

9. Die symptomatische Bedeutung des literarischen Humors

9.1 Zusammenfassung

Nachdem ich Ursprung und Dynamik des literarischen Humors von verschiedenen Seiten betrachtet habe, möchte ich meine Argumentation in Grundzügen resümieren sowie ihr hermeneutisches Potenzial mit zwei Interpretationen demonstrieren.

9.1.1

Zur Erläuterung bürgerlicher Subjektivität habe ich den Begriff des freien Individuums, der sie konstituiert, in seine unterschiedlichen Implikationen zerlegt. Die Diskussion des Habermas'schen Modells ergab eine modifizierte Ansicht von Öffentlichkeit beziehungsweise eine veränderte Einschätzung der Doppelidentität bourgeois/homme. Neu gewichtet wurde hierbei der Befund, dass an Aufklärung interessierte Gruppen stellenweise egalitäre Verkehrsformen ausbilden und sporadisch den Aggregatzustand rationaler Gemeinschaften erreichen, die vom gemeinsamen Bewusstsein getragen sind, einen gleichwertigen Dialog über die sinnvolle Organisation ihrer Gesellschaft zu führen. Auf der Grundlage spontaner Lernprozesse entdecken solche Gruppen die Autonomie der Einzelnen als Gegenstand des allgemeinen Interesses. Die Freiheit des Individuums zeichnet sich ab als sozialer Wert im Hinblick auf eine Solidarität des Kollektivs, das allen Mitgliedern Selbstbestimmung dadurch garantiert, dass es jeden Geltungsanspruch zur öffentlichen Meinungsbildung zulässt. Diese Identitätskonzeption ist durch einen emanzipatorischen Impetus ausgezeichnet, insoweit sie nach Institutionen verlangt, welche die wechselseitig versicherte Autonomie garantieren.

Im entstehenden Sozialsystem kommt der programmatische Zug des Identitätse Entwurfs nicht zum Tragen. Die auf das Tauschprinzip gegründete bürgerliche Gesellschaft vermag keine reziproke Gewähr freier Individualität zu institutionalisieren. Stattdessen stützt sich die Selbständigkeit des Einzelnen auf Verfügung über Warenbesitz, der es ihm ermöglicht, mittels erfolgreicher Konkurrenz auf dem Markt andere zu dominieren. Das dem neuen Lebensstil angepasste, kulturell verallgemeinerte Persönlichkeitsbild enthält nur reprivatisierte Freiheitsvorstellungen, welche den Subjekten die Illusion einer innerlich verbürgten Unabhängigkeit jenseits faktischer Umstände vorspiegeln. Derart werden Ansätze zum citoyen in die ideologisch eingeführte Identität von bourgeois/homme transformiert.

Die subjektive Struktur mit den wenigen Bestimmungen zu konstruieren, hat einen stark spekulativen Zug. Dennoch kann man, ihre Pathogenese betreffend, das ideologische Selbstverständnis als eine Reaktionsbildung beschreiben, welche unverwirklichbare und abgewehrte Motivationen psychisch auffängt. Einerseits entbehrt jene Selbstbehauptung, die ohne kollektiven Rückhalt auskommen muss, Erfahrungen interdependenter Geborgenheit, kompensiert aber das unbeantwortete Sicherheitsbedürfnis durch das Konzept des Individuums als einer in sich abgeschlossenen Einheit, die von der Außenwelt unbeeinflussten Gesetzen folgt. Andererseits erfüllt das Bild des für sich seienden Individuums offensichtlich den Zweck, alle in den Konkurrenzbeziehungen angeregten Aggressionen zu verleugnen. Je stärker nämlich eine aggressive Grundhaltung notwendig ist, desto radikaler wird ihre Präsenz aus der bewussten Wahrnehmung eliminiert. Das kulturelle Ich-ideal bürgerlicher Menschen erscheint uns daher als illusionäres Äquivalent individueller Unabhängigkeit, das, anstatt die soziale Dimension wie auch den polemischen Sinn des Autonomiegedankens zu bewahren, vorrangig dazu dient, systembedingte Existenzängste und Aggressionen unbewusst zu halten.

9.1.2

Die sozialpsychologischen Vorgänge, die dem bürgerlichen Selbstverständnis unterliegen, schlagen sich direkt in der theoretischen Diskussion über das Lachen nieder. Anfangs gehört es zu den aufklärerischen Intentionen, sowohl für Unterschiede zwischen unverhohlener Schadenfreude und wohlwollender Heiterkeit zu sensibilisieren als auch das Inhumane an verletzendem Spott anzuprangern. Dann kommt es, entsprechend dem anthropologischen

Paradigmawechsel von Hobbes' Position zu Hutchesons Lehre der ›good nature‹, zu einem tiefgreifenden Wandel in der Lachtheorie. Tendenzfreies, auf kognitive Dissonanzen reagierendes Lachen wird mustergültig, repräsentiert Menschlichkeit und moralisches Gefühl schlechthin. Die Bevorzugung reiner Komik führt zusehends zur pauschalen Diskreditierung aller tendenziösen Spielarten, welche bloß ein böswillig veranlagter Mensch benutzen würde. Die satirische Gattung verkümmert ebenfalls, sobald ihre Militanz in den Verdacht des unsublimierten Sadismus gerät, der nicht Missstände anklagen, sondern Etabliertes diffamieren will.

Die Ausprägung des literarischen Humors geht mit der Abwertung von Satire einher. Abweichende Charaktere, traditionell ›humours‹ genannt, hören auf, Zielscheibe satirischer Kritik zu sein, werden vielmehr zum beliebten Anlass eines Amusements, das sich an ihrer Originalität, am Exzentrischen als Merkmal unverwechselbarer Individualität zu erfreuen beginnt. Für den entfaltenen Humorbegriff wird das Persönlichkeitsideal des liberalen Bürgertums thematisch. Was die britische Debatte schon anspricht, rückt dann Jean Paul ins Zentrum, insofern er den »unendlichen Faktor« der Subjektivität als wesentliches Moment des humoristischen Prozesses herausstellt.

Zur Erhellung der schwer verständlichen Betrachtung haben wir Smiths *Theory of Moral Sentiments* herangezogen und darin zugleich ein aufschlussreiches Dokument für die semantische Mutation im Konzept des freien Individuums gefunden. Die dort positiv gemeinte Beschreibung von der Vervollkommnung der normativen Instanz ist, kritisch gewendet, Indiz für eine Introversion des Autonomiekonzepts. Denn Smith hat nicht nur erkannt, wie die Selbständigkeit des Einzelnen eine geglückte Internalisierung sozialer Werte und Normen voraussetzt, sondern auch jenen Umschlag notiert, wo aufgrund allgemeiner Dissoziation der Individuen jede dialogische Korrekturmöglichkeit ausfällt, während die Verselbständigung des inneren Vorbildschemas eintritt. Es ist das Schicksal der auf sich selbst verwiesenen Innerlichkeit, in ihrer geistigen Kultivierung das Kriterium praktischer Billigung mit der ästhetischen Idee der Vollkommenheit zu fusionieren und damit einen absoluten Standard des Menschseins zu fingieren.

Nach meinem Verständnis sind Jean Pauls Überlegungen deshalb so bedeutsam, weil sie einen Zusammenhang des Humors mit dieser subjektiven Konstellation sehen. Indem sie den »Zwiespalt« betonen, welchen die »Zerteilung« der Persönlichkeit »in den endlichen und unendlichen Faktor« hervorruft, kommen die permanenten Abweichungen der Menschen vom kulturell gültigen Identitätsformat als Gegenstand humoristischer Darstellung zur

Sprache. Vor dem entscheidenden Fazit schreckt Jean Paul jedoch zurück und nimmt die »Unendlichkeit des Subjekts« dezisionistisch von humoristischer Ambivalenz aus. Auch seine Nachfolger rationalisieren das Abgründige des Humors auf die eine oder andere Weise. Den »Reiz der Unentschiedenheit«, den humoristische Literatur verbreitet, zu erklären, gelingt in keinem Fall, da eine diskursive Thematisierung des normativen Subjektbegriffs unmöglich ist.

9.1.3

Der historische Stellenwert des literarischen Humors tritt erst dann zutage, wenn das idealistische Identitätsformat ideologiekritisch spruchreif ist. Auf der Basis von Horkheimers Ausführungen zur bürgerlichen Anthropologie haben wir angenommen, dass die eingeschränkten Emanzipationsbestrebungen eine Reprivatisierung des Autonomiekonzepts bewirken, das sich als Bildungsprogramm des innerlichen Menschen konsolidiert. Hauptsächlich gegen die Subjekte gewendet, erhält der Kulturanspruch, ihre tatsächliche Verfassung zu transzendieren, repressiven Charakter, weil er ihre Energien an uneinlösbare Idealpostulate bindet, hingegen Hoffnungen auf eine menschenmögliche Befriedigung ihrer Bedürfnisse zunichtemacht. Der Mythos des privatautonomem Individuums bedingt die ungewollte Selbstverachtung der Einzelnen.

Jene unbewusste Zerrissenheit bürgerlicher Subjektivität als Folie literarischen Humors zu betrachten, wird dadurch nahegelegt, dass die von ihm bewirkte Unlustverwandlung stets mit einer Störung des narzisstischen Gleichgewichts im Leser arbeitet. Dessen Identifikation mit der Erzählerposition induziert eine Diskrepanz im Selbstwertgefühl. Diese aktualisierte Spannung zwischen Ichideal und Ich löst sich aber mittels Präsentation einer Gestalt, welche die widersprüchlichen psychischen Faktoren ambivalent exponiert. Das ermöglicht, die drohende Verstimmung in den für Humor eigentümlichen Lustgewinn umzuwandeln. Die herausgearbeitete Tiefenstruktur humoristischer Romane weist eine erkennbare Entsprechung zur Konstellation bürgerlicher Subjektivität auf, und beide lassen sich insofern schon ungezwungen in Verbindung bringen, als damalige Lachtheorien selbst davon handeln. Logischerweise will ich das gar nicht Ableitung nennen, denn auf solchen Ebenen der Geschichtsschreibung sind definitiv beweisbare Ursache-Wirkung-Relationen kaum ersichtlich. Ebenso wenig geht es jedoch um einen strukturalistischen Aufweis von Isomorphismen. Das historisch-kritische Ver-

ständnis unterstellt die allseitige reale Vermittlung der Phänomene, indem es berücksichtigt, dass die Sozialisationspraxis, als Teil der gesellschaftlichen Produktionsweise, eine subjektive Struktur etabliert, worin das einzelne Phänomen ein Segment darstellt.

Freilich ist ein derartiger Gesamtzusammenhang bloß ganz selten mit wünschenswerter Vollständigkeit zu rekonstruieren. Auf vielen Gebieten reichen unsere empirischen Kenntnisse nicht aus, um länger zurückliegende sowie weitläufig vernetzte Ereignisse lückenlos zu verknüpfen. Deshalb verstehe ich die Vermittlung beim hier besprochenen Thema eher als Denkmöglichkeit: Die Doppelidentität bürgerlicher Menschen – ihre unbewusst aggressive Durchsetzungspraxis und das dissoziierte, introvertierte Selbstbild – scheint von der damaligen Familiensozialisation vorgeprägt. Ihre nachhaltigsten Kindheitseindrücke wurzeln einerseits in der neu erschlossenen beziehungsweise intensivierten Mutter-Kind-Dyade, andererseits in deren Abbruch anlässlich der drastisch einsetzenden Erziehung, welche zumal egozentrisches oder eigensinniges Verhalten bei Kindern zensiert. Vermutlich beruht die aufgespaltene bürgerlicher Identität auf Identifikationen mit unzureichend integrierten Elternrepräsentanzen, die aufgrund des abrupten Wechsels der Interaktionsformen entstanden sind. Die Psychogenese von Humor damit zu korrelieren bietet sich direkt an. Wenn meine These plausibel ist, dass das humoristische Verfahren in der tiefsten Perzeptionsschicht bei Bruchstellen des narzisstischen Erlebnisuniversums ansetzt, um den Übergang zur Ambivalenz zu inszenieren, so kann das ›missing link‹ im Zusammenhang zwischen Subjektivität und literarischer Erscheinung wenigstens hypothetisch eingefügt werden. Das Vermögen des literarischen Humors, eine für die subjektive Struktur bestimmende Primärerfahrung aktiv zu wiederholen, wäre letztlich der Grund dafür, warum es dieser Textform gelingt, die unbewusste Problematik bürgerlicher Identität anzusprechen.

Ein solches – wie man sagen könnte – strukturelles Entgegenkommen des humoristischen Romans haben die interpretierten Beispiele dokumentiert. Ihnen ist gemeinsam, dass der als Person gegenwärtige Erzähler seinen durch Ichideal-Ansprüche und Unwertgefühle bezeichneten Konflikt auf dargestellte Personal verlagert. Er verdichtet diskrepante Aspekte seiner Identität in der Hauptfigur, welcher Selbstherrlichkeit und Ich-Schwäche auf untrennbare Weise eigen sind, womit er einen Weg findet, sowohl den Wunsch nach erfüllter Existenz poetisch zu realisieren als auch den Widerstand gegen die idealistische Festlegung szenisch vorzuführen.

Die Position des Erzählers zwischen Faszination und Loslösung verstehen wir als Kompromissbildung nach Art von Symptomen, weil die mobilisierten Tendenzen ausagiert, aber gleichzeitig im ambivalent exponierten Objekt so verschränkt werden, dass es zur Aufhebung der virulenten psychischen Spannung kommt. Dieses spezielle Gestaltungsprinzip sollte man auch von sonstiger Widerspiegelung terminologisch abgrenzen. Es wäre kurzschlüssig, wegen der an den Textelementen aufscheinenden Züge des privatautonomen Selbstbilds von einer Abbildung oder Thematisierung zu reden. Da die ursächliche Lebensproblematik nicht bewusst verarbeitet, sondern primärprozesshaft gelöst wird, ist es begrifflich genauer, den literarischen Humor als *symptomatischen* Ausdruck für das Unbehagen in der bürgerlichen Kultur zu fassen.

Für sich genommen, stellt das Resultat bloß ein grobes hermeneutisches Raster dar, dessen Aussagekraft sich immer erst in der konkreten Anwendung entfalten kann. Anhand zweier Interpretationen will ich abschließend zeigen, wie das zugrunde gelegte Modell eine ansonsten unsichtbare Tiefendimension hervortreten lässt, welche textimmanent einen Sinnzusammenhang unter den scheinbar inkohärenten Inhalten stiftet.

9.2 Joseph von Eichendorffs *Taugenichts*

Aus dem Leben eines Taugenichts gehört unbestritten zum festen Bestand im Kanon literarischen Humors. Nahezu einhellig rühmen zeitgenössische Leser den singulären Humor des Romans, was die Vorworte späterer Ausgaben nachdrücklich bestätigen, und zweifellos ist er der Hauptgrund für den andauernden Publikumserfolg. Obwohl bereits die allererste Rezension das Formprinzip in der humoristischen Durchführung erkennt¹, hat es die Eichendorff-Forschung nicht verstanden, den Ansatz theoretisch auszubauen. Inwiefern das Humorkonzept den Schlüssel zur Eigenart des *Taugenichts* liefern könnte, wird allenfalls einmal angedacht.² Hingegen

1 »Die Idee, wie ein von der Natur zur Romantik begabter Charakter, der alle äußere Bildung entbehrt, die Menschen, die Kunst und überhaupt die Welt ansieht, ist ungemein ansprechend und humoristisch durchgeführt und in der Einfachheit des Ganzen entwickelt sich wahrhafte Poesie.« (Zitiert nach Eichendorff II 797). Wie genau der anonyme Rezensent die Intention des Autors erfasst, wird daran ersichtlich, dass Eichendorff sich die Besprechung aus der *Vossischen Zeitung* komplett abgeschrieben hat.

2 Vgl. Och (2007), S. 90.

vermisst man meistens sogar eine Erklärung dafür, welche Funktion die ständig hereinspielende Komik wohl haben mag.³ Jeder Zugang aber, der die humoristische Durchführung in ihrem konstitutiven Rang ignoriert, verfehlt das Wesentliche und läuft auf textferne Exegese hinaus. Man kann deshalb nach Auswertung der Sekundärliteratur begreifen, warum sie Alexander von Bormann »eine fast ergötzliche Vielfalt von Festlegungsversuchen« nennt.⁴ Zu Recht insistiert er darauf, dass es sich beim *Taugenichts* »um eine hochkomplexe Semiosis handelt«, weshalb abstrakte Bedeutungszuweisungen »eine Einschränkung des einander anfüllenden Spiels der Formmomente« verschulden.⁵ Genau das vermeidet die humoristische Lesart insofern, als sie die Dynamik der komischen Inkongruenzen berücksichtigt, die einer starren Allegorese zwangsläufig entgeht.

9.2.1

Die im ersten Teil konzipierte Theorie literarischen Humors passt gut zu Eichendorffs Roman – mit einer Ausnahme, die vorweg zumindest angesprochen werden soll. Das idealtypische Modell, das von Texten Sternes und Jean Pauls abstrahiert wurde, enthält die Gestalt des reflektierenden Erzählers, welcher die Dissonanzen, die er durch den schwankenden Gefühlston seiner Geschichte evoziert, so zu bearbeiten weiß, dass anstelle möglicher Verstimmung Heiterkeit eintritt. Dazu präsentiert er originelle Figuren, in denen Vollkommenheit und Defizienz verschmolzen sind. Einerseits idealisiert er sie, verherrlicht besonders ihr hartnäckiges Verfolgen exzentrischer Leitideen; andererseits degradiert er sein Personal, indem er ihm infantile Beschränktheit attestiert.⁶ Das typische Beziehungsmuster der ambivalenten Exposition ist, wie an der *Sentimental Journey* zu sehen war, mit Ich-Erzählungen kompatibel, falls die erzählende Person aufgrund eines höheren Reflexionsniveaus Unterschiede zu ihrem früheren Selbst aufweist.

3 Die komische Textur findet nur vereinzelt angemessene Würdigung, z.B. bei Nygaard (1980) oder Haman (2015). Komik wird hier als Mittel der Persiflage romantischer Einstellungen beziehungsweise als Form metafiktionalen Parodierens gesehen.

4 Bormann (1983), S. 108

5 Bormann (1983), S. 107. Bormanns Empfehlung, dem Spiel der Zeichen »am gescheitesten mit einer gewissen Lockerheit zu begegnen«, ist aktueller denn je im Hinblick auf den allegoristischen Overkill, dem sich der Text ausgesetzt sieht.

6 Vgl. hierzu ausführlicher Abschnitt 4.2.

Hierin entspricht Eichendorffs Erzähler der modellhaften Beschreibung nicht. Von dem agierenden Taugenichts, dessen Eigenschaftsprofil durchaus humoristisch ist, setzt sich der erwachsene Ich-Erzähler ungenügend ab. Für ein erheblich besseres Urteilsvermögen fehlen Anhaltspunkte. Vielmehr darf man vermuten, dass sich die Naivität des adoleszenten Protagonisten trotz Persönlichkeitsentwicklung erhalten hat, zumal der Erzähler einräumt: »Überhaupt weiß ich eigentlich gar nicht recht, wie doch alles so gekommen war [...]«. ⁷ Eine ungebrochene Naivität wird überdies durch den Darstellungsmodus nahegelegt. Der Erzähler vergegenwärtigt seine ziemlich verworrene Jugendphase ohne jede epische Distanz, dafür mit genüsslicher Einfühlung. Deshalb stehen die einzelnen Szenen immer episodisch segmentiert, anstatt aufeinander bezogen zu werden; die Ereignisse sind demnach lückenhaft, bisweilen inkonsistent geschildert, wobei keineswegs nur feine Ungereimtheiten vorkommen. Wenn innerhalb eines Tages sogar Jahreszeiten wechseln ⁸, dann liegen gefühlsbedingt verfälschte Erinnerungen vor, und zwar deutlich stärker als bei biographischer Reminiszenz allgemein üblich.

Mit dem Wegfall des reflektierenden Erzählers geht ein effizientes Instrument der Leserlenkung verloren, was die Registrierung der humoristischen Dynamik erschwert. Das ist jedoch kein Grund, dieses Beispiel nicht in die Analyse einzubeziehen, denn normalerweise hält sich das gattungsspezifische Prinzip der ambivalenten Exposition durch, auch wenn der Erzähler als distinktes Subjekt verschwindet.

Ohne jenes narrative Steuerungselement stellt der Roman freilich mehr Ansprüche an den Leser, welcher die widersprüchliche Charakterisierung des Protagonisten mit gesteigerter Aufmerksamkeit zu verfolgen hat. Um die simultane Idealisierung und Infantilisierung zu erfassen, braucht er eine Perspektive, die ihm gestattet, den vorgegebenen Blickwinkel als solchen metakognitiv zu überblicken. Gegenüber dem naiven Ich-Erzähler muss der Leser seinen unabhängigen Beobachterstandpunkt behaupten, indem er hellhörig bleibt für Interferenzen, die aufgrund ihrer Heterogenität jedes einfache Verstehen problematisieren. Derartige Textsignale werden oft ganz schwach, aber so kontinuierlich eingebaut, dass sie einen Subtext bilden, welcher eine komplexere Realität skizziert, die mit der Traumwelt des Taugenichts unvereinbar ist. Meine Interpretation wird darauf ausführlich eingehen, während

7 Eichendorff II 454

8 Eichendorff II 446 und 450

ich Abweichungen vom idealtypischen Modell, die der modifizierten Erzählhaltung geschuldet sind, unberücksichtigt lasse, weil ich mich auf die Korrelationen zwischen humoristischer Prosa und bürgerlicher Subjektivität konzentrieren möchte.

9.2.2

Am besten nähern wir uns dem *Taugenichts* durch eine kompakte Betrachtung des seinerzeit geführten Diskurses über Philister und ihr Gegenbild, denn dieser kann die Virulenz der bürgerlichen Doppelidentität demonstrieren und von daher Eichendorffs humoristische Behandlung plausibel machen.

Bekanntlich hat sich der geographische Eigenname ›Philister‹ im universitären Jargon gewandelt zur despektierlichen Bezeichnung für die nicht-akademische Bevölkerung, auf deren festgelegte Lebensweise die Studenten hochmütig herabsehen.⁹ Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Begriff so weit als bildungssprachliches Mittel der Abgrenzung verbreitet, dass ihn Goethes Jugendroman schon selbstverständlich an entscheidender Stelle aufgreift. Werther verwahrt sich im Brief vom 26. Mai 1771 dagegen, kreative Ausdrucksformen von vornherein durch ästhetische Vorschriften einengen zu lassen. Er vergleicht seinen expressiven Überschwang mit der Euphorie eines total Verliebten, der neben seiner Freundin alles andere vergisst, weshalb ihm »ein Philister« ostentativ rät, er solle sowohl seine Zeit sinnvoller einteilen wie auch Geschenke für seine Geliebte sparsamer dosieren. Werther kommentiert, eine solche Maxime befördere gewiss die Karriere des jungen Mannes in jeder Behörde, »nur mit seiner Liebe ist's am Ende und, wenn er ein Künstler ist, mit seiner Kunst.«¹⁰ Bereits der frühe literarische Beleg betont also Zweckrationalität und ökonomisches Kalkül, welche den entstehenden Sozialcharakter prägen werden. Hinzu kommen weitere Wesenszüge wie die Sorge um Besitz sowie ein starkes Bedürfnis nach Absicherung gegen Unwägbarkeiten.¹¹

Diese Einstellungen summieren sich zu einer Existenzweise, die neben der notwendigen Reproduktion der Arbeitskraft kaum Freiheiten kennt.¹² Solch ein gleichförmiges Leben erzwingt den komplementären Habitus

9 Vgl. zur Geschichte des Philister-Begriffs im Einzelnen die Aufsätze bei Bunia (2011).

10 Goethe VIII 29

11 Vgl. Goethe VIII 29

12 Goethe VIII 21, 23

der »Gelassenheit«, die letztlich zur Daueranspannung gerät und seelische Entfaltung verhindert.¹³ Zwar wünscht sich der unruhige Werther selbst manchmal mehr Gelassenheit, aber was sie als starre Affektkontrolle anrichtet, macht ihm eine Auseinandersetzung mit Lottes Verlobtem deutlich. Hinter Alberts bedächtigen Argumentieren vermutet er eine rigorose Vernünftigkeit, die keinerlei emotionale Berührung zulässt, sondern Impulsivität an sich abnormal findet und darüber zur Intoleranz wird.¹⁴

Soziale Überanpassung, worunter jede Individualität verkümmern muss, verfehlt für Werther die »Bestimmung des Menschen«¹⁵, die er nach empfindsamer Manier aus dem Konzept des innerlichen Menschen ableitet. Von daher erschließt Introspektion ein Universum »in Ahnung und dunkler Begier«¹⁶, eine »Fülle des Herzens«¹⁷, die befreiende Persönlichkeitsentfaltung verspricht. Da die Idee gesteigerter Humanität in den »fatalen bürgerlichen Verhältnisse[n]«¹⁸ auf wenig Resonanz trifft, wendet sich Werther anderen Erlebnisfeldern zu, welche den gesellschaftlichen Zwängen nicht unmittelbar unterworfen zu sein scheinen: Natur, Liebe, Kunst. Geradezu überwältigend wirkt der unendliche Reichtum der »lebendigen Natur«.¹⁹ Durch sie wird der ganze Mensch angesprochen und kann aus dem Eindruck ihrer Harmonie das Vorgefühl innerer Einheit schöpfen. Die heilsamen Kräfte natürlicher Umgebung glaubt Werther schon im Umgang mit der ländlichen Bevölkerung zu spüren. Die einfachen Leute bekunden ungekünstelt Sympathie, sprechen ihre Gedanken freimütig aus.²⁰ Als ihm ein Bauernknecht sogar seine Herzensangelegenheit anvertraut, sieht Werther Liebe »in ihrer größten Reinheit« ausgedrückt, wie sie den feineren Kreisen unbekannt ist.²¹ Solche Authentizität erstrebt er für sich selbst, indem er vorrangig der Stimme seines

13 Goethe VIII 33, 85, 95, 99, 191, 257

14 Goethe VIII 93ff. Zu Intoleranz als Philister-Merkmal siehe die Aussage: »Man wird in philisterhaften Äußerungen immer finden, dass der Kerl immer zugleich seinen eigenen Zustand ausspricht, indem er den fremden negiert, und dass er also den seinigen als allgemein sein sollend verlangt. Es ist der blindeste Egoismus [...]« (Goethe XXXIII 223).

15 Goethe VIII 21

16 Goethe VIII 23f.

17 Goethe VIII 135

18 Goethe VIII 131

19 Goethe VIII 105, 29

20 Goethe VIII 19, 33

21 Goethe VIII 165

Herzens folgt.²² Werthers Kunstauffassung ist dementsprechend bestimmt vom Rekurs auf »das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben«²³. Davon inspirierte Künstler würden ohne Rücksicht auf ästhetische Regelvorgaben nach je eigener Intuition produzieren. Das Autonomiepostulat erklärt auch, weshalb Werther den zwanghaften Philister-Habitus dafür verantwortlich macht, dass »der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohen Fluten hereinbraust«.²⁴

Die den drei Erlebnisfeldern zugeschriebenen Idealvorstellungen sind allerdings erheblich durch pathogene Defizitbedürfnisse Werthers potenziert, sodass sie misslichen Erfahrungen nicht standhalten. Weist Natur menschenfeindliche Seiten auf, schlägt Liebe in ihr brutales Gegenteil um, bleibt Kunst angesichts der gesellschaftlichen Heteronomie wirkungslos, dann beschleunigt das die depressive Abwärtsspirale, die auf den suizidalen Ausweg aus einem unerfüllten Leben hinführt.

Weshalb dieses Scheitern einen derartigen Nachhall im europäischen Lesepublikum auslöst, wird verständlich, sobald man Werthers Leiden als Kristallisationspunkt für den Kernkomplex bürgerlicher Subjektivität auffasst. Mit der Gegenüberstellung von Philister und Genie hat Goethe eine einprägsame Gestalt präsentiert, welche die Kluft zwischen sozialer und kultureller Existenz semantisiert. Der weitere Verlauf des Philisterdiskurses lässt sich an Goethes nächstem Roman sowie den Reaktionen darauf verfolgen. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* setzen die sozialpsychologische Erkundung des privat-autonomen Individuums fort, indem erneut dem Titelhelden eine Nebenfigur zugeordnet ist, um die zentralen Identitätsfacetten *homme/bourgeois* gegeneinander zu profilieren.

Die beiden befreundeten Kaufmannsöhne zeigen bereits in der Kindheit verschiedenen Charakter. Als sich der mit Phantasie begabte Wilhelm begeistert dem Puppenspiel widmet, übernimmt Werner das Amt des Requisiteurs, weil Gewinn daraus zu ziehen ist.²⁵ Seine Lehrjahre sind denn auch reduziert auf zügige Einarbeitung ins väterliche Geschäft. Die frühe Vorliebe fürs Handwerkswesen bestätigt sich, wenn er die ordentliche Übersicht, welche doppelte Buchführung gewährt, ungewöhnlich befriedigend findet beziehungsweise

22 Goethe VIII 35f.

23 Goethe VIII 29

24 Goethe VIII 29

25 Goethe IX 388

genüsslich ausphantasiert, wie vorteilhaft man an der globalen Warenzirkulation partizipieren kann.²⁶ Wilhelm ist jedoch sicher, dass nicht »Addieren und Bilanzieren«, sondern allein intrinsisch motivierte Tätigkeiten »das eigentliche Fazit des Lebens« ausmachen werden.²⁷ Aus der performativen Freude am kindlichen Puppenspiel leitet er ein »Talent als Dichter und Schauspieler«²⁸ ab, wendet sich daher voller Engagement der Theaterwelt zu.

Den unterschiedlichen Sozialcharakter vertieft Goethe durch andersartige Lebensläufe. Nach der Heirat von Wilhelms Schwester liquidiert Werner den Hausstand der Meisters und fusioniert die Unternehmen, wobei kommerzielle Überlegungen sogar die persönlichen Belange regeln. Sein »lustiges Glaubensbekenntnis«, außer Geldeinnahmen und Privatvergnügen weder politische noch soziale Interessen zu haben²⁹, bezeichnet den Tiefstand liberalistischer Ideologie, wogegen Wilhelms Überzeugungen wie das humanistische Credo des Bildungsbürgertums anmuten. Friedrich Schiller jedenfalls, welcher nebeneinander die Manuskripte der *Lehrjahre* lektoriert sowie das Konzept ästhetischer Erziehung entwickelt, bemerkt Konvergenzen, die er sogleich mit der Erwartung verbindet, für alle, »denen an ihrer inneren Bildung viel gelegen ist«³⁰, eigne sich der Protagonist zum Leitbild. In der Tat geht es Wilhelm weniger um den Erwerb spezieller Kompetenzen als um harmonische Entfaltung menschlichen Potenzials.³¹ Die Ziele seiner Entwicklung bleiben zwar recht verschwommen, doch weiß er definitiv, dass sie nicht im bürgerlichen Milieu, sondern nur im Freiraum künstlerischer Aktivitäten erreichbar sind. Deshalb wird er Mitglied einer Wanderbühne. Über die dadurch hergestellten Kontakte mit ganz verschiedenen Zeitgenossen erwächst ihm eine Fülle an Menschenkenntnis und Welterfahrung – eine dauerhafte persönliche Bereicherung, selbst nachdem seine hochfliegenden Annahmen von der Effektivität des Theaters, ja dem Stellenwert der Kunst überhaupt sich zerschlagen haben.³² Auch Werner muss Jahre später erstaunt feststellen, dass Wilhelm vitaler wirkt, ein gereiftes »Persönchen« geworden ist, dessen Chancen auf dem Heiratsmarkt nicht zu verachten seien.³³ Hinter Werners

-
- 26 Goethe IX 389
 - 27 Goethe IX 389, 406f., 641
 - 28 Goethe IX 431
 - 29 Goethe IX 655
 - 30 Goethe IX 869f.
 - 31 Goethe IX 656ff.
 - 32 Goethe IX 823, 873
 - 33 Goethe IX 878

spöttischem Respekt ist Neid unverkennbar, denn die Schattenseiten seines geschäftlichen Erfolgs – abgehärmtes Aussehen, psychosomatische Labilität und Zerstreutheit – sind ihm durchaus bewusst.³⁴ In »Werners traurige[r] Verwandlung« als berufsbedingter Deformation sieht Schiller ein gekanntes Kompositionselement, womit Goethe die Einschätzung Wilhelm Meisters präzisiere:

Jetzt steht er in einer schönen menschlichen Mitte da, gleich weit von der *Phantasterei* und der *Philisterhaftigkeit*, und indem Sie ihn von dem Hang zur ersten so glücklich heilen, haben Sie vor der letzteren nicht weniger gewarnt.³⁵

Allerdings gibt Schiller zu bedenken, dass Goethe die »zwei entgegengesetzten Abwege von diesem glücklichen Zustand« variantenreich ausführt, das harmonische Ideal selbst hingegen nicht ausreichend auf den »philosophischen Begriff« gebracht hat.³⁶ Für die Gesamtaussage müsse aber die im Konzept ›Lehrjahre‹ implizierte »Idee der Meisterschaft« spezifiziert werden.³⁷ Schillers diesbezügliche Hinweise verraten, dass er die dargestellte Entwicklung in seinem Sinn von ästhetischer Erziehung zu wahrer Humanität verstanden wissen will.³⁸ Derartige Festlegung verweigert Goethe unter Berufung auf den »realistischen« Zug seines Schreibens, der offenere Lektüreangebote erfordere.³⁹ Nachdem Wilhelm endgültig die Theaterwelt verlassen und sich einer sozialreformerischen Gruppe angeschlossen hat, in der er eine ihm gemäße Rolle einzunehmen hofft, relativiert sich seine frühere Orientierung durch ein Spektrum divergierender Lebensentwürfe, welche jedoch ihrerseits noch durch die Vorstellung depotenziert werden, dass persönlich Erreichtes weniger auf eigenen Entscheidungen als vielmehr auf Serendipitätseffekten beruht.⁴⁰

34 Goethe IX 877f.; vgl. 944

35 Schiller (1796), S. 185

36 Schiller (1796), S. 194f.; vgl. 198

37 Schiller (1796), S. 191

38 Schiller (1796), S. 187, 193ff., 199f.

39 Die narrative Grundeinstellung entzieht Goethe (XXXI 208) der Diskussion, indem er sie »aus [s]einer innersten Natur, aus einem gewissen realistischen Tick« ableitet. Schiller seinerseits reduziert die Unverzichtbarkeit seiner idealistischen Forderung zur »Grille« und vermeidet damit diplomatisch eine ansonsten unüberbrückbare Gesinnungsdifferenz. Vgl. Schiller (1796), S. 224.

40 Goethe IX 992. Später (XVII 15) deklariert Goethe Serendipität zum Grundprinzip, das den Roman durchzieht und »sich zuletzt mit klaren Worten ausspricht«.

Der Ausgang des Romans, der damaligen Lesererwartungen erheblich zuwiderlief, führt Friedrich von Hardenberg sogar zur endgültigen Ablehnung. Er begründet das ebenfalls mit Begriffen des Philisterdiskurses: Seine Koordinaten für die Positionsbestimmung der Titelfigur sind »Streben nach dem Höchsten und Kaufmannsstand« beziehungsweise »Schönheit und Nutzen«, wobei er anfänglich, analog zu Schiller, einen idealen Kompromiss anvisiert.⁴¹ Aber intensives Textstudium veranlasst ihn, Wilhelm Meisters Entwicklungskurve eindeutig aus dem positiven Sektor herauszuziehen. Dass dieser seine künstlerische Mission so vollständig verwirft, manifestiere unabweisbar »das Eindringen des Evangeliums der Ökonomie«.⁴² Wenn Goethe zugleich Repräsentanten der Poesie wie Mignon und den Harfner als pathologische Gestalten dem Untergang weiht, dann kann das für einen romantischen Autor nur »[k]ünstlerischer Atheismus« sein.⁴³

Im Gegenzug unternimmt es Novalis, einen exemplarischen Werdegang zum Künstler vorzuführen, indem er ihn in den Lebenslauf des sagenhaften Dichters Heinrich von Ofterdingen einschreibt. Welche Art von Bildung seine Titelfigur erfahren soll, präformiert eine Szene am Anfang des Romans. Den jungen Heinrich beeindruckten exotische Erzählungen eines Fremden ganz stark. Es ist – das konstatiert der Erzähler ausdrücklich – nicht etwa der Bericht über ungeahnte Reichtümer, der »ein so unaussprechliches Verlangen« erregt, sondern die Schilderung einer wunderbaren blauen Blume, welche unversehens »eine andere Welt« eröffnet.⁴⁴ Die emotionale Intensität eines dadurch angeregten Traums suggeriert, dass Heinrich »zum Dichter geboren« ist und diese Disposition in einem Reifungsprozess ausbilden wird.⁴⁵ Die Eingangsszene bietet das Muster für spätere Stationen der Initiationsreise. Alle Menschen, die er trifft, geben dem Heranwachsenden klärende oder fördernde Impulse, was das bereits angelegte Potenzial freilich nur »wie belebender Fruchtsaub« zu Wachstum aktiviert.⁴⁶ Drei solcher Begegnungen üben nachhaltigen Einfluss auf seine Entwicklung aus. Da ist zunächst die Bekanntschaft mit einem Bergmann, durch den sich das Mysterium der Natur offenbart, weiterhin der Umgang mit einem begnadeten Dichter, welcher Geheimnisse der Kunst erläutert, sowie schließlich die Beziehung zu dessen

41 Novalis II 370

42 Novalis II 807; vgl. I 733

43 Novalis II 801

44 Novalis I 240; vgl. zum Kontrast von poetischer Existenz und aktivem Leben I 314f.

45 Novalis I 315; vgl. I 732

46 Novalis I 311 sowie 299

Tochter, die ihm das Wesen der Liebe nahebringt. Dass diese Themenbereiche den Erlebnisfeldern entsprechen, von denen sich Werther befreiende Persönlichkeitsentfaltung erhoffte, ist keineswegs zufällig, denn das in sie eingelasene utopische Versprechen greift Novalis auf, um es geschichtsphilosophisch auszuarbeiten. Sie werden, angereichert durch eine nicht auslotbare Vielzahl mystischer Bezüge, zur spirituellen Sphäre stilisiert, die Dichter in ihrer Eigenschaft als »Bewohner der höhern Welt«⁴⁷ innerlich anschauen und gesellschaftlich vermitteln.

Obwohl die nachgelassenen Materialien zu dem unvollendeten Roman⁴⁸ ungenügend über die Fortsetzung informieren, ist seine Gesamttendenz unverkennbar, nämlich eine Zeit, die »so weit von der Natur entfernt, so sinnlos für Familienleben, so abgeneigt der schönsten poetischen Gesellschaftsform ist«⁴⁹, mit einer wunderbaren Gegenwelt zu konfrontieren. Der Fokus auf ein romantisiertes Mittelalter ermöglicht es zudem, eine organische Gemeinschaft zu fingieren, worin auch industrielle und ökonomische Unternehmungen noch keine Eigendynamik entwickeln.⁵⁰ Die Erinnerung an verlorene Lebensformen vermag beim modernen Leser Sehnsucht nach einer ganzheitlichen Welt zu stimulieren, allerdings unterbindet das in ferne Vergangenheit verlagerte Geschehen jede eingehendere Auseinandersetzung mit der nun herrschenden Entfremdung. Darum bleibt dahingestellt, wie die gegenwärtige Epoche, welche alles Lebendige durch »Zahlen und Figuren« definiert, zu ursprünglichen, naturnahen Verhältnissen zurückkehren soll.⁵¹ Ebenso wenig lässt das vormoderne Zeitfenster eine Behandlung der Philister-Thematik zu. Lediglich das Grundmotiv klingt in der Eingangsszene an, wenn Heinrichs Vater den visionären Traum seines Sohns geringschätzig übergeht.⁵² Die ignorante Reaktion gleicht oberflächlich zwar der rationalistischen Borniertheit eines Philisters, ist aber dadurch motiviert, dass sich der Vater in Heinrichs Alter den Traumbotschaften seines Unbewussten verschlossen hat.

47 Novalis I 276

48 Novalis I 384ff.

49 Novalis II 293

50 Vgl. Novalis II 253 und 706

51 Die für den Roman vorgesehene lyrische Einlage »Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren« (Novalis I 395) postuliert einfach nur die Aufhebung aller neuzeitlichen Antinomien im »freie[n] Leben«, woraufhin »das ganze verkehrte Wesen« wie durch Zauberpruch in nichts aufgelöst würde.

52 Novalis I 243

Anstatt künstlerische Fähigkeiten auszubilden, ist er ein fleißiger Handwerker geworden, was ihm trotz Erfolg wenig Befriedigung bereitet. Hinter seiner Arbeitswut ist latente Depressivität spürbar.⁵³ Dass er gleichwohl ein spirituelles Verlangen nicht völlig verleugnet, sondern in den Bestrebungen des Sohns toleriert, grenzt ihn vom Zwangscharakter der Philister ab, welcher erst der späteren zivilisatorischen Fehlentwicklung entspringt.⁵⁴

Mit Novalis beziehungsweise den Romantikern generell wird eine neue Phase des Philisterdiskurses eingeleitet. Goethe und Schiller führen ihn noch, um die widersprüchliche Einheit bürgerlicher Subjektivität zu erörtern sowie auszuloten, inwieweit humanistische Bildung oder auch ästhetische Sensibilisierung geeignet sind, gesellschaftliche Emanzipation voranzutreiben. Die spannungsreiche Dialektik zwischen bourgeois und homme will die folgende Generation nicht wahrhaben; sie maximalisiert das asymmetrische Begriffspaar. So gipfelt die romantische Rollendefinition des Künstlers darin, Garant echter Humanität zu sein. Je extremer seine Glorifizierung ausfällt, desto klistischehafter gerät die Negativgestalt des Philisters.

Beide Aspekte hat Novalis pointiert bezeichnet. Wäre Ofterdings ›Verklärung‹⁵⁵ zum göttlich inspirierten Sänger und Propheten eines Goldenen Zeitalters ausgestaltet worden, dann hätte sie ein mythisches Bild dessen ergeben, was Novalis als Inbegriff des Künstlers vorschwebte: Der Dichter ist idealerweise »der transzendente Mensch überhaupt«, er ist »vollkommener Repräsentant des Genius der Menschheit«, also homme par excellence.⁵⁶ Derart ultimative und privilegierte Rollenzuschreibung belegt ihre ideologische Funktion für das bürgerliche Selbstverständnis, wie sie aus Verinnerlichungsvorgängen resultiert, die den unterbliebenen sozialen Fortschritt durch ein Phantasma reiner Menschlichkeit kompensieren.⁵⁷ Explizit verspricht sich Novalis Humanität nicht infolge realisierter Menschenrechte, sondern auf dem Wege künstlerisch vermittelter Vollendung der Individuen.⁵⁸ Alle die-

53 Novalis I 374

54 Novalis I 375. Im geschichtsphilosophischen Binnenmärchen wird diese Gegenströmung durch den erzphiliströsen Schreiber repräsentiert.

55 Novalis I 732

56 Novalis II 325 und 261; vgl. 255, 324, 351, 840

57 Siehe die Analyse dieses Introversionsprozesses in Abschnitt 6.3.

58 Novalis II 656: »Wenig[e] Menschen sind Menschen – daher die Menschenrechte äußerst *unschicklich*, als wirklich vorhanden, aufgestellt werden. Seid Menschen, so werden euch die Menschenrechte von selbst zufallen.« Vgl. dazu auch II 72, 303, 348.

jenigen, welche die »Kunst« des Menschseins nicht beherrschen⁵⁹, verfallen dem Verdikt des Philistertums, das nun einer vollständig verkümmerten Daseinsweise gleichkommt. Für Novalis sind die meisten Leute ausschließlich auf das »Alltagsleben« der Existenzsicherung konzentriert, das sie – »leer an Geist und arm an Herzen«⁶⁰ – bloß durch gewöhnlichste Freizeitvergnügen anreichern können. Weil ihre Differenz zu den »eigentlichen Menschen«⁶¹ kategorisch gemeint ist, wird ihnen jede Spur subtiler Innerlichkeit und wahrer Spiritualität aberkannt.⁶² Die Maximalisierung der Differenz erreicht mit Brentanos notorischer Philister-Satire ihr Extrem. Bei ihm vertritt der Philister den »ausgeborene[n] Feind aller Idee, aller Begeisterung, alles Genies und aller freien göttlichen Schöpfung«. ⁶³ Als Archetypus der Negativität ist die Figur geeignet, weitere diffamierende Attribute an sich zu ziehen und wie ein Vorurteil zur Erhaltung eines günstigen Autostereotyps beizutragen.⁶⁴

Ein besonders einprägsames Bild für den absoluten Gegensatz gelingt Eichendorff mittels lyrischer Verdichtung:

Es ist ein Land, wo die Philister thronen,
Die Krämer fahren und das Grün verstauben,
Die Liebe selber altklug feilscht mit Hauben –
Herr Gott, wie lang willst du die Brut verschonen!

Es ist ein Wald, der rauscht mit grünen Kronen,
Wo frei die Adler horsten, und die Tauben
Unschuldig girren in den kühlen Lauben,
Die noch kein Fuß betrat – dort will ich wohnen!⁶⁵

Das Sonett »Der Wegelagerer« profiliert im Aufgesang zwei antagonistische Sphären. Den sozialen Raum dominiert eine materialistische Kultur, welche den herrschenden ökonomischen Systemzwang verdoppelt, sodass sie die Zerstörung natürlicher Lebensbedingungen billigend in Kauf nimmt und zwischenmenschliche Beziehungen dem Prinzip des Tausches unterwirft. Dage-

59 Novalis II 348: »Mensch werden ist eine Kunst.«

60 Novalis II 296

61 Novalis II 230

62 Novalis II 263

63 Brentano (1811), S. 128

64 Hierzu sei noch einmal an Abschnitt 6.3.5 sowie den dort zitierten Brief Brentanos erinnert.

65 Eichendorff I 417

gen plant das lyrische Ich, fern von der verhassten Gesellschaft einen unberührten Ort zu bewohnen, den es symbolisch zum Vorposten des Goldenen Zeitalters erhöht.⁶⁶ Wie die folgenden Terzette ausführen, will der in Gestalt eines edlen Räubers agierende Künstler die – ebenfalls vermarktete – Schönheit aus ihrer Dienstbarkeit befreien und ihre genuine Funktion als mahnende Statthalterin einer besseren Zukunft regenerieren.

Das Sonett fasst die zeitgemäße Extremvariante des Diskurses zusammen, darf aber nicht mit dem definitiven Standpunkt des Autors gleichgesetzt werden. Eichendorff hat wie kaum ein anderer das Dialektische der Beziehung von Künstler und Philister gesehen, ihr immer neue Aspekte abgewonnen.⁶⁷ Der Platz eines Solitärs – in Eichendorffs Werk wie in der Diskursgeschichte – gebührt dabei aufgrund der humoristischen Einrichtung dem *Taugenichts*, dessen Interpretation wir uns nun zuwenden.

9.2.3

Der Romananfang greift zunächst den typisch romantischen Antagonismus der beiden Existenzweisen auf. Während der Müller, noch mit der emblematischen Schlafmütze bekleidet, »seit Tagesanbruch in der Mühle rumort«⁶⁸, genießt sein Sohn die erste Wärme der Frühlingssonne. Dass er deswegen vom Vater als untauglicher Gehilfe aus dem Haus geworfen wird, weiß er umzudeuten zur Eigeninitiative, woanders sein Glück zu suchen, und inszeniert einen spektakulären Aufbruch, welcher die Mitwelt trotzdem wenig beeindruckt.

Ich hatte recht meine heimliche Freud', als ich da alle meine alten Bekannten und Kameraden rechts und links, wie gestern und vorgestern und immerdar, zur Arbeit hinausziehen, graben und pflügen sah, während ich so in die freie Welt hinausstrich. Ich rief den armen Leuten nach allen Seiten recht stolz und zufrieden Adjes zu, aber es kümmerte sich eben keiner sehr darum.⁶⁹

66 Vgl. zur Paradies-Symbolik Novalis II 304: »Wenn die Taube Gesellschafterin und Liebling des Adlers wird, so ist die goldne Zeit in der Nähe oder gar schon da, wenn auch noch nicht öffentlich anerkannt und allgemein verbreitet.«

67 Einen Überblick geben Cotter (1991) und Strenze (1973).

68 Eichendorff II 446. Das Verb ›rumoren‹ verwendet Eichendorf bevorzugt für besinnungslose Geschäftigkeit.

69 Eichendorff II 446f.

Die Abgrenzung verschärfend erläutert das Wanderlied, mit dem der Taugenichts auszieht, wie Philister sowohl zu apathischer Lebensführung tendieren als auch »vom Kinderwiegen, / Von Sorgen, Last und Not um Brot« absorbiert sind. Wer sich hingegen frei machen könne, sei ein Auserwählter, für den Gottes schöne Welt »Wunder« bereitstelle.⁷⁰

Doch die einfache Kategorisierung erweist sich prompt als voreilig, weil dem Jugendlichen am gleichen Tag die prekäre finanzielle Lage klar wird. Das im Lied bekundete Gottvertrauen weicht massiver »Herzensangst«, er nimmt die erstbeste Arbeit auf einem Schloss an und landet »denn, Gott sei Dank, im Brote«. ⁷¹ Aber auch hier quält ihn seine marginale Position, was er hauptsächlich beim sozialen Vergleich mit den adeligen Herrschaften spürt. ⁷² Eine philisterhafte Neigung tritt stark hervor, sobald er zum Zolleinnehmer aufsteigt. Selbstgefällig übernimmt er von seinem Vorgänger begehrte Symbole etablierter Behaglichkeit, unter anderem »einen prächtigen roten Schlafrock mit gelben Punkten, grüne Pantoffeln, eine Schlafmütze und einige Pfeifen mit langen Röhren«. ⁷³ Endlich, so scheint ihm, biete er einen würdigen Anblick, weshalb er sehr wünscht, dass ihn die Dorfleute, welche immer sagten, er würde es niemals zu etwas Rechtem bringen, so sehen möchten. ⁷⁴ In Erinnerung an »nützliche Lehren« des Schlossgärtners beschließt er, durch Sesshaftigkeit und Sparsamkeit groß herauszukommen. ⁷⁵ Auch nachdem er das Amt zugunsten erneuter Wanderschaft aufgegeben hat, bleibt ihm der kurzfristige Status wichtig. Selbst gegenüber reisenden Musikanten, die ihn für ihresgleichen halten, hebt er noch hervor, »[e]igentlich ein Einnehmer« zu sein. ⁷⁶ Die Absicht des jungen Manns, seine soziale Identität im bürgerlichen Milieu zu verorten, muss natürlich scheitern, da er das Arbeitsleben lediglich verspielt imitiert und lieber wundervollen Phantasien nachhängt, womit auf komische Weise die Antinomien bürgerlicher Subjektivität ins Spiel gebracht werden.

Die originelle Behandlung der gegensätzlichen Tendenzen spiegelt sich auch in der Beziehung zwischen Taugenichts und Portier. Obwohl die zwei nicht unterschiedlicher sein könnten, haben sie dennoch ein wechselseitiges

70 Eichendorff II 448

71 Eichendorff II 452f.

72 Eichendorff II 454; vgl. 456, 464

73 Eichendorff II 466

74 Eichendorff II 468

75 Eichendorff II 452 und 468

76 Eichendorff II 542; vgl. 491

Interesse aneinander. Der Pförtner ist schon bald ein »intimer Freund«, wird schließlich als Vaterersatz zum signifikanten Anderen.⁷⁷ Den unangepassten Jugendlichen beurteilt er durchaus nicht so abfällig, wie es einem buchstäblichen Philister anstehen würde. Zweifellos hält er ihn für leicht verrückt, ohne jedoch besonders Anstoß daran zu nehmen. Halb amüsiert, halb angetan geht er auf die romantischen Illusionen des Taugenichts ein.⁷⁸ Sie müssen etwas in ihm berühren; einen bloßen Narren zu heiraten, hätte er seiner Nichte bestimmt ausgedreht. Eichendorffs nuanciertere Figurendarstellung wird an einer Meinungsverschiedenheit der beiden deutlich. Als sie einmal gemütlich den Tag ausklingen lassen, ertönen von fern die Hörner der heimkehrenden Jagdgesellschaft.

Ich war recht im innersten Herzen vergnügt und sprang auf und rief wie bezaubert und verzückt vor Lust: »Nein, das ist mir doch ein Metier, die edle Jägerei!« Der Portier aber klopfte sich ruhig die Pfeife aus und sagte: »Das denkt Ihr Euch just so. Ich habe es auch mitgemacht, man verdient sich kaum die Sohlen, die man sich abläuft; und Husten und Schnupfen wird man erst gar nicht los, das kommt von den ewig nassen Füßen.« – Ich weiß nicht, mich packte da ein närrischer Zorn, dass ich ordentlich am ganzen Leibe zitterte. Mir war auf einmal der ganze Kerl mit seinem langweiligen Mantel, die ewigen Füße, sein Tabaksschnupfen, die große Nase und alles abscheulich. – Ich fasste ihn, wie außer mir, bei der Brust und sagte: »Portier, jetzt schert Ihr Euch nach Hause, oder ich prügle Euch hier sogleich durch!« Den Portier überfiel bei diesen Worten seine alte Meinung, ich wäre verrückt geworden.⁷⁹

Oberflächlich hat es den Anschein, als würde die Streitszene genuine Begeisterung vor utilitaristischer Borniertheit auszeichnen; tatsächlich betont der Interaktionsverlauf jedoch das Exzentrische der Verhaltensweisen. Der abrupte Übergang von frustrierter Freude zu »närrische[m] Zorn« beweist,

77 Eichendorff II 468 sowie 561; vgl. auch 528 und 546

78 Eichendorff II 558; vgl. 495, 489 sowie 452: Die verschmitzte Art des Portiers ist unverkennbar, wenn er vor dem leicht zu beeindruckenden Taugenichts konventionelle Weisheiten und »Kenntnisse von der Weltgeschichte« ausbreitet oder dessen Italiensehnsucht spöttisch verstärkt. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass er bereits beim ersten Zusammentreffen seinen insgeheimen Spaß daran hat, dem weltunerfahrenen Burschen durch gravitärisches Auftreten zu imponieren.

79 Eichendorff II 470

dass die Schwärmereien des Taugenichts gewaltsam gegen empirische Einwände immunisiert werden müssen. Die heftige Überreaktion ist eine Karikatur seines Idealismus, denn derartige Exaltiertheit übertrifft an Unverhältnismäßigkeit den nüchternen Vorbehalt des Portiers bei Weitem. Dessen Jagd-Aversion, welche den Einsatzerfahrungen lohnabhängiger Treiber entspricht, hat allenfalls etwas Philisterhaftes, weil er keinerlei Abenteuer hierbei entdecken kann. Seine unempathische Antwort wirkt dennoch weniger lachhaft als der aggressive Wutausbruch, den er bemerkenswert nachsichtig hinnimmt. Demzufolge ist die Szene nicht nach der erwartungsgemäßen Schwarz-Weiß-Schablone gefertigt, sondern ersetzt sie durch feinere Typisierung, die beidseitig relativierend ausfällt. Indem Eichendorff den eigenwilligen Charakter der Akteure herausstreicht, stellt er sie unverkennbar in die Tradition von Sternes ›humorists‹, was sie genealogisch zu seltsamen Vögeln macht – der eine »ein luftiger Vogel«⁸⁰, der andere flügelahm, aber jeder absonderlich auf seine Weise. Diese Abstammung erklärt auch ihre Denkart. Dem jeweiligen Blickwinkel kommen fremde Gedanken ziemlich verrückt vor, weshalb eben vom Betrachterstandpunkt aus die kauzige Eingeschränktheit beider manifest wird.

Dass solche Relativierungen die zunächst anklingende Dichotomie der Existenzweisen angreifen, ist allenthalben zu beobachten. Sogar zum scheinbar programmatischen Lied, das der Taugenichts eingangs anstimmt, findet man ein Pendant im Wanderlied der Studierenden, die ihn bei seiner Rückkehr aus Italien begleiten.⁸¹ Ähnlich dem Abschied des frohen Wandersmanns, der die Sesshaften bemitleidet,⁸² beschreibt es den hochgestimmten Aufbruch von Prager Studenten zu Ferienbeginn. Ihr musikalisches »Ade in die Läng' und Breite« beinhaltet den herablassenden Wunsch, die Zurückbleibenden möchten am angestammten Ofenplatz nicht unzufrieden sein. Schon in den nächsten Verszeilen wird das bejubelte Ungebundensein revidiert unter Verweis auf jene mittellosen Kommilitonen, welche ihren Lebensunterhalt als wandernde Musikanten verdienen müssen, wodurch sie von fremder Großzügigkeit abhängig bleiben. Die letzte Strophe erfasst ihre tatsächlich erbärmliche Situation nach Einbruch des Winters. Das umschlagende Wetter bedingt einen drastischen Stimmungswechsel, sodass sie nun neidvoll je-

80 Eichendorff II 549

81 Eichendorff II 550f.

82 Eichendorff II 448. Das Lied hat in den gesammelten Wanderliedern den Titel »Der frohe Wandersmann« erhalten (Eichendorff I 266).

den glücklich preisen, der ganz zufrieden hinter seinem warmen Ofen sitzen kann.

Den drei mitreisenden Studenten sind die Schattenseiten des Umherziehens zur Genüge bekannt. So sehr ihre witzigen Schilderungen alle Entbehrungen auch beschönigen wollen, selbst der blauäugige Taugenichts hört das Missliche heraus und ist, da er den gemeinsamen Mangel fühlt, den Tränen nahe. Um keinerlei Rührung aufkommen zu lassen, demonstriert der Waldhornist des Trios seinen Widerwillen gegen komfortables Reisen, verherrlicht stattdessen die unbestimmte Aussicht, dass sie »gar nicht wissen, welcher Schornstein heut für [sie] raucht, und gar nicht voraussehen, was [ihnen] bis zum Abend noch für ein besonderes Glück begegnen kann.«⁸³ Während der Taugenichts nicht durchschaut, wie sich die Studierenden im selbstwertdienlichen Rühmen ihrer Vagantenerfahrung wechselseitig bestätigen, und schon wieder fröhlich ist, weiß der Leser ihre inneren Einstellungen von der aufgesetzten Haltung zu unterscheiden. Das Debattieren über den rentabelsten Wegverlauf einerseits, das aufgeregte Proben für eine anstehende Messe andererseits entlarven den Anschein von Sorglosigkeit.⁸⁴ Demgegenüber nehmen die forcierten Freiheitsbekundungen – als Widerspruch in sich – skurrile Züge an.

Bevor ich die Titelfigur selbst detailliert analysiere, soll die Modifizierung des Philisterdiskurses hinsichtlich des Künstler-Mythos ergänzt werden. Hauptsächlich deswegen hat der Autor seinen Helden bis nach Rom und dort zur deutschen Künstlerkolonie geleitet. Mit jenem Umfeld evoziert er sehr hohe Erwartungen an kulturelles Leben, da die Ewige Stadt in der Goethezeit geradezu Erfüllungsort ästhetischer Ideale war. Alle Aspekte der italienischen Kunstheimat sind jedoch zwiespältig geschildert, weshalb dem Image die Grundlage entzogen wird. Zu diesem Milieu stößt der Taugenichts, als ihm ein Maler ein Frühstück verspricht, falls er Modell sitzt. Das Atelier befindet sich in einem unansehnlichen Viertel auf dem Dachboden eines heruntergekommenen Hauses; kaputtes Mobiliar verstärkt den Eindruck dürftiger Verhältnisse. Noch viel mehr stört den Taugenichts die totale Unordnung.

Aber da lagen Stiefeln, Papiere, Kleider, umgeworfene Farbentöpfe, alles durcheinander; in der Mitte der Stube standen große Gerüste, wie man zum Birnenabnehmen braucht, ringsum an der Wand waren große Bilder

83 Eichendorff II 544f.

84 Eichendorff II 543 und 545

angelehnt. Auf einem langen hölzernen Tische war eine Schüssel, worauf, neben einem Farbenkleckse, Brot und Butter lag. Eine Flasche Wein stand daneben.⁸⁵

Das Frühstück verzögert sich trotzdem, denn »da war wieder kein Messer da«, bis sie endlich eines unter Malutensilien finden. Die Schlamperei rührt von der ausgeprägten Lässigkeit im Charakter des Malers her, die sogar sein künstlerisches Selbstverständnis bestimmt. Zum Beispiel nennt er seine Tätigkeit »Metier«, verwendet saloppe Ausdrücke wie »abmalen«, »abkonterfeien«, den Gestalten »einen Kopf aufsetzen«, woraus eher handwerkliche Routine als beseeltes Sendungsbewusstsein spricht.⁸⁶

Bei einer Zusammenkunft Romdeutscher lernt der Taugenichts einen weiteren Maler kennen, dessen leichenblaues Gesicht und wirre Haare fortgeschrittene Verwahrlosung verraten.⁸⁷ Das »liederliche Genie«⁸⁸ kommt schon betrunken an, um sogleich durch eine großspurige Eifersuchtsszene die Aufmerksamkeit aller auf seine Person zu ziehen. Solche launischen Allüren legt er den ganzen Abend nicht ab. Zuletzt glaubt er, im Taugenichts einen einfältigen »Zuhörer« gefunden zu haben, vor dem er dick auftragen kann.⁸⁹ Die pathetische Ansprache entspringt einer neuen Laune, gleichwohl redet er sich auch eine Last von der Seele, welche ihm das festgelegte Rollenvorbild aufbürdet. Seine Metapher vom gigantischen Spagat zwischen Zukunft und Gegenwart, den der Künstler leisten soll, zitiert förmlich das ultimative Projekt der Romantik, aber indem er das Bild so anlegt, dass die Zukunft aus »nichts als Morgenrot und zukünftige[n] Kindergesichter[n] dazwischen« besteht, die Zeitgenossen andererseits einen Klotz am Bein darstellen, bekennt er rundheraus, eine »höchst klägliche, unbequeme, breit gespreizte Position« einzunehmen. Der sarkastisch gebrauchte Geniebegriff sowie das selbstironisch larmoyante Fazit, dass »alle das Zucken, Weintrinken und Hungerleiden lediglich für die unsterbliche Ewigkeit« sei, bezeugen ein illusionsloses Wissen darum, einer idealistischen Ideologie ausgesetzt zu sein, welche niemals mit dem persönlichen Lebensstil harmoniert.⁹⁰

85 Eichendorff II 526

86 Eichendorff II 525, 526; vgl. 536

87 Eichendorff II 531 und 537

88 Eichendorff II 538

89 Eichendorff II 536f.

90 Eichendorff II 536f.

Die hervortretenden Momente entfremdeter Künstlerexistenz sind der Aura des absoluten Kunstideals abträglich. Dessen Profanisierung unterstreicht Eichendorff durch die wiederum zwiespältige Schilderung der ästhetischen Praxis der römischen Kunstgemeinde. Während jener Zusammenkunft kommt ein »tableau vivant« zur Aufführung, das zwar voller Eifer arrangiert wird, aber offenbar über die dilettantischen Kräfte der Schauspieler geht. Ihre Performance wirkt angestrengt und »ganz außerordentlich künstlich«, als würden sie sich »arbeiten« wie der Portier an seinem Fagott.⁹¹ Ausgesprochen philisterhaft gerät die Veranstaltung aufgrund der Selbstgefälligkeit des Regisseurs. Der genießt den Ruf, »ein großer Kenner und Freund von Künsten« zu sein⁹², welchen er wohl dem Umstand verdankt, dass er bei jeder Gelegenheit den Maître de Plaisir gibt, was ebenfalls »außerordentlich künstlich« geschieht.⁹³ Das damals beliebte Tableau ist ohnehin eine artifizielle Kunstgattung, denn das »lebende Bild« impliziert vom Wesen her Starrheit beziehungsweise kitschige Imitation.⁹⁴ Sein Zweck, »für den *einen* Augenblick spielerisch die Bereiche von Kunst und Leben zu sinnverwirrender Deckung zu bringen«⁹⁵, bezeichnet die Schwundstufe der kunstphilosophischen Utopie, verborgene Schönheit allmählich allen Lebensbereichen zu vindizieren. Doch nicht einmal diese verkümmerte Intention kann der Amateur realisieren, da ihm der dumme Zufall die Regie aus den Händen nimmt, wodurch banalster Alltag die künstlerische Überhöhung komisch durchkreuzt.

Bereits die Betrachtung einiger Nebenfiguren ergibt den Befund, dass sie das Thema des Philisterdiskurses originell variieren. Eichendorff versetzt hier den historisch ausgehärteten Antagonismus von bourgeois und homme in einen elastischeren Zustand zurück, der für versteckte Bezüge zwischen dem objektiv abgerufenen Sozialcharakter und seiner privatautonomen Überformung transparent ist. Insbesondere das der Antithese Künstler/Philister inhärente Wertgefälle, welches die Romantiker maximal auslegen, erfährt eine

91 Eichendorff II 531; vgl. 486

92 Eichendorff II 533

93 Eichendorff II 533. An jeder Fundstelle des Textes ist die Bezeichnung »künstlich« entsprechend der Gesamttenenz auffällig ambivalent konnotiert.

94 Miller (1972, S. 114) spricht von »einer Versteinerung und Sinnentleerung der Attitüden und lebenden Bilder, die schon ziemlich früh im 19. Jahrhundert zu einem Klischee-abhängigen Gesellschaftsspiel verkamen«.

95 Miller (1972), S. 112

Nivellierung. Die vorgeführten künstlerisch tätigen Gestalten lassen ja durchweg Vorbildlichkeit vermissen, aber nicht deren individuelle Unzulänglichkeit soll bloßgestellt werden, sondern der problematische Künstler-Mythos seinen Nimbus verlieren. Folglich bleibt weder der Philister auf den stereotypen Feindbild-Status eingeengt noch wird das Klischee vom genialen Künstler als Idol von Humanität aufrechterhalten. Die vermeintlich miteinander unverträglichen Existenzweisen bilden, statt kategorial verschieden zu sein, Mischformen mit vorwiegend positiver oder negativer Valenz, womit ihre praktische Orientierungsfunktion innerhalb der bürgerlichen Subjektivität allerdings hinfällig ist.

9.2.4

Nicht minder relativierende Wirkung hat die Modellierung des Titelhelden nach Maßgabe des humoristischen Formprinzips, welches – wie in Abschnitt 4.2 aus Texten Sternes sowie Jean Pauls idealtypisch abstrahiert – auf ambivalenter Exposition beruht, die wesentlich durch simultane Idealisierung und Infantilisierung erreicht wird.

Die Idealisierung betrifft in erster Linie die enthusiastische Entrückung der Hauptfiguren. Die Brüder Shandy wie auch die Idylliker aus der deutschen Provinz haben als distinktes Charaktermerkmal eine monomanische Konsequenz, mit der sie ihre ausgefallenen Leitideen verfolgen. Die eminente Kraft der normativen Erlebnismuster ermöglicht ihnen Rückzug in exklusive Vorstellungswelten, was beneidenswerte Unbekümmertheit gegenüber Krisen gestattet. Dasselbe Verfahren identifizieren wir bei der Romantisierung des Taugenichts. Im Unterschied zu seinen Mitmenschen, welche erwachsen wurden, indem sie mehr oder weniger entfremdete Rollen übernahmen, umgibt den jungen Mann ein Charisma, das eben von der Unfähigkeit herrührt, sich äußerlichen Konventionen effektiv anzupassen. Anstatt mit der gesellschaftlichen Lage konform zu gehen, sucht er beharrlich nach wunderbaren Situationen, die seine ursprünglichen Ichideale bewahrheiten können. Der Leserneigung, das als »Symbol reiner Menschlichkeit«⁹⁶ aufzufassen, kommt

96 Eine Formulierung aus Thomas Manns *Taugenichts*-Rezension (*Neue Rundschau* 27 (1916), S. 1483), später in das 8. Kapitel der *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) übernommen. Zu bedenken ist allerdings, dass Mann reine Menschlichkeit nationalistisch mit deutschem Wesen gleichsetzt.

Eichendorff dadurch entgegen, dass er dem sozial randständigen Jugendlichen diejenigen Zonen zuweist, die im Philisterdiskurs zur Sphäre gesteigerter Humanität gehören, denn die gesellschaftsfern gedachten Reservaträume der Natur, Kunst und Liebe stehen für unverbildete Existenzweisen. Da aber überall komische Kontraste hinzugesetzt werden, ist zugleich dem Missverständnis vorgebeugt, der Protagonist wäre eine positive Ausnahmeerscheinung. Die Bedeutung von Komik als Gegengewicht verdient genauere Untersuchung.

Infantilisierung zählt zur genrespezifischen Ausstattung des literarischen Humors; sie stellt die Zwillingsstrategie der ambivalenten Charakterisierung dar. Generell hinterlassen die Protagonisten den Eindruck fixierter Kindlichkeit, weil sie mit Attributen wie Selbstbezogenheit, Einfalt und Weltfremdheit versehen werden. Nicht zuletzt haftet Regressivität an den fixen Ideen, die ihre Individualitäten auf verschrobene Verhaltensabweichungen festlegen. Systematisch auf Kindlichkeit reduziert wird auch der Taugenichts. Eichendorff macht sich die amüsanten Widersprüche zunutze, die den unreifen Entwicklungsstand Adoleszenter spiegeln, etwa wenn der Taugenichts eine verquere Einheit aus philiströsen Bedürfnissen und romantischem Idealismus an den Tag legt. In solcher Komik deckt der Autor immer elementarere Schichten infantiler Mentalität auf. Ein besonders verdichtetes Beispiel findet man gleich zu Beginn, als der Taugenichts die Kutschfahrt schildert, welche seinen Abschied von Zuhause um einiges beschleunigt.

Hinter mir gingen nun Dorf, Gärten und Kirchtürme unter, vor mir neue Dörfer, Schlösser und Berge auf; unter mir Saaten, Büsche und Wiesen bunt vorüberfliegend, über mir unzählige Lerchen in der klaren blauen Luft – ich schämte mich, laut zu schreien, aber innerlichst jauchzte ich und strampelte und tanzte auf dem Wagentritt herum, dass ich bald meine Geige verloren hätte, die ich unterm Arme hielt. Wie aber denn die Sonne immer höher stieg, rings am Horizont schwere weiße Mittagswolken aufstiegen und alles in der Luft und auf der weiten Fläche so leer und schwül und still wurde über den leise wogenden Kornfeldern, da fiel mir erst wieder mein Dorf ein und mein Vater und unsere Mühle, wie es da so heimlich kühl war an dem schattigen Weiher, und dass nun alles so weit, weit hinter mir lag. Mir war dabei so kurios zumute, als müsst' ich wieder umkehren; ich steckte meine Geige

zwischen Rock und Weste, setzte mich voller Gedanken auf den Wagentritt hin und schlief ein.⁹⁷

Hier werden bereits die meisten Verfahren der Infantilisierung eingesetzt, denen man an zahlreichen Textstellen begegnet: Der Taugenichts ist Emotionen von ungehemmter Schwankungsbreite zwischen Euphorie und Melancholie oft derart ausgeliefert, dass er sie körperlich ausagieren muss. Die motorische Abfuhr umfasst Strampeln, Zappeln, Rennen; tollpatschige Impulshandlungen wechseln mit ellenhohen Sprüngen oder unkoordinierten Kapriolen beim Geigenspiel, was seine Zuhörer ziemlich befremdet.⁹⁸ Wegen der schwachen Abgrenzung des Selbst von der Außenwelt genügen geringfügige Reize wie atmosphärische Veränderungen, um einen Stimmungswandel auszulösen. Ohne Ausgleich durch eine längerfristig stabile Befindlichkeit sind seine Stimmungen stets flüchtig, obwohl sich manche gute Laune »wie ein ewiger Sonntag im Gemüte« anfühlt.⁹⁹ Zeitempfinden sowie Raumerfahrung unterliegen ebenso affektiver Verzerrung. Beispielsweise verschiebt der vorbewusste Trennungsschmerz die unlängst verlassene Heimat »weit, weit« in ferne Vergangenheit.¹⁰⁰ Dann wieder kann der Jugendliche, durch »kuriose grausliche Angst« zu schnellster Flucht getrieben, schon einmal so lange davonrennen, bis »das ganze Tal nicht mehr zu sehen« ist.¹⁰¹ Die Geschwindigkeit von Reisekutschen bringt ihn leicht außer Fassung, weshalb er die Raserei mit diesen »Bombenwagen« voller Angstlust genießt.¹⁰² Über Grund und Eigenart seiner Gefühle erlangt er letztlich nie Klarheit; sie sind ohnehin recht undifferenziert. Jede Anstrengung, eine »kuriose« Empfindung gedanklich zu ordnen, endet ergebnislos, denn was er Meditieren beziehungsweise Philosophieren nennt, erreicht bestenfalls das Niveau populärer Spruchweisheiten.¹⁰³ Bevor ihn jedoch ein »Abgrund von Nachsinnen«¹⁰⁴ zu verschlingen droht, driftet er in tagträumerische Trance ab oder fällt urplötzlich wie ein Kleinkind in Tiefschlaf. Die regressiven Traumwelten unterbrechen momentan den Teufelskreis sich selbst verstärkender Unklarheiten, legen den Phantasten freilich dauerhaft auf Ahnungslosigkeit fest. Infolge der episodischen

97 Eichendorff II 450

98 Vgl. besonders Eichendorff II 476, 492, 494, 534, 536, 553, 558.

99 Eichendorff II 448

100 Eichendorff II 450, 490, 496; vgl. 474, 487, 488

101 Eichendorff II 491

102 Eichendorff II 450, 501, 502, 507, 528

103 Eichendorff II 456, 495

104 Eichendorff II 486

Erlebnisweise bleiben ihm Sinnzusammenhänge verborgen; Mal für Mal weiß er »gar nicht, was die Geschichte eigentlich bedeuten sollte,« und steht »ganz verblüfft« da.¹⁰⁵

Das Simulieren kindlicher Mentalität durchzieht den Roman deutlich genug, sodass sich noch weitere Nachweise erübrigen. Weniger offensichtlich ist, bis zu welchem Grad die daraus resultierende Komik die genannten idealen Aspekte affiziert, weshalb ich das eingehender erörtern möchte. Mit stilistischem Fingerspitzengefühl hat Eichendorff dem Müllerssohn Züge des kulturell bestimmenden Menschenbilds eingezeichnet. In erster Linie sind es Natürlichkeit, Unschuld und Einfachheit, die ihn vor dem Hintergrund rousseauistisch-romantischer Utopien konturieren. Aufgewachsen am Rande eines Dorfes ohne die Einflüsse städtischer Zivilisation, scheint er ein unverdorbenes Naturbursche geworden zu sein. Naturverbundenheit sowie Unkenntnis von Konventionen lassen sogar vermuten, er habe sich den ursprünglichen Naturzustand bewahrt. Derartige Idolisierung wird indessen nicht verifiziert, wie zumal die Auseinandersetzung mit einem Bauern belegt. Weil der Taugenichts eine herrliche, allerdings eingezäunte Obstwiese als Rastplatz wählt, beschwört er einen Konflikt mit dem Besitzer herauf, der den »Faulzener« aus dem Garten vertreiben will, bevor »das schöne Gras« fürs Vieh »so zertrampelt« wird.¹⁰⁶ Eventuell assoziieren Leser hierbei den von Rousseau verurteilten Sündenfall ins Privateigentum und erwarten, ihr Held werde direkt das wahre Leben unter Gottes freiem Himmel verteidigen, aber der denkt keineswegs an alternative Normen, sondern artikuliert seinerseits ein Selbstkonzept, das begüterten Status hervorhebt. Die Zwiespältigkeit der Eigenwahrnehmung wiederholt sich vehement, als er danach einem Hirten in arkadischem Ambiente begegnet. Diesen, welcher ihm beneidenswert entspannt vorkommt, beschuldigt der Wanderer nun geradeso der Faulenzerei, registriert dagegen missmutig, dass er sich »in der Fremde herumschlagen und immer attent sein« soll, was bei erhöhtem Schlafbedürfnis gewiss verdrießen muss.¹⁰⁷ Solche Inkonsistenzen des Selbstbilds entgehen ihm, während sie dem unvoreingenommenen Leser ständig auffallen. Auch beim zweiten Aufbruch war ja das Lied des frohen Wandersmanns wegweisend intoniert worden, das darin gefeierte Einssein mit der ganzen Schöpfung blieb trotzdem aus. Der Taugenichts spricht gelegentlich von schönen Ansichten der Na-

105 Eichendorff II 555

106 Eichendorff II 491

107 Eichendorff II 492

tur, intensives Eintauchen in ihre Sphäre kennt er nicht (wenngleich Eichendorff wie kein anderer Autor diesbezügliche Erlebnisse schildern könnte). Im Gegenteil, Waldeinsamkeit kann rasch unbehaglich werden. So reizend die Vorstellung ist, mit Fröhlichkeit, Gottvertrauen und frischen Liedern die freie Natur zu durchstreifen, ihre praktische Umsetzbarkeit hat Grenzen:

Ich befahl mich daher Gottes Führung, zog meine Violine hervor und spielte alle meine liebsten Stücke durch, dass es recht fröhlich in dem einsamen Walde erklang.

Mit dem Spielen ging es aber auch nicht lange, denn ich stolperte dabei jeden Augenblick über die fatalen Baumwurzeln, auch fing mich zuletzt an zu hungern, und der Wald wollte noch immer gar kein Ende nehmen.¹⁰⁸

Das Geigenspiel muss bisweilen Verlassenheitsängste besänftigen, erleichtert andererseits den Kontakt zu Menschen, welche eine Steigerung ihres Lebensgefühls durch die Musik stets freudig aufnehmen.¹⁰⁹ Die Volksweisen mögen nicht wirklich virtuos vorgetragen werden, wie der Musikant sich schmeichelt; da sie jedoch intrinsisch motiviert sind und emotional berühren, qualifizieren sie ihn als legitimen Musensohn. Erst recht steht ihm echtes Künstlertum zu, weil die Lieder neben psychischer Stabilisierung Sinnvorgaben für sein Handeln bereithalten, was dem Verständnis von Kunst im Sinne des potenzierten Poesiebegriffs entspricht. Demgemäß erfüllt er nicht nur den lyrischen Auftrag zum Wandern, sondern auch die Botschaft anderer Lieder: Floras Abendlied sowie ihr Morgenlied umkreisen den zentralen Gedanken romantischer Philosophie, dass die Traumsprache der beseelten Natur mit der Innerlichkeit des Menschen mystisch kommuniziert, wobei Poesie das unterschwellige Zwiegespräch in elaborierten Ausdruck übersetzt.¹¹⁰ Unbewusst erahnt der Taugenichts diesen Ideengehalt schon. Wenn er sich vom Rauschen der Bäume, vom Blitzen des Sonnenlichts, vor allem aber vom Gesang der Vögel persönlich angesprochen fühlt und darauf spontan mit Liedern antwortet¹¹¹, so stellt das ein genuin poetisches Weltverhältnis dar, obwohl es herzlich naiv praktiziert wird, wenn nicht gar grotesk entgleist, wie beim Wortwechsel mit einem Papagei –

108 Eichendorff II 491f.

109 Eichendorff II 493; vgl. 517, 533

110 Eichendorff II 500 und 504

111 Siehe besonders Eichendorff II 446, 487f., 491, 512.

Doch ehe ich mich's versah, schimpfte er mich »furfante!«. Wenn es gleich eine unvernünftige Bestie war, so ärgerte es mich doch. Ich schimpfte ihn wieder, wir gerieten endlich beide in Hitze, je mehr ich auf Deutsch schimpfte, je mehr gurgelte er auf Italienisch wieder auf mich los.¹¹²

Das Zwischenspiel in Rom demonstriert anschaulich, wie aus Fusionierung idealer und infantiler Aspekte humoristischer Effekt entsteht. Jede vorteilhafte Eigenschaft des Taugenichts ist unauflöslich daran geknüpft, was er »wieder für tolles Zeug«¹¹³ anstellt. Der kindische Streit mit dem Papagei verweist auf regressives Denken, das seinerseits die Idee einer Natursprache primitivem Animismus annähert, wodurch sie eigentlich entzaubert wird.

Ebenso deklassieren die Infantilismen seiner »tollen Amour«¹¹⁴ das Liebesideal des jungen Mannes. Da ihm gesellschaftlich gängige Regeln der Liebeswerbung unbekannt sind, benutzt er erneut das Liedgut als Ratgeber. Besonders ein Lied nach Art der Minneklage leuchtet ihm ein, denn die darin beschriebene Interaktion zwischen Troubadour und Herzensdame zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit seiner Beziehung zu der vornehmen Dame, in die er sich verliebt hat. Es erläutert ihm zugleich seine Kontaktschwierigkeiten, weil es die Unnahbarkeit einer hohen Frau dahingehend ausformuliert, dass dem Verehrer sogar Blumengaben untersagt sind, worüber der sich schlimmstenfalls zu Tode grämen kann.¹¹⁵ Die Dysfunktionalität hoher Minne erfährt der Taugenichts auf weniger tragische Weise: Als er im Subtext des öffentlich vorgetragenen Lieds entsprechende Gefühle für Aurelie offenbart, bereiten das drollige Liebesgeständnis sowie die burleske Neuinszenierung dem Publikum doppelten Spaß.¹¹⁶ Immerhin genügt dem Jugendlichen der beschämende Vorfall, um die gutgläubig übernommene Rolle eines modernen Troubadours aufzugeben.¹¹⁷ Zumindest verwirft er solch selbstschädigenden Minnebrauch, praktiziert stattdessen bald das gegenteilige Extrem, pflanzt Blumen im großen Stil an und liefert der Geliebten täglich Sträuße. Mit diesem Sinneswandel ist seine Lernfähigkeit allerdings schon maximal ausgelastet. Das normative Frauenbild an sich beherrscht unvermindert das Verhältnis

112 Eichendorff II 530

113 Eichendorff II 530

114 Eichendorff II 540

115 Eichendorff II 464

116 Eichendorff II 464

117 Vgl. Eichendorff II 799: Die zeitweilig erwogenen Titel »Der neue Troubadour« bzw. »Der moderne Troubadour«, welche die komische Diskrepanz direkt herausgestellt hätten, erschienen Eichendorff denn auch nicht umfassend genug.

zu Aurelie, welche von vornherein einem »Engel«¹¹⁸ gleichgestellt und träumerischer Huldigung ausgesetzt wird. Aufgrund ausschließlicher Orientierung am Ideal fällt es dem Taugenichts niemals ein, Erkundigungen über die konkrete Person beziehungsweise ihre näheren Lebensumstände einzuholen, weshalb nicht bloß der gesellschaftliche Rang Aurelies ungeklärt, sondern ihre Individualität überhaupt unsichtbar bleibt. Empirisch zugängliche Informationen vernachlässigt er komplett, sodass die Kammerzofe das vertretbare Fazit zieht: »Er weiß aber auch gar nichts«.¹¹⁹ Niemals kann er sich in das Liebesobjekt eindenken oder dessen Empfinden fürs eigene Verhalten mitberücksichtigen. Die Fixierung auf ein egozentrisches Phantasma bedingt deplatzierte Handlungen, welche die Angebotete mehr irritieren als entzücken. Fortwährend muss sie davon ausgehen, wegen des Taugenichts in Verlegenheit zu geraten. Sie vermeidet ja schon die Gartenpromenade seit der Entdeckung, dass er ihr voyeuristisch auflauert, sobald sie frühmorgens ans Fenster tritt.¹²⁰ Die peinliche Minne-Analogie führt ihr aufs Neue vor Augen, wie leicht seine unbedarften Gefühlsäußerungen kompromittieren. Auch der diskretere Blumendienst geht nur so lange gut, bis der Bezauberte mit tollkühnen Phrasen sich im Register vergreift, worauf ihr wieder Rückzug angeraten erscheint.¹²¹ Was der Verehrer als Unzugänglichkeit der schönen gnädigen Frau unterstellt, ist somit tatsächlich Reserviertheit, die er paradoxerweise infolge unreifen Auftretens selbst verursacht.

Worin die belustigende Wirkung der ambivalenten Charakterisierung grundsätzlich besteht, sei vorsorglich noch einmal präzisiert. Wer den Heranwachsenden anlässlich seiner mangelhaften Verwirklichung idealistischer Vorstellungen Taugenichts nennen würde, hätte den Text als Satire missverstanden, welche bekanntlich aus moralischer Perspektive urteilt. Bei humoristischer Auffassung ist es jedoch zweitrangig, dass sich der kleine Held zu schwach für normative Ansprüche zeigt; dagegen liegt der Fokus auf seiner absoluten Schwäche für Ideale, was deren heitere Relativierung anbahnt. Zumal dort, wo Interferenzen zwischen Idealisierung und Infantilisierung die imaginären Freiräume der Natur, Kunst und Liebe betreffen, die im Philisterdiskurs als Residuen reiner Menschlichkeit fungieren, kann

118 Eichendorff II 454 und 462

119 Eichendorff II 476

120 Eichendorff II 456ff.

121 Eichendorff 472 und 474

man unschwer nachvollziehen, wie das literarische Genre über die Diskursebene letztlich mit dem Unterbau, der ideologischen Doppelidentität von bourgeois/homme, vermittelt ist.

9.2.5

Der hier eingeschlagene Interpretationskurs eröffnet uns schließlich weiterreichende Einsichten in die Tiefendimension des Romans. Es wird nunmehr ersichtlich, wie Sozialisation, kindliche Mentalität und Identitätsproblematik zusammenhängen.

Gehen wir der Frage nach, warum sich der Taugenichts so unterschiedlich zu den gleichaltrigen Dorfburschen entwickelt, dann weist die einzige Spur der Erklärung zur Mutter, die – obwohl nur nebenbei erwähnt – sein Wesen fundamental beeinflusst hat. Ihr verdankt er letztlich eine blühende Phantasie, da auch die Müllerin mit lebhafter Einbildungskraft begabt war. Vor allem durch ihre schwärmerische Religiosität fasziniert sie den Sohn, indem sie »viele wunderbare Geschichten« von der Ewigen Stadt weiß, die das Kind zu einprägsamen Traumbildern ausmalt; selbst Jahre später bewirken diese beim ersten Anblick Roms die eidetische Vision, »als ständen wirklich die Engel in goldenen Gewändern auf den Zinnen und sängen durch die stille Nacht herüber.«¹²² Eine andere Quelle des Phantastischen bietet sich den beiden im Lesestoff, der seinen Weg in die Mühle gefunden hat.¹²³ Noch ist die ländliche Bevölkerung nicht von der Flut moderner Romane überschwemmt worden, stellt aber bereits vermehrt Abnehmer für Bücher, welche speziell auf den Geschmack ungebildeter Publikumsschichten abgestimmt werden. Meistens sind die einfachen Kleinformen wiederaufbereitete Geschichten aus der alteuropäischen Erzähltradition der Sagen, Märchen, Lieder sowie sonstiger Folklore. Ungeachtet thematischer Variation, lässt sich die gesamte Textklasse ebenfalls unter den Begriff des Wunderbaren fassen, denn ihre ungewöhnlichen Inhalte sollten ja den eintönigen Alltag vergessen lassen beziehungsweise dessen Banalität mit geheimnisvollem Bedeutungsgehalt aufladen. Das Mysteriöse und Irrationale muss im intensiven Austausch zwischen Mutter und Kind eine zentrale Rolle gespielt haben, weil es häufig Versatzstücke der

122 Eichendorff II 521f. Vgl. II 528 zur eidetischen Präsenz der Geliebten.

123 Die Art des Lesestoffs lässt sich aus folgenden Textstellen ableiten: Eichendorff II 462, 470, 496, 518, 522, 557.

›Ritter-, Räuber- und Schauerromantik‹ sind, die dem Taugenichts – nahezu wie Don Quijote¹²⁴ – jegliche adäquate Sicht der Dinge versperrten.

Der frühzeitige Tod der Müllerin¹²⁵ beendet den symbiotischen Interaktionsmodus abrupt. Zusammen mit der geliebten Vermittlerin wunderbarer Vorstellungen drohen diese selbst zu verschwinden, weshalb der Jugendliche jene einschneidende Verlusterfahrung emotional ungeschehen macht, indem er an der infantilen Position festhält. Seine kindliche Mentalität, welche wir als markante Eigentümlichkeit konstatiert haben, ist von daher biographisch begründet; sie bildet eine Abwehrstrategie gegen traumatische Deprivation. Das magische Denken möchte sicherstellen, dass er seine imaginäre Parallelwelt niemals aufzugeben braucht. Deswegen wird das Verhalten des Taugenichts beständig durch die Erwartung des Wunderbaren reguliert. Sie unterliegt seinem Interesse an Erlebnisbereichen, die »nicht von dieser Welt« sind, sowie dem periodischen Vorgefühl, ihm bestehe »ein großes Glück oder sonst etwas Außerordentliches« bevor.¹²⁶ Obwohl er von vornherein neuen Situationen »wie verzaubert«¹²⁷ begegnet, passen die vorgefundenen Alltagssituationen bloß oberflächlich ins antizipierte Schema, weshalb die Schwelle zum Faszinierenden bestenfalls vorübergehend überschritten wird. Gewöhnlich führt das selektive Suchen nach Anzeichen des Wunderbaren dazu, dass seine Umwelt nicht erwartungsgemäß reagiert, worüber er sich nur wundern kann. Da ihm das Wunderliche jedoch indirekt die Präsenz des Mysteriösen bestätigt, geht er den unklaren Informationen nie auf den Grund.

Der fortwährende Einfluss der Mutterrepräsentanz kommt in der Liebesbeziehung des Taugenichts voll zum Tragen. Ihrem idealisierten Erinnerungsbild entspringt die überzogene Bedeutung, die er der Geliebten zuschreibt. Die engelsgleiche gnädige Frau, welche tiefste Sehnsüchte zu

124 »Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik« war der bezeichnende Titel einer zeitgenössischen Studie zur Unterhaltungsliteratur von Johann W. Appell. – Den starken Einfluss solcher Narrative auf den Taugenichts betont auch Mühlher (1962, S. 32ff.), will aber nicht entscheiden, inwieweit eine intertextuelle Verbindung zu Don Quijotes Verrücktheit vorliegt. Dabei ist die beherrschende Wirkung der Phantasie doch unverkennbar analog angelegt. Dass Eichendorff frühe Lektüreerfahrungen für determinierend hielt, attestiert darüber hinaus die Verszeile »wir alle sind, was wir gelesen« (Eichendorff V 378).

125 Eichendorff II 496

126 Eichendorff II 488 und 472; vgl. 446.

127 Eichendorff II 524, 529, 554; ähnliche Ausdrücke allenthalben.

stillen vermag, ist unvergesslicher Wunschausdruck einstiger Bindungserfahrungen, was auch die Eigenart der adoleszenten Liebesvorstellungen beweist. Das innere Konzept der wunderbaren Dyade erfordert verklärte Zuneigungsformen, worin sinnliche Aspekte hinter scheue Verehrung zurücktreten. Handfestere Bedürfnisse kennt solche Liebe nicht. Wie die Episoden mit der Bauertochter beziehungsweise der römischen Gräfin zeigen, stellen materielle Versorgung oder sexuelle Abenteuer relativ niedrige Anreize dar, die neben dem Liebesideal verblassen. Die unbewusste Gleichsetzung von Aurelie und Mutter tritt unverkennbar zutage, nachdem der Jugendliche die Geliebte unter der irrtümlichen Annahme, ein »hoher Herr« beanspruche sie für sich, verlassen hat.¹²⁸ Der anschließende Traum, welcher ihre Abtretung an einen Rivalen verarbeitet, reaktiviert ebenso den unbewältigten Verlust der wichtigsten Bezugsperson. Der Trauminhalt bringt Aurelie als himmlisches Wesen zurück, verschiebt sie dann aber an den elterlichen Ursprungsort, wo das Frauenbild zur verdichteten Erscheinung beider Liebesobjekte modifiziert wird. Hierbei verschmelzen die Engelsattribute mit Traumsymbolen des Todes, bis sich schließlich zwischen stillem Weiher und rumorender Mühle ein ödipal codiertes Trennungsdrama entfaltet, das den einsamen Wanderer erschrocken aufwachen lässt.¹²⁹

Das Bedürfnis nach psychischer Komplementierung beherrscht von vornherein die Beziehung zu Aurelie. So melden sich, während der verspielte Teilnehmer über langweiliger Buchführung aus Zahlzeichen allerlei Dinge oder Personen herausliest, Verlassenheitsängste in der Sorge, ohne »diese schlanke Eins und Alles« eine »arme Null« zu bleiben.¹³⁰ Die Szene gilt zu Recht als ein Element des untergründigen Motivstrangs der »Nullität«; ein weiteres bietet das Zusammentreffen mit dem Grafen Leonhard.¹³¹ Weil der Taugenichts die Reiter im nächtlichen Wald für Räuber hält, flüchtet er einen Baumstamm hoch, kann sich jedoch nicht vollständig verstecken. Dass er die Frage, wer da sei, durch den Ausruf »Niemand!« abwehrt, ist einerseits lustige primärprozesshafte Logik, andererseits Artikulation eines geringen Selbstwertgefühls.¹³²

128 Eichendorff II 486ff.

129 Eichendorff II 490. Der Traumgedanke der »Einsamkeit« ist noch im manifesten Traum präsent geblieben.

130 Eichendorff II 472

131 Lehmann (2009), S. 110

132 Eichendorff II 496. Ergänzend zu den zwei Szenen sieht Lehmann eine plausible Verbindung des Nullitätsmotivs zum semantischen Feld der »Vakanz«. Die Analyse der

Bei einer Selbstwertregulierung, welche sich vornehmlich am mütterlichen Idealobjekt ausrichtet, muss der Abschied von der Geliebten destabilisierend wirken. Wegen des Eindrucks, für seine Mitmenschen entbehrlich zu sein, wird die Identitätsproblematik erneut akut. Die Wanderung in den Süden bezweckt also auch Selbstfindung, wie ja generell der Italientrend spätestens seit Goethe durch die Erwartung motiviert war, Individualität über den Abgleich mit fremden Einstellungen zu profilieren. Zwar schließen die Geistesgaben des Taugenichts eine Bildungstour nach großem Vorbild aus, aber Zuwachs an Erfahrung erstrebt er schon, was sich auf der ersten Etappe wenigstens ein bisschen erfüllt. Hingegen wird jede größere Entwicklungsmöglichkeit verhindert, sobald ihn das inkognito fliehende Liebespaar Leonhard und Flora als Diener anstellt. Der Graf ist nämlich eine ausgesprochene Spielernatur, deren ironische Grundhaltung den Hang zu Inszenierungen oder sogar Intrigen einschließt. Ohne Zögern instrumentalisiert er andere und verrät Unmut, wenn sie Ansätze von Eigenleben aufweisen. Unter frivoler Ausnutzung romantischer Skripte entführt er seine Freundin, um die Heiratseinwilligung ihrer Familie durchzusetzen. Da kommt ihm der Simpel gerade recht für ein raffiniertes Täuschungsmanöver, das die Verfolger abschütteln soll. Er lässt den Ahnungslosen allein zum vorgesehenen Waldschloss kutschieren, wo das italienische Personal glaubt, Flora in Männerkleidern vor sich zu haben. Es beobachtet den Gast folglich auf der Folie normativer Weiblichkeit, weshalb das Bürschchen, das unlängst entdeckte männliche Züge zur Schau stellt, andauernd feminine Verhaltensregeln übertritt. Dass die Dienstmädchen immer wieder belustigt reagieren, »als wenn sie in ihrem Leben noch kein Mannsbild gesehen hätten«¹³³, verunsichert ihn sehr, denn solche negativen Rückmeldungen problematisieren seine unausgereifte psychosexuelle Identität. Was die Mägde nur als Rollenwiderspruch auffassen, missversteht ein anderer Gast gründlich: Das burschikose Benehmen gegenüber dem »langen schmalen blassen Jüngling«¹³⁴ hält dieser für Signale besonderer Zuneigung und macht der unbekanntenen Person energisch den Hof. Das groteske Mittel, die wechselseitigen Verkennungen in einer homoerotischen

Identitätsproblematik (auf die Lehmann nicht eingeht) stößt in diesem Kontext auf die wiederkehrenden Selbstzweifel des Taugenichts, welche seinen Leitgedanken variieren, dass überhaupt niemand mit ihm »gerechnet« (Eichendorff II 480) hat.

133 Eichendorff II 510

134 Eichendorff II 513

schen Verwicklung kulminieren zu lassen, unterstreicht die heraufziehende Gefahr von Identitätsdiffusion.

Es besteht auch nicht die geringste Chance, dass der Taugenichts die enormen Missverständnisse auflösen könnte, weil er sich weder in der Fremdsprache verständigen kann noch eigenständiges Nachdenken gelernt hat. Er greift vielmehr auf gewohnte Heuristiken zurück, die trotzdem keinen Sinnzugang eröffnen. Angesichts wachsender Verwirrung benutzt er völlig undifferenzierte Analogien aus seiner phantastischen Vorstellungswelt, welche den Grad kollektiver Dämonisierung annehmen, als wären die Italiener »alle verrückt« beziehungsweise getrieben von niedrigen Instinkten wie unheimlicher Geschlechts- oder Mordlust.¹³⁵ Das Ausmaß der Desorientierung wird in Rom deutlich, nachdem er meint, seine schöne gnädige Frau bereits wiedergefunden zu haben, wozu ihn freilich allein übermächtige Sehnsucht verleitet, die für erhebliche Tunnelsicht sorgt. Aufgrund des psychischen Zustands, der Sein und Schein nicht mehr trennt, ergeben sich bizarre Kontaktaufnahmen zu einer richtigen Gräfin, die dann aber doch die falsche ist. Derartige Verworrenheit birgt ein hohes Risiko der Selbstentfremdung, was ein Detail der Atelierszene¹³⁶ illustriert: Während der Maler die Physiognomie des Jugendlichen zum Antlitz eines anbetenden Hirten umarbeitet, sitzt das Modell einem zerbrochenen Spiegel gegenüber, der ein hässlich entstelltes Abbild zurückwirft, das die Negation künstlerischer Verklärung bezeichnet. Hat sich der Taugenichts bei Beginn des Waldschloss-Abenteuers noch wohlgefällig in den abgelegten Kleidern des Grafen bespiegelt, so erschreckt ihn jetzt das Zerrbild mit der Möglichkeit fragmentierter Identität, welche er mithilfe apotropäischer Grimassen zu verscheuchen sucht.

Nach Rückkehr aus der Fremde sowie glücklicher Wiedervereinigung mit der Geliebten sind die größten Probleme anscheinend beseitigt, weswegen der junge Mann verständlicherweise glaubt, es sei »alles, alles gut«.¹³⁷ Dass das relativ unbestimmte Moratorium der Adoleszenz zu Ende geht, private wie berufliche Verantwortungen auf ihn warten, also eine schwierige Phase der Identitätsfindung vor ihm liegt, ist einstweilen belanglos. Ob die erforderliche Weiterentwicklung befriedigend ausfällt, hängt allerdings entscheidend davon ab, inwieweit sein ungewöhnliches Selbstverständnis vom sozialen Umfeld toleriert wird. Es stimmt deshalb nachdenklich, wenn

135 Eichendorff II 511, 514, 518, 520

136 Eichendorff II 527

137 Eichendorff II 561

Herr Leonhard die Initiation ohne jedes Feingefühl vorantreibt. Inmitten der Hochzeitsfeierlichkeiten hat er für den Heimkehrer wenig Zeit. Nur notdürftig klärt er ihn über die Begleitumstände der Entführungsaktion auf, damit dieser sich rasch ›auswundert‹ und den zugewiesenen Part fraglos übernimmt.¹³⁸ Mangelhaftes Einfühlungsvermögen verrät zudem die spöttische Manier des Grafen, das verlegene Brautpaar zusammenzuführen. Seine improvisierte Ansprache verfehlt allein vom Vokabular her den verdutzten Adressaten, trifft aber Aurelie durch den ironischen Unterton, welcher ins Zynische abgleitet bei dem Wunsch, das Pärchen möge sich lieben »wie die Kaninchen«¹³⁹, da der derbe Vergleich mit sexuell hochaktiven Tieren die Liebesmetaphorik als Euphemismus einer biologischen Funktion bloßlegt.

Aurelie erträgt den Spott kaum mehr, fängt zu weinen an und entflieht dem Festtrubel. Ihre ausgeprägte Empfindlichkeit hinsichtlich aristokratischer Herablassung resultiert aus der persönlichen Sozialisation. Bürgerliche, die in höheren Kreisen aufwachsen, ohne ihnen anzugehören, müssen das eigene Rollenprofil gründlicher überdenken, weshalb sie ein feines Gespür für Fragen der Individuation ausbilden. Die Portiersnichte konnte ihre schichtenspezifische Stellung akzentuieren, indem sie Bestandteile des romantischen Ausdrucksrepertoires zu einem aparten Erscheinungsbild kombinierte. Was den weltfremden Jugendlichen so magisch fasziniert, wird von den vornehmen Herrschaften als präziöse Entsprechung zu ihrem angestammten Habitus eingestuft. Die bisherige Erfahrung sagt der jungen Frau, dass auf sie die Aufgabe zukommt, gemeinsam mit dem Ehemann respektierte Rollen auszuhandeln, weil ansonsten ihrer beider Zufriedenheit gefährdet ist. Dem Partner will sie die fällige Anpassung über abruptes ›Auswundern‹ wohl ersparen und lieber Perspektivierungen nahelegen, welche seinen Bewusstseinsstand berücksichtigen. Zumindest wählt sie intuitiv die richtigen Worte, wenn sie ihre tatsächliche Herkunft rekapituliert als »arme Waise«, die ins Schloss aufgenommen wurde.¹⁴⁰ Obwohl diese stichwortartigen Informationen zutreffen, stellen sie ja isolierte Schlüsselreize für das Erlebnismuster des Taugenichts dar: Verwaist sein und dennoch durch besondere Fügung aufgehoben werden erfüllt ein wunderbares Schema, das ihm ebenfalls widerfahren soll. Sensibel knüpft Aurelie an die Befindlichkeit des Verlobten auch dadurch an, dass sie ihre künftige Wohnung, ein vom Grafen Leonhard

138 Eichendorff II 557

139 Eichendorff II 556

140 Eichendorff II 561

überlassenes Haus im Weinberg, als »das weiße Schlösschen, das da drüben im Mondenschein glänzt,«¹⁴¹ präsentiert. Behutsamer kann sie die Passage aus jugendlichem Mittsommernachtstraum in soziale Bindung nicht modellieren.

Eine erste Kostprobe von den Schwierigkeiten der Neuorientierung bekommt sie freilich umgehend. Auf ihren Ratschlag hin, er müsse ab jetzt elegantere Kleidung tragen, phantasiert der Taugenichts begeistert »englischen Frack, Strohhut und Pumphosen und Sporen«, um im gleichen Atemzug den Plan zu entwickeln, schleunigst nach Rom aufzubrechen, wobei er »mit der Liebsten gehn«, aber obendrein den Portier sowie die Studenten mitnehmen möchte.¹⁴² Sowohl der buntscheckige Anzug als auch die geradeso bunt zusammengesetzte Reisegruppe lassen Aurelie ahnen, was ihr an abwegigen Vorhaben noch bevorsteht, allerdings offenbart das Lächeln, mit dem sie derartige »Seltsamkeiten im Kopfe«¹⁴³ quittiert, eine gute Portion Humor, die sie angesichts der Exzentrik zweifellos brauchen wird.

Das einprägsame Schlusstableau am Fenster des Gartenhäuschens über dem Donautal ist plakativ auf ein Happy End ausgerichtet, jedoch wieder von komischen Fissuren durchzogen. Insbesondere betont eine szenische Nuance die drollige Gemütslage des Taugenichts: Während sich die zwei Verlobten aufeinander einstimmen, futtern sie versonnen Knackmandeln, welche er aus seiner Rocktasche hervorkramt. Die oral eingefärbte Seligkeit bestimmt diese unverkennbar als eine Variante »des *Vollglücks* in der *Beschränkung*«, das den Idyllen Jean Pauls nachempfunden ist.¹⁴⁴ Das Romanende entlässt also nicht aus der durchgängig herrschenden Ambiguität, weswegen vom Leser verlangt wird, gemischte Gefühle auszuhalten. Der reflexartige Widerwille dagegen hat in der Geschichte des literarischen Humors schon immer zu absplattendes Lesarten geführt, die den Text zugunsten wunschbestimmter oder abwehrgelenkter Festlegungen straffen.¹⁴⁵ Das humoristische Formprinzip blockiert indessen Eindeutigkeiten von sich aus; dementsprechend korrigiert Eichendorffs Roman jede dichotome Auslegung mittels der genretypischen Technik, die Hauptfigur ambivalent zu exponieren. Zum einen erzeugt er Irritationen bei denjenigen Lesern, die per Identifikation lustvoll regressiv sein wollen. Sobald sie den Taugenichts zum Vorbild für resiliente Fröhlichkeit erheben, er-

141 Eichendorff II 560

142 Eichendorff II 561 und 515

143 Eichendorff II 560

144 Jean Paul V 258. Vgl. zur Doppeldeutigkeit von »Beschränkung« auch Abschnitt 3.4.

145 Siehe hierzu Abschnitt 4.2.4.

innert sie das narrative Verfahren ständig daran, was für Opfer des Intellekts sie der konzeptfixierten Wahrnehmung ihres Helden bringen. Zum anderen verschließen sich Leser, welche dem infantilen Blickwinkel gar nichts abgewinnen, dem Wahrheitsmoment des vorgeführten Wunschdenkens, das die Verdrängung elementarer Bedürfnisse erahnen lässt. Demgegenüber können Rezipienten mit höherer Ambiguitätstoleranz die lustige Verschränkung von Idealisierung und Infantilisierung genießen, zumal der eintretende Heiterkeitseffekt keineswegs voraussetzt, dass die Wirkungsweise der Entlastung auch ursächlich verstanden wird.

9.3 Heinrich Heines *Ideen. Das Buch Le Grand*

Mitte April 1827, ein knappes Jahr nach dem *Taugenichts*, erscheint *Ideen. Das Buch Le Grand*. Die zeitliche Nähe ist erwähnenswert, weil sie indirekt den Zuwachs an Reflexivität unterstreicht, der Heine vor Eichendorff auszeichnet, womit hier nicht so sehr weltanschauliche Differenzen gemeint sind, welche den jüdischen Demokraten von dem konservativen Katholiken trennen. In Bezug auf die Prosatexte fällt ja zunächst die Gemeinsamkeit auf, dass beide Autoren das humoristische Genre benutzen, um die Subjektivitätsproblematik zu thematisieren. Im *Taugenichts* findet Eichendorffs Skepsis gegenüber privatautonomer Individualität ihren Ausdruck, während Heines autofiktionale Erzählung Restriktionen des idealistischen Identitätsformats offenlegt. Die hauptsächliche Verschiedenheit zwischen den Schriftstellern liegt im Bewusstseinsgrad, mit dem sie die besondere Schreibart einsetzen. Obwohl Eichendorff schwerlich das schlichte Gemüt war, das ihm eine Zeitlang nachgesagt wurde, hat er sein »tiefhumoristisches Naturell«¹⁴⁶ wohl kaum ausgelotet. Sein auktoriales Selbstverständnis wird meines Erachtens textintern durch die Gestalt des lachfreudigen Kaplans repräsentiert, in dessen Optik Menschen von ihrer Anlage her so fehlbar sind, dass ihr Erdentreiben unvermeidbar komisch wirkt, da es auf »Konfusion, nichts als Konfusion« hinausläuft.¹⁴⁷ Menschliche Defizienz an sich, worin Eichendorff den Angriffspunkt für Belustigung gesehen haben mag, ist Heine als narrativer Anlass

146 Eichendorff V 1024

147 Eichendorff II 549f. Den im 19. Jahrhundert populär werdenden Humorbegriff pointiert der *Blütenstaub*-Aphorismus: »Menschheit ist eine humoristische Rolle.« (Novalis II 251).

zu pauschal; Darstellungsweise und Thema der *Ideen* betreffend sind seine Vorstellungen viel konkreter. Bei der Zusammenstellung des zweiten *Reisebilder*-Bands bemerkt er, sonst habe er »nur Witz, Ironie und Laune« verwendet, im »selbstbiographischen Fragment« jedoch »den reinen, urbehaglichen Humor«. ¹⁴⁸ Aus der Formulierung spricht intuitive Erfassung des Formprinzips, denn es wird nicht allein von ähnlichen Stilen abgesetzt, sondern auch hinsichtlich seiner symptomatischen Stimmungsqualität spezifiziert. Wie wir sehen werden, gelingt es Heine, unter Ausnutzung des humoristischen Verfahrens das Dilemma bürgerlicher Subjektivität ins Vorfeld kritischer Auseinandersetzung zu rücken, was eine Zäsur in der Gattungsgeschichte bedeutet. Das Werk macht einerseits einen Höhepunkt aus, weil es die Komponenten des literarischen Humors so ausgeprägt enthält, dass deren metapsychologische Rekonstruktion vornehmlich daran zu erörtern gewesen wäre. Deswegen wird es andererseits zum Grenzfall, insofern das markant vorgestellte Grundproblem die Entlastungskapazität dieser Textsorte übersteigt. Die Eindringlichkeit, mit der die Identitätskrise des Erzählers und die ambivalente Exposition, welche sie bewältigen soll, geschildert sind, droht den humoristischen Rahmen zu sprengen.

9.3.1

Der Roman, welcher auf den ersten Blick bloß aus zusammengeflackten Gedankenketten besteht, wird bedauerlicherweise viel zu wenig von seinen formalen Voraussetzungen her begriffen. Die Interpreten haben sich damit beholfen, ihn als autobiographisches Zeugnis auszuwerten (etwa als dezidierten Trennstrich zwischen der jugendlichen, um Privates kreisenden Lyrik und der späteren, gesellschaftsbezogenen Publizistik) oder ihn sogar zum geschickt getarnten politischen Positionspapier erklärt. Hierbei erlauben sie es sich allerdings, die Frage zu vernachlässigen, warum dafür die humoristische Form gewählt wurde, sowie einzelne Passagen, die ihrer Deutung gelegen kommen, aus dem Text herauszupicken, wobei der ohnehin lockere Zusammenhang mit den übrigen Bestandteilen zerrissen wird, welche dann als das beim Humor in Kauf zu nehmende Beiwerk unter den Tisch fallen. Solchen Auslegungen fehlt ein Ansatz, der eine hinter aller Heterogenität steckende Logik zeigen, also den Text mitsamt seinen Brüchen konsistent interpretieren würde. Man

148 Heine *Briefe*, S. 267 (14.10.1826)

muss dem verschlungenen Weg des Erzählens nachgehen, um sein Muster zu entdecken, aber nicht das Labyrinth begradigen wollen.

Ein anderes Bild veranschaulicht Heines Erzählweise noch besser. Karl August Varnhagen von Ense stellte damals die Fortsetzung der *Reisebilder* folgendermaßen vor:

In diesem zweiten Teile seines Buches hat der Verfasser zugleich einen ganz neuen Schwung genommen. Seine poetische Welt, anhebend von der Betrachtung seiner individuellen Zustände, breitet sich mehr und mehr aus, sie ergreift Allgemeineres, wird endlich universell; und dies nicht nur in den Stoffen, die notwendig so erscheinen müssen, sondern auch in denjenigen, welche sich recht gut in einer gewissen Besonderheit behandeln lassen und fast immer nur so behandelt werden, in allem nämlich, was die Gefühlsstimmung überhaupt und alles Gesellschaftsverhältnis im Allgemeinen betrifft. Es ist, als ob nach einem großen Sturme, der den Ozean aufgewühlt, die Sonne mit ihren glänzenden Strahlen die Küsten beleuchtete, wo die Trümmer der jüngsten Schiffbrüche umherliegen, Kostbares mit Unwerthem vermischt, des Dichters eigener ehemaliger Besitz und die Güter eines geistigen Gemeinwesens, dem er selber angehört, alles untereinander. Das Talent unsres Dichters ist wirklich ein beleuchtendes; die Gegenstände, mögen sie noch so dunkel liegen, weiß er mit seinen Strahlen plötzlich zu treffen und sie, wenigstens im Fluge, wenigstens von *einer* Seite, hell glänzen zu lassen. Der Lebensgehalt europäischer Menschen, wie er sich als Wunsch, als Seufzer, als Verfehltes, Unerreichtes, als Genuss und Besitz, als Treiben und Richtung aller Art darstellt, ist hier in gediegenen Auszügen ans Licht gebracht.¹⁴⁹

Varnhagens Rezension bietet uns einen ausgezeichneten Verständniszugang für *Ideen*. Das Buch *Le Grand*, weil sie unmittelbar begreift, dass der ungeordnete Darstellungsmodus, den der Erzähler Heine zur Kommunikation seiner persönlichen und sozialen Identität wählt, selbst schon den eigentlichen Sinn birgt, nämlich als Indikator der subjektiven Struktur überhaupt anzusehen

149 Abgedruckt in Heine II 784f. Vgl. dazu Altenhofer (1993), S. 69: »Varnhagens Rezension ist auch darin vereinzelt geblieben, dass sie Heines Werk als Dokument einer umfassenden Sinnkrise interpretiert, ohne der scharfsichtig erfassten Konsistenz der formalen Organisation und des geschichtsphilosophischen Gehalts schon den Status einer neuen ›ganzheitlichen‹ Sinngebung zu unterschreiben. Alle späteren Versuche, dem ›Tohuwabohu‹ des Textes eine verbindliche ästhetische, politische oder autobiographische Botschaft zu entlocken, sind mehr oder weniger subtilen Reduktionismen verfallen.«

ist.¹⁵⁰ Die »individuellen Zustände« sind »gediegenen Auszügen« gleichzusetzen, welche den »Lebensgehalt europäischer Menschen« zur Erscheinung bringen. Der inhomogene Textaufbau reflektiert das Zerfallsstadium einer allgemeinen Mentalität, die aufgrund stürmisch bewegter Zeiten in die Brüche gegangen ist und wie demoliertes Strandgut herumliegt. Heines Selbstreflexionen werfen ein Licht auf die »Trümmer« der kollektiven Identität, darunter »des Dichters eigener ehemaliger Besitz und die Güter eines geistigen Gemeinwesens, dem er selber angehört«.

9.3.2

Die havarierte Identität, wovon Heines »beleuchtendes« Talent drei Bruchstücke aufscheinen lässt, als das idealistisch entworfene Selbstverständnis aufzufassen, wird bereits durch den Buchtitel nahegelegt. Gewiss verweist die biblisch konstruierte Titelverknüpfung erst einmal auf den Tambourmajor Le Grand, dessen Trommelkünste für den jungen Heine sowohl Offenbarung der Revolutionsideen als auch prophetische Ankündigung Napoleons sind. Aber gerade die Art, wie im *Elan Le Grands* revolutionäre Begeisterung und Kaiserverehrung ineinander übergehen, spiegelt jene immensen Erwartungen an Napoleon wider, die weit über den politischen Stellenwert hinausgingen, sogar die fragwürdigen Wendungen seiner Karriere überdauerten. Der Mythos Bonapartes beruhte in der deutschen Bevölkerung auf unterschiedlichen Motivationen. Ein Teil der Intelligenz, dem Heine damals verbunden war, fand seine Faszination bei Hegel begründet. Dessen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, die Heine nachweislich gehört hat¹⁵¹, zählen Napoleon neben Alexander dem Großen zu den »welthistorischen Individuen«, welche vom Weltgeist auserwählt sind, das im Plan der Geschichte Anstehende zu verwirklichen. Die Sendung der »großen Männer« soll es sein, die geistige Substanz ihrer Epoche auszudrücken. Sie leben gleich »Seelenführern« vor, was die Zeitgenossen nur als »bewusstlose Innerlichkeit« in sich tragen.¹⁵² Solche Zuschreibungen sagen etwas über die Funktion aus, die Napoleon für das

150 Auch Preisendanz (1983, S. 65) betont, dass das »Tohuwabohu« des Textes »als Index gelten will« und »als Signatur« begriffen werden muss, worin »der durch den Begriff der Zerrissenheit anvisierte Zeitgeist-Aspekt der Subjektivität zur Sprache kommt.«

151 Hermand (1973), S. 798

152 Hegel (1823), S. 45ff.

Selbstverständnis bestimmter intellektueller Kreise hatte. Wie sehr Bonaparte zumal für die Berliner Gruppen Repräsentant ihres Ichideals war, ersieht man aus einem Brief Moses Mosers.

Bei der jetzigen Ordnung der Dinge kommt es wahrlich auf die individuellen Verhältnisse wenig an. Sie ist von der Art, dass es überall eine erstaunliche Inkommensurabilität des persönlichen Daseins und Wirkens mit dem innersten Willen des Geistes gibt und keiner in recht friedlicher Behausung wohnt. Ich zweifle, ob irgendein Mensch sich in diesem Zeitalter auf andere Weise genügen kann, als indem er entweder ein Napoleon oder ein Pittschaff, d.h. Alexander oder Diogenes ist.¹⁵³

Nun kann andererseits die Korrespondenz Heines mit Moser belegen, dass es ihm nicht so leichtgefallen ist, seine Persönlichkeit an hegelianischen Koordinaten auszurichten. Bis zu dem Punkt, wo beide endgültig verschiedene Wege gehen, versucht Heine, im Begriffshorizont des Freundes eine eigene Position zu finden. Ein völlig idealistisches Leben bereitet ihm Schwierigkeiten, was er zum Beispiel verrät, wenn er sich einen »Schwärmer, d.h. bis zur Aufopferung begeistert für die Idee,« nennt, aber im gleichen Atemzug von seiner »klaren Vernünftigkeit« spricht, »die den Lebensgenuss billigt und alle aufopfernde Begeisterung als etwas Törichtes ablehnt.«¹⁵⁴ Mehrfach formuliert Heine Vorbehalte gegenüber einer deduktiven Selbstbestimmung, die sich freilich unsicher hinter Scherzen verstecken:

Um des Himmels willen sag nicht noch einmal, dass ich bloß eine Idee sei! Ich ärgere mich toll darüber. Meinethalben könnt ihr alle zu Ideen werden; nur lasst mich ungeschoren. Weil du und der alte Friedländer und Gans zu Ideen geworden seid, wollt ihr mich jetzt auch verführen und zu einer Idee machen. Rubo lob ich, den habt ihr nicht dazu bekommen können. Der Lehmann möchte gern Idee werden und kann nicht. Was geht mich der kleine Markus an mit seinem Demonstrieren, dass ich eine Idee sei; seine Magd weiß es besser.¹⁵⁵

Die Vorbehalte hindern Heine jedoch nicht daran, das Persönlichkeitsideal in Napoleon zu sehen, welcher auch bei ihm »der Mann der Idee, der Idee gewor-

153 Zit. nach Hermand (1973), S. 799

154 Heine *Briefe*, S. 205 (1.7.1825)

155 Heine *Briefe*, S. 97 (18.6.1823)

dene Mensch« heißt.¹⁵⁶ Vielmehr scheint die Faszination des Kaisers durch die angedeuteten Selbstzweifel zusätzlich determiniert.¹⁵⁷ Jedenfalls betreibt Heine in jener Zeit einen wahren »Kultus des Genies«, feiert Napoleon (inmitten nationalistischer Verteufelungskampagnen) als Gott.¹⁵⁸

Vor diesem biographischen Hintergrund, den der Roman häufig evoziert, ist dem Titel »Ideen. Das Buch Le Grand« ein weiterer Bedeutungsumfang einzuräumen, also die Verknüpfung des sprechenden Namens mit der Zentralkategorie bürgerlicher Philosophie als komprimierte Auffassung anzusehen, eine grandiose Erscheinung wie Bonaparte lasse sich nur aus ihrer Relevanz für die Ideengeschichte ableiten. Implizit ist damit das den Text durchziehende Thema genannt, die Schicksalsfrage an jeden idealistisch fundierten »Lebensgehalt« gestellt. Das spürt man schon bei der Napoleon-Passage. Im 8. Kapitel wird die Physiognomie des Kaisers zur leibhaftigen Inkarnation des Weltgeistes; der Geniekult erreicht einen blasphemischen Höhepunkt, indem der Erzähler den Einmarsch in Düsseldorf mit dem Einzug des Heilands in Jerusalem parallelisiert, das Exil im Stil der Passionsgeschichte wiedergibt, schließlich prophetisch Wallfahrten aller Völker nach St. Helena voraussagt. Zwischen die Erinnerung an Napoleons Triumph und die Zukunftsvision seines Nachruhms schiebt sich jedoch die Realität mit dem lapidaren Präsenzsatz »Der Kaiser ist tot.« sowie einer elegischen Beschreibung seines Grabs. Den traurigen Gedanken vertieft eine wehmütige Schilderung der Zustände im derzeitigen Düsseldorf, das von politischer Restauration geprägt ist, dem Betrachter wie erstorben vorkommt, was ihm die ganze »Misere der Zeit« bewusst macht. Vollends melancholisch wird die Stimmung bei dem rührenden Bericht von Le Grands Ende.¹⁵⁹

Ebenfalls in die Zukunft verlegt, aber umschattet vom Tod und dem elegischen Gefühl der Vergänglichkeit ist das 4. Kapitel, worin Heine phantasiert, wie er im Alter ein letztes Mal seine Jugendpoesie zum Klingen bringt. Harfe, Gesang und »ein Lied von den Blumen der Brenta« typisieren nicht nur die Besonderheiten seiner frühen Lyrik, sie konfigurieren zugleich das ideale Künstlerbild, das auf den Orpheusmythos zurückgeht, mit Beginn der

156 Heine *Briefe*, S. 286 (1.5:1827)

157 Bekanntlich hat Napoleon für Heine eine lebenslange Bedeutung gehabt. Es ist sicher auch eine Selbstcharakteristik, wenn Heine (III 269) sagt: »In dem Bilde desselben verehrt vielleicht mancher nur die verblichene Hoffnung seiner eigenen Herrlichkeit.« Vgl. zum Napoleon-Image insgesamt Johnston (1969) und Blumenberg (1979).

158 Heine VI/1 511f. Vgl. II 234f, 238, 275, 374, 653

159 Heine II 274ff.

Neuzeit wieder aufgegriffen wurde, um bis zur bürgerlichen Kunstperiode zu gelten. Wie schon gesagt¹⁶⁰, kennzeichnet es Dichter als mit göttlicher Perception begabte Sänger und Seher, die höhere Wahrheiten erfassen, welche allein durch die Schönheit der elaborierten Poesiesprache in Erscheinung treten.

Doch auch hier konfrontiert Heine die nostalgische Phantasie künstlerischer Existenz mit seiner gegenwärtigen Situation als Schriftsteller.¹⁶¹ Krass zeigt sich, dass Schreibimpulse unter den Bedingungen der Lohnarbeit nicht von Inspiration ausgehen, sondern vom Akkord, der aus Subsistenzgründen dazu zwingt, »das kaum geborene Wort« an Verleger zu verkaufen, bevor es seinen Marktwert verliert. Der Ratschlag des Horaz, Manuskripte neun Jahre liegen zu lassen, damit das zeitlos Gültige daran hervortrete, ist ohne soziale Grundlage im Mäzenatentum nicht praktikabel.

Ma foi, Madame! Ich könnte es keine 24 Stunden, viel weniger neun Jahre aushalten, mein Magen hat wenig Sinn für Unsterblichkeit, ich hab mir's überlegt, ich will nur halb unsterblich und ganz satt werden, und wenn Voltaire dreihundert Jahre seines ewigen Nachruhms für eine gute Verdauung des Essens hingeben möchte, so biete ich das Doppelte für das Essen selbst. Ach! Und was für schönes, blühendes Essen gibt es auf dieser Welt! Der Philosoph Pangloss hat Recht; es ist die beste Welt! Aber man muss Geld in dieser besten Welt haben, Geld in der Tasche und nicht Manuskripte im Pult.¹⁶²

Die Anspielung auf das Blumenmotiv wird wenig später ausgebaut zum erträumten Blumengarten, den ein geplantes Buch abwerfen soll. Ausgerechnet Blumen als Waren zu deklarieren nimmt dem professionellen Schriftsteller den Schein des interesselosen Erlebnisausdrucks und subsumiert es einer Produktionsweise, bei der ökonomische Rücksichten immer schon in der Motivation vorhanden sind. Wenn Heine mokant dartut, wie sich »alle Menschen gebrauchen« beziehungsweise »in Erwerbsquellen verwandeln« lassen, ja bereits die Gestalt derjenigen Gegenstände annehmen, die er vom Honorar anschaffen will, und wie selbst dieser Einfall noch verwertbar ist¹⁶³, dann wird dem Publikum eine Wahrheit vor Augen geführt, welche es gerade im Kunstgenuss nicht wahrhaben möchte.

160 Vgl. die Abschnitte 6.3.5 und 9.2.2.

161 Heine II 289ff.

162 Heine II 291

163 Heine II 292ff.

Neben den in seinen Roman hineingezogenen Realitäten wirken sowohl die sakral-legendären als auch die empfindsam-romantischen Passagen ausgesprochen lebensfern. Der Kontext, der schon das Aufkommen reinen Wohlgefallens stört, verhindert erst recht jene einfache Bewusstseinshaltung, die bei apostrophierten »Heldenleiden« und »Blumenliedern«¹⁶⁴ unabdingbar ist. Es grenzt daher an Impertinenz, dass der Erzähler trotzdem solche Stilformen zur Beschreibung seiner Jugendliebe heranzieht, also die dazugehörige Naivität bei den Lesern voraussetzt. Mit Masken aus dem Arsenal romantischer Dichtung inszeniert er das Rollenspiel hoher Liebe. War bereits das Pathos im Heroen- und Dichterbild als Zitat ersichtlich, so klingt es im alltäglichen Bereich wie blanke Imitation. Heine stellt die Versatzstücke romantischer Empfindungen eklektisch aus Ritterromanze, indischem Epos und petrarkischer Lyrik zusammen, ergänzt mit nachlässiger Routine Veilchenduft oder Nachtigallenschlag, was eine bis zur Durchsichtigkeit abgegriffene Kulisse ergibt, in der das persönliche Schicksal ins Zwielicht von tragischer Verstrickung und absoluter Pose gerät. Die ostentative Abständigkeit des gehobenen Stils charakterisiert die Identitätsmuster als erstarrte Erfahrungsweisen, welche zwar subjektive Geltung haben, sich objektiv aber schwerlich noch leben lassen.

9.3.3

Wir brauchen wieder nur die idealisierte Jugendliebe als dritte Kristallisation des kulturell maßgeblichen Menschenbilds neben dem heroischen und dem poetischen Bruchstück anzusehen, um zu verstehen, warum die Abweisung der Geliebten »die eigentliche Geschichte [ist], die in diesem Buche vorgetragen werden sollte«.¹⁶⁵ Sie ist deswegen paradigmatisch, weil sie den Erosionsprozess der konventionell stabilisierten Identität auslöst, den Zerfall des idealen Selbstbilds in Gang setzt. Der Erzähler verschweigt die abschlägige Antwort, doch es scheint, als wolle er die geahnten Gründe vorab entschärfen, wenn er im Liebesantrag einräumt, »elend und bedrängt von Hass und Not und Lüge« zu sein.¹⁶⁶ Der Tenor dieses Satzes findet sich erneut im Rahmenmotto des Buches:

164 Heine II 256

165 Heine II 304. Vgl. II 300: Das »Geheimnis« der unglücklichen Liebe liegt in ihrer übertragenen Bedeutung.

166 Heine II 305

Sie war liebenswürdig, und Er liebte Sie; Er aber
 war nicht liebenswürdig, und Sie liebte Ihn nicht.
 (Altes Stück.)¹⁶⁷

Der fatale Kausalnexus von Liebenswürdigkeit und Liebe, den das Motto beinhaltet, erklärt, weshalb die fehlende Zuneigung aus mangelnder Liebenswürdigkeit abgeleitet wird. Sie zerstört nicht allein eine Hoffnung des Erzählers, sondern versetzt seinem Selbstbewusstsein einen entscheidenden Schlag, denn diese individuelle Zurückweisung bestätigt ihm das generelle Gefühl, dem noch verbindlichen Identitätsformat keineswegs zu entsprechen. Das erfahrene Unvermögen, mit seiner Persönlichkeit dem romantischen Idealbegriff von Liebe gerecht zu werden, wiederholt sich für die politischen sowie professionellen Implikationen seines Selbstverständnisses. Einerseits hat das Miterleben geschichtlicher Katastrophen jedes Vertrauen in eine effektive Weltvernunft zerrüttet, sodass er sich unmöglich weiterhin an Ideen orientieren kann. Aufgrund entfremdeter Publikationsbedingungen ist andererseits auch jeglicher Glaube an die divinatorische Aura des Dichters abhandengekommen.

Die durch unerwiderte Liebe erlittene Kränkung hat ein umfassendes psychisches Elend des Erzählers offenbart; der verstärkt empfundene Unwert seiner Person motiviert ihn zum Selbstmord. Schon sind die – theatralischen – Vorbereitungen bis zum Monolog gediehen, welcher den Umschlag von märchenhafter »Herrlichkeit« in desillusionierten »Trümmerschutt« beklagt, da wird der letzte Schritt verhütet durch einen zufälligen Frauenblick, »so Tod besiegend, so Leben schenkend«, dass sich die Stimmungslage total wendet.¹⁶⁸ Jetzt erfährt das pure Existieren, das nach Entwertung aller idealen Stilisierungen übrig bleibt, eine überschwängliche Bejahung. Es wird als »Hauptsache« reklamiert gegen Schillers pathetisches Wort, dass das Leben nicht der Güter höchstes sei, und mit dem Spruch Salomos verteidigt, ein lebendiger Hund sei besser als ein toter Löwe. Euphorisch überlässt sich der Gerettete dem Leben, das auf einmal wieder voller Reiz ist; er genießt gierig das Fest der Natur und feiert seine kaum verschmerzte Identitätsdiffusion als Auflösung in einem kaleidoskopischen Dasein.

Das Leben ist gar zu spaßhaft süß; und die Welt ist so lieblich verworren;
 sie ist der Traum eines weinberauschten Gottes, der sich aus der zechen-

167 Heine II 248 und 308

168 Heine II 251ff.

den Götterversammlung à la française fortgeschlichen und auf einem einsamen Stern sich schlafen gelegt und selbst nicht weiß, dass er alles das auch erschafft, was er träumt – und die Traumgebilde gestalten sich oft buntscheckig toll, oft auch harmonisch vernünftig – die Ilias, Plato, die Schlacht bei Marathon, Moses, die Mediceische Venus, der Straßburger Münster, die Französische Revolution, Hegel, die Dampfschiffe usw. sind einzelne gute Gedanken in diesem schaffenden Gottestraum – aber es wird nicht lange dauern, und der Gott erwacht und reibt sich die verschlafenen Augen und lächelt – und unsre Welt ist zerronnen in nichts, ja, sie hat nie existiert. Gleichviel! Ich lebe.¹⁶⁹

Das klingt wie eine direkte Parodie auf Hegels Überzeugung, dass die Geschichtsphilosophie den »Schein, als ob die Welt ein verrücktes, törichtes Geschehen sei«, vernichtet und »die allgemeine göttliche Vernunft« als objektive Macht in der Weltgeschichte bewiesen habe.¹⁷⁰ Denn natürlich ist eine Sicht der Dinge, die deren flüchtige Fabrikation beziehungsweise den fehlenden Gesamtzusammenhang hervorhebt, diametral jeder Weltanschauung entgegengesetzt, welche Geschichtsverläufe unter apriorischen Bestimmungen betrachtet, daher ausschließlich Notwendiges und Sinnvolles sieht, aber alle nicht ideengemäße Empirie als Zufall oder Unsinn beiseiteschiebt. Dagegen hat Heine zeitlebens polemisiert:

Verwahrung ist ausgesprochen gegen jede poetische, philosophische, theologische Auflösung oder Versöhnung der Widersprüche und Ungereimtheiten der menschlichen Dinge, gegen eine Versöhnung, die – laut Hegel – »nicht in der Wirklichkeit, sondern in der ideellen Welt« ihre Stätte hat.¹⁷¹

169 Heine II 253. Vgl. 283 (die große Weltbühne *ohne Regie*).

170 Hegel (1823), S. 53

171 Preisendanz (1983), S. 116. Es ist wirklich angebracht, Hegels Verhaftung in der Tradition des Idealismus herauszukehren, um das Anliegen Heines zu profilieren. Die Abgrenzung Hegels gegen das bloß Postulative von Kant, Schiller und Fichte, welche bei genauer philosophiegeschichtlicher Betrachtung relevant wird, ist im Hegelverständnis der damaligen Zeit ohnehin nicht ins Gewicht gefallen. Siehe auch Preisendanz/Anmerkung (ebd.): »Heine war gedanklich gewiss in vielem und tief von Hegel geprägt. Wo dieser aber, Gipfel der Vernunftphilosophie, auch noch das Widerspenstigste als notwendiges und sinnhaftes Moment im Prozess des Weltgeistes begreifen wollte, tat Heine nicht mit. Bereits ein paar Verse aus der *Heimkehr* sprechen bündig aus, was er von der philosophischen Systemarchitektur und damit doch wohl auch von der geschichtsphilosophischen Konstruktion gehalten hat: ›Zu fragmentarisch sind Welt und Leben –/Ich will mich zum deutschen Professor begeben./Der weiß das Leben zusam-

Das Buch *Le Grand* sammelt jede Menge unsystematisierte Erscheinungswelt ein. Realgeschichte zeigt sich mit unvorhersehbaren Stagnationsphasen, Sprüngen und dem stets ungewissen Ausgang; das Alltagsleben samt seinen vernachlässigten Ansprüchen und Problemen verlangt nach Beachtung. Der Roman bekommt dermaßen viele Phänomene aufgeladen, dass irgendeine von Ideen prästabilisierte Harmonie unvorstellbar ist. Seine Gestalt, die keinen ganzheitlichen, geschweige denn linear entfaltenen Sinn bietet, sondern »Treiben und Richtung aller Art«, registriert den offiziell dementierten Tatbestand, dass anstelle einer transzendenten Geistessphäre die permanenten Veränderungen selbst dem praktischen Leben Bedeutung verleihen.

9.3.4

Wenn der Erzähler aber schon durch einen Stil, der nichts a priori bestimmt, zur Irritation jeder idealistischen Denkform beiträgt, so drängt sich die Frage auf, weshalb ihn trotzdem die überkommenen Identitätsmuster und Schreibnormen in Bann ziehen. Denn der ganze Komplex bleibt doch affektiv hochbesetzt, obwohl das in Heldensage und Liebeslegende Dargestellte nie mehr als poetische Emanation zeitloser Wahrheit aufzufassen ist. Auch hier eröffnet allein die Textgestalt Einblicke, da sie Assoziationen ermöglicht, deren Determinierung Heine kaum zu erklären wüsste. Indem sich andere als idealistische Verbindungen auf tun, wird die mythische Geltung der Idealfragmente in ihrer Abhängigkeit vom Lebensschicksal angedeutet. Jedenfalls verlaufen von den romanzenhaft und heroisch verbrämten Erlebnisweisen gerade noch erkennbare Spuren zur persönlichen Geschichte des Erzählers, die sich bis zu Kindheitseindrücken von traumatischer Stärke verfolgen lassen. Die nachwirkenden Eindrücke, zentriert um »Glück und Liebe«¹⁷², beruhen auf Begegnungen mit Monsieur Le Grand und der kleinen Veronika.

Monsieur Le Grand ist Tambourmajor in der ›Großen Armee‹, welche 1806 ins Rheinland einmarschiert und den Kurfürsten zur Abdankung zwingt. Weite Teile der Bevölkerung, nicht zuletzt die diskriminierten Juden, begrüßen anfänglich die französische Besetzung, weil sie sich davon die Einführung revolutionärer Errungenschaften, zumal staatsbürgerliche Gleichstellung für alle Gruppen oder Garantie der Menschenrechte, erhoffen.

menzusetzen./Und er macht ein verständlich System daraus;/Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen/Stopft er die Lücken des Weltenbaus.«

172 Heine II 279

Richtig magisch aber wirkt jenes in der Revolutionsverfassung proklamierte Recht auf Glück. Die Quintessenz der Ansprachen anlässlich des Regierungswechsels begreift sogar der Schuljunge Heine: »Man will uns glücklich machen und deshalb ist heute keine Schule.«¹⁷³ Was ansonsten bloß »Redensarten« sind, die ihm schwerlich etwas sagen, wird bald anschaulich durch Le Grands Trommelkünste. Sein lautmalerisches Geschick vermittelt dem Buben konkrete Vorstellungen von der Revolution und den napoleonischen Feldzügen, welche das abstrakte Schulwissen mit lebendigem Inhalt füllen sowie emotional verankern:

Monsieur Le Grand wusste nur wenig gebrochenes Deutsch, nur die Hauptausdrücke – Brot, Kuss, Ehre –, doch konnte er sich auf der Trommel sehr gut verständlich machen, z.B. wenn ich nicht wusste, was das Wort »liberté« bedeute, so trommelte er den Marseiller Marsch – und ich verstand ihn. Wusste ich nicht die Bedeutung des Wortes »égalité«, so trommelte er den Marsch »Ça ira, ça ira – – les aristocrates à la lanterne!« – und ich verstand ihn. Wusste ich nicht, was »bêtise« sei, so trommelte er den Dessauer Marsch, den wir Deutschen, wie auch Goethe berichtet, in der Champagne getrommelt – und ich verstand ihn.¹⁷⁴

Wie sich das kindliche Glücksempfinden an Le Grands »Waffenglanz und Lustigkeit«¹⁷⁵ profiliert, so wird die Liebe nachhaltig geprägt durch die Freundschaft zu Veronika.

O Gott! Einst war die Welt so hübsch, und die Vögel sangen dein ewiges Lob, und die kleine Veronika sah mich an mit stillen Augen, und wir saßen vor der marmornen Statue auf dem Schlossplatz – auf der einen Seite liegt das alte, verwüstete Schloss, worin es spukt und nachts eine schwarzseidene Dame ohne Kopf, mit langer, rauschender Schleppe herumwandelt; auf der andern Seite ist ein hohes, weißes Gebäude, in dessen oberen Gemächern die bunten Gemälde mit goldnen Rahmen wunderbar glänzten, und in dessen Untergeschosse so viele tausend mächtige Bücher standen, die ich und die kleine Veronika oft mit Neugier betrachteten, wenn uns die fromme Ursula an die großen Fenster hinanhob [...].¹⁷⁶

173 Heine II 265f. Der *Code Civil* brachte zwar Gleichheit vor dem Gesetz, die anderen Inhalte waren jedoch schon während des Direktoriums ohne Gültigkeit.

174 Heine II 271

175 Heine II 271

176 Heine II 279

Auf einem Gemälde, betitelt »Der Sultan und die Sultanin von Delhi«, gleichen die Gesichtszüge des indischen Paares dem Aussehen der beiden Kinder frappant. Das Bild gibt offenbar das Sujet ihrer Spiele ab, denn es wird als einziges im Gedächtnis Heines »Farbe und Glanz« behalten.¹⁷⁷ Allerdings sind weder »die hübschen Spiele« mit Veronika noch »les jours de fête« mit Le Grand von Dauer.¹⁷⁸

Je älter Heine wird, desto mehr geraten die Kindheitseindrücke in Vergessenheit, weil sie ein kulturelles Milieu vorfinden, das sie nicht einbezieht. Der lebensferne Charakter der Bildung verhindert, dass die früheren Erfahrungen integrierte Bestandteile der erwachsenen Persönlichkeit werden. Die Zeit überlagert sie so sehr mit abgehobener Buchgelehrsamkeit neben sonst aufgedrängten Informationen, dass sie beim besten Willen nicht erinnerlich sind.¹⁷⁹ Am eigenen Leib demonstriert der Erzähler, wie ein Einzelner die allgemeine Polarisierung von praktischer Lebenswelt und spiritualisierter Kultur durch Risse in seiner personalen Identität büßt. Die bürgerliche Bildung »entkernt« seine Primärerfahrungen, verdrängt das sinnliche Substrat, wodurch sie deren Wunschkonzert auf vorsprachlichem Niveau festhält. Abgespalten von der verbalen Differenzierung, binden sich die Bedürfnisdispositionen chronisch an ihre ursprünglichen Präsentationsformen. Sie bewahren ein rudimentäres Wissen, sind aber diskursiv unzugänglich, sondern auf ein definitives Abrufsignal angewiesen, um die Barriere der intellektuellen Zensur durchbrechen zu können.

So behält der Erzähler aus der Begegnung mit Le Grand eine instinktive Reaktivität gegen alles Konterrevolutionäre. Bei undemokratischem Verhalten klopft er automatisch den roten Guillotinenmarsch. Zweimal passiert es ihm in Vorlesungen reaktionärer Professoren, dass seine Füße, »die mit ihren kleinen Hühneraugen das Treiben der Welt besser durchschauen«, die längst vergessenen Rhythmen trommeln.¹⁸⁰ Gleich dem Glücksanspruch verharrt das Liebesbedürfnis im Modus der »stummen Naivetät«¹⁸¹. Der stille Blicktausch, jene erste Bestätigung der Liebe, bleibt deren unaustauschbares Zeichen. Seit dem frühen Tod des Mädchens sucht Heine unablässig nach »Parallelstellen in schönen Augen«, in denen »die Seele der kleinen Veroni-

177 Heine II 306f.

178 Heine II 306 und 271

179 Heine II 260, 272, 280

180 Heine II 272f.

181 Heine II 273

ka« wohnt.¹⁸² Gelingen derartige verständnisinnige Blicke (wie bei Johanna oder der Godesberger Freundin), dann verbreiten sich Ruhe und Heiterkeit in seinem Gemüt, woraufhin auch die Kindheitserinnerungen wieder ins Bewusstsein dringen.

Aber solche momentanen Einbrüche leibgebundener Wunschausdrücke beseitigen deren Abspaltung vom Kulturbewusstsein nicht. Sogar die Glanzstücke aus dem heroischen und indischen Bilderrepertoire sind unter Verlust ihres unmittelbaren Sinnbezugs in der abgehobenen Geistessphäre aufgegangen. Das Bildungswesen hat jene selbstverständliche Einheit von Kunst und Leben zerstört, worin die künstlerischen Vorgaben Erwartungen an Glück und Liebe profilierten, während sie selbst durch spielerische Adaptation einer märchenhaften Rolle sowie Identifikation mit einer abenteuerlichen Helden-gestalt modifiziert wurden. Deshalb sitzen sie als Chiffren verstellter Wünsche in der Phantasie fest (»dazwischen klang die schmelzend klagende Stimme der Sultanin von Delhi [...] – Ich konnte sie aber nicht verstehen«¹⁸³). Wegen der Abspaltung der Zeichen von den Wünschen ist ihre expressive Kapazität minimal: »[D]ie schöne Johanne sah mich an so seltsam, so heimlich, so rätselhaft traulich, als gehörte sie selbst zu den Märchen, wovon sie eben erzählte. [...] Etwa eine Liebeslegende? Ich weiß nicht [...].«¹⁸⁴ Die Verwerfung der Bedürfnisse affiziert das kulturelle Gedächtnis überhaupt:

Sie wissen, Madame, welches Stück ich meine –

Es ist der Sultan und die Sultanin von Delhi.

Erinnern Sie sich, Madame, wie wir oft stundenlang davorstanden, und die fromme Ursula so wunderlich schmunzelte, wenn es den Leuten auffiel, dass die Gesichter auf jenem Bilde mit den unsrigen so viele Ähnlichkeit hatten?
[...]

Sie erinnern sich dessen nicht mehr? Es sind ja kaum 3000 Jahre [...].¹⁸⁵

Die im *Buch Le Grand* angelegte Kulturkritik reicht noch weiter. Man sieht, wie Kunst aus einem Medium der Bedürfnisartikulation zum Instrument der Verdrängung wird, wenn sie Wünsche von ihren Realisierungsmöglichkeiten ablenkt, ihr sinnliches Substrat durch den Anschein der Idealität mystifiziert. Als Teil einer Geistessphäre, die sich gegenüber der Lebenspraxis

182 Heine II 278 und 306. Vgl. 250, 252, 254, 258f., 279, 301f.

183 Heine II 251

184 Heine II 259

185 Heine II 306f.

verselbständigt hat, sind die Kunstformen ein Nährboden, auf dem antizipatorische Wunschorstellungen zu utopischen Sehnsüchten aufschießen. Die ganze Erzählung hindurch laboriert Heine an der unterschweligen Ahnung, dass seine uneingelösten Bedürfnisse im Feld poetischer Sprachkonvention zwangsläufig in Idole transformiert und ebenso unausweichlich enttäuscht werden, sobald sie Gestalt angenommen haben.

Fortschrittsbegeisterung und Intimität nehmen durch Dissoziation ihres sinnlichen Erfahrungsgehalts spirituelle Qualität an; die heroischen beziehungsweise romantischen Formen, die zur ersten Auslegung dienten, begünstigen ihre Umwandlung in Illusionen, nämlich einerseits einen Heilsmythos, der Napoleon zum Menschheitserlöser erhöht, andererseits ein geistiges Einverständnis mit idealen Lesern, welche einfühlsam wie Madame beschaffen sind. Doch diese Wunscherfüllungsfiguren, die vor Abnutzung sicher sein und dauerhaften Halt in den turbulenten Zeiten bieten sollten, verschont der eskalierende Desillusionierungsprozess keineswegs.

Ohne Rücksichten schildert der Erzähler das Erlebnis »der notwendig entstehenden und notwendig sich zersetzenden Illusionen«¹⁸⁶. Die Glorie des Kaisers desavouiert Bonaparte letztlich selbst durch den Ausspruch »Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas«, den er auf der Flucht aus Russland geäußert haben soll. Dass ausgerechnet dieser Satz an zentraler Stelle¹⁸⁷ zitiert wird, unterstreicht seinen Signaturwert. Er nimmt dem spektakulären Unternehmen Napoleons den Nimbus einer ideengeschichtlichen Mission, denn das Zusammenrücken von Erhabenem und Lächerlichem ist das lakonische Verdikt über eine Weltanschauung, welcher die überlieferte Seinshierarchie von metaphysischer und empirischer Sphäre zugrunde liegt. Das gleiche Schicksal ereilt den Dichter, der zur Idealisierung höchstes Pathos einsetzt, trotzdem seine profane Alltagsexistenz nicht abschütteln kann.¹⁸⁸ Die »Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen«¹⁸⁹ begleitet auch die Enttäuschung vonseiten der Madame. Bis zuletzt gilt sie als die ideale Gesprächspartnerin, welche aufgrund übereinstimmender Empfindungen so mit der Psyche des Erzählers vertraut ist, dass wenige Symbole genügen, um das Unsagbare zu kommunizieren. Tatsächlich rührt seine romantisch verbrämte

186 Eine das *Buch Le Grand* treffende Formulierung von Lukács (1935), S. 316. Er wollte sie allerdings als Kennzeichnung von Heines Standpunkt überhaupt verstanden wissen.

187 Heine II 282

188 Heine II 283

189 Heine II 282

»eigentliche Geschichte« Madame zu Tränen, womit die situationsabhängige Augensprache transformiert scheint zur sublimer Seelengemeinschaft.¹⁹⁰ Doch das innige Verstehen zerbricht am Schluss durch Madames Frage: »Und wegen dieser dummen Geschichte haben Sie sich totschießen wollen?«¹⁹¹ Heine beginnt einzusehen, dass die Kunstkonventionen der Empathie einer noch so verständnisbereiten Leserin Grenzen ziehen, wohingegen seine Vorstellung eines esoterischen Publikums, das die Poesiesprache unmittelbar versteht, schlicht Wunschdenken ist. Sobald Madame ihr Unverständnis äußert, bedeuten ihre Tränen nicht gelungene Übertragung der Augensprache, sondern sentimentale Reaktion auf romantische Klischees, welche einen unfehlbaren Effekt auf »alle Damen« haben.¹⁹² Das macht die eigentliche Geschichte zur dummen Geschichte, das Gefühlspathos zur lächerlichen Übertreibung. Der Erzähler beteuert dazu lediglich entschuldigend, er müsse solch theatrale Masken aushilfsweise benutzen, da ihm die letzten Gründe seines Elends gar nicht bewusst seien.

9.3.5

Heine umkreist hier erstmals jene für seine Schreibart konstitutive Entfremdungserfahrung, dass sowohl der dominante Kunstbegriff als auch die internalisierten Denkstrukturen eine Art symbolischer Gewalt ausüben, die viel stärker als politische Zensur einengt.¹⁹³ Die Zwänge der herrschenden Sprache hat Heine durch verschiedene hermeneutische Techniken zu unterlaufen versucht.¹⁹⁴ In *Ideen. Das Buch Le Grand* entschließt er sich angesichts der Verständigungsprobleme, Erhabenheit und Poetisierung aufzugeben, dafür »von anderen Dingen« zu sprechen: Die Aposiopese, die den erneuten Aufruf des vorbelasteten Klischees »Herz« unterdrückt, samt den Zerstörungen von Le Grands Trommel, welche »nie mehr« ertönen, und des Rosenbaums, der »nie wieder« blühen wird, sind unverkennbar Absage an heroisches Pathos sowie romantische Poesie.¹⁹⁵

190 Heine II 304ff.; zur »Augensprache« siehe eine Stelle im Kondolenzbrief vom 5.2.1840 (abgedruckt in IV 753). Auf die Bedeutung dieses Motivs hat Altenhofer (1993), S. 58ff. hingewiesen.

191 Heine II 308

192 Heine II 248

193 Heine II 283 und 682f.; auch Heine III 429

194 Dazu Altenhofer (1993), S. 104ff. und Maier (1969), besonders S. 76ff.

195 Heine II 308, 282, 305

Eine narrative Revision strengt ja schon der Roman selbst an. Das Kunstprinzip, metaphysisches Ideengut mit erhabenen Symbolen zu vergegenwärtigen, wird abgelöst vom Prinzip der »Assoziation der Ideen«. ¹⁹⁶ Rückwirkend erfährt der Titel einen Bedeutungswandel, welcher die üblichen Implikationen ironisch kassiert. Heine erläutert »nachträglich«, dass seine Verwendung des Begriffs »Idee« sich dem Sprachgebrauch des Kutschers Pattensen anschliesse, der eine Idee »alles dumme Zeug [nenne], was man sich einbildet«. ¹⁹⁷ Die im Buch enthaltenen Ideen seien »von den platonischen ebenso weit entfernt wie Athen von Göttingen«, und man dürfe an den Inhalt »ebenso wenig große Erwartungen hegen« wie an den Autor selbst. ¹⁹⁸ War nach Aushöhlung ideeneduzierter Lebensentwürfe als persönliche Identität bloß noch ein »Bündel« unterschiedlichster Impressionen übrig geblieben ¹⁹⁹, so werden die Ideen nach Preisgabe ihrer idealistischen Provenienz auf eine empiristische Elementardefinition reduziert. Die objektive Ursache dafür sieht Heine in den instabilen Verhältnissen; er gibt den revolutionär bewegten Zeiten seiner Kindheit die Schuld daran, dass er sich »späterhin nicht in der Welt zurechtzufinden wusste«.

Damals hatten nämlich die Franzosen alle Grenzen verrückt, alle Tage wurden die Länder neu illuminiert, die sonst blau gewesen, wurden jetzt plötzlich grün, manche wurden sogar blutrot, die bestimmten Lehrbuchseelen wurden so sehr vertauscht und vermischt, dass kein Teufel sie mehr erkennen konnte, die Landesprodukte änderten sich ebenfalls, Zichorien und Runkelrüben wuchsen jetzt, wo sonst nur Hasen und hinterherlaufende Landjunker zu sehen waren, auch die Charaktere der Völker änderten sich, die Deutschen wurden gelenkig, die Franzosen machten keine Komplimente mehr [...] – kurz und gut, in solchen Zeiten kann man es in der Geographie nicht weit bringen. ²⁰⁰

196 In den *Briefen aus Berlin*, zu denen der Schlusssatz der Erstausgabe überleiten sollte, heißt es: »Nur verlangen Sie von mir keine Systematie; das ist der Würgengel aller Korrespondenz. Ich spreche heute von den Redouten und den Kirchen, morgen von Savigny und den Possenreißern, die in seltsamen Aufzügen durch die Stadt ziehen, übermorgen von der Giustinianischen Galerie, und dann wieder von Savigny und den Possenreißern. Assoziation der Ideen soll immer vorwalten.« (Heine II 10).

197 Heine II 287f.

198 Heine II 289

199 So die bekannte sensualistische Reduktion bei David Hume (1739), S. 327.

200 Heine II 269

Den politischen Umsturz erlebt der Junge als einen Zustand, der angsterregende Unsicherheit mit vielversprechender Erneuerung eng verquickt.²⁰¹ Das Urerlebnis fundiert die spätere Bewusstseinslage, denn das Prinzip unsystematischer Ideenassoziation drückt einesteils eine tiefgehende Desorientierung aus, ermöglicht andernteils »neue Resultate«²⁰² der Realitätserfassung sowie des Subjektivitätskonzepts, insofern es die in sich geschlossene Totalität der Geistessphäre aufsprengt und eine unabschließbare Gesamtheit des Seienden anerkennt.²⁰³

Ideen. Das Buch *Le Grand* dokumentiert mit seiner Gestalt den Umbruch. Obwohl die Hierarchie von Geistessphäre und Lebenswelt allmählich fragwürdig ist, kann weder die Kunstsprache effektiv »säkularisiert« werden, da eine umgepolte Metaphorik gegen gängige Rezeptionraster nie ankäme, noch stehen adäquate realistische Stilrichtungen zur Verfügung. Angesichts dieser Situation kommt von den bereitstehenden literarischen Formen allein der »Humor«²⁰⁴ in Betracht, weil in ihm die Grenze zwischen poetischer Welt und Realität durchlässig ist, Gebiete des Erhabenen und des Komischen sich wechselseitig relativieren. Deshalb wählt Heine ihn als nächsten Weg, idealistische Denkwünge wenn schon nicht zu brechen, dann doch wenigstens zu irritieren. Wird das aus öffentlicher Sprache Verdrängte auch seine Entstellung nicht gänzlich los, so macht es sich immerhin auf eine Art präsent, welche die Dissoziation des herrschenden Bewusstseins durchkreuzt. Der Roman nimmt zur Irrelevanz abgestempelte Empirie im Übermaß auf, so dass das dualistische Denkschema zusammenbricht und damit »die närrische Endlichkeit als die Feindin der Idee«²⁰⁵ fungiert. Mit dem Rückgriff auf humoristisches Erzählen hat Heine einen Darstellungsmodus gefunden, der ungewollte Anregungen, spontane Bezüge, Widersinniges oder Abstruses im

201 Heine II 263ff.

202 Heine VI/1 646: »Assoziation der Ideen in dem Sinne wie Assoziation in der Industrie – z.B. Verbindung philosophischer Gedanken mit staatswissenschaftlichen, neue Resultate –«.

203 Anscheinend wirkt der miterlebte Machtwechsel sogar in der literarischen Zielsetzung nach. An den Austausch der Wappenschilder, Symbol der politischen Umwälzung, wird man erinnert, wenn Heine sagt, er werde den Leuten das »Wappen« ihrer jeweiligen Narrheit einbrennen (Heine II 263f., 295). Das zeigt möglicherweise Heines Intention an, den akzelerierten Wandel der Verhältnisse positiv aufzugreifen und für seinen Teil mitzuverfassen.

204 Heine II 282. Zum literarischen Hintergrund der Stelle vgl. Schillemeit (1975).

205 So wird es einmal in unverhoffter Präzision bei Jean Paul V 125 formuliert.

Gedankenmaterial erlaubt, ohne das Disparate zugunsten einer vorgefassten Einheit zu sortieren.

Auf allen Ebenen des Textes wird einer Konsolidierung eingängigen Sinns entgegengearbeitet. Das beginnt bei inhaltlichen Kontrasten, wenn etwa auf dem Gymnasium ein emigrierter französischer Abbé als Einziger deutsche Geschichte unterrichtet beziehungsweise bei Professor Schramm, der mit einem *Kleinen Beitrag zum Weltfrieden* hervorgetreten ist, die meisten Raufereien vorfallen.²⁰⁶ Es geht damit weiter, dass sich eine Motivkette ›Idee‹ ergibt, genauso aber Hühneraugen ein wiederkehrendes Motiv sind, was jedoch keineswegs kontrapunktisch aufgeht. Man kann das bis zur Feinstruktur verfolgen, wo Bilder, Metaphern, Verben usw. entsprechend arrangiert werden. Besondere Facettierungen erreicht der Erzähler durch Adjektive. Greifen wir aus den signifikant häufigen Bezeichnungen das Attribut ›fromm‹ heraus, so finden wir es, neben der üblichen Referenz zur Religiosität, in Bezug auf die Verehrung Napoleons, allerdings auch zur Charakterisierung von »Elohasängern und Erbauungspoeten«; dann wieder heißen Prostituierte »die frommen Bernhardinerinnen«, und schließlich beschreibt das Wort die harmonische Stimmung der Kindheit.²⁰⁷ Das Adjektiv dient am jeweiligen Ort einer bestimmten Perspektivierung, doch stiftet es darüber hinaus einen unausgesprochenen Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Kontexten, in denen es vorkommt. Sooft man nun eine stringente Auslegung des Zusammenhangs zu sehen meint, wird man verunsichert durch eine andere signifikante Attribution, welche gleichzeitig in diesen Kontexten auftaucht. Im gewählten Beispiel passiert es dadurch, dass der witzige Ausdruck ›fromme Bernhardinerinnen‹ den Namen des Klosterordens mit dem von Hündinnen verschmilzt, die seit der Antike allegorisch für Prostituierte stehen. Ebenfalls mit Hunden verglichen werden Schriftsteller, denen jede Anbiederung für ihre Karriere recht ist – »z.B. der Dachs, der die Hand leckt«.²⁰⁸ Dasselbe Bild stellt sich ein weiteres Mal ein, wenn der Erzähler neben einem Dachshund zu Füßen der schönen Freundin liegt und »en canaille« behandelt wird.²⁰⁹

Das ist beliebig fortsetzbar, denn die Wahrnehmung dieses Sachverhalts löst in dem assoziationsreichen Text sozusagen eine Kettenreaktion aus, wel-

206 Heine II 270, 268, (817)

207 Heine II 276, 289f., 296, 304, (259)

208 Heine II 290

209 Heine II 302f., 259

che alle Elemente kontaminiert.²¹⁰ Es trifft selbst jene hohen Romanpartien, die man tabuiert glaubt. Beim triumphalen Einzug Napoleons sind weder der tolle Alouisius noch der krumme Gumperz mit seinem Ça ira-Gebrüll wegzudenken; im Übrigen kann bei einem dermaßen offenen Text nicht verhindert werden, dass der Titel ›Kaiser‹ und das im Tross mitgeschleppte »Gold und Geschmeide« ebenso an die illegitime Krönung wie die territorialen Annexionen erinnern. Als Flüchtender fällt Bonaparte wiederum in eine Rubrik ›ausreißende große Männer‹, die neben Moses ausgerechnet Madame de Staël, aber auch verkrachte Börsenmakler beinhaltet.²¹¹ Wer solchen scheinbar belanglosen Verbindungen oder schwachen Dissonanzsignalen die Aufmerksamkeit entzieht, nur weil sie keinen direkten Sinn ergeben, der verschließt sich dem Gesamteindruck, der dadurch aufkommt.

Bis zu welchem Grad die Verflechtung von allem mit allem geht, zeigt sich an der Bewegung, die sie den Antonymen mitgibt. Den Roman durchsetzen ja Gegensatzpaare (wie klein/groß; alt/neu; lebend/tot; vernünftig/närrisch etc.). Die gegensätzliche Bedeutung der Adjektive ist jedoch genauso wenig stabil wie diese selbst.²¹² So fasst das Prädikat ›alt‹ einmal Überholtes, Abgelebtes und Totes zusammen, wohingegen Neues als das Junge, Hoffnungsvolle, Lebendige auftritt; zum anderen weist ›alt‹ auf die ewige Wiederkehr des Gleichen hin, wovon das Neue bloß eine rezente Variante ist; ferner meint ›alt‹ auch Verschollenes oder Erhaltenswertes, das den Platz räumen muss für keineswegs bessere Neuerungen. Bei isolierter Betrachtung lässt sich die jeweilige Bedeutungsnuance des einzelnen Adjektivs zwar leicht feststellen, aber angesichts des Kontinuums, das es mitsamt seinem Gegensatz und sonstigen Oppositionsreihen erzeugt, entsteht eine ziemliche Bewegungunschärfe, welche man als solche allerdings nicht präzisieren kann, ohne sie dabei aufzulösen. Dennoch vermittelt schon die Wiedergabe etwas von dem

210 Die unsichtbaren Verflechtungen sind ja nicht nur textimmanent, sondern setzen sich in die übergreifende Realität fort. Z. B. hört sich das Gespräch darüber, »wie alle Menschen gleich sind, und wie der Görres ein Hauptkerl ist« (Heine II 258), anders an, wenn man die verweigerte Konstitution und die weitere politische Entwicklung von Joseph Görres vor Augen hat.

211 Heine II 275, 287

212 Großklaus (1973) ist beim Aufweis der Oppositionsstrukturen stehen geblieben. Das ist umso verwunderlicher, als er die stilistische Innovation der *Reisebilder* mit Kategorien wie »Anschlussfreiheit – semantische Freisetzung/Emanzipation – relative Autonomie der Teile gegenüber dem Ganzen – Eigenbeweglichkeit der Zeichen – Abbau von Anschlusshierarchien« (S. 8) angeht.

vexierenden Eindruck: Das frühzeitige Ableben der kleinen Veronika rückt sie in die Reihe der »großen Toten«, denen Erinnerung ein unsterbliches Leben verleiht; der alte Adel hat sich trotz verfallener Größe erneut etabliert, was das gesellschaftliche Leben in einen Siechtod verwandelt; Schönes, eben noch von tödlicher Wirkung, ist lebensrettend; das Närrische reicht in erhabene Dimensionen, konvergiert mit dem Vernünftigen; und so fort – man hat ja selbst zu klagen, wenn die Wäscherin klagt, »der Pastor S. habe ihrer Tochter Ideen in den Kopf gesetzt, und sie sei dadurch unklug geworden und wolle keine Vernunft mehr annehmen.«²¹³

Dialektik dieser Art ist kein ordentlicher Vorgang mit restlosen Aufhebungen oder finalen Synthesen, sondern das kaum nachvollziehbare Interferieren aller Gegensätze, das Veränderung bewirkt. Mit ihrer Anziehung beziehungsweise Abstoßung arbeiten die Prädikationen auf eine semantische Promiskuität hin, für die unmögliche Verbindungen nicht existieren. Eine derartige Verflüssigung von Oppositionen greift letztlich die Polarisierung des Lebens in Ideensphäre und materielles Dasein an, wie entsprechend das Erhabene und das Lächerliche ihre kontradiktorische Stellung einbüßen.²¹⁴ Der humoristische Darstellungsmodus ratifiziert das napoleonische Verdikt. Den Wechsel positiver und negativer Konnotationen ausnutzend, verbreitet er eine Atmosphäre der Ambivalenz.

9.3.6

Wie sehr der Erzähler die ambivalente Atmosphäre benötigt, um eine andere Identitätsbestimmung einzubringen, lässt sich an den Bezeichnungen »vernünftig«/»närrisch« verfolgen. Sie sind zusammen mit familienähnlichen Prä-

213 Heine II 288. Im Übrigen besonders II 255, 260, 276, 304; 278, 282; 250, 252; 300f.

214 In diesem Zusammenhang ist eine Korrespondenz bemerkenswert, die sich im Darstellungskontinuum wie zufällig ergibt (Heine II 248f., 289, 299 und 295f.): Eingangs zeichnet Heine die antagonistischen Sphären von Himmel und Hölle. Sie werden zur sozialen Allegorie, wenn der Himmel als »ein wahres Schlaraffenleben« erscheint, das Privileg der Narren ist, und die Hölle als »eine große bürgerliche Küche«, in der die Unseligen ohne Ausnahme von dummen Teufeln gequält werden. Mit der Verflüssigung der Gegensätze wird aber auch ein literarisches Verfahren möglich, das die Konstellationen umkehrt, Himmel und Hölle in Bewegung setzt: »[W]enn mir auch nicht die Narren gebraten ins Maul fliegen, sondern mir gewöhnlich roh und abgeschmackt entgegenlaufen, so weiß ich sie doch so lange am Spieß herumzudrehen, zu schmoren, zu pfeffern, bis sie mürbe und genießbar werden. Sie sollen Ihre Freude haben, Madame, wenn ich mal meine große Fete gebe. Madame, Sie sollen meine Küche loben.«

diktoren (gescheit, gelehrt, weise; dumm, verrückt, berauscht etc.) das häufigste Gegensatzpaar, das selbstverständlich wieder subtilen Sinnverschiebungen unterworfen ist. Gleichwohl wird damit im 15. Kapitel eine grundsätzliche Klassifikation angestrebt. Der Erzähler gebraucht die Antonyme als Sammelbegriffe für die in zwei feindliche Lager gespaltene Intelligenz seiner Zeit.²¹⁵ Mit den »Vernünftigen« sind Denkrichtungen der Vernunftphilosophie (besonders in der Nachfolge Hegels) angesprochen, mit den »Narren« werden hauptsächlich solche Gruppierungen erfasst, die Gemüt, Glauben oder Inspiration an die Stelle der Vernunft setzen wollen. Doch dann gibt Heine zu verstehen, dass bloße Berufung auf eine rationale oder irrationale Substanz nichts besagt. Einerseits rechnet er zu den Narren auch diejenigen, die zwar Vernunft als »allein selig machende Quelle der Gedanken« rühmen, sie aber mit Zweckrationalität verwechseln. Andererseits deutet er an, welche Einfalt darin liegt, wenn Hegelianer schlicht auf die List der Vernunft bauen, infolgedessen »sich, wie gewöhnlich, als die Ruhigsten, Mäßigsten und Vernünftigsten« verhalten.²¹⁶ Dadurch wird allerdings die ganze Klassifikation unscharf, weshalb der Leser den Schluss ziehen muss, dass diese beiden Antonyme genauso ihr Gegenteil in sich tragen.²¹⁷

Die virtuelle Koinzidenz der Gegensätze erleichtert es dem Erzähler, seine eigene Position anzugeben, ohne sich mit allen Konsequenzen der dichotomischen Definition einer Gruppierung anpassen zu müssen. Er sei zwar »keiner von den Vernünftigen«, habe sich aber, »von Haus aus« ein Narr, zur Gegenpartei geschlagen. Dort bleibt er jedoch eine »Ausnahme«.²¹⁸ Weil er nicht bereit ist, die divergenten Aspekte seiner Persönlichkeit einer festen Zuordnung zu opfern, sondern sie öffentlich in einer Weise vertritt, welche die Erwartungen der gebildeten Welt brüskiert, droht er »den Vernünftigen eine Torheit und den Narren ein Gräuel« zu sein.²¹⁹

Seinen speziellen Standpunkt bei den Vernünftigen markiert Heine durch das Attribut »Passion für die Vernunft«, was er vorweg schon exakter »Passion« für »Liebe, Wahrheit, Freiheit und Krebsuppe« genannt hat.²²⁰ Eine solche Zusammenreihung wendet sich abermals gegen polarisierte menschliche

215 Siehe Weigand (1919)

216 Heine II 297f.

217 Heine VI/1 641: »Wie vernünftige Menschen oft sehr dumm sind, so sind die Dummen manchmal sehr gescheit.«

218 Heine II 297f., 267, (250)

219 Heine II 298

220 Heine II 300 und 262

Existenz zugunsten einer Lebensanschauung, die allen Dingen den gleichen Wirklichkeitsstatus zuspricht. Ferner dient Essen bei Heine meist als Metonymie, womit die Legitimität vitaler Interessen und realer Wünsche gegen ihre repressive Sublimierung verteidigt wird.²²¹ Die Hinzusetzung von Krebsuppe interpretiert also den Begriff der Vernunft samt seinen Spezifikationen. Liebe, Wahrheit, Freiheit bezeichnen nicht länger metaphysisches Ideengut, sondern praktische Sachverhalte, nach denen ein echtes Verlangen bestehen kann wie nach gutem Essen. Eine passionierte Liebesauffassung zielt weniger auf sublimierte Seelenharmonie als auf eine umfassende, sanguinische Beziehung. Passion für Wahrheit erfordert energische Stellungnahmen und polemische Wortgefechte anstelle der Kontemplation ewig gültiger Offenbarungen. Passion für Freiheit beinhaltet anstatt selbstvergessener Begeisterung für ein überwirkliches Ideal konkretes Engagement, das gegen unfreie Verhältnisse rebellierte. Alternativ zur idealistischen Konzeption wird hier ein leibnahes Vernunftverständnis angedeutet, letztlich eine Anthropologie skizziert, welche den Menschen auf der Basis seiner materiellen Konstitution als ein kreatürliches, interessiertes und leidenschaftliches Wesen erkennt.

Indessen hält Heine die materialistische Auslegung von Subjektivität keineswegs selbstsicher ihrer normativen Konzeption entgegen. Seine »Stellung« zwischen den Fronten fühlt sich »unnatürlich« an, und er ist unglücklich, wenn ihn auch die Vernünftigen nicht akzeptieren.²²² Trotzdem beharrt er darauf, das Thema seiner literarischen Tätigkeit sei von Anfang an »nichts als Vernunft« gewesen. Das ist nur halb ironisch gemeint, denn später behauptet Heine sogar sehr entschieden, seine frühe Dichtung habe eine Entwicklung angestoßen, die »eine heilsame Reaktion gegen den einseitigen Idealismus« bewirkt, »den Geist zurück zur starken Realität« geführt habe.²²³ Dabei weiß der Erzähler, dass seine Leser diesen Anspruch, den er selbst schwerlich begründen könnte, befremdet zurückweisen, ihn vielmehr zu den »Allernärrischste[n]« zählen werden.²²⁴ Er versucht, die befürchtete Stigmatisierung abzufangen, indem er seine ausgefallene Passion im humoristischen Medium präsentiert, das jeder Verfestigung absoluter Werte vorbeugt. Dort stehen die idealisierten Formen von Liebe, Wahrheit, Freiheit nie isoliert, sondern treffen mit ihrer Negation zusammen. Die Leser müssen

221 Vgl. besonders Heine I 509, 542; II 19; III 23, 431; IV 32ff., 48, 53, 60, 574; VI/1 105

222 Heine II 298

223 Heine II 300 und IV 163

224 Heine II 300

zur Kenntnis nehmen, welche Frustrationen, ja »Quälereien« das Liebesideal impliziert, wie paradox sich die Fortschrittsgläubigen ausnehmen, die »festverschanzt in ihren altaristotelischen Werken« dem Gang der Geschichte zusehen, und dass das Image des göttlich begnadeten Sängers gewöhnlich die Charaktermaske der bei Adel und Kirche verdingten Schriftsteller ist.²²⁵ Angesichts der Fragwürdigkeit idealistischer Identitätswürfe wird aber das durch sie Verdrängte bemerkenswert.

Im Schutz der Ambivalenz, welche das humoristische Darstellungskontinuum erzeugt, erhalten die abgespaltenen Subjektivitätsanteile Auftrieb und kommen, selbst in hoch ambivalenter Gestalt, zur Geltung. Der Erzähler toleriert kompromittierende Etikettierungen für seine Person, weil sie an unterdrückte Praxisformen heranreichen. So lässt er sich in Liebesbeziehungen gern »en canaille« behandeln, um die einengende Empfindsamkeit gegen unbeschwerte Erotik auszutauschen. Er nimmt auch hin, »ein Überläufer, der die heiligsten Bande zerrissen [hat],« zu heißen, da es ihm erlaubt, jenseits unwiderruflicher geschichtsphilosophischer Festlegungen flexibel auf die Wechsel der realpolitischen Lage zu reagieren. Schließlich nennt er sich einen »profane[n], sündhafte[n], ketzerische[n] Schriftsteller«, was eine Absage an das weihevollere Kunstverständnis sowie Ankündigung einer Literatur signalisiert, welche konkrete gesellschaftliche Zustände aufgreift, sogar deren gemeine, hässliche, absurde Seiten thematisiert, ohne vor einem aggressiven oder obszönen Sprachhabitus zurückzuschrecken, selbst wenn dadurch beim Lesepublikum Tabus verletzt und Verstimmungen ausgelöst würden.²²⁶

9.3.7

Die Erwartung einer neuen Subjektivität hat Heine bekanntlich nicht losgelassen. Die Widersprüche, die sein Leben und Schreiben durchziehen, oder auch das, was seinerzeit als Widerspruch galt, ist aus dem Konflikt zwischen konventioneller und projektierter Identität erklärbar. Alle kulturtheoretischen Schriften, die in den ersten Jahren der Emigration entstehen, knüpfen an das Thema an, das im *Buch Le Grand* literarisch präsentiert wird.

225 Heine II 250; 297; 299f.

226 Heine II 259, 298, 289, 292ff.

Bündig formuliert es das berühmte Fragment, das vermutlich 1833 geschrieben wurde.²²⁷ Darin geht es um eine Beurteilung von geschichtsphilosophischen Grundmustern – die Zyklusauffassung einerseits, welche historische Abfolge nach dem organischen Modus des Wachsens, Blühens und Verwelkens begreift, andererseits das Fortschrittsmodell, das weltgeschichtlichen Prozessen ein teleologisches Fortschreiten zu immer höheren Zivilisationsstufen unterstellt. Heine konzentriert sich ausschließlich auf die praktischen Auswirkungen solcher Universaltheorien. Vertreter der ›historischen Schule‹ sowie der klassisch-romantischen Kunst würden offenkundig die Zyklostheorie instrumentalisieren, um politische Gleichgültigkeit oder Konservatismus zu rechtfertigen, wohingegen die Fortschrittstheorie, wie sie von Aufklärung und idealistischer Philosophie verfochten werde, Gefahr laufe, einer utopischen Konstruktion des Idealzustands zuliebe Gegenwartsinteressen zu opfern.

Die beiden Ansichten werden daraufhin mit einem Subjektverständnis konfrontiert, das nicht aus apriorischen Ortsbestimmungen resultiert, sondern in der aktuellen Selbstbehauptung gewonnen wird. »Beide Ansichten«, sagt Heine, »wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinklingen«.²²⁸ Sowohl die Lehre, alles erfülle seinen Zweck schon durchs bloße Dasein, als auch die Reduktion der Gegenwart zum bloßen Mittel für zukünftige Ziele würden den Anspruch der Subjekte auf Selbstbestimmung und somit ihren Eigenwert ignorieren.

Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht. Das Leben will dieses Recht geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revolution. Der elegische Indifferentismus der Historiker und Poeten soll unsere Energie nicht lähmen bei diesem Geschäfte; und die Schwärmerei der Zukunftbeglückter soll uns nicht verleiten, die Interessen der Gegenwart und das zunächst zu verfechtende Menschenrecht, das Recht zu leben, aufs Spiel zu setzen.²²⁹

Das Fragment – der Zielrichtung nach wie die elfte Feuerbach-These – wurde zu Lebzeiten des Autors nicht veröffentlicht. Es gibt jedoch den Leitfaden für

227 Als Adolf Strodtmann das Fragment 1896 aus dem Nachlass veröffentlicht, gibt er ihm die (leicht missverständliche) Überschrift »Verschiedenartige Geschichtsauffassung«.

228 Heine III 22

229 Heine III 23

die ausgeführten kulturtheoretischen Schriften ab. Die übliche Geschichtsschreibung wird in ihnen nur noch ironisch abgefertigt. Im Unterschied zu ihrer deduktiven »Astrologie« orientiert sich Heine empirisch an den »momentanen Bedürfnissen der Menschen«. ²³⁰ Weil die allgemeine Selbstverwirklichung der Subjekte als objektive Möglichkeit aufscheint, darf eine optimistischere Hypothese das »Dogma der Abstinenz« ersetzen. Heine antizipiert »eine heitere Doktrin [...], die dem Leben alle seine Süßigkeiten und sein volles, unveräußerliches Genussrecht vindiziert«. ²³¹ Mit ihr als Fluchtpunkt skizziert er die zurückliegende Geschichte europäischer Subjektivität, deren Haupttendenzen ›Spiritualismus‹ beziehungsweise ›Sensualismus‹ genannt werden. Das Begriffspaar dient »zur Bezeichnung jener beiden verschiedenen Denkweisen, wovon die eine den Geist dadurch verherrlichen will, dass sie die Materie zu zerstören strebt, während die andere die natürlichen Rechte der Materie gegen die Usurpationen des Geistes zu vindizieren sucht.« ²³² Demnach ist der spiritualistische Lebensentwurf durch ein »einseitige[s] Streben nach Vergeistigung« gekennzeichnet, das den Subjekten sinnenfeindliche Askese, strenge Sitten und eine opferbereite Selbstverachtung abverlangt. Sensualisten betonen hingegen das Eigenrecht der konkreten Existenz, wollen sie realistisch auffassen, produktiv verändern und Spaß daran haben, wollen »wissen, können und genießen«. ²³³

Mithilfe dieser »Matrix« ²³⁴ stellt sich die Geschichte der jüdisch-christlichen Zivilisation als ein einziger Verdrängungsvorgang dar, welcher auf die Entfaltung einer »abstrakten Innerlichkeit« ²³⁵ hinausläuft. Heines Kulturkritik versucht fast tiefenhermeneutisch, in der Geistesgeschichte den von ihr verleugneten Wechselbezug zwischen Geist und Materie nachzuweisen. Das ist freilich »eine sehr verwickelte Geschichte, schwer zu entwirren« ²³⁶, weil die sensualistischen Spuren zwar niemals vollständig unterdrückt, aber oft bis zur Unkenntlichkeit verfälscht worden sind. Trotzdem bezwecken Heines Essays, die kryptische Geschichte zu durchleuchten. Er entdeckt an der ›deutschen Ideologie‹ unterschiedliche Kompromissbildungen, zu denen Religion,

230 Heine III 465f. Das ist gleichbedeutend mit der Konzentration auf die »soziale Wichtigkeit« der Ideen (III 514).

231 Heine III 466f.

232 Heine III 533

233 Heine III 556; IV 18, 41; V 206f.; VI/1 377, 384

234 Dazu Preisendanz (1983), S. 39ff.

235 Heine VI/1 486

236 Heine III 536; vgl. III 380

Kunst sowie Philosophie gelangen, um dem unbewussten Dilemma zu entgehen.²³⁷ Nachdrücklich verfolgt er entlang der Entwicklung des Überbaus die Wiederkehr des Verdrängten. Dementsprechend sieht er in Protestantismus, klassisch-romantischer Kunst oder idealistischen Gedankengängen nicht nur spiritualistische Ergebnisse, sondern ebenso Ansätze zur Überwindung, die einer praktischen »Rehabilitation der Materie«²³⁸ durch die anstehende Revolution vorarbeiten.

Das Begriffsinstrumentarium eignet sich indessen wenig für eine substantielle Entfremdungstheorie. Mangels sozialgeschichtlicher Fundierung ist die hermeneutische Anwendbarkeit der beiden Kategorien uferlos. Ohne Zusatzbestimmungen tendieren sie dazu, raum- und zeitübergreifend angesetzt zu werden. Schließlich gerinnen sie zu anthropologischen Konstanten.²³⁹ Damit ist das kulturkritische Verfahren allerdings dem aufzulösenden Dualismus verpflichtet. Obwohl es eine Versöhnung von Geist und Materie anvisiert, muss es diese als Gegensätze denken.²⁴⁰

Interessant für unser Thema ist, dass an einer Textstelle, wo der Versuch, die dissoziierte Subjektivität zu erklären, wieder an Grenzen stößt, das Figurenpar des Cervantes auftaucht. Längst sind, wie erwähnt, Don Quijote und Sancho Pansa aus dem Romankontext herausgetreten, um zum geläufigen Sinnbild des Humors aufzurücken. Heine resümiert kurz die einzelnen Rezeptionsstadien: Entstanden als Satire auf das imitierte Ritterwesen, wird der Roman im Bürgertum als Schilderung zweier ›humours‹ gelesen und

237 Das braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden. Siehe dazu Altenhofer (1993), S. 139ff.

238 Heine III 402, 568

239 Dieser Zug wird dann in der Börne-Denkschrift manifest (vgl. Heine IV 17f.).

240 Unter welchen Bedingungen eine »solche harmonische Vermischung der beiden Elemente« (IV 47) möglich ist, reflektiert Heine nicht. Die allgemeine Synthese, der ›ganze Mensch‹, ist bloß ein fernes Wunschbild (vgl. III 568ff.). Das als Zwischenlösung vorgeschlagene Ausleben der eigenen Individualität (III 72f.) muss, auf Dauer gestellt, als Hedonismus zum undialektischen Gegenstück der Geisteskultur werden. Immerhin sind Heines Gedanken der Zeit weit voraus. Eine aufklärerische Breitenwirkung war ihnen aber versagt, weil die objektive Entwicklung die bürgerliche Subjektivität so umstrukturiert, dass der ›Dualismus‹ auf eine unvorhersehbare Weise aufgelöst wird. Kurz gesagt: Es kommt zur Fusionierung des irrealen Ichideals mit dem aggressiven Selbstanteil auf der primitiven Stufe eines sadistischen Größenselbst. Diese Veränderung der Subjektivität setzt schon bei der anhaltenden Napoleonverehrung und der deutschnationalen Reaktion ein, um dann in jener gewaltigen Führerpersönlichkeit zu gipfeln, welche für die imperialistische Epoche typisch ist. Siehe auch Schmidt (1988).

spätestens seit den Romantikern als Allegorie der dualistischen menschlichen Natur verstanden. Die zeitgenössische Deutung adaptiert Heine für seine Argumentation.

So viel sehe ich in dem Buche, dass der arme, materielle Sancho für die spirituellen Don Quixoterien sehr viel leiden muss, dass er für die nobelsten Absichten seines Herrn sehr oft die ignobelsten Prügel empfängt, und dass er immer verständiger ist als sein hochtrabender Herr; denn er weiß, dass Prügel sehr schlecht, die Würstchen einer Olla Podrida aber sehr gut schmecken. Wirklich, der Leib scheint oft mehr Einsicht zu haben als der Geist, und der Mensch denkt oft viel richtiger mit Rücken und Magen als mit dem Kopf.²⁴¹

Die sensualistische Schlussfolgerung verschiebt den Akzent geringfügig, bleibt jedoch innerhalb des traditionellen Rezeptionsrahmens. Es ist ja ein Topos der Epoche, in den zwei Figuren »die humoristische Parallele zwischen Realismus und Idealismus, zwischen Leib und Seele vor dem Angesichte der unendlichen Gleichung«²⁴² zu erblicken.

Die Beobachtung, dass das Zentralproblem bürgerlicher Anthropologie permanent mit dem Sinnbild des Humors verknüpft ist, stand auch am Anfang meiner Überlegungen. Zweifellos führt eine allegorische Auslegung des *Don Quijote* zu keiner definiten Beschreibung humoristischer Prosa; sie erschwert sogar die geschichtliche Fokussierung des Gegenstands und beantwortet schon gar nicht die eigentliche Frage, wie sich aus der besonderen Widerspiegelung des allgemeinen Dilemmas ein spezifischer Lustgewinn ergibt. Zumindest aber verweist das Figurenpaar auf den Ursprung des Humors in der Aufspaltung der Subjektivität. Eben diesen Zusammenhang wollte ich historisch-kritisch rekonstruieren sowie die symptomatische Bedeutung des literarischen Humors für das bürgerliche Selbstbewusstsein analysieren.

241 Heine III 431; vgl. II 484

242 Jean Paul V 126