisch aufgeladenen, in Wahrheit jedoch längst dem Klischee empfindsamer Dichtung zugehörigen Objekte wie Blumen, Locken, Bänder oder Tränen in Wirklichkeit gar nicht existieren. Gerade aus diesem Grund wären jene Objekte mit Bedacht zwischen den einzelnen Gedichtblättern der-

5 Heinrich Heine, *Buch der Lieder*. Vorrede, in: Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, 16 Bde., Hamburg 1973–1997 (Düsseldorfer Heine-Ausgabe), Bd. 1/1, S. 564. Im Folgenden zitiert: *DHA*.

art zu platzieren, dass sie den Schein erwecken, als seien sie dort absichtslos zurückgeblieben.

Tatsächlich weisen sich Heines Gedichte bei genauerer Betrachtung mitnichten als Dokumente eines spontanen und rein intuitiven Schaffens aus dem unmittelbaren Erleben und Empfinden aus. Sie offenbaren vielmehr ein abständig reflektierendes und kalkulierendes Bewusstsein, das sich ironisch hinter seinen verschiedenen Posen zu verbergen sucht und eine Ästhetik der Erlebnisdichtung lediglich suggeriert. Die romantisch-empfindsame Attitüde und das Bestreben des Dichter-Ichs, das eigene Schaffen als authentische Erlebnisdichtung auszuweisen, lässt sich daher als Teil eines groß angelegten ironischen Maskenspiels deuten. Heines Vorrede zu seinem *Buch der Lieder* exponiert jene charakteristische Spannung zwischen vorgeblicher Authentizität und inszenatorischem Kalkül, die auch die nachfolgenden Gedichte selbst prägt. Diese entfalten häufig eine doppelte Perspektive auf ein scheinbar authentisch erlebendes Ich und ein Ich, das sich selbst als dieses authentisch erlebende Ich inszeniert und folglich eine Distanz zum jeweils artikulierten Erlebnis- und Affektgehalt des inszenierten Ichs aufweist. Dieses »Auseinandertreten von Sprecher und Besprochenem«⁶ wurde in der Forschung auch als »Doppelung von Rollenträger und Rollenfigur«⁷ beschrieben. In Heines Gedichten wird diese Doppelung überall dort explizit, wo sich das Ich im Rahmen der jeweiligen zyklischen Gesamtkonstruktion als Dichter-Persona zu erkennen gibt, die als Urheber der einzelnen Gedichte verantwortlich zeichnet. Dies ist etwa im *Lyrischen Intermezzo* oder im *Heimkehr*-Zyklus der Fall, wo in bestimmten poetologischen Gedichten – meist in rahmender Stellung – eine solche arrangierende Metainstanz eingeführt wird.⁸

6 Jan-Christoph Hauschild und Michael Werner, »Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst«. Heinrich Heine: Eine Biographie, (1. Aufl. 1997), Frankfurt a. M. 2005, S. 145.

7 Rainer Warning, Komische Doppelgänger, in: Identität, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle (1. Aufl. 1979), München 1996, S. 729–734, hier S. 730.

8 Pauline Solvi hat sich jüngst am Beispiel von Heines *Heimkehr*-Zyklus mit den verschiedenen Ich-Ebenen in Heines Lyrik auseinandergesetzt. Statt sich auf die Ironie als Beschreibungsterminus zur Analyse von Ich-Strukturen zu beziehen, schlägt sie jedoch einen an die Narratologie angelehnten Weg ein, um die »Vervielfältigung des Ichs als erzählerische Selbstvervielfältigung und gestaffelten Selbstentwurf zu fassen.« (Pauline Solvi, Prisma eines Ichs. Versuch einer narratologischen Ausdifferenzierung der Ich-Ebenen in Heinrich Heines »Heimkehr«-Zyklus, in: Heine Jahrbuch 2022, hg. von Sabine Brenner-Wilczek, Jg. 61 (2023), S. 3–27, hier S. 4). Solvi zeigt auf instruktive Weise, wie in der zyklischen Gesamtkonstruktion ausgehend vom rahmenden Eingangsgedicht ein komplexes Gefüge verschiedener narrativer Ebenen und Perspektiven entsteht, wobei die »Auffächerung des Ich-Gebildes als mehrdimensionales Konstrukt« unterschiedliche Lesarten der Gedichte ermöglicht. (Ebd. S. 15).

Exemplarisch sei hier auf das Schlussgedicht des *Lieder*-Zyklus hingewiesen, das sich ähnlich ambivalent darstellt wie Heines Vorrede:

Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold,
 Mit duft'gen Zypressen und Flittergold,
 Möcht' ich zieren dieß Buch wie 'nen Todtenschrein,
 Und sargen meine Lieder hinein.
 [...]

 Hier sind nun die Lieder, die einst so wild,
 Wie ein Lavastrom, der dem Aetna entquillt,
 Hervorgestürzt aus dem tiefsten Gemüth,
 Und rings viel blitzende Funken versprüh't!
 [...]⁹

Als arrangierende Metainstanz tritt hier ein Dichter-Ich in Erscheinung, das die vorausliegenden Gedichte in jenem Buch zusammengeführt hat, das der Leser soeben rezipiert. Auch hier ist zunächst wieder von der äußeren Form die Rede, in der die Gedichte präsentiert werden sollen, um deren Authentizität zu beglaubigen. »Myrthen und Rosen« auf dem Buchumschlag erinnern an jene Accessoires wie Blumen und Bänder etc., auf die Heine bereits in der Vorrede zum *Buch der Lieder* verwiesen hat. Außerdem spricht das Schlussgedicht des Zyklus den vorangegangenen Liedern explizit den Status von Erlebnisdichtung zu, die – wie glühende Lava aus dem Schoß des Vulkans – eruptiv, unkontrolliert und unmittelbar »aus dem tiefsten Gemüth« »hervorgestürzt« sei. Heines Gedicht zieht hier sämtliche metaphorischen Register der Genie-Ästhetik, die auf eine Beglaubigung von Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit und Authentizität der Dichtung zielen.¹⁰ Zugleich aber weisen Heines Verse die gesamte Liederfolge als kunstvoll angeordnetes Arrangement aus. Das »Flittergold« des Dekors deutet sowohl auf das Maskenspielartige der Dichtung – ihre Rollenhaftigkeit – als auch auf ihre dezidiert kalkulierte Wirkungsabsicht hin. Durch die Wahl eines Zierelements, das sich explizit durch seinen Charakter des Scheinhaften, Unechten und Uneigentlichen auszeichnet, wird der vehement proklamierte Authentizitätsstatus der gesamten Dichtung subtil in Zweifel gezogen. Das genau bedachte Buchdekor aus organisch-naturhaften Elementen und »Flittergold« verweist also auf den bereits in der Vorrede exponierten dichter-

9 Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Hamburg 1827, S. 48.

10 Vgl. hierzu Ingo Müller, *Maskenspiel und Seelensprache. Zur Ästhetik von Heinrich Heines Buch der Lieder und Robert Schumanns Heine-Vertonungen*, Bd. 2, Baden-Baden 2020, S. 142 f.

tungsästhetischen Widerspruch zwischen vorgeblicher Authentizität und kalkulierter Wirkungsabsicht als poetologischen Kern des Buchs.

Tatsächlich wird die vermeintliche Unmittelbarkeit und Authentizität aller vorangegangenen Gedichte des *Lieder-Zyklus* permanent durch die Struktur der Dichtung selbst unterminiert. Die Ich-Instanz erscheint durchgängig aufgespalten. Stets bleibt die Rede des vermeintlich authentisch erlebenden und empfindenden Ichs auch als absichtsvoll künstlerisch gestaltete Rede eines Dichter-Ichs erkennbar. Hinter dem sich scheinbar unmittelbar zur Sprache bringenden Rollen-Ich bleibt immer auch eine ironisch reflektierende und kalkuliert arrangierende Instanz sichtbar. Aufgrund dieser doppelten Perspektive von inszeniertem Ich und inszenierendem Ich changiert aber die lyrische Rede stets zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, und das scheinbar Authentische erweist sich immer auch als kalkuliertes Rollenspiel. Heines Gedichte sind auf diese Weise von sich selbst verschieden und sperren sich so – durchaus im Sinne der auf Unabschließbarkeit zielenden romantischen Ironie – gegen eine einsinnige Lektüre, die das Gesagte in einem bestimmten Sinne auf ein »eigentlich« Gemeintes festzulegen versucht. Heines hochironische Dichtung verwischt konsequent die Grenze zwischen Aufrichtigkeit und Pose, zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, zwischen Ernst und Spiel. In ihr bringt sich ein von sich selbst verschiedenes Subjekt zur Sprache, dessen uneigentliches, rollenhaftes, ironisch distanzierendes Sprechen gleichsam seine eigentliche Natur darstellt. Dies führt zur charakteristischen Gebrochenheit des subjektiven Ausdrucks- und Empfindungsgehalts von Heines Dichtung, in welcher sich zugleich ein Differenzdenken manifestiert, das sich gegen das tradierte abendländische Identitätskonzept stellt. In ihrer Doppelbödigkeit unterstreicht die reflektierte und kalkulierte Rede des sich selbst zur Sprache bringenden Subjekts die eminente Bedeutung des Unausgesprochenen, welches als »das Andere« einen integralen Bestandteil der uneigentlichen Rede darstellt. Dieses »Andere« wird durch die ironische Ambivalenz zwischen eigentlichem und uneigentlichem Charakter der lyrischen Selbstaussprache gegenüber dem manifesten, vermeintlich »eigentlichen« Gehalt des Gesagten zur Geltung gebracht.

So fordert Heines Dichtung »anstelle des identifizierenden den permanent doppelten Blick und damit einen Blick, der jede Form einer Aneignung des Textes, jede Form eigentlichen Lesens im traditionellen Sinne verhindert.«¹¹ In ihrer ironischen Widerspruchsstruktur vergegenwärtigt sie jenen viel zitierten Riss, der Heine zufolge mitten durch die Welt und das Herz des Dichters hin-

11 Karin Sousa, Heinrich Heines »Buch der Lieder«: Differenzen und die Folgen, Tübingen 2007, S. 111.

durchgeht.¹² Dieser Riss manifestiert sich nicht nur als Entfremdungserfahrung in der konkreten Lebenswelt des Vormärz, sondern auch in einem ontologischen Sinne. So konstatiert Hosfeld – eine Formulierung Jacques Lacans aufgreifend – zu Recht, dass das Subjekt bei Heine »in sich dezentriert« sei.¹³ Die Rede vom Riss, der auch das Subjekt entzweit, verweist in ontologischer Hinsicht auf die Erfahrung der Alterität, der Differenz des Subjekts von sich selbst. Es handelt sich um die Erfahrung, dass das Ich niemals restlos mit sich selbst identisch ist. Die konstante Aufspaltung der Ich-Instanz in Heines Lyrik – jene »Doppelung von Rollenträger und Rollenfigur« – korreliert mit diesem Phänomen der Differenz des Subjekts von sich selbst. Indem die lyrische Rede bei Heine niemals mit sich selbst identisch ist, indem sie also immer auch etwas anderes sagt, als was sie vermeintlich sagt, bringt sie diesen Riss, der durch das Subjekt geht, an sich selbst zur Geltung.

Heine hat die Erfahrung der Alterität wiederholt zum Thema seiner Überlegungen gemacht. So schreibt er im zweiten seiner *Briefe aus Berlin* aus dem Jahre 1822 über den Maskenball:

Aber was ist daran gelegen, wer unter der Maske steckt? Man will sich freuen, und zur Freude bedarf man nur Menschen. Und Mensch ist man erst recht auf dem Maskenballe, wo die wächserne Larve unsere gewöhnliche Fleischlarve bedeckt, wo das schlichte Du die urgesellschaftliche Vertraulichkeit herstellt, wo ein alle Ansprüche verhüllender Domino die schönste Gleichheit hervorbringt, und wo die schönste Freyheit herrscht – Maskenfreyheit.¹⁴

Heines Brief, der sich an das Publikum des »Rheinisch-Westfälischen Anzeigers« richtet, bezieht sich auf die zurückliegende Berliner Ballsaison. Zwar steht in dieser Passage der sozialpolitische Kontext im Vordergrund, bei dem es um die Schilderung einer ebenso lustvollen wie utopischen Überwindung sozialer Schranken mit Hilfe des Inkognitos der Maske geht.¹⁵ Dennoch werfen

12 Heinrich Heine, Reisebilder. Dritter Theil (Die Bäder von Lukka), DHA Bd. 7/1, S. 95.

13 Rolf Hosfeld, Welttheater als Tragikomödie. Heinrich Heines Epochenerfahrung, S. 35.

14 Heinrich Heine, Briefe aus Berlin, DHA Bd. 6, S. 37.

15 Vgl. hierzu Braese, der diese Textstelle folgendermaßen kommentiert: »[...] die Maske wird nicht geißelt als kümmerliche Prothese, groteskes Behelfsmittel einer konstitutiv beschädigten Gesellschaft, sondern als letztes missing link in einer nun vollständigen Zivilisationsgeschichte der menschlichen Gattung, an deren Ende der Mensch seine Bestimmung gefunden hat: ›recht Mensch‹ zu sein in ›urgesellschaftliche[r] Vertraulichkeit.« (Stephan Braese, Heines Masken, in: Konterbande und Camouflage: Szenen aus der Vor- und Nachgeschichte von Heinrich Heines marranischer Schreibweise, hg. von Stephan Braese und Werner Irro, Berlin 2002, S. 51–72, hier S. 53).

Heines Ausführungen indirekt auch ein Licht auf das Problem der Alterität, indem sie die Frage des intrikaten Zusammenhangs von Maske und Identität streifen. So weist Heine den Maskenball als einen Ort aus, an dem »man erst recht« Mensch sei. Im Vordergrund dieser Passage steht freilich der manifeste sozialpolitische Gehalt der Aussage, der im Begriff der »schönsten Gleichheit« kulminiert. Er zielt darauf ab, dass auf dem Maskenball Akzidentien wie sozialer Stand oder Ansehen vorübergehend keine Rolle spielen und der Mensch daher ganz auf sein eigentliches Menschsein an sich reduziert sei, wodurch sich eine »urgesellschaftliche Vertraulichkeit« auf der Basis der Gleichheit aller Menschen einstelle. Heines Postulat, dass erst die verhüllende Maske das eigentliche Menschsein zum Vorschein bringe, schließt jedoch durchaus auch eine anthropologische Konnotation ein, so als sei der Mensch in seinem Menschsein bis zu einem gewissen Grad auch durch die Maskierung definiert. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass Heine vom eigentlichen Gesicht unter der »wächsernen Larve« als von einer »Fleischlarve« spricht. Unter der Karnevalsmaske kommt also lediglich eine andere Art der Maske zum Vorschein, die sich indessen nicht mehr abnehmen lässt. Mit dem Begriff der »Fleischlarve« deklariert Heine die Maske als das *eigentliche* Antlitz des Menschen, und der Maskenball, respektive das Spiel mit den verschiedenen Masken wird zur wesentlichen, gleichsam eigentlichen Daseinsform des Subjekts erklärt: »Mensch ist man erst recht auf dem Maskenballe [...]«. Mit anderen Worten: Das Uneigentliche erweist sich zugleich auch als das Eigentliche, die Maskenhaftigkeit erscheint zugleich als authentische Natur des Subjekts.

Freilich wird diese Lesart der hier zitierten *Brief*-Passage durch den Kontext und den sozialpolitischen Impetus überlagert, wenn nicht gar verdeckt. Deutlicher in Bezug auf die Ununterscheidbarkeit von Maskenspiel und Authentizität wird Heine hingegen in einer Passage aus *Ideen. Das Buch Le Grand*. Dort schreibt er:

Bis auf den letzten Augenblick spielen wir Comödie mit uns selber. Wir maskiren sogar unser Elend, und während wir an einer Brustwunde sterben, klagen wir über Zahnweh. [...] Ich aber hatte Zahnweh im Herzen. [...] Wie ein Wurm nagte das Elend in meinem Herzen, und nagte – [...] ich habe dieses Elend mit mir zur Welt gebracht. Es lag schon mit mir in der Wiege, und wenn meine Mutter mich wiegte, so wiegte sie es mit, und wenn sie mich in den Schlaf sang, so schlief es mit mir ein, und es erwachte, sobald ich wieder die Augen aufschlug.¹⁶

16 Heinrich Heine, Reisebilder. Zweyter Theil. Ideen. Das Buch Le Grand, DHA Bd. 6, S. 222.

Hier ist von einer lebenslang existierenden, unheilbaren Wunde im Innersten die Rede, die sich als solche nicht zeigen lässt und vom Subjekt sogar verborgen wird. Der Vorgang der Maskerade besteht hier nun darin, dass das Subjekt, welches eigentlich an einer Brustwunde zugrunde geht, über Zahnweh klagt und somit den eigentlichen Sachverhalt verschleiert. Statt des Eigentlichen wird das Uneigentliche benannt. In der pointierten Formulierung vom »Zahnweh im Herzen« postuliert das Sprecher-Ich dann jedoch abschließend, dass das Zahnweh in gewisser Weise identisch mit der Brustwunde sei und deklariert so in einer ironischen Volte das vermeintlich Uneigentliche als das Eigentliche, indem es beides in eins setzt: Das Zahnweh ist das Herzweh, das Marginale ist das Zentrale; das Eine ist zugleich das Andere. Deshalb lässt sich auch die »eigentliche« Wunde nicht zeigen, weil sie immer schon als eine andere Wunde maskiert und zur Uneigentlichkeit, mithin zur (Un-)Kenntlichkeit entstellt ist. Und deshalb spielt der Mensch auch vom ersten bis zum letzten Augenblick Komödie mit sich selbst, weil Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit in seinem Wesen untrennbar miteinander verflochten sind, weil das Ich niemals ganz bei sich selbst, sondern sich stets auch entzogen ist. Die Erfahrung der eigenen Alterität ist die Ursache jenes lebenslangen Elends, das mit dem Subjekt »zur Welt gebracht« wird.

Das von Heine wiederholt thematisierte Problem des »Comödie«-Spielens mit sich selbst und der Ununterscheidbarkeit von Maske und »eigentlichem« Antlitz verweist auf eine unentwirrbare Verflechtung von Eigenem und Fremdem im Subjekt. Arthur Rimbaud fasst diese Verdopplung des Ichs bzw. die Verflechtung von Identität und Differenz später in seiner berühmten Formel: »Je est un autre.«¹⁷ Waldenfels zufolge weist Rimbauds Formulierung

in der agrammatischen Verschränkung von erster und dritter Person darauf hin, daß es nicht nur ein *alter ego*, sondern auch eine *Alterität des ego* gibt, die der Fremdheit erst ihr eigentliches Siegel aufdrückt. Das Ich läßt sich nicht umstandslos als erste Person titulieren, weil es sich selbst in *I* und *me*, in *je* und *moi* verdoppelt. Das ›Ich‹ des Aussagenden deckt sich niemals mit dem ›Ich‹ des Ausgesagten.¹⁸

17 Arthur Rimbaud an Paul Demeny am 15. 5. 1871, in: Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes, correspondances*, Édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris 1992, S. 233.

18 Bernhard Waldenfels, *Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 1: *Topographie des Fremden*, Frankfurt a. M. 1997, S. 28.

Die Erfahrung der Alterität des Ichs ist gleichbedeutend mit einem Zerbrechen der Einheit des Ichs, wie auch Steiner konstatiert:

Das Ich ist nicht mehr es selbst, es läßt sich nicht mehr als Ganzheit fassen. [...] Rimbauds Zersetzung führt in das zerbrochene Gefäß des Ich nicht nur das »andere« ein, [...] sondern eine schrankenlose Pluralität. [...] Rimbaud [stellt] in das nun freigewordene Zentrum des Bewußtseins die zersplitterten Bilder anderer und nur zeitweiliger Manifestationen des »Selbst«.¹⁹

Die Vervielfältigung des Subjekts, seine Differenzenerfahrung in Bezug auf sich selbst, manifestiert sich bei Heine in jener permanenten Doppelbödigkeit der lyrischen Rede. Diese Ambivalenz ist Ausdruck der Paradoxie, dass sich das lyrische Subjekt allein im Modus der Uneigentlichkeit als authentisch zu beglaubigen vermag. Denn nur durch die permanente Ambivalenz seiner Rede kann sich das Subjekt in seiner Verschiedenheit von sich selbst zur Geltung bringen. In der Erfahrung der »Alterität des Ego« liegt das von der Heine-Forschung vielfach konstatierte »ironische Verhältnis zwischen Ausgesagtem und Aussagemodus«²⁰ mindestens ebenso sehr begründet wie in der Diskrepanz zwischen der tradierten poetischen Sprechweise und der prosaischen Erfahrungswirklichkeit. Maskenhaftigkeit und ironische Struktur der lyrischen Selbstausprache figurieren bei Heine immer auch als Ausdruck einer inneren Spaltung des Subjekts. Sie bringen die Erfahrung der Selbstfremdheit und des Selbstentzugs unmittelbar zur Geltung.²¹ Kimmich spricht demgemäß von einer »existentiellen Maskerade«: »Heine wußte, daß es bei dieser existentiellen Maskerade kein Innen und Außen, keinen Freiraum von Institutionen gibt und daß das eigentliche Publikum, für das gespielt wird, immer die eigene Person ist.«²²

19 George Steiner, *Von realer Gegenwart: Hat unser Sprechen Inhalt?*, Mit einem Nachwort von Botho Strauß. Aus dem Englischen von Jörg Trobitius, München und Wien 1990, S. 134 f.

20 Rolf Lüdi, *Heinrich Heines Buch der Lieder: Poetische Strategien und deren Bedeutung*, Bern 1979, S. 121.

21 Vgl. hierzu etwa auch Reinmar Emans und Monika Schmitz-Emans, *Schumanns kompositorische Aneignung von literarischen Texten am Beispiel der Heine-Lieder op. 24 und op. 48*, in: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, hg. von Henriette Herwig u. a., Stuttgart 2007, S. 249–273, hier S. 249.

22 Dorothee Kimmich, *Moralistik und Neue Sachlichkeit. Ein Kommentar zu Helmuth Plessners »Grenzen der Gemeinschaft«*, in: *Plessners »Grenzen der Gemeinschaft«. Eine Debatte*, hg. von Wolfgang Eßbach, Joachim Fischer und Helmut Lethen, Frankfurt a. M. 2002, S. 160–182, hier S. 166.

Besonders plastisch gelangt die unentwirrbare Verflechtung von Eigenem und Fremdem in Heines berühmtem XLIV. *Heimkehr*-Gedicht zum Ausdruck. Explizit thematisiert dieses poetologische Schlüsselgedicht die Ununterscheidbarkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit und damit auch die Paradoxie eines Wahrheitsanspruchs von Pose und Rolle:

Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand
 Mich aller Thorheit entled'ge;
 Ich hab' so lang als ein Comödiant
 Mit dir gespielt die Comödie.

Die prächt'gen Coulissen, sie waren bemalt
 Im hochromantischen Style,
 Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt,
 Ich fühlte die feinsten Gefühle.

Und nun ich mich gar säuberlich
 Des tollen Tands entled'ge,
 Noch immer elend fühl' ich mich,
 Als spielt' ich noch immer Comödie.

Ach Gott! im Scherz und unbewußt
 Sprach ich was ich gefühlet;
 Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
 Den sterbenden Fechter gespielt.²³

Indem Heines poetologisches Gedicht auf den maskenhaften Charakter seiner gesamten frühen Dichtung anspielt, weist es darauf hin, dass auch deren Maskenhaftigkeit im Lichte einer ontologischen Krisenerfahrung der Verstrickung von Identität und Differenz zu sehen ist. Fingerhut kommentiert Heines Verse wie folgt: »Das, was Spiel, Pose, Maske war, ist – unterhalb der Verstandesbarriere – empfundenes Erleben. [...] Die Komödiantenmaske wird zum Ausdruck einer Tiefenschicht des lyrischen Ich.«²⁴ Mit anderen Worten: Die Identität des Ichs erweist sich als Maske und umgekehrt. Das Subjekt des Gedichts konstatiert, dass es stets »Comödie« gespielt, also uneigentliche Worte gesprochen hat, denen letztlich jedoch der Status des Eigentlichen zukommt. Und Neymeyr bemerkt: »Das einzige Authentische scheint – der Gefühlslage des lyrischen Ich zufolge – der als leidensträchtigt erlebte Mangel an Authentizität zu

23 DHA Bd. 1/1, S. 257 ff.

24 Karlheinz Fingerhut, Standortbestimmungen: Vier Untersuchungen zu Heinrich Heine, Heidenheim 1971, S. 28.

sein.«²⁵ Dabei wird die vom Ich zur Sprache gebrachte authentische Erfahrung des Mangels an Authentizität selbst wiederum ironisch in Zweifel gezogen, indem die übertreibend sentimental Schlussverse zuletzt auch noch das abschließende Resümee insgesamt in einen Uneigentlichkeitsverdacht bringen. So spielt das Ich tatsächlich bis zum letzten Augenblick Komödie mit sich selbst.²⁶ Es erfährt sich unlösbar verstrickt in ein Spiel, das sich zugleich als Ernstfall erweist. Kerschbaumer kommentiert das Dilemma des Ichs folgendermaßen:

Es gibt keinen dem Ich erreichbaren allein wahren und unabhängigen Gehalt hinter der spielerischen Ironie. Das Ringen des Textsubjektes um vermeintlich wahrere als die ihm zur Verfügung stehenden ironisch gebrochenen Gefühle reflektiert die Substanzsehnsüchte eines Subjektes, das sein Eingebundensein in die ironische Welthaltung als unhintergebar zur Kenntnis nimmt.²⁷

Heines Gedicht illustriert, inwiefern die »Eigentlichkeit« des Selbst im Sinne eines substantiellen Gehalts eine unbestimmbare Leerstelle vorstellt, die konstant durch die Uneigentlichkeit vertreten bzw. maskiert wird. Stets erlebt das Ich sein Eigenes durchsetzt vom Fremden.²⁸ Waldenfels definiert das Fremde als »leibhaftige Abwesenheit«²⁹ und als »das originär Unzugängliche und originär Unzugehörige«.³⁰ Dieser Definition zufolge besteht die »Fremdheit meiner selbst [...] in der Anwesenheit des Anderen in mir, die mit einer Abwesenheit meiner selbst für mich selbst Hand in Hand«³¹ geht. Das Subjekt ist in seiner Andersheit also niemals ganz bei sich selbst zu Hause. Wo es »Ich« sagt, bezeichnet es nie ganz sich selbst, sondern stets auch ein anderes Ich. Im Masken-

25 Barbara Neymeyr, *Der nostalgische Avantgardist: Heinrich Heines ambivalentes Verhältnis zur Romantik*, in: Heinrich Heine. Neue Lektüren, hg. von Werner Frick, Freiburg 2011, S. 47–71, hier S. 58.

26 In der III. Lamentation des *Romanzero* reicht das Maskenspiel ironischerweise sogar noch über den Tod hinaus bis zum Tag des jüngsten Gerichts: »Die Maske läßt jeder fallen / Am hellen Tage des jüngsten Gerichts, / Wenn die Posaunen schallen.« (Heinrich Heine, *Romanzero*, DHA Bd. 3/1, S. 107).

27 Sandra Kerschbaumer, *Heines moderne Romantik*, Paderborn 2000, S. 220.

28 Bereits Sousa liest das Gedicht als Beleg für die ursprüngliche und unentwirrbare Verstrickung von Eigenem und Fremdem im Subjekt. (Karin Sousa, *Heinrich Heines »Buch der Lieder«: Differenzen und die Folgen*, S. 88–97).

29 Bernhard Waldenfels, *Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 1: *Topographie des Fremden*, S. 26.

30 Ebd. S. 27.

31 Ebd. S. 30.

spiel als dem ästhetischen Kern von Heines Lyrik gelangt diese unhintergehbare Fremdheit des Subjekts gegenüber sich selbst zum Ausdruck.³² Die Auflösung der Grenze zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit in der lyrischen Rede ist die sprachliche Repräsentation dieser Differenz Erfahrung des Subjekts in Bezug auf sich selbst.

Das entscheidende Mittel zur Auflösung dieser Grenze ist die romantische Ironie, auf die Heine in zuspitzender Form zurückgreift.³³ Heines radikale Integration des Prinzips der Ironie in seine Dichtung – sein konstantes Sprechen durch die Maske – stellt einen grundsätzlichen Einspruch gegen jegliches Identitätsdenken dar.³⁴ Die Ironie bringt als Modus der Uneigentlichkeit das »Anderere« aller expliziten Rede und damit zugleich auch die Alterität des Redesubjekts zur Geltung. Als »reflexives Moment einbekannterer Identitätslosigkeit«³⁵ zeugt sie von einem radikal neuen Subjektverständnis, das durchaus Unbehagen auslöst, insofern es die Vorstellung bzw. die Möglichkeit einer Identität des Subjekts mit sich selbst grundsätzlich in Frage stellt. So hat Japp darauf hingewiesen, dass etwa Hegels Einwand gegen die Ironie als Auflösung oder Negation der Identität von der Annahme ausgehe,

daß es eine stabile und substantielle Identität in der Welt gebe. In diese gewissermaßen optimistische Auffassung vom Individuum und seiner Welt dringt die Ironie als etwas Störendes ein: sie stört die Übereinstimmung des Ich mit sich selbst und seinen »Einklang« mit seiner Welt.³⁶

Als rhetorisches Verfahren zur Hereinnahme der Gegenrede in die Rede und der Integration des Anderen in das Eine macht die Ironie darauf aufmerksam,

- 32 Furst beobachtet im Hinblick auf die ironische Struktur narrativer Texte einen ähnlichen Sachverhalt. So bemerkt sie im Hinblick auf das ironische Verhältnis des Erzählers zum Erzählten: »The distance between the mask and the persona of the narrator is significantly foreshortened to the point where the mask takes possession of the persona. [...] With the romantic ironist the mask merges with the persona in a displacement likely to generate disorientation.« (Lilian R. Furst, *Fictions of romantic irony*, Cambridge, Massachusetts 1984, S. 230).
- 33 Balzer sieht im sterbenden Fechter, der den Tod nur zu spielen scheint, »die denkbar treffendste Metapher für Heines spezifische Form der Ironie.« (Bernd Balzer, *Zum Spektrum der Ironie Heines im Buch der Lieder*, in: *Literatur und Kultur im Querschnitt*, hg. von Norbert Honsza, Wrocław 2003, S. 77–89, hier S. 85).
- 34 Vgl. hierzu im Detail Ingo Müller: *Maskenspiel und Seelensprache. Zur Ästhetik von Heinrich Heines Buch der Lieder und Robert Schumanns Heine-Vertonungen*, insbesondere Bd. 1, S. 177–338.
- 35 Ralf Schnell, *Die verkehrte Welt: Literarische Ironie im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S. 10.
- 36 Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 24.

dass Identität und Differenz untrennbar miteinander verknüpft sind. Die Ironie bzw. der Modus des uneigentlichen Sprechens transferiert den Zusammenhang von Identität und Differenz von der ontologischen Ebene auf die sprachliche Ebene, wie Japp ausführt: Die »Ironie verschiebt das Problem vom Sein zur Sprache. In der Seinsfrage geht es darum, wie es möglich sein können soll, daß Eines zugleich dasselbe und anderes *ist*. Bei der Ironie geht es darum, wie es möglich sein können soll, daß Eines zugleich dasselbe und anderes *sagt*.«³⁷ Es ist das Spezifikum der Ironie, »daß die in der ironischen Differenz aufklaffenden Gegensätze in *Einem* zugleich da sind. In der Ironie sind immer ein Selbst und ein Anderes am Werk, aber so, daß sie sich als Einheit präsentieren.«³⁸ Die Ironie weist als rhetorisches Mittel also auf die Verflechtung von Identität und Differenz hin.

Als Ursache der Differenzerfahrung, die ein Gefühl der Isolation und der Fremdheit des Subjekts gegenüber sich selbst und anderen zeitigt, identifiziert Heine den Prozess der Individualitätsbildung. In der dritten Abteilung der *Nordsee* reflektiert er über diesen Zusammenhang zwischen Individualität und Differenzerfahrung. Am Beispiel der Insulaner auf Norderney entwirft er zunächst das mythologische Gegenbild eines harmonischen Zustands vorreflexiven und vorindividuellen Bewusstseins, der eine unmittelbare zwischenmenschliche Kommunikation ermöglicht:

Was diese Menschen so fest und genügsam zusammenhält, ist nicht so sehr das innig mystische Gefühl der Liebe, als vielmehr die Gewohnheit, das naturgemäße Ineinander-Hinüberleben, die gemeinschaftliche Unmittelbarkeit. Gleiche Geisteshöhe, oder, besser gesagt, Geistesniedrigkeit, daher gleiche Bedürfnisse und gleiches Streben; gleiche Erfahrungen und Gesinnungen, daher leichtes Verständniß unter einander; und sie sitzen verträglich am Feuer in den kleinen Hütten, rücken zusammen, wenn es kalt wird, an den Augen sehen sie sich ab, was sie denken, die Worte lesen sie sich von den Lippen, ehe sie gesprochen worden, alle gemeinsamen Lebensbeziehungen sind ihnen im Gedächtnisse, und durch einen einzigen Laut, eine einzige Miene, eine einzige stumme Bewegung erregen sie unter einander so viel Lachen, oder Weinen, oder Andacht, wie wir bey unseres Gleichen erst durch lange Expositionen, Expektorationen und Deklamationen hervorbringen können. Denn wir leben im Grunde geistig einsam, durch eine besondere Erziehungsmethode oder zufällig gewählte, besondere Lektüre hat jeder von uns eine verschiedene Charakterrichtung empfangen, jeder von

37 Ebd. S. 31.

38 Ebd. S. 29.

uns, geistig verlarvt, denkt, fühlt und strebt anders als die Andern, und des Mißverständnisses wird so viel, und selbst in weiten Häusern wird das Zusammenleben so schwer, und wir sind überall beengt, überall fremd, und überall in der Fremde.³⁹

Heines Beschreibung der Insulaner thematisiert, inwiefern Individualität und Ich-Bewusstsein notwendig mit Differenzbewusstsein einhergehen. So stehen die Insulaner deshalb noch in einem unmittelbaren kommunikativen Austausch untereinander, weil sie noch nicht in den Stand der Individualität eingetreten sind, sondern in einem Zustand des »naturgemäßen Ineinander-Hinüberlebens« miteinander existieren. An anderer Stelle charakterisiert Heine diese Existenzweise als »Anschauungsleben«,⁴⁰ dem das Prinzip der reflektierenden Abstraktion gegenüber steht. Als gleichsam vorreflexive, ganz der Anschauung verhaftete Natur-Wesen erfahren sich die Insulaner noch als mit sich selbst und ihren Mitmenschen im ungebrochenen Einklang und sind so in der Lage, sich mittels einfachster Gesten authentisch und unmittelbar auszudrücken. Heines Vorstellung von der »gemeinschaftlichen Unmittelbarkeit« der Insulaner erinnert an seinen bereits zitierten *Brief aus Berlin*, in dem von der Wiederherstellung einer »urgesellschaftlichen Vertraulichkeit« während des Maskenballs die Rede ist. Der ungebrochenen Einheit von Gedanke, Gefühl und Ausdruck bei den Insulanern stellt der Erzähler wenig später seine eigene moderne Zerrissenheit gegenüber, die als repräsentativ für die Gegenwart anzusehen sei: »[...] und eben dieser Meinungszwiespalt in mir selbst giebt mir wieder ein Bild von der Zerrissenheit der Denkweise unserer Zeit.«⁴¹

Heine stellt heraus, dass sich das moderne Individuum, das sich auf einer höheren Bewusstseinsstufe als jene Insulaner befindet, gerade aufgrund seiner Individualität von anderen verschieden erfährt. Bemerkenswert ist nun auch in dieser Textpassage wieder die Verwendung des Begriffs der »Larve«. Heine schildert den Prozess der Individualitätsbildung nämlich als einen Akt der »geistigen Verlarvung«. Er spricht von der individuellen »Charakterrichtung« des Subjekts, die sich im Zuge eines unvermeidlichen und notwendigen individuellen Bildungs- und Bewusstwerdungsprozesses herausbildet. Hierbei impliziert der Ausdruck der »geistigen Verlarvung«, dass diese individuelle »Charakterrichtung«, die ja Teil der eigentlichen, unverwechselbaren Identität des Subjekts ist,

39 Heinrich Heine, Reisebilder. Zweyter Theil. Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA Bd. 6, S. 141 f.

40 Heinrich Heine, Reisebilder, Erster Theil. Die Harzreise, DHA Bd. 6, S. 96.

41 Heinrich Heine, Reisebilder. Zweyter Theil. Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA Bd. 6, S. 143.

das Wesen des Akzidentiellen, und damit Uneigentlichen, weil willkürlich oder zufällig »Empfangenen« trägt. »Geistige Verlarvung« impliziert zugleich, dass es so etwas wie eine »eigentliche« geistige Verfassung gebe, die dann offenbar derjenigen der Insulaner entspräche, deren Existenz ganz im Zeichen der Identität mit sich selbst und der Welt steht. Wie aber sollte der Prozess der Individualitätsbildung anders verlaufen können? Eine reine »Eigentlichkeit« des Selbst im Sinne einer ungebrochenen Selbstidentität kann es für das Individuum als solches gar nicht geben. Denn die im Prozess der Individualitätsbildung angelegte »geistige Larve« ist integraler Bestandteil der Identität, sie wird gewissermaßen zum eigenen unverwechselbaren Antlitz. Nur durch diese Maske hindurch kann sich das Individuum im Spiegel der Selbstreflexion erkennen. Anders gesagt: Das Individuum kann sich nur als Individuum erfahren, nachdem es den Prozess der Individualitätsbildung bereits durchlaufen hat. Heine weist daher den Zustand ungebrochener Selbstidentität als einen Zustand der Vorindividualität aus, der ein »Ineinander-Hinüberleben« der Menschen ermöglicht. Dieser Zustand geht durch den Prozess der Individualitätsbildung unweigerlich verloren und kann vom Subjekt, das reflektierend seiner selbst bewusst ist, ausschließlich als Mythos imaginiert werden. Die in Heines Text vergegenwärtigte Differenz-erfahrung, die im biblischen Sinne einer Vertreibung aus dem Paradies eines mythischen Naturzustandes gleichkommt, lässt sich etwa mit Plessner als Ausdruck der exzentrischen Positionalität des Menschen bestimmen:

Mit der Entdeckung seiner selbst, diesem Über-sich-selbst-hinaus-Sein, dieser fatalen présence à soi hat der Mensch seine Freiheit gewonnen und die ungebrochene Sicherheit seiner Animalität verloren. Zwischen Natur und Gott, zwischen dem, was kein Selbst ist, und dem, was ganz Selbst ist, steht der Mensch, der sein Selbst sich präsentiert. Er ist gebrochene Ursprünglichkeit, die nicht über sich selbst verfügt. [...] In diesem Sich-selber-präsent-Sein liegt der Bruch, die »Stelle« möglichen Sich-von-sich-Unterscheidens, die dem Menschen im Zwang zur Wahl und als Macht des Könnens seine besondere Weise des Daseins, die wir die exzentrische genannt haben, anweist.⁴²

Selbstbewusstsein, Individualität und Differenz-erfahrung sind also untrennbar miteinander verknüpft. In eben diesem Sinne stellt Waldenfels die Annahme in Frage, man könne das Selbst »unvermittelt erfassen, ohne daß ihm

42 Helmuth Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker unter Mitwirkung von Richard W. Schmidt, Angelika Wetterer und Michael-Joachim Zemlin, Frankfurt a. M. 1982, S. 399–418, hier S. 416 f.

Fremdartiges beigemischt wäre, und dieses Selbst könne aus sich heraus seine Eigenheit ausbilden, ohne von Fremdem geprägt und in Anspruch genommen zu sein.«⁴³ Waldenfels verweist zum Beispiel auf die

Tatsache, daß Sprechen aus dem Hören, die eigene Sprache aus der Sprache der Anderen erwächst, die Tatsache, daß der Name, den ich trage, einer Fremdzuschreibung und nicht einer Selbstzuschreibung entstammt, de[n] Umstand, daß jede Erfassung von etwas als etwas, auch die Erfassung des Ich als Ich oder als Selbst, durch den Filter selektiver Zuschreibungsordnungen hindurchgeht [...].⁴⁴

Waldenfels betont, dass der Prozess der Aneignung, ohne den es Eigenes als Eigenes gar nicht geben kann, nicht übersprungen und ersetzt werden kann »durch einen Besitz, der jeder Besitznahme entrückt ist, als sei das Haben ein Akzidenz des Seins.«⁴⁵ Vielmehr könne man bereits die Erfahrung des Kindes als synkretistisch bezeichnen, da das Kind in seinen Introjektionen und Projektionen sowie in seinem mimetischen Nachtun und Mittun von vornherein an den Wünschen und Vorstellungen Anderer partizipiert und in eine Welt der Symbole hineingeboren wird, bevor es sich auf sich selbst besinnt und von Anderen Abstand nimmt. Die eigene Identität wird gewonnen durch eine Identifizierung mit Anderen, sie bleibt deshalb stets mit Momenten der Nicht-Identität durchsetzt. Auch die Erwachsenensprache bildet eine Polyphonie, in der unaufhörlich eigene und fremde Rede ineinandergreifen und sich überlagern [...].⁴⁶

Das Fremde tritt daher auch auf »als ein *Fremdes oder Fremdartiges im Eigenen*; denn infolge der zeitlichen Verschiebung unserer Existenz, die mit der Geburt immer schon begonnen hat, stammt alles Eigene aus einem Prozeß der Aneignung, der nie zu einem vollendeten Selbstbesitz führt.«⁴⁷ Waldenfels spricht von »*intrapersonale[r]* Fremdheit«⁴⁸ und kommt zu dem Schluss: »Es gibt keine fertigen Individuen, sondern nur Prozesse der Individuierung, die unserem leiblichen Selbst ein gewisses Maß an Anonymität auferlegen und ihm ein typisches Gepräge verleihen.«⁴⁹ Ist aber

43 Bernhard Waldenfels, Studien zur Phänomenologie des Fremden, Bd. 1: Topographie des Fremden, S. 193.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd. S. 69.

47 Ebd. S. 178.

48 Bernhard Waldenfels, Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt a. M. 2006, S. 119.

49 Ebd. S. 89.

Eigenes mit Fremdem verflochten, so besagt dies zugleich, daß das Fremde in uns selbst beginnt und nicht außer uns, oder anders gesagt: es besagt, daß wir selbst niemals völlig bei uns sind. Ich bin leiblich in eine Welt hineingeboren, ohne daß ich dieses Faktum der Geburt je einholen und aneignen könnte [...]. Ich spreche eine Sprache, die ich von Anderen übernommen habe und buchstäblich vom Hörensagen kenne. Ich trage einen Namen, den Andere mir gegeben haben und in dem weit zurückliegende Traditionen anklingen. Ich spiegele mich immer wieder im Blick der Anderen.⁵⁰

Alterität und Differenz sind also die Resultate des unvermeidlichen Individualisierungs- und Bewusstwerdungsprozesses. Heines Rede von der »geistigen Verlarvung« macht auf eben diesen Sachverhalt aufmerksam und betont, dass das Individuum kein substantielles Wesen ist, das sich auf ein Ureigenes beziehen könnte. Das Individuum erweist sich vielmehr »als ein Produkt persönlicher, gesellschaftlicher und kultureller Zuschreibungen und damit als ein Wesen, das auch im Hinblick auf sein Intimstes nicht rein, unbefangen und ursprünglich, sondern immer schon von der Gesellschaft und deren Strukturen mit- und vorgeformt ist.«⁵¹ Die Identität des Individuums konstituiert sich Heine zufolge in einem Denken, Fühlen und Streben, das in seiner je individuellen Ausprägung letztlich auf jenen Prozess der »geistigen Verlarvung«, der Aneignung von Fremdem zurückgeht. Das vermeintlich Eigentliche oder Eigene und das Uneigentliche oder Fremde erweisen sich folglich als untrennbar ineinander verwoben. Die Identität erscheint in diesem Sinne immer auch als Maske und die Maske als Identität: »Eigenes und Fremdes treten nicht in isolierbaren Bereichen und nicht in ihrer jeweiligen Reinform, sondern mitten im Subjekt und unlösbar ineinander verstrickt in Erscheinung.«⁵² In ähnlichem Sinne bemerkt Deleuze: »Die Masken verdecken nichts, nur andere Masken. [...] Überall ist die Maske, die Travestie, das Bekleidete die Wahrheit des Nackten.«⁵³

Derrida zufolge ist das Phänomen des Selbstentzugs zudem auch in wesentlichem Maße an die Struktur der Sprache gebunden. Er fasst den Gedanken der Alterität des Subjekts im Rahmen seiner Philosophie der Differenz im Begriff der »Supplementarität«, der unendlichen Verkettung von Zeichen, ohne dass diese jemals bei den Dingen selbst oder bei einem eigentlichen, letzten, mit sich

50 Ebd. S. 118 f.

51 Karin Sousa, Heinrich Heines »Buch der Lieder«: Differenzen und die Folgen, S. 87 f.

52 Ebd. S. 55.

53 Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung. Aus dem Französischen von Joseph Vogl, (1. Aufl. 1992), München 1997, S. 34 f.

selbst identischen Zeichen, einem »transzendentalen Signifikat«⁵⁴ angehen. Derrida zufolge ist Sprache nicht nur Konstituens des Bewusstseins und Medium der Entäußerung des Subjekts, mithin Tor zur Welt, sondern aufgrund der Verräumlichung und Verzeitlichung der sprachlichen Zeichen ist sie zugleich Ursache seines Selbstentzugs: »Die Selbstbekundung des Menschen ist seit der (und durch die) Supplementarität möglich [...]«⁵⁵ Diese Supplementarität

ist just das Spiel von Präsenz und Absenz [...]. Und so kommt es, daß jenes Eigentliche des Menschen nicht das Eigentliche des Menschen ist: sondern gerade die Dislozierung des Eigentlichen überhaupt, die Unmöglichkeit – und also der Wunsch – des Bei-sich-Seins; die Unmöglichkeit und damit der Wunsch nach der reinen Präsenz.⁵⁶

Das Phänomen des Selbstentzugs resultiert folglich aus verschiedenen Zusammenhängen: Nicht nur ist die Sprache stets eine fremde Sprache, die sich das Subjekt angeeignet hat. Sondern auch die Sprache als solche, in der sich das Bewusstsein des Subjekts konstituiert, zeichnet sich primär durch Absenz und Differenz aus. Aus diesem Grund verfügt das Subjekt niemals ganz über sich selbst, und auch eine authentische Verständigung zwischen den Individuen erweist sich hierdurch als problematisch. Stets ist die intersubjektive Kommunikation vom allgegenwärtigen Übel des »Mißverständnisses« durchdrungen, wie Heine bemerkt. Eine unmittelbare Mitteilung des individuellen Erlebens und Empfindens im Sinne einer »Ursprache«, wie sie Heines vorrationalen Insulanern auf Norderney vermeintlich gegeben war und wie sie von der Romantik propagiert wurde, erweist sich als Mythos.

Der Prozess der Konstituierung des Eigenen in der Aneignung von Fremdem und die hieraus resultierende Verflechtung von Eigenem und Fremdem wirft auch ein Licht auf Heines ambivalenten Umgang mit dem dichterischen Erbe der Romantik. Und eben hiervon handelt ja das oben angeführte XLIV. *Heimkehr*-Gedicht: Das Ich attestiert dort dem »hochromantischen Style« seiner Dichtung rückblickend den Charakter des Uneigentlichen, bloß Kulissenhaften. Zugleich aber muss es eingestehen, dass es im Zuge dieser »Comödie« »im Scherz und unbewußt« seine wahren Gefühle ausgesprochen hat. Das Unei-

54 Jacques Derrida, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: Die Schrift und die Differenz. Übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M. 1972, S. 422–442, hier S. 424.

55 Jacques Derrida, Grammatologie, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 1983, S. 420.

56 Ebd.

gentliche und das Eigentliche sind also nicht zu unterscheiden; die Komödie entpuppt sich zugleich als Ernstfall. Heines Sozialisation als Dichter ist ganz wesentlich durch die Dichtung und das Denken der Romantik geprägt. Bestimmte Ausdrucksformen und Weltanschauungen der Romantik sind einerseits integraler Bestandteil seiner eigenen Identität als Dichter geworden. Mit Recht leitet Schneider etwa den romantischen und volksliedhaften Sprachgestus von Heines Dichtung aus Heines poetischer Sozialisation her und bestimmt ihn so als Ergebnis einer Aneignung des Fremden:

Fremde Worte klingen auf einmal wie die eigenen, die Volkslieder singt der Dichter in seinen Träumen. So sind die Stimme der Kultur oder auch die Stimme des Volksliedes und die eigene Stimme ununterscheidbar geworden. Das ist nichts anderes als der normale Spracherwerb: Die Worte, die wir sprechen, haben wir nicht selbst gebildet oder erfunden; wir haben sie von anderen gehört; dennoch werden sie unser Besitz, und wenn ich spreche, denke ich nicht mehr daran, dass ich alle Worte auf Kredit benutze, da ich sie aus dem Mund oder aus den Büchern anderer zitiere.⁵⁷

Andererseits aber empfindet Heine diese seine eigene Romantik als fremd und nicht zu seinem »eigentlichen« Wesen gehörig. Er betrachtet seine Romantik gewissermaßen als Ergebnis einer »geistigen Verlarvung«. Dass die eigenen romantischen Tendenzen zudem im Gegensatz zu einer defizitären Gegenwart stehen, bestärkt seine bisweilen außerordentlich aggressiven Bemühungen, die Romantik mit ihren eigenen Mitteln zu dekonstruieren. Wenn Heine bekennt: »Trotz meiner exterminatorischen Feldzüge gegen die Romantik, blieb ich doch selbst immer ein Romantiker«,⁵⁸ so spricht er zugleich von seinem vergeblichen Versuch, das Fremde im Eigenen seiner dichterischen Identität abzuspalten.

Eine ähnliche Ambivalenz zeigt sich für Heine auch in Bezug auf die Gefühle. So entlarvt er etwa in der Demontage der idealistischen Liebeskonzeption oder in der Kulissenhaftigkeit der romantischen Landschaftsdarstellung nicht nur die zum Klischee abgesunkenen poetischen Ausdrucksformen der Empfindungen, sondern auch die Klischeehaftigkeit der Empfindungen selbst. Vermeintlich authentische, reale Empfindungen wie das Gefühl der (romantischen) Liebe oder das erhabene Landschaftsgefühl werden von Heine ebenfalls als durch die Literatur geprägte Artefakte entlarvt, in denen Eigenes und Fremdes ununterscheidbar verquickt sind. Heine ist sich sehr wohl bewusst, dass die

57 Manfred Schneider, *Schweigen und Reden. Heinrich Heines Sprache der Liebe*, in: *Cahiers d'études germaniques*, Bd. 45 (2003), H. 2, S. 113–124, hier S. 123.

58 Heinrich Heine, *Geständnisse*, DHA Bd. 15, S. 13.

eigenen Lieder und Empfindungen stets zugleich fremde Lieder und Empfindungen sind, und er schreibt dieses Bewusstsein seiner Dichtung selbst ein. Mittels kalkulierter ironischer Brechungen beraubt er die tradierte poetische Sprache der Romantik ihres affirmativen Charakters und bringt sie so in jene ambivalente Schwebelage zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit. Auf diese Weise nimmt seine lyrische Sprache das zuvor ausgeschlossene »Andere« nun in sich hinein und vergegenwärtigt so das Prinzip der Differenz an sich selbst. Wenn Debluë-Bernstein Heine als »anima naturaliter ironica«⁵⁹ bezeichnet, so bringt diese Wendung treffend zum Ausdruck, dass für Heine der Modus der Uneigentlichkeit die »natürliche« bzw. »eigentliche« Empfindungs- und Äußerungsform des Subjekts ist. Eine übergeordnete »Eigentlichkeit« im Sinne eines transzendenten, mit sich selbst identischen Absoluten, auf welches die ironische Rede im romantischen Kunstwerk hinweisen und in welchem sich das Widersprechende zu einem kohärenten Ganzen fügen soll, existiert für Heine nicht. Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit sind bei ihm ununterscheidbar geworden und bringen so die Unaufhebbarkeit der Differenz – die schmerzende Wunde der Zerrissenheit – zur Geltung. Schneider spricht in Bezug auf Heine daher ebenso treffend vom »Dichter als Schauspieler (d. h. der Dichter in der Rolle des Dichters), dem die Pose des Schlegelschen Buffo zur zweiten Natur geworden ist [...]«.⁶⁰

Jeder Form schauspielerischer Darstellung liegt ein Ineinander von Authentizität und Rolle zugrunde. Plessner zufolge ist der Schauspieler »sein eigenes Mittel, d. h. er spaltet sich selbst in sich selbst, bleibt aber [...] diesseits des Spaltes, hinter der Figur, die er verkörpert, stehen.«⁶¹ So manifestiert sich im Schauspiel »der Mensch auf eine zugleich unmittelbare und vermittelte, natürliche und künstliche Weise.«⁶² Voraussetzung für diese Fähigkeit zur Selbstaufspaltung in künstlerischer Absicht ist die »exzentrische Positionalität« des Menschen, die es dem Menschen ermöglicht, reflektierend in ein Verhältnis zu sich selbst zu treten. In der Darstellungsform des Schauspiels führt sich der Mensch diese seine exzentrische Positionalität gleichsam vor Augen und macht sie sich

59 Vera Debluë-Bernstein, *Anima naturaliter ironica – Die Ironie in Wesen und Werk Heinrich Heines*, Bern 1970. Debluë-Bernstein behandelt ihre Thematik indessen eher cursorisch und oberflächlich, weist aber in Bezug auf Heine bereits auf das Verhältnis von uneigentlicher Rede und Eigentlichkeit hin: »Das Schild, mit dem er sich decken muß, ist seine Ironie; sie wird seine Lebenskraft, seine Stärke, das eigentliche seines Wesens.« (Ebd., S. 12).

60 Sabine Schneider, *Die Ironie der späten Lyrik Heines*, Würzburg 1995, S. 61.

61 Helmuth Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, S. 407 f.

62 Ebd. S. 409.

selbst durchsichtig.⁶³ Während sich der professionelle Schauspieler Plessner zufolge willentlich in sich selbst spaltet, wobei ihm der Leib selbst zur Maske als einem Kunstmittel zur Verkörperung der Rolle wird,⁶⁴ spiegelt sich in der Form der schauspielerischen Darstellung als solcher die anthropologische Verfasstheit selbst. So konstatiert Plessner, dass der Mensch »nur ›als‹ jemand zu existieren, nur in einer Rolle zu leben vermag.«⁶⁵ Mensch sein bedeutet demnach »Träger einer Rolle«, »verkörperte Existenz«⁶⁶ zu sein. Zwar stellen Plessners Überlegungen zur Anthropologie des Schauspielers explizit auf die soziologische Dimension des Rollenspiels im Sinne eines »Sich-einer-Rolle-verpflichtet-Wissens«⁶⁷ ab. Diese Rolle sei dem Menschen durch die Tradition, in die er hineingeboren wird, zugeteilt. Von hier aus ist es aber nur ein kleiner Schritt zu Heines Ästhetik des Rollenspiels, der zufolge dem Subjekt die Verschränkung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit der Identität des Individuums auf unhintergehbare Weise eingepägt ist. Denn auch Plessners Betonung des (sozialen) Rollencharakters menschlicher Existenz verdeutlicht, dass der Mensch in seiner exzentrischen Positionalität nicht aus einer ungeteilten Mitte heraus lebt.

Im Lichte dieser Überlegungen wird nun zuletzt auch deutlich, inwiefern Heines Dichtung notwendig eine Abkehr vom ästhetischen Konzept der Erlebnisdichtung vollzieht. Heines dichterisches Bekenntnis zu Alterität und Differenz impliziert nämlich eine Dekonstruktion der Vorstellung von Authentizität als dem tragenden Fundament der Erlebnisdichtung. In ihrer ironischen Ambivalenz ist Heines lyrische Rede stets durch Differenz und Absenz statt durch Ursprünglichkeit und Präsenz gekennzeichnet. In der Ununterscheidbarkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit der lyrischen Rede werden die romantischen Kategorien der Erlebnisdichtung und des Poetischen als unmittelbare Vergegenwärtigung authentischen Erlebens und Empfindens letztlich ausgehebelt. Darüber hinaus wirft Heines Dichtung die Frage auf, ob eine Erlebnisdichtung im emphatischen Sinne überhaupt möglich ist. Indem Heines Poesie durchgängig das Phänomen der Alterität als integralen Teil der *conditio humana* zur Geltung bringt, dekonstruiert sie das erlebnisästhetische Paradigma und entlarvt es als ideologisches Konstrukt. Wenn das Ich stets auch ein anderer, sich selbst also immer schon entzogen ist, dann erscheint das erlebnisästhetische Konzept von Authentizität im Sinne einer ganz und gar unverstellten

63 Ebd. S. 417.

64 Ebd. S. 408.

65 Ebd. S. 413.

66 Ebd. S. 413 f.

67 Ebd. S. 411.

Selbstaussprache letztlich obsolet. Eigentlichkeit vergegenwärtigt sich dann letztlich nur in der Uneigentlichkeit, Authentizität nur in der Maskerade.

Wenn Heine in seiner eingangs zitierten Vorrede zum *Buch der Lieder* seine Dichtung einerseits als authentisch auszugeben versucht und so auf das ästhetische Konzept der Erlebnisdichtung rekurriert, diese Authentizität andererseits aber zugleich ironisch in Zweifel zieht, so erscheint dies als kalkulierte Strategie. Es handelt sich um den Versuch, gerade in der ästhetischen Widersprüchlichkeit die eigene ontologische Zerrissenheit im Sinne einer Differenz des Ichs von sich selbst zu beglaubigen. Insofern trifft Killmayers Charakterisierung Heines als »Grimasseur« und »Schmerzensmann«⁶⁸ mitten hinein ins Zentrum von dessen dichterischer Ästhetik. Denn die Grimasse zeugt gerade von jenem Dilemma, dass nur in der Maskenhaftigkeit das Leiden an der Differenz authentisch zur Geltung gebracht werden kann. Im Phänomen der Grimasse als einem Akt der Selbstmitteilung, bei dem sich das eigene individuelle Antlitz – die »Fleischlarve« – ins Maskenhafte verzerrt, gelangt die Paradoxie der Identität von Antlitz und Maske, von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit sinnfällig zum Ausdruck. Zugleich verweist die Grimasse auf den Schmerz der Differenz und der in ihr gründenden Unmöglichkeit einer unmittelbaren, völlig authentischen Offenbarung dieses Schmerzes.

Heines Dichtung, die mit dem überlieferten Paradigma der Erlebnisdichtung bricht, ist daher nur insofern in einem erweiterten Sinne als authentisch zu bezeichnen, als sie gerade im Maskenspiel und in der Verstellung das im innersten Kern prekäre Selbst- und Weltverhältnis des modernen Subjekts zum Ausdruck bringt. Indem sich das Ich hinter seinen Masken verbirgt, versucht es sich in seiner Zerrissenheit und in seinem Leiden an der Verschiedenheit von sich selbst zu offenbaren. So heißt es etwa in *Deutschland. Ein Wintermärchen*:

Ich spreche nicht gern davon; es ist
Nur eine Krankheit im Grunde.
Verschämten Gemüthes, verberge ich stets
Dem Publikum meine Wunde.⁶⁹

Zwar ist die Rede von der Wunde hier vordergründig auf die Empfindung der Vaterlandsliebe bezogen. Gleichwohl illustriert das Bild der Wunde erneut jene für Heines Dichtung charakteristische Verflechtung von Verbergen und Zei-

68 Wilhelm Killmayer, Schumann und seine Dichter, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 142 (1981), S. 231–236, hier S. 232.

69 Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, DHA Bd. 4, S. 147.

gen. Das Ich spricht von seinem Schmerz, indem es beteuert, dass es gerade nicht über ihn sprechen will. Allein im Verbergen der Wunde, in ihrer ironischen Maskierung, weist Heines Dichtung auf eben diese Wunde hin und bezeugt sie so. Die Wunde ist Symptom einer Krankheit im innersten »Grunde«, die sich als solche nicht zeigen oder besprechen lässt, und die daher die Pose des Verbergens als einzig adäquate Form des Hindeutens erfordert. In ironischer Doppeldeutigkeit spielt Heine hier jedoch auch noch das Existentielle selbst herab: es sei »nur eine Krankheit im Grunde«. Dass also auch die Rede von »Wunde« und »Krankheit« selbst noch Teil des ironischen Rollenspiels ist und somit zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit changiert, lässt sich als weitere dialektische Volte begreifen, die auf die schmerzende Wunde der Zerrissenheit oder Differenz hinweist. Högbebe spricht von »Geständnis und *Wundscham*. Heine leidet, kann aber nicht mehr unmittelbar gestehen. So gesteht er indirekt: indem er gesteht, nicht mehr gestehen zu können.«⁷⁰

Heines dichterische Posen sind folglich »kein Ausdruck von Eitelkeit, sondern eine Maske des Leids und des Leidenden, der sich zuweilen nicht anders als posierend aussprechen kann.«⁷¹ Bereits Max Brod sah in der Ironie und in den Posen von Heines Dichtung einen Versuch der Distanzierung vom eigenen Schmerz und insofern »kein Spiel, sondern letztes Auskunftsmittel einer gehetzten Seele.«⁷² So vermag Heine, was Decker zufolge »kein Autor eines objektiven Zeitalters fertigbringt: sich selbst nicht ernst nehmen. Nicht mal sein eigenes Leid. Und es in diesem Nicht-ernstnehmen doppelt ernst zu nehmen.«⁷³ Der existenzielle Rollenspielcharakter von Heines Dichtung erweist sich somit als eine auf die Spitze getriebene Dialektik, die das Spiel jederzeit in den Ernstfall umschlagen lassen kann und so die gespaltene Natur des Menschen mit spielerischem Ernst zur Geltung bringt. Im Topos der Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske verdichtet sich das Phänomen einer unhintergehbaren Spaltung der menschlichen Natur auf anschauliche Weise.

70 Wolfram Högbebe, Die Heine-Frage. Brouillon zur dichterischen Semantik, in: Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Symposium anlässlich der Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine, hg. von Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr, Hagen 1990, S. 53–64, hier S. 55.

71 Wolfgang Hädecke, Heinrich Heine. Eine Biographie, München 1985, S. 170.

72 Max Brod, Heinrich Heine, Berlin 1935, S. 42. Vgl. auch ebd. S. 130 und 142.

73 Kerstin Decker, Heinrich Heine: Narr des Glücks. Biographie, Berlin 2005, S. 80.