

Sonderdruck aus:

HEINRICH HEINE
EIN WEGBEREITER DER MODERNE

HERAUSGEGEBEN VON
PAOLO CHIARINI UND WALTER HINDERER

IN VERBINDUNG MIT
ALEXANDER VON BORMANN (†), GERHART VON GRAEVENITZ
GERHARD NEUMANN, GÜNTER OESTERLE
UND DAGMAR VON WIETERSHEIM

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Till Dembeck

„Untote Buchstaben“: Heinrich Heine, die romantische Schule und die Entdeckung des Populären

Fühlt man sich, wie Heinrich Heine, dem Fortschritt verpflichtet, so muss man wissen, wovon man fortschreitet. Man muss zeigen können, dass dasjenige, was die Konservativen bewahren wollen, eigentlich ‚abgelebt‘ und zu Ende ist. Das allerdings erfordert mitunter viel Aufwand. So besteht ein Grundproblem der fortschrittlich gesinnten Ideologiekritik, wie sie etwa in der *romantischen Schule* an der ‚reaktionären‘ deutschen Romantik geübt wird, gerade darin, dass Heine zuweilen nicht sicher sein kann, ob all das wirklich zu Ende ist, von dem er dies glaubt oder zumindest wünscht. Oder umgekehrt: dass er Dinge, von denen er eigentlich weiß, dass sie zu Ende sind oder zu Ende gehen, dennoch fortsetzen muss. So ist die Frage danach, was zeitgemäß oder *an der Zeit* ist, die Frage also, welche Elemente der Tradition im Hinblick auf eine bessere, gerechtere Gestaltung der Zukunft noch etwas zu sagen haben und welche dem gegenüber auf gespenstische Weise lediglich glauben machen, sie seien lebendig und hätten etwas zu sagen, keinesfalls einfach zu beantworten. Sie lenkt nämlich den Blick auf einen Übergangsbereich, der klare Unterscheidungen erschwert, wenn nicht unmöglich macht; einen Übergangsbereich zwischen Leben und Tod, der das Unterscheidungsvermögen herausfordert: Hinsichtlich dessen, was nicht mehr ist, aber dank der Überlieferung präsent gemacht werden kann und was im Zweifel als Schrift auf uns gekommen ist, gilt es, zwischen dem bloß ‚Schlummern-den‘ und dem nachgerade ‚Untoten‘ zu differenzieren. Es geht darum zu unterscheiden, welche Buchstaben, paulinisch gesprochen, ‚lebendigen Geist‘¹ in sich bergen – und welche demgegenüber lediglich „untote Buchstaben“² darstellen.

Die folgenden Ausführungen widmen sich dieser Problemlage, die eine Studie Derridas über die Marxsche Ideologiekritik in aller Breite behandelt hat³, indem sie sie auf das Heinesche Konzept des *Populären* beziehen. Sie zeichnen die Figurationen von Tradition nach, die Heines literatur- bzw. kulturgeschichtliche Texte der 1830er (und teils auch der 1840er) Jahre entfalten, und charakterisieren zugleich Heines Überlegungen zu einer originären (deutschen) *Volks-*

¹ Siehe 2 Korinther 3,6 sowie Römer 8,11.

² Viola Kolarov in einem Diskussionsbeitrag auf der Tagung „Text und Kontext. Deutsch-amerikanisches Promovenden-Forum“, Berlin, 4.6.2005.

³ Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M. 2004 [1993].

kultur, die ihrerseits in der Tradition der Romantik stehen. Es wird sich dabei zeigen, dass Heines Beschwörung einer subversiven und progressiven *Populärkultur*, die diese Volkskultur ersetzen soll, sich von den so heftig kritisierten konservativen Gespensterbeschwörungen der Romantik strukturell gesehen keinesfalls unterscheidet – und dass Heine dies auch sehr genau weiß: Anders als (Derrida zufolge) Marx geht Heine davon aus, dass man mit Gespenstern leben *muss*, wenn man für Gerechtigkeit eintritt.⁴

I

Dass Heine der Romantik – und den Romantikern – eine gespenstische Qualität bescheinigt, fällt bei der Lektüre der *romantischen Schule* schnell auf.⁵ August Wilhelm Schlegel⁶, Schelling⁷, von Arnim⁸ und Hoffmann⁹ werden allesamt als

⁴ Dass die Semantik des Gespenstischen immer schon mit Fragen der Gerechtigkeit verbunden ist, zeigen all jene ‚Gespenstergeschichten‘, in denen das Gespenst im Namen der Gerechtigkeit wiederkehrt – sei es, um Gerechtigkeit einzufordern (wie der Geist von Hamlets Vater, auf den sich auch Derridas Buch wiederholt bezieht), oder weil es seinerseits eine ‚gerechte Strafe‘ abbüßt. Derridas Buch weist umgekehrt darauf hin, dass eine konsequente Vorstellung von Gerechtigkeit zwangsläufig Gespenster erzeugt: ‚Die Gerechtigkeit‘ muss nämlich immer (auch) im Namen Abwesender – Toter wie Ungeborener –, angerufen werden, die sie mithin zu einer (immer nur) gespenstischen Präsenz kommen lässt (siehe z.B. den ‚Auftakt‘ des Buchs, Derrida: Marx’ Gespenster [Anm. 3] S. 9–13).

⁵ Ich zitiere Heine im Folgenden im Fließtext nach folgender Ausgabe: Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973–1997, und unter Angabe der Sigle „DHA“ sowie des Bandes und der Seite. Folgende Bände werden angeführt: Bd. 4. Atta Troll. Ein Sommernachtstraum. Deutschland. Ein Wintermärchen. Bearbeitet von Winfried Woesler; Bd. 8/1. Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule. Bearbeitet von Manfred Windfuhr; Bd. 9. Elementargeister. Die Göttin Diana. Der Doktor Faust. Die Götter im Exil. Bearbeitet von Ariane Neuhaus-Koch; Bd. 10. Shakespeares Mädchen und Frauen und Kleinere literaturkritische Schriften. Bearbeitet von Jan-Christoph Hauschild; Bd. 15. Geständnisse. Memoiren und Kleinere autobiographische Schriften. Bearbeitet von Gerd Heinemann.

⁶ In Paris erblickt Heine „ein Wesen, in dessen verwebten Zügen sich eine Aehnlichkeit mit dem ehemaligen A. W. Schlegel kund gab. Ich glaubte seinen Geist zu sehen. Aber es war nur sein Leib. Der Geist ist tot und der Leib spukt noch auf der Erde, und er ist unterdessen ziemlich fett geworden.“ (DHA 8/1, S. 176)

⁷ So schildert Heine Schellings gegenwärtigen Zustand in München: „Dort sah ich ihn gespenstisch umherschweben mit seinen großen blassen Augen und seinem niedergedrückten, abgestumpften Gesichte, ein jammervolles Bild heruntergekommener Herrlichkeit.“ (DHA 8/1, S. 115)

⁸ „Wenn aber Arnim seine Todten beschwört, so ist es als ob ein General Heerschau halte, und er sitzt so ruhig auf seinem hohen Geisterschimmel, und läßt die entsetzlichen Schaa-ren vor sich vorbeyschleichen, und sie sehen ängstlich nach ihm hinauf und scheinen sich vor ihm zu fürchten. Er nickt ihnen aber freundlich zu.“ (DHA 8/1, S. 210) – Bohrer zufolge weist allerdings Heines Wertschätzung der von Arnimschen Phantastik, wie sie sich in sei-

Gespenster bezeichnet, und insgesamt wird die romantische Hinwendung zum Mittelalter als konservative Gespensterbeschwörung ausgewiesen. Bereits das mittelalterliche Christentum wird als „Passionsblume“ charakterisiert, „die dem Blute Christi entsprossen“ sei und deren Anblick, so Heine, „nur gespenstisch ist“ (DHA 8/1, S. 126). Gegen den Spiritualismus des Christentums erhebt Heine den Vorwurf, er habe im Grunde die gesamte diesseitige Existenz des Menschen als bloß gespenstischen Zustand erscheinen lassen¹⁰ – die Bauwerke des Mittelalters scheinen ihm bis heute „gespenstisch durchgeistet“ (DHA 8/1, S. 133)¹¹ zu sein. Die Romantik kann daher als eine Bewegung kritisiert werden, die in ihrem Versuch, das Mittelalter zu neuem Leben zu erwecken, sozusagen Gespenster von Gespenstern erzeugt habe:

Die Schriftsteller, die in Deutschland das Mittelalter aus seinem Grabe hervor-zogen, hatten andere Zwecke [als ihre französischen Kollegen; T.D.] [...], und die Wirkung die sie auf die große Menge ausüben konnten, gefährdete die Freyheit und das Glück meines Vaterlandes. Die französischen Schriftsteller hatten nur artistische Interessen und das französische Publikum suchte nur seine plötzlich erwachte Neugier zu befriedigen. Die meisten schauten in die Gräber der Vergangenheit nur in der Absicht, um sich ein interessantes Costum für den Carneval auszusuchen. [...] Ach! in Deutschland ist das anders. Vielleicht eben weil das Mittelalter dort nicht, wie bey Euch, gänzlich todt und verwest ist. Das deutsche Mittelalter liegt nicht vermodert im Grabe, es wird vielmehr manchmal von einem bösen Gespenste belebt, und tritt am hellen lichten Tage in unsere Mitte, und saugt uns das rothe Leben aus der Brust [...]. (DHA 8/1, S. 241)¹²

nem generellen Lob dieses Literaten äußert, bereits auf die spätere Ästhetik der Moderne hin: „Heines Hochrechnung des Arnimschen ‚Grauens‘ zu einem autonomen Phantasma jenseits der von ihm durchschauten sozialpolitischen Bedingungen verweist schon auf das surrealistische Interesse an ihm: nämlich mit seiner Hilfe eine enträtselte Welt wieder zu verrätseln.“ (Karl Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt a.M. 1989, S. 136.)

⁹ „Hoffmann [...] konnte die Todten aus den Gräbern hervorrufen, aber das Leben selbst stieß ihn von sich als einen trüben Spuk. Das fühlte er; er fühlte daß er selber ein Gespenst geworden; die ganze Natur war ihm jetzt ein mißgeschliffener Spiegel, worin er, tausend-fältig verzerrt, nur seine eigne Todtenlarve erblickte; und seine Werke sind nichts anders als ein entsetzlicher Angstschrey in zwanzig Bänden.“ (DHA 8/1, S. 192f.)

¹⁰ Die „Idee des Christentums“ (DHA 8/1, S. 16) habe bewirkt, dass die Menschen „sich aller Genüsse dieser schönen Erde trübsinnig enthielten, und, durch Abtödtung der warmen farbigen Sinnlichkeit, fast zu kalten Gespenstern verblichen sind!“ (DHA 8/1, S. 17)

¹¹ Vgl. die systematische Beschreibung der romantischen Kunst im Unterschied zur klassischen (DHA 8/1, S. 130f., siehe auch, in der „Geschichte der Religion und Philosophie“, DHA 8/1, S. 43–45).

¹² Überhaupt schreibt Heine den Deutschen – im Gegensatz zu den Franzosen – eine ungleich größere Neigung zum Gespenstischen zu. Vgl. die Ausführungen über deutsche und französische Gespenster im Anschluss an die Rekonstruktion von von Arnims – des größten Gespensterbeschwörers – „Isabella von Ägypten“ (DHA 8/1, S. 214–216). Die Franzosen seien deshalb für das Gespenstische nicht empfänglich, weil bei ihnen eine so lebendige

Mit der Behauptung, die Lebensformen des (seinerseits schon gespenstischen) mittelalterlichen Christentums würden im zeitgenössischen Deutschland zuweilen ‚von einem bösen Gespenst belebt‘, trifft Heine eine komplexe Unterscheidung: Das deutsche Mittelalter ist zwar weder lebendig noch tot, es ist aber, wenn es zuweilen ‚belebt‘ wird, dennoch dem wirklichen (dem ‚roten‘) Leben entgegengesetzt. Das aus Heines Sicht von der Romantik mitgetragene, ja beschworene Fortleben der abgelebten Lebensformen des Mittelalters zehrt nämlich auf vampiristische Weise vom Leben des deutschen Volks und schränkt so dessen Kräfte und damit auch Entwicklungsmöglichkeiten ein. Es läuft dem *organischen* Lebenszusammenhang der Gegenwart zuwider; als Gespenst hat es zwar eine lediglich scheinhafte oder zumindest unvollständige Leibhaftigkeit, kann aber dennoch der wirklichen Leiblichkeit Schaden zufügen.

Die Blut, ja *Leben* saugenden Gespenster der Vergangenheit müssen daher, so lautet zunächst Heines Schlussfolgerung, im Namen des Fortschritts und des Lebens ausgetrieben werden, wenn es eine angemessene und gerechte Gesellschaftsordnung geben soll, die die Handlungsfähigkeit des Volks wieder herstellt:

O! ich möchte mich auf den straßburger Münster stellen, mit einer dreyfarbigen Fahne in der Hand, die bis nach Frankfurt reichte. Ich glaube, wenn ich die geweihte Fahne über mein theures Vaterland hinüberschwenkte, und die rechten exorcirenden Worte dabey ausspräche: die al-

Geselligkeit vorherrsche, dass es unmöglich sei, „Gespensterwürde“ (DHA 8/1, S. 214) zu behalten – mit dem Effekt, dass sich die Gespenster genauso verhalten müssten wie die Lebenden. Die Gespenster werden sogar zur Allegorie der politischen Verfolgung: „Als ich hierher reiste, begleiteten mich meine Gespenster bis an die französische Grenze. Da nahmen sie betrübt von mir Abschied. Denn der Anblick der dreyfarbigen Fahne verscheucht die Gespenster jeder Art.“ (DHA 8/1, S. 215) – Clasen merkt angesichts dieser Stelle an, dass die Neigung der ihn verfolgenden Gespenster zu Heine „nicht einseitig“ sei: „Auch in Frankreich bleiben sie für Heine von Interesse“ (Herbert Clasen: Heinrich Heines Romantikkritik. Tradition – Produktion – Rezeption. Hamburg 1979, S. 133). Daraus leitet Clasen, ähnlich wie der vorliegende Aufsatz, eine ambivalente Haltung Heines gegenüber dem Gespenstischen ab, ohne aus dieser Einsicht allerdings weitergehende Schlussfolgerungen zu ziehen. Auch die Arbeit von Seyhan, die die zeichentheoretische Dimension der Heineschen Romantikkritik verfolgt und dabei auf ‚Heines Gespenster‘ aufmerksam wird, betont, dass die Gespenster von Heine keinesfalls umstandslos exorziert werden: „Dead traditions are rejected, but useful and usable tropes such as irony are re-infused with new critical vigor.“ (Azade Seyhan: Cannons Against the Canon: Representations of Tradition and Modernity in Heine's Literary History. In: DVjs 63 (1989) S. 494–520, hier S. 518) Gleichwohl sieht Seyhan das hier betonte Unterscheidungsproblem nicht. Eine soeben erschienene Arbeit von Thums widmet sich am bislang ausführlichsten der Bedeutung der Gespenster bei Heine (Barbara Thums: ‚Ende der Kunstperiode?‘ Heinrich Heines ‚Florentinische Nächte‘. In: Heine-Jahrbuch 46 [2007] S. 46–66). Thums geht es um eine ähnliche Frage wie mir: um die Verbindung der Gespensterthematik mit dem Problem des Fortschritts, näherhin mit dem Problem zu bestimmen, was ‚an der Zeit ist‘. Ihr wichtigster Bezugspunkt sind die „Florentinischen Nächte“. Ich komme auf Thums' Ergebnisse zurück.

ten Hexen würden auf ihren Besenstielen davonfliegen, die kalten Bärenhäuter würden wieder in ihre Gräber hinabkriechen, die Golems würden wieder als eitel Lehm zusammenfallen, der Feldmarschall Cornelius Nepos kehrte wieder zurück nach dem Orte, woher er gekommen, und der ganze Spuk wäre zu Ende. (DHA 8/1, S. 215f.)

Hexen, Bärenhäuter und der ‚Feldmarschall Cornelius Nepos‘, der in Wirklichkeit ein Alraun ist: Die hier aufgerufenen Gestalten aus Achim von Arnims *Isabella von Ägypten* stehen ein für den mittelalterlichen Spuk, mit dem Romantik und Restauration das Land überzogen haben, und den Heine von seinem französischen Exil aus exorzieren möchte.

Das ist aber nur die halbe Wahrheit über ‚Heines Gespenster‘. Denn Heine ist sich bewusst, dass die Restauration mitsamt ihren Gespenstern viel zu tief in den Gewohnheiten des Volkes, zumal in Deutschland, verankert ist, um durch den bloßen Nachweis ihrer Abgelebtheit überwunden werden zu können. Seine Bemühungen gehen zu einem nicht geringen Teil von der abstrakten, später von Marx und Engels in der *Deutschen Ideologie* zum Argument gegen die Junghegelianer ausgebauten These aus, dass die Einsicht in einen ideologischen Zusammenhang diesen keinesfalls notwendigerweise zerstört.¹³ Es kann sein, so Heines Argument, dass bestimmte Institutionen dem Leben eines Volkes nicht mehr angemessen sind, aber dennoch – wohl aufgrund der Trägheit des menschlichen Geistes¹⁴ – fortauern: So leicht wird man Gespenster nicht los; diese entfalten vielmehr ein Eigen-‚Leben‘, das nur schwer in seine Grenzen gewiesen werden kann.

Die Einsicht in das Eigenleben der Gespenster erschwert die Zuordnungen: Einerseits entwickelt das ‚Untote‘ Formen der Selbsterhaltung, von denen man meinen sollte, dass sie dem ‚wirklichen‘, organischen Leben vorbehalten sein sollten. Andererseits lässt auch Heine den Toten keineswegs ihre Ruhe:

¹³ Siehe zusammenfassend Karl Marx und Friedrich Engels: Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten. Berlin (Ost) 1960, S. 13–48. – Vgl. Heine in der Vorrede zur zweiten Auflage der „Geschichte der Religion und Philosophie“ aus dem Jahre 1852: „Der Deismus lebt, lebt sein lebendigstes Leben, er ist nicht tot, und am allerwenigsten hat ihn die neueste deutsche Philosophie getötet. Diese spinnwebige Berliner Dialektik kann keinen Hund aus dem Ofenloch locken, sie kann keine Katze tödten, wie viel weniger einen Gott. Ich habe es am eignen Leibe erprobt, wie wenig gefährlich ihr Umbringen ist; sie bringt immer um, und die Leute bleiben dabey am Leben.“ (DHA 8/1, S. 497) – Auf eine Deutung der Hinwendung des späten Heine zum Deismus möchte ich hier verzichten.

¹⁴ „Das deutsche Volk lässt sich nicht leicht bewegen, ist es aber einmal in irgend eine Bahn hineinbewegt, so wird es dieselbe mit beharrlichster Ausdauer bis ans Ende verfolgen. So zeigten wir uns in den Angelegenheiten der Religion. So zeigten wir uns nun auch in der Philosophie. Werden wir uns eben so konsequent weiterbewegen in der Politik?“ (DHA 8/1, S. 91) Vgl. etwa auch DHA 8/1, S. 89 oder DHA 8/1, S. 160.

- Die Literaturgeschichte ist die große Morgue wo jeder seine Todten aufsucht, die er liebt oder womit er verwandt ist. Wenn ich da unter so vielen unbedeutenden Leichen den Lessing oder den Herder sehe mit ihren erhabenen Menschengesichtern, dann pocht mir das Herz. Wie dürfte ich vorübergehen, ohne Euch flüchtig die blassen Lippen zu küssen!

(DHA 8/1, S. 136f.)

Es gibt demnach auch ‚gute‘ Tote, solche, die dem Betrachter das ‚Herz pochen‘ machen, sein organisches Leben also eher befördern als es im Zuge einer Heimsuchung zu beeinträchtigen. Und sogar die Romantik hat nicht nur ‚böse‘, also lebenswidrige Untote beschworen. Heine zufolge ist ihr immerhin zugute zu halten – so eine etwas überraschende Wendung in der *Geschichte der Religion und Philosophie* –, dass sie unbewusst nicht nur das katholische Mittelalter, sondern auch die poly- oder pantheistische Religion der Germanen zu neuem und offenbar ‚wirklichem‘ Leben erweckt habe.¹⁵ Die Christianisierung des Mittelalters nämlich habe diese ‚Naturreligion‘ in Form des Hexen- und Teufelswesens überlebt¹⁶ – davon handeln Heines *Elementargeister*.¹⁷

Dieser Pantheismus ist für Heines Ideologiekritik nicht nur deshalb wichtig, weil er die philosophische Basis für Heines Programm einer Rehabilitierung

¹⁵ „In der That, unsere ersten Romantiker handelten aus einem pantheistischen Instinkt, den sie selbst nicht begriffen. Das Gefühl, das sie für Heimweh nach der katholischen Mutterkirche hielten, war tieferen Ursprungs als sie selbst ahnten, und ihre Verehrung und Vorliebe für die Ueberlieferungen des Mittelalters, für dessen Volksglauben, Teufelthum, Zaubwesen, Hexerey [...]. Alles das war eine bey ihnen plötzlich erwachte aber unbegriffene Zurückneigung nach dem Pantheismus der alten Germanen, und in der schnöde beschmutzten und bößhaft verstümmelten Gestalt liebten sie eigentlich nur die vorkristliche Religion ihrer Väter. [...] Die Verirrungen unserer ersten Romantiker lassen sich, von diesem Gesichtspunkte aus, etwas milder beurtheilen als es sonst geschieht.“ (DHA 8/1, S. 101)

¹⁶ Siehe DHA 8/1, S. 19–21. Explizit ist davon die Rede, auf diese Weise sei aus der „durchgötterten Natur“ eine „durchteufelte“ geworden (DHA 8/1, S. 20). Siehe auch – eine Stelle aus den „Elementargeistern“ – DHA 9, S. 46f. Entsprechend wird von Heine der Teufel gerade umgekehrt geschätzt. So lautet eine Pointe aus der „Geschichte der Religion und Philosophie“: „Was man auch Böses vom Teufel erzählen mag, so hat man ihm doch nie nachsagen können, daß er ein Spiritualist sey.“ (DHA 8/1, S. 27; siehe auch, in den „Elementargeistern“, DHA 9, S. 38–42)

¹⁷ Winkler zufolge liegt den „Elementargeistern“ allerdings schon ein anderes Programm zugrunde: Verfolge die „Geschichte der Religion und Philosophie“ das Ziel einer ‚Allegorese‘, die „im ‚Entstellten‘, ‚Verderbten‘ und ‚Verkehrten‘ des Volksaberglaubens das Bild dessen, was der Nation ursprünglich ist, zu erkennen“ habe (Markus Winkler: *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*. Tübingen 1995, S. 127), so ergebe sich daraus sogleich die „Frage, ob die häßlichen und bösen Züge jener Phänomene [des Volksaberglaubens; T.D.] tatsächlich der christlichen Kultur oder nicht vielmehr der Natur des Nordens [...] anzulasten sind“ (ebd., S. 132). Winkler zufolge scheitert das Projekt der Allegorese an dieser Frage, und entsprechend wird es, so jedenfalls Winkler, in den „Elementargeistern“ auch nicht fortgesetzt – die Pantheismus-These wird hier nicht noch einmal wiederholt (ebd., S. 145). Auf die „Elementargeister“ komme ich in Abschnitt III zurück.

der Sinnlichkeit liefert.¹⁸ (In der Tat werden nämlich Spinoza¹⁹ und teils auch Schellings Naturphilosophie²⁰ in der *Geschichte der Religion und Philosophie* zu wichtigen Bezugspunkten Heines.²¹) Vor allem aber gibt der Pantheismus vielmehr das Modell für eine ‚gute‘ Gespenstigkeit ab, also für jenen Teil des Übergangsbereichs zwischen Leben und Tod, der keineswegs untot ist, sondern dem wirklichen, organischen Leben förderliche Effekte zeitigt. Daher müssen die lebensspendenden Elementargeister von den untoten Gespenstern sorgfältig unterschieden werden.²²

So wie aber die bloße Entlarvung dem Wirken des Gespensts keineswegs zwangsläufig ein Ende setzt, so genügt auch die abstrakt-philosophische Begründung eines positiven, lebendigen Gegenbilds zum untoten Spuk nicht, um dieses wirkmächtig zu installieren. Vielmehr muss man versuchen, *populär* zu werden und ‚das Volk‘ zu erreichen, um so überhaupt erst die Rahmenbedingungen für eine Veränderung zu schaffen.²³ Zum Glück verweisen aber die romantischen Bemühungen um Volkslieder, Märchen und Sagen auf den Pantheismus als ein positives Gegenbild zu den Gespenstern der Reaktion, das durchaus schon (oder vielmehr noch), wenn auch in verfremdeter Form, im Volk lebendig ist: „Der Pantheismus“, so heißt es etwa, „ist die verborgene Religion Deutschlands.“ (DHA 8/1, S. 62) An diese Strömung gilt es nun anzuschließen, es gilt, sie zu verlebendigen bzw. genauer: sie aus ihrem Schlummer zu wecken und von ihren Entstellungen zu befreien, und zwar um ihrer politischen Konsequenzen willen. Heines Beschwörung der zerstörerischen Effekte einer zukünftigen deutschen Revolution am Schluss seiner *Geschichte der Religion und Philosophie* ist daher

¹⁸ Siehe DHA 8/1, S. 57–62.

¹⁹ Siehe DHA 8/1, S. 54–57.

²⁰ Siehe DHA 8/1, S. 108–115.

²¹ Oesterle charakterisiert Heines philosophische Position in einem Kapitel über „Ideologiekritik und Naturphilosophie“ (Günter Oesterle: *Integration und Konflikt. Die Prosa Heinrich Heines im Kontext oppositioneller Literatur der Restaurationsepoche*. Stuttgart 1972, S. 112–128) treffend als „Synthese zwischen aufklärerischem und idealistischem Denken“ (ebd., S. 112), ja nachgerade als „ideologiekritische[n] Schellingianismus“ (S. 115).

²² Mit dieser Unterscheidung spielen die „Elementargeister“, siehe z.B. DHA 9, S. 12f., 51f. Zur mittelalterlichen/frühneuzeitlichen Zweiteilung der Gespensterwelt siehe auch Natalie Binczek: *Gespenstische Erscheinungen in Andreas Gryphius' ‚Cardenio und Celinde‘*. In: Maximilian Bergengruen und Roland Borgards (Hrsg.): *Gebannte Gewalten*. Erscheint 2008, hier Abschnitt I (mit weiteren Literaturhinweisen). – Natalie Binczek, die mein Interesse für die seltsame Phänomenalität des Gespenstischen überhaupt erst geweckt hat, gilt mein herzlicher Dank.

²³ Daher erlangen in der „romantischen Schule“ Zacharias Werner, de la Motte Fouqué und Ludwig Uhland eine so große Bedeutung: „Denn Zacharias Werner war der einzige Dramatiker der Schule dessen Stücke auf der Bühne aufgeführt und vom Parterre applaudiert wurden. Der Herr Baron de la Motte Fouqué war der einzige epische Dichter der Schule, dessen Romane das ganze Publikum ansprachen. Und Herr Ludwig Uhland ist der einzige Lyriker der Schule, dessen Lieder in die Herzen der großen Menge gedungen sind und noch jetzt im Munde der Menschen leben.“ (DHA 8/1, S. 222)

keinesfalls nur als furchtsame ‚Warnung‘ an die Adresse der Franzosen zu verstehen, sondern durchaus auch als eine vom Nationalstolz getragene, zugleich Grauen hervorruhende und ironisch gebrochene Wunschvorstellung – immerhin geht es um eine deutsche Revolution:

Es werden Kantianer zum Vorschein kommen, die auch in der Erscheinungswelt von keiner Pietät etwas wissen wollen [...]. Es werden bewaffnete Fichteaneer auf den Schauplatz treten, die, in ihrem Willensfanatismus, weder durch Furcht noch durch Eigennutz zu bändigen sind[...]. Doch noch schrecklicher als Alles, wären Naturphilosophen, die handelnd eingriffen in eine deutsche Revolution und sich mit dem Zerstörungswerk selbst identifizieren würden. Denn wenn die Hand des Kantianers stark und sicher zuschlägt, weil sein Herz von keiner traditionellen Ehrfurcht bewegt wird; wenn der Fichteaneer muthvoll jeder Gefahr trotzt, weil sie für ihn in der Realität gar nicht existirt: so wird der Naturphilosoph dadurch furchtbar seyn, daß er mit den ursprünglichen Gewalten der Natur in Verbindung tritt, daß er die dämonischen Kräfte des altgermanischen Pantheismus beschwören kann, und daß alsdann in ihm jene Kampflust erwacht, die wir bey den alten Deutschen finden, und die nicht kämpft um zu zernichten, noch um zu siegen, sondern bloß um zu kämpfen. (DHA 8/1, S. 117f.)²⁴

‚Bloß um zu kämpfen‘ – beschworen wird hier eine Aktivität, die aus sich selbst heraus und um ihrer selbst willen Bestand hat, die in diesem Sinne die Züge des organischen Selbsterhaltungstriebes trägt und die Sphäre der Philosophie mit derjenigen des lebendigen Handelns des Volks in einen unmittelbaren Zusammenhang stellt, aber zugleich die Gefahr birgt, eine (selbst-)zerstörerische Eigendynamik zu entwickeln.

Dem Zweck einer Anknüpfung an volkskulturelle Traditionen dienen – dieser Einsicht in die Gefahren der Erweckung jener ‚dämonischen Kräfte des altgermanischen Pantheismus‘ zum Trotz – viele der Lektüren aus der *romantischen Schule*. Sie sollen wenn nicht die alte pantheistische Weltanschauung der Germanen so doch zumindest eine diesseitig-sinnliche Orientierung in ihrer volkstümlichen Wirksamkeit belegen und zugleich beleben. Zu den Beispielen hierfür gehören Heines Umgang mit dem Faust-Stoff²⁵ sowie mit *Des Knaben Wunderhorn*

²⁴ Winkler wertet diese Warnung Heines vor einer deutschen Revolution einseitig als Scheitern jener Allegorese, die die „Geschichte der Religion und Philosophie“ betreibe. Spätestens an dieser Stelle widerstünden die „archaischen ‚dämonischen Kräfte‘ [...] dem Versuch, sie für einen ‚fortschrittlichen‘ politischen Zweck zu vereinnahmen“ und ließen sich „nicht länger durch den topischen Vergleich und die Allegorese heterogenen Phänomenen oder philosophisch-theologischen Konzepten wie dem Pantheismus assimilieren.“ (Winkler: Mythisches Denken [Anm. 17] S. 142) Die Komplexität und Vielschichtigkeit dieser Stelle erfasst indes am deutlichsten Dolf Sternberger: Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Hamburg/Düsseldorf 1972, S. 28–31.

²⁵ Hierzu vgl. Ariane Neuhaus-Koch: Heine als Faust-Philologe und Erneuerer der volksliterarischen Tradition. In: Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr (Hrsg.): Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Essen 1990, S. 133–42; George F.

in der *romantischen Schule*,²⁶ des weiteren natürlich der bereits erwähnte Text über die *Elementargeister* und Teile der *Florentinischen Nächte*.²⁷ Immer wieder wird hier gezeigt, wie die Volkskultur an der Subversion herrschender Semantiken arbeitet, d.h. insbesondere, wie sie entgegen der katholisch-sinnenfeindlichen Ideologie, die die Romantik Heine zufolge beerbt, auf dem Recht des sinnlichen Diesseits und auf der Freiheit des einzelnen besteht und religiöse Spiritualität als Maskierung handfester materieller Herrschaftsinteressen decouviert. So lässt sich beispielsweise das alte Faustbuch lesen, von dem Heine in der *romantischen Schule* lieber berichten mag als von Goethes *Faust*. Das Eigentümliche dieses Teufelsbündlers, wie er in der *Historia von D. Johann Fausten* geschildert wird, besteht nämlich Heine zufolge darin, dass er

nicht bloß die Erkenntniß der Dinge sondern auch die reellsten Genüsse vom Teufel verlangt hat, und das ist eben der Faust, der die Buchdruckerey erfunden und zur Zeit lebte, wo man anfang gegen die strenge Kirchenautorität zu predigen und selbstständig zu forschen: – so daß mit Faust die mittelalterliche Glaubensperiode aufhört und die moderne kritische Wissenschaftsperiode anfängt. (DHA 8/1, S. 159)

Heine schreibt Faustus in der Verlängerung dieses Arguments die Erkenntnis zu,

daß die Menschen nicht bloß zu einer himmlischen, sondern auch zu einer irdischen Gleichheit berufen sind; die politische Bruderschaft, die uns von der Philosophie gepredigt wird, ist uns wohlthätiger als die rein geistige Bruderschaft, wozu uns das Christenthum verholfen; und das Wissen wird Wort, und das Wort wird That, und wir können noch bey Lebzeiten auf dieser Erde selig werden[.] (DHA 8/1, S. 160)

Peters: Der Dichter als Mythenbeleger. In: Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner (Hrsg.): Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress 1997 zum 200. Geburtstag. Stuttgart/Weimar 1998, S. 422–35.

²⁶ So heißt es zum „Wunderhorn“: „Dieses Buch kann ich nicht genug rühmen; es enthält die holdseligsten Blüten des deutschen Geistes und wer das deutsche Volk von einer lebenswürdigen Seite kennen lernen will, der lese diese Volkslieder.“ (DHA 8/1, S. 201) Ihnen schreibt Heine eine „unersetzbare sympathetische Naturkraft“ zu: „In diesen Liedern fühlt man den Herzschlag des deutschen Volks. Hier offenbart sich all seine düstere Heiterkeit, all seine närrische Vernunft. Hier trommelt der deutsche Zorn, hier pfeift der deutsche Spott, hier küßt die deutsche Liebe. Hier perlt der ächt deutsche Wein und die ächt deutsche Thräne. Letztere ist manchmal doch noch köstlicher als ersterer; es ist viel Eisen und Salz darin. Welche Naivität in der Treue! In der Untreue welche Ehrlichkeit!“ (DHA 8/1, S. 202)

²⁷ Siehe hierzu den Beitrag von Dagmar von Wietersheim in diesem Band. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang natürlich auch Heines „Götter im Exil“, doch funktioniert dieser Text m. E. anders als die hier genannten populärkulturellen Adaptionen. Sternberger hingegen liest die „Elementargeister“ als „ein bloßes Vorspiel des eigentlichen und hauptsächlichsten Themas [...] Es [das eigentliche Thema; T.D.] handelt eben von den vertriebenen, verbannten, ja verteufelten Gottheiten – und Schönheiten – des Altertums.“ (Sternberger: Heinrich Heine [Anm. 24] S. 185) Zum Motiv der ‚Götter im Exil‘, insbesondere zu Heines Bearbeitung des Tannhäuser-Mythos, siehe ebd., S. 206–218.

Die Pointe der Lektüre ist indes, dass schließlich das deutsche Volk selbst mit diesem Faustus und seiner Erkenntnis identifiziert wird:

Das hat nun längst schon das deutsche Volk tiefsinnig geahnt: denn das deutsche Volk ist selber jener gelehrte Doktor Faust, es ist selber jener Spiritualist, der mit dem Geiste endlich die Ungenügsamkeit des Geistes begriffen und nach materiellen Genüssen verlangt, und dem Fleische seine Rechte wieder giebt; – doch noch befangen in der Symbolik der katholischen Poesie [...] bezeichnete man jene Rehabilitazion des Fleisches als einen Abfall von Gott, als ein Bündniß mit dem Teufel. (DHA 8/1, S. 160.)

Auch wenn hier nicht explizit von jener pantheistischen Tradition die Rede ist, von der die *Elementargeister* handeln (und die Heine auch im *Wunderhorn* repräsentiert findet), versucht die Lektüre des Faustbuchs, eine ähnlich sinnenfrohe Tradition aus aktuellen politischen Gründen zu beleben. Hier wird der Versuch unternommen, auf der Grundlage einer ursprünglichen, allerdings gespenstisch gewordenen *Volkskultur* moderne *Populärkultur* zu initiieren.

II

Die Vorstellung, dass zur Durchsetzung emanzipatorischen Gedankenguts eine *Akkommodation* an die Denkweise nicht-emanzipierter Gesellschaftsgruppen notwendig sei, gehört zum Inventar jeder Form von Aufklärung.²⁸ Die Popularisierung, die Heines Texte projektieren, unterscheidet sich indes von all den Formen der Akkommodation, die die Aufklärung entwickelt hat, insbesondere dadurch, dass sie in durchweg *romantischen* Vorstellungen von Volkskultur gründet, diese aber in ein modernes Konzept von massenmedial vermittelter Populärkultur überführt – ohne freilich diesen Begriff zu verwenden.

Dieser Unterschied zwischen Volks- und Populärkultur lässt sich exemplarisch beleuchten, wenn man etwa Garves aufklärerisches Programm einer Popularphilosophie mit von Arnims programmatischer Schrift zum Volkslied und schließlich mit Heines Überlegungen vergleicht. Garves Text *Von der Popularität des Vortrages* etwa behandelt das Populäre durchweg vor dem Hintergrund des aufklärerischen Akkomodationsproblems: Gefragt wird nicht nur, mit welchen Mitteln ein populärer, d.h. der Allgemeinheit angemessener, Vortrag erreicht werden könne, sondern auch, ob es möglich sei, sogar die „niedern Volksklas-

²⁸ Siehe hierzu Till Dembeck: Eine ‚vieldeutige Textur‘ und die scharfe Lektüre der Aufklärung: Lessings ‚Erziehung des Menschengeschlechts‘. In: Lessing-Yearbook 35 (2003) S. 79–94; Till Dembeck: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin/New York 2007, S. 114–117. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 46)

sen“²⁹ mittels eines solchen Vortrags zu erreichen. Garves Antwort besteht darin, dass er den wahrhaft populären und allgemeinverständlichen Vortrag mit der höchsten Stufe der vernünftigen Durchdringung des jeweiligen Gegenstands gleichsetzt:

Es wird sich nunmehr, auf die zweyte der obigen Fragen, die Antwort ergeben: daß der populäre Vortrag, da, wo er möglich ist, der vollkommenste sey; daß er aber nur dann möglich sey, wenn die vorzutragenden Ideen schon ihre völlige Entwicklung erhalten haben, und wenn sie auch vollständig und von ihren Elementen an vorgetragen werden.³⁰

Unter diesen Umständen ist die Kluft zwischen Aufklärern und den aufzuklarenden Subjekten nur eine scheinbare. Garve spricht sich sogar gegen ein Zuviel der Akkommodation aus: Eine Anpassung an die Sprache der ‚niederen Volksklassen‘ verbiete sich, wolle man ernst genommen werden;³¹ nur die Hochsprache, jedoch kein Dialekt, garantiere überdies Verständnis.³²

Wenn demgegenüber die Romantik den Dialekt wertschätzt³³, so ist dies vor dem Hintergrund jener auch bei Heine feststellbaren Wertschätzung des „lebendige[n] Volksgeist[es]“³⁴, also einer ‚organischen‘ Eigendynamik volkscultureller Lebensformen zu sehen.³⁵ Geht Garves aufklärerischer Entwurf von einer Dichotomie zwischen dem Volk, ja der ‚niederen Volksklasse‘, und dem gebildeten Aufklärer aus, um sie dann in einem zweiten Schritt als scheinhaft zu entlarven, und bleibt der aufklärerische Begriff des Populären demnach an diese

²⁹ Christian Garve: Von der Popularität des Vortrages. In: Ders.: Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände. Hrsg. von Kurt Wölfel. Bd. 2. Stuttgart 1974, S. 1039–66, hier S. 1041.

³⁰ Ebd., S. 1053. Diese Antwort impliziert allerdings, dass es sehr wohl Wissenschaften gibt, die sich der populären Vermittlung sperren, da ihr Vortrag ‚von den Elementen an‘ viel zu umfassend ausfallen müsste, wie beispielsweise im Falle der Mathematik. Garve unterscheidet denn auch allgemein zwischen solchen, der Mathematik ähnlichen, ‚kombinierenden‘ Wissenschaften und ‚reflektierenden‘ Wissenschaften wie der Philosophie, die sich in erster Linie für den populären Vortrag eignen (ebd., S. 1055ff.)

³¹ Siehe ebd., S. 1051–1053.

³² Siehe ebd., S. 1049f., 1052.

³³ Siehe z.B. Ludwig Achim von Arnim: Von Volksliedern. In: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Frankfurt a.M. 2003, S. 395–432, hier S. 401. Zu von Arnims Volksliedkonzept vgl. Ethel Matala de Mazza: Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik. Freiburg i. Brsg. 1999, S. 340–361. (Litterae. Bd. 68)

³⁴ Arnim: Von Volksliedern (Anm. 33) S. 396 (Anm.).

³⁵ Die organologische Folie des Entwurfs wird etwa an der folgenden Gegenüberstellung ‚gesunder‘ Volkskultur und den ‚schwächelnden‘ Erscheinungen der Moderne deutlich: „Wo etwas lebt, da dringt es doch zum Ganzen, das eine ist Blüte das andere Blatt, das dritte seine schmierigen Wurzelfasern, alle drei müssen vorhanden sein, auch die sauberen Früchtchen, die abfallen. Störend und schlecht ist nur das Verkehrte in sich, der Baum mit der Krone eingepflanzt, er muß eine neue Krone, eine neue Wurzel treiben, oder er bleibt ein dürrer Stab.“ (Ebd., S. 400)

Dichotomie geknüpft, so macht von Arnim demgegenüber in den ‚niedereren Volksklassen‘ Reste einer originären Volkskultur aus, die einmal der *gesamten* Nation eigen gewesen sein soll und die von jener Asymmetrie zwischen Volk und ‚Gebildeten‘, die die Gegenwart prägt, lediglich verdrängt worden ist. Wenn von Arnim den subversiven Impuls des Volkslieds gegen die disziplinierenden Effekte aufklärerisch-fortschrittlicher Entwicklungen³⁶ ausspielt, so richtet er sich zudem gegen die Voraussetzung, von der Garve meint ausgehen zu können: Popularität und Vernunftgemäßheit gehen von Arnim zufolge eben *nicht* miteinander Hand in Hand; vielmehr prägt eine originäre Volkskultur, wie sie von Arnim entwirft, gerade die besonders freizügige Entfaltung der *Phantasie*. Gegen die ‚mechanische‘ Vernunft wird die ‚organische‘ Einbildungskraft in Anschlag gebracht, die die Volkskultur von Arnim zufolge ursprünglich beseelt. Damit tut sich eine Kluft zwischen den Forderungen der emanzipatorischen Vernunft und einer eigendynamischen Volkskultur auf, die vom Wirken dieser Vernunft zurück gedrängt worden ist und nur noch in den ‚niedereren Volksklassen‘ überlebt hat.

Für von Arnim ist es mit der Beschwörung dieser verlorenen oder im Vergehen begriffenen angeblich originären Volkskultur indes nicht getan. Vielmehr setzt er der aufklärerischen Disziplinierung der Gesellschaft das Programm einer Re-Initiierung, ja Re-Inszenierung der vormaligen Volkskultur entgegen – nicht zuletzt diesem Zweck dient die Publikation des *Wunderhorns*. Wenn es bei von Arnim heißt, der Künstler müsse das Volk, „wie es auch getrennt durch Sprache, Staatsvorurteile, Religionsirrtümer und müßige Neuigkeit, singend zu einer neuen Zeit unter seiner Fahne“³⁷ sammeln, um zum Begründer einer *neuen* Volkskultur zu werden, so ist allerdings auch klar, dass sich diese neue Volkskultur von der vormaligen substanziell unterscheiden wird: Sie kann nicht mehr aus dem Volk heraus erwachsen, sondern muss sich massenmedialer Verbreitungsmethoden bedienen. Dabei kommt es von Arnim zufolge auf die *tatsächliche* Originalität der Vorlagen gar nicht an, denn die neue Volkskultur wird nicht einfach die alte Volkskultur wiederherzustellen, sondern neu zu erfinden haben.³⁸

³⁶ Siehe ebd., S. 403ff.

³⁷ Ebd., S. 431.

³⁸ Zwar wird als Ziel der Sammlung des „Wunderhorns“ genannt, man wolle „allen alles wiedergeben, was im vieljährigen Fortrollen seine Demantfestigkeit bewährt, nicht abgestumpft, nur farbespielend geglättet, alle Fugen und Ausschnitte hat zu dem allgemeinen Denkmale des größten neueren Volkes, der Deutschen“ (ebd., S. 432), doch macht schon ein Blick auf die philologische Praxis Brentanos und von Arnims deutlich, dass dasjenige, was ‚zurück gegeben‘ werden soll, unter den neuen Bedingungen zuallererst *erzeugt* werden musste: Nicht zuletzt vertritt von Arnim gegenüber den Grimms vehement den Standpunkt, die Originalschriften, die von der Volkskultur zeugen, dürften, ja *müssten* den Gegebenheiten der Gegenwart angepasst werden, um ihre Wirkung entfalten zu können (siehe hierzu ausführlich Matthias Buschmeier: *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*. Erscheint Tübingen 2008, Kapitel IV).

Von Arnims Überlegungen gehen also von der stillschweigenden Voraussetzung aus, von jeder originären und lebendigen Volkstätigkeit ohnehin radikal abgeschnitten zu sein. Unter diesen Umständen impliziert die Forderung nach einer neuen Volkskultur die massenmediale Initiierung der Nation.

Heines Entwurf einer *Populärkultur* greift den romantischen Gedanken einer ursprünglich organisch-selbstorganisierten Volkskultur auf³⁹, verbindet diesen Ansatz aber wieder mit jenem emanzipatorischen Impetus, der die aufklärerische Popularphilosophie Garves kennzeichnet. Sein Konzept zielt damit bereits auf moderne Formen der Popularität, wie sie Arbeiten von Fiske⁴⁰ und Stäheli⁴¹ untersucht haben. Diese Autoren wenden sich gegen die abwertende Gleichsetzung von Populärkultur mit trivialer Massenkultur und „Kulturindustrie“⁴² und zeigen, dass sich die Populärkultur im Gegenteil gerade dadurch auszeichnet, herrschende (gepflegte) Semantiken zu unterlaufen: Populärkultur, so Fiske, ist ein Modus der *Rezeption*, der sich zwar an massenmedialen Produkten abarbeitet, aber einen betont einseitigen, von unterprivilegierten Interesselagen geprägten Anschluss sucht. Dabei setzt Fiske voraus, dass dieser Anschluss den Interesselagen unterprivilegierter Bevölkerungsgruppen folgt.⁴³ Zwar ist Fiskes Begriff des Populären nicht an *spezifische* Klassen oder Schichten gebunden, doch ähnelt er zumindest in seiner Gruppenbezogenheit durchaus noch demjenigen der Aufklärung. Stähelis systemtheoretisch geprägte Weiterentwicklung dieses Ansatzes beschreibt das Populäre demgegenüber allgemein vor dem Hintergrund der jeweils vorherrschenden gesellschaftlichen Differenzierungsform, die laut seiner Diagnose im Falle der Moderne eben keine Differenzierung nach Grup-

³⁹ Vgl. die Charakterisierung des Volksglaubens in „Elementargeister“: „Den Volksglauben selbst in ein System bringen, wie manche beabsichtigen, ist aber eben so unthunlich, als wollte man die vorüberziehenden Wolken in Rahmen fassen.“ (DHA 9, S. 12) Heine lehnt seine Darstellung dennoch zunächst an die Einteilung des Paracelsus nach den Elementen an (DHA 9, S. 12), allerdings findet er keine Feuergeister und erklärt daher die Einteilung nach „Steine[n], Bäume[n] und Flüsse[n]“ für tauglicher (DHA 9, S. 36f.): „Das Volk aber, welches immer systemlos, hat nie etwas von dergleichen gewußt.“ (DHA 9, S. 37)

⁴⁰ Siehe John Fiske: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989; John Fiske: *Populäre Urteilskraft*. In: Udo Göttlich und Rainer Winter (Hrsg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln 2000, S. 53–74.

⁴¹ Siehe Urs Stäheli: *Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie*. In: Göttlich, Winter (Hrsg.): *Politik des Vergnügens* (Anm. 40) S. 321–36; Torsten Hahn, Nicolas Pethes und Urs Stäheli: *Popular Noise in Global Systems*. In: Dies. (Hrsg.): *Popular Noise in Global Systems. Sonderband von Soziale Systeme 9* (2003) S. 205–209; Urs Stäheli: *Die Wiederholbarkeit des Populären: Archivierung und das Populäre*. In: Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hrsg.): *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln 2002, S. 73–83.

⁴² Paradigmatisch bleibt: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M. 1996 [1944], S. 128–76.

⁴³ Siehe etwa die populäre Verarbeitung der Fernsehshow „The Newlywed Game“, wie sie Fiske beschreibt (Fiske: *Understanding Popular Culture* [Anm. 40] S. 58–67).

pen, Schichten oder Klassen mehr ist, sondern eine *funktionale*. Stäheli zeigt, dass Formen der Popularität hier zwar einerseits dazu dienen, die Inklusion von Individuen in hoch spezialisierte funktionale Zusammenhängen zu leisten.⁴⁴ Dabei kommt es aber andererseits immer auch zu einer Subversion jener ‚herrschenden Semantiken‘, die die Funktionssysteme tragen, da das Populäre deren Strenge eben nicht genügt.⁴⁵ Sein Argument legt nahe, die Entstehung des Populären im modernen Sinne tatsächlich um 1800 zu verorten und als Reaktion auf grundlegende Veränderung der Gesellschaftsstruktur zu verstehen.

So lässt sich auch Heines Idee von Populärkultur genauer charakterisieren. In seinem Entwurf leistet das Populäre – seiner Diagnose der zeitgenössischen Gesellschaftsordnung entsprechend – die Subversion von Semantiken der politischen, wirtschaftlichen und natürlich der künstlerischen Autonomie. Heine scheint nicht willens, diese Bereiche jeweils ihrer Eigendynamik zu überlassen, da sie dann drohen, sich gegen die sinnlich-materiellen Interessen der Menschheit zu richten. Das zeigt schon seine Einschätzung jenes ‚Indifferentismus‘, auf den die Autonomie der Kunst Heine zufolge etwa bei Goethe hinausläuft.⁴⁶ Heine befindet sich in einer doppelten Frontstellung gegen jeden Ästhetizismus und gegen jede einseitige Politisierung, wie sie für ihn von Platen auf der einen und Börne auf der anderen Seite verkörpern.⁴⁷ Politik, sich selbst überlassen, führt

⁴⁴ Siehe Stäheli: Das Populäre (Anm. 41).

⁴⁵ Siehe ebd., S. 329f. und Hahn, Pethes, Stäheli: Popular Noise in Global Systems (Anm. 41).

⁴⁶ Siehe, in der „Geschichte der Religion und Philosophie“, DHA 8/1, S. 61f., sowie, in der „romantischen Schule“, DHA 8/1, S. 153f. – Das scheint Aussagen zu widersprechen, in denen Heine sich als Parteigänger der Autonomieästhetik ausgibt, insbesondere entgegen der ‚Tendenzdichtung‘. Doch muss man sehen, dass es Heine auch hier darum geht, systemische Einseitigkeit zu verhindern: Ein gutes politisches Gedicht muss eben auch schön sein. In diesem Sinne kann auch hier von einem ‚Ganzheitlichkeitspostulat‘ die Rede sein. Zur Frage der Kunstautonomie siehe auch Sandra Kerschbaumer: Heines moderne Romantik. Paderborn/München/Wien/Zürich 2000, S. 117–126; Gerhard Höhn: Weder ‚Passionsblumen‘ noch ‚nutzloser Enthusiasmusdunst‘. Heine – Vormärz – Romantik. In: Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen (Hrsg.): Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 2003, S. 257–74; Hinrich C. Seeba: Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende der Ästhetik. In: DVjs 50 (1976) S. 158–202, hier S. 199–202.

⁴⁷ Siehe hierzu Jürgen Fohrmann: Schiffbruch mit Strandrecht. Der ästhetische Imperativ in der ‚Kunstperiode‘. München 1998, insbesondere S. 177f.: „Gegen die nur artistische Form [von Platen, T.D.] beharrt Heine auf den Erfordernissen von ‚Tagespolitik‘ oder ‚Alltagswelt‘; gegen den Primat der Moral oder programmatischer Politik [bei Börne, T.D.] setzt er auf die Unhintergebarkeit eines ästhetischen Zugriffs auf Realität.“ – Die Stellung des Heineschen Schreibens zwischen Politik und Kunst bildet seit jeher den Brennpunkt der Auseinandersetzung mit dem Autor. Für die neuere Diskussion wegweisend ist ein Beitrag von Preisendanz gewesen (Wolfgang Preisendanz: Der Funktionsübergang von Dichtung zu Publizistik. In Ders.: Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge. München 1983 [1968], S. 21–68). Preisendanz zeigt, insbesondere an den Reisebildern, dass die imaginative ästhetische Struktur der Heineschen Erzählungen immer schon in einen „ideologi-

für Heine – und diese Ansicht scheint mir noch seine Bedenken gegen den Kommunismus in den *Geständnissen* zu motivieren (DHA 15, Bd. 170f.) – zu Formen absoluter Herrschaft;⁴⁸ analog zieht die Autonomie der Wirtschaft die Herrschaft des Geldes nach sich, die in Heines Schriften mit dem Namen *Rothschild* metonymisch markiert wird – etwa in der *Denkschrift* gegen Börne (DHA 11, S. 28f.). Im Namen einer anthropologisch begründeten Vorstellung von Ganzheitlichkeit feiert Heine demgegenüber Persönlichkeiten wie Luther, der laut der *Geschichte der Religion und Philosophie* ein „kompletter Mensch, ich möchte sagen ein absoluter Mensch“ gewesen ist, „in welchem Geist und Materie nicht getrennt sind“ (DHA 8/1, S. 33), oder Jean Paul und die Literaten des „heutigen jungen Deutschlands, die [...] keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind.“ (DHA 8/1, S. 218) Diese Ganzheitlichkeit aber bringt Heine mit jener Form von Popularität in Verbindung, die etwa *Des Knaben Wunderhorn* beseelt und die das Interesse der sinnlich-materiellen Seite des Menschen wieder zur Geltung bringen soll: Nicht umsonst wird Faustus, der wiederum mit dem deutschen Volk gleichgesetzt wird, als Wegbereiter Luthers und der „Reformation“ (DHA 8/1, S. 159) bezeichnet; und nicht umsonst heißt es von Jean Paul, er habe „sich ganz seiner Zeit hingegeben“ (DHA 8/1, S. 218) – und damit, wie man wohl ergänzen darf, den Ansprüchen des Volkes an diese Zeit. Allen oben

sche[n] Bezugsrahmen“ (ebd., S. 40) eingebettet ist. Es handelt sich dabei aber *nicht* um eine einseitige Instrumentalisierung: „Ein ideologischer ‚pattern‘ ist hier [in der „Stadt Lucca“, T.D.] derart in den immanenten Zusammenhang des Geschilderten hineinprojiziert, daß man behaupten kann, ideologische Hermeneutik und poetische Heuristik sind komplementär.“ (Ebd., S. 52) Angesichts des Heineschen Schreibens werde die „übliche Scheidung von Dichtung und Publizistik [...] hinfällig.“ (Ebd., S. 66) Oesterle hat in Auseinandersetzung mit Preisendanz gezeigt, dass der ‚Funktionsübergang von Dichtung zu Publizistik‘ als Modell zur Charakterisierung der Heineschen Schreibweise nicht ausreiche: Die von Heine angestrebte Ermächtigung der Sinnlichkeit berge ein zutiefst *affirmatives* Moment; sein Schreiben sei mithin auch am „Schnittpunkt von oppositioneller und affirmativer Literatur“ (Oesterle: Integration und Konflikt [Anm. 21] S. 128) zu situieren.

⁴⁸ Vgl. hierzu Heines Saint-Simonistisches ‚Bekenntnis‘ in der „Geschichte der Religion und Philosophie“: „Wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volks, sondern für die Gottesrechte des Menschen. Hierin, und in noch manchen anderen Dingen, unterscheiden wir uns von den Männern der Revolution. Wir wollen keine Sanskulotten seyn, keine frugale Bürger, keine wohlfeile Präsidenten: wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter. Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphantzen, Musik und Comödien – Seyd deßhalb nicht ungehalten, Ihr tugendhaften Republikaner! Auf Eure censorische Vorwürfe, entgegnen wir Euch, was schon ein Narr des Shakespear sagte: meinst du, weil du tugendhaft bist, solle es auf dieser Erde keine angenehmen Torten und keinen süßen Sekt mehr geben? Die Saint-Simonisten haben etwas der Art begriffen und gewollt.“ (DHA 8/1, S. 61) Zu Heines Beziehungen zum Saint-Simonismus siehe Sternberger: Heinrich Heine (Anm. 24), speziell zu dieser Stelle S. 22–26.

genannten Spielarten systemischer Autonomie⁴⁹ ist Heine zufolge gemein, dass sie den sinnlich-materiellen Forderungen des ‚Lebens‘ zuwider laufen und insbesondere jene ‚Ganzheitlichkeit‘ des anthropologischen Anspruchs missen lassen, in dessen Namen Heine, wie es im *Wintermärchen* heißt, das ‚Himmelreich auf Erden‘ (siehe DHA 4, S. 92) errichten möchte.⁵⁰

Die populärkulturelle Subversion der Autonomiesemantiken, die Heine vorschwebt, steht daher im Namen einer Lebendigkeit, die aus dem Volk und seinen materiell-sinnlichen Interessen hervorgeht. Dementsprechend versuchen Heines populärkulturelle Lektüren, den Texten, denen sie sich zuwenden, nicht nur ab-strakt ein subversives Potential zuzuschreiben; vielmehr geht es ihnen, so wie Heines Texten insgesamt, auch darum, selbst subversiv zu wirken. Dies erscheint notwendig, soll das eigene Schreiben nicht wirkungslos verpuffen, son-

⁴⁹ Der Befund ließe sich ausbauen: So scheint sich mir in Heines abschätziger Behandlung des ‚römischen Rechts‘ (bzw.: seinen neuzeitlichen Ablegern) in den „Memoiren“ seine Abneigung gegen eine Autonomie des Rechts anzudeuten: „Welch ein fürchterliches Buch ist das Corpus Juris, die Bibel des Egoismus. [...] Wahrhaftig jenen Dieben [den römischen Juristen; T.D.] verdanken wir die Theorie des Eigentums, das vorher nur als Thatsache bestand, und die Ausbildung dieser Lehre in ihren schändlichsten Konsequenzen ist jenes gepriesene römische Recht, das allen unseren heutigen Legislazionen, ja allen modernen Staatsinstituten zu Grunde liegt, obgleich es im grellsten Widerspruch mit der Religion, der Moral, dem Menschengefühl und der Vernunft.“ (DHA 15, S. 64)

⁵⁰ Zu Heines Ganzheitlichkeitskonzept siehe Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Dritte, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2004, S. 317f., sowie Höhn: Weder ‚Passionsblumen‘ (Anm. 46): Höhn zufolge impliziert Heines „ganzheitliche Konzeption der modernen Dichtung [...] zwar eine politisch-soziale Funktionsbestimmung von Kunst und Literatur, erlaubt aber keine Tendenz-Kunst“ (ebd., S. 266) – eine These, die Höhn am „Atta Troll“ und seinem „Gespensterspektakel“ (ebd., S. 268) weiter verfolgt. Siehe hierzu auch Kerschbaumer: Heines moderne Romantik (Anm. 46) S. 95ff. Kerschbaumer resümiert: „Heine hat den religiös überhöhten anthropologischen Ausgleich, nicht Verfahrensregelungen vor Augen, wenn er über die Gesellschaft spricht.“ (Ebd., S. 111) Ähnlich argumentiert bereits Sternberger, der Heine geradezu als ‚apolitischen‘ Denker bezeichnet: Heine gehe es um die „Erlösung des Gottes im Menschen“ (Sternberger: Heinrich Heine [Anm. 24] S. 221), er vertrete eine Art „Menschengötterglauben“: „Die Entsündlichung des Menschen muß seine Vergöttlichung meinen.“ (Ebd., S. 228) Das bedeutet: „Seine [Heines; T.D.] Utopik ist tief apolitisch, darum eben nannte er sie eine ‚Religion‘. Sein Werk gibt nicht den allergeringsten Anhaltspunkt für die Vermutung, er habe je über eine zukünftige, eine ideale oder letztlich wünschbare Verfassung nachgedacht.“ (Ebd., S. 232) Zur Fortführung dieses Gedankens bei Nietzsche siehe ebd., S. 301–308. Sternbergers Buch gipfelt in der Beobachtung, dass Heines utopisches Denken drei Momente in sich vereinigt, die in der Folgezeit von einander *getrennt* fortgeführt worden seien – darin liegt vielleicht gerade die Ganzheitlichkeit des Heineschen Denkens, seine laut Sternberger *apolitische* Ausrichtung: „[T]atsächlich ist diese Trias in der Folge [...] auseinandergefallen, und ihre Elemente haben sich an ganz unterschiedliche ideologische Fronten verteilt, der wiedereingesetzte Genius an die Nietzscheaner und Schlimmere, die ihnen gefolgt sind, die gerettete Schönheit an die Artisten und Ästheten, auch die Eros-Befreier, das hergestellte Glück des Volkes an die Sozialisten und Kommunisten.“ (Ebd., S. 317).

dern Schule machen. – Wäre dies aber, so ist zu fragen, nicht auch wieder eine *romantische* Schule?

III

Heines politische Ablehnung der Romantik ist in der Forschung seiner ästhetischen Wertschätzung für die romantische Literatur gegenübergestellt worden.⁵¹ Indes deuten Heines *politische* Wertschätzung romantischer Vorstellungen von Volkskultur und das Projekt ihrer Umformung in subversive Populärkultur auf eine Verstrickung der politischen und der ästhetischen Dimension dessen hin, was Heine unter Romantik versteht. Die Lebendigkeit der originären Volkskultur, wie sie die Romantiker beschwören, lässt sich nämlich ebenso wie die subversive Lebendigkeit der neuen Populärkultur letztlich nur mittels der ästhetischen Verfahren der Romantik fassen – die damit auch eine *politisch* positive Bedeutung erhalten.

Genauer lässt sich dies anhand der Struktur von Texten wie der *romantischen Schule* zeigen: In diesem Text finden sich Passagen meisterhafter antiromantischer Polemik neben verflachter dialektischer Geschichtsphilosophie, vor allem aber neben Lektüren romantischer Texte, die vorführen, wie diese Tex-

⁵¹ Bohrer hat Heines Wertschätzung der romantischen Phantastik geradezu als Vorgriff auf die ästhetische Moderne etwa Baudelaire's gedeutet (siehe Bohrer: Kritik der Romantik [Anm. 8] S. 97–137). Bohrer geht davon aus, Heine habe einerseits die „intellektuell-politische Zerstörung der Romantik als reaktionär-katholischer Bewegung“ betrieben, andererseits habe er sie als „Ursprung einer kühnen, phantastischen Literatur“ geschätzt (ebd., S. 99). Heine habe in den Texten von Autoren wie Tieck, Brentano und von Arnim (nicht aber Novalis und E.T.A. Hoffmann) die ästhetische Wirkung einer Phantastik erahnt, die auf jegliche außerästhetische Sinngabe, und sei sie psychologischer Natur, verzichten könne. Er habe damit den Weg bereitet für die „Erkenntnis“ des „imaginativen Potentials“ der Romantik, nicht aber ihres „theoretisch reflexive[n] Potential[s]“ (ebd., S. 137). Auch Sternberger zieht eine direkte Linie von Heine zu Baudelaire (Sternberger: Heinrich Heine [Anm. 24] S. 291–301). Sich auf Bohrer berufend sieht Höhn „Heine in einer Doppelrolle, die seine lebenslange Konfrontation mit der Romantik charakterisiert: Er war ihr schärfster *politischer* Gegner und zugleich ihr überragender *dichterischer* Erbe.“ (Höhn: Heine-Handbuch [Anm. 50] S. 312) Siehe auch, dies ein wenig relativierend, Höhn: Weder ‚Passionsblumen‘ (Anm. 46) S. 260f.: „Der *Kritiker und moderne Intellektuelle* Heinrich Heine hat sich zeitweilig in scharfen Gegensatz zur romantischen Literatur gestellt, während der *Dichter und Poet* ihr zeitlebens produktiv verpflichtet geblieben ist. Beide Aspekte lassen sich allerdings nicht schematisch trennen und isoliert darstellen, sondern sie berühren sich und können – wie in der *Romantischen Schule* – nebeneinander bestehen.“ Kerschbaumer hat vor kurzem versucht, Heine viel durchgängiger als gängig als ‚Romantiker‘ auszuweisen; dabei setzt sie explizit Bohrer's Ansatz fort (Kerschbaumer: Heines moderne Romantik [Anm. 46] S. 18) und weist insbesondere nach, dass die „romantische Schule“ selbst als „romantisches Kunstwerk“ beschrieben werden kann: Heine adaptiere in diesem Text „das im Athenäum formulierte Programm der Romantik“ (ebd., S. 133).

te eine Verlebendigung des Gelesenen immer schon selbst apostrophieren und herbeiführen. Dabei erscheint der Effekt einer solchen verlebendigenden Lektüre als *die* spezifische Leistung romantischer Poesie, und gerade im Bereich der „reproduzierenden Kritik [...], wo die Schönheiten eines Kunstwerks veranschaulicht werden“ (DHA 8/1, S. 137), hält Heine die Romantik für geradezu unübertroffen. Entsprechend wird beispielsweise die Lektüre der Tieckschen Märchen-novellen als Konfrontation mit einer phantastischen Welt beschrieben, die die Identität des Lesers einer ebenso radikalen Bewährungsprobe unterwirft wie die Protagonisten in den Geschichten. Texte wie Tiecks *Der blonde Eckbert* erscheinen so in einer ätherisch-geisterhaften Qualität, die gerade ihre Faszination ausmacht – trotz der parodistischen Elemente, mit denen ihre Beschreibung durchsetzt ist:

In diesen Dichtungen herrscht eine geheimnißvolle Innigkeit, ein sonderbares Einverständniß mit der Natur, besonders mit dem Pflanzen- und Steinreich. Der Leser fühlt sich da wie in einem verzauberten Walde; er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen; er glaubt manchmal, im Gefflüster der Bäume, seinen eignen Namen zu vernehmen; [...] alles athmet, alles lauscht, alles ist schauernd erwartungsvoll: – da ertönt plötzlich das weiche Waldhorn, und auf weißem Zelter jagt vorüber ein schönes Frauenbild, mit wehenden Federn auf dem Barett, mit dem Falken auf der Faust. Und dieses schöne Fräulein ist so schön, so blond, so veilchenäugig, so lächelnd und zugleich so ernsthaft, so wahr und zugleich so ironisch, so keusch und zugleich so schmachttend, wie die Phantasie unseres vortrefflichen Ludwig Tieck. Ja, seine Phantasie ist ein holdseliges Ritterfräulein, das im Zauberwalde nach fabelhaften Thieren jagt, vielleicht gar nach dem seltenen Einhorn, das sich nur von einer reinen Jungfrau fangen läßt. (DHA 8/1, S. 181)

Heine verlässt hier den distanziert-ideologiekritischen Diskurs und führt vor, wie die literarische Beschreibung, und zwar gerade die *romantische*, eine lebendige Wirkung erzeugen kann. Tote Buchstaben ermöglichen mitunter ein scheinbar unmittelbares Miterleben, und nur Heines Übertreibungen stellen sicher, dass man sich des bloßen *Scheins* dieser Unmittelbarkeit noch bewusst wird.⁵²

⁵² Auf diese Stelle weisen auch Hohendahl und Kerschbaumer in ihren Analysen der Struktur des Heineschen Textes hin. Hohendahl hebt die Differenzen zwischen der zeitgenössischen Literaturgeschichtsschreibung und Heines literaturgeschichtlichen Texten hervor, die insbesondere in „Heines Stil“ und der „narrativen Struktur“ seiner Texte lägen (Peter Uwe Hohendahl: *Fiktion und Kritik: Heines 'Romantische Schule' im Kontext der zeitgenössischen Literaturgeschichte*. In: Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt (Hrsg.): *Vormärz und Klassik*. Bielefeld 1999, S. 249–63, hier S. 250). Er spricht von einer Montage, ja einem „Mosaik“ unterschiedlicher Erzählhaltungen (ebd., S. 259). Sein Fazit lautet: „Die wohl gravierendste Abweichung vom Modell der akademischen Literaturgeschichte in Heines Text ergibt sich aus der Vermischung von fiktionalen und faktischen Aussagen oder, anders gesprochen, aus der Verwischung etablierter kognitiver Grenzen.“ (Ebd., S. 260) Ähnlich spricht auch Kerschbaumer von einer „Verschmelzung“ von Fiktion und Nicht-Fiktion in Heines Text (Kerschbaumer: *Heines moderne Romantik* [Anm. 46]

An dieser Stelle ist jedenfalls nicht zu vermuten, dass die Faszination des Tieckschen Textes *gespenstisch* sein könnte: Von jenem ästhetischen Wiedergängertum, das die reaktionäre Seite der Romantik im Kern repräsentiert und das gerade das Gegenteil jener dem Leben und der Sinnlichkeit verschriebenen Ästhetik ausmacht, deren Herabsetzung durch das christliche Mittelalter Heine in der *Geschichte der Religion und der Philosophie* paradigmatisch am Beispiel der teuflischen Nachtigall beschreibt⁵³, kann *hier* nicht die Rede sein.

Das ist insofern wenig verwunderlich, als Heine sich der an romantischen Darstellungsverfahren gewonnenen Techniken auch in seiner programmatischen populärkulturellen Lektüre beispielsweise des Faust-Stoffes bedient. Auch hier geht es – aus *politischen* Gründen – darum, ausgehend von Texten bzw. Traditionen, die zunächst einmal als ‚tote Buchstaben‘ vorliegen, etwas erscheinen zu lassen, das eine mehr als nur gespenstische Wirksamkeit auf das Leben ausüben, also wirkliches Leben erzeugen soll: Der orthodoxen Deutung zum Trotz, die der Urfassung des Faust-Stoffes in der *Historia* beigegeben ist und die Faustus als Teufelsbündler verdammen muss, beschwört Heine eine andere, diese Deutung unterlaufende Lesart, die sehr genau jener Art von populärkultureller Rezeption entspricht, die etwa Fiske vorschwebt. Es soll gezeigt werden, dass den ‚toten Buchstaben‘ der *Historia* auch ein höchst sinnliches und unmittelbares Lektüreerlebnis entlockt werden konnte, das zur Durchsetzung diesseitig-sinnlicher Forderungen an das Leben beitrug. Schließlich wird eine unmittelbare Identifikation behauptet: „Das deutsche Volk *ist selber* jener gelehrte Doktor Faust“ – so schließt Heine und versetzt die frühneuzeitlichen Leser der *Historia* damit (ebenso wie die romantischen Leser der Tieckschen Novellen) *in* die Geschichte des Faustus hinein, um sie dort jene Rechte der Sinnlichkeit erkennen zu lassen, die sie in ihrem Leben einzufordern lernen sollen.

Allerdings bleibt zu fragen, wodurch sichergestellt werden kann, dass die jeweiligen Lektüreeffekte diese Art der Lebendigkeit und nicht vielmehr doch nur jenen Status des ‚bösen‘ Gespenstischen, also des Untoten, haben, den Heines Ideologiekritik der romantischen Literatur zuschreibt.⁵⁴ An der schwierigen,

S. 146–150, hier S. 150). Bei genauerem Hinsehen jedoch lässt sich dasjenige, was an Stellen wie der oben zitierten (und etwa in Heines Referaten über Brentano und de la Motte-Fouqués „Undine“) geschieht, schwerlich mit dem Begriff der Fiktionalität beschreiben. Treffender ist Clasen Beobachtung: „Tieck selbst wird hier gleichsam zum Gegenstand romantischer Poesie.“ (Clasen: *Heinrich Heines Romantikskritik* [Anm. 12] S. 114) Bohrer's Interpretation zufolge markiert Heines Tieck-Lektüre die Entdeckung einer „Ästhetik des Phantastischen“ (Bohrer: *Kritik der Romantik* [Anm. 8] S. 121–124, hier S. 124). Heine ‚unterlaufe‘ mitten in der politischen Polemik die impulsartige Hinwendung zu einer „noch nicht ganz reflektierte[n] ästhetische[n] Wahrnehmungsform der zukünftigen Moderne (ebd., S. 124).

⁵³ DHA 8/1, S. 18f.; siehe auch, in den „Elementargeistern“, DHA 9, S. 56.

⁵⁴ Die Unterscheidung zwischen dem lebendigen und dem untoten Phantasma ist nicht zuletzt für Heines Überlegungen zur Todesdarstellung, die immer im Dienste des Lebens zu stehen hat, von Bedeutung (siehe hierzu den Beitrag von Alice Stašková im vorliegenden

vielleicht sogar unmöglichen Entscheidung dieser Frage arbeiten sich Heines Texte ab – wie sich insbesondere an den *Elementargeistern* zeigen lässt, die ein raffiniertes Spiel mit der Differenz zwischen den unsterblichen, also lebendigen ‚Elementargeistern‘ und den untoten ‚Gepenstern‘ treiben und dabei eine endgültige Demarkierung der Grenze zwischen beiden fortwährend aufschieben.⁵⁵ Der Text schließt zwar an die bereits angeführte These an, das *dämonische* Hexen- und Gespensterwesen sei das Ergebnis einer christlichen Verteufelung ursprünglich lebenszugewandter Natur- oder eben *Elementar*-Geister. Gleichwohl bleiben die Versuche, die lediglich gespenstischen Effekte der Geisterbeschreibung auszusondern und den dahinter stehenden eigentlichen Pantheismus in *Reinform* zu beschreiben, auf demonstrative Weise erfolglos – so wie überhaupt alle Versuche einer Systematisierung des in Frage stehenden Bereichs von Heine *ad absurdum* geführt werden.⁵⁶ Gerade unsterbliche Elementargeister wie beispielsweise die Elfen, deren Land „Avalun“ das „Land der Poesie“ (DHA 9, S. 17) selbst ist, entpuppen sich als todbringende Kräfte (siehe DHA 9, S. 18f.); und jene „gespenstischen Tänzerinnen, die [...] unter dem Namen ‚die Willis‘ bekannt sind“ (DHA 9, S. 20) und deren Verwandtschaft mit den Elfen ausdrücklich behauptet wird, wenden sich schließlich im Namen des eigenen ungelebten Lebens gegen das gelebte Leben der Gegenwart:

Die Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den Heerstraßen, und Wehe! dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet. Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er todt niederfällt. (DHA 9, S. 20)

Gerade die unbefriedigte Lebenslust, der Gerechtigkeit widerfahren soll, wendet sich hier – höchst ungerecht – gegen das Leben selbst.⁵⁷ In dem Bereich zwischen

Band). Sie wird auch von drei Arbeiten zur Geltung gebracht, die von der Metapher des *Marmors* bei Heine ausgehen: Sternberger: Heinrich Heine (Anm. 24) S. 181–205; Seeba: Die Kinder des Pygmalion (Anm. 46); Fohrmann: Schiffbruch mit Strandrecht (Anm. 47). Ich komme auf diese Ansätze in Anm. 64 zurück.

⁵⁵ Vgl. hierzu den allgemeineren Befund von Thums: „Offensichtlich [...] gibt es Berührungspunkte zwischen der Unsterblichkeit der Elementargeister, den untoten, exilierten Göttern, der Revolution und der Sinnlichkeit einerseits, sowie zwischen den Gespenstern, dem Christentum, der Restauration und der Spiritualität andererseits. Und obwohl zwischen den unsterblichen Geistern und den sterblichen Gespenstern unterschieden werden soll, können offensichtlich auch Untote als Leidtragende eines kulturgeschichtlichen Verdrängungsprozesses zu Gespenstern werden, die sich nun als Revenants ihr uneingelöstes Recht verschaffen wollen.“ (Thums: ‚Ende der Kunstperiode?‘ [Anm. 12] S. 48)

⁵⁶ Siehe DHA 9, S. 12f., 36f. – In dieser Hinsicht ist Winklers Thesen zu den „Elementargeistern“ (siehe Anm. 17) beizustimmen.

⁵⁷ Siehe hierzu Thums: ‚Ende der Kunstperiode?‘ (Anm. 12) S. 61f.

Leben und Tod kommt so eine Eigendynamik zum Tragen, die weder vom Tod noch vom Leben aus bestimmt ist; vielmehr erweist sich dieser Bereich geradezu als ein umkämpftes Gebiet. Hier eine Grenze zu ziehen und eine Unterscheidung zwischen Lebens- und Todesorientierung zu treffen ist nicht in der Eindeutigkeit möglich, die Heine aus politischen Gründen gerne wahren würde – und eben daraus zieht der Text ästhetischen Gewinn.⁵⁸

Damit tritt das Risiko in den Blick, das Heines Texte auf sich nehmen müssen, wenn sie Populärkultur zu *beschwören* versuchen: Zwar wirft Heine der Romantik – so könnte man mit seiner Vorrede zu Cervantes' Roman sagen – einen „Donquixotismus“⁵⁹ der Vergangenheit vor, doch läuft er dabei immer selbst Gefahr, einem „Donquixotismus“ der Zukunft zu erliegen – wenn sich nämlich herausstellen sollte, dass auch die eigenen Beschwörungen ästhetischer Phantasmata dem Gespenstischen anheim gefallen sind.⁶⁰ Da Heines Texte dies wissen, müssen sie beweglich bleiben und die Grenze zwischen dem lebendigen und dem bloß gespenstischen Phantasma fortwährend offen halten. Das ästhetische Spiel, das die *Elementargeister* betreiben, hat somit auch einen *politischen* Sinn.

Die Einsicht, dass also auch die eigene, progressive Gesinnung der Gespenster nicht gänzlich entsagen kann – und entsprechende Risiken birgt –, drückt sich am vielleicht prominentesten in *Deutschland. Ein Wintermärchen* aus – und zwar in einer Begrifflichkeit, die die Möglichkeit bietet, das Grundproblem der Heineschen Ideologiekritik abschließend noch einmal etwas abstrakter zu beschreiben. Im *Wintermärchen* nämlich kommt es zu einer handgreiflichen Aus-

⁵⁸ Winkler spricht von einer „Ambivalenz der Beziehungen zwischen Menschen und Elementargeistern“, die Heines Text offenbar mache und „durch unbeantwortete Fragen und Oxy mora“ nachahme (Winkler: Mythisches Denken [Anm. 17] S. 155); er kommt letztlich zu dem Schluss, die „Nixen und Elfen“ seien „Figurationen des narzisstischen Wunsches nach einer dem Menschen versagten Herrschaft über die Wirklichkeit; ihr Wirken macht vor den existentiellen Grenzen, die dem Menschen gezogen sind, nicht halt. Diese Macht schlägt als Übermacht auf das Bewußtsein zurück, das sie als Wunschbild nach außen projiziert hat. Die mythischen Totalität dessen, was das empirische und moralische Bewußtsein trennt, wird zum Gegenstand und Ausdruck von Terror.“ (Ebd., S. 155f.) – Auch damit aber ist, so wäre Winkler zu ergänzen, die politische Notwendigkeit des Wunschbildes nicht aufgehoben worden, sondern allenfalls die Instrumentalisierung der alten germanischen Götter an ein Ende gekommen (zu letzterem Punkt siehe ebd., S. 158f.).

⁵⁹ DHA 10, S. 251.

⁶⁰ Vgl. auch die Überlegungen in der „romantischen Schule“ anlässlich der Tieckischen Cervantes-Übersetzung, DHA 8/1, S. 184f. – Über Heines Umgang mit Cervantes' Roman siehe Ludwig Schrader: Heinrich Heine als Leser der ‚Quijote‘. In: Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr (Hrsg.): Heinrich Heine (Anm. 25) S. 173–83. Vgl. auch Seyhan: *Canons Against the Canon* (Anm. 12) S. 500f.: „The metaphors of death and ghosts regulate a reevaluation of Romantic discourse as an instance of disembodied consciousness separated from the materiality of history. The Romantic School achieved its moment of delusory transcendence when, like Don Quixote, it mistook the signs it resurrected from the past for its reality.“

einandersetzung zwischen den personifizierten Vertretern jener beiden Spielarten des Phantasmas, die das Ergebnis von Lektüren und politisch-ästhetischen Beschwörungen sein können: Des Sprechers „schwarzer, verummter Begleiter“ (DHA 4, S. 106), der sich als „Die That von deinem Gedanken“ (DHA 4, S. 105) zu erkennen gibt, ein mutmaßlich *positives* Phantasma also, „zerschmettert“ (DHA 4, S. 109) im Kölner Dom die „heil'gen drey Könige“ die, „phantastisch geputzt“ (DHA 4, S. 108), zu scheinbarem Leben erwacht sind und die als „Skelette des Aberglaubens“ (DHA 4, S. 109) eindeutig den untoten, lebenswidrigen Gespenstern angehören. Allerdings besteht – dieser klaren Entgegensetzung zum Trotz – offenbar Verwechslungsgefahr. „Ich bitte dich, exorzire mich nicht,/ Und werde nur nicht emphatisch!“ So spricht der vormals stumme, ‚verummte Begleiter‘:

Ich bin kein Gespenst der Vergangenheit,
Kein grabentstiegener Strohisch,
Und von Rhetorik bin ich kein Freund,
Bin auch nicht sehr philosophisch.

Ich bin von praktischer Natur,
Und immer schweigsam und ruhig.
Doch wisse: was du ersonnen im Geist',
Das führ' ich aus, das thu' ich. (DHA 4, S. 104f.)

Und auch wenn der Einsatz gegen die königlich-heiligen ‚Skelette des Aberglaubens‘ diese Beteuerung zu bekräftigen scheint, bleibt der Status der apostrophieren ‚Tat der Gedanken‘ höchst zweifelhaft. Schließlich nämlich scheint sie sich gar gegen den Sprecher selbst zu richten:

Es dröhnte der Hiebe Wiederhall
Aus allen Gewölben entsetzlich, –
Blutströme schossen aus meiner Brust,
Und ich erwachte plötzlich. (DHA 4, S. 109)

Wie auch immer man den Schluss des Traumes im Einzelnen deuten mag: Ein gewisser Kontrollverlust ist eindeutig zu verzeichnen. Wer nämlich kann wissen, ob sich die ‚Tat der Gedanken‘ nicht als ‚Gespenst der Zukunft‘ dem Leben entgegensetzen wird?⁶¹

⁶¹ Zu dieser Szene siehe Winkler: *Mythisches Denken* (Anm. 17) S. 158, sowie Fohrmann: *Schiffbruch mit Strandrecht* (Anm. 47) S. 160: „Die Herrschaft der Tat führt zur Auslöschung des Gedankens, zum Tod des Autors. [...] Der Traum des Zeitalters von der Herrschaft der Tat ist dann als Versuch verstanden, das freie und stellvertretende Spiel der Gedanken und damit die Phantasie ganz verschwinden zu lassen. [...] Das Kunstsystem wird wieder ganz ein Appendix der Dezenz, ja es hört auf, Kunstsystem zu sein.“ Vgl. ähnlich Clasen: *Heinrich Heines Romantikkritik* (Anm. 12) S. 228–231, insbesondere S. 229f.: „Der Traum ist in doppelter Weise antizipatorisch angelegt [...]: Zum einen kann sicher nicht davon ausgegangen werden, daß der katholische Mystizismus [...] schon als vernichtet gelten kann. [...] Zum anderen wird eine mögliche Wirkung [des eigenen Schreibens;

Die Unterscheidung zwischen ‚Tat‘ und ‚Gedanke‘ (*Wintermärchen*) bzw. ‚Tat‘ und ‚Wort‘ (Faustbuch-Lektüre) bringt die bisherigen Überlegungen auf eine abstraktere Ebene. Schließlich wird, wenn vom Umgang mit den ‚toten‘ Buchstaben der Tradition die Rede ist, die Unterscheidung von Körper und Geist immer schon implizit mitgeführt: Jede Lektüre entlockt den materiell gegebenen Buchstaben den ihnen inhärenten Geist – und umgekehrt können und sollen geistigen Entwicklungen, ‚Worten‘ und ‚Gedanken‘, auch materielle ‚Taten‘ folgen. Entsprechend ist Heines Argumentation von Anfang an von den Unwägbarkeiten des Verhältnisses von Körper und Geist bestimmt. Dabei ist Heine eine materialistische Grundlegung ebenso fremd wie eine spiritualistische.⁶² Er sieht vielmehr die wechselseitige Bedingtheit beider Sphären durch einander ein – eben deshalb gewinnt der Bereich zwischen ihnen eine solche Bedeutung.

Dieser Zwischenbereich ist nun aber mit dem zuweilen gespenstischen Bereich zwischen Leben und Tod wenn nicht identisch, so doch eng verwandt. Die von Derrida in *Marx' Gespenster* umrissene Phänomenologie des Gespenstischen zeigt, dass sich das Gespenst gerade darin vom ‚Geist‘ unterscheidet, dass es körperlich erscheint bzw. ‚wiederkehrt‘ – ohne dass man seiner jedoch körperlich habhaft werden könnte.⁶³ Das Gespenst entbehrt eben nicht gänzlich des Körpers; vielmehr *scheint* es zumindest so, als hätte es einen Körper. Allerdings verbleibt es ein Stück weit im Status der bloßen Erscheinung, seiner Verkörperung ist gewissermaßen unvollständig. Ansonsten wäre es kein Gespenst, sondern ein

T.D.] vorgeführt [...]. Vorher scheint es den auftretenden Heine wenig zu rühren, wenn die Relikte aus alter Zeit zerstört werden. Hier aber erweist sich, daß Heine selbst noch zu sehr Teil dieser Welt ist [...]. Wenn also seine Literatur die Folgen zeitigt, die er anstrebt, dann sind auch wesentliche Teile seiner eigenen Existenz betroffen, sind die Entwicklungen, die er befördert hat, von ihm nicht mehr unbedingt zu kontrollieren.“ (Ebd., S. 229f.) Sicherlich verkürzend ist Seebas These, diese Szene stelle eine ironische Wendung gegen die ‚Tendenzdichter‘ dar (Seeba: *Die Kinder des Pygmalion* [Anm. 46] S. 200f.).

⁶² Die materialistische Theorie, so zeigt Heine in der „Geschichte der Religion und Philosophie“, sei der Revolution nicht förderlich (DHA 8/1, S. 51). Heine spricht explizit davon, die Aufgabe einer „Schlichtung des Kampfes zwischen Idealismus und Materialismus“ sei bislang nicht gelöst worden (DHA 8/1, S. 52). Siehe auch die Vorrede zur zweiten Auflage der „Geschichte der Religion und Philosophie“: „Ich gehöre nicht zu den Materialisten, die den Geist verkörpern; ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück, ich durchgeistige sie wieder, ich heilige sie.“ (DHA 8/1, S. 494)

⁶³ „[E]s gibt keinen Spuk, kein Gespenst-Werden des Geistes, ohne zumindest den Anschein eines Leibes, in einem Raum unsichtbarer Sichtbarkeit, als Verschwinden [...] einer Erscheinung [...]. Damit es Spuk gebe, bedarf es einer Rückkehr zum Leib, aber zu einem abstrakteren Leib denn je. [...] Wenn die Idee oder der Gedanke einmal von ihrem Substrat abgelöst sind, zeugt man Gespenster, indem man ihnen *einen Leib gibt*. Nicht, indem man zu dem lebendigen Leib zurückkehrt, von dem die Ideen oder Gedanken abgezogen sind, sondern indem man diese letzteren in einem *anderen, artefakthaften Leib* inkarniert, in einem *prophetischen Leib*, einem Phantom des Geistes, man könnte fast sagen in einem Phantom des Phantoms“ (Derrida: *Marx' Gespenster* [Anm. 3] S. 174, siehe auch S. 19f.). Siehe hierzu auch Binczek: *Gespenstische Erscheinungen* (Anm. 22) Abschnitt II.

normales Lebewesen. In diesem Sinne ist es ja gerade in einem Schwebezustand zwischen Leben und Tod befangen: Es ist weder Materie noch Geist, sondern etwas dazwischen. Von dieser defizienten Körperlichkeit des Gespenstes weiß auch Heine – auch wenn er hier von ‚Geistern‘ spricht:

Reine Geister können nicht handeln. Erfahren wir doch aus Jung-Stillings Gespensterlehre, daß die Geister sich zwar recht farbig und bestimmt sichtbaren können, auch wie lebendige Menschen zu gehen, zu laufen, zu tanzen und alle möglichen Gebärden zu machen verstehen, daß sie aber nichts Materielles, nicht den kleinsten Nachttisch, von seiner Stelle fortzubewegen vermögen. (DHA 8/1, S. 34)

Die Heinesche Einsicht, dass nicht jede Entlarvung das Gespenst endgültig sterben lässt, seine Einsicht in die Grenzen der Ideologiekritik also, lässt sich von hier aus auch anders formulieren: Es handelt sich um die Einsicht, dass die Wechselwirkungen zwischen Geist und Materie in beide Richtungen Spielräume begrenzen. Ein rein mechanisch organisiertes Wesen – Heine denkt etwa an denjenigen „Theil des englischen Volks“, der „seines mechanischen Daseyns überdrüssig ist“ – verlangt zuweilen „eine Seele“ (DHA 8/1, S. 79). Und umgekehrt kann es passieren – was Heine „grauenhafter, entsetzlicher, unheimlicher“ findet –, dass „wir eine Seele geschaffen und diese von uns ihren Leib verlangt und uns mit diesem Verlangen verfolgt“: „Der Gedanke, den wir gedacht, ist eine solche Seele, und er läßt uns keine Ruhe bis wir ihm seinen Leib gegeben, bis wir ihn zur sinnlichen Erscheinung gefördert. Der Gedanke will That, das Wort will Fleisch werden.“ (DHA 8/1, S. 79)⁶⁴

⁶⁴ Seebas Überlegungen zur „Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine“ gehen von dieser Stelle aus und weisen auf eine ähnlich gelagerte Ambivalenz hin: „Heines Grauen vor dem abstrakt gebliebenen Kunstgedanken, der [...] seinen Schöpfer verfolgt [...], ist nur die Kehrseite des im Pygmalion-Mythos in Erfüllung gegangenen Wunsches, der Gedanke möge Tat, das Wort Fleisch, kurz: die Kunst Wirklichkeit werden.“ (Seeba: Die Kinder des Pygmalion [Anm. 46] S. 168) Auch Seeba macht auf Ambivalenzen im Übergangsbereich zwischen Gedanken und Tat, Leib und Seele, Leben und Tod aufmerksam. Diese Ambivalenzen treten Seeba zufolge insbesondere an Heines Darstellung von Marmorstatuen zutage: „Ausgerechnet Heine, der sonst keine Statue zu marmorn gefunden hat, um nicht eine Affäre mit ihr zu haben, spricht so abfällig von den Goetheschen Statuen, daß seine abrupte Abkehr fast noch als Schwäche des einst auch von diesen Statuen verführten Liebhabers ausgelegt werden könnte. Die Sinnenlust [...] ist einer unterkühlten Bewunderung gewichen; und das Wort, das in Heines Statuenliebe Fleisch geworden war, geht als das von ihm gefürchtete Gespenst um, dem mit dem Leib die sinnliche Konkretion in der Wirklichkeit vorenthalten wurde.“ (Ebd., S. 177) Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der „Kunstperiode“ deutet Heine den Pygmalion-Mythos schließlich dergestalt um, dass er selbst in die „Rolle des liebestrunkenen und zeugungskräftigen Pygmalions“ gesetzt werde, „der Deutschlands echte Muse zu neuem, irdischen Leben erweckt“ (siehe ebd., S. 178–198, hier S. 196). – Ähnliche Überlegungen hat Fohrmann angestellt. Ausgangspunkt des Heineschen Schreibens sei die Situierung seiner Autorschaft *zwischen* der Kunstperiode und einer neuen Zeit: „[G]erade in der Mitte, im tertium datur, läge Heines Position selbst [...]. [...] Der alte Dichter und der neue Henker sind [...] beides Phantasmen des jetzt

Damit bleibt auf der einen Seite jener Exorzismus möglich, wie ihn Heine zufolge beispielsweise die Philosophie Kants (und, in anderem Zusammenhang, Goethes Polemik⁶⁵) zu leisten vermag: „Ihr“, so spricht Heine sein Publikum an,

seyd kapabel zu sterben, ohne es selbst zu merken. Ja, viele von Euch sind längst todt und behaupten jetzt erst beginne ihr wahres Leben. Wenn ich solchem Wahnsinn widerspreche, dann wird man mir gram und schmäht mich – und entsetzlich! die Leichen springen an mich heran und schimpfen, und mehr noch als ihre Schmähworte belästigt mich ihr Moderduft..... Fort, Ihr Gespenster! ich spreche jetzt von einem Manne, dessen

schreibenden Autors, der darum weiß und dieses Wissen als Szene entwirft.“ (Fohrmann: Schiffbruch mit Strandrecht [Anm. 47] S. 178) Auch Fohrmann zufolge inszeniert Heine seine Autorschaft im Zeichen des Marmors (ebd., S. 179ff.): „Immer, wenn das Alte als Kunst im Neuen zitiert wird, taucht der Marmor auf.“ (Ebd., S. 181) „Das ‚Tote‘ charakterisiert den ‚Marmor‘ aber nur unzureichend. Er erfährt in der Zitation, durch die Vermittlung des Autors, eine Belebung. Ja, man kann sagen: Der Marmor hat seinen Platz in der Mitte, im Übergang zwischen Leben und Tod, zwischen dem Leben der Kunst und dem Tod der Kunst, zwischen dem Tod des Lebens und dem Leben des Lebens.“ (Ebd., S. 182) Dasselbe gilt für Heines Texte selbst, die als ‚tote Buchstaben‘ doch eine Belebung erfahren, und zwar aufgrund eines darstellerischen Effekts: „Erzählt werden verschiedene Geschichten, denen eine Identität zugeschrieben wird, ohne daß diese Identität aber wirklich entfaltet werden könnte. [...] [A]m Ende bleibt ein Netzwerk von Narrationen, deren Übergänge (Metamorphosen) weder hermeneutisch dargestellt werden können noch sollen.“ (Ebd., S. 186) Mittels dieser Verlebendigungsleistung aber kann sich Heine gegen Goethe, den wichtigsten Vertreter der Kunstperiode, als lebensbringender Poet ins Spiel bringen: Der angeblich kinderlose „Pygmalion: Das ist Goethe. Venus: Das ist Heine.“ (Ebd., S. 194) Fohrmann resümiert: „Weil Heine Kunst für Leben nimmt und Kunst als Leben zu gestalten versucht, um beides zu unterscheiden und ununterscheidbar zu machen, gibt es für ihn ein ‚Zwischen‘ daher nur *durch* und *ohne* die Vergangenheit. Leben als Gegenwärtigkeit, Leben als Recht. Heines ‚Kunst‘ wird in solchem Verständnis zur Verkörperung des Kunstsystems unter den Bedingungen funktionaler Differenzierung: Sie ist eine ‚blühende Ruine‘ der ‚Klassik‘, ein *pathetisches Oxymoron*.“ (Ebd., S. 196) – Sternberger kommt in seiner ausführlichen Heine-Studie auf das Motiv des Marmors zu sprechen, ja er entwickelt an diesem Motiv entscheidende Teile seiner These: „Die Belebung der Bilder ist selbst die chiffrierte Utopie, eigentlich nur eine andere Gestalt der ‚Rehabilitierung des Fleisches‘ [...]. Die Parole der Saint-Simonisten erscheint wie in Figuren übersetzt.“ (Sternberger: Heinrich Heine [Anm. 24] S. 187) Heines Programm, wie er es am Beispiel der ‚Marmorbilder‘ entwickle, zielt „auf die Rehabilitierung der Sinne, und das hieß: auf die Abschaffung der Sünde“ (ebd., S. 191). Sternberger sieht allerdings auch die intrinsische Problematik dieses Programms; so entgeht ihm die *gespenstische* Variante der Marmorbelebung nicht, von der er schreibt, hier habe Heine „den heimlichen, sozusagen unterirdischen, von flackernder Angst begleiteten Zwischenzustand des Sinnenlebens, der unterdrückten Erotik unter dem Regiment der Kirche in durchaus poetische, treffende und vielsagende Chiffren gefaßt“ (ebd., S. 194). Sternbergers Beobachtung schließlich, „daß [...] das Weiße sich [bei Heine; T.D.] mit der Idee der heiteren, befreiten Sinnlichkeit verbündet, während die Sinnlichkeit der starken Farben gerade mit dem christlichen Spirituallismus einhergeht“ (ebd., S. 199), bedürfte weiterer Deutungen.

⁶⁵ Siehe DHA 8/1, S. 148.

Name schon eine exorzierende Macht ausübt, ich spreche von Immanuel Kant! (DHA 8/1, S. 80)

Umgekehrt lässt sich allerdings auch die Möglichkeit nie ausschließen, dass Gedanken, die zu Taten werden sollen, sich gleichsam nur unvollständig materialisieren. Insofern sie dann gewissermaßen aus dem materiell intrinsischen Zusammenhang herausfallen, werden sie zwangsläufig gespenstisch. Auch wenn man die beste Absicht hat, wirkliche Taten heraufzubeschwören, mag es also geschehen, dass deren Materialisierung nur teilweise gelingt – und dann hat man es mit bloßen Gespenstern zu tun. Daher unterscheidet sich die Beschwörung jener Traditionen, die Heine für *lebendige* Phantasmen hält und die gegen die reaktionäre Gespensterbeschwörung ihrerseits eine sehr materielle Wirksamkeit entfalten sollen, ihrem Verfahren nach vorderhand in nichts von einer reaktionären Gespensterbeschwörung. Die Mittel, mit denen das Ziel eines gerechten Fortschritts erreicht werden sollen, entstammen nämlich eben jenem Zwischenbereich, aus dem heraus das zu lösende Problem in die Welt tritt.

Das heißt auch – und Heine weiß dies sehr genau –, dass man niemals wissen kann, welche Beschwörung sich *in der Zeit* bewähren wird.⁶⁶ Wenn Heine

⁶⁶ Die Studie von Thums kommt im Anschluss an eine ausgesprochen luzide Analyse der „Florentinischen Nächte“ zu einem ähnlichen Schluss: Das ‚offene Ende‘ dieser Erzählung könne „nur bedeuten, dass das Ende der Kunstperiode zumindest so lange nicht als absolutes Ende verstanden werden kann, bis ein ästhetisches Konzept gefunden ist, das den Bedingungen und Möglichkeiten der Gegenwart angemessen ist. Ob sich ein solches finden lässt, ist ungewiss. Gewiss ist jedoch, dass es zwar so manche Gespenster zu vertreiben gilt, zumal jene, die dem Anspruch auf Sinnlichkeit nicht gerecht werden, dass man sich an andere Gespenster aber auch gewöhnen muss, weil sie auf Verdrängtes hinweisen, das es ins kulturelle Gedächtnis aufzunehmen gilt.“ (Thums: „Ende der Kunstperiode?“ [Anm. 12] S. 62) So wie Thums zu diesem Ergebnis nicht zuletzt auf der Grundlage einer Untersuchung der *Signatur*-Metapher in den „Florentinischen Nächten“ gelangt, kann bereits Preisendanz mit Hinweis auf diese Metapher zeigen, wie zentral die Frage, woran das ‚Zeitgemäße‘ zu erkennen sei, für Heines Texte ist: „*Signatur* ist überhaupt ein Vorzugswort Heines; denn es geht ihm in der Tat durchweg darum, Signaturen zu erfassen oder die gegenständlichen Bezugspunkte so zur Sprache zu bringen, daß sie den Charakter der *Signatur* bekommen. [...] Aber dieses Begreifen und Profilieren von Signaturen [...] läßt sich eben nicht auf eine schon mit dem angeborenen Dichtergeist zur Welt gebrachte Welt zurückbeziehen, sondern auf einen ideologischen Bezugsrahmen, der allererst gewährt, alles verweisen zu lassen, alles als *Signatur* zu nehmen, und zwar primär als *Signatur* der politischen, sozialen, ökonomischen, ideologischen Bewegungen und Prozesse.“ (Preisendanz: Der Funktionsübergang [Anm. 47] S. 43f.) Vor diesem Hintergrund inszeniert sich Heines Schreibweise selbst als *Signatur*: „Auch die wechselreiche Sequenz von Witz, Pathos, Ironie [...] usf. ist als *Signatur* gemeint und muß als solche begriffen werden, weil auch in ihr und ihren Peripetien, ihren Kontrasten und Widersprüchen, ihren Zwängen und Spielen der durch den Begriff der Zerrissenheit anvisierte Zeitgeist-Aspekt der Subjektivität zur Sprache kommt.“ (Ebd., S. 65) Auch Hohendahl hat hervorgehoben, Heines Schreiben sei von der Frage angetrieben worden, „wie moderne Dichtung beschaffen sein muß, um als *Signatur* der Gegenwart gelten zu können“ (Peter Uwe Hohendahl: Geschichte und Modernität. Heines Kritik an der Romantik. In: Ders.: Literaturkritik und Öffentlichkeit. München 1974, S. 50–101, hier S. 56) –, und er habe damit die Grundfrage der

daher in der *romantischen Schule* die Idee einer „literarische[n] Astrologie“, die „die Erscheinung gewisser Ideen, oder gewisser Bücher worin diese sich offenbaren, aus der Constellazion der Gestirne zu erklären“ (DHA 8/1, S. 216) hätte, der Auffassung entgegengesetzt, dass „das Aufkommen gewisser Ideen nur den momentanen Bedürfnissen der Menschen“ (DHA 8/1, S. 216f.) entspreche, so handelt es sich dabei letztlich um einen scheinbaren Gegensatz. Denn gerade um die ‚momentanen Bedürfnisse der Menschen‘ zu bestimmen, bedarf es zeichendeuterischer Fähigkeiten. So fragt Heine: „Nahen wir dem Ende der christlichen Fastenzeit und bricht das rosige Weltalter der Freude schon leuchtend heran? Wie wird die heitere Doktrin die Zukunft gestalten?“ (DHA 8/1, S. 217) Die Antwort lautet:

In der Brust der Schriftsteller eines Volkes liegt schon das Abbild von dessen Zukunft, und ein Kritiker, der mit hinlänglich scharfem Messer einen neueren Dichter sezirte, könnte, wie aus den Eingeweiden eines Opfertiers, sehr leicht prophezeien, wie sich Deutschland in der Folge gestalten wird. Ich würde herzlich gern, als ein literarischer Calchas, in dieser Absicht einige unserer jüngsten Poeten kritisch abschlachten, müßte ich nicht befürchten in ihren Eingeweiden viele Dinge zu sehen, über die ich mich hier nicht aussprechen darf. (DHA 8/1, S. 217)

Heines Projekt ist also, bei allem Spiel, das diese Textstelle mit der Zensur treibt, nichts anderes als Geisterseherei – oder eben Gespensterbeschwörung.

Das hat Folgen für Heine literarische Praxis, die um ihrer ganzheitlichen, ästhetisch-politischen Ausrichtung, also um ihres Zieles willen, eine subversive Populärkultur zu initiieren, die Beschwörung immerzu fortsetzen muss und daraus gewissermaßen ihren Antrieb bezieht: Heines Texte erzeugen fortlaufend Phantasmen und müssen zugleich immer wieder sicherstellen, dass diese Phantasmen *lebendig* bleiben. In diesem Erfordernis gründet nicht zuletzt die Heinesche Schreibweise selbst, deren Entwicklung vor diesem Hintergrund noch ausführlicher zu deuten wäre.⁶⁷ Beispielsweise steht der für Heine so typische

Frühromantiker aufgegriffen: „An die Stelle der Offenbarung des Unendlichen im Prozeß der poetischen Dechiffrierung von Natur ist hier die Freilegung realgeschichtlicher Evolutionen getreten.“ (Ebd., S. 97) Zu Heines ebenfalls von der Frühromantik übernommenem emphatischen Begriff der *Gegenwart* siehe auch Bohrer: Kritik der Romantik (Anm. 8) S. 109–119.

⁶⁷ Vgl. die oben referierten Darstellungen Fohrmanns (Anm. 64) und Preisendanz' (Anm. 66). Fohrmanns Analyse wird am Beispiel der „Florentinischen Nächte“ von Thums ausgebaut und auf die Gespensterthematik bezogen. Was Fohrmann als erzähltechnische ‚Belebung‘ marmorer Bilder beschreibt, weist Thums als gespenstisch-wiedergängerischen Diskurs aus: Die notwendige Erinnerung an diejenigen Gespenster, die „auf Verdrängtes hinweisen, das es ins kulturelle Gedächtnis aufzunehmen gilt“ (siehe auch oben, Anm. 66), wird durch eine „gespenstische Rede im Sinne eines wiedergängerischen Zitiervorgangs“ gewährleistet, „in dem Vergangenes mit Gegenwärtigem, Totes mit Lebendigem vernetzt wird und Erzähltes in abgewandelter Gestalt immer wiederkehren kann.“ (Thums: „Ende der Kunstperiode?“ [Anm. 12] S. 62) Damit ist allerdings noch nicht gesagt, welche Risiken dieses Verfahren seinerseits birgt: Wer garantiert nämlich, dass die ‚gespenstische Rede‘

Einsatz des frivolen Stils als eines subversiven Kampfmittels in diesem Zusammenhang: Wenn Heine die zweideutige Anspielung dazu benutzt, die Sinnlichkeit des Menschen gegenüber einer prüde-bigotten Gesellschaftsordnung zur Geltung zu bringen, und wenn er in diesem Zuge jede idealistisch-romantische Bildlichkeit im Namen sinnlich-materieller Bedürfnisse denunziert, so wird damit nämlich gerade versucht, selbst *sinnliche* Lektüreeffekte zu erzeugen: Denn selbst oder gerade, wer Anstoß nimmt, ist bereits, aber eben ohne dies zu wollen, sinnlich berührt worden.⁶⁸ Nicht zuletzt in der Nutzung dieses Mechanismus besteht Heines Beitrag zur Beschwörung und Initiierung subversiver Populärkultur.⁶⁹ Letztlich aber können sich Heines Texte *weder* in ästhetischer *noch* in politischer Hinsicht ihrer Sache sicher sein – überall drohen sich schließlich Gespenster in den Prozess einzuschalten und auch die Frivolität nutzt sich ab und gerinnt zur leeren Form. Nicht zuletzt darin dürfte der Grund für die enorme ästhetische und politische Beweglichkeit des Heineschen Schreibens liegen, das keine Position ohne Kontrast darzustellen vermag.⁷⁰

tatsächlich nur denjenigen Gespenstern zum Medium dient, denen es Thums zufolge zuge-dacht ist?

⁶⁸ Siehe hierzu Oesterle: Integration und Konflikt (Anm. 21) S. 96–111.

⁶⁹ Die Motivik des Liebesschmerzes im „Buch der Lieder“ funktioniert übrigens ganz ähnlich: Nicht zuletzt kann Schmerz *auch* ein Einspruch des Körpers und der Sinnlichkeit gegen die idealistische Vernachlässigung bedeuten. Wenn dem so ist, dann hat gerade dieser Zyklus, der in der Forschung wie kein anderer für die triviale Heine-Rezeption des 19. Jahrhunderts entsteht, immer schon auch die Möglichkeit einer populärkulturellen Rezeption eröffnet, wie sie Heine in der Vorwegnahme moderner Konzepte beschrieben hat. Vgl. den Beitrag von Günter Oesterle in diesem Band.

⁷⁰ Zu Heines „Kontrastästhetik“ siehe den Beitrag von Gerhard Höhn in diesem Band.