

TEIL 1 : DER INTERPRETATIONSANSATZ

Der unbefangene Leser der ersten drei Texte der »Historien« aus Heines »Romanzero« kommt, sofern er genau liest, zum Stutzen.

Er wird vielleicht die lachenden Mumien und Sphinxen als Bild, das der Dichter verwendet, um übertreibend oder karikierend die Besonderheit dieses Lachens herauszustellen, noch akzeptieren, weil die folgende Geschichte, die die Prinzessin erzählt, »nur zu komisch« ist, vielleicht wird er bei den Sphinxen schon an die Rätselhaftigkeit denken, für die sie in der antiken Mythologie stehen. Sicherlich wird es ihm rätselhaft bleiben, dass dieses Lachen die Mumien und Sphinxen so sehr reizt, dass sie »schiefer zu bersten dachten«, wie es einem geht, der sich vor Lachen den Bauch nicht mehr halten kann, dem das Lachen also zu (möglicherweise existenzbedrohender) schlimmer Qual wird. Bei der Aussage der Prinzessin wird dem Leser die Wortwahl »erfassen« irritieren, und er wird sich fragen, ob der Dichter das Präfix »-er« nur des Metrums wegen hinzugefügt haben könnte, obwohl die Bedeutung des Wortes »erfassen« dem Wort »begreifen« der vierten Strophe entspricht und nicht dem Festhalten eines Diebes.

Vollends stutzig wird der Leser, wenn er feststellt, dass die Schatzkammern – schon etwas merkwürdig zu »Schatzhauskammern« montiert – nicht nur mit Schlössern und Riegeln gesichert sind (die Wendung »hinter Schloss und Riegel« ist ihm nebenbei eher als Bezeichnung für ein Gefängnis bekannt als zur Sicherung eines Schatzes), sondern auch mit »Klammern«.

Der Dichter löst die Rätsel nicht auf, wenn er die Doppelbedeutung von »widerstehen«, »Pforte« und »Schatz«/»Schätzlein« in der sechsten Strophe in sein Spiel hineinnimmt. Auch die anachronistische Zeitangabe »vor Christi Geburt« im Erlass des Pharaos und die Vertauschung der Jahreszahlen bei den (auf den Tag genau) präzisen Zeitangaben finden keine Erklärung im Text; Latinisierungen (»Junius«, »Rhampsenitus« – bei Herodot: »Rhampsenitos« –, »Rex«, »Reskript«), Dialektfärbungen (»Vielgeliebden« statt »-geliebten«, »Jenner« statt Januar), komische Reime (»Tochter / vermocht er« u. a.) prägen den Stil in unpassender Weise, so dass die Textgestalt den Leser alles in allem ziemlich ratlos lässt.

Auch in »Der weiße Elefant« fallen dem aufmerksamen Leser einige Ungereimtheiten auf; so wird er sich die Frage stellen, wieso der König von Siam in der dritten Strophe sein öffentliches Jammern darauf richten sollte, zu wenig Raum in den Schatzkammern zu haben, wenn dieses Jammern zur heimlichen Freude angesichts der reichen Zinseinkünfte im Gegensatz stehen

soll, wie das Adverb »freilich« angibt; ist es doch kein Gegensatz, sondern eine logische Folge, dass riesige Einkünfte riesiger Schatzkammern bedürfen. Was den Leser bei diesem Text jedoch vor allem stutzen lässt, sind die durchgehend ins Maßlose gesteigerten Detailangaben in Zahlen und Vergleichen, sowohl was die Beschreibung der Schatzkammern und den Palast des Elefanten betrifft als auch die Schilderung der Gräfin Bianka: Zumal beim Vergleich ihrer Statur mit einer Riesin namens »Bimha« eine »Verwechslung« vorliegt: Die Riesin »Hidimba« wird mit dem Helden »Bhima« und als Quelle »Mahabharata« mit »Ramajana« verwechselt.¹

Im dritten Text, dem »Schelm von Bergen«, scheint demgegenüber alles auf den ersten Blick seine Richtigkeit zu haben. Erzählt Heine doch hier mit scheinbar nur geringen Varianten, die die Verlagerung des Schauplatzes in seinen Geburtsort Düsseldorf betreffen, nur eine bekannte und häufig nach-erzählte Barbarossalegende² neu. Vertieft man sich allerdings soweit in den Text, dass man versucht, sich den Ablauf des Geschehens in seinen Einzelheiten genau vor Augen zu stellen, so kommt man unweigerlich auf einen eklatanten und kaum auflösbaren Widerspruch in der Konzeption der Geschichte: Findet doch im Schloss von Düsseldorf ein höfisches Karnevalsfest statt, in dem sich der als »Herzog« titulierte Regent und seine Gattin gemeinsam mit »Fastnachtsgecken« und Volksfiguren – »Drickes und Marizzebil« – zu der Musik von »närrischem Brummbaß« und Trompeten, die »drein schmetter«, begleitet von »Schnarren und Schnalzen«, im Tanz vergnügen.

Gemeinsame Feste von Adel und Volk haben jedoch, folgt man den geschichtlichen Darstellungen³, nicht stattgefunden: Zum »Karneval am herzoglichen Hofe 1440« heißt es z. B.:

»Wenn auch nach der Erhebung des Grafen Wilhelm von Berg aus dem Hause Jülich in den Herzogstand im Jahr 1380 unsere Landesfürsten noch manche Jahre bald auf diesem, bald auf jenem ihrer niederrheinischen Schlösser Hofhielten, so nahmen sie ihren Winteraufenthalt doch meist in ihrer Residenzstadt Düsseldorf, wo es im Schlosse am Burgplatz (schon 1386 urkundlich erwähnt) namentlich zur Fastnachtszeit hoch herging. Hier versammelten sie große Gesellschaften um sich und hielten herrliche Maskenfeste mit Tanz und Schmaus ab. Karneval am herzoglichen Hofe in Düsseldorf war für den bergischen und jülich-schen Adel immer das Ereignis des Jahres, das die willkommene Abwechslung in das ihm sonst zu eintönig werdende Leben auf seinen Wasserburgen und Bergschlössern brachte. Die umfangreichen Vorbereitungen für solche Hoffeste –

¹ siehe DHA 3/2, S. 571

² siehe Teil 2 dieser Arbeit, S. 32

³ Georg Spickhoff: Aus der Geschichte des Düsseldorfer Karnevals, Düsseldorf 1938

wie die prächtige Ausschmückung der Festräume, die Herrichtung der Unterkünfte für die zahlreichen Gäste, die Beschaffung auserlesener Speisen und Getränke usw. erforderten nicht geringe Geldmittel, die, wie das nachstehende Schreiben des Herzogs Gerhard (1437–1475) vom 31. Januar 1440 an die hiesigen Zollbeamten bekundet, u. a. aus den Zolleinnahmen bestritten wurden. [...] Man kann sich ausmalen, welche Wirkung dieses herzogliche Schreiben hatte, wie an den folgenden Tagen von den Zöllnern beauftragte Arbeiter, Handwerker, Künstler usw. bemüht waren, das vielleicht längere Zeit unbenutzt gewesene Schloß in allen seinen Teilen instandzusetzen und so herzurichten, daß das Herzogs paar und seine erwartungsfrohen Gäste zu Karneval bei guter Bewirtung und lustigem Maskentreiben sich dort wohlfühlten.«⁴

Es wird deutlich, dass »Volk« nur zu handwerklichem Tun, zur Organisation bzw. als Handel treibendes zur finanziellen Abwicklung vorkommt; auch beim »Mummenschanz« anlässlich der Hochzeit von Jungherzog Johann Wilhelm von Jülich-Kleve-Berg mit der Markgräfin Jakobe von Baden 1585 bleibt der Adel bei aufwendigen allegorischen Umzügen und Auftritten im Ballsaale des Schlosses und auf dem Burgplatz sowie Maskenspielen und Reiterturnieren, die Stadtschreiber Graminäus – in Wort und Bild kunstvoll festhaltend – als Augenzeuge darzustellen beauftragt wurde, von Bediensteten und Musikern abgesehen, unter sich. Selbst bei den Fastnachten unter dem volkstümlichen Kurfürsten »Jan Wellem«, der zu dieser Zeit sich gelegentlich gerne unter das Volkstreiben in der Stadt zu mischen pflegte⁵, kamen zu den aufwendigen Schlossfesten, an denen neben reicher Tafel und Maskenfest auch »Karnevalsopern«, d. h. italienische Opern nach zeitgenössischem Geschmack, aufgeführt wurden, der Adel und Bürger

»die [...] nicht selten an solchen Tagen auf die Burg kommen durften, um sich dort an all dem Schönen und Phantastischen zu ergötzen oder selbst zu Belustigung des Hofes beizutragen. Namentlich spielte auf Karneval von altersher bis zum Ende des 17. Jahrhunderts der auch in anderen Städten als Vorrecht der Metzger übliche Schwertanz eine Rolle.«⁶

Offensichtlich dienten solche Besuche einzelner Bürger nicht zum gemeinsamen Tanz oder persönlichen Umgang, sondern eher zur Belustigung des Hofes durch »Auftritte« bestimmter Volksgruppen oder allenfalls zum gemeinsamen Genuss einer Opernaufführung. Dass Heine sehr bewusst und ausdrücklich zwischen Tänzen aristokratischen Charakters und Volkstänzen unterscheidet, wird deutlich an einer Beschreibung des Dichters in der »Lutetia«:

⁴ ebda. S. 14 f

⁵ ebda. S. 21

⁶ ebda.

»Was die Bälle der vornehmen Welt noch langweiliger macht [...], ist die dort herrschende Mode, daß man nur zum Scheine tanzt, daß man die vorgeschriebenen Figuren nur gehend exekutiert, daß man ganz gleichgültig, fast verdrießlich die Füße bewegt. Keiner will den andern amüsieren, und dieser Egoismus bezeugt sich auch im Tanze der heutigen Gesellschaft. Die untern Klassen, wie gerne sie auch die vornehme Welt nachäffen, haben sich dennoch nicht zu solchem selbstsüchtigen Scheintanz verstehen können [...]. Eine kreischende, schrillende, übertriebene Musik begleitet hier einen Tanz, der mehr oder weniger an den Cancan streift.«⁷

Über diesen auffälligen und bedeutsamen Widerspruch in der Anlage der Handlung des »Schelm von Bergen« hinaus versucht der »Erzähler« mit aristokratischem Sprachgestus in der Wortwahl Vornehmheit zu demonstrieren: Statt »behende« ist der Tänzer »behendig«; statt »blickt« und »gezückt« wird »blicket« mit »gezucket« gereimt, später gar »brummet« und »verstummet«. Im Dialog mit der Herzogin redet sie der geheimnisvolle Tänzer als »durchlauchtigste Frau« an, die angemessene Anrede (»Eure Durchlaucht«) überzeichnend. Auch »kunnt er« mit »herunter« zu reimen, entspricht diesem Stil, wobei die Form »kunnt« zusätzlich archaisierend wirkt, ähnlich wie die Wortschöpfung »scheusam« (»scheu« wird mit dem Suffix »-sam« verknüpft),⁸ ähnlich wie »ward« in der letzten Strophe – alle diese Beispiele erwecken den Eindruck, als ob uns der Erzähler in die »alte Zeit« des Herzogs von Berg hineinversetzen wollte.

Auch die Zeitstufen des Textes verdienen besondere Aufmerksamkeit. Stehen die ersten fünf Strophen im Präsens, so ändert sich die Zeitstufe im Verlauf der Entlarvungsszene (Strophe 6 bis 8 noch Präsens: »lacht«, Strophe 9: »kunnt« und »riß«, also Präteritum). Strophe 10 erzählt wieder im Präsens, während die folgende von »ist klug« ins Präteritum (»tilgte«, »zog«, »sprach«) wechselt. Die letzte Strophe schließlich rückt das erlebte Geschehen in ferne Vergangenheit (»ward«, »blühte«) und setzt es von der Gegenwart (»jetzt schläft es«) deutlich ab. Die Zeitbehandlung folgt keinerlei logischer Überlegung, auch als erzähltechnisches Mittel könnte allenfalls das Präsens der 10. Strophe (szenische Vergegenwärtigung) erklärt werden, nicht aber die Vergangenheit der 9. und 11. Strophe.

⁷ DHA 13/1, S. 156 f

⁸ Grimm: Deutsches Wörterbuch, 1889.

Als eigenständiges Adverb im Sinne von »wie, gleichwie, gleichsam, als ob« im Alt- und Mittelhochdeutschen gebraucht, auch im älteren Neuhochdeutschen noch (»sam ob aufschneiden ein kunst wär«); Beispiele aus der Heine-Zeit fehlen; »scheusam« lässt sich nur in Heines »Schelm von Bergen« finden.

Es fragt sich, ob solche Ungereimtheiten, Widersprüchlichkeiten oder Fehler (in der DHA sind bzgl. »Der weiße Elefant« noch weitere erwähnt) nicht nur dem allzu spitzfindigen Philologen auffallen und dem Dichter versehentlich unterlaufen oder nebensächlich erschienen sind, ob er sie vielleicht nur hat stehen lassen, um die Volkstümlichkeit der Stoffbehandlung zu unterstreichen und damit den »Erzähler« zu charakterisieren, ob sie einem evtl. festzustellenden Zeitdruck bei der Entstehung oder gar dem Einfluss des Morphiums, das der kranke Dichter als Schlaf- und Schmerzmittel zu sich nahm, zuzuschreiben sind.

Tatsächlich haben sich die Kommentare der meisten Textausgaben des »Romanzero« auch kaum mit diesen »Kleinigkeiten« abgegeben, sie z.T. unvollständig festgestellt, zumeist nur registriert, ohne nach Erklärungen zu suchen. Joachim Bark z.B. bezieht sich in der Goldmann-Taschenbuchausgabe von 1988 auf den Erlassstil im »Rhampsenit«, der durch Wortwahl und fehlerhafte Zeitangaben parodistisch »*verlacht*« werde, erwähnt die Verwechslungen der Quellen in »Der weiße Elefant«, ohne Folgerungen zu ziehen, und nimmt die Widersprüchlichkeit der sozialen Konstellation des Maskenfestes im »Schelm von Bergen« – wie übrigens jede andere mir bekannte Ausgabe und Interpretation – nicht wahr.

In der Heine-Gesamtausgabe von Hans Kaufmann⁹ wurden die meisten Ungereimtheiten nicht einmal in den Anmerkungen registriert. Nach der Heine-Gesamtausgabe von Briegleb wird in der »*parodistischen Verwendung zeitgenössischer Erlaßsprache*« die »*aktuelle Bezüglichkeit*« unterstrichen; es werde exemplarisch deutlich,

*»wie die Romanzero-Gedichte zu lesen sind: Archaik und Exotik (hier die alt-ägyptische Geschichte) sind Folien für aktuelle oder aktualisierbare gesellschaftliche Erkenntnisse.«*¹⁰

Am ausführlichsten stellt die DHA 3/2 zusammen, was die Geschichten an Ungereimtheiten aufzuweisen haben; über das oben Erwähnte hinaus werden »Eunuchen« (in »Rhampsenit«) als Harems-Wächter für Alt-Ägypten als Anachronismus angegeben – solche seien erst zu späteren Zeiten belegt –, ebenso wie »Memphis« nur bis zum Ende des 3. Jahrtausends – also erheblich früher als der Zeitraum der Handlung des Gedichtes – als Hauptstadt fungiert habe. Die DHA¹¹ betont ansonsten wie Briegleb und Bark das Spaßhafte, die Ironie, das Grotteske und verbindet damit eine antimonarchische

⁹ Hans Kaufmann (Hg.): »Heinrich Heine« Bd. 2, Berlin/DDR 1972

¹⁰ »Heinrich Heine – Sämtliche Schriften« (Hg. K. Briegleb) Bd. 6/2 (W. Klaar), S. 41

¹¹ DHA 3/2 S. 563

Polemik. In »Der weiße Elefant« habe der Gegensatz von heimlichem Schmunzeln und öffentlichem Jammern den Effekt, die »Würde und Größe« des Königs »drastisch« herabzusetzen; außerdem sei die Seele als »Ort der Heuchelei« zu verstehen und stehe in Verbindung mit dem späteren »Seelenergötzen« für groteske Ironisierung von Thron und Altar.¹² Kritische Zielsetzungen des »Romanzero«, die sich an anderen Texten durchaus belegen lassen, werden hier spekulativ herangezogen, um überhaupt eine Erklärung geben zu können.

Warum auch sollte ein Dichter, der um Klarheit und Verständlichkeit bemüht ist – schon aus wirtschaftlichen Gründen müsste er an der Popularität und damit am Verkaufserfolg seines Gedichtzyklus interessiert sein –, Widersprüchlichkeiten, Ungereimtheiten, Stilbrüche und Fehler in diese Texte bewusst einbauen und mehr damit verbinden als einen Scherz?

In der DHA 3/2 wird in Bezug auf René Anglades Deutung des Textes und seiner Identifikation der »Bianca« mit dem Bild von Delacroix »La liberté guidant le peuple« (1830) »Heines *Gewohnheit*« betont,

»trotz mancher taktischer Verschleierungen im allgemeinen seine politischen Anspielungen klar genug auszusprechen, um sie dem aufmerksamen und politisch interessierten Leser zugänglich zu machen.«¹³

Wird hier nicht vorschnell eine komplexe Frage übergangen, nämlich die nach der Wirkungsabsicht des Dichters, danach, in welcher Weise er den Lesevorgang antizipiert und steuert, welche Art des Lesens er voraussetzt oder in Gang zu bringen versucht, mit welchen Bildungsmöglichkeiten er bei seinen Lesern rechnet, welchen Leser er überhaupt im Auge hat usw.?

Vielleicht hat sich die Heine-Forschung bereits auf ›Gewohnheiten‹ ihres Autors eingestellt, die in Frage zu stellen sie kaum mehr in der Lage zu sein scheint. Auch die Wendung »klar genug auszusprechen«, so sehr sie mit »im allgemeinen« bereits relativiert wird, hat einen Autor im Blick, mit dem so etwas wie ›Hintersinn‹ nicht verbunden werden kann.

Es kann nicht Teil dieser Arbeit sein, den Gründen für die Ratlosigkeit gegenüber solchen Ungereimtheiten, wie sie oben angeführt sind, nachzuspüren,¹⁴ wohl aber ist es ihr wesentlicher Gegenstand, Heines Zielsetzung, die er damit verfolgt haben könnte, zu erfassen. Dazu erscheint es aber

¹² DHA 3/2 S. 569–572

¹³ DHA 3/2 S. 569

¹⁴ Aus der Argumentation im 6. Teil, in dem es um den »Leser« geht, lassen sich gleichwohl Vermutungen ableiten, die jedoch nicht speziell den ›professionellen‹ Leser meinen, der als forschender von vornherein eine Sonderrolle spielt; dieser müsste also Gegenstand einer besonderen Untersuchung sein: zur wissenschaftlichen Rezeption von Heines »Romanzero«.

unabdingbar, an einigen Beispielen die Mühe auf sich zu nehmen, Widersprüchen in den Texten auf den Grund zu gehen und Enträtselungen – soweit es möglich ist – zu versuchen. Der Wunsch, die Texte des »Romanzero« zu entschlüsseln, wird beim Leser durch den Autor selbst geweckt: Schon im – wenn man das »Motto« nicht mitzählt – ersten Gedicht (»Rhampsenit«) taucht das Bild des Schlüssels – gar des »Zauberschlüssels« – in der Ansprache der Prinzessin auf und wird in »Der Weiße Elefant« mit dem Schlüssel zum Schlaftaal (er »erschleußt« die Halle und hängt dem Affen um den Hals) weiterverwendet; in »Valkyren« werden die Schlüssel zum Stadttor dem Triumphantor »vorgetragen«.