

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Nachtigall - Trommelschlag - Heilige Inbrunst mit Waldhorntönen im
Mondschein : Heinrich Heines triadisches Geschichtsverständnis im
Spiegel seiner Musikauffassung

Autor: Landau, Annette

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858802>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Nachtigall – Trommelschlag – Heilige Inbrunst mit Waldhorntönen im Mondschein

Heinrich Heines triadisches Geschichtsverständnis im Spiegel seiner Musikauffassung

Annette Landau

Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeistes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, so müsste man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poesie hat sich, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht dass die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.

Robert Schumann¹

Heinrich Heine war kein Musiker, auch nicht Amateur. Die Violinstunden, die ihn seine musikliebende Mutter nehmen liess, wusste der junge Heine bald so zu gestalten, dass der Geigenlehrer – eitel genug, den Schmeicheleien seines neuen Schülers auf den Leim zu gehen – dem auf dem Sofa liegenden Heine seine eigene Kunst vorführte.² Es gibt zwar Zeugnisse von Zeitgenossen, aus denen hervorgeht, dass Heine intuitiv viel von Musik verstand, doch wissen wir im Grunde nicht einmal, ob er wirklich Musikliebhaber im Sinne der Zeit war. Unwiderlegbar beschäftigte er sich jedoch sowohl in seinem kritischen als auch in seinem poetischen Schaffen immer wieder mit dieser Kunst. Anhand der Musik, respektive anhand von musikalischen Erscheinungen, entwarf Heine ganze philosophische Konzepte und

1 Robert Schumann, «Symphonie von H. Berlioz.» In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Reprint der Ausgabe Leipzig 1854. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1985. S. 145.

2 Vgl. Brigitte Elisabeth Matzer, *Heinrich Heine – Verbindungen zwischen Dichtung und Musik*. Diss. phil. Graz 1988. S. 435.

schematische Geschichtseinteilungen. Auf den Umstand, dass er sich in seinen musikbezogenen Überlegungen weniger auf real existierende Kompositionen stützte, als ganz allgemein von einzelnen Komponisten berichtete – diese gewissermassen als Schachfiguren für seine jeweiligen sozialen oder politischen Ausführungen nutzte –, wurde und wird in der Sekundärliteratur zu Recht immer wieder hingewiesen.³

Diese Art der Verwendung von (meist noch lebenden) Personen als Schemen bedingt jedoch eine wesentliche Reduktion. So erscheinen alle Musiker, mit denen sich Heine meist über viele Jahre hinweg beschäftigt – etwa Rossini, Chopin, Liszt, Meyerbeer, Berlioz –, in seinen Darstellungen als musikalisch konstante, facettenarme Wesen. Ihre Entwicklung wird vom Beobachter Heine offensichtlich nicht bemerkt. Heine ignorierte geradezu konsequent alle musikalischen Äusserungen der real existierenden Komponisten, die nicht in ein (nicht explizites) Schema passten.⁴ Es ist unwahrscheinlich, dass Heine diese Simplifizierungen unbewusst unterliefen. Doch welchen Zweck und welche Absicht verfolgte er mit diesen Einschränkungen und Schubladisierungen? Zwei kurze Beispiele sollen sein Verfahren exemplarisch illustrieren.

Hector Berlioz wurde von Heine ausschliesslich als der Komponist der grossen Satansmusik rezipiert. Umsonst beklagte sich Berlioz in Briefen bei dem befreundeten Heine über diese eindimensionale Darstellung, die sich über Jahre hinzog: «Mais aussi pourquoi vous être laissé aller, comme un critique vulgaire, à exprimer une opinion absolue sur un artiste dont l'œuvre entière est si loin de vous être connue? [Heine lag seit Jahren in seiner Matratzengruft] Vous pensez toujours au Sabbat, à la Marche au supplice de ma *Symphonie Fantastique*, au *Dies irae* et au *Lacrymosa* de mon *Requiem*. Je crois pourtant avoir fait et pouvoir faire des choses d'un tout autre caractère.»⁵ Es gibt jedoch auch in der Folge keinen Hinweis, dass Heine sein scheinbar inhärentes Berlioz-Bild zu korrigieren bereit war.

3 Zum Beispiel bei Momath Thiam, *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken*. Frankfurt a/M etc.: Peter Lang. 1988.

4 Auf dieses schemenhafte Denken hat schon Michael Mann aufmerksam gemacht: «Heine ist als Denker weniger Systematiker denn Schematiker». Michael Mann, *Heinrich Heines Musikkritiken*. Hamburg: Hoffmann und Campe. 1971. S. 73.

5 *Mémoires*, t. 2, S. 363f. Berlioz war über diese für ihn unverständliche Eindimensionalität der Darstellung dermassen enttäuscht, dass er vermutlich sogar einen Brief fälschte, in dem Heine sich für seine einseitige Darstellung nach der Uraufführung von *L'Enfance du Christ* herzlich entschuldigt. In diesem Werk hätte Berlioz «une gerbe des fleurs mélodiques les plus suaves» gepflückt (Post-scriptum datiert vom 25. Mai 1858, t. 2, S. 362). Der spezielle Hinweis auf die Melodien muss Berlioz besonders wichtig gewesen sein, da ihm ihr Fehlen nicht nur von Heine zum Vorwurf gemacht wurden. Siehe auch Leon Guichard, «Berlioz et Heine.» In: *Das goldene Tor*. 1950. S. 17.

Als zweites Beispiel kann Rossini herbeigezogen werden. Der reale Rossini hatte 1829 sein Bemühen bewiesen, den Anschluss an die Realität der Zeit nicht zu verlieren. Er komponierte seine grosse revolutionäre Oper *Guillaume Tell*. Michael Mann weist darauf hin, dass Heine die sensationell erfolgreiche Neuinszenierung dieser Oper 1836 wohl gesehen haben könnte. Doch mit keinem Wort wird diese Oper erwähnt.⁶ Welchen Zweck verfolgte Heine durch solche Ausblendungen, was trieb ihn zu diesem demonstrativen Ignorieren der Diversität musikalischer Erscheinungen seiner Zeit? Warum durfte Rossini, der Lieblingskomponist Heines, keine musikalische Weiterentwicklung aufweisen, und warum durfte die letzte Reaktion dieses Komponisten auf die politischen Zeitläufte nicht bemerkt und kommentiert werden? Warum musste Rossini unbedingt die Personifizierung der idyllischen und melodischen, individuellen Befindlichkeiten nachsinnender Musik bleiben und sich jeder politischen Aussage verschliessen?

Ein genaueres Betrachten solcher Reduktion von Komponisten (und ihren Werken) verweist einerseits auf Heines sozial-politisches Missionsbewusstsein,⁷ andererseits auf dessen Geschichtsverständnis, dem in der Folge nachgegangen werden soll.

Heines Geschichtsentwürfe

Heine hat kein theoretisch ausgefeiltes Geschichtsmodell hinterlassen. Doch beschäftigte er sich ansatzweise immer wieder implizit mit Geschichtlichkeit. Angeregt durch Hegels ästhetische Vorlesungen, die Heine in seiner Jugend regelmässig besucht hatte, und durch den direkten Kontakt mit diesem Philosophen⁸, entwickelte er seine die ganze Kunstkritik bestimmende Dialektik des Sensualismus und Spiritualismus. Das Gegensatzpaar sensualistisch-spiritualistisch ist für Heine mit den Begriffen Materie und Geist deckungsgleich. Vor diesem Hintergrund entwirft er ein Geschichtsmodell, das eng

6 Mann, Musikkritiken. S. 63.

7 Gerhard Müller geht im Vorwort zu seiner Edition von Heineschen Musiktexten der politischen Motivation Heines nach. Gerhard Müller, *Heine und die Musik. Publizistische Arbeiten und Poetische Reflexionen*. Leipzig: Reclam. 1987.

8 Seine Erinnerungen an Hegel hielt Heine in seinen «Geständnissen» fest. Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*. 6 Bände. Hg. von Klaus Briegleb. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1997. Bd. 6/I, S. 471ff. Wenn nicht anders vermerkt, wird im weiteren aus dieser Ausgabe mit Angabe der Bandnummer und Seitenzahl zitiert.

an dasjenige von Hegel anschliesst.⁹ Im *Ersten Bericht der Saison 1844* werden vier (historische) Perioden voneinander unterschieden, in deren Abfolge sich das Verhältnis zwischen Geist und Materie allmählich verändert. Diese Kunstperioden entsprechen der Zeit der Ägypter, derjenigen der Griechen, dem Übergang in die Neuzeit sowie der Romantik, respektive der Heineschen Jetztzeit.

Mit der allmählichen Vergeistigung des Menschengeschlechts halten auch die Künste ebenmässig Schritt. In der frühesten Periode musste notwendigerweise die Architektur alleinig hervortreten, die unbewusst rohe Grösse massenhaft verherrlichend, wie wir's z. B. sehen bei den Ägyptern. Späterhin erblicken wir bei den Griechen die Blütezeit der Bildhauerkunst, und diese bekundet schon eine äussere Bewältigung der Materie: der Geist meisselte eine ahnende Sinnigkeit in den Stein. Aber der Geist fand dennoch den Stein viel zu hart für seine steigenden Offenbarungsbedürfnisse, und er wählte die Farbe, den bunten Schatzen, um eine verklärte und dämmernde Welt des Liebens und Leidens darzustellen. Da entstand die grosse Periode der Malerei, die am Ende des Mittelalters sich glänzend entfaltete. Mit der Ausbildung des Bewusstseinlebens schwindet bei den Menschen alle plastische Begabung, am Ende erlischt sogar der Farbensinn, der doch immer an bestimmte Zeichnung gebunden ist, und die gesteigerte Spiritualität, das abstrakte Gedankentum, greift nach Klängen und Tönen, um eine lallende Überschwenglichkeit auszudrücken, die vielleicht nichts anderes ist als die Auflösung der ganzen materiellen Welt: die Musik ist vielleicht das letzte Wort der Kunst, wie der Tod das letzte Wort des Lebens.¹⁰

Die erste Kunstperiode wird somit explizit durch den Sensualismus geprägt; je weiter sich der Geschichtsprozess der Gegenwart nähert, desto mehr überwiegt die Vergeistigung. Diesem Prozess scheint nichts Negatives innezuwohnen, geht doch das Vorrücken in die Gegenwart mit einer Verfeinerung der Mittel einher. Doch das Ende dieses Prozesses, die totale Spiritualisierung, stellt den abrupten Tod der Kunst dar. Beethoven hat für Heine als erster die Entmaterialisierung zu weit getrieben.

Beethoven treibt die spiritualistische Kunst bis zu jener tönenden Agonie der Erscheinungswelt, bis zu jener Vernichtung der Natur, die mich mit einem Grauen erfüllt, das ich nicht verhehlen mag [...]. Für mich ist es ein sehr bedeutungsvoller Umstand, dass Beethoven am Ende seiner Tage taub ward und sogar die

9 Der direkte Vergleich dieses Entwurfs mit Hegels Ästhetik kann nachgelesen werden in Mann, *Musikkritik*. S. 148ff.

10 Heine, *Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*. Erster Teil, 33, 20. April 1841. Bd. 5, S. 356f.

unsichtbare Tonwelt keine klingende Realität mehr für ihn hatte. Seine Töne waren nur noch Erinnerungen eines Tones, Gespenster verschollener Klänge, nur seine letzten Produktionen tragen an der Stirne ein unheimliches Totenmal.¹¹

Beethoven hat somit in seinen späten Werken die Materie (sinnbildlich dargestellt durch die Natur) vollkommen ignoriert und kreierte durch diesen Verlust nur noch Schattenbilder wirklicher Kunst – Gespenster, die in ihrer dialektischen Nichtexistenz bei Heine immer als Allegorien von losgelöster Spiritualität erscheinen.¹² Heine impliziert sogar einen Zusammenhang zwischen Beethovens Taubheit und einer gezielten Rache des Materials für seine Negation des sensualistischen Elements. Der Verlust der Natur, das verlorene sensualistische Element hat unvermeidlich das Ende jeglicher Kunst (und Schönheit) zur Folge. Und dieses Ende scheint Heine in seiner Zeit bedrohlich schnell näher zu rücken.

Heine tritt nun in seinen Kunstkritiken an, diesen Prozess zu stoppen und den Tod der Kunst zu verhindern. Um die beiden Pole «Geist» und «Materie» wieder zu verbinden, bietet sich offensichtlich die Musik im besonderen an. Er sinniert im *Neunten Brief, Über die französische Bühne* über das Wesen der Musik nach:

Aber was ist die Musik? Diese Frage hat mich gestern abend vor dem Einschlafen Stunden lang beschäftigt. Es hat mit der Musik eine wunderliche Bewandnis; ich möchte sagen, sie ist ein Wunder. Sie steht zwischen Gedanken und Erscheinung; als dämmernde Vermittlerin steht sie zwischen Geist und Materie; sie ist beiden verwandt und doch von beiden verschieden; sie ist Geist, aber Geist, welcher eines Zeitmasses bedarf; sie ist Materie, aber Materie, die des Raumes entbehren kann.¹³

Gerade diese einigende Eigenschaft interessierte Heine an der Musik. Hier liegt (neben ihrer Eigenschaft, in Feuilletons politisch unverdächtig zu erscheinen) einer der Gründe, warum sich Heine immer wieder intensiv mit Musik auseinandersetzte, obwohl ihm diese Kunst ästhetisch gewiss nicht näher stand als die Literatur oder die Malerei.

Gleichzeitig zu diesem Entwurf einer bipolar zentrierten Kunst- und Menschheitsgeschichte, der einer geradezu linearen Kontinuität unterworfen ist, kristallisiert sich jedoch ein Heines Denken ebenso prägendes, ganz auf einer Dreiteilung beruhendes Geschichtsbild heraus. In diesem lassen sich

markieren gemacht für Hegel kann die Musik der Poesie, dass sie dem Geist eines

Voller den künstlerischen Ausdruck gewährt, schließt nachkommen. Für Heine ist ein

solches Engagement jedoch durchaus möglich. Während seiner Reise von München nach

Genes steht er in der tiefsten Nacht, wenn er sich in der tiefsten Nacht befindet.

nämliche Kolonien (Reisebilder Dritter Teil, Kapitel 14, S. 324). Michael Mann

Heine, *Lutetia*. Erster Teil, 33. Bd. 5, S. 358.

12 Siehe auch Mann, Musikkritiken. S. 73.

13 Heine, *Über die französische Bühne*. Neunter Brief. Bd. 3, S. 332f.

im Verlauf des Geschichtsprozesses drei Zeitalter unterscheiden, in die – im Gegensatz zu den oben zitierten vier Perioden – auch die Zukunft explizit eingebettet ist: Eine vergangene, schöne Zeit (die der aristokratischen Kunst bei Hegel entspricht)¹⁴ wird durch eine schwierige, unschöne Epoche (in der die Kunst laut Hegel im Dienste der Zeit zu stehen hat) abgelöst, der dann – in der Zukunft – ein zweites goldenes Zeitalter folgt. In diesem Entwurf scheinen typische Elemente geschichtsphilosophischer Konstruktionen der Zeit auf.¹⁵

Die eigentliche Geschichtsphilosophie war ein kurzlebiges Phänomen. Im Zeitalter der Aufklärung entstanden – die Begriffsschöpfung verdankt sie Voltaire (1765)¹⁶ –, markierte die Hegelsche Philosophie ihren klassischen Höhepunkt; doch schon wenige Generationen später begegnete ihr vor allem noch Skepsis. Geschichtsphilosophie in ihrem prägnanten Sinn zeugt vom Vertrauen in Geschichte, das für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnend war. Auch Heine war geprägt von diesem Glauben an die Funktion von Geschichte. Auch er geht von einem goldenen Zeitalter aus, auch er erkennt die eigene, „hässliche“ Zeit und vertraut fest auf eine schöne Zukunft. Zwar fehlen in Heines Erörterungen konkrete Hinweise auf das theoretische Gerüst dieser Geschichtskonstruktion, doch lässt es sich aus zahlreichen Bemerkungen gerade über Musik herauslesen. Indem Heine auch die Musik als eine immanente ästhetische Qualität des Geschichtsprozesses betrachtet, wird es möglich, in einer Analogie diesen Prozess des Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen nachzuzeichnen. In diesem Sinne lassen sich auch die Komponisten mitsamt ihren Werken den einzelnen Zeitaltern zuschreiben. Um jedoch Überschneidungen zu vermeiden, ist die Eindeutigkeit der einzelnen musikalischen Erscheinungen wichtig. So ist denn auch Heines «Komponisten-al-fresco» zu verstehen. Hemmungslos hat er ausgeblendet, was er nicht für seine politischen und geschichtsphilosophischen Vorstellungen gebrauchen konnte. In der Folge soll dieser Geschichtskonstruktion in Heines Werk nachgegangen werden.

14 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*.

15 Auf den entscheidenden Unterschied zwischen Hegel und Heine hat Michael Mann aufmerksam gemacht. Für Hegel kann die Musik der Forderung, dass sie dem Geist eines Volkes den künstlerischen Ausdruck gewähre, schlecht nachkommen. Für Heine ist ein solches Engagement jedoch durchaus möglich. Während seiner Reise von München nach Genua sieht er in der italienischen Musik «staatsgefährliche Triller» und «Revolutionärliche Koloraturen» (Reisebilder. Dritter Teil, Kapitel 19. Bd. 2, S. 354). Michael Mann, «Heinrich Heine und G. W. F. Hegel zur Musik.» In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, 7/1962. S. 343–353, S. 343.

16 Emil Angehrn, *Geschichtsphilosophie*. Stuttgart: W. Kohlhammer. 1991.

Die Ära Rossinis oder: Als die Musik noch schön sein konnte

Die erste Zeit in Heines Geschichtskonstruktion, das goldene Zeitalter Hegels, wird vor allem durch die italienische Musik vertreten. Es ist die Epoche der schönen, aristokratischen, individuellen und idyllischen Zeit, in der es noch keine Revolutionen irgendwelcher Art gab. In dieser Epoche war der Künstler noch «jenes Kind, wovon das Volksmärchen erzählt, dass seine Tränen lauter Perlen sind».¹⁷ Die Götter der Sinnlichkeit und Schönheit waren hier noch ganz in ihrem Recht. Es ist die Zeit, in der das Volkslied noch als wahre Volkspoesie seinen natürlichen Platz hatte und in der die Melodie zu ihrem vollen Recht kam. Heine liebte die Musik dieser Epoche über alles.

Rossini erscheint geradezu als allegorischer Vertreter des goldenen Zeitalters. Heine gesteht offen ein, dass er für diesen Komponisten die grössten Sympathien hegt. Er bezeichnet seine Kompositionen als «süsse Rossinische Rosinen-Musik»,¹⁸ und trotz der unübersehbar ironischen Note scheint hier Heines nicht zu verleugnende Sehnsucht nach dieser Herzensmusik durch. Er kann sich ihrem Zauber nicht entziehen:

Ich aber erfreue mich deiner [Rossini] goldenen Töne, deiner melodischen Lichter, deiner funkelnden Schmetterlingsträume, die mich so lieblich umgaukeln, und mir das Herz küssen wie mit Lippen der Grazien!¹⁹

Wichtige, das goldene Zeitalter begleitende Epitheta erscheinen in diesem Zitat: die Schmetterlinge, die Melodie (die – bezeichnend für Heines «zweites Gesicht»²⁰ – synästhetisch mit Licht verbunden erscheint) und die Musik, die direkt zum Herzen spricht. Kein Verstand, kein politisches Bewusstsein, keine sozialen Probleme schieben sich zwischen die unreflektierte Einheit von Musik und Hörer. Und immer wieder erscheinen in Heines Beschreibungen von Rossinis Musik diejenigen Vögel, die in des Dichters Tiermetaphorik zum goldenen Zeitalter gehören: die Nachtigallen. «Der Saal der Italienischen Oper [während einer Aufführung von Rossinis *Stabat mater*] schien der Vorhof des Himmels; dort schluchzten heilige Nachtigallen».²¹ Die Nachtigall repräsentiert – anders als in der frühen Romantik – nicht die Poesie, sondern die Stimme des sensualistischen Prinzips, das sich auch hinter der Stimme der «Götter im Exil» verbirgt.

17 Heine, *Über die französische Bühne*, Neunter Brief. Bd. 3, S. 344.

18 Heine, *Zur Literatur*. «Albert Methfessel». Bd. 1, S. 429.

19 Heine, *Reisebilder*. Dritter Teil, Kap. 19. Bd. 2, S. 353.

20 Heine, *Florentinische Nächte*. Erste Nacht. Bd. 1, S. 578.

21 Heine, *Lutetia*. Zweiter Teil, 43. Bd. 5, S. 399.

Diese erste Epoche in Heines geschichtlicher Dreiteilung ist in ihrer realzeitlichen Chronologie nicht fest umrissen. Es ist die Zeit der Natürlichkeit, die Zeit, in der die «individuellen Freuden und Leiden des Menschen, Liebe und Hass, Zärtlichkeit und Sehnsucht, Eifersucht und Schmollen» dominierten, kurz der «unmittelbare Ausdruck eines isolierten Empfindens»²² sich – ohne sozialpolitisches Engagement – frei entfalten konnte. Nur einmal fällt explizit ein Epochenbegriff: die Restauration.²³ Doch wird sogleich klar, dass das eigentliche goldene Zeitalter schon viel früher sein Ende fand. Offensichtlich kreiert hier Heine einen imaginären Raum. In diesem aufgefangen konnte sich die schöne, goldene Musik während der Restauration noch einmal ihr Recht herausnehmen, nach autonomen, rein ästhetischen Maximen frei zu agieren. Rossini gelang es, die schöne, idyllische, unabhängige Musik in eine Zeit hinüberzuretten, die die bedingungslose Schönheit eigentlich nicht mehr kannte.²⁴

Gleich jener Quelle Arethusa, die ihre ursprüngliche Süßigkeit bewahrte, obgleich sie die bitteren Gewässer des Meeres durchzogen, so behielt auch das Herz Rossinis seine melodische Lieblichkeit und Süße, obgleich es aus allen Wermuts-
kelchen dieser Welt hinlänglich gekostet.²⁵

Das Konzept des Hässlichen

Die Musik derjenigen Komponisten aber, die sich der Wirkung jener Wermuts-
kelche nicht entziehen konnten – und das war die grosse Mehrheit –, klingt entsprechend anders als die «Rossinische Rosinen-Musik». Es fehlt ihr bezeichnenderweise schon die Melodie, die Heine dermassen liebte. Diese Komponisten wurden aus dem Paradies des goldenen Zeitalters, der Zeit der schönen Musik, herauskatapultiert – mitten in die unschöne Realität der zweiten Epoche des geschichtsphilosophischen Entwurfs. Im Gegensatz zur ersten Epoche ist diese zeitlich klar umrissen: Es ist die (Heinesche) Jetztzeit.²⁶

22 Heine, *Über die französische Bühne*, Neunter Brief. Bd. 3, S. 335.

23 Heine, *Über die französische Bühne*, Neunter Brief. Bd. 3, S. 335.

24 Neben Rossini gesteht Heine diese Fähigkeit noch weiteren Komponisten zu (Chopin, Bellini), doch keinem in einem ähnlich bedingungslosen Ausmass.

25 Heine, *Lutetia*. Zweiter Teil, 43. Bd. 5, S. 399.

26 Diese Zerrissenheit der Melodik wurde schon von Hegel als Kehrseite des Charakteristischen in der Musik empfunden. Siehe dazu Carl Dahlhaus, *Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. In: Heinz Becker (Hg.), *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse. 1976. S. 9–21.

Heine übernimmt die Forderung Hegels, dass sich der zeitgenössische Künstler mit den politischen Umständen auseinanderzusetzen habe, bedingungslos. Und dadurch wird bald deutlich, dass diese Maxime in Heine einen Widerspruch evoziert. Denn während er keinen Moment an der immanenten Notwendigkeit dieses Verlustes einer schönen Zeit zweifelt und dezidiert von den Künstlern erwartet, dass sie sich den politischen und sozialen Problemen der Zeit stellen, verzweifelt er gleichzeitig aus ästhetischen Gründen ob dem Verlust jener naturbestimmten Zeit mit ihrer schönen Kunst.²⁷ Heine betont aus politischer Überzeugung, dass sich in dieser Zeit der halb vollendeten und missglückten Revolutionen kein Künstler mehr in die persönliche Idylle zurückziehen darf. So ist er denn auch geradezu begeistert von Meyerbeer, der für ihn den Prototyp des zeitgenössischen Komponisten verkörpert. Heine empfindet und betont die politische Stellungnahme in dessen Opern. (Einmal mehr nimmt er fast nur diesen Aspekt wahr.) Und selbst als in den späteren Jahren Heines Attacken gegen Meyerbeer überhand nehmen,²⁸ betont Heine immer noch den politischen Aspekt seiner Musik:

Ich kann nicht umhin hier ein geistreiches Wort zu erwähnen, das man dem Musiker Ferdinand Hiller zuschreibt. Als nämlich jemand denselben darüber befragte, was er von Meyerbeers Opern halte, soll Hiller ausweichend verdriesslich geantwortet haben: «Ach, lasst uns nicht von Politik reden!»²⁹

Dass er den Ausspruch seinem Freund Ferdinand Hiller in den Mund legt, spielt bei Heines poetischer Methode, Geschichten, Anekdoten, Zitate und explizite Stellungnahmen zu vermischen, eine untergeordnete Rolle.

Der Künstler par excellence, an dem sich die Merkmale der Zeit ästhetisch ablesen lassen, ist für Heine jedoch Hector Berlioz.³⁰ Auch er nimmt

27 In Schillers ästhetischen Erwägungen erscheint dieser naturhafte Zustand ebenfalls; allerdings wird er dort von jedem Menschen erfahren, bevor ein Bewusstseinsprozess ihn aus dieser Einheit mit der Schönheit herauswirft. Vgl. Friedrich Schiller, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen».

28 Die Gründe für diese Attacken sind ausserhalb der Musik zu suchen. Gerhard Müller sieht sie einerseits motiviert durch die politische Kritik an der Versöhnung Meyerbeers mit der preussischen Macht, andererseits in der zunehmenden Erkenntnis Heines, dass die bürgerliche Musik ihr Fell letztendlich verkauft hat (*Atta Troll*), sich der Kommerzialisierung bedingungslos geöffnet hat. Gerhard Müller, «Ein politischer Stellvertreterkrieg. Heinrich Heines Auseinandersetzung mit Giacomo Meyerbeer». In: *Musik und Gesellschaft*, 5/1989. S. 241–244.

29 Heine, *Lutetia*. Erster Teil, 33. S. 364.

30 Es muss hier nicht eigens betont werden, dass Heine die Musik von Berlioz schätzte. Für ihn ist er der «grösste und originellste Musiker den Frankreich in der letzten Zeit hervorgebracht hat». Heine, *Augsburger Zeitung*, Paris, 26. März 1843. Bd. 5, S. 1017.

laut Heine Stellung zu den ihn umgebenden Zeitläuften.³¹ Er verkörpert sogar jene Metapher, mit der Heine die mittlere, traurige, revolutionäre Epoche charakterisiert: das Trommelschlagen. An der einzigen Stelle in seinem Werk, in der Heine direkt auf den Menschen Berlioz Bezug nimmt, erscheint dieser als halb wahnsinniger Pauker während der Aufführung der *Symphonie fantastique*.

Mein Logennachbar, ein redseliger junger Mann, zeigte mir den Komponisten, welcher sich, am äussersten Ende des Saales in einem Winkel des Orchesters befand, und die Pauke schlug. Denn die Pauke ist sein Instrument.³²

Heine lernte Berlioz kurz nach seiner Ankunft in Paris kennen. Die Bekanntschaft weitete sich bald zu einer Freundschaft aus, die bis zum Tode Heines anhielt.³³ Am 9. Dezember 1832 hörte Heine die Aufführungen der *Symphonie fantastique* und von *Lélio* im Conservatoire. Und dieses Erlebnis prägte sein gesamtes Bild von Berlioz – oder vielmehr sein Bild der Musik seiner Zeit überhaupt. Dieses Werk entfaltete in seiner künstlerischen Phantasie ein sehr lebendiges, sich mehr und mehr verselbständigendes Bild. Am ausführlichsten nimmt Heine im *Ersten Bericht zur Musikalischen Saison von 1844* Bezug auf Berlioz. In diesem Bericht vom 25. April 1844 setzt er den französischen Komponisten in einen Gegensatz zum «ordentlichen» Felix Mendelssohn Bartholdy. Während er an letzterem unter anderem «sein grosses Talent für Form, für Stilistik, [...] seine reizend schöne Faktur»³⁴ bewundert – Attribute, die in der Ästhetik der Aufklärung mit Natürlichkeit und Schönheit im Bunde stehen³⁵ –, hebt er bei Berlioz das Rohe, nicht Kultivierte hervor.

Hier ist ein Flügelschlag, der keinen gewöhnlichen Sangesvogel verrät, das ist eine kolossale Nachtigall, ein Sprosser von Adlersgrösse, wie es deren in der

31 Anders als bei Meyerbeer erfährt die Wahrnehmung von Berlioz durch Heine fast keine Veränderung.

32 Heine, *Über die französische Bühne*, Zehnter Brief. Bd. 3, S. 350.

33 Berlioz war einer der wenigen, die Heine in seiner achtjährigen Matratzengruft bis zuletzt besuchten. Siehe Guichard, *Berlioz et Heine*. S. 5–23 (bes. S. 14).

34 Heine, *Lutetia*. Anhang. *Musikalische Saison von 1844*, Erster Bericht. Bd. 5, S. 528.

35 Heines Ästhetik wird auffallend stark vom Besuch des Lyzeums zu Düsseldorf beeinflusst. Dort lernte er vor allem die Literatur des 18. Jahrhunderts kennen, die prägend auf seine Musikästhetik wirkte: «Ihre Losung lautet «Natürlichkeit» (im musikalischen Schaffen) und «Empirismus» (in der Urteilsbildung) – beides wesentliche Ansatzpunkte der Aufklärung». Michael Mann, «Heinrich Heine als Musikkritiker». In: *Schweizerische Musikzeitung*, 4/1959. S. 121–126 (Zitat, S. 122).

Urwelt gegeben haben soll. Ja, die Berliozische Musik überhaupt hat für mich etwas Urweltliches, wo nicht gar Antediluvianisches, und sie mahnt mich an untergegangene Tiergattungen, an fabelhafte Königstümer und Sünden, an aufgetürmte Unmöglichkeiten.³⁶

Und Heine spricht weiter von «kreischender Instrumentierung», «wenig Melodie» und «wenig Schönheit».³⁷

In dieser Beschreibung führt Heine sein bipolares Weltbild mit der Hegelschen geschichtsphilosophischen Vorstellung zusammen. Die Attribute, mit denen Berlioz beschrieben wird, verweisen diesen Komponisten in die erste Periode der Materie-Geist-Diskussion, in die Zeit der ägyptischen Architektur. Berlioz' Werke seien

weder antik noch romantisch, sie erinnern weder an Griechenland noch an das katholische Mittelalter, sondern sie mahnen weit höher hinauf, an die assyrisch-babylonisch-ägyptische Architekturperiode und an die massenhafte Passion, die sich darin aussprach.³⁸

Im Periodenentwurf braucht Heine dasselbe Vokabular. Dort ist die Rede von der «unbewussten Grösse», die «massenhaft» verherrlicht sei. Hier erscheinen die «Sünden» und ein Sinn für «materielle Unermesslichkeit».³⁹

Für Heine hat sich also Berlioz, im Gegensatz etwa zum späten Beethoven und zu Liszt, nicht von der materiellen Seite der Kunst, dem Sensualismus, gelöst. Es finden sich im Gegenteil keine Spuren einer vergeistigenden Tendenz in seiner Musik, und gerade hier scheint für Heine das Problem zu liegen. Er sehnt sich in seiner Geschichtsutopie explizit nach der Rückkehr des sensualistischen Elementes. In Berlioz erkennt er viele Anzeichen dieses Ursprünglichen, Materiellen. Doch sind es gleichzeitig genau diese Elemente, die ihn erschrecken: er empfindet sie – unverknüpft mit dem spirituellen Geist – als roh und unschön. So entsteht die paradoxe Situation, dass

36 Heine, *Lutetia*. Anhang. Musikalische Saison von 1844, Erster Bericht. Bd. 5, S. 528.

37 Heine, *Lutetia*. Anhang. Musikalische Saison von 1844, Erster Bericht. Bd. 5, S. 528.

38 Heine, *Lutetia*. Anhang. Musikalische Saison von 1844, Erster Bericht. Bd. 5, S. 528f.

39 Auch Schumann weist auf das Vorzeitliche von Berlioz' Musik hin: «Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Tacteschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunction (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben». Robert Schumann, «Symphonie von H. Berlioz.» In: *Sämtliche Schriften*. S. 123.

er sich gleichzeitig von dieser Musik angezogen und abgestossen fühlt. Einerseits hört er die exilierten Götter aus dieser Musik sprechen, andererseits empfindet Heine einen tiefen Widerwillen gegen diese Klänge: Er fühlt sich «zugleich beängstigt und beseligt [...] aber doch noch mehr beängstigt».⁴⁰

Diese Beängstigung erfolgt aber auch aus dem Zwang der Geschichtsphilosophie. Hinter den Berliozschen Attributen des Rohen und Unschönen steckt letztendlich die ästhetische Kategorie des Hässlichen. Zwar benutzt Heine dieses Wort kaum je im Zusammenhang mit Musik; doch wann immer die Rede auf Berlioz kommt, lässt sich dieses ästhetische Verdikt herauslesen. Mehrmals betont Heine, dass die Musik von Berlioz nicht die «schönste» sei.⁴¹ An einer Stelle verknüpft er gar explizit das Hässliche mit der Musik dieses Komponisten. Im *Ersten Buch* seiner Schrift *Religion und Philosophie in Deutschland* beschreibt Heine die deutschen Elementargeister: Der Brocken sei

kein heiteres Avalon, sondern ein Rendezvous für alles, was wüst und hässlich ist. Auf dem Gipfel des Bergs sitzt Satan in der Gestalt eines schwarzen Bocks. Jede von den Hexen naht sich ihm mit einer Kerze in der Hand und küsst ihn hinten, wo der Rücken aufhört. Nachher tanzt die verruchte Schwesternschaft um ihn herum und singt: Donderemus, Donderemus: Es meckert der Bock, es jauchzt der infernale Chahut. Es ist ein böses Omen für die Hexe, wenn sie bei diesem Tanze einen Schuh verliert; das bedeutet, dass sie noch im selbigen Jahr verbrannt wird. Doch alle ahnende Angst übertäubt die tolle echtberliozische Sabbathmusik; – und wenn die arme Hexe des Morgens aus ihrer Berausung erwacht, liegt sie nackt und müde in der Asche, neben dem verglimmenden Herde.⁴²

Als «wüst und hässlich» bezeichnet Heine somit nicht bloss die Sphäre des Teufels und der Hexen, sondern auch die Musik von Berlioz. Und er war in seiner Zeit nicht der einzige, der die Musik von Berlioz als «unschön» empfand. Viele deutsche Rezipienten stiessen sich an der für sie mangelnden Spiritualisierung, die eine entscheidende Entwicklung der deutschen Ästhetik

40 Heine, *Über die französische Bühne*. Zehnter Brief. Bd. 3, S. 351. Diese Selbstbeschreibung steht zwar im Zusammenhang mit Liszt, doch prägt dieser innere Zwiespalt Heines gesamtes (musik)ästhetisches Denken.

41 z. B. Heine, *Über die französische Bühne*. Zehnter Brief. Bd. 3, S. 349.

42 Heine, *Über Deutschland. Religion und Philosophie in Deutschland*. Erstes Buch. Bd. 3, S. 524.

im 19. Jahrhundert ausmacht.⁴³ Vor dem Anspruch einer solchen Vergeistigung, die nach dem Verborgenen, nicht Erscheinenden sucht, können die *effets*, mit denen Berlioz ohne Zweifel bewusst spielte, nur als ungeschliffen und grob empfunden werden.⁴⁴

In den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine eigentliche Ästhetik des Hässlichen.⁴⁵ Christian Hermann Weisse ist der erste, der sich zusammenhängend zu diesem Phänomen äusserte.⁴⁶ Andere wie Arnold Ruge⁴⁷ folgten nach, bis mit Rosenkranz' philosophischer Schrift das Hässliche nicht mehr als Randphänomen des Schönen beschrieben wurde, sondern selbst im Zentrum einer Untersuchung stand.⁴⁸ Was hinter dieser neuen Ästhetisierung des *Unschönen* steht, soll in der Folge anhand dieser theoretischen Ausführungen aufgezeigt werden. Dabei ist für das Verständnis des Heineschen Hässlichkeitsentwurf vor allem Weisses Untersuchung von Interesse. Die Ästhetik von Rosenkranz kann durch ihr spätes Erscheinen nur noch bedingt für direkte Vergleiche herangezogen werden.

Weisse entzieht das Hässliche als erster einer reinen Negativdefinition. So ist für ihn Hässlichkeit nicht mehr bloss «Mangel der Schönheit».⁴⁹ Paradigma des Hässlichen ist vielmehr «die äussere Gestalt des Todes und der

43 In der deutschen Musikediskussion der Zeit erscheint das entscheidende «An sich» sowohl hinter dem Begriff der Idee als auch hinter der Form. So ist es denn auch bezeichnend, dass Richard Wagner und Robert Schumann von der Formlosigkeit der *Symphonie fantastique* sprechen: Während Wagner die Formschönheit generell vermisst («alles ist ungeheuer, kühn, aber unendlich wehtuend», Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volks-Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel o.J. Bd. 12. S. 88), versucht Schumann diesen Mangel zu rechtfertigen: «völlig phantastische Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd». Und mit den Erläuterungen, die diesem Aufsatz als Motto vorausgestellt worden sind, gibt Schumann die Richtung an, in welcher der Hang zum Hässlichen in der Zeit gesehen werden muss. Schumann, «Symphonie von H. Berlioz». S. 123.

44 Diese Zusammenhänge führt Reckow aus: Fritz Reckow, «Wirkung» und «Effekt». Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik.» In: *Die Musikforschung*, Heft 1 (1980). S. 1–36.

45 Siehe Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber Verlag. 1988. S. 428ff.

46 Christian Hermann Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1830. Hildesheim: Georg Olms. 1966.

47 Arnold Ruge, *Neue Vorschule der Ästhetik. Das Komische mit einem komischen Anhang*. Nachdruck der Ausgabe Halle a.d.S. 1837. Hildesheim etc.: Georg Olms. 1975.

48 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*. Leipzig: Reclam. 1996. (2. Auflage)

49 Weisse, Bd. 1, S. 174.

Verwesung»⁵⁰. Er erklärt dies, indem der Tod und seine sichtbaren Folgen die umgeschlagene Wirklichkeit jenes Erhabenen darstelle, die die Natur in der gegensätzlichen Erscheinung von Leben und Tod kreierte. «Die Hässlichkeit ist demnach zu fassen als die verkehrte oder auf den Kopf gestellte Schönheit».⁵¹ Nimmt man also Tod und Verwesung als höheres Prinzip (oder stellt es in der Kunst abgesondert dar), so verneint man die Schönheit und damit die Wahrheit.

Denn eben jene absolute Negation, durch welche die abstracte Besonderheit, die ihrer Bestimmung nach aufgehoben in einem Höhern sein soll, zum positiven Princip dieses Höheren gemacht wird, ist Abfall von diesem Höheren, oder Verkehrung der Elemente desselben. Darum wird die Wahrheit, die in der Schönheit aufgehoben ist, in der Hässlichkeit nothwendig zur Unwahrheit und Lüge.⁵²

Dadurch aber, dass das Hässliche das auf den Kopf gestellte Schöne ist, wird es aus dem Bereich des Trivialen und Unmassgebenden herausgehoben. Während die Anschauung der Schönheit jedoch das Bewusstsein der Seligkeit auslöst, evoziert im Gegenzug die Anschauung des Hässlichen das Bewusstsein der Verdammnis.

Die Hässlichkeit erscheint in diesem Bewusstsein als ein bodenloser Abgrund der Finsternis und der Qual, in welchem der göttliche Lichtstrahl der Schönheit nur als das verzehrende Feuer einer unübersehbaren Zerstörung und eines ewig ungestillten Verlangens lodert, und in welchem alle Gestalten jener Lichtwelt verzerrt, zerrissen oder auf den Kopf gestellt wiedererscheinen. Die Empfindung aber, welche bei dem Hereinblicken in diesen Abgrund entsteht, ist Schwindel, Schauer und Grausen über die Tiefe und die Nacht, Eckel und Abscheu vor den, die Zerfallenheit und Verwesung als Gestalt und Form festhaltenden Truggebilden, und unwillkürliches Einstimmen in die Klage der Sehnsucht und in den Hohn der Verdammnis.⁵³

Vor der Schablone einer solchermassen neuen Definition von Hässlichkeit lässt sich Heines Verhältnis zu den wichtigsten Musikern seiner Zeit und im besonderen sein Verhältnis zu Berlioz verstehen. Denn genau dieses Schauern und Grausen des Weisseschen Rezipienten begegnet uns auch bei Heine angesichts der Musik der schwarzen Romantik. Die Untersuchung Weisses, die etwa zeitgleich mit der Komposition der *Symphonie fantastique* verfasst worden ist, lässt

50 Weisse, Bd. 1, S. 178.

51 Weisse, Bd. 1, S. 179.

52 Weisse, Bd. 1, S. 179.

53 Weisse, Bd. 1, S. 185f.

sich sehr einfach auf Berlioz beziehen.⁵⁴ So drängt sich eine Parallele zwischen den Weisseschen, auf den Kopf gestellten, verzerrten und zerrissenen Lichtgestalt-Parodien und der parodierenden Inszenierung einer Messe durch die armen, nackten Hexen des Berliozschen und Heineschen Sabbattraums förmlich auf. Und auch die Spiegelung der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies in hässlichen Darstellungen findet sich sowohl bei Weisse als auch bei Heine. Auf dem Antlitz des Teufels im Tanzpoem von Heine lässt sich «der Trübsinn eines gefallenen Engels»⁵⁵ ablesen, und Heine fordert dazu auf, den «hässlichen Eindruck des Fratzenwesens»⁵⁶ durch märchenhafte Pracht und positives Grausen zu mildern beziehungsweise zu verwischen. Das Ende des Heineschen Hexen-Sabbats endet in einer reinen Berlioz-Parodie:

Wieder Hexen-Ronde, die plötzlich unterbrochen wird von dem gellenden Klang eines Glöckchens und einem Orgel-Choral, der eine verruchte Parodie der Kirchenmusik ist. Alles drängt sich zum Altar, wo der schwarze Bock in Flammen aufgeht und prasselnd verbrennt. Nachdem der Vorhang schon gefallen, hört man noch die grausenhafte burlesken Freveltöne der Satansmesse.⁵⁷

Die Parallelen zum Programm der *Symphonie fantastique* sind unübersehbar.

Abgesehen von solchen thematischen Parallelen ermöglicht uns die Ästhetik Weisses auch Rückschlüsse auf die Formprobleme der Zeit. Explizit erscheint das Hässliche bei Weisse verbunden mit einer Verletzung der Gesetze und Regeln der Kunst «oder mit einer Abweichung von dem Kanon der Schönheit in der Natur oder der Sitte».⁵⁸ So führt er den Formverlust der zeitgenössischen Kunst auf die Dominanz des Hässlichen zurück. Durch das «Hinaustreten der gespenstischen Phantasie aus der Sphäre ihres Seins, d. h. ihrer Nichtigkeit, in die höhern Sphären der ästhetischen Wirklichkeit» kommt es zu einer «Zertrümmerung der Formen», «in denen die Idee der Schönheit wesentlich besteht.»⁵⁹ Einfach lässt sich da der Rückschluss auf die Kritik des Unzusammenhängenden bei Berlioz (und Liszt) ziehen. Der

54 Selbstverständlich gilt es hier zu bedenken, dass sich Berlioz schon für die *Symphonie fantastique* stark von den Schöpfungen Byrons beeinflussen liess, der seinerseits wichtigster literarischer Exponent der schwarzen Romantik war.

55 Heine, *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem*. Bd. 6/I, S. 365.

56 Heine, *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem*. Bd. 6/I, S. 364.

57 Heine, *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem*. Bd. 6/I, S. 366.

58 Weisse, Bd. 1, S. 202.

59 Weisse, Bd. 1, S. 196.

Mangel an musikanalytischen Äusserungen Heines zu Berlioz kann durch einen Vergleich mit einer früheren Kritik kompensiert werden. Heine stellt bei der letzten Sinfonie von Ferdinand Hiller «überall [...] künstlerische Ordnung» fest.

Man sieht sogleich aus den interessanten Ideen, die nicht abgesondert nacheinander auftreten oder durch Zwang verbunden sind, sondern, innerlich zusammenhängend, sich in vollem Strome ergiessen, dass diesem Werke eine umfassende und innige Anschauung zum Grunde liegt [...]. Je seltener in der neuesten Musik die Einheit des Stils geworden und je häufiger man darin das Romantische in das Unzusammenhängende, Aphoristische gesetzt hat, desto gewisser zeichnet sich eine Produktion aus, welche [...] den Eindruck eines lebendigen Ganzen hervorbringt.⁶⁰

Auch bei Rosenkranz erscheint das Hässliche, die schwarze Romantik, als ästhetische Signatur des modernen, gegenwärtigen Zeitalters. Auch hier steht es in einem Zusammenhang mit der Sabbatmusik. Die Hexenrunde ist für Rosenkranz geradezu Paradigma seiner Unterkategorie des Scheusslichen: So kann nichts «Scheusslicheres als der Hexensabbat» ersonnen werden. Und auch bei ihm hat die reine Hässlichkeit keine ästhetische Daseinsberechtigung.

Empirisch freilich versteht es sich von selbst, dass das Hässliche auch isoliert auftreten kann, ästhetisch hingegen ist ein abstraktes Fixieren des Hässlichen unzulässig, denn ästhetisch muss es sich immer in das Schöne reflektieren, an welchem es die Bedingung seiner Existenz hat.⁶¹

Das Hässliche kann somit also neben dem Schönen, gleichsam unter seinem Patronat, akzidentiell erscheinen, es darf jedoch nicht exklusiver Gegenstand der Kunst sein.

In diesem Punkt unterscheidet sich sein Modell nicht von demjenigen Weisses. Es ist jedoch interessant zu sehen, dass Rosenkranz als Beispiel für das Hässliche immer wieder Heine herbeizieht.⁶² Er ist das Paradebeispiel des Künstlers in einem Zeitalter, das «physisch und moralisch verderbt ist» und daher «für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der

60 Heine, *Korrespondenzartikel 1831–1852*, «F. Hillers Konzert». Bd. 5, S. 126.

61 Weisse, Bd. 1, S. 38.

62 Es ist hier nicht der Ort, diesen Kritiken nachzugehen. Der von Rosenkranz erhobene Hauptvorwurf ist die Verwendung des Rohen und Frivolen, das unmittelbare Zusammenführen von Witz und Heiligem, sowie die «Leichtfertigkeit, mit welcher er ganz überflüssig plötzlich eine Kapriole schneidet, mitten im Strom der edelsten Gefühle eine Grimasse macht» und damit förmlich Schmerz erzeuge.

Kraft entbehrt und noch in der Kunst das Pikante der frivolen Korruption geniessen will.»⁶³ Was er beschreibt, lässt sich sowohl auf Heine als auch auf Berlioz beziehen:

Ein solches Zeitalter lebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparateste und Widerigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Hässlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird.⁶⁴

Zu einem düsteren Zeitalter gehört also auch für Rosenkranz düstere Kunst.

Für die zweite Epoche der ästhetisch-geschichtsphilosophischen Dialektik wird somit das Signum des Hässlichen als ein dem Schönen substanzgleiches, verkehrtes Phänomen der Ästhetik akzeptiert. Sowohl für Weisse und Rosenkranz als auch für Heine wird es allerdings Aufgabe der Zukunft sein, diese (notwendige) Entfremdung des Schönen von sich selbst – das gewissermassen Anders-Sein des Schönen – zu ihren Ursprüngen zurückzuführen. Die Zukunft soll die Befreiung aus diesen Zuständen bringen – oder, wie sich Schumann ausdrückt, die «freundliche Hand eines Genius» wird erwartet, der die Maske der Ironie und der Hässlichkeit von der Poesie abbindet.

Die schöne Zukunft

In Heines Vorstellungen wird diese ferne Zeit durch die Rückkehr der Götter aus dem Exil repräsentiert. Mit der Wiederbelebung des sensualistischen Prinzips soll die Sinnlichkeit und Lebenslust wieder Einzug ins Leben der Menschen halten. Der Widerspruch zwischen Geist und Materie soll harmonisch ausgeglichen werden. In der Zukunft wird es zur Versöhnung respektive zur innigen Verbindung von Nachtigall und Trommelschlag kommen. Die Musik wird wieder als Herzensmusik erklingen, und die Schönheit wird wieder in die Künste Einzug halten und sich vor dem Hintergrund der gegliückten Emanzipation der Individuen von politischer und sozialer Unfreiheit und Unterdrückung realisieren.⁶⁵

63 Rosenkranz, S. 48.

64 Rosenkranz, S. 48.

65 Diese Entwicklung lässt sich nachlesen in: Gerhard Müller, *Heinrich Heines Musikanschauung unter dem Aspekt der Dialektik des Schönen und Hässlichen in der Epochenphysiognomie*. Diss. Phil. Humboldt-Universität Berlin 1985.

Die deutlichste Darstellung einer solchen Zukunftsvision erscheint bezeichnenderweise in Verbindung mit der Musik.⁶⁶ Der Geiger Paganini verkörpert für Heine den wirklichen Künstler, der durch sein Spiel dem Hörer die innersten Geheimnisse der Welt offenbart. Allerdings vermögen nicht alle Menschen diesen Geheimnissen zu lauschen. Heine beschreibt zu Beginn seiner Paganini-Erzählung das bürgerliche Publikum:

Obgleich es Posttag war, erblickte ich doch, in den ersten Ranglogen, die ganze gebildete Handelswelt, einen ganzen Olymp von Bankiers und sonstigen Millionären, die Götter des Kaffees und des Zuckers, nebst deren dicken Ehegöttinnen, Junonen vom Wandrahm und Aphroditen vom Dreckwall.

Diese durch materiellen Besitz verblendeten Zuhörer vermögen keinen Moment lang die tiefe Bedeutung des Paganinischen Spiels wahrzunehmen. Als sich Paganini – stellvertretend für die Menschheit – mit einem «wahn-sinnig verzweifelten Strich» von den ihn fesselnden Ketten befreien kann, kommentiert das der Pelzmakler, Heines Konzernachbar, lediglich mit einem: «schade, schade, eine Saite ist ihm gesprungen, das kommt von dem beständigen Pizzikati!»

Die Paganini-Episode in den *Florentinischen Nächten* basiert auf einem tatsächlichen Konzerterlebnis Heines, das zur Zeit der Niederschrift allerdings schon einige Jahre zurücklag. Am 12. Juni 1830 hörte Heine in Hamburg ein Konzert, bei welchem Paganini – zusammen mit einem Pianisten – die *Sonata militare auf der G-Saite* spielte. Bei Heine wird aus diesem Werk eine viersätzig Sinfonie, wobei der zweite und der dritte Satz *attacca* ineinander übergehen und eine eigentliche Einheit bilden. Paganini durchläuft mittels «wunderbare(r) Transfiguration der Töne» verschiedene Stationen: glückseliges Verliebtsein, das durch die Entdeckung der Untreue der Geliebten ein abruptes Ende findet und in der Ermordung des Mädchens gipfelt, eine danteske Hölle, Apokalypse sowie die alles überragende poetische Vision.⁶⁷

66 Heine, *Florentinische Nächte*. Erste Nacht, Bd. 1. S. 576–584. Sofern nicht anders angezeigt stammen alle folgenden Zitate aus diesen Seiten.

67 Dass hier Heine gleichzeitig auch ein Faust-Drama inszeniert, ist offensichtlich: Paganini und sein Sekretär Georg Harrys werden als Faust und Mephistopheles eingeführt, und im viersätzigen Werk werden die Faustschen Stationen nachgebildet: die Gretchen-Episode, die mit dem schuldvollen Tod endet, der Teufelspakt und die Walpurgisnacht und schliesslich Erlösung und Himmelfahrt, die in Faust II sogar mit der Apotheose der Verbrüderung aller Menschen endet.

Bei näherem Hinsehen entpuppen sich die einzelnen Abschnitte des Paganinischen Spiels als die drei Phasen des geschichtsphilosophischen Konzepts. Die erste Abteilung birgt das Bild der idyllischen, schönen Musik in sich: Paganini steht unvermittelt in einem «heiteren» Zimmer, das im Stil des «Pompadourgeschmack(s)» eingerichtet ist. Der Geiger selbst trägt plötzlich kurze Beinkleider und sein Gesicht blüht «jung und rosig». An seiner Seite steht eine Sängerin, «altmodisch gekleidet, der weisse Atlas ausgetauscht unterhalb den Hüften [...], die gepuderten Haare hochaufrisiert». Dieses idyllische, vorrevolutionäre Bild wird begleitet durch die wunderbarsten Melodien. Pikant allerdings, dass Heine die «Triller» der Sängerin nicht zu hören vermag – die Zeit dieser Musik ist in Heines Gegenwart eindeutig vorbei. Doch das Violinspiel zeugt von der verklungenen Musik:

O, das waren Melodien, wie die Nachtigall sie flötet, in der Abenddämmerung, wenn der Duft der Rose ihr das ahnende Frühlingsherz mit Sehnsucht berauscht! O, das war eine schmelzende, wollüstig hinschmachtende Seligkeit. Das waren Töne die sich küssten, dann schmollend einander flohen, und endlich wieder lachend sich umschlangen, und eins wurden, und in trunkener Einheit dahinstarben. Ja, die Töne trieben ein heiteres Spiel, wie Schmetterlinge, wenn einer dem anderen neckend ausweicht, sich hinter eine Blume verbirgt, endlich erhascht wird, und dann mit dem anderen, leichtsinnig beglückt, im goldnen Sonnenlichte hinaufflattert.

Hier erscheinen alle Attribute der schönen Musik, die für Heine durch Rossini vertreten ist: Die Nachtigallen, die Blumen, die Idylle, die der Sinnlichkeit nicht entbehrt (Kuss, Wollust), und ganz besonders die Sonne, die in Heines poetischem Schaffen einen entscheidenden Symbolgehalt besitzt: sie steht für die Verbrüderung der Menschen, für ein Zusammenleben, in dem nicht eine Schicht auf Kosten einer anderen lebt. Doch die erste Abteilung endet nicht mit dieser wunderschönen Pittoreske; der schöne, noch unschuldige Paganini entdeckt die Untreue seiner Sängerin und ermordet sie.

Frappanter könnte der Stimmungswechsel von der ersten Abteilung zur zweiten nicht sein:

Die Töne verwandelten sich nicht in helle Formen und Farben; die Gestalt des Meisters umhüllte sich vielmehr in finstere Schatten, aus deren Dunkel seine Musik mit den schneidendsten Jammertönen hervor klagte.

Die Sonne ist auf einen Schlag untergegangen. Einziger Ersatz ist eine kleine Lampe, die ihr «kümmerliches Licht» auf die Szene wirft. Und schon blickt die Hässlichkeit aus der Musik heraus. So schnell wie die Sonne und die Schönheit verschwanden, so schnell erschien der Teufel mit seiner Entourage: Hinter Paganini steht eine «lustige Bocksatur», die Heine zuweilen «hülfreich in die Saiten der Violine greifen» sieht. Diese langen haarigen Hände

führten ihm auch manchmal die Hand womit er den Bogen hielt, und ein meckerndes Beifallachen akkompagnierte dann die Töne, die immer schmerzlicher und blutender aus der Violine hervorquollen. Das waren Töne gleich dem Gesang der gefallenen Engel [...]. Zuweilen, wenn in die melodischen Qualnisse dieses Spiels das obligate Bockslachen hineinmeckerte, erblickte ich auch im Hintergrunde eine Menge kleiner Weibsbilder, die boshaft lustig mit den hässlichen Köpfen nickten und mit den gekreuzten Fingern, in neckender Schadenfreude, ihre Rübchen schabten.

Auch hier begegnen uns also die Epitheta der Heineschen Epochenklage: Die Zeit der unbekümmert und unabhängig von allen äusseren Umständen erklingenden Musik ist vorüber. Der Teufel spielt mit, die Hexen beteiligen sich boshaft und das ganze Spektakel ist überdeckt vom Mantel der Hässlichkeit. Aus diesem Sabbat entwickelt sich eine apokalyptische Situation, die jedoch jäh unterbrochen wird durch einen mentalen Kraftakt Paganinis: Er löst sich aus den «nackten Leichen», die «aus ihren Gräbern hervor kriechen und ihres Schicksals harren» und zerbricht seine Ketten durch den oben erwähnten «wahnsinnigen, verzweifelte[n] Strich».

Der zweite Satz geht *attacca* in den dritten über. Der Himmel erscheint «gespenstischhell, ganz leichenweiss». Die von Salomon in die eisernen Töpfe verbannten Dämonen – «Ungetüme von fabelhafter Hässlichkeit» – treten hervor und lauschen dem violinspielenden Mönch (Paganinis Spiel auf der G-Saite). Heine ist von dieser grauenhaften Erscheinung dermassen abgestossen und sinnverwirrt, dass er sich Ohren und Augen zuhält und die «Transfiguration der Töne» erst bei der neu einsetzenden vierten Abteilung wieder zulässt.

Es erklingt Musik, einem Orgelchoral ähnlich, der sich in einem Dome entfaltet. Nicht mehr das körperliche Auge vermag diesen Musikraum zu erfassen, «sondern nur das Auge des Geistes». Heine steigt hier gänzlich aus dem Konzertsaal in seine poetische Zukunftsvision ein, die sich aus dem real erlebten Moment emanzipiert.

In der Mitte dieses Raumes schwebte eine leuchtende Kugel, worauf riesengross und stolzerhaben ein Mann stand, der die Violine spielte. Diese Kugel war sie die Sonne? ... und wie er da fest und sicher stand, ein erhabenes Götterbild, und die Violine strich: da war es als ob die ganze Schöpfung seinen Tönen gehorchte. Er war der Mensch-Planet um den sich das Weltall bewegte, mit gemessener Feierlichkeit und in seligen Rhythmen erklingend.

Die Vision folgt der klassischen Apokalypse. Nach den Schrecken und Greueltaten, dem zu Blut gewordenen Meer, der Freilassung aller Dämonen und Höllengestalten erscheint der zum Adonis verschönte Geiger auf einer Sonnenkugel. Die Vision gipfelt in der stark (kunst)religiös durchdrungenen Hymne an eine in Brüderlichkeit vereinte Welt.

Heine erkennt, dass die choralähnliche Musik am Anfang seiner visualisierten Utopie nur «das verhallende Echo jener Violinentöne» ist, das die neue, absolut schöne Musik der Zukunft repräsentiert. In ihr finden die «heilige Inbrunst» und die «Waldhorntöne im Mondschein» – die spirituelle und die sensualistische Seite der Musik – zusammen und vereinen sich bruchlos. Ein neues goldenes Zeitalter ist erstanden, in dem die verbannten antiken Götter der Sinnlichkeit und Lebensfreude aus dem verhängten Exil zurückkehren und den Kindern dieser Zeit das vorenthaltene Glück zurückbringen. In Paganinis Spiel feiert Heine diese Vereinigung von Sinnlichkeit und Spiritualität.

Die Sonnenparabel – für Heine Signum der geglückten Revolution – symbolisiert die definitive Emanzipation aller Menschen von jeglicher Unterdrückung. Paganinis Musik ist die Zauberformel für den weggeschwemmten Geldgeist; sie ist Garant der Durchdringung von Materie und Geist. In diesem Moment wird die Ausrichtung auf das Materielle, die im Publikum – den Millionären und Göttern des Kaffees und des Zuckers – vertreten ist, emphatisch aufgehoben: Die Götter sind aus dem Exil zurückgekehrt.

Der Bruch

Diese Vision fand indes keine ungebrochene Fortsetzung in Heines poetischem Schaffen. Seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts fällt ein immer grösserer Schatten auf Heines Hoffnung auf ein neues goldenes Zeitalter. Diese Verdüsterung hängt zusammen mit den politischen Erfahrungen Heines. Erwartete er lange Zeit von der Juli-Revolution 1830, dass sie die Emanzipation des Bürgertums auf die ganze Menschheit ausweiten würde, erfuhr er in der sozialen und politischen Realität immer mehr das pure Gegenteil. Die emanzipatorischen Errungenschaften wurden missbraucht, und die Gewinner der bisherigen Revolutionen sassen auf ihren Profiten, ohne andere daran teilhaben zu lassen.

Gerhard Müller beschreibt in seiner Dissertation eindringlich den Prozess der Enttäuschung und der – teilweise widerwilligen – Anteilnahme Heines am Elend der unteren Schichten, der Industrie- und Kohlebergwerksarbeiter. In diesem Milieu treffen wir denn auch auf eine zweite Ebene des Hässlichen, die unmittelbar nichts mehr mit dem Kunsthässlichen zu tun hat, von dem oben die Rede war.

Heine begegnete auf seiner Harzreise literarisch erstmals realen Arbeitern. Er hörte in den Klauenthaler Gruben die Maschinenmusik. Es ist ein

unterirdisches Sausen und Brausen, unheimliche Maschinenbewegung, unterirdisches Wellengeriesel, von allen Seiten herabtriefendes Wasser, qualmig

aufsteigende Erddünste und das Grubenlicht immer bleicher hinein flimmernd in die einsame Nacht.⁶⁸

Deutlich hört man hier die Industrialisierungsklage. Durch die Industrialisierung und die damit einhergehende Kommerzialisierung geht die Volks poesie, die ursprünglich bei den untersten Schichten blühte, verloren. Zurück bleibt Maschinenmusik, die zunächst nur «saust und braust», sich jedoch immer mehr dem Hässlichen nähert. Auch in dieser Realität – fern aller Kunstästhetik – tritt das Signum des Hässlichen in Verbindung mit der Hölle auf.

In einem Artikel vom 30. April 1840 schildert Heine seinen Besuch in der Pariser Fabrikvorstadt Faubourg Saint-Marceau. Diesmal wird von den Industriearbeitern selber Musik produziert. Es erklingen Lieder, «die in der Hölle gedichtet zu sein scheinen.»⁶⁹

Nein, von den dämonischen Tönen, die in jenen Liedern walten, kann man sich in unserer zarten Sphäre gar keinen Begriff machen; man muss dergleichen mit eigenen Ohren angehört haben, z. B. in jenen ungeheuern Werkstätten, wo Metalle verarbeitet werden und die halbnackten trotzigen Gestalten während des Singens mit dem grossen eisernen Hammer den Takt schlagen auf dem dröhnenden Amboss [!].⁷⁰

Sind die Arbeiter im ersten Beispiel noch bemitleidenswerte Elendsgestalten, weist die Beschreibung von Faubourg ein furchterregendes, gefährliches Element auf. Diese Bedrohung wächst zunehmend in der Beschreibung der Arbeiter, die die Repräsentanten der unterdrückten Schicht sind, und gipfelt in der Schilderung der Tänze des nichtbürgerlichen Volkes vom 7. Februar 1842: Heine sieht hier eine Persiflage auf alles «was gut und schön ist [...], jede Art von Begeisterung, die Vaterlandsliebe, die Treue, den Glauben, die Familiengefühle, den Heroismus, die Gottheit.»⁷¹ Alle drei Beschreibungen der Musik der Arbeiter zeichnet eines aus: das Hässliche. Auch ausserhalb ihrer Kunstproduktion zeichnen sich die untersten Schichten durch Hässlichkeit aus. «Das arme Volk ist nicht schön; im Gegenteil, es ist sehr hässlich.»⁷²

68 Heine, *Reisebilder*. Erster Teil. Die Harzreise (1824). Bd. 2, S. 116.

69 Heine, *Lutetia*. Erster Teil, 4. Bd. 5, S. 251.

70 Heine, *Lutetia*. Erster Teil, 4. Bd. 5, S. 251.

71 Heine, *Lutetia*. Erster Teil, 4. Bd. 5, S. 395.

72 Heine, *Geständnisse*. Bd. 6/I, S. 468.

Heine, der sich immer nach dem Schönen gesehnt hat, sieht das Hässliche, Unpoetische, Arme als politische Notwendigkeit auf sich (und die Zeit) zukommen. Aus sozial-politischer Sicht versteht er die Gefahr, die aus der Unterdrückung einer ganzen Schicht entsteht und findet den bevorstehenden Aufstand legitim. Aus ästhetischer Sicht fürchtet er sich vor dieser Zukunft und ist auch überzeugt, dass damit das Ende der Kunst erfolgen wird. Am Ende der vierziger Jahre bleibt nichts zurück von seiner schönen Zukunftsvision, von der Rückkehr der Götter aus dem Exil. Denn dass es sich bei diesen Göttern nicht um die Arbeiter von Faubourg handelt, wie Gerhard Müller in seiner Dissertation zu belegen sucht, wird nicht zuletzt aufgrund von Heines Tiermetaphorik klar.

Immer wieder wird für die Arbeiter das Bild der Ratten gebraucht.⁷³ Im 4. Buch seiner Denkschrift über Ludwig Börne erscheint dieser als Rattenkönig und das revolutionsbereite Volk als sein Anhang.⁷⁴ In der Rattenmetaphorik erscheint auch Heines Entsetzen vor der Bürgerschicht wieder, die die Errungenschaften der Revolutionen nicht mit den Arbeitern zu teilen bereit ist und sich gegen eine Gütergemeinschaft wehrt:

(U)nd wenn sie [die Bürgerschicht] auch die Republik nicht eben fürchtet, so hat sie doch eine instinktmässige Angst vor dem Kommunismus, vor jenen düstern Gesellen, die wie Ratten aus den Trümmern des jetzigen Regiments hervorstürzen würden.⁷⁵

Das Bild von den alles überschwemmenden «proletarischen» Nagetieren bestimmt letztlich auch die Fabel von den Wanderratten, den verzweifelten Revolutionären aus purer Not. Allen Ratten in Heines Werk geht es nur um den ihnen gemeinsamen Hunger. «In Kassel waren zwey Ratten, / Die nichts zu essen hatten.»⁷⁶ Doch während diese zwei Ratten aus der «Zopfzeit» noch untereinander diskutieren und gegen oben schmeicheln, suchen die Wanderratten kompromisslos ihren eigenen Vorteil. Der Revolutionsspruch von 1789

⁷³ Vgl. Andrea Buzzoni (Hg.), *Argento Tasso tra Letteratura Minor e Area Aperta*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985. An. *Opuntianen* z.B. *Saffron* und *Chameli*, *Reverie* und *hundertfältig* *Arvida*.

⁷⁴ Auch Rosenkranz hat in seiner Ästhetik des Hässlichen an die Ratten gedacht. Er verwendet sie als Beispiel für inhärente Hässlichkeit: «Stellen wir uns aber vor, dass ein Künstler eine auf den Hinterfüßen sitzende Ratte, wenn auch noch so vollkommen, als ein plastisches Werk bilden wollte, so würde dasselbe unter allen Umständen scheusslich sein» Rosenkranz, S. 128. Zu Heines Rattenmetaphorik siehe Joseph A. Kruse, *Heine-Zeit*. Stuttgart: Metzler, 1997. S. 306.

⁷⁵ Heine, *Ludwig Börne*. Eine Denkschrift. Viertes Buch. Bd. 4, S. 100f.

⁷⁶ Heine, *Lutetia*. Zweiter Teil, 50. Bd. 5, S. 414.

⁷⁷ Heine, *Aus der Zopfzeit*. Nachgelesene Gedichte 1845–1856. 1. Abteilung. Bd. 6/I, S. 290.

Liberté, Egalité, Fraternité ist für Heine zunehmend zur Forderung «Liebe, Wahrheit, Freiheit und Krebsuppe» geworden.⁷⁷ Im Bild der Ratten wird Heines Angst vor der (realen) Bedrohung durch die unterste Schicht deutlich, die zu Recht genährt zu werden verlangt, jedoch über keine Kultur verfügt und deshalb aus ästhetischen Überlegungen bekämpft werden sollte.

1848 geriet Heine zu einem schmerzlichen Jahr. Nachdem der Sieg der «armen Leute», wie Heine ihn 1830 als Botschaft auf Helgoland empfangen hatte – überbracht von einem Fischer –, zu einem Sieg der republikanischen Bourgeoisie verwandelt wurde, ging in Heine der Glaube an das kommende goldene Zeitalter verloren. Die geschichtsphilosophische Dreiteilung wird mehr und mehr zerstört. An ihre Stelle tritt Defätismus. Die Arbeiter erscheinen nicht als Garanten der verheissenen Zukunft; vielmehr lösen sie in Heine einen geradezu körperlichen Widerspruch zwischen politisch-sozialer Notwendigkeit und ästhetisch-sinnlichem Lebensgefühl aus. Die widersprüchlichen Konstruktionen zwischen einer hässlichen Gegenwart, die in absehbarer Zukunft in eine absolute Verbrüderung und Rückkehr des Sensualismus übergehen wird und derselben hässlichen Gegenwart, die mit ihrer scheinbaren Schönhaftigkeit nur auf den absoluten Untergang der Kunst und die definitive Verhinderung der Rückkehr der Götter aus dem Exil hinausläuft, bleibt in seinem poetischen Schaffen letztlich unaufgelöst.

77 Charitas Jenny-Ebeling, «Vielbewundert, vielgescholten». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. 12. 1993, Nr. 285, S. 26.