

# Der Doppelgänger als poetische Form. Medialität und Ambivalenz in Heinrich Heines Gedicht Heimkehr XX

Ulrich Johannes Beil  
Faculty of Humanities, Kyushu University : Professor

<https://doi.org/10.15017/4772792>

---

出版情報 : 文學研究. 119, pp.1-33, 2022-03-14. 九州大学大学院人文科学研究院  
バージョン :  
権利関係 :

# Der Doppelgänger als poetische Form. Medialität und Ambivalenz in Heinrich Heines Gedicht *Heimkehr XX*

Ulrich Johannes Beil

## I

Phänomene der Verdopplung und der Wiederholung werden nicht erst seit Freud als unheimlich empfunden, auch nicht erst seit den Schauergeschichten der europäischen Romantik. Man könnte angesichts der frühen Zwillingsmythen geradezu von einem archaischen Unbehagen sprechen.<sup>1</sup> Momente der Identitätsdiffusion, der Infragestellung des ‚originalen‘ Ich allerdings häufen sich in Moderne und Postmoderne, einer Epoche, in der das Subjekt einerseits aufgebläht wirkt, andererseits aber immer weniger „Herr im eigenen Hause“ zu sein scheint – bis hin zum Gerücht seines ‚Todes‘. Man hat es zusehends mit einem Ich zu tun, das im Doppelgänger mit sich selbst als einem „Anderen“ im Sinne Rimbauds konfrontiert ist<sup>2</sup> und dessen Integrität sich mehr und mehr als gefährdet erweist.

Es stellen sich dann Fragen wie: Was ist das Original, was die Wiederholung? Wirkt die Wiederholung echter oder gar perfekter als das Original, wie Louis Armstrong einst von seinen Imitatoren behauptete? Ist derselbe auch wirklich *derselbe*, nicht nur der Gleiche, wie Stanislaw Lem in seinen *Dialogen* über das Klonieren zu bedenken gibt?<sup>3</sup> Wenn der Doppelgänger all jene Elemente in seiner Person vereint, „die sein Subjekt selbst auszuleben und gleichzeitig zu verstoßen wünscht“,<sup>4</sup> wenn sich das Erscheinen des bedrohlichen Gegenüber oftmals einer Wiederkehr von verdrängtem psychischen

Material verdankt,<sup>5</sup> so lässt dies auch an eine andere Dualität denken: an die von empirischem und transzendentalen Subjekt, wie sie im deutschen Idealismus und den Werken seiner literarischen Adepten nach 1800 begegnet: bei Jean Paul etwa, bei E.T.A. Hoffmann, Edgar A. Poe und Fjodor Dostojewski bis hin zu Robert Louis Stevenson und Hermann Hesse. Im Spiel ist hierbei oft auch jener Doppelgänger im Ich selbst, jene Instanz der „Selbstbeobachtung und der Selbstkritik“, auf die Sigmund Freud in diesem Zusammenhang zu sprechen kommt.<sup>6</sup>

So plausibel solche Zugänge auf den ersten Blick wirken mögen: Der Doppelgänger besteht auf seiner Änigmatik. Er verwirrt die, die ihm begegnen, insbesondere das ursprüngliche, vermeintlich in sich geschlossene Ich. Er „ent-stellt es“, wie Sarah Kofman betont, „versetzt es in Bewegung und beunruhigt, was ohne ihn sich in simpler Weise hätte identifizieren, benennen, in diese oder jene bestimmte Kategorie einordnen lassen [...]“.<sup>7</sup> Der Doppelgänger bleibt ein Skandalon.<sup>8</sup> Bei genauer Lektüre literarischer Texte lässt er sich meist nicht oder nur mit Mühe auf ein Phantasma, eine innerpsychische Problemökonomie reduzieren. Die mit ihm zusammenhängenden Motive verweigern sich, sofern man sie ernst nimmt, einer begrifflichen Auflösung und der von ihr suggerierten Ein-Deutigkeit. Wenn der Doppelgänger in zahlreichen *gothic novels* als eine Art Monster erscheint, wenn er als nachromantischer Wiedergänger des Kantschen Ding an sich sein Unwesen treibt, nicht zuletzt auch im Kino – man denke nur an Henrik Galeens Stummfilm *Der Student von Prag* (1926) oder an aktuelle Horrorthriller wie Jordan Peeles Film *Us* (2019) –,<sup>9</sup> so behält er seinen Schrecken, wie eifrig man ihn auch immer zu erklären, ihm mit einer ‚Logik‘ beizukommen versucht.

Nicht verschwiegen sei allerdings, dass die Literaturgeschichte noch eine andere Funktion des Doppelgängers kennt als nur die, Schauer beim Publikum hervorzurufen. Changiert er doch, und dies durchaus nicht selten, auf der anderen Seite in Richtung des Peinlichen oder Lächerlichen. Schon Blaise Pascal spielt in seinen *Pensées* auf dieses Phänomen an: „Zwei ähnliche Gesichter, von denen keins für sich besonders zum Lachen reizt, die erregen neben einander durch ihre Ähnlichkeit Gelächter.“<sup>10</sup> Bekanntlich reizen Autoren von Plautus über Molière und Kleist bis hin zu Beckett und Giraudoux diesen Ähnlichkeitseffekt in ihren Verwechslungskomödien genussvoll aus,<sup>11</sup> dieses so erheiternde wie abgründige Spiel von Identität und Differenz. Wobei sich diese populäre ‚andere‘ Seite des Doppelgängermotivs sogar dann beobachten lässt, wenn der Schrecken das Geschehen zu dominieren scheint,<sup>12</sup> denkt man etwa an Dostojewskijs unglücklichen Goljädkin.<sup>13</sup> Und selbst Heinrich Heines sogenanntes ‚Doppelgänger‘-Gedicht mit seinem deutlichen „Mir graust es“, dieser von Franz Schubert so dramatisch-anrührend vertonte Text, kann sich diesem irisierenden Effekt nicht völlig entziehen.

## II

Im Folgenden gilt meine Aufmerksamkeit eben diesem Gedicht. Sehen wir uns den Text zuerst einmal an:

*Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,  
In diesem Hause wohnte mein Schatz;  
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,  
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.*

*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,  
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt;*

*Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe, –  
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.*

*Du Doppeltgänger! du bleicher Geselle!  
Was äffst du nach mein Liebesleid,  
Das mich gequält auf dieser Stelle,  
So manche Nacht, in alter Zeit?*<sup>14</sup>

Geschrieben in den Jahren 1824/25, erschien der Text 1827 im *Buch der Lieder* unter dem Titel *Heimkehr XX*. Auf die nun schon seit über einem Jahrhundert geführten Debatten um den „Unruhe“-Status des *Buchs der Lieder*, um die Frage, ob man sich von dem „Furor der Echtheitsnachweise“ beeindrucken lassen oder doch besser „alle Vorstellungen von Identität, Echtheit und Autorschaft“ als „nützliche Fiktionen“ sehen sollte<sup>15</sup> – auf diese Debatten kann und soll in diesem Rahmen nicht weiter eingegangen werden. Immerhin sei ein Unbehagen gegenüber diesen Fragen nach der ‚Echtheit‘ von Heines Dichtung und damit implizit auch seiner ‚Gefühlswelt‘, seiner ‚Aufrichtigkeit‘ artikuliert, da diese letztlich an altbekannte Stereotypen erinnern. Es scheint dann, als wirke das klassisch-antisemitische Bild vom ‚unehrlichen‘, ‚verkünstelten‘ Juden immer noch nach, als kehre es unter anderem, scheinbar seriösem Vorzeichen wieder. Unabhängig von diesen Diskussionen also, ungeachtet auch der Vielzahl teils maßgeblicher Interpretationen verdient *Heimkehr XX*, wie ich meine, eine weitere ‚akribische‘ Lektüre im Sinne Roland Barthes‘.<sup>16</sup> Das dreistrophige Gedicht mit durchgehendem Kreuzreim trägt in seiner ursprünglichen Fassung keine Überschrift. Der „Doppelgänger“-Titel wurde erst von Franz Schubert aus Anlass seiner Vertonung mehrerer Heinegedichte 1828 hinzugefügt, einem Werk, das man „eine der beklemmendsten Kompositionen“ dieses Künstlers genannt hat.<sup>17</sup>

Der Begriff des „Doppelgängers“ taucht verschiedentlich im Zusammenhang mit dem Leben und Wirken Heinrich Heines, dieses so streitbaren wie innerlich zerrissenen deutsch-jüdischen Dichters, auf. Abgesehen davon, dass Heine gelegentlich als der ambivalente „Doppelgänger“ Goethes apostrophiert wird,<sup>18</sup> ist es vielleicht kein Zufall, dass zwei Bücher über das deutsch-jüdische Verhältnis im Titel einen Vers aus Heines Gedicht zitieren: „Doppelgänger, du bleicher Geselle“ – so heißt das eine über die „Pathologie des deutsch-jüdischen Verhältnisses“<sup>19</sup> fast genauso auch das andere über „Deutsch-jüdische Geschichte durch drei Jahrhunderte“.<sup>20</sup> Dabei scheint *Heimkehr XX* keinen Bezug, zumindest keinen expliziten, zu der schwierigen Existenz Heines als eines (1825 protestantisch getauften) Juden in der deutschen Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts, an dem auch die Taufe nichts änderte, zu enthalten.<sup>21</sup> Heine selbst jedenfalls spielt in seiner Lyrik vielfach mit doppelten oder gebrochenen Identitäten, besonders auch im *Buch der Lieder*, wo es etwa heißt: „Im nächt'gen Traum hab ich mich selbst geschaut, / In schwarzem Galafrack und seidner Weste“.<sup>22</sup> Im *Heimkehr*-Teil häufen sich solche Motive: „Braver Mann! Er schafft mir zu essen! / Will es ihm nie und nimmer vergessen! / Schade, daß ich ihn nicht küssen kann! / Denn ich bin selbst dieser brave Mann.“<sup>23</sup> Man denke auch an das Gedicht „Diesen liebenswerten Jüngling“, in dem das öffentliche Ich gleichsam der Doppelgänger, das andere Ich des privaten Dichters ist.<sup>24</sup> Oder an jene Verse, in denen das Ich sich selbst und der Geliebten plötzlich fremd wird: „Nur ich selber bin's nicht wieder, / Bin verändert heimgekehret.“<sup>25</sup>

*Heimkehr XX* gehört zu jenen Gedichten, die einen Sog entwickeln. Gedichte wie dieses liest man wieder und wieder, ihre Verse setzen sich im Kopf fest wie eine nicht zu vergessende Melodie. Die Faszination durch dieses Gedicht mag verschiedene Gründe haben. Der Kreuzreim gehört dazu, die suggestive

Rhythmik mit dem Wechsel aus Jamben und Daktylen, der Gestus des So-und-nicht-anders, der schon den Anfang prägt: „Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen, / In diesem Hause wohnte mein Schatz“. Wobei im Präteritum dieses „wohnte“ das Dilemma des Ganzen sich bereits anbahnt. Ebenso spielt die Atmosphäre eine wichtige Rolle, die Stille, die Einsamkeit, die die ersten Verse prägen. Eine Atmosphäre, die auch von jener ambivalenten Anziehungskraft geprägt ist, die Sigmund Freud am „Unheimlichen“ wahrgenommen hat. Der Eindruck des Unheimlichen deutet sich bereits am Anfang an, wenn gesagt wird, der „Schatz“ habe schon längst die Stadt „verlassen“, das „Haus“ aber stehe noch an „demselben Platz“. Hier wird ein Moment der Ungleichzeitigkeit spürbar, aber auch der Melancholie: Ein geliebter Mensch ist verschwunden und doch noch dank der Kulisse des ‚Hauses‘ irgendwie geisterhaft präsent.<sup>26</sup> Wir kennen diese Situation auch aus anderen Gedichten der „Heimkehr“, etwa diesem: „So wandl’ ich wieder den alten Weg, / Die wohlbekannten Gassen; / Ich komme von meiner Liebsten Haus, / Das steht so leer und verlassen“.<sup>27</sup> Im engeren Sinne unheimlich wirkt das Gedicht freilich erst, sobald die Szene mit dem fremden Menschen gleichsam aus der Topographie der ersten Strophe heraus entwickelt wird – so, als sei es der „Platz“ vor dem Haus selbst, der die Präsenz dieser Gestalt erzeuge, dieses „blasse[n] Geselle[n]“, von dem wir nicht recht wissen, ob er bloß ein Phantasma des erotisch frustrierten Ich ist oder nicht. Wörter wie „grausen“, „Schmerzensgewalt“ und „Mond“ tragen das ihre zu diesem Eindruck bei.

Faszinieren mag zudem die für ein lyrisches Gedicht (das ja keine Ballade sein will) ungewohnte Dramatik, mit der hier ein Schmerz geschildert wird – offenbar nicht nur der des Sprechers, sondern auch der eines anderen. Vielleicht auch der vieler anderer. Damit lädt das Gedicht zur Identifikation ein. Es holt eigene Schmerzerfahrungen der Leserschaft ans Licht, und dies

gelingt möglicherweise auch deshalb so gut, weil das Aufwühlende derart deutlich dargestellt ist, dass an seiner vermeintlichen Authentizität zunächst kein Zweifel besteht. Wir überlassen uns dem Sog des Gedichts gerade deshalb so gerne, weil wir zugleich merken – und nicht gleich wahrhaben wollen –, dass das Leidenspathos der zweiten Strophe mit ihrer „Schmerzengewalt“<sup>28</sup> ein übertriebenes, ein geradezu theatralisches ist. Eines, das wir aber angesichts des tragischen Sujets mit einer Art ‚guilty pleasure‘-Haltung stillschweigend akzeptieren.

Was die Inszenierung darüber hinaus so überzeugend erscheinen lässt, ist ihr geradezu modellhaft romantisches Setting. Von der genannten Einsamkeit über das Nacht-Mond-Motiv und die nicht mehr anwesende, nur noch erinnerte Geliebte über das Motiv des Schmerzes, des Grausens sowie des Gespenstischen bis hin zum explizit formulierten „Liebesleid“ fehlt kaum etwas, was man in einem solchen Zusammenhang erwarten würde. Und auch der Doppelgänger, der das Liebesleid des lyrischen Ich so dramatisch nachzuspielen wagt, gehört zu den typischen Sujets der Romantik. Dabei ist es gerade die Perfektion, in der das romantische Modell noch einmal aufgerufen wird, die einen stutzig, auf die Übertriebenheit, den Exzess des Ganzen aufmerksam machen müsste, kurz: auf die legendäre Heinesche Ironie. Im Unterschied zu vielen anderen Gedichten Heines wie „Das Fräulein stand am Meere“<sup>29</sup> oder „Ein Fichtenbaum steht einsam“<sup>30</sup> sperrt sich aber hier beim Lesen etwas, die Ironie sogleich zuzulassen. Als beginge man, noch dazu mit Schuberts Vertonung im Ohr, eine Blasphemie. Erst eine möglichst genaue Lektüre kann uns, so scheint es, sensibilisieren für diese subkutane Dimension des Gedichts. Sie kann uns darüber hinaus Aufschluss geben über das Netz von Reduplikationen, das das ‚Doppelgänger‘-Gedicht von Heine in seinen drei Strophen aufspannt.



### III

Um die Fäden dieses Netzes sichtbar zu machen, möchte ich meine Lektüre auf drei Aspekte des Textes richten, die zeigen sollen, wie geschickt der Autor mit Reduplikationen, Iterationen und Ambivalenzen operiert. Das Motiv des ‚Doppelgängers‘ wäre dieser Lektüre zufolge nicht nur ein einzelnes inhaltliches Motiv, von dem das Gedicht ‚handelt‘, sondern ein tragendes Element, das auf verschiedenen Ebenen des Textes beobachtbar ist und seine Struktur bestimmt. Es handelt sich hierbei um folgende Aspekte: (1) den performativ-medialen, (2) den philosophisch-psychologischen und (3) den poetologisch-formalen Aspekt. Die genannten Aspekte spielen, in je anderer Gewichtung auch bei sonstigen Doppelgänger-Texten der Romantik und Nachromantik eine Rolle.

(1) Der performative – und damit auch der mediale – Aspekt sei vorweg behandelt, weil er bei der Lektüre wohl als erster ins Auge springt. Sobald man die erste Strophe gelesen hat, die ruhig-melancholisch wirkt und die ahnen lässt, dass hier von einer vergangenen, vielleicht auch nie ‚gelebten‘ Liebe die Rede ist, nimmt einen sogleich die zweite in Anspruch. Sie zieht ein völlig anderes Register:

*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,  
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt;  
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe, –  
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.*

Man wird nahezu schockiert vom Umschwung der Szene, in der der später so genannte „Doppeltgänger“ seinen Auftritt hat. Die Begriffe ‚Szene‘ und ‚Auftritt‘ dürfen hier durchaus mit theatralischen Assoziationen gelesen werden: Denn

die melancholische Stimmung der ersten Strophe schlägt mit einem Mal um in ein kaum erwartbares tragisches Geschehen, so, als wechsele der Text von einem lyrischen in ein dramatisches Register. Von dem nächtlichen, einsam wirkenden Stadtviertel richtet sich der Blick nun auf den „Platz“, an dem die einstige Geliebte in ihrem „Hause“ gewohnt hat, und eben dieser Platz wird zum Schau-Platz einer Vorführung, in der sich das lyrische Ich auf fatale Weise ertappt fühlt. Es entdeckt jemand Fremden dort vor dem Haus der einst Geliebten, der nach oben „starrt“, die Hände „ringt“ und ein Ensemble von Schmerzgebärden zeigt – der Neologismus „Schmerzensgewalt“ verstärkt die Intensität des Beobachteten – und erkennt sich in ihm selbst wieder, sieht sich mit einer Darstellung seiner eigenen früheren Situation konfrontiert. Das heißt, es stellt sich angesichts des „Hauses“ nicht nur (im Kopf) eine Erinnerung an damals ein, sondern die Erinnerung nimmt, auf welche Weise auch immer, sicht- und greifbare Gestalt an.

Entscheidend ist hier zunächst vor allem eines: der Eindruck einer melodramatischen Inszenierung, für die das Gedicht eine sprachliche ‚Bühne‘ entwirft.<sup>31</sup> Können wir doch regelrecht zusehen, wie der Doppelgänger sich von einem beliebigen Passanten in eine medial auffällige Figur verwandelt, die sich verschiedener ‚Pathosformeln‘, wie man mit Aby Warburg sagen könnte,<sup>32</sup> bedient. Diese Figur muss sich nicht mündlich äußern. Es genügt ihr, ihr Leid mit den Mitteln jener „eloquentia corporis“ auszudrücken, die man vom Theater des 18. Jahrhunderts kennt.<sup>33</sup> Solche Mittel körperlicher Kommunikation darf man von Mimen auf einer Bühne oder auch in einem Film – einem Stummfilm etwa – erwarten. Auch für entsprechende Beleuchtung ist bei Heine gesorgt. Statt bloß romantisches Dekor zu sein, erfüllt der Mond die Funktion des Scheinwerfers: Er taucht diese einsam-zweismalige Szene, diese stimmlose Filmsequenz, die nur aus Mimik und Gebärden

besteht, in ein diffuses Chiaroscuro.<sup>34</sup> Hierzu passt, dass vom „Doppeltgänger“ als von einem „bleichen Gesellen“ die Rede ist, einer geisterhaften Existenz also, deren Kontur sich nur schwach, einer Projektion ähnlich, vor dem nächtlich dunklen Hintergrund abzeichnet. Von einer filmartigen Inszenierung kann man auch deshalb sprechen, weil nur ein einziger Mensch als ‚Guckloch-Publikum‘, als denkbar ‚privater Zuschauer‘ existiert und es sich um keine öffentliche Bühne mit größerem Auditorium handelt. Der genaue Standort des lyrischen Ich bleibt im Wortsinn im Dunkeln: Darf man an eine größere Distanz oder doch an eine nahe, nur wenige Schritte entfernte Position denken? Wohnt der Voyeur der Szene von einer Nebenstraße oder von hoch oben bei, einer Treppe etwa oder dem Fenster eines Hotels? Mediengeschichtlich interessant ist im Zusammenhang mit dieser Stelle, dass Joseph Niépce ein Jahr vor Erscheinen des *Buchs der Lieder*, also 1826, in Saint-Loup-de-Varennes die mutmaßlich erste bis heute erhaltene Fotografie aufgenommen hat, den berühmten „Blick aus dem Fenster“.<sup>35</sup>

Unzweifelhaft ist, dass die merkwürdige Figur dort draußen dem lyrischen Ich sein einstiges Liebesdilemma vor Augen führt. Sie führt es ihm geradezu spiegelbildlich vor, inszeniert es offenbar speziell für ihn, diesen so unglücklichen wie idealen Beobachter. Sie wiederholt, was die ganz persönliche Erinnerung des lyrischen Ich war oder treibt diese Erinnerung, die schon größtenteils verdrängte, von neuem und mit aller Kraft aus dessen Unterbewusstsein hervor. Die Pathosformeln verstärken dabei die Vergegenwärtigung des Leids, wobei in dem Vers „Da steht auch ein Mensch“ mit seiner ‚Ecce-homo‘-Assoziation ein passionsgeschichtlicher Akzent vermutet werden kann. Der Vergegenwärtigung durch die Figur auf dem „Platz“ entspricht die Nicht-Gegenwart, die Abwesenheit der Geliebten. Diese Spannung zwischen der Absenz (der Geliebten) und der Präsenz (der

erotischen Frustration) deutet sich schon in der ersten Strophe an, wenn davon die Rede ist, dass das „Haus“ die Geliebte zwar vermissen lässt, sich aber immer noch, als eine Art Denkmal der vergangenen Beziehung, an Ort und Stelle befindet, „auf demselben Platz“. Eine Spannung, die sich im zweiten Teil des Gedichts noch deutlich steigert. Mit einem subtilen medialen Arrangement, mit einer theatralisch wirkenden Performance wird ein nahezu filmischer Präsenzeffekt erzeugt, der das lyrische Ich sein einstiges Dilemma – verzweifelt vor dem Haus der Geliebten zu stehen – auf eine Weise erleben lässt, als geschehe das alles noch einmal, nämlich im Hier und Jetzt des Gedichts: „Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt“.<sup>36</sup>

Wie ich anfangs schon angedeutet habe, überkommen einen bei mehrfacher Lektüre der zweiten und der dritten Strophe Zweifel, ob denn hier alles als so eindeutig tragisch verstanden werden muss, wie es zunächst scheint. Gerade die Melodramatik der Doppelgänger-Szene entbehrt, sieht man genauer hin, nicht eines parodistischen Moments. Anders gesagt, man kann sich, im Rahmen dieser Performance, eines komödienhaften Eindrucks nicht erwehren. Denn indem Heine durch die Verdopplung dem lyrischen Ich die Einmaligkeit seines erotischen Versagens, die Individualität seiner Erfahrung nimmt – wie sie nach Mladen Dolar in ‚ernster‘, ‚tragischer‘ Kunst obligatorisch ist<sup>37</sup> – und ihn stattdessen via Doppelgänger in einen nahezu beliebigen Charakter verwandelt, stellt sich ein komischer Effekt ein. Man kann auch von der berühmten Heineschen ‚Ironie‘ sprechen. Hat man es doch auf einmal nicht mehr nur mit einem einzelnen Menschen zu tun, der seinem Leid ganz für sich allein ausgeliefert ist, sondern zugleich auch mit jemandem, der den ersteren in seinem Leid nachahmt, nachäfft – und so den *Typus* des verschmähten Liebhabers gibt: mit einer Art Schauspieler also, der durch seine übertriebene Mimesis, durch seinen geradezu klischeehaften Auftritt den

Ernst der Situation in Frage stellt. Er tut dies eben gerade dadurch, dass er sie verdoppelt, dass er sich als Protagonist einer potentiellen Serie unglücklicher Liebhaber empfiehlt und damit sein ‚Original‘ brüskiert. Durch diese mimetische Performance nämlich wird die ‚Aura‘ des Leids und der Einsamkeit,<sup>38</sup> das die ersten Verse skizzieren, in Zweifel gezogen und dem Eindruck der Peinlichkeit ausgesetzt. Genau das spürt auch das lyrische Ich – dass es durch die Mimesis seines Leids beraubt wird und dass ihm das Leid nicht mehr alleine gehört. Und eben diese Auslöschung seiner Exklusivität treibt den Sprecher zu seiner empörten Frage „Was äffst du nach mein Liebesleid“ – einer Frage, die eigentlich ein Vorwurf ist an denjenigen, der ihn hier nach dem Verlust der Geliebten noch mit dem Verlust seines Eigensten, seiner Würde als unglücklich Liebender, bedroht. Man wird an jenes andere düstere Liebesgedicht Heines erinnert, in dem es heißt: „Noch immer elend fühl’ ich mich, / Als spielt’ ich noch immer Comödie“.<sup>39</sup>

An diesem Punkt stellen sich mehrere Fragen, die auf der Basis des bisher Gesagten noch nicht beantwortbar sind. Die erste betrifft eben dieses Schwanken zwischen dem Register der Tragödie und dem der Komödie. Wie soll man dies verstehen – dass nämlich der Text eine erotische Frustrationserfahrung zunächst mit einigem emphatischem Aufwand glaubhaft macht, nur um dieser Aufführung dann, gerade kraft ihrer Drastik, gleich wieder den Boden zu entziehen? Die zweite Frage zielt auf die Motivation dieser Inszenierung. Dient die Wiederholung des einst Erlittenen einer quasi-aristotelischen Katharsis, der zufolge das lyrische Ich durch das Wiedereintauchen in die Traumaszene, wie es seit der Psychoanalyse des frühen Freud diskutiert wird, eine Entlastung erfährt? Oder doch nur um eine Art von Zwang, das einmal Erlebte immer von neuem zu wiederholen?<sup>40</sup> Schließlich die dritte und vielleicht wichtigste Frage: Steht in der poetischen

Logik des Gedichts tatsächlich ein ‚anderer‘, ein Fremder vor dem Haus der vormals Geliebten, ein Konkurrent und Leidensgenosse, der mehr oder weniger zufällig den einstigen eigenen Zustand widerspiegelt? Oder bildet sich das Ich nur ein, dort einen anderen, ihm verblüffend ähnlichen Menschen wahrzunehmen – womit es sich letztlich nur um eine psychische Projektion handeln würde, eine Hypostase des eigenen ‚Ich‘?

(2) Um einer Beantwortung dieser Fragen näherzukommen, möchte ich mich dem zweiten der genannten Aspekte zuwenden: dem philosophisch-psychologischen. Gerade die Verdopplung des Subjekts, die sich in Heines Gedicht beobachten lässt, rückt den Komplex der Subjektivität in den Fokus. Wenn der „Mond“ dem lyrischen Ich, wie es in der zweiten Strophe heißt, seine „eigne Gestalt“ zeigt, was hat es dann mit dem „Doppeltgänger“ auf sich, einer *prima vista* ‚anderen‘ Gestalt, die so eng mit der ‚eigenen‘ verbunden ist, dass man die Differenz kaum zu benennen vermag?

Diese Art der Verdopplung sollte bei einem philosophisch bestens bewanderten Autor wie Heine hellhörig machen. Wissen wir doch, zum einen, welche revolutionierende Rolle die Subjektivität seit der Kantschen Wende insbesondere auch für die Literatur der Romantik und der Nachklassik spielt, welche Krisen dieses seine Welt tendenziell konstruierende (und nicht mehr nur rezipierende) Subjekt, etwa bei Kleist, auszulösen vermochte.<sup>41</sup> Was die Heinesche Verdopplung betrifft, so lässt sich, zum anderen, an die Dualität eben dieses idealistischen Subjektkonzepts denken, grob gesagt, an die Unterscheidung zwischen dem empirischen und dem transzendentalen Subjekt: eine Unterscheidung, die im romantischen Kontext allerdings nicht mehr nur auf die Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis zielt, sondern, etwa bei Fichte, mit einem Horizont des Unendlichen im Endlichen operiert:

„Dieser Wechsel des Ich in und mit sich selbst, da es sich endlich und unendlich zugleich setzt – ein Wechsel, der gleichsam in einem Widerstreite mit sich selbst besteht, und dadurch sich selbst reproducirt, indem das Ich unvereinbares vereinigen will (...) – ist das Vermögen der Einbildungskraft“.<sup>42</sup> Bei Friedrich Schlegel meint der Terminus „Transzendentalpoesie“ dann auch „Poesie der Poesie“ und damit ein Dichter-Subjekt, das als Beobachter seiner selbst fungiert – und das im Zuge seiner „Selbstbespiegelung“ den einst jenseitigen Topos des Unendlichen nun in sich selbst, in seiner eigenen Einbildungskraft, entdeckt.<sup>43</sup> Das empirische (endliche, leidvolle) Subjekt überschneidet sich oder konkurriert so mit dem transzendentalen: dem Subjekt der Träume, der Ideale, der Selbstreflexion und des Absoluten. Und mit der romantischen Erweiterung des Transzendentalen rücken dann auch Momente des Begehrens, der Sehnsucht und des Utopischen in den Blick, Momente, die eng mit der Ökonomie der Psyche, dem Wechselspiel aus Lust und Unlust, Erfüllung und Versagen zu tun haben. Man könnte von einer starken Spannung in der nachkantischen Subjektivität sprechen – zwischen dem, was das große, souveräne Ich vorschreibt und dem, was das kleine, begrenzte Ich sabotiert.<sup>44</sup>

In Heines Kontext übersetzt heißt diese nach 1800 allgegenwärtige Disposition: Das Subjekt des Gedichts, das lyrische Ich, trifft auf ein ‚anderes‘ Subjekt, aber dieses ‚andere‘ Subjekt ist zugleich, um mit Hegel zu sprechen, das „Andere“ seiner „selbst“, eben jenes Wesen, in dem das Subjekt sich erst erkennen, seiner selbst „gewiss“ werden kann.<sup>45</sup> Die Komplexität dieser Dialektik ist nicht leicht aufzulösen, fragt man sich doch angesichts des philosophischen Hintergrunds, der in Heines Denken präsent war, ob der ‚Andere seiner selbst‘, der bei Hegel ja der Selbsterkenntnis dient, nun in die Nähe des transzendentalen Subjekts gerückt werden kann oder nicht: also jenes Subjekts, das sich dem Unendlichen

öffnet und seine Träume zu leben versucht. Was die Selbstreflexion angeht, so wird man kaum zögern, hier von einer solchen zu sprechen, auch wenn sie sich mit größtmöglicher Ernüchterung, ja mit einem widerwilligen „Mir graust es“ verbindet. Denn das lyrische Ich fungiert hier unverkennbar (auch) als Beobachter seiner selbst, als jemand, der sich sehr wohl in seinem – wie auch immer zustande gekommenen – Spiegelbild ‚wiedererkennt‘.

Was das transzendente Moment betrifft, so sucht man es hier zunächst vergeblich. Und doch kann man sich nicht ganz des Eindrucks erwehren, es gebe da noch irgendwo einen verborgenen Doppelgänger, dem die erotische ‚Erfüllung‘ gelingt: den großen beneideten Anderen, den sexuell Befriedigten, den potentiellen Sieger. Auch wenn diesem Eindruck die Belege zu fehlen scheinen und das „starrt in die Höhe“ frei nach Freud bestenfalls als eine Art von verzweifelter Erektion lesbar ist – das Negativbild des Doppelgänger-Auftritts kann ohne diese Positivfolie kaum gedacht werden. Denn die Verzweigung des empirischen Subjekts wäre nicht so groß, wenn das transzendente Selbst nicht die Pflicht zur erotischen Erfüllung suggerieren würde: jene „Pflicht“ zum Genuss, zur „jouissance“, von der im Hinblick auf das Über-Ich auch bei Jacques Lacan die Rede ist.<sup>46</sup> Anders gesagt: Bei Heine wandelt sich das „Verhältnis des Idealen und des Realen“<sup>47</sup> in eine melancholische Reflexion, in eine Verdopplung der empirischen Subjektivität, die das Ideale als ein für alle Mal abwesend markiert. Es handelt sich um eine gründliche Desillusionierung, die den Traum des transzendentalen Subjekts zugleich aufruft und desavouiert. Erotisches Begehren und erotische Frustration gehören im Übrigen, wie Andrew Webber gezeigt hat, ins Zentrum vieler (post-)romantischer Doppelgänger-Geschichten. Von Hoffmann bis Dostojewskij ist es oft so, dass die ‚Originale‘ der Doppelgänger als frustriert, als „sex-less“ gelten können, „even as they are racked by



sexuality“, während die Doppelgänger selbst ihr Begehren problemlos befriedigen.<sup>48</sup> Heines Doppelgänger hingegen spielt eine andere Rolle: die der Fortsetzung des Unglücks mit ähnlichen Mitteln.

Statt zu konkurrieren oder sich zu beneiden, erscheinen das Original und sein Double in Heines Gedicht als ungewollte Seelenverwandte, die sich näher und ähnlicher sind als ihnen lieb sein kann. Die Ähnlichkeit betrifft dabei nicht nur ihr erotisches Versagen. Beide sind darüber hinaus in gewisser Weise auch ‚außer sich‘, Figuren einer Deplatzierung, die nachts vor einem verlassenem Haus stehen, Gestalten mit einer gebrochenen Identität, die den jeweiligen Zwiespalt – zwischen Traum und Realität, Gelingen und Versagen – auch in ihrer Begegnung selbst symbolisieren. Man hat es, anders gesagt, mit einem dezentrierten, entfremdeten Ich, ja mit einer Ich-Spaltung zu tun, einer Identität „ohne feste Substanz“,<sup>49</sup> die in ihrer fragilen Struktur nicht zuletzt an das deutsche Judentum und seine notorisch misslingende soziale Integration, trotz vielfacher Assimilationsbemühungen im frühen 19. Jahrhundert, denken lässt. Das jüdische Subjekt ist immer auch eines, das von anderen beobachtet, kritisiert oder persifliert wird und es ist, wie im Fall Heines, weder ganz bei sich, wenn es sich als ‚deutsch‘ versteht, noch, wenn es sich ausschließlich auf die jüdische Tradition zurückbezieht. Andrew Webber spricht in diesem Zusammenhang von „the German Jew as a constitutionally displaced person, a cultural political alien.“ Heines Schreiben unterliege von daher, so Webber, auch in diesem Gedicht einer doppelten Ökonomie: „[I]t is at once alienated in the Marxist sense and split in the Freudian sense, subject to the other in both socio-economic and psychosexual terms, a co-product of the differential systems of politics and desire“.<sup>50</sup>

(3) Wenn ich mich nun dem dritten, dem von mir so genannten

poetologisch-formalen Aspekt des Textes zuwende, so geht es, und hier kann man an russisch-formalistische Ansätze denken, um eine genauere Analyse der Zeichenebene von Heines Gedicht.<sup>51</sup> Anders gesagt: um den Blick auf formale und sprachliche Auffälligkeiten. Könnte es doch sein, dass sich den oben, nach Punkt (1) gestellten Fragen auf diese – im Sinne Roland Barthes' ‚akribische‘ Weise – näherkommen ließe.

So blieb bislang unter anderem rätselhaft, wie es sein kann, dass in der zweiten Strophe „ein Mensch“ ins Spiel kommt, also offenbar eine andere Person als das lyrische Ich, und dass sich diese Person dann innerhalb von vier Versen in „meine eigne Gestalt“ verwandelt. Man wird im Ungewissen gelassen darüber, ob es das Ich selbst ist, das sich noch einmal in die leidvolle Situation mit der *femme fatale* hineinphantasiert – oder ob es tatsächlich einen anderen sieht, dem ironischerweise dasselbe zustößt wie „in alter Zeit“ dem Sprecher des Gedichts. Bei genauerem Hinsehen wird der Übergang vom Fremden zum Ich auf sprachlich subtile Weise gestaltet: Die Buchstabenfolge von „Mensch“ kehrt bereits in der zweiten Zeile wieder, wenn auch entstellt und verschoben: Aus ‚Mensch‘ wird im sechsten Vers ‚**Schmerzens**(gewalt)‘, und der Text insistiert darauf, das E des Menschen drei Mal zu wiederholen, wodurch der Neologismus, als eine Art pessimistischer Auslegung des Mensch-Seins (Mensch versus Schmerzen), besonderes Gewicht erhält. Der Wortteil „-**gewalt**“ nun, der dem Schmerz folgt, ist es, der zur „**Gestalt**“ vermittelt und damit zum lyrischen Ich – woraus sich schließen ließe, dass der vom Schmerz quasi ‚gestaltete‘ Mensch eben das ist, was Original und Doppelgänger verbindet. Der „**Doppel**tgänger“ ist im Übrigen über seine Bedeutung hinaus auf der Zeichenebene von Interesse. Nicht nur, dass er die stakkatoartige Drei-E(Ä)-Folge von Schmerzensgewalt aufgreift – ebenso wie kurz danach der „**Geselle**“ und davor „**demselben**“ –, das doppelte

„Du“ der Zeile in seinen Anfangsbuchstaben anklingen lässt und die zwei Ausrufezeichen im Vers motiviert: Auch durch die Betonung mit der (genau in der Mitte) eingeschobenen und heute unüblichen T-Zäsur sticht das Wort hervor.<sup>52</sup>

Einmal hellhörig geworden, kann man im Gedicht eine beachtliche Reihe weiterer sprachlicher oder syntaktischer Reduplikationen aufspüren, so dass man zusehends den Eindruck gewinnt, das Stichwort ‚Doppelgänger‘ bestimme nicht nur den Inhalt der drei Strophen, sondern auch ihre Struktur. Bleibt man zunächst bei diesem Stichwort, so lässt sich das (hier gedoppelte) G noch mehrfach im Text beobachten, im „Gesellen“ etwa, im „gequält“, in „Gewalt“ und „Gestalt“ – wobei die erstere die letztere geradezu gebiert –, aber auch in „Gassen“, „längst“ und „graust“. Vom hämmernd wiederholten E war schon die Rede, aber es gibt im „-gänger“ auch ein Ä, das bereits in „längst“ und den „Hände(n)“ des Fremden antizipiert und gegen Ende in so signifikanten Worten wie „äffst“ und „gequält“ wieder aufgenommen wird: ein Spiel mit Ähnlichkeit und Differenz auf einer buchstäblichen Ebene, ein Spiel, das ins Zentrum des Doppelgängerthemas (E-Ä-E) mit seiner Identitätsproblematik führt. Auch das „L“ im „DoppelT-“, wird gleichsam exportiert: Weitere L finden sich nach „still“, „längst“, „verlassen“, „demselben“ und „Antlitz“ (in dem das LT des „Doppelgängers“, anders als in „alter Zeit“, umgekehrt wird) gehäuft in „bleicher Geselle“, „gequält“, „Stelle“ und paradigmatisch vielleicht in „Liebesleid“. Hier verwandelt sich das „Lie“ spiegelbildlich in „Lei“, der positiven Emotion folgt noch im selben Wort die negative Kehrseite. Nicht zu vergessen auch die O-Reihe (des ‚Doppelt‘) von „wohnte“ über „schon“, „doch“, „noch“ und „Mond“, die den dunkel-nächtlichen Grundtenor akzentuiert, sowie die kurze P/L-Reihe, von „Doppeltgänger“ bis hin zu „bleich“, wobei hier der

„Platz“ bereits ganz am Anfang den Auftakt gibt, als Ort des Geschehens, als Bühne. Weniger deutlich vom Hauptstichwort ableitbar ist schließlich die R-Reihe, die aber dennoch nicht übersehen werden sollte. Gerade die Schmerzmomente des Ganzen haben sozusagen eine R-Prägung: „verlassen“, „starrt“, „ringt“, „Schmerzens-“, „graust“. Im Gegensatz übrigens zur Ei-Reihe („sein“, „mein“, „eigne“, „bleicher“, „Leid“, „Zeit“) mit ihrem abmildernden, resignativen Charakter.

Übersehen wir aber angesichts dieser zahlreichen Alliterationen und Reduplikationen, zu denen noch die Doppelkonsonanten hinzukommen – von „still“, „Gassen“, „verlassen“, „starrt“ über „Geselle“, „Stelle“ und „öffst“ bis hin zum „Doppeltgänger“ selbst –, übersehen wir also nicht, was sich in syntaktischer Hinsicht beobachten lässt. Dass der Vers mit dem „Doppeltgänger“ seinerseits gedoppelt ist mit den beiden „Du“ und den beiden Ausrufezeichen, haben wir bereits erwähnt: „**Du** Doppeltgänger! **du** bleicher Geselle!“ Kehrt man an den Anfang des Gedichts zurück, so zeigt schon der erste Vers eine reduplizierende Struktur: Er ist in der Mitte geteilt, enthält symmetrisch rechts und links vom Komma jeweils vier Worte, und in jeder dieser beiden parataktischen Wortgruppen wird der Inhalt nahezu tautologisch wiederholt: „Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen“. Eine nicht ganz so deutliche, aber vergleichbare Struktur weist der letzte Vers des Gedichtes auf, in dem die „Nacht“ aus dem ersten Vers wieder aufgenommen wird und in dem die beiden, je drei Worte umfassenden Versteile Zeitangaben darstellen: „So manche Nacht, in alter Zeit.“ Die erste Strophe bietet aber noch weitere Verdopplungen. Da ist zunächst das „Haus[e]“, das im zweiten Vers noch mit dem „Schatz“ als Bewohnerin gedacht werden muss, im vierten dann aber bereits leer steht und doch immer noch als „Haus“ vorhanden ist, als eine Art Denkmal der enttäuschten Liebe. Die nächste Reduplikation leitet zur

zweiten Strophe über. Sie hat, trotz kleiner Abweichung, anaphorischen Charakter: „Doch **steht** noch das Haus...“ heißt es zunächst, dann „Da **steht** auch ein Mensch...“. Hier drückt das „steht“ im Unterschied zum „verlassen“ eine Stabilität aus, wie auch ein Haus Stabilität hat, allerdings dreht es sich hier um eine Stabilität im Leid – weshalb das „steht“ im nächsten Satzteil schon in das „starrt“ ‚übersetzt‘ wird, wie man sagen könnte, in die fast pathologische Fixierung auf etwas, das noch da und zugleich nicht mehr da ist, auf die Präsenz (des Phantasmas) und die Absenz (der realen Person). Die „**steht**“/“**starrt**“-Reihe wird dann am Ende noch einmal aufgegriffen, wenn von der „Stelle“ die Rede ist, an der das lyrische Ich immer wieder von seiner Obsession „gequält“ wurde und die sich nicht zufällig auf „**Geselle**“, auf den gespenstischen Widerpart dieser Obsession, reimt.

#### IV

Andrew Webber hat die These vertreten, dass der Doppelgänger spätestens seit Hoffmann ein postromantisches Phänomen ist und dass er hier als „Wiedergänger“, als eine Art Geist aus der Vergangenheit vor die Leserschaft tritt.<sup>53</sup> In diesem Sinne wäre das Phänomen des Doppelgängers gerade auch bei Heine eine ironische Reminiszenz an die romantische Epoche. Es würde dann nicht nur an eine vergangene unglückliche Liebe erinnert, sondern auch an eine romantische Motivkonstellation, die, längst historisch, in der Gegenwart – von Heines Gedicht – noch einmal heraufbeschworen wird. So gesehen, könnte man zum einen sagen, dass der Doppelgänger in diesem Gedicht das Zitat eines beliebten romantischen Sujets darstellt: ein Doppelgänger, der so unheimlich-real wirkt wie in einem Schauerroman und der als eine Art Retro-Effekt in der düsteren Kulisse dieses Gedichts seinen Auftritt hat. Zum anderen ließe sich sagen, dass gerade die Annahme, man habe es hier mit einem romantischen Zitat zu tun, den Verdacht nährt, es

handle sich nicht um eine vorgeblich ‚empirische‘ Beobachtung, die das Gedicht präsentiert. Vielmehr wäre an einen Vorgang der Selbstreflexion mit literaturgeschichtlichen Mitteln zu denken, also an einen vorwiegend psycho-poetischen Vorgang.

Man kann hieraus einen entscheidenden Schluss ziehen. Die Struktur der Ambivalenz, die dieses Gedicht durchzieht und zu seiner unheimlichen Atmosphäre beiträgt, wäre zugleich die poetische ‚Wahrheit‘ des Doppelgänger-Motivs und somit seine bevorzugte Funktion. Dieser Eindruck der Ambivalenz verdankt sich aber nicht nur den sprachlichen und syntaktischen Reduplikationen, von denen die Rede war, auch nicht nur den zahlreichen Gegensatzpaaren, die sich aufspüren lassen: das Ich und der Andere, Hier und Dort, Präsenz und Absenz, Tragik und Komödie, Vergangenheit und Gegenwart. Vielmehr verdankt sich die Struktur der Ambivalenz auch und vor allem der grundlegenden Beobachtung, dass das Gedicht, selbst nach akribischer Analyse, die von mir anfangs gestellte Frage, ob der „Doppeltgänger“ nun eine quasi-reale Figur ist oder ein Phantasma des lyrischen Ich, zu beantworten sich weigert. Mit anderen Worten: Unsere Lektüre legt nach dem Gesagten nahe, dass sich das Gedicht, statt Eindeutigkeit zu suggerieren, selber verdoppelt, gleichsam eine Doublette seiner selbst herstellt, die vom ‚Original‘ nicht zu unterscheiden ist. Damit überschreitet Heines Gedicht die literaturwissenschaftlich üblichen Zuschreibungen von Ambivalenz, die auf der Annahme einer prinzipiellen Mehrdeutigkeit, Vagheit, Unzuverlässigkeit von literarischen Texten beruhen.<sup>54</sup> Die Ambivalenz des ‚Doppelgänger‘-Gedichts ist demgegenüber eine radikale, eine Dualität, deren Pole sich von hermeneutischer Auslegungskunst nicht nachträglich wieder entschärfen oder versöhnen lassen. Der Vers „Was äffst du nach mein Liebesleid“ könnte sich in diesem

Sinne auch auf die drei Strophen von *Heimkehr XX* beziehen, in dem er sich findet. Der eigentliche ‚Doppelgänger‘ des Gedichts wäre niemand anderes als das Gedicht selbst.

Lässt man sich auf diese These ein, so bleibt festzustellen, dass das Gedicht nicht die eine gültige, sondern zwei strikt entgegengesetzte Lektüren favorisiert: (1) Zum einen kann es auf literaler Ebene als ein Text gelesen werden, in dem die mehr oder weniger zufällige Entdeckung einer fremden Person und ihrer Gebärden im Zentrum steht. Diese Person spielt dem internen Beobachter das eigene Leid vor, ruft es ihm schmerzhaft ins Gedächtnis, illustriert gleichsam seine einstige ‚Passionsgeschichte‘, und löst so in ihm ein Grausen, einen Widerwillen aus – gegenüber der ihm unverschämt ähnlichen Person, aber auch gegenüber sich selbst. Das wäre die schubertisch-tragische Lektüre des Gedichts, in der die Verzweiflung über das Geschehene im Vordergrund steht, die „Angst vorm tödlichen Erkennen des bloßen menschlichen Selbst“, wie Theodor W. Adorno Schuberts Vertonung kommentiert: So werde „der Spiegel des Doppelgängers zum Gericht über den Menschen auf dem Grunde seiner Traurigkeit“.<sup>55</sup> Man liest dann so, als bliebe Heines Text ganz im Rahmen des romantischen Kosmos. (2) Zum anderen kann das Hauptmotiv des Gedichts figurativ interpretiert werden: als Phantasma. Man hat es bei der fremden Person dann mit einer Konstruktion des lyrischen Ich zu tun, dessen Einbildungskraft eine innere Bühne, ein filmisch-theatralisches Medium mit Hauptdarsteller erzeugt. In diesem Medium reflektiert es sich selbst, bebildert seine eigene leidvolle Erinnerung, wobei der Gestus der Nachträglichkeit unübersehbar ist.<sup>56</sup> Wenn Nachträglichkeit hier weniger eine Schwächung denn eine Intensivierung des einst Erlebten, eine Art erneuerte Präsenz, bedeutet, so kann der Begriff durchaus auch psychoanalytisch gelesen werden.<sup>57</sup> Thomas Aichhorn zufolge

könne die „mit der Wiederbelebung von Erfahrungen verbundene Erregung (...) später heftiger“ sein „als zur Zeit des ursprünglichen Vorfalls, wenn damals kein hinreichendes psychisches Durcharbeiten möglich war“.<sup>58</sup> Heftiger, das mag auch für die Emotionen von Heines lyrischem Ich gelten. Ob es sich allerdings tatsächlich um ein ‚Durcharbeiten‘ und damit eine Art von kognitiver Bewältigung – die oben erwähnte Katharsis – handelt<sup>59</sup> oder doch eher um Wiederholungszwang, das verzweifelte Nicht-loskommen-Können vom einstigen Trauma, muss in der Schwebelage bleiben. Eine weitere Ambivalenz, die nicht einfach aufgelöst werden kann: Denn liest man den Text zunächst vorwiegend inhaltlich, als Monolog eines Verärgert-Verzweifelten, muss die Katharsis als fragwürdig angesehen werden; als poetische Form hingegen, als Text mit Versen und Reimen wirkt das Problem im Wortsinn ‚durchgearbeitet‘ und das Gedicht erscheint als Akt der Läuterung.

Kurz: Diese zweite Variante wäre nicht mehr die romantische, sondern die post-romantische Lektüre des Gedichts. „Nach der Tragödie kommt die Farce“, heißt es in Heines *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*.<sup>60</sup> Der Dichter, so wäre in diesem Sinne zu vermuten, nutzt das romantische Motiv des Doppelgängers spielerisch-ironisch, um den eigenen inneren Zustand des lyrischen Ich, der durchaus sehr ernst gewesen sein mag, mit einem hinlänglich bekannten Sujet zum Ausdruck zu bringen und so drastisch wie spöttisch zu illustrieren: „an ironic spectator of his own suffering“ nennt dies S. Praver.<sup>61</sup> Der ansatzweise komödienhafte Eindruck, den das Gedicht hinterlässt, wäre so auf *dieser* Seite der Lektüre zu verorten – also der post-romantischen.

## V

Um es abschließend noch einmal zu verdeutlichen: In der Konsequenz des



oben Gesagten wäre die eigentliche Dopplung des Gedichts nicht so sehr im Auftreten des „Doppeltgänger“ zu verorten, sondern in der doppelten Lektüre, die es – in einer Art Parallelführung zu Hegels Dialektik von der Selbsterkenntnis im Anderen – anbietet und die die geläufige Vorstellung von einer vage einheitlichen Lektüre untergräbt.<sup>62</sup> Die Dopplung des ‚Doppeltgängers‘ ist somit einerseits als inhaltliches Motiv des Gedichts anzusehen, andererseits und vor allem aber als Hauptanliegen seiner poetischen *Form*. Insofern fordert das Gedicht die Leserschaft auf, seine Ambivalenzen und Spannungen, die Zerrissenheit seines lyrischen Ich, seine abgründige Doppel-Deutigkeit nachzuvollziehen und sich so einer tiefen Verunsicherung auszusetzen: einer Verunsicherung, die angesichts der Frage nach der Identität des Doppeltgängers – ‚Ich oder ein anderer?‘ – an das Kantsche ‚Ding an sich‘ erinnert.<sup>63</sup> Die postromantische Lektüre erweist sich so als das Double der genuin romantischen, aber ohne sie durchstreichen oder deren definitiver Ersatz sein zu wollen. Ein Effekt, der sich in nuce auch im Zyklustitel „Heimkehr“ andeutet: als ein Zurück zur Romantik, von der man sich aber (in Richtung Postromantik) zugleich ab-‘kehrt‘ – ‚Heimkehr‘ als Hin- und Abwendung zugleich.<sup>64</sup> Das Gedicht erzeugt in diesem Sinne in seinen changierenden Lektüren eine permanente Unruhe, es demonstriert ein tiefgehendes Nicht-bei-sich-sein, das sich nicht beenden, nicht ein für alle Mal stillstellen lässt.

Wer hier eine dekonstruktive Lektüre im akademischen Sinne vermutet, trifft die Sachlage nur bedingt.<sup>65</sup> Denn es handelt sich in diesem Gedicht weniger um ein die Literaturwissenschaft selbst befriedigendes Lektürespiel, ein finitenreiches Hinters-Licht-Führen des Lesers oder eine Feststellung seiner „Bedeutungslosigkeit“.<sup>66</sup> Vielmehr hat diese doppelte Lektüre hier eine so geschichtsbewusste wie ernsthafte Dimension – indem sie nämlich auch

Heines eigene ‚Identitätsarbeit‘ als deutscher Jude, seine fundamentale existentielle Ambivalenz, mit in Rechnung stellt. Eine Ambivalenz, die, auch wenn das Gedicht das deutsch-jüdische Dilemma nicht ausdrücklich thematisiert, zwischen den Zeilen mitgelesen werden kann. Nicht umsonst tragen mehrere Bücher über deutsch-jüdische Identitätsfragen, wie anfangs erwähnt, den Vers „Du Doppelgänger! Du bleicher Geselle!“ im Titel. „Heine’s ambivalence“, so drückt es Alexander G. Soros aus, „was not a function of bipolar disorder, but well thought-through. He knew what he liked and disliked, or loved and hated. Heine was also embroiled in conflicts, in large part because of his Jewish background, which he did not try to hide or deny, but also did not simply embrace in any conventional way“.<sup>67</sup>

Der „Doppelgänger“ ist mithin mehr als nur ein Motiv, das Thema eines beliebigen Versgebildes aus Heines umfangreichem Werk. Nicht umsonst wurde gesagt, das von Schubert so überschriebene Gedicht sei das „key-poem of the whole *Buch der Lieder* and a key-figure of Heine’s poetry as a whole“.<sup>68</sup> Denn dieses Gedicht kann nicht zuletzt als Chiffre für das schwierige Leben dieses Dichters insgesamt angesehen werden – eines Dichters, der das Doppelte sogar in seinem Namen trägt. Daran erinnert beiläufig einer der gewieftesten Schüler Heinrich Heines, Peter Rühmkorf, wenn er dichtet: „Die Loreley entblößt ihr Haar / am umgekippten Rheine ... / Ich schwebte graziös in Lebensgefahr, / grad zwischen Freund Hein und Freund Heine.“<sup>69</sup>

## Notes

- 1 Zur ‚archaischen‘ Unheimlichkeit des Doppelgängers vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919). In: Ders., *Studienausgabe in zehn Bänden mit einem Ergänzungsband*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. 4: *Psychologische Schriften*. Frankfurt a. M., Fischer Verlag 1994, S. 243–274. Den kulturgeschichtlichen Verästelungen und Bedrohlichkeiten des Doppelgänger-Motivs

- folgt der Freud-Schüler Otto Rank ausführlich in seinem Essay *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig, Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925; Nachdruck: Wien, Turia & Kant 1993.
- 2 „Car je est un autre“: So Arthur Rimbaud in einem Brief an Paul Demeny vom 15. Mai 1871.
  - 3 Vgl. Stanislaw Lem, Dialoge. Aus dem Polnischen von J. Reuter. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1980, S. 28-33.
  - 4 Michaela Schäuble, Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger. Rites de Passage in Bram Stokers *Dracula*. Berlin, LIT Verlag, 2006, S. 67.
  - 5 Ronald E. Foust, „Monstrous Image. Theory of Fantasy Antagonists“. In: Genre 13 (Winter 1980), S. 441-453, hier S. 443.
  - 6 Sigmund Freud, Das Unheimliche, S. 257-259.
  - 7 Sarah Kofman, Melancholie der Kunst. Aus dem Französischen von B. Wagner. Wien, Passagen Verlag, 1998 (2. Aufl.), S. 17.
  - 8 „Seit der Antike stellt der gedoppelte Mensch ein Skandalon und Faszinosum dar, das den menschlichen Körper wie seine Seele herausfordert“: Thomas Bilda, Figurationen des ‚ganzen Menschen‘ in der erzählenden Literatur der Moderne. Jean Paul – Theodor Storm – Elias Canetti. Würzburg, Königshausen&Neumann Verlag 2014, S. 10.
  - 9 Den Zusammenhang von Galeens Stummfilm *Der Student von Prag*, der ebenso wie sein Vorgänger von 1913 auf das romantische Doppelgängermotiv (E.T.A. Hoffmann) zurückgreift, mit Peeles *Us* stellen her: Keith McDonald, Wayne Johnson, Contemporary Gothic and Horror Film. Transnational Perspectives. London/New York, Anthem Press 2021, S. 20f.
  - 10 Blaise Pascal, Pensées, 13/133 (Fragment-Nummer nach den Ausgaben von L.Lafuma und L.-Brunschvicg). Dt.: Blaise Pascal, Gedanken über die Religion. Aus dem Französischen von K. A. Blech. Berlin, Contumax Verlag, 2016, S. 94.
  - 11 Vgl. hierzu Christof Forderer. Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800. Stuttgart-Weimar, Metzler-Verlag, 1999, besonders S. 20-26.
  - 12 Dass die Komödie mit dem Motiv des Doppelgängers nicht zuletzt auch über die eigene Mimesis reflektiert, zeigt überzeugend Mladen Dolar, „The Comic Mimesis“. In: Critical Inquiry 43 (Winter 2017), S. 570-589.
  - 13 Fjodor Dostojewski, Der Doppelgänger. Frühe Romane und Erzählungen. München, Piper Verlag, 2000.
  - 14 Heinrich Heine, Buch der Lieder (Die Heimkehr), S. 198. Heines Texte aus dem *Buch der Lieder* werden mit dem Kürzel BL zitiert nach der Originalausgabe (Erstauflage): Hamburg, Hoffmann und Campe, 1827 (Quelle: wikisource, 13.06.2021).
  - 15 Zu dieser Debatte: Helmut Lethen, „Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze“. In: Hartmut Böhme, Klaus R. Scherpe (Hg.), Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek-Hamburg, Rowohlt Verlag 1996, S. 205-231, hier S. 227. Zum „Streit um die frühe Lyrik Heines“ vgl. auch:

- Gerhard Höhn, Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart-Weimar, Metzler Verlag 1997 (2. Aufl.), S. 54.
- 16 Die Unterscheidung von „anekdotischer“ und „akribischer“ Lektüre findet sich in: Roland Barthes, Die Lust am Text. Aus dem Französischen von T. König. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag 1986 (*Le Plaisir du texte*, 1973), S. 19.
- 17 Marie-Agnes Dittrich, „Die Lieder“, in: Walther Dürr, Alfred Krause (Hg.), Schubert-Handbuch. Kassel, Bärenreiter/Metzler Verlag 1997, S. 141-267, hier S. 263.
- 18 Alexander G. Soros, ‚Jewish Dionysos‘. Heinrich Heine and the Politics of Literature. Dissertation, Berkeley, University of California 2018. Das erste Kapitel des Buches (S. 11) ist so überschrieben: „Goethe’s ambivalent *Doppelgaenger*“. (Quelle: [https://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Soros\\_berkeley\\_0028E\\_17980.pdf](https://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Soros_berkeley_0028E_17980.pdf), 13.06.2021).
- 19 Jörg von Uthmann, Doppelgänger, du bleicher Geselle. Zur Pathologie des deutsch-jüdischen Verhältnisses. Stuttgart-Degerloch, Seewald Verlag 1976.
- 20 Julius H. Schoeps, Doppelgänger, du bleicher Geselle. Deutsch-jüdische Geschichte durch drei Jahrhunderte, 1700-2000. Berlin-Wien, Philo Verlag 2004.
- 21 Vgl. auch Uffa Jensen, Gebildete Doppelgänger. Bürgerliche Juden und Protestanten im 19. Jahrhundert. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag 2005.
- 22 BL, Traumbilder 3, S. 11.
- 23 BL, Heimkehr 64, S. 236.
- 24 BL, Heimkehr 65, S. 237: „Und des Abends, in Gesellschaft, / Mit begeistertem Gesichte, / Deklamirt er vor den Damen / Meine göttlichen Gedichte“: „er“, der Doppelgänger des Dichters.
- 25 BL, Heimkehr 77, S. 249.
- 26 Karin Sousa, Heinrich Heines „Buch der Lieder“. Differenzen und die Folgen. Tübingen, Niemeyer Verlag 2007, S. 58: „[...] und so steht das *Haus* tatsächlich gespalten da: nach außen hin fest *auf demselben Platz* verankert, verspricht es [...] Präsenz, drinnen aber hat sich durch den Fortgang des *Schatz[es]* Absenz eingenistet.“
- 27 BL, Heimkehr 18, S. 197. Atmosphärisch ähnlich auch Nr. 26 (BL, S. 203) in der „Heimkehr“ mit dem Traum von Nacht, Mond, der Geliebten und ihrer „blasse[n] Gestalt“. Vergleichbar auch das den Mond besingende Gedicht (BL, Heimkehr 71, S. 244) mit den Schlussversen „Und findest du einen Verliebten, / Der einsam klagt sein Leid, / So tröst ihn, wie du mich selber / Getröstet in alter Zeit“, in dem das Ende des „Doppelgänger“-Gedichts geradezu zitiert wird.
- 28 Der Neologismus „Schmerzengewalt“ verliert in Übersetzungen viel von seiner auch lautlichen Intensität, etwa wenn er in englischen Versionen auf „deep“ bzw. „violent pain“, „agony“ oder „despair“ reduziert wird.
- 29 Heinrich Heine, Neue Gedichte, Seraphine, Nr. 10, in: Heinrich Heine: Werke und Briefe in zehn Bänden. Band I, Berlin und Weimar <sup>2</sup>1972, S. 240.
- 30 BL, Lyrisches Intermezzo 33, S. 137.
- 31 Hier trete „die Idee einer Doppeltheit [...] und die Idee einer Parodie oder Mimikry [...] deutlich und auf eine dramatische, vielleicht sogar melodramatische Weise hervor“,

- betont Barker Fairley. Gerade das Mondlicht lasse ein „Bühnenbild“ denken: Barker Fairley, Heinrich Heine. Eine Interpretation, Stuttgart, Metzler Verlag 1965, 73.
- 32 Vgl. Aby Warburg, „Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die Italienische Antike.“ In: Dieter Wuttke, Peter Schmidt (Hg.), Aby Warburg und die Ikonologie. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag 1993; vgl. auch Ulrich Port, Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1886). München, Fink Verlag 2005.
- 33 Vgl. Alexander Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur "eloquentia corporis" im 18. Jahrhundert (Theatron 2). Tübingen, Niemeyer Verlag 1995.
- 34 Dass der Mond bei Heine auch andernorts als eine Art Scheinwerfer fungieren kann, zeigt sich etwa in folgenden Versen aus dem *Buch der Lieder* (BL, Heimkehr 71, S. 244): „Der Mond ist mein Begleiter, / Er leuchtet mir freundlich vor; / Da bin ich an ihrem Hause, / Und freudig ruf ich empor [...]“.
- 35 Zu den Anfängen der Fotografie im Umfeld von Niépce und Daguerre vgl. u.a. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge (Mass.), MIT Press 1997.
- 36 In diesem Sinne ist die Vergangenheit, wie Andrew Webber schreibt, „at once really present and a phantasm“: Andrew J. Webber, *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*. Oxford, Clarendon Press 1996, S. 14.
- 37 Dolar, „The Comic Mimesis“, S. 585: „Individuality, the real target of art, is the object of tragedy, whereas comedy doesn't aim at individuality but at types and generalities. It aims at the repeatable, not at the individual and unique. It aims at the generic.“
- 38 Einer originellen Bemerkung von Mladen Dolar („The Comic Mimesis“, S. 586) zufolge habe man nicht auf das von Walter Benjamin apostrophierte „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ zu warten, um die „Aura“ zu ‚unterminieren‘, „the singular auratic presence [...] comedy dismantles the aura to start with. Let's make a copy of it, but within the artwork itself. This is *the basic instinct* of comedy.“
- 39 BL, Heimkehr 44, S. 221.
- 40 Freud behandelt die Phänomene ‚Wiederholung‘ und ‚Wiederholungszwang‘ vielfach in seinen Schriften, zunächst in dem praxisbezogenen Text *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1914), dann mit stärker philosophischer Ausrichtung in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) und auch in der kulturtheoretischen, auf Literatur etwa E.T.A. Hoffmanns bezogenen Schrift über *Das Unheimliche* (1919), die für vorliegenden Zusammenhang wohl am einschlägigsten ist. Zu Wiederholung und Wiederholungszwang als teils kulturgeschichtlichem, teils psychoanalytischem Phänomen vgl. Helmwart Hierdeis, „Zwanghafte Wiederholung und Wiederholungszwang. Psychoanalytische und kulturtheoretische Aspekte“. In: H. Heller (Hg.), *Wiederholungen. Von Wellengängen und Reprisen in der Kulturentwicklung* (Matreier Gespräche 2008). LitVerlag Wien/Berlin 2009, S. 278-298.
- 41 Ob man nun mit Dieter Henrich, Manfred Frank (etwa »Unendliche Annäherung«. Die

- Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag 1997), Bernhard Lypp oder Walter Schulz eine eher enge Verwandtschaft zwischen Kant/Fichtes Subjektkonzeption und der Literatur seit der Frühromantik annimmt oder ob man eher mit Jochen Hörisch, Ernst Behler (etwa: Frühromantik. Berlin, de Gruyter Verlag 1992) oder Winfried Menninghaus (etwa: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag 1987) die Differenz zwischen der philosophischen und der literarischen Frühromantik und das dekonstruktive Potential der letzteren betont: Noch die Verschiebung, Ausdifferenzierung oder Demontage des idealistischen Subjektbegriffs belegt den engen Zusammenhang zwischen den Konzepten der nachklassischen Dichter und der nachkantischen Denker. Ohne den idealistischen Subjektbegriff sind Poetologien um und nach 1800 jedenfalls kaum vorstellbar. Zum Subjektbegriff in der Moderne allgemein vgl. Peter V. Zima, Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen, Francke Verlag 2001; zu den Effekten des Kantschen Subjektbegriffs auf die Literatur vgl. neuerdings Oliver Kohns, Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle. Bielefeld, Transcript Verlag 2015.
- 42 Johann Gottlieb Fichte, Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre. In: ders., Werke in elf Bänden. Hg. von Immanuel Hermann Fichte. Bd. 1, S. 83-328, hier S. 215. Berlin 1971.
- 43 Friedrich Schlegel, Athenäum-Fragmente (Nr. 238), in: ders., Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe in zehn Bänden, Band 2, Paderborn u.a., Schöningh Verlag 1967, S. 165-256, hier S. 204: „Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. [...] so sollte wohl auch jene Poesie, die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.“
- 44 Zu den zahlreichen Aspekten – darunter ästhetische, philosophische, lebensweltliche und nicht zuletzt auch ökonomische –, unter denen die Romantik die von Kant und Fichte angedachte Spannung zwischen dem endlichen und dem unendlichen Ich diskutiert vgl. Sebastian Gießmann, „Die Romantik und das Unendliche“. In: Weimarer Beiträge, 2 (2006), S.165-190.
- 45 Vgl. Hegels Ausführungen in der *Phänomenologie des Geistes* (in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Band 3, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1979, S. 145f.), in denen die komplexe Verschränkung von

- Ich und Anderssein im Prozess des Selbstbewusstseins prägnant zum Ausdruck kommt: „Es ist für das Selbstbewußtsein ein anderes Selbstbewußtsein; es ist *außer sich* gekommen. Dies hat die gedoppelte Bedeutung: *erstlich*, es hat sich selbst verloren, denn es findet sich als ein *anderes* Wesen; *zweitens*, es hat damit das Andere aufgehoben, denn es sieht auch nicht das Andere als Wesen, sondern *sich selbst* im *Anderen*. / Es muß dies *sein Anderssein* aufheben; dies ist das Aufheben des ersten Doppelsinnes und darum selbst ein zweiter Doppelsinn; *erstlich*, es muß darauf gehen, *das andere* selbständige Wesen aufzuheben, um dadurch *seiner* als des Wesens gewiß zu werden; *zweitens* geht es hiermit darauf, *sich selbst* aufzuheben, denn dies Andere ist es selbst.“
- 46 Zu dem Zusammenhang ‚Pflicht‘ und ‚jouissance‘ bei Lacan vgl. Tim Caspar Boehme, *Ethik und Genießen. Kant und Lacan*. Wien, Turia-Kant Verlag 2005.
- 47 Schlegel, *Athenäum-Fragmente*, S. 204.
- 48 Webber, *The Doppelgänger*, S. 13.
- 49 Sousa, Heinrich Heines „Buch der Lieder“, S. 66. Sousa zufolge „gerät in der nächtlichen Szene die traditionelle Vorstellung von personaler Identität ins Wanken, denn personale Identität erscheint aus dieser Sicht nicht als etwas Wahres, Wirkliches und Substantielles, wie uns der *Doppelgänger*, als Abbild verstanden, glauben lassen möchte, sondern im (post-)modernen Sinn als Prozess der Konstruktion von Selbstbildern[“].
- 50 Webber, *The Doppelgänger*, S. 16.
- 51 Man darf hier u.a. an den Begriff der „Entautomatisierung“ im Rahmen der poetischen Sprache denken; vgl. Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“, in: Juri Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. I: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste Bd. 6.1). München, Wilhelm Fink Verlag 1969, S. 3-35.
- 52 Eine ‚Dopplung‘ lässt sich in Heines mit dem zusätzlichen ‚t‘ leicht umgeschriebenen „Doppelgänger“ auch lautlich beobachten: Während man ‚Doppelgänger‘ normalerweise vor allem auf dem ‚Dó‘ betont, sorgt das ‚t‘ nicht nur für ein kurzes Stocken nach dem ‚elt‘ und eine stärkere Abtrennung der beiden Wortteile, sondern auch für eine gleichsam ‚doppelte‘ Betonung: nämlich auf dem ‚Dó‘ *und* auf dem ‚gä‘: Hierzu vor allem: Webber, *The Doppelgänger*, S. 16.
- 53 Webber, *The Doppelgänger*, S. 11: „My thesis is that the Doppelgänger, even in what appears to be its Romantic heyday, is essentially a post-Romantic figure – a revenant returning to the present in order to displace it into the past. A ghostly presence but also – as a ghost of time past – a radical absence, which terrorizes the post-Romantic subject with a mixture of Romantic agony, ecstasy, and irony.“
- 54 Der in der Literaturwissenschaft weithin beliebte Begriff der ‚Ambivalenz‘ oder der ‚Ambiguität‘, den bereits Wolfgang Iser mit dem Hinweis verwendet, dass die „dargestellte Welt des Textes“ immer insofern „ambivalent“ wirke, als sie in der Konkretheit ihrer Darstellung eine Welt zu bezeichnen scheint, die durch sie repräsentiert ist“ (W. Iser, „Akte des Fingierens oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?“

- In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.): Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik, X). München, Fink Verlag 1983, S. 121-152, hier S. 141), verdeckt allerdings oft die Andersheit von Texten, die Ambivalenz nicht nur zulassen, sondern es gezielt auf kontradiktorische, unversöhnliche, vielleicht sogar pathogene Lektüren abgesehen haben. In vorliegendem Zusammenhang darf man daher auch an das psychoanalytische Ambivalenz-Konzept denken, wie es zuerst Eugen Bleuler im Hinblick auf die Schizophrenie verwendet hat: Eugen Bleuler, „Die Ambivalenz“. In: Festgabe zur Einweihung der Neubauten der Universität Zürich 18. IV. 1914 (Festgabe der medizinischen Fakultät). Zürich, Schulthess & Co. Verlag 1914, S. 95-106. Bei Freud wird Ambivalenz zudem im Zusammenhang mit der Wiederkehr des Verdrängten gedacht: „Die anfänglich gute Verdrängung hält aber nicht stand, im weiteren Verlaufe drängt sich das Mißglücken der Verdrängung immer mehr vor. Die Ambivalenz, welche die Verdrängung durch Reaktionsbildung gestattet hat, ist auch die Stelle, an welcher dem Verdrängten die Wiederkehr gelingt“ (Sigmund Freud, „Die Verdrängung“ (1915). In: Sigmund Freud, Werke aus den Jahren 1913 - 1917. Hg. von Anna Freud. Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Frankfurt a. M. 1967, S. Fischer Verlag, Bd. 10, S. 247-262, hier S. 260.
- 55 Theodor W. Adorno: Schubert, in ders, Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag 1986, Bd. 17, S. 18-33, hier S. 30. Zu Schubert vgl. auch Wolfgang Wangerin, „Ich bin zu Ende mit allen Träumen! Franz Schuberts Erzählung *Mein Traum* und das Ende einer romantischen Illusion“. In: Johannes Odendahl (Hg.), Musik und literarisches Lernen. Innsbruck 2019, S. 123-141, hier S. 136: Schubert suche in den Gedichten der *Heimkehr*, so Wangerin, „den Schmerz und nur den Schmerz, ohne irgendeinen Unterton von Ironie oder Sarkasmus. Er sucht sich bei Heine genau das aus, was sein persönliches Thema ist.“ Auch Sándor Komáromi geht ganz in diese Richtung einer überwiegend tragisch-emotionalen Kompositionsweise bei Schubert, wenn er das Lied als „Angstschrei und klagende Elegie“ charakterisiert: Ders., „Heines frühe Lyrik als Textgrundlage für Liedkomposition. Zu Problemen der musikalischen Rezeption und der Rezeptionskritik“, in: Endre Kiss, Tamás Lichtmann (Hg.): Heine (1797-1856). Arbeiten zur Deutschen Philologie, Band XXVI. Debrecen 2002, S. 151-170, hier: S. 166. Dementsprechend folgert Jack M. Stein, Schuberts „Doppelgänger“ sei „painfully wrong in its interpretation of the poem“ (Jack M. Stein, Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf. Cambridge (MASS) 1971, S. 89). In der neueren Schubert-Forschung finden sich allerdings auch Versuche, Momente der Ironie und der Ambivalenz in seinem ‚Doppelgänger‘-Lied aufzuspüren. Vgl. hierzu etwa David Bretherton, „In search of Schubert’s Doppelgänger“, in: The Musical Times 144 (2003), S. 45-50, oder Sonja Gesse-Harm, Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts. Stuttgart, Metzler Verlag 2006, S. 126-143.
- 56 Karen Mock, „In the Object’s Shadow. The Doppelgänger and Mourning.“ In: Research in Psychoanalysis 2 (2018), Nr. 26, S. 121-129. Im Hinblick auf Heines



Doppelgänger-Gedicht und ähnliche Konstellationen seit der Romantik bemerkt sie: "Whether hallucinated or fantasized, there is no object that exists as is, preformed and unchangeable. The *Doppelgänger* is at the interface and in liminal psychic space. As the etymology of the term and psychoanalytic research suggest, it is another that is not merely the other. It cannot be reduced to otherness, because it instead manifests as a return of the repressed, a term absent from much contemporary research on the double" (S. 126).

- 57 Das Konzept der ‚Nachträglichkeit‘ taucht selten explizit, aber oft implizit in Freuds Werk auf: „Überall findet sich, dass eine Erinnerung verdrängt wird, die nur nachträglich zum Trauma geworden ist“ (Sigmund Freud, Entwurf einer Psychologie. In: Ders., Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885 bis 1938. Hg. von Angela Richards. Frankfurt a.M., Fischer Verlag 1975, S. 387-486, hier S. 448). Mit dieser ‚Nachträglichkeit‘ verbindet sich für Freud meist auch eine psychische Fixierung, ein ‚Wiederholungszwang‘, was wiederum, Ellert Nijenhuis zufolge, impliziert, „dass traumatisierte Menschen dazu neigen, ein belastendes Ereignis wieder und wieder zu erleben. Dieser Zwang, die schicksalhafte Erfahrung zu wiederholen, macht aus einem einzelnen Ereignis eine ganze Reihe von phantasiebasierten Ereignissen, und es ist genau diese mentale Wiederholung, die das Trauma ausmacht“ (Ellert R.S. Nijenhuis, Die Trauma-Trinität. Ignoranz – Fragilität – Kontrolle. Die Entwicklung des Traumbegriffs / Traumabedingte Dissoziation. Konzept und Fakten. Übs. von W. M. Lutz u.a. Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht Verlag 2016, S. 41.). Entsprechend erzeugt das „Postskriptum“ bei Jacques Derrida eine „vergangene Präsenz“: Jacques Derrida, Freud und der Schauplatz der Schrift“. In: Ders., Die Schrift und die Differenz. Übers. v. R. Gasché. Frankfurt a.M. 1989, S. 302-350, hier S. 327.
- 58 Thomas Aichhorn, Einführungsvortrag zum Seminar „Psychoanalytische Entwicklungslehre“. Salzburg, 9. 3. 2007, S. 1: [https://www.psyalpha.net/files/docs/nachtraeglichkeit-thomas.aichhorn\\_2007-2009\\_0.pdf](https://www.psyalpha.net/files/docs/nachtraeglichkeit-thomas.aichhorn_2007-2009_0.pdf)(20.03.2021).
- 59 Die sog. ‚kathartische Methode‘ wurde von Sigmund Freud und Josef Breuer in ihren frühen *Studien über Hysterie* (1895) vorgestellt, wobei hier, vermittelt durch Jacob Bernays, offenbar auf das aristotelische Katharsis-Konzept zurückgegriffen wurde: „Die Behandlungsart bewegt sich zuerst auf einer ätiologischen Ebene, die es erlaubt, die traumatische Erfahrung durch deren Reproduktion (also durch Wiederholung des Wiederholungszwangs) aus ihrer psychischen Inklusion zu befreien und ‚abzureagieren“: Peter André Alt, „Katharsis und Ekstasis. Die Restitution der Tragödie als Ritual aus dem Geist der Psychoanalyse“. In: Daniel Fulda, Thorsten Falk (Hg.), Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose. Berlin-New York, de Gruyter Verlag 2010, S. 177-205, hier S. 180.
- 60 „Ihr meint, wir könnten jetzt nach Hause gehn? Beileibe! es wird noch ein Stück aufgeführt. Nach der Tragödie kommt die Farce“: Heinrich Heine, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: H. Heine, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. 16 Bände, hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg, Hoffmann

und Campe Verlag 1973-1997. Bd. 8/1, S. 9-120, hier S. 80.

- 61 Siegbert S. Praver, Heine the Tragic Satirist. A Study of the Later Poetry 1827-1856. Cambridge, University Press 1961, S. 4.
- 62 Eine solche Doppelung der Lektüre in Doppelgänger-Texten erwägt auch David Danow in seinem dreistufigen Modell: David K. Danow, „The Enigmatic Faces of the Doppelgänger“. In: Canadian Review of Comparative Literature 23/2 (1996), S. 457 – 474, hier S. 459: “Last, the double may be seen to exist somewhere in between the two physical and/or psychological ‚states‘, just sketched. In this case, the question arises of whether we are dealing with a literary specter, or with flesh, or in some sense with both.”
- 63 Zum Kantschen ‚Ding an sich‘ und seinen unheimlichen Effekten in der Literatur vgl. Eugene Thacker, „Vermittlung und Antivermittlung“, in: Erich Hörl (Hg.), Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt. Berlin, Suhrkamp Verlag 2011, S. 306-332.
- 64 Diesen Hinweis verdanke ich Leander Beil.
- 65 Auch wenn sich Heines frühe Texte mit ihrer Ironisierung romantischer Topoi natürlich gut für eine dekonstruktive Lektüre eignen. Vgl. etwa Ingo Müller, Maskenspiel und Seelensprache, Bd.2: Zur Ästhetik von Heinrich Heines „Buch der Lieder“ und Robert Schumanns Heine-Vertonungen. Freiburg, Verlag Rombach Wissenschaft 2020, S. 177-338.
- 66 So Karin Sousa, Heinrich Heines „Buch der Lieder“, S. 77: Der *Doppelgänger*-Text wird zum „Text eines Textes“ erklärt, der seine eigene „Bedeutungslosigkeit“ offenbare.
- 67 Soros, ‚Jewish Dionysus‘, S. 54f.
- 68 Praver, ‚The Tragic Satirist‘, S. 2.
- 69 Peter Rühmkorf, „Hochseil“, in: P. Rühmkorf, Gesammelte Gedichte. Reinbek-Hamburg, Rowohlt Verlag 1976, S. 133.