

LiteraturForschung Bd. 7
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Sigrid Weigel (Hg.)

Heine und Freud

Die Enden der Literatur und die
Anfänge der Kulturwissenschaft

Mit Beiträgen von

Stephan Braese, Klaus Briegleb, Aris Fioretos,
Veronika Fuechtner, Eva Geulen, Georges-Arthur Goldschmidt,
Klaus Heinrich, Esther Kilchmann, Susanne Lüdemann,
André Michels, Stéphane Mosès (+), Anne-Kathrin Reulecke,
Marianne Schuller, Daniel Weidner,
Sigrid Weigel und Uwe Wirth

Kulturverlag Kadmos Berlin

Die Drucklegung wurde durch eine Projektförderung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung für das Zentrum für Literatur- und Kulturforschung ermöglicht.

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

Copyright © 2010,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin

Umschlagabbildung: kaleidogramm, Berlin

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Drukarnia Dimograf

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-067-3

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-067-9

Nachkommenschaften: Heine und Hegel zum Ende der Kunstperiode¹

EVA GEULEN

An drei prominenten Orten hat sich Heine ausführlicher zum sogenannten Ende der Kunstperiode geäußert: 1828 in der Rezension von Wolfgang Menzels soeben erschienener Literaturgeschichte, 1831 am Ende der Betrachtungen über die Ausstellung französischer Malerei desselben Jahres und 1833 im ersten Buch der *Romantischen Schule*. Die Parallelen seiner Überlegungen zu der von Hegel (bzw. seinem Transkribenten Hotho) folgenreich lancierten These vom Ende der Kunst liegen auf der Hand. Nicht nur in der kritischen Stellung zur Romantik weiß sich Heine mit Hegel einig. Auch seine Prognose, dass das einer möglichen neuen Kunst vorangehende Interim von den Launen entfesselter Subjektivität beherrscht sein werde – dass »die gottfreie Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust sich geltend« (HB III, 73) macht – deckt sich mit Hegels Analyse des subjektiven Humors. Fast möchte man meinen, Heine selbst sei die literarische Probe auf das philosophische Exempel vom Ende der Kunst in einer prosaisch gewordenen Welt, so konsequent widersetzt er sich dem ästhetischen Erwartungshorizont und schreibt er gegen die Möglichkeiten poetischer Konsistenzbildung an.² Aber just weil seine Texte in der bloßen Negation idealistischer Kunstkriterien nicht aufgehen, hat man Heine auch den Widerruf von Hegels Verdikt in Rechnung stellen können. Am »Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik«,³ so Wolfgang Preisendanz, bilde sich bei ihm eine Kunstprosa aus, die Einspruch gegen Hegel erhebt und das Fortleben nicht-mehr-schöner Kunst in Gestalt moderner oder realistischer Kunst verbürgt. Ob Heine seiner Hegel-Bewunderung zum Trotz als Kronzeuge neuer, moderner Kunst gelten darf, sei dahingestellt. Eine Entscheidung darüber hinge nicht zuletzt von dem an ihn angelegten Modernebegriff ab. Der geläufige – mit Heine als Übergang – zeugt jedenfalls *contre cœur* vom Rechtfertigungszwang, den Hegels Diktum zumindest auf Literaturhistoriker immer noch

¹ Überarbeitete Fassung des Aufsatzes, der erschienen ist in: Hennemann Barale/Steinhagen (Hg.): *Auf den Spuren Heinrich Heines*, S. 195–207.

² Vgl. Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 109–114.

³ Preisendanz: *Heinrich Heine*, S. 21–68.

ausübt. Doch nur bedingt kann Heine ihren Absichten dienlich sein. Dass er selbst, trotz gelegentlich ausgedrückter Hoffnungen, denen zufolge »die neue Zeit [...] auch eine neue Kunst gebären [...], sogar eine neue Technik« (72) hervorbringen würde, doch eher pessimistisch in die Zukunft des »greisen Europa« (73) sah und die Frage zu bejahen geneigt war, die er am Ende des Berichts über die Gemäldeausstellung von sich wies: »Oder hat es überhaupt mit der Kunst und mit der Welt selbst ein trübseliges Ende?« (73), soll im Folgenden als ein Aspekt seiner Formel vom Ende der Kunstperiode erhellt werden.

Als Erfinder der Aufhebung stimmte den Philosophen Hegel sein Fazit – um ein solches handelt es sich bei Hegels sogenannter These vom Ende der Kunst nämlich – nicht traurig, denn das Ende der Kunst bedeutete ihm zugleich ihr Überleben und Mehr-Leben in der Philosophie.⁴ Ein solcher Trost stand dem Dichter Heine nicht zur Verfügung. Auch deshalb ist sein Ende der Kunst pessimistischer angelegt als Hegels. Trübselig und trostlos scheint die Lage am Ende der Kunstperiode aber vor allem, weil Heine nicht nur die Möglichkeit bedrückt, dass eine neue Kunst ausbleiben könnte; er scheint auch zu ahnen, dass die Kunst der Kunstperiode nicht wirklich tot ist, dass ihre »tote Unsterblichkeit« (396) dem beschworenen Ende und somit auch dem erhofften Neuanfang widersteht. Unter diesen Umständen wäre Heines Ende der Kunst weder melancholischer Abgesang auf die Romantik noch die Parole eines emanzipatorischen Neuanfangs, sondern Ausdruck eines Wunschenkens, das der übermächtigen Dauer museal stillgestellter Kunst vergeblich trotzt.

Diese pessimistische Lesart von Heines Diktum, der zufolge das Ende der Kunst übertrumpft wird von ihrer unentrinnbaren Unsterblichkeit, lässt sich nur auf Umwegen rekonstruieren, die zunächst von Hegel fortführen. Jenseits der Frage, ob Heine Hegels Ende der Kunst bestätigt oder ihm widerspricht, erhebt sich ein anderer Unterschied. Was Heine von Hegel trennt, heißt Goethe. Bekanntlich nahm Hegel den späten Goethe, repräsentiert durch den *West-Östlichen Diwan* und *Hermann und Dorothea*, vom Verdikt über das Ende der Kunst aus. Für Heine ist Goethe aber Inbegriff jener Kunstperiode, die einer neuen Kunst weichen soll. Schon in der Menzel-Rezension heißt es: »Das Prinzip der goetheschen Zeit, die Kunstidee, entweicht, eine neue Zeit mit einem neuen Prinzip steigt auf, und seltsam! Wie das Menzelsche Buch merken läßt, sie beginnt mit der Insurrektion gegen Goethe.« (HB I, 455) Die Kunstperiode, »die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem

⁴ Dazu ausführlicher Geulen: *Das Ende der Kunst*.

Sarge aufhören wird« (HB III, 72), inkarniert sich im Leben Goethes als »dem großen Repräsentanten dieser Periode« (HB I, 445).

Im Licht von Heines weiteren Bestimmungskriterien der Epoche ist die zunächst einleuchtende Deckungsgleichheit von Kunstperiode und Goethe-Leben nicht mehr selbstverständlich. Den Kern von Heines Kritik und der für ihn entscheidende Grund, die alte Kunst zu verabschieden, bildet die Selbstbezogenheit dieser Kunst. Zum Ausdruck kommt sie als Privilegierung der Kunstidee auf Kosten der Gegenwart. Die Goetheaner betrachten

die Kunst als eine unabhängige zweite Welt, die sie so hoch stellen, daß alles Treiben der Menschen, ihre Religion und ihre Moral, wechselnd und wandelbar, unter ihr hin sich bewegt. [...] [D]ie Goetheaner ließen sich dadurch verleiten die Kunst selbst als das Höchste zu proklamieren, und von den Ansprüchen jener ersten wirklichen Welt, welcher doch der Vorrang gebührt, sich abzuwenden. (HB III, 393)

Befremdlich bleibt dabei, dass sich diese Problematik einer lebensfernen Kunstidee ausgerechnet in einem Leben, sei es auch das eines Goethe, verwirklicht haben soll. Dass Heine die latent paradoxen Züge dieser Identifikation von Lebenslauf und Epoche nicht entgangen sind, deutet sein unentschiedenes Lavieren in Sachen Goethe an, die halbherzigen Versuche, Werk und Person zu unterscheiden oder Goethe von seinen Epigonen abzugrenzen. Gegen das Übergewicht der leblosen Kunstidee anhand der Lebensdaten eines Mannes zu Felde ziehen zu wollen, hat jedenfalls etwas von Don Quijoterie. Heines Versuch, Goethe mit der Kunstperiode zu identifizieren, bleibt widersprüchlich, weil ein Leben, sei es auch das auf Musealisierung zu Lebzeiten bedachte eines Goethe, schlecht das Übergewicht einer Idee repräsentieren kann und erst recht nicht die Kunstidee, welche das Leben vernachlässigt. Das erzwingt förmlich den im Falle Goethe ja nicht unmittelbar einleuchtenden Ästhetizismusvorwurf, denn nur wenn dieses Leben seinerseits die Kunstidee in den Mittelpunkt gestellt hat, kann es sinnvoll die Epoche repräsentieren, die das Leben über der Kunst vergessen hat. In der Rezension von Menzel heißt es deshalb: »Ist doch die Idee der Kunst zugleich der Mittelpunkt jener ganzen Literaturperiode, die mit dem Erscheinen Goethes anfängt und jetzt erst ihr Ende erreicht, ist sie doch der eigentliche Mittelpunkt in Goethe selbst, dem großen Repräsentanten dieser Periode.« (HB I, 445) Goethe ist nicht der Mittelpunkt der Kunstperiode, sondern Goethe konnte ihr Repräsentant nur werden, weil die Kunstidee »der eigentliche Mittelpunkt in Goethe selbst« (445) ist.

Dass der Ausdruck ›Goethezeit‹ bis heute als Epochenbezeichnung dient, sollte nicht über Heines Schwierigkeiten hinwegtäuschen, die Epo-

che der Kunstperiode in Goethes Person vorzustellen. Zu ihnen gehört auch, dass sich der Repräsentant der Epoche häufig im Widerspruch zu seinen Zeitgenossen und damit im Widerspruch zu der Epoche befand, die er repräsentiert. Heine, der Goethes Widerspruchsgeist wie Jean Paul oder Kleist am eigenen Leibe erfahren hat, macht das an der romantischen Goethe-Rezeption sinnfällig: »[D]ie neue Schule huldigte ihm als König, und als er König war, dankte er, wie Könige zu danken pflegen, indem er die Schlegel kränkend ablehnte und ihre Schule in den Staub trat«. (445) Warum muss Goethe, der seine Zeit verkannte, eben diese Zeit verkörpern? Natürlich kann man angesichts der Konflikte, die bei Heine stets dort aufbrechen, wo er im Aspekt der Kunstperiode auf Goethe zu sprechen kommt, sein bekanntlich notorisch gespaltenes Verhältnis zum Dichterstürzen in Anschlag bringen,⁵ aber es ist ebenfalls möglich, seine tiefe Ambivalenz umgekehrt als Reflex einer Spannung im eigenen Kunstbegriff zu deuten.

Auch in der *Romantischen Schule* führen Heines Periodisierungsversuche mit Goethe zu Konflikten und Widersprüchen im Verhältnis von Kunst und Leben. Einerseits konzidiert Heine, dass sich auch Goethe gelegentlich mit politischen Themen beschäftigt habe, jedoch nur unter ästhetischen Gesichtspunkten; er »besang einige große Emanzipationsgeschichten, aber er besang sie als Artist« (HB III, 395). Sogar »den philosophischen Enthusiasmus unserer Zeit« bearbeitete er »als etwas Gegebenes, als einen Stoff, der behandelt werden soll, der Geist wurde Materie unter seinen Händen, und er gab ihm die schöne, gefällige Form«. (395) Nicht erst seit der Genieästhetik kennt man den Künstler als Schöpfer, der der Materie Geist einhaucht. Goethe aber, so will es Heine an dieser Stelle, entzieht dem Stoff seinen Geist und verwandelt ihn in Materie. Er zwingt den lebendigen Geist in eine starre Form und tötet so das Leben des Geistes im Kunstwerk ab. Diese Inversion des idealistischen Schöpfermythos präludiert der Pygmalion-Motivik, die der folgende, zu Recht berühmte Passus entfaltet. Goethes Werke, so heißt es,

zieren unser teureres Vaterland, wie schöne Statuen einen Garten zieren, aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die Goetheschen Dichtungen bringen nicht die Tat hervor, wie die Schillerschen. Die Tat ist das Kind des Wortes, und die Goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen was bloß durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber soviel wir wissen, hat sie nie Kinder bekommen. (395)

⁵ Vgl. Roth/Vahl: *Großer Mann im seidenen Rock*.

Mag auch das Kunstwerk ein gewisses Eigenleben haben, wahres Leben bezeugt sich allein durch Zeugung. Echte, wahre Kunst wächst über sich hinaus und pflanzt sich im wirklichen Leben als politische Tat fort. Um dieses Ideals willen bringt Heine die Konjektur des kinderlosen Pygmalion an (denn der Mythos sieht Nachkommen bekanntlich vor).⁶

Dieser Stelle, die Goethe als neuen Pygmalion identifiziert und die Belebung der Statue, das Lieblingsmotiv von Heines sensualistischer Ästhetik, für die Kritik an der impotenten Kunstreligion des Idealismus einspannt, hat Hinrich C. Seeba einen vorzüglichen Aufsatz gewidmet. Gegenüber der Alternative Kunst versus Politik, Artistik versus Engagement, machte Seeba den für Heine konstitutiven »Zusammenhang zwischen politischem Tatendrang und ästhetischem Wortglauben« geltend.⁷ Grundsätzlich widersprechen lässt sich Seebas überzeugender Studie kaum, aber der traurigen »Fabel von der Unfruchtbarkeit der Schönheit« (Seeba, 178) kann man bei etwas anderer Akzentsetzung eine Nuance abgewinnen, die bei Seeba unberücksichtigt bleibt. Denn die Goetheschen Worte sind nicht bloß zur Kinderlosigkeit und also zu politischer Folgenlosigkeit verdammt; mindestens ebenso monströs ist ihre Selbstbehauptung als Kunstwerke, die nicht recht leben noch sterben können und in ihrer Dauer sowohl ein Ende der Kunstperiode vereiteln als auch den Anbruch neuer Kunst verunmöglichen.

Dass hier mehr als eine Insurrektion gegen Goethe auf dem Spiel steht, erhellt zunächst aus einem Detail. Kinderlosigkeit, behauptet Heine, sei »der Fluch alles dessen was bloß durch die Kunst entstanden ist«. (HB III, 395) Das bezieht sich nicht mehr nur auf die Goethesche Unfruchtbarkeit im Besonderen, sondern stellt eine verallgemeinernde Schlussfolgerung dar. Seeba kommentiert: »Die Wirklichkeit, in der sie nur ästhetischen Beifall finden, kann keine Kinder mit ihnen zeugen, weil sie ›bloß durch Kunst entstanden‹ sind und auf kein Wandlungswunder hoffen können. Der sinnliche Anreiz findet an dem kalten Marmor, aus dem sie gemacht sind, seine ernüchternde Grenze.« (Seeba, 177) Sein Argument lautet also, dass die Kindererzeugung ausbleibt, weil es sich doch bloß um Statuen handelt. Aber der fragliche Satz Heines begründet umgekehrt die Folgenlosigkeit der Kunst im Leben mit ihren Entstehungsbedingungen. Ihre Unfruchtbarkeit ist ein Geburtsfehler dieser Kunst, Folge ihrer inzestuösen Genese. Dass »Kunst ohne Nachfolge in

⁶ Vgl. Ovid: »Gnädig ist Venus der Eh, die sie selbst gestiftet, und als die Hörner des Mondes sich neunmal zum vollen Runde vereint, hat jene die Paphos geboren, nach der die Insel benannt ist«, in: Ovid: *Metamorphosen*, S. 373 (10, 295–297). Zur Vorgeschichte des Motivs vgl. Müller-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*.

⁷ Seeba: *Die Kinder des Pygmalion*, S. 161.

der politischen Wirklichkeit [...] zum Aussterben verurteilt ist« (177), wird damit begründet, dass Kunst ihrerseits nicht dem Leben entsprang, sondern aus Kunst entstand. Oder anders: Kunst, die nach dem Modell von Geist und Materie im oben angeführten Zitat Mortifikation ist, zahlt dafür den Preis der Zeugungsunfähigkeit. Das ist – der auch von Seeba registrierte schicksalsdramatische Duktus deutet es an – ein durch und durch mythisches Kunstverständnis. Es wird hier Goethes Produktion angelastet, aber die Verallgemeinerung deutet an, dass auch Heine diesen Bannkreis nicht zu durchbrechen vermag.

Ob Kunst im Leben Früchte trägt, hängt also von ihrer Genesis ab. Ist, was nur durch Kunst entstand, verflucht, dann darf Nachkommenschaft nur diejenige Kunst erwarten, deren Ursprung im Leben liegt. Ein Kind des Wortes kann die Tat folglich nur sein, wenn sich das Wort als Kind seiner Zeit erweist. Heine bleibt seiner familial-genealogischen Metaphorik auch über die Grenzen dieses Textes hinaus treu: Die neue Zeit kann »eine neue Kunst gebären« (HB III, 72), heißt es am Schluss des Berichts über französische Malerei, der eingangs vorführt, welches Schicksal einer Kunst droht, die nicht das Kind ihrer Zeit ist: »Da standen sie nebeneinander, an die dreitausend, die hübschen Bilder, die armen Kinder der Kunst, denen die geschäftige Menge nur das Almosen eines gleichgültigen Blicks zuwarf [...], die Ausstellung glich einem Waisenhaus, einer Sammlung zusammengeraffter Kinder, die sich selbst überlassen gewesen und wovon keins mit dem anderen verwandt war.« (29) Anders dagegen Kunst, die wie die italienische Malerei mit ihrer Zeit in »begeistertem Einklang« (72) steht, deren Werke »nicht als Findelkinder ausgesetzt worden in die kalte Welt, sondern an den Brüsten einer großen, gemeinsamen Mutter ihre Nahrung eingesogen« (29). Angesichts solcher Emphase überrascht es nicht, dass sich Heine in der *Romantischen Schule*, des soeben ausgesprochenen Fluchs der Unfruchtbarkeit eingedenk, sogleich beeilt, den lebensweltlichen Geburtsort seiner Pygmalion-Reminiszenz in Gestalt eines Besuchs im Antikensaal des Louvre anzugeben. Der bereits zitierte Passus über Goethes unfruchtbare Werke endet mit den Worten: »und das kam mir gestern in den Sinn, als ich, die unteren Säle des Louvre durchwandernd, die alten Götterstatuen betrachtete« (395). Mit der anschließenden Beschreibung der nun nicht länger metaphorischen Statuen nimmt das Verhältnis von Kunst und Leben allerdings noch einmal eine andere Wendung:

Da standen sie, mit den stummen, weißen Augen, in dem marmornen Lächeln eine geheime Melancholie, eine trübe Erinnerung vielleicht an Ägypten, das Totenland, dem sie entsprossen, oder leidende Sehnsucht nach dem Leben, woraus sie jetzt durch andere Gottheiten fortgedrängt sind, oder auch Schmerz

über ihre tote Unsterblichkeit: – sie schienen des Wortes zu harren, das sie wieder dem Leben zurückgäbe, das sie aus ihrer kalten, starren Regungslosigkeit erlöse. Sonderbar! diese Antiken mahnten mich an die Goetheschen Dichtungen, die ebenso vollendet, ebenso herrlich, ebenso ruhig sind, und ebenfalls mit Wehmut zu fühlen scheinen, daß ihre Starrheit und Kälte sie von unserem jetzigen bewegt warmen Leben abscheidet, daß sie nicht mit uns leiden und jauchzen können, daß sie keine Menschen sind, sondern unglückliche Mischlinge von Gottheit und Stein. (395 f.)

Seebas Deutung dieses Passus als kritische Spitze gegen den Ursprung der deutschen Klassik in der Graecomanie kann sich auf zahlreiche andere Quellen berufen, denn die ›marmorne Kälte‹ ist zu diesem Zeitpunkt ein Gemeinplatz der Idealismuskritik. Aber Heines Bild entzieht sich an einem bestimmten Punkt der Polemik, in deren Dienst es zunächst steht. Gewiss sind diese Statuen, in Übereinstimmung mit Heines Überzeugung, dass nur eine dem Leben entstammende Kunst zur Erzeugung von Tat-Nachkommen berechtigt und befähigt, doppelt abgeschnitten vom Leben: von demjenigen, »dem sie entsprossen«, und zugleich »von unserem jetzigen bewegt warmen Leben« (396). Auch die Tatsache, dass es sich bei diesen verwaisten Statuen nicht bloß um Findelkinder, sondern, fataler, um zeugungsunfähige, »unglückliche Mischlinge aus Gottheit und Stein« (396) handelt, verbleibt im Horizont der Metaphorik, den die Rede vom kinderlosen Pygmalion erschlossen hat. Dessen Konsistenz ist aber nicht länger gewährleistet, wenn Heine die Pygmalion-Mythe insgeheim restituiert: denn seine eigene Beschreibung der Statuen belebt diese noch einmal; als Trauernde, Wehmütige, Melancholische zwar – und ihre Beschreibung gibt sich auch als subjektiver Reflex des Betrachtenden, dem es nur so scheint –, aber diese Einschränkungen treten zurück hinter der Suggestivität der Bilder. Die erzromantische Vorstellung, dass die Statuen »des Wortes« harren, das sie dem Leben zurückgibt und vom Spuk ihrer »toten Unsterblichkeit« erlöst, beerbt den Pygmalion-Mythos in einer Weise, die weder auf den sensualistischen noch auf den anti-idealistischen Impuls reduzierbar ist. Was im Zeichen des kinderlosen Pygmalion als Abgesang auf den egoistischen Goethe und als Verkündigung neuer Kunst und neuer Zeit begann, wird hier eingeholt von der mythisch überschätzten Macht des Wortes. Indem Heine den verwaisten Kunstwerken das latente Bewusstsein ihrer Mängel gleichsam abmerkt und dem eigenen Mitleid mit ihrer gespenstischen Existenz Ausdruck verleiht, gewinnt er der Pygmalion-Motivik eine im Kontext ganz neue Dimension ab: Heine selbst wird zu einem Pygmalion, der die Statuen nicht durch Liebe, sondern durch mitleidende Trauer zu stummem Leben erweckt. Sie ist Ausdruck resignativer Sympathie mit einer Kunst, die nicht leben und nicht sterben kann, die deshalb auch

das prophezeite Ende der Kunstperiode überleben und auf ewig ihrer Erweckung harren wird.

In den *Elementargeistern* – bekanntlich eine Galerie untoter Wieder-gänger – kehrt dasselbe Motiv des ›Nicht-Enden-Könnens‹ im Rahmen der Kitzler-Episode wieder. Der Schriftsteller Kitzler, der keins seiner Bücher zu Ende bringt, weil er kurz vor Schluss immer zu der Position überläuft, gegen die er mit seinem Buch angetreten war, ist auch mit seiner glühenden Schilderung des siegreichen Christentums nicht länger zufrieden und wird eingeholt von demselben Mitleid, das Heine angesichts der Statuen im Louvre beschleicht: »Ja, ich muß gestehen, daß mich endlich für die Reste des Heidentums, jene schönen Tempel und Statuen, ein schauerliches Mitleid anwandelte; denn sie gehörten nicht mehr der Religion, die schon lange, lange vor Christi Geburt, tot war, sondern sie gehörten der Kunst, die da ewig lebt.« (682 f., Hvh. E. G.) Deshalb opfert Kitzler sein Buch über das Christentum am Altar der Kunstreligion: »Und Euch, ihr zerschlagenen Statuen der Schönheit, Euch, Ihr Manen der toten Götter, Euch, die ihr nur noch liebliche Traumbilder seid im Schattenreiche der Poesie, Euch opfere ich dieses Buch!« (683) Heines Insurrektion gegen den die Kunstperiode repräsentierenden Goethe verfolgt dasselbe Schicksal wie Kitzlers Autorschaft. Der Versuch, sich einer Kunst zu vergewissern, die Kind ihrer Zeit ist, endet mit der Einsicht in die anachronistische Dauer überlebter Kunst, »die da ewig lebt« (683).

Mit dieser Einsicht kehrt Heine zu Hegel zurück. Die tiefste Affinität des Hegelschen Endes der Kunst und des Heineschen Endes der Kunstperiode besteht darin, dass sich auch Hegel die klassische Kunst in musealer Verwaisung zeigt: »So gibt das Schicksal uns mit den Werken jener Kunst nicht ihre Welt, nicht den Frühling und Sommer des sittlichen Lebens, worin sie reiften.«⁸ In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* findet sich dieselbe Konstellation von Goethe, Statuen und trauernden Göttern wie bei Heine. Die griechischen Götter der klassischen Zeit bringen, schreibt Hegel, »einen Eindruck hervor, bei aller Verschiedenheit ähnlich dem, welchen Goethes Büste von Rauch [...] auf mich machte«.⁹ Auch Hegel nimmt an ihr einen gewissen Widerspruch zwischen zeitentrückter Erhabenheit und allzu irdischer Überlebtheit wahr:

diese gewaltige, herrschende Nase, das freie Auge, das runde Kinn [...] und nun daneben das Welke der Lippen, die in den zahnlosen Mund zurückfal-

⁸ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 548. Zur Interpretation des Passus vgl. Nancy: *Die Musen*, S. 63–86.

⁹ Hegel: *Ästhetik*, S. 466.

len, das Schlawfe des Halses, der Wangen [...]; – es ist der feste, gewaltige, zeitlose Geist, der, in der Maske der umherhängenden Sterblichkeit, diese Hülle herabfallen zu lassen im Begriff steht und sie nur noch lose um sich frei herumschlendern läßt. (Hegel, 466 f.)

Dieser nur »angedeutete Widerstreit« lässt sich, fährt Hegel fort, auch an den klassischen Götterstatuen beobachten: »Dies ist [...] der Hauch und Duft der Trauer, den geistreiche Männer in den Götterbildern der Alten [...] empfunden haben.« (467) Hegel bezieht die Trauer der Götter auf ihre Zukunft, die ihr Ende bereithält, wenn, wie unter dem Gesetz der dialektischen Aufhebung unvermeidlich, der Widerspruch von Geist und Körper endlich offen aufricht: »[M]an liest in ihrer Gestaltung das Schicksal, das ihnen bevorsteht und dessen Entwicklung [...] die klassische Kunst selber ihrem Untergange entgegenführt.« (468) Hegels Götterstatuen trauern also ob ihres nahen Untergangs, aber Heines Statuen trauern und Heine trauert, weil sie weder untergehen noch leben können, sondern verbannt sind ins ewige Leben der Kunst, ins Schattenreich der Poesie.

Heines gespaltene Urteile über Goethe verdanken sich auch einer Ambivalenz in seinem eigenen Kunstverständnis; sie ist das Symptom der Spannungen, die die prätendierte Einheit von ästhetischem Wortglauben und politischem Tatendrang durchkreuzen. Aber sie zeugen wohl auch davon, dass Heine gleichsam wider Willen die dauernde Verbindlichkeit, die tote Unsterblichkeit der ›klassischen‹ Kunst der Kunstperiode anerkennt. In dem sehr späten Gedicht *Der Scheidende* schreibt Heine sich selbst in die Reihe vergangener Größen im Niemandsland zwischen Leben und Tod ein: »Der kleinste lebendige Philister / Zu Stukkert am Neckart, viel glücklicher ist er / Als ich, der Pelide, der tote Held, / Der Schattenfürst in der Unterwelt.« (HB VI.1, 350)

»Im Scherz darf man bekanntlich sogar die Wahrheit sagen«, bemerkt Sigmund Freud, der diese Verse in dem Abschnitt »Über unser Verhältnis zum Tode« seiner 1915 publizierten Schrift *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* anführt. (FSta IX, 55) Obwohl der Text nur einen Nebenschauplatz der zahlreichen »famillionären« Beziehungen zwischen Heine und Freud darstellt, lassen sich Freuds Überlegungen zu Tod und Unsterblichkeitsglauben ohne große Mühe rückwirkend auf Heine applizieren. Dessen bedrückende Gespaltenheit gegenüber Goethe, antiken Skulpturen und anderen Inkarnationen des Schattenreichs der Poesie konnte ihren Ausdruck in seiner verhaltenen Sympathie mit einer Kunst finden, die nicht leben und nicht sterben kann, weil Heine selbst sich als ihr Erbe, ihr zugehörig und gleichsam mitschuldig an ihrer bemitleidenswürdigen Existenz fühlt. Den hier waltenden innerpsychischen Konflikt bringt

Freud bündig auf den Begriff der Gefühlsambivalenz des Urmenschen »beim Tode geliebter und dabei doch auch fremder und gehäßter Personen« (53): »An der Leiche der geliebten Person ersann er die Geister, und sein Schuldbewußtsein ob der Befriedigung, die der Trauer beige-mengt war, bewirkte, daß diese erstgeschaffenen Geister böse Dämonen wurden.« (55) Demzufolge hätte sich Heines Schuldbewusstsein wegen der Attacke gegen den Vater Goethe in seiner furchtsamen Verehrung dämonischer Statuen niedergeschlagen.

Aber Heine mit Freuds Hilfe solchermaßen zu analysieren, wäre nicht nur Vulgärpsychoanalyse, sondern man hätte damit auch die Familienähnlichkeit zwischen Freud und Heine verkannt. Freud ist nicht der Nachfahre im Geiste, der die *anxiety of influence* seines Vorgängers psychoanalytisch zu Begriff brächte. Die Pointe ist andernorts zu suchen und betrifft das Verhältnis von Heines Literatur und Freuds Psychoanalyse. In seinem Aufsatz *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* schreibt Freud der Literatur gewisse Kompensationsleistungen im Bezug auf unsere Sterblichkeit zu: »Auf dem Gebiete der Fiktion finden wir jene Mehrheit von Leben, deren wir bedürfen. Wir sterben in der Identifizierung mit dem einen Helden, überleben ihn aber doch und sind bereit, ebenso ungeschädigt ein zweites Mal mit einem anderen Helden zu sterben.« (51) Wenn aber diese lichte Gegen- und Ersatzwelt in Heines düsteren Reflexionen über die Kunstperiode selbst die Züge eines Schattenreichs erwartungsvoller Latenz annimmt, muss man sich auch das Verhältnis von Heine und Freud anders denken. Es liegt ein Fall von Umbesetzung vor.¹⁰ An die Stelle von Heines Vorstellung einer Kunst, die nicht leben noch sterben kann, rückt mit Freud das Unbewusste: »Also unser Unbewußtes glaubt nicht an den eigenen Tod, es gebärdet sich wie unsterblich. Was wir unser ›Unbewußtes‹ heißen, [...] kennt überhaupt nichts Negatives, keine Verneinung – Gegensätze fallen in ihm zusammen – und kennt darum auch nicht den eigenen Tod.« (56) Mit anderen Worten: Im Unbewussten herrscht ›tote Unsterblichkeit‹. Vor dem Hintergrund dieser Umbesetzung handelt es sich bei dem Verhältnis Heines zu Freud und Freuds zu Heine weder um Nachfolge noch um Wahlverwandtschaft, sondern *sensu strictu* um Zeitgenossenschaft.¹¹

¹⁰ Vgl. Blumenberg: *Legitimität der Neuzeit*, S. 99 f.

¹¹ Vgl. Marquard: *Transzendentaler Idealismus*.