

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG  
Jahrbuch 2002

Deutsch-französischer Ideentransfer  
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Rainer Kolk (Bonn), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Bielefeld), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2002  
8. Jahrgang

# Deutsch-französischer Ideentransfer im Vormärz

herausgegeben von  
Gerhard Höhn und Bernd Füllner

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Herstellung: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-406-8  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Madleen Podewski (Berlin)

Das Subjekt zwischen zwei Nationen.  
Figurationen von Interkulturalität in Heinrich Heines  
*Ueber die französische Bühne*

„[...] und ich habe vielleicht überhaupt die pacifike Mission, die Völker einander näher zu bringen“ (HSA XXI, S. 52)

*Ueber die französische Bühne* ordnet sich ein in die Großprojekte *De la France* und *De l'Allemagne*, mit denen Heine – in „pacifiker Mission“ – einer Annäherung beider Nationen den Weg bereiten wollte. Einerseits stützt sich diese Vermittlungsarbeit auf die Idee vom „großen Völkerbündniß“ (DHA XII, S. 65), das der Beseitigung sozialer Ungerechtigkeiten den Weg ebnen soll. Ihre Notwendigkeit und Evidenz erhält sie in den meisten Texten Heines andererseits von der wechselseitigen Ergänzungsbedürftigkeit beider Nationen, die den Ausgleich der Defizite der einen durch die Vorteile der anderen mit Nachdruck fordert. Solche Komplementarität ist nicht selbstverständlich. Forschungen zur Interkulturalität haben nachgewiesen, dass Fremdheit oder Vertrautheit anderer Kulturen weder ahistorische noch voraussetzungslose Größen bilden, sondern das Resultat konstruktiver Arbeit sind und dass diese Entwürfe medialen, soziologischen oder epistemologischen Determinanten unterworfen sind. Der Umgang mit dem „Fremden“, egal ob es sich nun um seinen Ausschluss oder seine „Heimholung“ handelt, ist längst als eine historische und kulturelle Variante erkannt. Aus einer solchen Perspektive stellt sich vor allem die Frage nach den unterschiedlichen Konzeptualisierungen interkultureller Kontakte, nach ihren Figurationen, Repräsentations- und Inszenierungsweisen, nach den systematischen Implikationen, die ihnen eingeschrieben sind, wenn mit ihnen Grenzen gezogen oder überwunden werden, und nach den Funktionen, die sie dabei innerhalb eines bestimmten Denksystems erfüllen.

Renate Stauf hat in aller Ausführlichkeit gezeigt<sup>1</sup>, dass Heines Vermittlungsprojekt auf ein umfängliches und traditionsreiches Reservoir an

---

<sup>1</sup> Renate Stauf: *Der problematische Europäer. Heinrich Heine im Konflikt zwischen Nationenkritik und gesellschaftlicher Utopie*. Heidelberg 1997. Eine knappe Zu-

Stereotypen aus der Nationalcharakterlehre zurückgreift und dass es die kultureschatologischen Spekulationen des deutschen Idealismus fortsetzt, die – im Gegenzug zur politischen Rückständigkeit des zersplitterten Deutschland – einen geistigen Vorsprung behaupten und daraus eine spezielle Erwählung der Nation ableiten.<sup>2</sup> Solche Stereotype, auf deren mehrsträngige Herkunft, komplexe Zusammensetzung und vielfältige Funktionen als „Erfahrungsstiftungsbegriffe“<sup>3</sup> hier nicht im Einzelnen eingegangen werden kann<sup>4</sup>, variieren das etablierte Konzept vom Gegensatz zwischen „französischer Tat“ und „deutschem Geist“, zwischen französischer Revolution und französischem Aktivismus und deutscher Bedächtigkeit und Gedankentiefe.<sup>5</sup>

---

sammenfassung der Ergebnisse findet sich in: Renate Stauf: „...es giebt jetzt in Europa keine Nazionen mehr, sondern nur Partheyen“. Heines Europa im Widerstreit von Geschichte und Utopie. In: *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag*, hrsg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte, Karin Füllner. Stuttgart, Weimar 1999, S. 179-194.

<sup>2</sup> Vgl. im Bezug auf die Literaturgeschichtsschreibung Jürgen Fohrmann: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und deutschem Kaiserreich*. Stuttgart 1988, hier S. 131ff.

<sup>3</sup> Reinhart Koselleck, Karl Ferdinand Werner: „Volk, Nation, Nationalismus, Masse.“ In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland 7*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Stuttgart 1992, S. 141-431, S. 151.

<sup>4</sup> Zu Herkunft und Genese etwa der Konzepte vom „deutschen Volksgeist“ und der deutschen Nation, die sich ihre Konturen über die Abgrenzung von Frankreich verschaffen, vgl. Koselleck: Volk, Nation (wie Anm. 2). – Zu Konstruktion und Stabilisierung nationaler Identität über Kollektivsymbolik und deren Realitätseffekte vgl. Jürgen Link, Wulf Wülfing: Einleitung. In: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*, hrsg. von Jürgen Link, Wulf Wülfing. Stuttgart 1991, S. 7-15. – Außerdem Wulf Wülfing: „Das europäische Panorama findet nicht statt“. Bemerkungen zu einem diskursiven Streit um Öffentlichkeit im Vormärz. In: *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive I. Öffentlichkeit und nationale Identität*, hrsg. von Helmut Koopmann, Martina Lauster. Bielefeld 1996, S. 41-53. – Zum Wandel des Frankreich- und Deutschlandbildes in jungdeutscher Journalproduktion vgl. Helga Brandes: „Die unruhige Nation“. Frankreich im Blickpunkt der jungdeutschen Journale. In: *Vormärzliteratur I*, S. 111-122.

<sup>5</sup> Das gilt für die bekannten Parallelisierungen in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, für die Abwanderung des „Spiritualismus“ von

Diese Gegensätzlichkeit ordnet nicht nur Heine bevorzugt symmetrisch auf einander zu. Auch Börnes Pariser Zeitschriftenprojekt signalisiert mit dem Titel *La Balance. Revue allemande et française* ein Interesse an wechselseitigem Ausgleich. Solche Formen von Komplementarität, in der sich die Defizite der Nationen wechselseitig ergänzen und „ausbalancieren“ sollen, bilden aber nicht nur die Grundlage für Heines pädagogisches Projekt, in welchem „den Deutschen französische Zustände und den Franzosen deutsche Philosophie und Poesie als Lehr- und Lernstoff“<sup>6</sup> präsentiert werden.<sup>7</sup>

„Ach, theurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, dass die Welt selbst mitten entzwey gerissen ist.“ (DHA VII, S. 95).

Oppositionsrelationen und Gegensatzpaare sind ein wesentliches Charakteristikum der Struktur Heinescher Texte. Die Forschung hat sie unter dem inzwischen zum Schlagwort gewordenen Begriff der „Kontrastästhetik“ (Höhn) zusammengefasst und liest sie als Ausdruck einer zeittypischen „Zerrissenheit“, die irritierende Modernitätserfahrungen weder ignorieren noch sie versöhnend synthetisieren will. Solche binären Schematisierungen – das gerät dabei leicht aus dem Blick – gründen sich auf den Ausschluss von mehrstelligen Relationen oder indifferenten Positionen. Deutlich wird das in Textpassagen, die unübersichtliches „Chaos“ oder „Konfusion“ deutlich abwerten.<sup>8</sup> Und auch die Semanti-

---

Frankreich nach Deutschland, wie sie in *Die Romantische Schule* behauptet wird und reicht mit solchen nationalen Charakteristiken wie etwa aus *Lutetia* bis in das Spätwerk hinein: „Jedes Volk hat seinen Nazionalfehler, und wir Deutschen haben den unsrigen, nemlich jene berühmte Langsamkeit; wir wissen es sehr gut, wir haben Bley in den Stiefeln, sogar in den Pantoffeln. Aber was nützt den Franzosen alle Geschwindigkeit, all ihr flinkes anstelliges Wesen, wenn sie eben so schnell vergessen, was sie gethan? Sie haben kein Gedächtniß, und das ist ihr größtes Unglück.“ (DHA XIV, S. 112).

<sup>6</sup> Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk*. Stuttgart, Weimar 1997, S. 27.

<sup>7</sup> „[...] denn wir haben beide, Franzosen und Deutsche, in der jüngsten Zeit viel von einander gelernt; jene haben viel deutsche Philosophie und Poesie angenommen, wir dagegen die politischen Erfahrungen und den praktischen Sinn der Franzosen“ (DHA XII, 178).

<sup>8</sup> „Ich quäle mich vergebens, dieses Chaos im Geiste zu ordnen und den Gedanken der Zeit der darin [in den Gemälden des *Salon* von 1843] zu entdecken“ (DHA XIV, S. 85). – „Die neueren Schriftsteller springen von einem



sierung der Mischfarbe grau weist darauf hin, dass die Verwischung von Gegensätzen Ausgangsbasis für Abwertungen sein kann.<sup>9</sup> Solche Konturlosigkeiten spielen in Heines Texten in verschiedenen Argumentationskontexten eine Rolle. Vor allem aber profiliert sich an ihnen die Position von Kunst und Dichtung und dies hauptsächlich in Auseinandersetzung mit Puritanismus oder Republikanismus, mit Phänomenen also, die Exklusivität radikal zu nivellieren suchen.<sup>10</sup> Hier konstituiert sich eine Grenze, die die eingeschränkte Geltung von Kontrastphänomenen markiert und die auf Bereiche verweist, an denen oppositionelle Strukturierungen abrallen.

Diese Restriktionen greifen nun auch über auf den Umgang mit den verschiedenen Nationenkonzepten – etwa wenn England, das mit Bildfeldern der Kontrastlosigkeit belegt ist, keinen Platz in einem komplementären Gegensatzschema findet, wie es für die Beziehung zwischen Frankreich und Deutschland entworfen wird und wenn es deshalb aus den Vermittlungsprojekten ausgeschlossen bleibt.<sup>11</sup> Solche Konvergenzen aber lassen vermuten, dass die Platzierung der Nationen in Heines Texten verstrickt ist in die Bewältigung von Problembeständen, die nicht allein am nationalen Paradigma orientiert sind. Damit soll nicht in Frage gestellt werden, dass sich die deutsch-französischen Kontrastierungen auch um die Bestimmung nationaler Identitäten bemühen. Im Folgenden möchte ich vielmehr zeigen, dass darüber hinaus diese Bemühungen Problemlagen und Argumentationsstrukturen mit anderweitigen Komplexen teilen, dass sich also die Regeln, die Heines Rhetorik des Nationendiskurses und seine Vermittlungsfiguren prägen<sup>12</sup>, nicht allein von

---

Standpunkt auf den anderen, und in ihren Gemälden ist eine widerwärtige Confusion von Licht und Schatten –“ (DHA X, S. 330).

<sup>9</sup> Vgl. dazu z.B.: „Die öde Werkeltagsgesinnung der modernen Puritaner verbreitet sich schon über ganz Europa, wie eine graue Dämmerung“ (DHA XI, S. 130).

<sup>10</sup> „Denn Schönheit und Genie sind ja auch eine Art Königthum, und sie passen nicht in eine Gesellschaft, wo jeder, im Mißgefühl seiner eigenen Mittelmäßigkeit, alle höhere Begabniß herabzuwürdigen sucht, bis aufs banale Niveau.“ (DHA XI, S. 129). – „So wie die Demokratie zur Herrschaft wirklich gelangt hat alle Poesie ein Ende“ (DHA X, S. 327).

<sup>11</sup> Vgl. dazu wiederum Stauf: *Der problematische Europäer* (Anm. 1).

<sup>12</sup> Und zwar auch dann, wenn solche Stereotype, wie Würffel gezeigt hat, in der Auseinandersetzung mit nationalistischen Tendenzen semantisch umbesetzt

der Tradition eines „nationalen Projektes“ herschreiben, sondern involviert sind in grundlegende Denkmuster und Bildfelder einer spezifischen historischen Konstellation: dem „Experimentierfeld Vormärz“. Mit dieser Kategorie hat Gustav Frank die Komplexität einer Phase zu fassen gesucht, die – als „blinder Fleck“ zwischen „Goethezeit“ und „Realismus“ – bis heute ein „unhandliches“ Phänomen für die Literaturgeschichtsschreibung geblieben ist.<sup>13</sup> Einig ist man sich nur darüber, dass sich in den zwanziger bis dreißiger Jahren tiefgreifende soziale und politische Veränderungen in Deutschland vollziehen, die bei den Zeitgenossen – noch symbolisch verstärkt durch den Tod Goethes und Hegels – ein Bewusstsein von Krise und „Zerrissenheit“ hervorrufen.

Die tiefen Verunsicherungen, die damit einhergehen, lassen sich nach Frank aber mit den goethezeitlichen Modellbildungen von Subjekt, Geschichte und Realität nicht mehr überzeugend bewältigen, so dass neben der Kritik an ihnen die Suche nach Alternativen beginnt. Der Vormärz zeigt sich so nicht als ein

Epocheneinschnitt, der sich im Modell des Paradigmenwechsels (T.S. Kuhn) beschreiben ließe, wonach ein älteres Modell, das mit seiner Trägergeneration aussterben wird, durch ein anderes, konkurrierendes ersetzt werden würde, das zugleich von einer jungen Generation getragen wird. Um 1830 ist vielmehr zwar die Auflösung goethezeitlicher Modellbildungen auf allen Ebenen und aus den verschiedensten Teilursachen so weit fortgeschritten, dass ausdrücklich vom „Ende der Kunstperiode“ die Rede sein kann, ohne dass jedoch schon alternative Formationen des Denk- und Literatursystems bereitstünden, um die aus der späten Goethezeit ererbten Systemprobleme befriedigender, als es im Rahmen von deren Modellbildungen möglich war und endgültig zu beheben.<sup>14</sup>

---

und für kosmopolitisch orientierte Argumentationskontexte brauchbar gemacht werden. (Stefan Bodo Würffel: Geistige Bastillen und Tempel der Freiheit. Zur Konstruktion politischer Identität bei Heine im Spannungsfeld zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus. In: *Aufklärung und Skepsis* (Anm. 1), S. 137-152).

<sup>13</sup> Gustav Frank: *Krise und Experiment. Komplexe Erzähltexte im literarischen Umbruch des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1998, S. 11 und S. 4.

<sup>14</sup> Gustav Frank: *Romane als Journal: System- und Umweltreferenzen als Voraussetzung der Entdifferenzierung und Ausdifferenzierung der ‚Literatur‘ im Vormärz*. In: *Journalliteratur im Vormärz*, Red. von Rainer Rosenberg, Detlev Kopp. Bielefeld 1996, S. 15-47.

Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang ist, dass sich die Suchbewegungen dabei innerhalb einer „spezifischen Struktur der ‚Epigonalität‘“ vollziehen, die nicht als eine „resignative und selbstkritische Diagnose der eigenen Unfähigkeit“<sup>15</sup> zu verstehen ist, sondern die – jenseits solcher Wertungen – auf die grundsätzliche Relevanz des Traditionsbezugs verweist. Die „Kunstperiode“ bleibt damit strukturell (und nicht notwendig normativ) Ausgangspunkt von Krisendiagnosen und Alternativentwürfen – auch bei Autoren, die sich von ihr mit radikalem Gestus abzugrenzen suchen. Der komplexen Gemengelage, die sich aus solchen Verflechtungen ergibt, ist mit Zuschreibungen wie „Biedermeier“, „Vormärz“ oder „Frührealismus“ allein nicht beizukommen. Frank schlägt statt dessen das Modell des „Experiments“ vor. Auf diese Weise kommt die Epoche als ein Feld in den Blick, das noch über keine stabilen Diskursregeln verfügt, sondern auf dem sich zwischen unterschiedlichen Positionen (zu Politik, Philosophie oder Kunst) relativ frei bewegt werden kann und Variationen und Kombinationen ebenso wie vollständige Stellungswechsel möglich sind.

Zwei solcher Prozesse an der Grenze zwischen Auf- und Ablösung möchte ich im Folgenden mit Heines Text *Ueber die französische Bühne* genauer in den Blick nehmen. Ausgehend von der oben angestellten Vermutung soll danach gefragt werden, inwiefern hier die Rede über das Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich – sowohl im Bezug auf die Polarisierungen als auch auf die Vermittlungsfiguren – beeinflusst ist von den Vorgaben einer historisch spezifischen Denkkonstellation. Das soll *erstens* mit den Gegensatzpaaren geschehen, die den Text dominant strukturieren und von denen das Doppelpaar „Deutschland“ und „Frankreich“ nur eine Teilmenge bildet. Es wird sich zeigen, dass diese Polarisierungen die überkommenen spekulativen Dualismen der Goethezeit beerben und sie – über die Brücke des Nationenparadigmas – einem spezifischen Transformationsprozess unterziehen. *Zweitens* geht es um die Vermittlungsfiguren, die für das Subjekt als dem Ort der Koordination von divergenten Ansprüche entworfen werden. Im Mittelpunkt stehen soll dabei die konzeptionelle Figur des „Exils“. Mit ihr können nicht nur die Gegensätzlichkeiten der beiden Nationen *nebeneinander* Berücksichtigung finden, im Rahmen der vormärzlichen Auseinandersetzungen um die Position von Kunst und Künstler erfüllt sie eine wichtige Funktion: Sie sichert die Exklusivität des Subjekts – trotz der Leiderfahrungen in der „Fremde“.

<sup>15</sup> Frank: Romane als Journal (Anm. 13), S. 33.

## I.

Als „vertraute Briefe an August Lewald“ entworfen, bestimmt *Ueber die französische Bühne* gleich am Anfang den Gegenstand der intimen Konversation: Zu schreiben ist „über das französische Theater“, und dabei sollen – dem Wunsch des Empfängers gemäß – „auch die Bezüge auf die heimische Bühne nicht außer Augen“ (DHA XII, S. 230) gelassen werden. Trotz der Schwierigkeiten, die sich dabei dem exilierten Berichterstatter in den Weg stellen, „da die Erinnerungen der deutschen Bretterwelt täglich mehr und mehr in meinem Gedächtnisse erbleichen“ (DHA XII, S. 230) und die eigenen Kenntnisse aus demselben Grund nur schwer auf den aktuellsten Stand zu bringen sind, liefert der Text ein breites Panorama deutscher und französischer Kunst- und Theaterproduktion. Vor allem die drei ersten Briefe stellen ausführlich deutsche und französische Komödie und Tragödie einander gegenüber, und auch in den folgenden Briefen spielen die dabei entwickelten nationalen Charakteristiken immer wieder eine Rolle, wenn es um die Beschreibung von Musiktheater, Deklamationsformen und Konzertbetrieb geht.<sup>16</sup>

Der Text ist aber nicht allein um die Gegenüberstellung der Kunstpraxis beider Länder zentriert. So diskutiert der sechste Brief die grundsätzliche Differenz zwischen Theaterkunst und Wirklichkeit<sup>17</sup>, und der neunte Brief beginnt mit der Frage nach dem eigentlichen Wesen der Musik und nach den Formen einer ihr angemessenen Kritik – ein Problem, das im Verlauf der Argumentation zur grundsätzlichen Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Erfahrung ausgeweitet wird.<sup>18</sup> Derselbe Brief stellt mit Rossinis „individueller“ und Meyerbeers „sozialer“ Musik

<sup>16</sup> Zu den Beziehungen zur französischen Theaterkritik vgl. zuletzt Ina Brendel-Perpina: *Heinrich Heine und das Pariser Theater der Julimonarchie*. Bielefeld 2000.

<sup>17</sup> „Wenigstens sey die Bühne niemals eine banale Wiederholung des Lebens, und sie zeige dasselbe in einer gewissen vornehmen Veredlung [...]. Denn das Theater ist eine andere Welt, die von der unsrigen geschieden ist, wie die Scene vom Parterre“ (DHA XII, S. 258).

<sup>18</sup> „Aber was ist die Musik? [...] Es hat mit der Musik eine wunderliche Bewandtniß; ich möchte sagen, sie ist ein Wunder. Sie steht zwischen Gedanken und Erscheinung; als dämmernde Vermittlerin steht sie zwischen Geist und Materie [...]. Nichts ist unzulänglicher als das Theoretisiren in der Musik [...]. Das Wesen der Musik ist Offenbarung, es läßt sich keine Rechenschaft davon geben, und die wahre musikalische Kritik ist eine Erfahrungswissenschaft.“ (DHA XII, S. 273).

nicht nur zwei Kunstformen und zwei historische Etappen (Restauration und Revolution) einander gegenüber, sondern ebenso Verhaltensdispositionen zwischen dem „isolierten Gefühl eines Einzelnen“ und der Begeisterung für „Leiden und Freuden des ganzen Menschengeschlechts“ (DHA XII, S. 275). In der Rahmengeschichte schließlich thematisiert das Ich seine Sprecherposition und bringt dafür zusätzlich verschiedene Traumsequenzen, den Wechsel der Jahreszeiten, biblische und jüngst vergangene Geschichten und die Gegensätze zwischen Stadt und Land, Leben, Geburt und Tod ins Spiel.

Der Text führt also nicht nur einen ästhetischen Diskurs, in dem es um die Bestimmung von Gattungsmerkmalen oder Aufführungspraktiken geht, sondern die vergleichende Diskussion französischer und deutscher Theaterkunst, die seinen Ausgangspunkt und expliziten Redegegenstand bildet, ist verknüpft mit Problemkomplexen außerhalb der Kunst und umgekehrt. Der komplexe Aufbau der Briefe wird dabei hauptsächlich durch Oppositionsrelationen strukturiert, in denen die auch aus anderen Texten bekannten nationalen Stereotypen ausgiebig zur Anwendung kommen. Das betrifft vor allem den dritten Brief, der für die Erörterung von Affekten und Affekterregung durch die Tragödie der französischen „Passion“ die deutsche „Bedächtigkeit“ gegenüberstellt.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> „Die Franzosen sind schon von Natur aus aktiver und passionirter als wir, und es ist schwer zu bestimmen: ob es die angeborene Aktivität ist, wodurch die Passion bey ihnen mehr als bey uns zur äußeren Erscheinung kommt, oder ob die angeborene Passion ihren Handlungen einen leidenschaftlicheren Charakter ertheilt und ihr ganzes Leben dadurch dramatischer gestaltet als das unsrige, dessen stille Gewässer im Zwangsbette des Herkommens ruhig dahinfließen und mehr Tiefe als Wellenschlag verrathen“ (DHA XII, S. 243). Dem schließt sich eine ironische Kommentierung an: „dass wir bequem und ohne Uebereilung gerührt werden“ (DHA XII, S. 243). – Vgl. außerdem: „Menschen, die nur an den Tag denken, nur dem Tage die höchste Geltung zuerkennen und ihn daher auch mit der erstaunlichsten Sicherheit handhaben, diese begreifen nicht die Gefühlsweise eines Volkes, das nur ein Gestern und ein Morgen, aber kein Heute hat, das sich der Vergangenheit beständig erinnert und die Zukunft beständig ahnet, aber die Gegenwart nimmermehr zu fassen weiß, in der Liebe wie in der Politik“ (DHA XII, S. 244). – Oder: „Frankreich ist das Land des Materialismus“ (DHA XII, S. 247). – „Und wirklich freuen sie [die Franzosen, M.P.] sich dessen [des Lebens, M.P.] nie mit Ruhe. Sie sitzen nicht gemächlich am Banquette des Lebens, sondern sie verschlucken dort eilig die holden Gerichte, stürzen den süßen Trank hastig in den Schlund und können sich dem Genusse nie mit Wohlbehagen hinge-

Solche Entgegensetzungen werden, wie gesagt, flankiert von Überlegungen, die an spekulativen Problemstellungen orientiert sind: zum Verhältnis zwischen „Geist“ und „Materie“ (in den bereits zitierten Passagen zum Wesen der Musik), abstrakter Theorie und sinnlicher Erfahrung<sup>20</sup> und Fiktion und Realität (in der bereits zitierten Passage zur Differenz zwischen Kunst und Wirklichkeit).

Nur sehr schwer zu bestimmen ist allerdings die Art der Beziehung, in der diese Passagen zum Nationengegensatz selbst stehen. Denn sie lassen sich weder als eine Erweiterung lesen, etwa in dem Sinne, dass Heine die Nationenparadigmen um die angeführten Aspekte ergänzt, noch bleiben sie gänzlich unabhängig von ihnen, so dass sie einen selbständigen Strang der Textargumentation bilden würden. Sehr deutlich wird das mit den bereits zitierten Ausführungen zum Theater als einer „anderen Welt“ (DHA XII, S. 258). Jenseits der Rücksichtnahme auf nationale Bedingtheiten wird hier grundsätzlich und apodiktisch die Wahrung einer ästhetischen Grenze eingefordert, mit der die Wirklichkeit schließlich „verklärt“ als „Poesie“ auf der Bühne erscheint und sich als „durch die Kunst erhöhte, bis zur blühendsten Göttlichkeit gesteigerte Natur“ (DHA XII, S. 258) präsentieren kann. Gleichwohl stiftet der Text Verbindungen zwischen „Wirklichkeit“ bzw. „Realität“ und „Frankreich“<sup>21</sup>

---

ben“ (DHA XII, S. 248). – „Die französische Sprache, und also auch die französische Deklamazion, ist, wie das Volk selber, nur dem Tage, der Gegenwart, angewiesen, das dämmernde Reich der Erinnerung und Ahndung ist ihr verschlossen: sie gedeiht im Lichte der Sonne, und von dieser stammt ihre schöne Klarheit und Wärme; fremd und unwirthlich ist ihr die Nacht mit dem blassen Mondschein, den mystischen Sternen, den süßen Träumen und schauerlichen Gespenstern“ (DHA XII, S. 264). – Alle Franzosen sind „geborene Comödianten“. „Im Leben wie in der Literatur und den bildenden Künsten der Franzosen herrscht der Charakter des Theatralischen“ (DHA XII, S. 265).

<sup>20</sup> „Wer wissen will, was Brennen ist, muß die Hand ins Feuer halten; der Anblick eines Gebrannten ist nicht hinreichend, und am ungenügendsten ist es, wenn wir über die Natur der Flamme nur durch Hörensagen oder Bücher unterrichtet werden.“ (DHA XII, S. 244).

<sup>21</sup> Und zwar über die „französische“ Unkenntnis hermeneutischer Tiefendimensionen, die korreliert ist mit „Gegenwart“ und „Materialismus“; aus dem letzteren ergibt sich wiederum eine Tendenz zum nur „prosaisch“-oberflächlichen Interesse an der Kunst, wie vor allem die Ausführungen zu Véron, dem „Gott des Materialismus“ (DHA XII, S. 285), im zehnten Brief zeigen.

und zwischen „Deutschland“ und „Fiktion“.<sup>22</sup> Das Gleiche gilt für die Gegenüberstellung von Rossini und Meyerbeer. Als Modelle, an denen die konfliktreiche Beziehung zwischen den privaten Interessen des Individuums und den Anforderungen der Gesellschaft verhandelt wird, sind sie zwar nicht unmittelbar dem Nationengegensatz unterstellt, der Text produziert aber auch hier anhand ausgreifender Konnotationsketten eine bestimmte Nähe Meyerbeers zu „Frankreich“<sup>23</sup> und Rossinis zu „Deutschland“.<sup>24</sup>

Der Text setzt also die unterschiedlichen Gegensatzpaare nicht systematisch zueinander in Beziehung – etwa in dem Sinne, dass aus einem Minimalpaar (ob nun „Deutschland“ vs. „Frankreich“, „Geist“ vs. „Materie“, „Individuum“ vs. „Gesellschaft“ oder „Fiktion“ vs. „Realität“) alle

<sup>22</sup> Hier über die Begriffe „Zauberklang und Zauberglanz“, „märchenhaft“ und „geheimnisvoll“. Ganz ähnlich liegt der Fall im zehnten Brief, der Chopins Klavierspiel charakterisiert. Dort wird die Kunst zunächst aus dem Bereich nationaler Bedingtheit herausgehoben, um sie dann über den Bildcomplex des „Traums“ wieder an den deutschen Raum zurückzubinden: „Er [Chopin, M.P.] ist alsdann weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher [...], sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie. Wenn er am Clavier sitzt und improvisirt, ist es mir, als besuche mich ein Landsmann aus der geliebten Heimath und erzähle mir die kuriosesten Dinge“ (DHA XII, S. 290).

<sup>23</sup> Über „Leidenschaft“, „Begeisterung“, „Kampf“, „Gesellschaft“ und „Gegenwart“: „Meyerbeers Musik ist mehr social als individuell; die dankbare Gegenwart, die ihre inneren und äußeren Fehden, ihren Gemüthszwispalt und ihren Willenskampf, ihre Noth und ihre Hoffnung in seiner Musik wieder findet, feyert ihre eigene Leidenschaft und Begeisterung, während sie dem großen Maestro applaudirt.“ (DHA XII, S. 275) Über die Figur „Meyerbeer“ kann der Text außerdem die Nähe solcher Bewegtheit zur Oberflächlichkeit der „Mode“ insinuieren: „Er [Meyerbeer, M. P.] ist der Mann seiner Zeit, und die Zeit, die immer ihre Leute zu wählen weiß, hat ihn tumultuarisch aufs Schild gehoben, und proklamirt seine Herrschaft, und hält mit ihm ihren fröhlich Einzug. Es ist eben keine behagliche Posizion, solcher Weise im Triumph getragen zu werden: durch Ungeschick oder Ungeschicklichkeit eines einzigen Schildhalters kann man in ein bedenkliches Wackeln gerathen, wo nicht gar stark beschädigt werden“ (DHA XII, S. 276).

<sup>24</sup> Über „Einsamkeit“, „Natur“, „Frieden“ und „Stille“: „Armer Schwan von Pesaro! der gallische Hahn und der kaiserliche Adler hätten dich vielleicht zerrissen, und geeigneter als die Schlachtfelder der Bürgertugend und des Ruhmes war für dich ein stiller See, an dessen Ufer die zahmen Lilien dir friedlich nickten, und wo du ruhig auf und ab rudern konntest, Schönheit und Lieblichkeit in jeder Bewegung!“ (DHA XII, S. 275).

weiteren Bestimmungen als dessen Variationen oder Erweiterungen lesbar wären. Er vernetzt sie vielmehr über weit ausgreifende Konnotationenräume, die zustande kommen, weil dieselben oder ähnliche Bildfelder in den unterschiedlichen Bereichen verwendet werden. Solche Beziehungsstiftungen haben zwei Konsequenzen, die sich ihrer unsystematischen und flexiblen Form wegen nur als Tendenzen beschreiben lassen: Einerseits werden durch das Einbringen der nationalen Gegensätze die spekulativen Oppositionen zwischen „Geist“ / „Materie“ und „Fiktion“ / „Realität“ *lokalisiert*. Das hat nicht nur zur Folge, dass sich die eine Kunst in zwei gleichberechtigt *nebeneinander* existierende Formen aufteilt, die nicht mehr normativ aufeinander zugeordnet werden<sup>25</sup>, sondern ebenso und symmetrisch dazu verdoppelt sich die eine „Realität“ in zwei verschiedene, nicht aufeinander rückführbare „Realitäten“. Wenn das Ich dann zwischen diesen beiden Bereichen wechselt, bewegt es sich nicht entlang einer Grenze zwischen einem subjektiven Binnenraum und einer objektiven Außenwelt (wie das ja etwa für das Doppelpaar „Geist“ / „Materie“ oder „Fiktion“ / „Realität“ gelten würde), sondern es muss eine *reale*, geographische Grenze überschreiten. Besonders plastisch zeigt sich diese Entfernung von spekulativ-idealistischen Strukturmustern in der Froschparabel am Ende des zweiten Briefes. Sie formuliert die Differenz zwischen Transzendenz („Himmel“) und Immanenz („Sumpf“) ironisch in einen räumlichen Abstand zwischen zwei Biotopen mit demselben Realitätsstatus um.<sup>26</sup> Damit ist aber nur eine der Auswirkungen

<sup>25</sup> „Auch keine vergleichende Diskussion über Rossini und Meyerbeer, in gewöhnlicher Weise, haben Sie von mir zu befürchten. Ich beschränke mich darauf, Beide zu lieben, und keinen von Beiden liebe ich auf Unkosten des anderen.“ (DHA XII, S. 274) Und: „Um französische Stücke einer gerechten Kritik zu unterwerfen, muß man sie mit französischem, nicht mit deutschem Maaßstabe messen.“ (DHA XII, S. 244).

<sup>26</sup> „Ein revolutionärer Frosch, welcher sich gern aus dem dicken Heimatgewässer erhebe und die Existenz des Vogels in der Luft für das Ideal der Freyheit ansieht, wird es dennoch im Trocknen, in der sogenannten freyen Luft, nicht lange aushalten können, und sehnt sich gewiß bald zurück in den schweren, soliden Geburtssumpf. [...] Der arme Frosch! und bekäme er auch Flügel, so würde er sich doch nicht über Alles erheben können, in den Lüften würde ihm der leichte Vogelsinn fehlen, er würde immer unwillkürlich zur Erde hinabschauen, von dieser Höhe würden ihm die schmerzlichen Erscheinungen des irdischen Jammerthals erst recht sichtbar werden, und der gefiederte Frosch wird alsdann größere Beengnisse empfinden als früher in dem deutschesten Sumpf!“ (DHA XII, S. 240).



benannt, die die Vernetzungen des Textes nach sich ziehen. Denn auf der anderen Seite halten diese Verknüpfungen die spekulativ-idealistischen Strukturmuster weiterhin präsent. In die Diskussionen um das Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich ist damit ein Konnotationsraum eingelassen, der es erlaubt, unter gewandeltem Vorzeichen Problembestände zu verhandeln, die zum Kernbestand goethezeitlicher Philosophie und Ästhetik gehören.

## II.

Für die vielfältigen Oppositionsrelationen probiert der Text nun mehrere Vermittlungsmodelle aus. So favorisiert die Vorliebe des Ich für die „Avantscenen“ die Position des Beobachters, der „Kunst“ und „Realität“ als Ereignisse vor und hinter der Bühne betrachten und die komischen Effekte, die sich aus ihrem Kontrast ergeben, genießen kann.<sup>27</sup> Die Musik als „dämmernde Vermittlerin“ „zwischen Geist und Materie“ (DHA XII, S. 273), Passagen aus Meyerbeers Musik<sup>28</sup> oder Bocages Schauspielkunst<sup>29</sup> halten zudem die Möglichkeit einer versöhnenden Vermittlung zwischen den verschiedenen Gegensätzen präsent. Was die unmittelbare Begegnung zwischen deutscher und französischer Kultur betrifft, so erfährt das Konzept der wechselseitigen Ergänzung, von dem anfangs die Rede war, eine entscheidende Modifikation. Nicht nur werden Adaptionsversuche als Diebstahl abgewertet<sup>30</sup>, auch das gegenseitige Verstehen scheint unmöglich:

---

<sup>27</sup> Vgl. DHA XII, S. 91.

<sup>28</sup> „Was dieses Werk [Meyerbeers Hugenotten, M.P.] ganz besonders auszeichnet, ist das Gleichmaß, das zwischen dem Enthusiasmus und der artistischen Vollendung stattfindet, oder, um mich besser auszudrücken, die gleiche Höhe, welche darin die Passion und die Kunst erreichen“ (DHA XII, S. 279).

<sup>29</sup> „[...] jener, Bocage, ist nicht von anderen Menschen organisch verschieden, sondern unterscheidet sich von ihnen durch eine ausgebildeterere Organisation, er ist nicht ein Zwittergeschöpf von Ariel und Kaliban, sondern er ist ein harmonischer Mensch“ (DHA XII, S. 263).

<sup>30</sup> „Denn die Franzosen begehen nicht bloß Gedankenplagiate, sie entwenden uns nicht bloß poetische Figuren und Bilder, Ideen und Ansichten, sondern sie stehlen uns auch Empfindungen, Stimmungen, Seelenzustände, sie begehen Gefühlsplagiate“ (DHA XII, S. 247).

Wie wir Deutsche in den Werken französischer Dichter den unaufhörlichen Sturm und Drang der Passion nicht begreifen können, so unbegreiflich ist den Franzosen die stille Heimlichkeit, das ahnungs- und erinnerungssüchtige Traumleben, das selbst in den leidenschaftlich bewegtesten Dichtungen der Deutschen beständig hervortritt. (DHA XII, S. 245)

Die Überwindung dieser Verstehensbarriere und damit die adäquate ästhetische Kritik französischer Tragödien kann von Deutschland, von außen aus, nicht gelingen:

Aber um zu beurtheilen, ob in einem französischen Stück die Uebertreibung der Leidenschaft zu groß ist [...], dazu gehört die innigste Bekanntschaft mit dem französischen Leben selbst, das dem Dichter als Vorbild diene. (DHA XII, S. 244).

Basis für das Verstehen ist damit die konkrete *Erfahrung* der jeweiligen nationalen Besonderheiten. Soll das Verständigungsprogramm nicht von vornherein aufgegeben und französische Verhaltensweisen weiterhin für „Unnatur und Wahnsinn“ (DHA XII, S. 245) erklärt werden, so bleibt für einen Deutschen unter diesen Bedingungen nichts anderes, als realiter in den ihm fremden Raum vorzudringen und dort einschlägige Erfahrungen zu machen. Dieses Vordringen ist nun nicht mit einer Aneignung oder gar Okkupation verbunden, in der das bisher „Fremde“ in die eigenen Vorstellungsmuster integriert wird – etwa als Übersetzung oder Vermischung. Auch nach dem Ortswechsel bleibt das Französische dem Deutschen fremd und die Grenze zwischen den Nationen gezogen:

Sehen Sie, theurer Freund, das ist eben der geheime Fluch des Exils, dass uns nie ganz wöhnlich zu Muthe wird in der Atmosphäre der Fremde, dass wir mit unserer mitgebrachten, heimischen Denk- und Gefühlsweise immer isolirt stehen unter einem Volke, das ganz anders fühlt und denkt als wir. (DHA XII, S. 239)

Die Passage zeigt auch, wo der Ort bereitliegt, an dem beide Kulturen trotzdem aufeinander treffen können: in der Figur des Exulanten. Welche Modalitäten des Kontaktes dabei gelten und welche Konsequenzen sich aus ihnen für das exilierte Subjekt ergeben, zeigen die Passagen über das französische Lustspiel im zweiten Brief. Der Text beginnt mit der Frage nach dem Grund für die Überlegenheit französischer gegenüber deutschen Lustspieldichtern. Für den vorliegenden Zusammenhang sind nun weniger die Antworten interessant, die hier versucht

werden und die zwischen dem Rückgriff auf ein allgemeingültiges Konzept des Komischen und dessen Pragmatisierung schwanken<sup>31</sup>, sondern vielmehr die Beschreibungen des deutschen und des französischen Rezeptionsverhaltens.

Über französische Komödien können sowohl Deutsche als auch Franzosen lachen. Voraussetzung dafür ist aber auf beiden Seiten die Geltung eines national determinierten, also „deutschen“ oder „französischen“ Wirklichkeitsbegriffs. Von der Position des Exils aus weist das Ich diese Wirklichkeitsbegriffe als beschränkt nach. Ergibt sich das deutsche Lachen aus der mangelnden Kenntnis französischer Wirklichkeit<sup>32</sup>, so beruht das französische Lachen auf Gewöhnungen, die allen „unsittlichen Erscheinungen“ das Skandalöse genommen und sie in die Selbstverständlichkeit von „Naturerscheinungen“ (DHA XII, S. 239) transformiert haben. Das Ich beansprucht dann für sich selbst ein komplexeres, solche Beschränkungen überschreitendes Realitätswissen. Dieser Erfahrungszuwachs ist aber nicht als additive Bereicherung oder als komplementäre Ergänzung entworfen. Er gehorcht vielmehr einer Logik der Differenz, die das zusätzliche Wissen – ob nun das „deutsche“ oder das „französische“ – nur negativ und virtuell im Hintergrund präsent hält. Mit seinem Gang ins Exil kann das Ich also zwar zur Kontaktzone zwischen den beiden Nationen werden, zu einer „versöhnenden“ Vereinigung kommt es dabei allerdings nicht. Auch wenn die Summe zwischen „Deutschland“ und „Frankreich“ mit dem Überwechseln aus dem angestammten in den fremden Bereich weiterhin im Horizont der Argumentation bleibt: Der Text weist auf die Kosten einer solchen Addition hin, die mit dem Verlust der Lachfähigkeit das Ich zu tragen hat.

Das Exil als Ort der Vermittlung von Gegensätzen birgt aber nicht nur solche Leiderfahrungen. Als konzeptionelle Figur, die Teilhabe und Distanz zusammenschließen kann, sichert es in Heines Texten vielfach

<sup>31</sup> Vgl. dazu und zum Folgenden: Madleen Podewski: *Kunsttheorie als Experiment. Untersuchungen zu Heinrich Heines ästhetischem Diskurs*. Frankfurt a. Main 2002, vor allem Kapitel 4.

<sup>32</sup> „Bey der Einförmigkeit des deutschen Lebens amüsirt Ihr Euch sehr im deutschen Schauspielhaus, beim Anblick jener Feldzüge der beiden Geschlechter, [...]. Ist man aber hier in Frankreich auf den Wahlplätzen selbst, wo dergleichen nicht bloß zum Scheine, sondern auch in der Wirklichkeit aufgeführt wird, und trägt man ein deutsches Gemüth in der Brust, so schmilzt einem das Vergnügen bey dem besten französischen Lustspiel“ (DHA XII, S. 239).

die (ästhetische) Eigenständigkeit des Subjekts und aktiviert damit den doppelten Sinn von „Exklusivität“. Der Zugewinn an Komplexität, der mit ihr verbunden ist, sichert etwa dem Ich in der *Vorrede* ästhetische Überlegenheit gegenüber der Tradition der „Kunstperiode“. Im Exil kann es Texte produzieren, die mit der oben beschriebenen Form der Differenzlogik An- und Abwesendes aufeinander beziehen und ihnen auf diese Weise eine hermeneutische Tiefendimension verschaffen, die Goethes eindimensional ausgerichtete Kunst gerade nicht besitzt.<sup>33</sup> Und in *Ueber die französische Bühne* erlaubt dieses Modell außerdem die parallele Existenz privater und menscheitsgeschichtlicher Interessen im Subjekt<sup>34</sup> und liefert damit eine Basis für die Regelung des in der Heineforschung noch immer umstrittenen Verhältnisses zwischen „Poesie“ und „Engagement“.<sup>35</sup> Das „Exil“ stellt also eine Matrix zur Verfügung, auf der die beiden Nationen in eine Beziehung zueinander gesetzt werden können – trotz der Hypothesen der traditionellen Nationalcharakterlehre, die beide Nationen als grundsätzliche Gegensätze entwirft und trotz des wechselseitigen Unverständnisses, das sich für *Ueber die französische Bühne* daraus ergibt. Als strukturelles Konzept dient es aber nicht exklusiv der Gestaltung deutsch-französischer Beziehungen allein, sondern ist mehrfach, in unterschiedlichen Argumentationskontexten einsetzbar.

<sup>33</sup> „Es ist eine eigene Sache mit dem Patriotismus, mit der wirklichen Vaterlandsiebe. Man kann sein Vaterland lieben, und achtzig Jahr dabey alt werden, und es nie gewußt haben, aber man muß dann auch zu Hause geblieben seyn. Das Wesen des Frühlings erkennt man erst im Winter, und hinter dem Ofen dichtet man die besten Maylieder. Die Freyheitsliebe ist eine Kerkerblume und erst im Gefängnisse fühlt man den Wert der Freyheit“ (DHA V, S. 373). – Vgl. dazu Podewski: *Kunsttheorie als Experiment* (Anm. 31), vor allem Kapitel 3.

<sup>34</sup> „Von Natur neige ich mich zu einem gewissen Dolce far niente [...], doch der Zufall wollte, dass ich aus dieser gemächlichen Träumerei sehr oft durch harte Rippenstöße des Schicksals geweckt wurde, ich mußte gezwungenerweise Theil nehmen an den Schmerzen und Kämpfen der Zeit, und ehrlich war dann meine Theilnahme, und ich schlug mich trotz den Tapfersten ... Aber ich weiß nicht wie ich mich ausdrücken soll, meine Empfindungen behielten doch immer eine gewisse Abgeschlossenheit von den Empfindungen der Andern; ich wußte, wie ihnen zu Muthe war, aber mir war ganz anders zu Muthe, wie ihnen“ (DHA XII, S. 274).

<sup>35</sup> Genauer dazu vgl. Verf.: *Kunsttheorie als Experiment* (wie Anm. 31), vor allem Kapitel 4 und 6.

## III.

Heine entwickelt also für seinen Nationendiskurs keine gesonderten Regeln. Die Muster, mit denen er auf die traditionsreichen Nationenparadigmen zugreift, sind – sowohl in Bezug auf ihre Entgegensetzungen als auch in Bezug auf ihre Vermittlungsformen – multifunktional. Auf diese Weise, so wurde anfangs behauptet, partizipiert die Rede über das Verhältnis zwischen den beiden Nationen immer auch an den Bewegungen der Auf- und Ablösung von den Vorgaben der „Kunstperiode“ im „Experimentierfeld Vormärz“. Um welche Problembestände es sich dabei für den vorliegenden Text handelt, soll nun abschließend kurz skizziert werden.

Die vergleichende Gegenüberstellung zweier Nationen ruft eines der grundlegenden Probleme nach der Goethezeit auf: das der „Tendenz“. Es bezeichnet die Existenz gegensätzlicher Positionen (etwa zu Kunst, Philosophie oder Geschichte), die nicht mehr unter einem übergreifenden Konzept subsumiert werden können – eine Situation, die die Zeitgenossen bevorzugt in der Rede von der „Zerrissenheit“ artikulieren. Dieser Verlust an „Objektivität“ wird besonders von jungdeutschen Autoren für die Auseinandersetzung mit der „Kunstperiode“ fruchtbar gemacht und der eigene, subjektive Standpunkt emphatisch als Ausdruck von „Gegenwart“ oder „Zeitbewegung“ bejaht. Beschränkte Geltungen und Relativierungen sind aber nur bis zu einem gewissen Grad und nur unter bestimmten Bedingungen akzeptabel. Das zeigt sich zum einen in der ästhetischen Diskussion um das Verhältnis zwischen Kunst und „Parteigeist“<sup>36</sup>, zum anderen wird etwa mit dem Journal ein Ort der „Diskursintegration“<sup>37</sup> entworfen, an dem verschiedene Positionen, wie zum Beispiel bei Ludwig Börne, zur „heiligen Einheit“ von „bürgerlichem

---

<sup>36</sup> So zum Beispiel bei Rosenkranz: „Denn der Künstler kann sich den Strömungen der Zeit, in welcher er lebt, nicht entziehen; die Tendenzen schließen auch Ideen in sich; aber sie müssen nicht mit dem abgeschlossenen Dogma einer Partei verwechselt werden.“ (Zitiert bei Michael Titzmann: *Der Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München 1978, S. 93).

<sup>37</sup> Wulf Wülfing: Stil und Zensur. Zur jungdeutschen Rhetorik als einem Versuch von Diskursintegration. In: *Das Junge Deutschland*, hrsg. von Joseph A. Kruse, Bernd Kortländer. Hamburg 1987, S. 193-217.

Leben, der Wissenschaft und der Kunst<sup>38</sup> homogenisiert werden können. Solche und ähnliche Modelle, wie sie die jungdeutschen Herausgeber programmatisch ihrer Zeitschriftenproduktion vorausschicken, neutralisieren die Heterogenität differenter Positionen zu einem Ensemble, das dann in seiner Vielfalt zum unmittelbaren Ausdruck von „Leben“, „Gegenwart“ oder „Geschichte“ erhoben werden kann.<sup>39</sup>

Was hier zu vermeiden gesucht wird, ist die direkte Konkurrenz der vervielfältigten Ansprüche. Unter dieser Perspektive gerät in den Blick, was die Heineforschung im Rückzug auf das Schlagwort „Kontrastästhetik“ gemeinhin aus den Augen verliert: die ordnungsstiftende Funktion der verwendeten Gegensatzpaare, mit denen zweistellige vor mehrstelligen Relationen favorisiert werden. Die binären Schematisierungen der Goethezeit bleiben damit – auch wenn die letzte Stufe des Hegelschen Dreischritts nicht erstiegen wird – grundsätzlich für die Bewältigung der problematischen Konkurrenzsituation attraktiv. Das gilt nicht nur für die Struktur der Opposition als solche, sondern gleichermaßen für deren inhaltliche Besetzungen. Denn „Geist“, „Materie“, „Individuelles“ und „Allgemeines“ bleiben, das konnte gezeigt werden, für die Gestaltung der Gegenüberstellung von Deutschland und Frankreich weiterhin auch thematisch relevant. Eine Folge davon ist, dass die unterschiedlichen Realitäts-, Kunst- und Geschichtskonzepte der beiden Länder nicht als unmittelbare Konkurrenzen aufgefasst werden müssen. Die Relativität der einzelnen Positionen bleibt damit zwar akzeptiert. Ein solcher Verzicht auf normative Maßstäbe wird aber deshalb nicht in die Position eines radikalen Konstruktivismus überführt, weil mit den konnotierten spekulativen Gegensatzpaaren weniger die wechselseitige *Relativierung* des Wissens im Zentrum der Argumentationen steht, sondern eher die Suche nach Formen der *Beziehung* zwischen den jeweiligen Oppositionen.

Unter diesen Voraussetzungen können die beiden Nationen dann beispielsweise Teil eines pädagogischen Projekts und die latente Konkurrenz in das Bedürfnis nach wechselseitiger Ergänzung umgebogen wer-

<sup>38</sup> Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Inge und Peter Rippmann. Düsseldorf 1964. Bd. I, S. 671.

<sup>39</sup> Vgl. dazu ausführlicher: Madleen Podewski: Fragment und Journal: romantische und jungdeutsche Sprechorte. In: *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Bunzel, Peter Stein, Florian Vaßen. Bielefeld 2003, S. 145-161.

den. Damit liefern sie auch, wie nicht nur die Revolutionsprognose am Ende von *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* zeigt, die Grundlage für die Evidenz bestimmter historischer Verlaufsannahmen. Oder den Differenzen zwischen ihnen wird der Charakter von Naturgegebenheiten verliehen.<sup>40</sup> Was Heine hier an den Modellbildungen idealistischer Philosophie und Ästhetik beerbt, ist die Möglichkeit, Alternativen nicht unter dem Aspekt wechselseitiger Relativierung betrachten zu müssen, sondern sie als gleichwertige Notwendigkeiten auffassen zu können.<sup>41</sup> Was ihn von ihnen unterscheidet, ist zum einen die erwähnte Lokalisierung, die in eine Verdopplung von Subjekt-, Realitäts- und Textkonzepten führt, und zum anderen die Umgestaltung des Ortes, an dem die Gegensätze aufeinander treffen. Mit der Figur des „Exils“ wird im Verzicht auf übergeordnete Rahmungen ein Beziehungsmodell ausprobiert, das die Ansprüche beider Bereiche nebeneinander berücksichtigt, ohne dass es dabei zu Mischungen kommt. Die Voraussetzung dafür ist das Subjekt, das eine Grenze überschreitet: Sein Binnenraum wird zur einzigen Begegnungsstätte der beiden Kulturen.

---

<sup>40</sup> „Sie [die französische Sprache, M.P.] gedeiht im Lichte der Sonne, und von dieser stammt ihre schöne Klarheit und Wärme; fremd und unwirlich ist ihr die Nacht mit dem blassen Mondschein“ (DHA XII, S. 264).

<sup>41</sup> Das Bedürfnis nach wechselseitigem Ausgleich zwischen „Geist“ und „Materie“ motiviert z.B. Schillers ästhetisches Programm einer „vollständigen anthropologischen Schätzung“ in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert. München 1993. Bd. V, S. 577). *Über naive und sentimentalische Dichtung* entwickelt im letzten Teil der Schrift einen „merkwürdigen psychologischen Antagonismus“ und stellt die Defizite von „Realisten“ und „Idealisten“ als Verfehlung eines Gleichgewichts her, das nur durch die wechselseitige Korrektur der beiden Typen zu beheben ist. (Ebd., S. 769).