

TEIL 10: DIE ROMANZE

Ordnet Käte Hamburger die Romanze im Hinblick auf ihren »sprachstrukturellen Ort im System der Dichtung«¹ der Ballade unter, die sie als »fiktionales Figurengedicht« definiert, so weist Laufhütte², darauf aufbauend, nach, dass die Gattung zu den episch-fiktionalen Texten gehört.

Heines »Romanzero« ist dieser Definition zufolge zweifellos als Sammlung episch-fiktionaler Texte zu betrachten. Goethe hat in seiner bekannten Definition der Ballade als »*Ur-Ei der Poesie*« (1821) seine Überlegungen jedoch mit einem anderen Gedanken begonnen:

»Die Ballade hat etwas *Mysterioses, ohne mystisch zu sein; diese letzte Eigenschaft eines Gedichts liegt im Stoff, jene in der Behandlung. Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise.*«³

Der Irrtum des Klassikers, diese Dichtungsart habe einen »*entschieden lyrischen Charakter*«, darf nicht davon abhalten wahrzunehmen, dass Goethe die Art des Vortrags einem »*Sänger*« zuweist, dessen Schwierigkeit, das Geschehen »*ans Tageslicht*« zu fördern, eben jene »*drei Grundarten der Poesie*« benötige. Damit steht eine Figur im Mittelpunkt, die als »Erzähler« eine gegenüber prosaischen Darstellungen besondere Eigenart besitzt; in Käte Hamburgers Definition wird sie als »*fingierte[s] Aussagesubjekt, [...] struktureller Fremdling im lyrischen Raum*«⁴ bezeichnet. Bemerkenswert ist weiterhin, dass Goethe am Ende desselben Aufsatzes, nachdem er seine »*keineswegs mysterios[e]*«, schlicht »*Ballade*« betitelte Ballade durch eine Textwiedergabe erklärt zu haben vorgibt, den Vorschlag macht, sie als »*Oper*« zu bearbeiten und auf die Bühne zu bringen.

Nimmt man Goethes Abhandlung als ganze wahr und nicht nur in den üblicherweise zitierten Sätzen, so ergibt sich eine für die Erläuterung der »Romanzero«-Texte durchaus verwendbare Definition. Das Mysteriose bezeichnet die Rätselhaftigkeit ihrer allegorischen, der »Übersetzung« bedürftigen – Geschichten und Bilder. Weiterhin rückt mit der Figur des »*Sängers*« die Aufgabe in den Mittelpunkt einer Formuntersuchung, herauszufinden, wie dieser fiktionale Erzähler aufzufassen ist. Und schließlich ist zu überlegen, wie der Hinweis, es sei mit der Ballade eine Art Vorlage für ein »*Theaterstück*«, eine »*Oper*«, gegeben, verstanden werden kann.

¹ K. Hamburger: Die Logik der Dichtung, München 1987, S. 270 (zuerst Stuttgart 1957)

² Laufhütte: Die deutsche Kunstballade, a. a. O.

³ Goethe – Werke Bd. 1 (Hamburger Ausgabe), München 1974¹⁰, S. 400 ff.: Ballade, Betrachtung und Auslegung – verfehlt mit seiner Gleichsetzung der Rolle der drei Dichtungsarten in der Ballade ihr Wesen.

⁴ K. Hamburger, a. a. O., S. 271

Der von Goethe als »*Sänger*«, der Struktur des Textes angemessener als »Erzähler« Bezeichnete »tisch« im »Romanzero« Geschichten »auf«, indem er – vielseitiger und differenzierter als beispielsweise in dem in Goethes 1774 entstandenen »Es war ein Buhle« (später unter dem Titel »Der untreue Knabe« veröffentlicht) – sich, kommentierend, aus dem Rahmen fallend, romantisch gebärdend oder sarkastisch pointierend, offenbart.

Goethes erwähnte Ballade zeigt einen – unter dem Gesichtspunkt schauspielerischer Überzeugungskraft – beinahe hilflos gestikulierenden, in seiner Absicht leicht durchschaubaren Moralapostel (der Mädchen und Buben vor leichtfertigem Tun warnen und auf diese Weise seinem Publikum die schlimmen Folgen der Unmoral vor Augen führen möchte): »frech genug«, »erst aus Frankreich kommen«, »herumgeschert« u. a. Die Strophenform wird gebildet aus vier kreuzgereimten Chevy-chase-Versen, denen zwei vierhebige-jambisch paargereimte Verse folgen und die ein einzelner Vers (dreiehebige jambisch) beschließt, der wie mit einer abwinkenden Gebärde die Angelegenheit rasch – »Kurzum!«: kurzschlüssig – geklärt haben möchte. Verstärkend für den Eindruck eines demnach als »bänkelsängerisch« zu bezeichnenden Erzählers wirken auch dialektnahe Wortprägungen (»genung; kommen; Maidel; ’nüber; hauß ...«). Bevor sich die Belehrung zur Strafpredigt des verstorbenen Mädchens zuspitzen und damit der Lächerlichkeit anheimfallen könnte, bricht die Ballade ab.

So »billig« arbeitet Heines Erzähler nicht; er führt seinen Text, nicht nur wenn er ihm das Kleid der spanischen Romanze überwirft, zu kunstvoller Rede. Es braucht nicht eigens belegt zu werden, wie gelungen Heines Verse sind – schon die zeitgenössische Rezeption hat dies vielfach betont –, gleichzeitig aber ist auch darauf hinzuweisen, dass bewusst gestaltete Stilbrüche, Plattitüden, Derbheiten und eben: »bänkelsängerisch« anmutende Entgleisungen neben inhaltlichen auch sprachliche Provokationen darstellen. Auch diese haben zeitgenössische Leser (freilich eher negativ) beeindruckt.⁵

Die Frage nach der Eigenart des Erzählers führt weiter zu der Aufgabe: zu beleuchten, wie das von Laufhütte für die Ballade⁶ erarbeitete Verhältnis des episch-fiktionalen Erzählers zum erzählten Geschehen, zur Form seiner Gestaltung und zum Leser, jeweils beschaffen ist.⁷

⁵ siehe z. B. DHA 3/2, S. 472 ff. (»Entstehung und Aufnahme« des »Romanzero«)

⁶ wegen der strukturellen Gemeinsamkeit trifft dies auch für die Romanze zu

⁷ Ausgeklammert bleibt an dieser Stelle die Frage, inwieweit Laufhütte in seiner Abhandlung zur »Ballade« mit einem »Romanzero«-Text, literaturgeschichtlich betrachtet, nicht fälschlicherweise ein Beispiel aufnimmt, das zur »Romanze« als Unterscheidungsmerkmal von der »Ballade« gehört, weil sein geschichtlicher Ort (Schlacht bei

Für die erste und die letzte Aufgabe sind der Logik dieser Arbeit zufolge nur die Konsequenzen zu ziehen; denn der Erzähler serviert seinem Publikum keinen einschichtigen Handlungsablauf – auch keinen, den es symbolisch zu verstehen hätte, wie es beispielsweise beim »Zauberlehrling« Verbindungen zu realem Lebensalltag herstellen könnte, was den Text so »geeignet« für bis in politische Bereiche gehende »Erklärungen« macht: »Die du riefst, die Geister, ...«! –, sondern fordert von ihm die »Übersetzung« der allegorischen Bilder und Abläufe in verschiedene Bezugsebenen. Dies tut er, indem er Rätsel aufgibt, Widersprüchliches und Ungereimtes, Verschwiegenes und nur Angedeutetes in seine Erzählungen einflacht oder sie insgesamt in Gegensatz zur Realgeschichte setzt.

Hier könnte eingewandt werden, die Volkstümlichkeit, die insbesondere eine Eigenschaft der Romanze sei, lasse irrealer Zeit-, Orts- und Zahlenangaben zu;⁸ das ist sicherlich eine mögliche Erklärung dafür, dass sich der Dichter dieser Mittel bedient; und manchmal hat es den Anschein, als ob es die einzige bliebe – so z.B. wenn in »Der weiße Elefant« »Zwölf Kön'ge, Viel tausend Kamehle, Figuren, an der Zahl wohl dreyzig Tausend, Korallenbäume dreyzehnhundert« usw. vorkommen. Heine beschränkt jedoch, wie eingehende Beschäftigung mit solchen Angaben immer wieder – wie auch in diesem Fall – erweist, seine Benutzung dieser Mittel nicht auf die Betonung der Tradition der Gattung, sondern gibt ihnen zusätzliche Funktionen, deren Erklärung mit der Deutung als Allegorien eng verbunden sind und mit ihrer »Übersetzung« oft enträtselt werden können.

Nimmt man das Bild des »Schatzes« aus »Jehuda III« als Allegorie der Dichtung, dann lassen sich die genannten Angaben als Bestandteile eines (Literatur)marktgeschehens deuten, das mit der Ortsangabe »Indienland« in Verbindung mit Hegels »Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte« –

*»Es ist immer das Land der Sehnsucht gewesen und erscheint uns noch als ein Wunderreich, als eine verzauberte Welt. [...] ist Indien das Land der Phantasie und Empfindung.«*⁹

eine Hierarchie der Literaturwelt beschreibt. Parallel zur »Ausbeutung« von Arbeit und Naturschätzen eines Volkes, eignen sich »Könige« und »der große Mogul« an, was sie an »Perlen« und anderen Kostbarkeiten des Geisteslebens

Hastings) als Beginn der jüdischen Geschichte in England (und König Richard als Anfang, Karl I als Ende der jüdischen Diaspora) von Heine der Geschichte der Romanze zugeordnet wird – genau diese drei »Ereignisse« der englische Geschichte kommen im »Romanzero« vor.

⁸ Margret Staub: »Die spanische Romanze in der Dichtung der deutschen Romantik«, Diss. Hamburg 1970, S. 30 ff.

⁹ Hegel, a. a. O., S. 174

zusammenraffen können, und bezahlen daraus den Tribut an den »Mahawasant«, dessen größter Schatz –

»[...]«, sein Glück, sein Seelenergötzen,

Die Lust und der Stolz [...]« (Verse 46/47) –

allerdings der »weiße Elephant« darstellt. Neben den in »Säcken« verpackten oder in Haufen »hochaufgeschüttet« herumliegenden, mit ihren orientalmärchenhaften Zügen an romantische Literatur erinnernden, der Ruhe des Monarchen und seines »Affens« (der »Volksfigur« der indischen Mythologie) dienenden Waren wirkt dieses kolossale Tier wie der beweihräucherte Klassiker, von dem – Goethe als Rezeptionsfigur, als Personifikation der Einheit von Dichter und Werk, Sinnbild der Epoche »Klassik« (damit der »Romantik« überlegen) – zu sagen ist:

»Der weiße Melancholikus

Steht traurig mitten im Überfluß.« (Verse 69/70)

Seine Herrlichkeit (»herrlich, unläugbar«, Vers 91) wird an Reinheit und Weißheit (die Farbe grenzt vielleicht sogar ironisch von »weise« ab) von einer Figur übertroffen, die in dem Vergleich mit »Diana« als die »Schönheit an sich« auftritt und – mit dem Hinweis auf Gautier! – auf »*l'art-pour-l'art*« zu beziehen ist. Goethe wird durch die Zitate der Titel »Wahlverwandtschaft« und »Werther« – mit diesen beiden Werken einen großen Teil der Goethe-Periode umfassend – eindeutig angesprochen; letzterer tritt als »vierfüßiger« und damit in einer Form auf, in der die Ballade »Der weiße Elephant« selbst verfasst ist.

Wenn der »Sterngucker«, um dessen Vision es sich in dem Geschehen handelt, in der Verbindung mit Klassik, sofern man ihr nur die »Reisekasse« (Vers 158) füllte, mit einem im zeitgenössischen Paris ins Absolute der Weißheit gesteigerten Begriff der »reinen« Kunst das Heilmittel für ihre »Melancholie« sieht, dann wird hier – komisch inszeniert – ein ästhetisches Projekt beschrieben, wie es dem bürgerlichen Gemüt vorschweben könnte und in den Formulierungen Hegels der Rolle Indiens in der Geschichte der Entwicklung des Weltgeistes¹⁰ entspricht:

»Indem [...] in diese Träume der abstrakte und absolute Gedanke selbst als Inhalt eintritt, so kann man sagen: es ist Gott im Taumel seines Träumens, was wir hier vorgestellt sehen.«

Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen¹¹ kommt Hegel auf die »*eigentümliche Schönheit der Frauen*« zu sprechen, auf ihre Haut und ihre »*fast nicht irdische*« Schönheit und »*Seelenfreude*« unmittelbar nach dem Gebären, die er als »*Schönheit der Nervenschwäche*« bezeichnet. Solche Schönheit gehöre zum

¹⁰ ebda., S. 175 ¹¹ alles (auch die folgenden Zitate): ebda., S. 175 ff.

Charakter des träumenden Geistes, dessen Bestimmung als »Pantheismus der Einbildungskraft« ihn abgrenzt von einem, der

»durch die freie Kraft des Geistes zur schönen Gestalt befreit und im Geiste idealisiert«

sei. Bei der allgemeinen Vergöttlichung alles Irdischen in diesem Pantheismus sei das Göttliche

»nicht zum Subjekte, zum konkreten Geist individualisiert, sondern zur Gemeinheit und Sinnlosigkeit herabgewürdigt.«

Für die Entwicklung des Geistes sei Indien

»nur eine stumme, tatlose Verbreitung, d. i. ohne politische Handlung«.

Als solche sei das Land eines, das immer erobert worden sei, ein *»gesuchtes Land«*, seit Alexander dem Großen, und gegenwärtig seien es die Engländer, die es beherrschten,

»oder vielmehr die Ostindische Kompanie, [...], denn es ist das notwendige Schicksal der asiatischen Reiche, den Europäern unterworfen zu sein.«

Im »Romanzero«-Text benutzt Heine die Hegelsche Darstellung als Metapher für das, was Dichtung unter den Bedingungen eines kapitalistischen Literaturmarktes zu werden droht – als »fortgesetzte« Metapher ist sie Allegorie und stellt die Verwertbarkeit von Dichtung dar.

Verwertbarkeit ist gemeint, wenn Hegel von der Unterwerfung Indiens spricht; und wie der Geist darin *»verloren«*, *»diesen Endlichkeiten preisgeben«* ist, so ist es der »vierfüßige Werther« (Vers 123), der sich mit dem Wunsch: *»Wenn ich ein Vöglein wär'«* (Vers 128) als Elefant nach der absoluten und reinen Kunst sehnt, und mit ihm auch die Gestalt, in der die Texte des »Romanzero« präsentiert werden – bliebe es bei diesem »halben« Indien, das der Mahawasant beherrscht. Die andere Hälfte, die vom Leser zu entschlüsselnde, entgeht solcher Unterwerfung, solcher Herabwürdigung.

Damit sind wir aber bei der Frage, wie das Verhältnis des Erzählers zur Form, in der das Geschehen dem Leser vor Augen tritt, gestaltet ist. Zuerst soll der Aspekt des Dramatischen, der nach Goethe die Ballade als Vorlage für eine Theateraufführung geeignet erscheinen lässt, untersucht werden.

Über Gestaltungselemente hinaus, die als »dramatisch« zu bezeichnen sind – wie präsentisches Erzählen, Dialoge in wörtlicher Rede, Zuspitzung der Handlung u. ä. – nimmt der fiktive Erzähler nicht einfach eine Gestalt an, in der sich der Autor verbirgt oder mit der sich der Leser identifizieren soll. Die Grundlage seiner Rolle wird zum einen in dem »Dichtergedicht« »Der Dichter Firdusi« vorgestellt und lässt sich als Methode charakterisieren, die

der vorher (bei den Überlegungen zu »Der weiße Elefant«) beschriebenen geistigen ›Ausbeutung‹ dient: Der Dichter wird geprellt

»Durch den Doppelsinn der Rede

Und des Schweigens größte List.« (Firdusi II, Verse 7, 8)

Was als »*Priestertrug*« seit der Herausbildung einer Priesterkaste im alten Ägypten der Machterhaltung der Herrschenden und der gezielten Erzeugung eines ›angepassten‹ Bewusstseins des Volkes dient, wird am Ende des »Vitzliputzli« (mit dem die »Historien« abschließen) mit dem Beginn der ›Neuzeit‹ verbunden. In der Prophezeiung, die als ›Fluch‹ über Europa formuliert ist, aktualisiert der mexikanische Gott die alte ›Lehre‹:

»Ich verteufle mich, der Gott
wird jetzund ein Gott-sey-bei-uns;
Als der Feinde böser Feind
Kann ich dorten wirken, schaffen.

Quälen will ich dort die Feinde,
Mit Phantomen sie erschrecken –
Vorgeschnack der Hölle, Schwefel
Sollen sie beständig riechen.

Ihre Weisen, ihre Narren
Will ich ködern und verlocken;
Ihre Tugend will ich kitzeln,
Bis sie lacht wie eine Metze.

Ja, ein Teufel will ich werden,
Und als Kameraden grüß' ich
Satanas und Belial,
Astaroth und Belzebub.

Dich zumal begrüß' ich, Lilis,
Sündenmutter, glatte Schlange!
Lehr' mich deine Grausamkeiten
Und die schöne Kunst der Lüge!

Mein geliebtes Mexiko,
Nimmermehr kann ich es retten,
Aber rächen will ich furchtbar
Mein geliebtes Mexiko.« (Vitzliputzli III, Verse 133–156)

Von Marter und Autodafé der Inquisition, zu denen auch Schreckensbilder gehören (mit denen abergläubisches Bewusstsein über christliches Gottvertrauen triumphiert), über Irrlehren, mit denen »Weise« und »Narren« verführt und moralische Grundsätze – Tugendlehren – unterwandert werden, bis zum Höhepunkt des Racheschwurs, der »Kunst der Lüge«, wird alles als Teufelswerk vorgeführt, was jahrhundertlang (eben seit dem Beginn der »Neuzeit«) an herrschenden Praktiken zur materiellen und ideellen Unterdrückung des Volkes gängig war – das ist die »Lehre« der Geschichte –, was nun aber in Heines (und nachfolgenden: unseren) Zeiten weitergeführt wird.

Im »Romanzero« inszeniert wird die Rolle des Erzählers demzufolge als eine aus dem Geist der »Lilis«, der »Sündenmutter«, die als »glatte Schlange« auftritt und die »Kunst der Lüge« beherrscht – antithetisch gegenübergestellt dem »Dichter von der Gnade Gottes«, der »nicht sündgen« kann, wie es in »Jehuda I« (Verse 171 ff.) heißt. Der dialektische Widerspruch konturiert das Profil des Erzählers, den Heine im »Romanzero« verwendet: Von der Satire gegen Herwegh im Gewand des »Marquis Posa« (»Zeitgedichte«) über die »Attacke« gegen Ludwig Börne bis zum »Atta Troll« führt Heine die Rolle des Dichters als Wahrheitsverkünder »vor«, um sie als (zumindest potentiell) lügnerische in Frage zu stellen und durchschaubar zu machen – eine Rolle, die Heine vielfach beschäftigt hat: Sich vor den Karren einer Partei spannen zu lassen, die bestimmte tagespolitische Ziele verfolgt oder auch einer »Idee« verpflichtet ist, mit der beschränkte Interessen bestimmter Gesellschaftsschichten oder weltanschaulicher Gruppen verfolgt werden – wie z.B. »Republik statt Monarchie« – und unter solcher Perspektive »Aussagen« in ein dichterisches Werk einzuflechten oder ihnen eine Dichtung als unmittelbar verwertbare unterzuordnen, das ist nicht Heines Sache. Dass er deshalb Talent, doch keinen Charakter habe, war Börnes folgenschwerer »Irrtum«.

Der »Romanzero« bietet nichts an, das sich – wie bei den »Zeitgedichten« oder in »Deutschland. Ein Wintermärchen« (»Verschlemmen soll nicht der faule Bauch,/ Was fleißige Hände erwarben«, Capt I, 39/40) noch möglich – derart »verbrauchen« ließe – selbst das von Campe für den »Romanzero« abgelehnten »Die schlesischen Weber« hat nicht wie eine Kampfparole Aufheizendes.¹²

¹² Dieses »Rollengedicht« inszeniert im Auftritt der Weber ihre Anklage – die Parole der preußischen »Landwehr«: »Mit Gott für König und Vaterland« denunzierend – als Prophezeiung der Revolution in der Webstuhlmetapher und als Aufforderung an das Proletariat, sich vom Objekt der Geschichte zu ihrem sie beherrschenden Subjekt zu entwickeln, wie es die Aktivform des Refrains »wir weben« der Vergangenheits- bzw. Passivform der Partizipkonstruktionen der Verben im Gedicht entgegenhält – dabei die Tätigkeit der »Parzen« (der Schicksalsgöttinnen) im antiken Mythos assoziierend.

Davon abgesehen geht es im »Romanzero« nicht mehr um die Ablehnung von ›Tendenzdichtung« – die Vormärzproblematik, in einer Zeit wachsender Politisierung der Gesellschaft dichterische Werke herzustellen, ist vorbei; Heines Bekämpfung dieser Art von Dichtertum hat sich in dem Scheitern der Juni-Revolution als historisch richtig erwiesen.

Die ›Dichterschau« in den »Lamentationen« – »Der Ex-Lebendige« und »Der Ex-Nachtwächter«, auch »Plateniden« und »Im Oktober 1849« – demonstriert die nach dem »März« in Deutschland eingetretene Frustration und Angepasstheit vormals ›revolutionärer« Künstler. Der »Romanzero« setzt die Problematik tiefer an: Ihm geht es um die Funktion des Dichters als Prophet – »Feuersäule des Gesanges« (Jehuda I) –, der seinem Volk die Lieder geben soll, die es singt, der ihm Orientierung und Sehnsucht vermitteln, der es mit den Mitteln der Kunst be-›geistern«, bestätigen und seinen Kampf begleiten soll, der ihm dabei die politische und geschichtliche ›Wahrheit« als einer, der es besser wisse, sagen und es alles in allem zu den olympischen Höhen der Menschlichkeit: des Wahren, Guten und Schönen – wo der Dichter bei den Göttern schon sitzt – hinaufführen soll: Diese Funktion ist in der ›Moderne«, deren Tor Heine mit seinem Gedichtzyklus weit öffnet, überholt, als schöner Schein entdeckt und in seiner Missbrauchbarkeit entlarvt.

Was in der »Romanzero«-Forschung oft als Resignation oder Pessimismus des ›späten« Heine ausgelegt wird, trifft auf der Oberfläche, soweit sie die eben beschriebene Funktion des Dichters meint, zu; sie ist aber erst die ›halbe Wahrheit« dieses Textes. Sie gehört zu dem Lügengeflecht, das der Erzähler vor seinem Publikum ausbreitet. Mehr noch als eine bestimmte dahinterliegende ›Wahrheit« den Leser selbst herausfinden zu lassen, geht es Heine darum, ihn die vor Augen liegende Lüge wahrnehmen und sie als solche bewusst werden zu lassen. Die ›eigene« Sicht des historischen oder aktuellen Geschehens muss dann nicht zugleich die des Dichters sein – er gibt nur Impulse, Hinweise, Anstöße dazu, in welcher Richtung sie gesucht oder auf welchem Feld sie gefunden werden könnte: es ist Sache des Lesers, aktiv zu werden und das heißt aufzugreifen und weiterzuverfolgen, was Heine – hinter dem Bilderbogen des von seinem Erzähler dargestellten Geschehens – ihm anbietet.

Heine setzt hier der Tradition, die zu dem gottbegnadeten Dichtergenie führt, das mutig bekennd für die Wahrheit eintritt, ja geradezu ihren Mund darstellt, durch den sie mit göttlich weihevoller Stimme verkündet wird – eine Tradition, die lutherischem Verständnis folgt, das wiederum dem antiken Seher verpflichtet ist – eine andere Tradition entgegen, die des Dichters als »*fictor*«. Sie ist vergleichbar mit jener, die in dem mittelalterlichen Streit zwischen der

Bonaventura-Franziskus-Linie und der Auffassung des Aristotelikers Thomas von Aquin der italienische Dichter Dante vertreten hat – allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen –: Nach außen hin verkündet Heines Erzähler in »Jehuda I« die Auffassung vom Dichter als gottbegnadetem Genie, tatsächlich jedoch ist er ein »fictor«, der »Falsches anstelle von Wahrem«¹³ sagt oder beides vermengt: Dichtung erscheint als »gemachte« Kunst. Beide Traditionslinien lassen sich in heutigen schriftstellerischen Produktionen finden.

Unter dem Aspekt des Dramatischen, mit dessen Hilfe der Erzähler das Geschehen »ans Tageslicht« zu befördern versucht, ist diese fiktive Inszenierung, die auf die Fähigkeit des Lesers baut, sich »innere Bilder« präzise auszumalen, also sich seiner Phantasie zu bedienen, und die diese Fähigkeit zugleich entwickelt, d.h. den Leser im Gebrauch seiner imaginativen Kräfte schult, ist die Eigenart, genauer: die Dimensionierung dieser – filmsprachlich ausgedrückt – »Mis-en-scène« zu betrachten. Hier lassen sich drei Vorstellung->Räume« ausmachen:

- Die dreidimensionale Theaterbühne, auf der die Handlung abläuft und die sprechenden und agierenden Personen auftreten, mit allen erforderlichen Bühnenaufbauten (Schlachtfeld, goldne Halle, Festsaal im Schloss, Pavillon de Flore ...),
- den zweidimensionalen Wandteppich, das (Historien-)Gemälde, als Projektionsfläche, aus der Figuren heraussteigen (plastisch werden), wie Rudello und Melisande, oder die als »Rahmen« die Handlung, z. B. historisch zuordnend wie im »Schelm von Bergen«, einfasst oder die als »Gegenbild« (Teppich von Bayeux) zum Geschehen im »Schlachtfeld bey Hastings« als Kontrastperspektive wirkt,
- und den Bereich der Imagination, in dem das Publikum, als das sich der Leser hier begreift, »dahinter« zu sehen versuchen soll, den es mit eigenen Vernetzungen, Ergänzungen, Auflösungen von Widersprüchen gestalten und der – als eine Art Phantasie in der Phantasie – in die Realität des Lesers zurück- oder über sie hinausweisen kann.

An zwei »Historien« soll das exemplarisch verdeutlicht werden.

¹³ Umberto Eco: »Kunst und Schönheit im Mittelalter«, S. 166; siehe auch Teil 4 dieser Arbeit. Eco führt im Kapitel 11 seines Buches (S. 165 ff.) den Dichter Jehuda ben Halévy an: »Von der jüdisch-arabischen Seite kommen verschiedene Anregungen im Sinn einer Ästhetik der Fantasie. Jehudah Levi spricht im Liber Cosri von unmittelbarer innerer Schau, von Zustand des Sehens, von der Dichtung als einer Himmelsgabe, vom Dichter, der in sich in die Regeln der Harmonie pflegt und sie realisiert, ohne sie formulieren zu können.« Damit ordnet er Jehuda der Bonaventura-Franziskus-Luther-Linie zu, genauso wie ihn Heine im »Romanzero« zitiert.

In »Carl I.« wird eine surreale Szene aufgebaut. In ihr singt der König in einer Hütte im Wald ein Wiegenlied für das Kind des Köhlers. Diesem dichtet der Erzähler nur deshalb an, dass er – erwachsen geworden – einst der Henker sein wird, der dem König den Kopf abschlägt – was ihm realgeschichtlich 1648 widerfährt –, weil es der ›Köhler«-Glaube ist, der ›fromme« Glaube an die göttliche Begnadung des Herrschers, dessen Verlust das für den König verhängnisvolle Geschehen in Gang bringt. In dieses Bühnengeschehen wird das Bild der Hinrichtung in der Form einer Schreckensvision des königlichen Opfers selbst ›eingebildet« und mit der Fabelkonstellation vom »Kätzchen«, dessen Tod die »Mäuschen« freut, verglichen.

Wenn der König am Schluss des Liedes den Säugling in der Wiege als »mein Henkerchen« bezeichnet, dann verknüpft er die verschiedenen Vorstellungsbereiche. Damit stellt er dem Leser die Aufgabe, diese Tätigkeit des Vernetzens unterschiedlicher Dimensionen zu übernehmen, die surreale Szene also aufzulösen, indem er die Allegorie ›übersetzt«. Genau das ist der Inhalt der Dimension der Imagination. Diese jedoch ist alles andere als imaginär; denn das Bild des Königs, der seinen späteren Henker wiegt und ihm ein Schlaflied singt, damit er groß und stark wird und seiner Aufgabe gewachsen ist, entspricht wiederum dem Geschichtsbild von der Entfaltung der Produktivkräfte im Schoß der alten Gesellschaft, die dann die zum Hemmschuh gewordenen Fesseln der Produktionsverhältnisse sprengen müssen – ein Bild, das Karl Marx und Friedrich Engels verwendeten¹⁴, um die historische Zwangsläufigkeit der ›bürgerlichen« Revolutionen zu demonstrieren.

In »Der Mohrenkönig« wird eine Geschichte scheinbar in der traditionellen Weise einer historischen Romanze erzählt. Die Benennung »Berg des letzten Mohrenseufzers« ist umrankt von einer ›Legende«, zu der der Blick Boabdils auf das eroberte Granada, seine Tränen, die Schelte der Mutter und vereinzelt auch die Tröstung des Besiegten gehören, die Heine variiert,¹⁵ indem er sie die »Kebsin« (die Geliebte) aussprechen lässt – eine rührend-romantische Geschichte, die allenfalls Besonderheit dadurch bekommt, dass der Unterlegene vor den Augen der Welt im ›ehrenden Angedenken« der Nachwelt erhalten bleibt, während der christliche Held »mit dem Namen eines Schächers« – Fernando Cortez – in »Vitzliputzli I« (Vers 19) verflucht wird.

Der Blick von der Höhe des Berges, in dem der Betrachter sich mit Boabdil el Chico vereint, wird mehrfach erwähnt: »hinabschweift«, »sichtbar sind«,

¹⁴ Karl Marx, Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei (geschrieben Dez. 1847/Jan. 1848, gedruckt Feb./März 1848 in London), zit. nach der Ausgabe Berlin/DDR 1968³⁰, S. 48 f.

¹⁵ Zu möglichen Quellen s. DHA 3/2, S. 656 ff.

»betrachtete«, »Anblick«, »Anblick« und »Sah zum letzten Mal«; dazwischen wird dieser Blick durch den Blick der Mutter auf Boabdil im zweimaligen »Schaut herab« bzw. »Schaut auf« hervorgehoben. In diesen Blick des Königs wird ein von der Forschung als Irrtum¹⁶ Heines erklärtes Abschweifen – ein Tableau – eingebaut, das in einem realen Blick auf Granada tatsächlich nicht enthalten sein kann:

»Auf der Höhe, wo der Blick
Ins Duero-Tal hinabschweift« (Verse 17/18)

Der in Nordspanien entspringende Duero bildet vor seine Mündung in den Atlantik beim portugiesischen Porto auf ca. 100 Kilometern Länge die Grenze zwischen Spanien und Portugal; als Grenzfluss war er Schauplatz der Flucht bzw. Vertreibung von vielen tausend Juden, die nach der Eroberung Granadas sehr kurzfristig – bis zum Sommer 1492! – das Land verlassen mussten und doch auf ihrem Weg und an ihrem Ziel christlicher Gewalttätigkeit nicht entkommen sollten. Die jüdische Geschichtsschreibung stilisiert mit der Daterung der Auswanderungsfrist auf

»den neunten Tag des Ab, den Tag der Trauer um die Zerstörung des Tempels in Jerusalem«¹⁷

diesen Tag zum Schicksalstag. Die jüdische Sicht, dieser jüdische ›Blick‹ auf die Eroberung Granadas ist von Heine also kunstvoll – hier als, von Boabdil aus gesehen, Blick in die nächste Zukunft – hineinverwoben oder (filmtechnisch ausgedrückt) ›eingebildet‹, und mit seinem ›Angedenken‹ wird auch die Erinnerung an die in christlicher Darstellung verschwiegene Geschichte des Judentums – ihre ›kulturelle Auslöschung‹ – erhalten.

Über das Hineinnehmen der Geschichte des jüdischen Volkes auf der zweidimensionalen Ebene hinaus weist die musikalische Erfüllung der »Propheteyhung« (Vers 62) der Kebsin am Schluss:

»Nimmer wird sein Ruhm verhallen,
Ehe nicht die letzte Saite
Schnarrend losspringt von der letzten
Andalusischen Gitarre«,

auf die Eigenart volkstümlicher Formen, in denen ebendiese ›Umkehrung‹ zum Ausdruck kommt, die in der Verherrlichung und der Feier des Unterlegenen stattfindet, und denen Heine die Funktion gibt, das, was im kulturellen Gedächtnis ›ausgemerzt‹ wurde – die Verbindung des arabischen mit dem jüdischen Exodus –, zu erhalten: die spanische Romanze und Formen ihrer musikalischen Ausprägung und ›Vernetzung‹ im Laufe der Musikgeschichte.

¹⁶ DHA 3/2, S. 659 ›hier fälschlich zitierter Fluß‹

¹⁷ Ben-Sasson, a.a.O., S.698

Musikgeschichtlicher Exkurs

Bevor der besondere Charakter dieser Musik und ihre Funktion im »Romanzero« herausgearbeitet werden kann, soll das Thema ›Musik‹ und seine Auffassung im gesamten Gedichtzyklus erläutert werden, sind doch – vom »Motto« der »Historien« an:

»So greife zur Leier.
Die Saiten klingen! Ein Heldenlied
Voll Flammen und Gluten!«

über den Titel »Lamentationen«, den Klageliedern, bis zu der Überschrift »Hebräische Melodien« – Lieder, Musik und allgemein: Töne ein prägendes Motiv. Bei der Beschreibung der »schönen Frau«, nach der sich der Titelheld der Geschichte, »Der weiße Elefant«, in Sehnsucht verzehrt – wie der zu Rate gezogene »Sterngucker« behauptet –, wird als Erfolg der Therapie prognostiziert:

»Und ihre Stimme, wie'n Zauberslied,
Löst sie den Zwiespalt in seinem Gemüth;« (Verse 149/150)

Der Zwiespalt ist als einer, den die »Trennung von Leib und Seele« (Vers 131) hervorgerufen hat, bereits diagnostiziert.

Was Heine hier zitiert, ist das »Modell des romantischen Musikdenkens«, das Wilhelm Heinrich Wackenroder gemeinsam mit Ludwig Tieck ausprägte¹⁸ und das sich über E. T. A. Hoffmann, Schopenhauer und Liszt bis zu Richard Wagner entfaltete. Hans H. Eggebrecht¹⁹ nennt Wackenroder/Tieck folgend fünf Merkmale dieses »Denkens«:

- »Erstens: Unter den Künsten hat die Musik den höchsten Rang [...].
- Zweitens: Das romantische Denken über Musik äußert sich als poetische Musikästhetik. Die Musik wird zum Gegenstand (nach Kant: zur ›ästhetischen Idee‹) des dichterischen Schreibens gewählt [...].
- Drittens: Das romantische Schreiben über Musik bietet keine Begründungsästhetik [...], sondern apostrophiert das Wirken der Musik als ›Wunders, [...] das Sprechen über sie zielt darauf ab, das Unsagbare zu sagen. Musik ist der ›Duft‹ einer glänzenden Geistererscheinung [...].
- Viertens: Gleichwohl sind in die Beschreibungen des Wesens der Musik beständig tradierte Topoi, auch solche ihrer Wirkungsmacht, poetisch eingewoben [...].

¹⁸ Hans Heinrich Eggebrecht: »Musik im Abendland«, München 1991. S. 592

¹⁹ ebda., S. 593 ff. (für die ges. Argumentation das Kapitel »Romantik«, S. 590–621)

Fünftens: Die Erfahrung und Apostrophierung der Tonkunst als Wunder, das als solches sich der Erklärbarkeit entzieht, führt zu einem Sprechen über sie, das – in Anlehnung an den Begriff der Kunstreligion – als Musikreligion bezeichnet werden kann [...]. Solches Sprechen ist weitgehend als eine Transformation christlicher Glaubenssprache auf die Musik durchschaubar [...].«

Diese Merkmale charakterisierten ein »Zwei-Welten-Modell«, dessen Ausgangspunkt »die Negation der wirklichen Welt« sei, die wiederum die »Emphase zur Kunstwelt, zur Welt der Musik« erzeuge. Als solche Gegenwelt bewirke sie »Erlösung«, die wiederum zurückwirke auf die

»Einstellung gegenüber der negativen wirklichen Welt: Die Teilhabe am Heil (der Musik) erzeugt – abermals christologisch gefärbt – die ›allgemeine, umfassende Liebe‹, und die Voraussetzung hierfür ist die durch Musik uns eingeflüßte ›Unschuld‹ und ›Heiterkeit der Seele‹.«

Dem Kreislauf von »Negation der wirklichen Welt« und »Erlösung« durch die »Welt der Musik« (die wiederum auf die »Negation der wirklichen Welt« zurückwirke) gegenüber stehe der Gegensatz von »wirklicher Welt« und »Kunstwelt« – ein Gegensatz, der nicht überwindbar sei (Kunst greift nicht ein in Realität!). Auf der Ebene des Gegensatzes zur Realität gelte Kunst nur als »elendes Spielwerk«.

Nur im »anderen« Kreislauf, der zur »Erlösung« von der »Negation« führe, könne Musik ihre Wirkung entfalten. Und nur dieser Kreislauf von »Negation der wirklichen Welt« und »Erlösung« in der »Welt der Musik« sei für die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts relevant gewesen, die andere Ebene – der Gedanke, die Kunstwelt der Realität gegenüberzustellen – jedoch

»undenkbar, absurd. Er wurde verdrängt, vergessen, verschwiegen. Angeprangert und negiert wurde das Publikum, jene sich zur Masse entwickelnde Welt der Ignoranten, Philister und Spießler, die die Musik nicht verstand und eine immer stärker wuchernde Pseudokunst sich schuf [...]. Gleichwohl blieb der Zweifel an der Kunst, die Angst vor dem im Kunstgottesdienst lauernenden Götzendienst, die Fragwürdigkeit des Herausschlüpfens von Kunstschönem selbst aus dem elendsten Jammer, als potentielle Paradoxie unterirdisch präsent und erscheint im Schreiben über Musik in zahlreichen Formen der Gebrochenheit.«

Der Keim dieses romantischen Musikdenkens werde bei E. T. A. Hoffmann zur Musik als »romantischste aller Künste – [...] rein romantisch«; sie führe den Menschen in ein »unbekanntes Reich«, ein »Geisterreich« oder »das wundervolle Geisterreich des Unendlichen«; sie erzeuge in ihm eine »unendliche Sehnsucht«. Ob der Rat des »Sternguckers« in »Der weiße Elefant« vom Mahawasant befolgt wird und der »weiße Melancholicus« seine Sehnsucht irgendwann erfüllt zu bekommen hoffen darf, lässt die Handlung des »Romanzero«-Textes offen.

Wurzelt die romantische Musik – etwa bezogen auf Beethoven – »tief in Gemüte«,²⁰ wie Hoffmann meint, dann steht dem Heines im »Motto« der »Historien« formulierte Intention entgegen:

»Da schmilzt der Zorn, und dein Gemüt
Wird süß verbluten.«

Wenn »Gemüt« – korrespondierend mit der Gemütlichkeit²¹ des Bürgers, zu der seine Kunstrezeption ihren Beitrag zu leisten hat – »verblutet«, so ist es auch mit der Gemütsruhe vorbei, dann wird es ungemütlich. Das »Motto« kehrt also einen scharfen Kontrast zur romantischen Musikästhetik hervor. Gesteigert wird die Absage an jede Verbesserbarkeit der Welt noch in Schopenhauers Auffassung von Musik als einem Mittel, dem Jammer der Welt zu entkommen, und – für die Augenblicke ihres Erklingens – als Allheilmittel »aller unserer Leiden«²²; bei Wagner findet sich schließlich Musik als »neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabenen Unschuld«.²³ Nicht nur in »Der weiße Elephant«, in dem diese romantische Musikauffassung zitiert wird, bezieht sich Heine auf herrschende Vorstellungen von »Wirkung« bzw. Funktion dieser Kunstgattung.

In »Rhapsenit«, »Schelm von Bergen«, »Pomare« u. a. ist »Tanz« als Motiv existent, Musik also nicht als »reine«, auch nicht als »Flucht aus der Wirklichkeit«, sondern in bestimmtem Zusammenhang: Im ersten Text begleitet sie das Glücksempfinden der Prinzessin nach ihrem ersten Liebeserlebnis, im »Schelm von Bergen« erscheint sie in ihrer sozialen Funktion (sie macht das Disparate eines scheinbar harmonischen Bildes deutlich), in »Pomare I« ist die Darstellungsform für eine »ungezähmte« Schönheit, deren erotische Wirkung in »Pomare II«, dem Tanz der Salome, den betrachtenden Erzähler zur »Raserei« bringt:

»Sie tanzt mich rasend – ich werde toll –«. (Vers 13)

Eine ähnliche Wirkung erzeugt Musik in »Das goldene Kalb«, in dem der Zuschauer in die Rolle Moses' versetzt wird, der (ohne genannt zu werden) mitansehen muss, wie sein Volk – »Aron selbst« – von »des Tanzes Wahnsinnswogen« (Verse 13 und 14) erfasst wird.

Auch die Klagegesänge der Ursulinerinnen – das »Miserere« (Vers 40) – in »Himmelsbräute« wird gesteigert bis zur Tollheit, in der der Küster-Geist die Orgel spielt. Am Höhepunkt solchen »Wahnsinn« – »Nächtliche Fahrt« – wird Musik ersetzt durch (eingeleitet vom »gellende[n] Schrei« der Möwe,

²⁰ ebda., S. 601

²¹ Das Wortspiel soll den Satanismus Baudelaires assoziieren, wie ihn Walter Benjamin zitiert (siehe dazu Teil 8 dieser Arbeit, S. 179).

²² ebda., S. 604

Vers 16) die Naturlaut-Stimmung – man könnte sie auch modern als ›Klang-Wand‹ bezeichnen: »es kreischt das Meer« (Vers 39) –, die als Geräusch-Kulisse schließlich von dem ›Schollern‹ (Vers 43: »Da schollert's«) durchschnitten wird: Es ist der Vorgang, der mit der Schönheit der Kunst, personifiziert in der Marmorgestalt der Göttin Diana, auch eine Musikauffassung versinken lässt, die – mehr als nur die ›romantische‹ umfassend – alles meint, »*was an der Musik so schön ist*«. ²⁴ Nach Eggebrecht ist das

»*die Freiheit, nur zum Hinhören bestimmt zu sein und in dieser Daseinsbestimmung seine Erfüllung zu finden.*« Dies gelte »*wie für das Element so auch für das Ganze, das der Ton konstituiert, für die Musik im abendländischen Sinn.* – *Was hier über den Ton gesagt wird, gilt ebenso für den Klang.*« ²⁵

Wenn Eggebrecht feststellt, dass »*das Geräusch [...] sein musikalisches Dasein in seiner Beziehung zum Schönen des Tons oder Klangs*« besitze, und die rhetorische Frage dagegen setzt, ob eine Musik, »*die nur aus Geräuschen besteht*«, wohl schön sein könne, dann wird in dieser Aussage deutlich, was das alles umfasst, das in »Nächtliche Fahrt« ins Meer schollert: Vor allem ist es »*die ästhetische Identifikation*«, die Eggebrecht als Ziel der Kunst bezeichnet:

»*Es ist die Intention der Kunst, im sinnlichen Erscheinen von Schönheit und Wahrheit das Gegenüber von Objekt und Subjekt, Gegenstand und Erfahrung aufzuheben, indem sich die Dualität von Ich und Nicht-Ich auslöscht und beide – im Ausruf der Verzückung – eines werden.*« ²⁶

Als letzter Klang der ›Historien‹ bleibt dem Leser die Entgegensetzung der »Kannibalen-Musik« –

»Auch die Tempel-Musici,
Paukenschläger, Kuhhornbläser –
Ein Gerassel und Getute –

Ein Gerassel und Getute,
Und es stimmt ein des Chores
Mexikanisches Te-Deum –
Ein Miaulen wie von Katzen –

Ein Miaulen wie von Katzen,« (Verse 58–65)

²³ ebda., S. 608

²⁴ ebda., S. 545 ff.

²⁵ ebda.

²⁶ ebda.; die hier angestellten musiktheoretischen Überlegungen erheben nicht den Anspruch, eine für Heines ästhetische Position in diesem Bereich ausreichende Abhandlung darzustellen; es soll nur versucht werden, die klanglich-musikalische Seite des »Romanzero« als Voraussetzung für die Analyse der ›Form‹ dieser Texte in einen m.E. notwendigen umfassenden Zusammenhang zu bringen und dafür – skizzenhaft – einen musiktheoretischen Aspekt aufzuzeigen.

in »Vitzliputzli II«, verbunden mit dem Schautanz und den Angstschreien der gequälten spanischen Gefangenen – und dem Chor der überlebenden Spanier, die dieses Schauspiel mit ansehen und dieses Konzert mitanhören müssen: dem »Psalm der Toten« – »De profundis« und »Miserere«. Greller könnte der akustische Ausklang der »Historien« kaum tönen.

Kam es Heine im ersten der drei Zyklen offenbar darauf an, musikalisch betrachtet, sich steigernd aufgebaut immer disparatere Klänge, immer wahn-sinnigere (Dis-)Harmonien in die akustische Vorstellungswelt seiner Leser oder Zuhörer einzubringen und auf diese Weise die Erwartungen an »Schönheit« von Musik zu enttäuschen, ja mit geradezu ohrenbetäubendem Lärm solch kontemplative Anwendungen zu zerstören, dann knüpfen die »Lamentationen« mit der »Raserey« (Vers 36) des Nixen-Reigens in »Waldeinsamkeit« direkt daran. Das an das »Buch der Lieder« erinnernde Romanzen-»Gesänge« (Vers 45) beenden schließlich »Jagdhörner« und »Gekläffe von Hunden« (Vers 138), so dass am Ende dieses Textes nur noch der Bach »rauscht« und zwar »trostlos gleich dem Styxe« (Vers 149).

Das betäubende »Wispern, Sumsen« (Vers 17) beim Hofgastmahl, von »Trompetenstöße[n]« (Vers 19) unterbrochen, und der abwehrende Hinweis auf »Bänkelsänger, Maulthiertreiber«, die »klimpern / Auf den schlottrigen Guitarren« (Verse 33–35) – das Bild greift zusammenfassend die Stimmung des »Mohrenkönig« wieder auf –, schließlich »Jammer und Geschrey« (Vers 157) und wieder »Knurren und Gekläffe« (Vers 203) sind die sporadischen Geräusche in »Spanische Atriden«; über vereinzelte Laute hinaus zu einer wie auch immer gearteten musikalischen Stimmung gelangt keines dieser Klangzitate. Ebenso wenig wie das bissig-spottende Zitat – »Singen: Freue dich des Lebens, / Weil dir noch dein Lämpchen glüht!« (Verse 27 und 28) in »Ex-Nachtwächter«, in dem sonst nur noch die von Hutten geprügelten Dunkel-männer »fürchterlich« heulen (Vers 92) und Sickingen mit seinem Lachen (»wie toll« – Vers 98) die deutschen Reiche ansteckt und ganz Wittenberg eine »einzig Lache« (Vers 102) werden lässt, wenn sie »sungen/ *Gaudeamus igitur*« (Verse 103 und 104) – Burschenschafts-Gemütlichkeit zu assoziieren anregt (im Gegenteil: Sie wird denunziert), wird in keinem der Gedichte dieses Zyklus etwas erzeugt, mit dem sich »schöne Musik« verbinden ließe.

Die einzige Ausnahme scheint »Altes Lied« zu bilden, denn hier kommt immerhin wehmütige Stimmung auf in einer Abfolge »schöner« Trauerklänge: »Klagelieder« der Nachtigallen (Vers 7), die »Litaney«, die im Wald »wiederhallt« (Vers 10), die Tannen, die »Todtengebete gebrummet« (Vers 12), ein »plötzlich« (Vers 15) abgebrochener Elfentanz und schließlich »Schluchzen

und Stöhnen« (Vers 19) bei der Rede des Mondes, während »in der Ferne die Glocken tönen« (Vers 20). Aber ist nicht das »todte Kindchen«, das hier vom Erzähler selbst zu Grabe getragen wird, ein Produkt der »romantischen Poesie« selbst – mitsamt ihrer Kunst von höchstem Rang: der Musik – zu dem ausdrücklich, obwohl bereits »Erblichen« (Vers 3), noch gesagt werden muss:

»Und du bist todt, mein todtes Kindchen.« (Vers 4)?

Könnte ein solches Produkt nicht auch die »spanische Romanze« selbst sein? Zumindest die »*um die Mitte des Jahrhunderts*«²⁷ wieder in Mode gekommenen, mit ihrem Namen belegten Produkte des Literaturmarktes könnte der Dichter bei seiner Neuformulierung²⁸ »im Ohr« gehabt haben.

Wenn in »Solidität« der »Gott der Lieder« (Vers 1) seine »Leyer« (9) der »Liebe« (1) zum Tausch gegen »Küsse« (11) anbietet und in »Alte Rose« die gealterte Schöne den Erzähler mit »süßen Tönen« (14) – »liebster Heinrich« (11) und »Heinrich hinten, Heinrich vorn« (13) – nervt und es in »Lazarus III. Auferstehung« heißt:

»Posaunenruf erfüllt die Luft

Und furchtbar schallt es wider«, (Verse 1/2)

dann sind das sicherlich keine »schönen« Klänge – allenfalls auf der Ebene jüdischer Geschichte aus der Sicht der siegreichen Israeliten, wenn man mit dem »Posaunenruf« das »Wunder« der Eroberung Jerichos aus der Zeit der »Landnahme« verbindet –, ebensowenig wie die Aufforderung: »Besinge gar / Mäcenas Hund« (Vers 11/12) in »Lazarus V. Lumpenthum« oder »ein saurer Reim« im »süßen Lied« (Vers 17 in »Lazarus VII. Unvollkommenheit«) Schönheit der Musik erhoffen lassen kann.

»Schöne Musik« (Vers 12) gibt es erst in der »Ruhe«, die die »Unsterbliche Seele« (Vers 1) in »Lazarus VIII. Fromme Warnung« erwartet, wenn es ihr nach dem Tod gelingt, in die »Hauptstadt des Lichts« (5) zu gelangen. Das »Lärmen« (20) der Leidenschaft – »Rasen, Schwören, Poltern« (15) ist dem, der vor dem Tod noch einmal »Um Frauenhuld beseligt werden« (8) möchte, zuviel an liebesbegleitendem Geräusch (»Lazarus IX. Der Abgekühlt«).

Auch den Schlaf und die Träume Salomos (»Lazarus X. Salomo«) stören keine »Pauken, Posaunen und Zinken« (Vers 1), so wenig wie der Gesang einer »Messe« (1) oder das Beten eines »Kadosch« (2) die »Gedächtnißfeyer« (Lazarus XII) zum Tod des Dichters Heine klanglich gestalten soll. Die »Wehmüthige[n] Stimmen« (19) in »Lazarus XIII. Wiedersehen«, die den schnellen Heimritt des Sprechers und der »Todten« (20) begleiten, wirken als verspäteter

²⁷ Joachim Bark: Nachwort, a. a. O. S. 237; auch: DHA 3/2, S. 545

²⁸ DHA 3/2, S. 795 f.: Der 1824 verfasste Text wurde 1851 »erweitert«.

und vergeblicher Nachruf auf eine ›Liebe‹, deren Glut endgültig erloschen ist: die Liebe zur ›Schönheit‹ der Musik, zu deren Versicherung, ihre Reinheit (›Tugend‹, Vers 15) erhalten zu haben, der Erzähler nur »ein dummes Gesicht« (Vers 16) machen kann.

Was bleibt, sind kunstlose (reale) Geräusche, die die Stille in Heines Matratzengruft stören: das Knarren der Schnupftabaksdose der Wärterin am Krankenbett und ihr Schneiden – einer Gestalt, die ihm als Personifikation der »Sorge« erscheint (›Lazarus XIV. Frau Sorge‹), einem mit »Frau Unglück« vergleichbaren Wesen, das sich im »Motto« der »Lamentationen« an's Bett setzt »und strickt«. Schließlich bilden der »Hufschlag« des »Thanatos« (Verse 1–3) und das »Schluchzen« und »Flehn« (Vers 14) des Dichters im Gebet (›Lazarus XV. An die Engel‹) die Klangkulisse, in der er die Engel beschwört, seine Frau Mathilde zu schützen.

»Nur manchmal knallt's« (Vers 11) wird die vorweihnachtliche deutsche Familienstille in »Lazarus XVI. Im Oktober 1849« nur gelegentlich unterbrochen, bis es, ausgelöst vom »Namen Ungarn« (Vers 33), dem Sprecher unterm »deutschen Wams« (Vers 34) zu eng wird, weil in ihm Meeresbrausen und »Trompetenklänge« (Verse 15/16) aufsteigen und ein »Heldenlied« (›Das Lied vom Untergang der Nibelungen‹, Vers 40) – wie es im »Motto« der »Historien« schon bewirkt, dass »der Zorn« schmilzt und »das Gemüth« verbluten wird – in ebendiesem »Gemüth« ein Geräusch erzeugt, das der Erzähler mit »Es klirrt« (Vers 37) bezeichnet, als ob etwas zersprungen, zersplittert oder zerbrochen wäre. Die seltsame ›ungarische Sinfonie‹ wird schließlich kontrastiert mit tierischen Lauten

»Von Wölfen, Schweinen und gemeinen Hunden.

Das heult und bellt und grunzt«, (Verse 56 und 57)

denen diejenigen ausgesetzt sind, die im Vergleich mit dem ungarischen Schicksal »schlimm're Schmach genossen« (Vers 52) haben.

Der in der Forschung²⁹ nur politisch oder persönlich verstandene Spott gegen Franz Liszt könnte in diesem Zusammenhang auch eine musikästhetische Komponente aufweisen, weil der Komponist – wie der von Heine häufig kontaktierte Berlioz, aber auch Wagner – einer Musikrichtung zugerechnet wurde, die von ihren Gegnern als »*die neue Musik*« oder »*Musik der Zukunft*« verunglimpft worden ist³⁰. Liszt hat sie später (1854/55) als »*Symphonische Dichtung*« benannt und erläutert. Die Heftigkeit des Streits um diese musikalische Richtung steigerte sich seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts,

²⁹ DHA 3/2, S. 845 ff.

³⁰ Eggebrecht, a. a. O., S. 666 f.; S. 664–693 ist Basis für die folgenden Überlegungen.

war Heine also sicherlich geläufig, beispielsweise aus der Diskussion von Berlioz' »Symphonie fantastique« von 1835. Im Kern geht es um die Frage, inwieweit Musik es dem Hörer erlaubt bzw. nahelegt oder gar – in der »Programm-Musik« – vorgibt, die Tonfolgen inhaltlich auszufüllen, etwa in der Art einer »Imagination«, die in einem durch den musikalischen Vortrag abgesteckten Rahmen durch eigene Assoziationen »den« (intendierten) oder »einen« Gehalt findet. Von ihren konservativen Gegnern wurde dieser Richtung

»Verrat an jener Vorstellung von absoluter Musik, die ihnen das Bedürfnis stillte, sich von einer als negativ erlebten Welt abzuschließen, um einer höheren Welt, einem Ethos in Tönen, einer klingenden Metaphysik teilhaftig zu werden«³¹

vorgeworfen. Diese »Entweihung der Kunst« durch eine Art »Brückenschlag aus dem innermusikalischen Sinn in die musikalisch externe Welt«³² lässt die Beteiligung Liszts am ungarischen Befreiungskampf durch eine Kantate (»Hungaria«, 1844) oder ein Klavierstück (»Funérailles«, 1849)³³ ebenso zu wie die nationalistische Verwertung solcher Musik, die – und darauf zielt Heines politischer Angriff – Liszt nach dem Oktober 1849 als Patrioten vereinnahmen will.³⁴

Klingt in »Böses Geträume« (Lazarus XVII) nur Ottiliens »Ton der Stimme« und zwar »so treu und innig« (Vers 9), so ist die Klangentwicklung in »Lazarus XVIII. Sie erlischt« komplexer: In die Stille des Theatersaals, der nach dem Beifallklatschen des Publikums leer und dunkel geworden ist, bricht »ein schollernd schnöder Klang« (Vers 9) – aus »Nächtliche Fahrt« bekannt, hier mit der Möglichkeit, »Vielleicht daß eine Saite sprang/ An einer alten Violine« (Verse 11/12) erklärt –, von Ratten, die »rascheln« (13/14), übernommen und von einer Lampe, die im Erlöschen »zischt« (Vers 16), zum Verstummen gebracht. Die Entwicklung »schollern, rascheln, zischen« bis zur Stille erklärt der Sprecher als Vorgang, bei dem »die Seele« (18) – »Das arme Licht« (18) der »letzte[n] Lampe« (16) – »erlischt« (17). Wenn in der bitteren Satire »Der

³¹ ebda.

³² ebda. Siehe dazu auch: Michael Mann: »Heinrich Heines Musikkritiken«, Hamburg 1971 (Diss 1961, ungedruckt) – Mann verdeutlicht Heines über Jahrzehnte dauernde und uneinheitlich urteilende, jedoch intensive Beteiligung am musikalischen Diskurs.

³³ DHA 3/2, S. 846

³⁴ es ist jedoch anzumerken, dass Liszt 1859 in Paris ein Buch über ungarische Zigeunermusik veröffentlichte, in dem er »einen Vergleich zwischen dem Schicksal und dem Charakter der beiden heimatlos umherirrenden Völker: der Zigeuner und der Juden« anstellt und sich mit der These, »daß die Zigeuner die eigentlichen Urheber der ungarischen Musik seien« den Vorwurf »unpatriotischen« Verhaltens zuzieht; nach Bálint Sáros: »Zigeunermusik«, deutsch: Budapest 1977, S. 150 ff.

Zum Verhältnis Heine-Liszt siehe auch: Rainer Kleinertz, »Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt« – Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt« in HJB 98, S. 107–139.

Ex-Nachtwächter« seine Freunde dem Titelhelden Dingelstedt »Singen: Freue dich des Lebens, / Weil dir noch dein Lämpchen glüht« (s.o.), dann führt Heine in dem Lazarustext vor, wie das »Licht« seiner »Lampe« »Verzweigungsvoll« »erlicht«.

Wird Musik in der »Affektenlehre« die Fähigkeit zuerkannt, »auf die menschliche Seele« Einfluss nehmen zu können³⁵, so wird hier – indem sie auf das »Elementarische ihres Tonseins«, von dem her sie »schön« sei, konzentriert wird – die »ästhetische Identifikation« vernichtet. Wesentlich sei für diese »das seelisch begriffslose Empfinden«, sie habe sogar als »tönendes Spiel« ihr »Dasein«³⁶. Eggebrecht führt aus:

»Durch die Musik ist die als Hörbarkeit sich kundtunende äußere und innere Wirklichkeit auf dem Weg über das ästhetisch sensible Organ des Ohres und dessen begriffsloser und doch exakt verstehender Unmittelbarkeit zur Empfindung – mit der Seele gleichsam kurzgeschlossen.«³⁷

Es geht also nicht um das Sterben Heines³⁸, sondern – in den »Lamentationen«, der Mitte des Syllogismus (dem Besonderen des Dichterdaseins) auf dem Weg von der »Allgemeinheit« der »Historien« zur »Einzelheit« der »Hebräischen Melodien« bzw. umgekehrt: nach ihrer Entschlüsselung – um die konkrete Auswirkung der Zerstörung der »Schönheit« in der besonderen Situation des Dichters Heine, in dessen Maske der Sprecher hier erscheint und dessen »Seele« (die die Identifikation mit dem Schönen in ihrer nach romantischer Vorstellung höchstmöglichen künstlerischen Ausprägung, der Musik, repräsentiert) »erlicht« – als paralleler Vorgang zu dem der plastischen »Schönheit« in »Nächtliche Fahrt«. Dies sind die letzten Töne, die in diesem mittleren Zyklus klingen, wenn man von der Erinnerung an das »Schnarchen« der Freunde und das Pfeifen eines Spottgedichts in »Lazarus XX. Enfant perdü« absieht.

Die »Hebräischen Melodien« präsentieren – anders als die spöttisch inszenierten Zitate in »Der weiße Elefant«, in dem der Titelheld im Mondschein trampelnd seufzt: »Wenn ich ein Vöglein wär'!«, oder in »Der Ex-Nachtwächter«, dem die Freunde, um ihn zu »erlust'gen«, »Singen: Freue dich des Lebens« – in ihrem ersten Text nach dem »Motto« – »Prinzessin Sabbath« – synagogale Gebets- bzw. Gesangstexte ohne Ironie als stimmungsvolle Klangwand der gottesdienstlichen Feierszene. Die Lieder werden wie in einer Reportage über den religiösen Ritus der Hebräer erläutert, Sänger und Raum

³⁵ Eggebrecht, a. a. O., S. 352

³⁶ ebda., S. 551

³⁷ ebda.

³⁸ DHA 3/2, S. 850, in dem die zeitgenössische Aufnahme zitiert wird, die das Gedicht als Darstellung seines Todes »in so nächtiger Trostlosigkeit« versteht.

beschrieben. Würde man die ›Fehlerhaftigkeit‹ der Berichterstattung und das Allegorische der Szene unbeachtet lassen, könnte man sie, wie es auch aufgefasst wurde, als mit positivem Grundton getragene Darstellung einer solchen Feier betrachten,³⁹ allerdings nur in der ersten Hälfte. Wenn der Erzähler ins Plaudern kommt (Vers 73 ff.), die Gesellschaftsschicht dieser Feier mit Gallizismen charakterisiert und die Speiseszene ausgestaltet, ist die Ironie nicht zu überhören; und das Hören als Produkt eigener Tätigkeit – initiiert von der guten Speise, die das Auge des einleitend als verwünschten Prinzen des orientalischen Märchens vorgestellten Protagonisten der Handlung »verkläret« (Vers 122), so dass er »mit selgem Lächeln« (124) spricht – wird zum Gegenstand seiner wörtlich wiedergegebenen Rede: »Hör' ich nicht [...]?« (125).

Von Anfang an wird damit die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung der Töne gelenkt und zugleich auf die Art und Weise ihrer Erzeugung, die nicht nur – in der Synagoge – einen realen »Gemeinesänger« (Vers 50) benötigt, sondern – in der Literatur – einen Leser, der die Fähigkeit einsetzt, in seinem Innern zu ›hören‹, sich also an den Klang dieser Töne zu erinnern. Es ist nichts anderes als der Kommunikationsprozess des musikalischen Geschehens, der wahrnehmungspsychologisch reflektiert und explizit vorgeführt wird und mit dem Ausblenden des allegorischen Bildes, wenn das Wachslicht »erlischt« (Vers 152), abgeschlossen ist.

Der Vorgang hebt in »Jehuda I« wieder neu an mit dem Zitat aus Psalm 137, wird mit den – im Innern des Erzählers erzeugten – »Stimmen, / Psalmierend, Männerstimmen« (Verse 7/8) fortgesetzt, die als Endprodukt der musikalischen Sozialisation Jehuda ben Halévys erscheinen. An ihrem Anfang steht das Erlernen der »Singsang-Weise, Tropp geheißen« (48), der »fetten Cutturalen« (50) und des »Schalscheleth« (52), mitsamt dem »Plattjudäischen Idiom« (55), deren religionskritische Einordnung und theologische Fundierung – Talmud: Halacha und Hagada – mit vielfältigen optischen und akustischen Eindrücken erläutert werden, bis zu jener – bereits ausführlich erörterten – Textstelle, die den Dichter als gottbegnadeten apostrophiert.

Im Zusammenhang unserer Argumentation erscheint das sprachliche Bild beachtenswert, von dem her diese Begnadung begründet wird:

»Rein und wahrhaft, sonder Makel
 War sein Lied, wie seine Seele –
 Als der Schöpfer sie erschaffen,
 Diese Seele, selbstzufrieden

³⁹ siehe Dafna Mach, a. a. O.

Küßte er die schöne Seele,
 Und des Kusses holder Nachklang
 Bebt in jedem Lied des Dichters,
 Das geweiht durch diese Gnade.« (Jehuda I, Vers 161–168)

Der »göttliche« Produzent wird hier – ohne Spott, gleichwohl ironisch – vorgeführt mit seiner folgenreichen Tat, einem Kuss, als dessen »Nachklang« die Weihe der makellosen Lieder erklärt wird. Mit dem Begriff der »Seele«, die den Impuls des Schöpfers im Erschaffenwerden⁴⁰ empfängt, lenkt Heine die Assoziation des Lesers auf jenen (menschlichen?) Bestandteil, dessen Ausglühen – oder sollte man ›Sterben‹ sagen? – er in »Sie erlischt« (Lazarus XVIII) bereits hat geschehen lassen.

Damit hat Heine die Lebensphase der »Seele« eingegrenzt: Ihre Wurzel liegt in der Entfaltung der synagogalen Liedkunst des Mittelalters (deren Vorläufer die biblische Psalmodie ist), ihr Ende in der ›Poesie‹ Heines.

Diesem Ende wendet sich der Erzähler in den folgenden Strophen zu, indem er den Psalm des Anfangs wieder aufgreift (der aus der Mitte des Quelltextes den Schwur gegen das Vergessen des utopischen Zieles seiner Sehnsucht »Jerusalem« benennt), jetzt aber an die Ausgangssituation der babylonischen Gefangenschaft erinnert: An die Weigerung der Israeliten zu singen. Wieder sind es Töne, die wie Naturlaute ungestaltet klingen, genauer: im Erzähler wie in einem Kessel kochen, und so mehr aus ihm herausbrechen als von ihm hervorgebracht zu werden.

Wenn dann mit der Webstuhlmetapher die lange Zeit, die der »unsterblich[e]« Erzähler (Vers 16) seine Heilung erwartet, bezeichnet wird, dann ist eine Tonfolge wahrnehmbar: Elegisches Greinen und Sumsen steigert sich zu »Schnurren«, bis »Der Deckel springt« (19 bis 25): Die fehlende akustische Bezeichnung der Explosion überlässt es dem Leser, einen Klang zu finden, der jenes Platzen des Kessels im erzählenden Ich auszudrücken vermag – ob dieser von einer menschlichen Stimme überhaupt erzeugt werden kann? Sie geht über in die Rache des Psalm 137; in ihrer Folge tritt wieder Stille ein. Die Rückwendung zum Titelhelden führt, über den historischen Jehuda hinaus, mittelalterliche Liedformen an⁴¹ und zieht einen Vergleich mit der »abendländischen« Troubadourtradition, die als Produkt »Der galanten Christenheit« (Jehuda II, Vers 46) sozial dem Adel zugeordnet⁴² und spöttisch herabgewürdigt wird.

⁴⁰ Hans J. Heise: »Bilder und Klänge aus al-Andalus«, Kiel 1986, zitiert im Nachwort den Surrealisten Vicente Aleixandre: »Poesie ist die klarsichtige Verschmelzung des Menschen mit der Schöpfung« (S. 303) ⁴¹ zu ihrer Erklärung siehe DHA 3/2, S. 912

⁴² DHA 3/2, S. 913, erwähnt nur einen landschaftlichen Bezug

Im Mittelpunkt der Lieder der als überlegen dargebotenen Tradition, zu der der historische Jehuda ben Halévy mit seinen »Zionsliedern« gehört, steht also die »morgenländische« Musik, deren Bedeutung, sei es in ihrer musikalischen Qualität, sei es in ihrer Einwirkung auf die »herrschende« Musikgeschichte⁴³, immer wieder in Frage stand, marginalisiert, verschwiegen oder verachtet wurde.

Heines historisch-kritisch gemeinte Darstellung lässt sich, will man sie in ihrem ganzen Ausmaß begreifen, auf die grundsätzliche Unterscheidung von »U- und E-Musik« beziehen, auf deren sozialgeschichtliche Wurzeln und Entwicklung und ihre Auswirkung vom 19. Jahrhundert bis in unsere Zeit hinein. Die von einer Geschichte und Kultur des Judentums ausklammernden Tradition geprägte Beschäftigung mit spanischer Literatur und Musik bestimmt die Diskussion bis in die Gegenwart. Ein für diese Fragestellung wichtiger, sich an der Grenze zwischen (»niederer«) Unterhaltungs- bzw. Gebrauchskunst und (»höherer«) ernster, also »zweckfreier« Kunst bewegendem Autor – Federico García Lorca – hat sich intensiv und wirkungsvoll in einem Vortrag 1922, eng angelehnt an seinen Lehrer Manuel de Falla, mit dieser spanischen Tradition auseinandergesetzt.

Im »Poema del Cante Jondo« (so die Überschrift) oder »Dichtung vom tiefinnern Sang« (wie Enrique Beck übersetzt)⁴⁴ versucht er, dem andalusischen »Urgesang« auf die Spur zu kommen. Er sieht drei Einflüsse wirksam:

- »A. Die Übernahme des byzantinischen Gesangs von der katholischen Kirche;
B. die Araberinvasion; C. die Einwanderung (und Niederlassung) zahlreicher Zigeunerscharen in Spanien.«

In den Mittelpunkt setzt Lorca die auf indische und orientalische Wurzeln zurückgeführte Zigeunertradition, die aus einem »rein andalusischen Gesang« jenen Cante Jondo fabriziert habe. Dieser ursprüngliche Gesang stamme aus alttestamentlicher Zeit und sei »durchknetet«

»mit nordafrikanischem Blut und wahrscheinlich mit tieferliegenden Einschichtungen der zerrissenen jüdischen Rhythmen, die heute die Voreltern aller großen slawischen Musik sind.«⁴⁵

⁴³ mit dem Begriff »abendländisch« bestätigt solche »Herrschaft« sich selbst; auch Eggebrechts Buch (a. a. O.) trägt den Titel »Musik im Abendland«. Selbst wenn er damit explizit keinen »Überlegenheitsanspruch« begründet (S. 38), so ist doch auffällig, dass weder im Sinne eines Vermittlers, etwa griechischer Musik und Musikästhetik, noch gar als innovative Kraft von irgendeinem Einfluss hebräischer Kultur des spanischen Mittelalters die Rede ist; sollte sie tatsächlich überhaupt keine Rolle – ob als »morgenländischer« Einfluss oder als Bestandteil des »abendländischen« – gespielt haben?

⁴⁴ in: Federico García Lorca: »Dichtungen des Cante Jondo«, Frankfurt 1984

⁴⁵ ebda., S. 95; die folgenden Überlegungen: siehe S. 97/98.

Für das Fortleben des Orientalismus in spanischen Volksliedern wird in Anlehnung an Felipe Pedrell (»Canciones Popular«) die Einführung der »römische[n] Liturgie« durch die spanische Kirche im Zuge der Reconquista »bis zum elften Jahrhundert« verantwortlich gemacht; die Ausprägung von Formen und Merkmalen, die weder der christlichen noch der maurischen Tradition zuzurechnen sind, ordnet er aus Indien stammenden und mit den »Sarazenenheeren« im 15. Jahrhundert nach Spanien gelangenden Zigeunerstämmen zu und folgert:

»Und diese Menschen haben die uralten Elemente unsrer Heimat mit dem Allerältesten vereint, was sie nach unserem Andalusien mitbrachten, und dem von uns heute so genannten Cante Jondo die endgültige Form gegeben. Ihnen verdanken wir also die Erschaffung dieser Gesänge, der Seele unsrer Seele; ihnen verdanken wir den Bau dieser lyrischen Flußbetten, durch die alle Schmerzen entfließen und die Brauch gewordenen Gebärden unserer Rasse. Und diese Gesänge, meine Damen und Herren, hat man seit dem letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag in übelriechende Kneipen oder in die Hurenhäuser einzusperren versucht.«⁴⁶

Wenn er im Folgenden bedauert, dass in Spanien »Gitarre und Cante Jondo eine plebejische Angelegenheit« geworden seien, wohingegen in Russland und Frankreich Volkstümlichkeit bzw. Impressionismus aufblühten, dann wird eine nationalistische Argumentation deutlich, die »Spanien«, wenn er die Überlegungen auf die Lyrik überträgt, eine Rätselhaftigkeit andichtet, verbunden mit einer Melancholie, die pathetisch daherkomme, das heiße »unwiderstehlich«, mit »aufwühlende[r] Kraft«, so

»daß sie in uns allen wirklich echten Andalusiern eine innere Wehklage erzeugen, eine Klage, die den Geist reinigt, indem sie ihn zum entflammten Zitronenhain der Liebe führt.«⁴⁷

Wohl sieht er darin Verbindungen zu den »Versen arabischer und persischer Dichter«,⁴⁸ nennt speziell auch den (in Goethes »West-Östlichem Divan« vorkommenden) Hafis – von der im »Romanzero« dargestellten Glanzzeit der spanisch-jüdischen Poetenschule ist nicht die Rede; er erwähnt nur nebenbei, bezogen auf die Gitarre, die den Cante Jondo »gefügt« habe:

»Sie hat die dunkle orientalische jüdisch-arabische Muse, die uralte ist und deshalb stammelt, vervollkommenet und verinnerlicht.«⁴⁹

Dabei benennt er als Merkmal dieses Gesangs, er nähere sich »dem Vogeltriller«, in seine Gedichten würden »unendliche Tönungen des Schmerzes und der

⁴⁶ ebda., S. 99

⁴⁷ ebda., S. 107

⁴⁸ ebda., S. 110

⁴⁹ ebda.

Pein wesen«, ein »unendlich oft« wiederholtes Thema sei die »Wehklage«, und der Sänger habe »ein tiefes religiöses Gefühl für den Gesang«⁵⁰, man singe,

»um zu fliegen, zu entrinnen, zu leiden und dem Alltäglichen höchste ästhetische Atmosphäre zu geben.«⁵¹

Die Ähnlichkeit in der Beschreibung dieser Merkmale mit Heines Darstellung hebräischer Tradition in der Sozialisation Jehudas (Jehuda I) ist offensichtlich.

Der Lorca-Übersetzer Enrique Beck fügt in seinem Nachwort ergänzend eine These über die Herkunft des Begriffs hinzu, die von Máximo José Kahn 1937 veröffentlicht worden sei:

»Cante Jondo ist eine Entstellung des hebräischen Wortes Cante Jom tob (tow),⁵² und das bedeutet Festtagsgesang; der Spanier des Mittelalters sprach das j auf die galicische (Landschaft Galicia) und portugiesische Weise aus, und der Sepharde hat diese Aussprache beibehalten. Den Übernamen ›Flamenco‹ haben Spaniens heimliche Hebräer erfunden, um damit die Gesänge zu bezeichnen, die ihre nach Flandern (kastilisch ›Flandes‹; ›flamenco‹ = Flame, flämisch) ausgewanderten Glaubensgenossen ohne Furcht vor den Sbirren der Inquisition antimmen konnten. Die ausgeprägteste Form des hebräischen Cante Jondo ist die Saeta, eben die Saeta, welche die Sänger in der andalusischen Karwoche singen. Sie ist der Gesang, den der reuige jüngst Neuchrist gewordene Sepharde vortragen mußte und den die spanischen Juden noch heute in ihrem Gottesdienst ertönen lassen, vor allem am Vorabend des ›Jom Kippur‹, des Versöhnungstages«.

Bis heute wird in entsprechenden Darstellungen⁵³ der mögliche Einfluss der mittelalterlichen hebräischen Poesie marginalisiert oder völlig ignoriert, betont jedoch die Wirksamkeit der von den christlichen Herrschern ebenfalls unterdrückten arabischen und der Zigeuner-Tradition.

In diesem Zusammenhang könnte die Rolle Góngoras als Romanzendichter, dessen Übersetzungen bzw. »Umdichtungen«⁵⁴ durch Gleim diese Gattung in die deutsche Literatur einführten, aufschlussreich, allerdings schwer zu beleuchten sein. Heise⁵⁵ stellt fest:

»Góngora, ein Mann der Kirche und obendrein noch jemand, den seine literarischen Gegner als Neuchristen, als getauften Juden, diffamierten, hatte allen Grund, jede Spur zu verwischen, die zurück in den Kulturkreis von al-Andalus

⁵⁰ ebda., S. 103 ff.

⁵¹ ebda., S. 111

⁵² siehe »Disputazion«, Vers 351 ff. – DHA 3/2, S. 944, erklärt »Tausves-Jontof«: »eigentlich Tassefot Jomtow« [...] Kommentar zur Mischna, den der Rabbi Jomtow Lipmann Heller (1579–1654) [...] verfasst hat.«

⁵³ z.B. Hans Jürgen Heise: »Bilder und Klänge aus al-Andalus; Höhepunkte spanischer Literatur und Kunst«, Kiel 1986.

⁵⁴ M. Staub, a.a.O., S. 5

⁵⁵ Heise, a.a.O., S. 31 f.

führte. So konnte es ihm nur allzu recht sein, wenn man in ihm nichts weiter sah als einen übereifrigen Adepten der europäischen Antike, einen bildungsbeflissenen Eiferer, der sich dabei übernahm, die griechische Mythologie und die lateinische Sprache zu reproduzieren.»

Für seine »*Metaphernkunst*«⁵⁶ gelobt, die bis ins 20. Jahrhundert wirke, habe er in den mit »*Einsamkeiten*« (»*soledades*«) übersetzten »*episch-lyrischen Riesenoemen*« Werke geschaffen, mit denen er dem Zeitgeschmack und dem, was damals als »*Schönheit*« gegolten habe, zu entrinnen versuchte. Er weise darin das Christentum »*zugunsten einer heidnischen Erlebniswelt*«⁵⁷ ab.

Heines Beschreibung der Eigenart, in der die »*soledades*« verfasst sind,⁵⁸ könnte auch zu Heines »*Hebräische Melodien*« passen:

»Bei Góngora, dem poetischen Großmeister des spanischen Barock, tauschen die Erscheinungen ihre Namen und die Körper die Ähnlichkeiten ihrer Formen aus. Jedes Ding, jede Situation wird zum Stichwort für etwas anderes. Und es gibt bei ihm nicht nur ein bis dahin unbekanntes Gefühl für die Quantitäten einer naturhaft überbordenden Fülle, sondern auch einen unglaublichen Sinn für die Dichte des Atmosphärischen, das er in synästhetischer Vielschichtigkeit spüren lässt.«

Zuletzt wird eine »*zugleich emotionale und sprachliche Erfrischung durch das Bild*« behauptet, die Góngora den lateinamerikanischen wie den spanischen Dichtern des 20. Jahrhunderts »*nach Jahrhunderten des rhetorischen und pathetischen Leerlaufs der Poesie*« zu bieten gehabt habe⁵⁹ – eine Verjüngungskur! Vielleicht eine, wie sie sich Juan Ponce de Leon in dem »*Wasser der Verjüngung*« (Vers 460) auf der Insel »*Bimini*« im gleichnamigen Nachlassgedicht Heines vergeblich erhofft?

⁵⁶ ebda., S. 34

⁵⁸ ebda., S. 33

⁵⁷ ebda., S. 30

⁵⁹ ebda., S. 34

Sowohl Gleims in die ›komische Romanze‹ mündende als auch Herders Góngorarezeption, die, auf Johann Georg Jacobis Bild aufbauend, den spanischen Dichter zum Typus eines Romanzendichters – »*Musterautor deutscher Lyriker*«⁶⁰ – stilisierte und ihn durchaus erfolgreich auf die »*nachahmenswerten*«⁶¹ Eigenheiten ›Naivität‹ und ›Simplizität‹ festlegte, verfehlten die von Johann Nicolaus Meinhart⁶² schon 1762 in einem Brief an Gleim betonte Gegensätzlichkeit der überlieferten spanischen ›Volksromanzen‹ und den ›Kunstromanzen‹ Góngoras. Letztere sind es aber, an die Heine – der Vermutung Walter Pabsts zufolge⁶³ – anknüpft. Pabst stellt »*Übereinstimmungen*« fest⁶⁴

»mit der Gesinnung, der Bildersprache und der Thematik Góngoras« und »*Analogien zwischen heineschen und góngorinischen Gedichten*«.

Weiterhin betont er, dass

»*Heine vor allen Dichtern deutscher Sprache der einzige ist, der durch die eigenartige Mischung des Burlesken mit tiefster Melancholie und durch die Kraft und Vollendung dichterischen Ausdrucks dem Spanier ernsthaft nahegerückt und verglichen werden kann.*«⁶⁵

Am auffälligsten »*góngorinisch*« und für Pabst »*besonderer Beachtung würdig*«⁶⁶ erscheinen die romanzenhaften Vierzeiler der Motti zu den »Lamentationen« und den »Hebräischen Melodien« im »Romanzero«. Das erste Motto hält der Góngoraforscher für eine »*bewusste Góngora-Variation*« von zwei Romanzenstrophen, die Herder unter dem Titel »Glück und Unglück« in den »Stimmen der Völker in Liedern« herausgab; im selben Text findet er auch die ›Schnecken-Metapher‹ aus »Lazarus XIX. Vermächtnis« der »Lamentationen.«⁶⁷

»*Auch auf den Begriff gebracht*«, fasst Walter Pabst seinen überzeugenden Vergleich Heines mit Góngora zusammen, »*erweist sich das Streben der beiden Dichter als verwandt*.«⁶⁸

Unter einem weiteren Gesichtspunkt, den der Forscher allerdings nur auf Góngora bezieht, lässt sich eine bedenkenswerte Vergleichbarkeit erkennen: Pabst referiert die Deutung der »Soledades« Góngoras durch Leo Spitzer (von 1929) und stellt fest⁶⁹, dem Leser sei die Rolle eines Mitarbeiters auf dem Weg »*vom Dunkel zur Klarheit*« zgedacht.

⁶⁰ Walter Pabst: »Luis de Góngora im Spiegel der deutschen Dichtung und Kritik«, Heidelberg 1967, S. 59

⁶¹ ebda., S. 60

⁶² auch: Meinhard

⁶³ Vertieft man sich in seine Darstellung der Eigenart der Romanzengestaltung Góngoras, dann sind Ähnlichkeiten in der Verwendung dieser Gattung durch Heine auffällig.

⁶⁴ ebda., S. 118 f.

⁶⁵ ebda.

⁶⁶ enda., S. 121 ff.

⁶⁷ alles: ebda.

⁶⁸ ebda., S. 123

⁶⁹ ebda., S. 161 ff., Hervorhebung im Zitat W. Pabsts

»Die syntaktische Verknäuelung [...] ist [...] symbolisch für die Verworrenheit einer Welt, über die Dichtung Herr wird: Das Drama des Dichtens selber, dieses Herrwerdens über die Welt und des Ordnen dieser Welt [...]. Der Dichter hat die Verworrenheit gemeistert und gebändigt [...].«

Spitzer bestehe »auf der gewollten Dunkelheit Góngoras« und meine es »bei Góngora mit einem Geheimnis aus ›Drängung‹, d. h. mit einer künstlichen Verknäuelung an sich klarer Gestalt zu tun zu haben, [...] nicht schlicht, aber unauflösbar wie bei einem Eichendorff, sondern vielmehr kompliziert, aber entwirrbar«; als wesentlich erkenne Spitzer den »Kontra-Realismus [...], der der Realität zu Trotz eine neue künstliche Realität schafft, ungeahnte Kräfte losbindet, sie aber künstlich zügelt und dem Menschen die Zügel in der Hand läßt. [...] Der Góngorismus wird [...] als bewußte Steigerung barocker Haltung und Gesinnung, insbesondere aber als ›fortgesetzte Paraphrasierung sublimierter Gedanken‹ aufgefaßt.«

Das Zitat macht in ihrer Dunkelheit und Rätselhaftigkeit nicht nur die Ähnlichkeit Heines und Góngoras deutlich, sondern läßt auch ihre Unterschiedlichkeit erkennen: Góngoras Weg führt zu einer Dichtung, die – wie Walter Pabst erläutert⁷⁰ – »das Rätselhafte« wünscht,

»aber ›ihr bietet sich (und das hatte schon Ernst Robert Curtius konstatiert) das dunkle Dichten als genußreiche Gelegenheit an, Bildungsrätsel zu lösen, um den Geist zu schulen, [...] Dunkelheit schützt vor vulgären Augen, ist Wertsteigerung, bestätigt die Verbundenheit mit einer gesellschaftlichen oder geistigen Aristokratie.«

Heines Rätselhaftigkeit ist demgegenüber⁷¹ darin begründet, dem Leser jeweils einen entscheidenden Impuls zu selbsttätigem Auflösen des Rätsels – ›von unten! – zu geben. Die Dichtung von 1851 stellt also dem modischen Balladen-Getöne nicht etwa die ›feinere‹ spanische Kunstromanze – vielleicht gar esoterisch – entgegen, sondern durchbricht eine den Literaturmarkt nicht weniger erfolgreich bedienende zeitgenössische Romanzenmode, sei sie schlicht-volkstümlich oder gewählt-künstlich.

Gestalt und Rolle des Erzählers, den Heine für den »Romanzero« fingiert, lassen sich nun schärfer konturieren. Verspricht er im »Motto« der »Historien« dem Publikum »Heldenlieder«, so knüpft er an einen Romanzensänger in der Tradition von Herders »Cid« an, als Lügner spielt er jedoch zugleich eine Rolle, wie sie ein dem Judentum heimlich verbundener ›Neuchrist‹ zu spielen hatte,

⁷⁰ ebda., S. 184 – Pabst zitiert Hugo Friedrich: »Die Struktur der modernen Lyrik«, Hamburg 1956

⁷¹ so die These dieser Arbeit (siehe dazu v. a. Teil 6: Der Leser)

der sich scheinbar von den »Bänkelsänger[n]« und »Maultiertreibern« abgrenzt (»Spanische Atriden«, Verse 33–36), als die sein Gesprächspartner »Don Diego Albuquerque« Musikanten verunglimpft und behauptet, sie würden »klimpern / Auf den schlottrigen Guitarren« und zwar »in Posaden, Kneipen, Schenken« – nach der Version der Spielleute sei Don Fredrego der Eifersucht des Königs Don Pedro seiner Gattin Donna Blanka von Bourbon gegenüber zum Opfer gefallen. Das solle der Erzähler nicht glauben, denn in Wirklichkeit sei es um den »Ruhm« des strahlenden Helden Don Fredrego gegangen und dessen besondere Eigenschaften,

»Seiner Seele Hochgefühle
Und die Wohlgestalt des Leibes,
Die ein Abbild solcher Seele«. (Verse 50–52)

Dessen Gestalt wird dann von Albuquerque in den nächsten Versen zum romantischen Heldenbild ausgeschmückt.

Die Geschichte, die der spanische Ritter dem Erzähler bei Tisch serviert, erweist sich als typische der Form einer »spanischen Romanze«: In ihrem Mittelpunkt steht ein christlicher Held und erfolgreicher Kämpfer gegen die Mauren, der als Opfer einer Hofintrige einem tragischen Schicksal erliegt. Die klischeehafte Idealisierung des Helden einerseits und die angesichts der eingesperrten Kinder offenbar werdende lähmende Atmosphäre, in der offenes Reden gefährlich zu sein scheint, andererseits werfen jedoch ein besonderes Licht auf die Bedingungen, unter denen diese Situation spielt. Die Lage der Juden verschlechterte sich – wie bereits erwähnt – mit der Zunahme sozialer Spannungen in der Folge jener Erbstreitigkeiten, die den historischen Hintergrund der in »Spanische Atriden« erzählten Geschichte bildeten:

»Adelsstolz und Klassenbewußtsein nahmen extreme Formen an. Die Gruppe der Patrizier [...] begann sich nunmehr den ritterlichen Idealen verpflichtet zu fühlen – eine Entwicklung, die eine sich ständig vertiefende Kluft zwischen ihr und den gewöhnlichen Bürgern schuf [...]«⁷²

Der »unbarmherzige Druck« vom Ende des 14. Jahrhunderts an, die »judenfeindliche Gesetzgebung« und die »Hetze der Klerikalen« wirkten sich in der ganzen Epoche bis zu ihrer Vertreibung 1492 negativ für die Juden aus, die gedemütigt und in »*finstere[n] Hütten*«⁷³ zu hausen gezwungen wurden – in »Spanische Atriden« personifiziert in den wie Hunde (oder Schweine: »Marranos«, der Name für getaufte Juden) eingepferchten und geschlagenen »Kindern« von Don Pedros Geliebter: Maria de Padilla, die den Mord an dem

⁷² Ben Sasson, a.a.O., S. 696

⁷³ ebda., S. 697

ausgiebig beschriebenen Helden der Christenheit angestiftet haben soll – ein häufiger Vorwurf gegen Juden und Anlass für Pogrome, sie hätten die Feinde der Christen heimlich unterstützt.

Bedeutsam für die Geschichte und Entwicklung der spanischen Romanze ist die mit der Vertiefung der sozialen Kluft einhergehende Aufspaltung in zwei Kulturträger. Ihre Vertreter – die einen werden im Text des »Romanzero« als »Bänkelsänger« bezeichnet⁷⁴, für die anderen steht Don Diego – unterscheiden sich nicht nur in ihrer sozialen Stellung und ihrem äußeren Erscheinungsbild, sondern sie erzählen auch inhaltlich verschiedene Geschichten und treten in unterschiedlichen Kommunikationsräumen (»Posaden, Kneipen, Schenken«) und Dichtungsformen (»klimpern / Auf den schlottrigen Gitarren«) auf. Der Erzähler des »Romanzero« steht dazwischen; den einen Vertreter lässt er zu Wort kommen, der andere taucht nur in dessen Andeutungen und seinen eigenen Fragen auf, die kaum – allenfalls hinter vorgehaltener Hand – gestellt oder beantwortet werden dürfen.

Merkwürdig erscheint die »Zelle«, die wie ein besonders geschütztes Steinbildnis im »Kreuzgang« in die Wand eingelassen ist:

»Dorten sah ich, in der Wand
Eingemauert und nach außen
Fest mit Eisenwerk vergattert,
Eine Zelle wie ein Käfig.« (Verse 204–207)

Die anfangs nüchtern aufzählende Beschreibung (»Menschliche Gestalten zwo«) geht in vorsichtige Anteilnahme über:

»Aus der Tiefe ihres Elends
Schauten sie zu mir empor,
Wie mit weißen Geisteraugen,
Daß ich schier darob erschrocken.« (Verse 221–224)

Der folgende Ausruf: »Wer sind diese Jammerbilder?« lässt die emotionale Beteiligung, die auch Don Diego empfindet, kaum mehr verbergen. Dessen Antwort setzt die vorher unterbrochene Erzählung fort – jetzt allerdings nicht mehr in der Form einer »Rede« (Verse 23 und 194) zur Unterhaltung bei Tisch, geschützt vor Mithörern durch »Wispern und Sumsen« (17) der Tischgesellschaft, sondern »Heitern Weltmannston erkünstelnd« (232), wie es jemand tut,

⁷⁴ Als eine Art »Mischform« sieht Walter Pabst (a. a. O., S. 46) bereits Gleims »komische Romanzen«, die er als »phantastische Kontamination« bezeichnet und in Heines Text wiederfindet: »Denn gerade diese spanisch-nordische Mischung sollte in einem Meisterwerk deutscher Liedkunst weltweiten Ruhm und den Glanz der Unsterblichkeit erwerben: in Heinrich Heines Romanzero.«

der damit rechnen muss, heimlich belauscht zu werden. Die Erklärung beginnt dann auch wie ein Märchen: »Dieses sind zwey Königskinder« und setzt die Geschichtsklitterung fort: Das Abschlichten des Bruders wird Befreiung »Von der großen Last der Krone« (240) und vom Leben, die Einkerkering aus »Siegergroßmuth« (244) heißt »freye Kost und Wohnung« (248), die Miss-handlung wird zu »Regalirt sie mit der Peitsche« (264) umformuliert.

Die Menschlichkeit des amtierenden Königs verkündet er zum Abschluss in der Sprache eines Dekrets:

»Keiner fremden Miethlingsfaust
Wird er ferner anvertrauen
Ihre Zucht, die er hinfüro
Eigenhändig leiten will.« (Verse 281–284)

Was der Erzähler letztlich glaubt, bleibt offen – der »Seneschall« beendet das Gespräch. Die beiden Gedankenstriche am Schluss überlassen dem Leser die kritische Würdigung der Erzählung. Parteilichkeit ist jedoch von Anfang an in der Vorstellung der am Gastmahl beteiligten Gesellschaft erkennbar (»Souveraine Langeweile« – Vers 7, »seidne Pöbel« – Vers 13, u. a.).

Parteilich führen auch die nächsten Texte der »Lamentationen« die durchweg höhnisch-negative Perspektive auf die Hauptperson fort: »Tyrannenvorleser« in Stuttgart (»Der Ex-Lebendige«) und fortschrittmüder, Bockbier trinkender »Schauspiel-Intendant« in München (»Der Ex-Nachtwächter«) verspotten Franz Dingelstedt. Als großspurig-prahlerisch erscheinen Platen und seine Epigonen (»Plateniden«).

Dem herrschenden Druck zu erliegen und sich wie Don Diego in Sprache und Inhalt anzupassen, erscheint dem Sprecher – sowohl, wenn es aus Resignation geschieht, als auch aus falschem Ehrgeiz – unerträglich. Auch die von der Person des Dichters zur Allegorie der Dichtung übergehende Verallgemeinerung in »Mythologie« demonstriert, für wie verwerflich es der Erzähler hält, solcher »Verführung« zu erliegen: Europa, Danaë, Semele und Leda haben allesamt keine überzeugenden Gründe: Weder der »Ochse« (zu dem der Stier-Zeus des antiken Mythos sich wandelt) noch – sprachlich deutlich genug in den Anspielungen – »der goldne Regen« oder die »ideale Himmelswolke«! Dass sich Leda von einem »Schwan« hat betören lassen – schon in »Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski« eine Personifizierung romantischer Sehnsucht –, ist gewiss nicht empörender als das Verhalten der anderen Damen – aber der Sprecher kann seine Abneigung im vierten Fall nicht mehr zu verständnisvoll-versöhnlicher Geste abmildern, sondern er lässt seiner Entrüstung freien Lauf, indem er sie als »Gans« beschimpft.

Als Werkzeug des Dichters, mit dem er seine Reime »abspult«, taucht die Gans bzw. eine ihrer Federn – »Spule von der Gans« – im nächsten Text wieder auf (»In Mathildens Stammbuch«), worin er Heines Gattin ins »Stammbuch« schreibt, welche Bewertung er fürs »Poesiealbum« fabrizierten Versen (»Versifizierten Firlefanzen« / »Modewuth«) zumisst: Es ist die der bürgerlichen Gesellschaft angemessene Vermarktung romantischer Poesie.

Die Möglichkeit des Dichters, sich den herrschenden Verhältnissen nicht zu unterwerfen, sondern in besinnungslosem Sturmflug den »Sieg« erringen zu wollen, wird in einer »An die Jungen« adressierten Ermutigung mitgeteilt, die sich am Ende als Warnung vor rauschhaft hochgesteckter Erwartung (»Die Königinnen / Erwarten schon knieend den Sieger im Zelt«) entpuppt, weil sich die Hoffnung als trügerisch erweist und in den »Triumphpodium« mündet, der einer Dichtung zuteil wird, die unbeirrbar heldenhaft – geradewegs – ihr Ziel zu erreichen versucht – die Schwierigkeiten beim Schreiben und Verbreiten der Wahrheit, die man (wie Brecht das Problem später angeht) nur mit »List« bewältigt, ignorierend.

Deutlich ist als Thema der ersten Texte der »Lamentationen« die Problematik schriftstellerischen Arbeitens in einer Situation der Unterdrückung ihrer Freiheit bzw. in der Gefahr des Missbrauchs ihrer Aufgaben.

Die Erfolgsgewissheit, in den Besitz der Belohnung – »Ich soll des Himmels höchste Lust / Hier schon genießen auf Erden« – zu kommen, wird in »Der Ungläubige« widerlegt und zugleich begründet. Das Bild, das die Suche nach der Gewissheit im biblischen Vergleich sucht, in dem Thomas, der Jünger Jesu, seinen Finger in dessen Wundmale legt, ist von irritierender Komplexität. Denn der Sprecher will die Prüfung an der »Wunde« seines eigenen Glückes vornehmen. Geht man dem disparaten Bild auf den Grund, dann ist zuerst die Aufspaltung des Sprecher-Ich festzustellen: Sein Glück wird im auferstandenen Christus mit den Wundmalen personifiziert, seine Skepsis im ungläubigen Thomas, der ankündigt, mit seinem Finger prüfen zu wollen, ob die Realisierung Wirklichkeit oder nur Illusion ist.

Weniger die »*derbe sexuelle Wende*«⁷⁵, die durch die Formulierung »Meines Glückes Wunde« von den Zeitgenossen assoziiert wurde – es wurde als »*frivol*«⁷⁶ abgelehnt – als der Einfall, in einer prägnant verbildlichten Umarmung die Allegorie des (schon in »An die Jungen« ähnlich dargestellten) Erfolgs vor Augen zu führen, prägen das Gedicht. »Goldlocken« legen die Märchenhaftigkeit, »Traum will Wahrheit werden« (stabgereimt hervorgehoben wie

⁷⁵ DHA 3/2, S. 790

⁷⁶ ebda., S. 789

»Himmels höchste ... hier«) das Utopische des Wunsches nahe. Die in »Deutschland. Ein Wintermärchen«, Caput I,⁷⁷ formulierte Zielsetzung:

»Wir wollen hier auf Erden schon

Das Himmelreich errichten« (Verse 35/36)

wird in dem 1845/46 entstandenen Text superlativisch übersteigert (»des Himmels höchste [!] Lust«). Der Bezug zum Johannesevangelium bindet den ersehnten Genuss an die Passionsgeschichte mit dem Tod am Kreuz und an die Auferstehung als vorausgehendem Geschehen.

Muss es Heine nicht eine diebische Freude bereitet haben, die christlich-entrüsteten Rezipienten in die »Falle« des geilen dichterischen Scheines tapen und dabei die durchaus christliche Heilslehre überlesen zu sehen? Die Erlöser-Gebärde, die der Erzähler in seiner Rolle als Christus ausführt, erinnert auch an »Nächtliche Fahrt«, in der er die »arme Schönheit« ins Meer schollern lässt, um sie zu retten.

Ein anderes Auferstehen erfährt im Zentrum der »Lamentationen« der in der Forschung⁷⁸ als »Alter ego« des späten Heine verstandene »Lazarus«. Im evangelischen Geschehen ist er nicht nur der Arme und Aussätzige vor der Tür des Reichen, sondern auch der von Christus vom Tode Auferweckte. In »Lazarus I. Weltlauf« treffen die beiden neutestamentlichen Gestalten in dem von Dolf Oehler⁷⁹ in der Gebärde des »Fußtritts« erfassten Vorgang zusammen, den der die Rolle des erweckenden Christus einnehmende Sprecher dem besitzlosen – als »Lump« titulierten – »Lazarus« verpasst. Tod und Auferstehung sind den ganzen »Lazarus« durchziehende Motive. Der christliche Fußtritt lässt sich als einer befreiungstheologischer Qualität: als Aktivierung verstehen, deren allegorische »Übersetzung« vom Leser zu leisten ist und deren Dialektik – in jedem »Feld« solcher »Übersetzung« – die Aufhebung auf höherer Ebene (der Utopie) anstrebt und die Negation des bestehenden Zustands voraussetzt.

Teil dieser Dialektik ist auch der Erzähler, für dessen Eigenart es allerdings von Belang ist, dass der »Lazarus«-Zyklus Teil der »Lamentationen« ist – ein Titel, der uns auf seine Quelle, die Klagelieder des Jeremias verweist und damit auf die »tiefste« Schicht der allegorischen Textkonstruktion: die jüdische. Sie führt uns zurück zu der Wurzel jener in »Spanische Atriden« erkannten Aufspaltung im spanischen Mittelalter und zu der Frage nach der

⁷⁷ Joachim Bark weist in den Erläuterungen zu seiner Taschenbuchausgabe des »Romanzero« auf die »*das Diesseits bejahende saint-simonistische Philosophie*« hin, die Heine v. a. in den 30er Jahren rezipierte: a. a. O., S. 360 f.

⁷⁸ so z. B. J. Bark, ebda.: »Nachwort«, S. 250 ff.

⁷⁹ Dolf Oehler, a. a. O., S. 248

Entstehung jener zwei Kulturen, auf die die Gestalt Don Diegos einerseits und der »Bänkelsänger« andererseits hinweisen.

Ein Musiklexikon von 1934⁸⁰ stellt in seinem geschichtlichen Teil die Zeit der ägyptischen Hochkulturen, in der Heines »Romanzero« beginnt, als Periode dar, in der das erste große »Sammelbecken aller möglichen Einflüsse jener vorgeschichtlichen Kulturen«⁸¹ chinesische, indische, sumerische, chaldäische, persische u. a. Strömungen zusammenfließen lasse. Als Vermittler dieser »morgenländischen Kulturen« zum »europäisch-abendländischen Altertum« seien sowohl das israelitische wie das hellenische Volk zu nennen. Der Aufstieg der jüdischen Musik beginne nach der ägyptischen Gefangenschaft und werde in der Zeit König Davids zu einer Art klassischer Blüte geführt, in der Zeit der Zerstreuung des Judentums nehme der Synagogengesang »die mannigfaltigsten fremden Einflüsse« auf, ursprünglich erhalten habe sich jedoch die »Melodienüberlieferung orientalischer Juden«, die eine »wichtige melodische Quelle für die christlich-abendländische Gregorianik« werde.

Für das beginnende Mittelalter wird neben dem gregorianischen Choral auch »der zweite Strom vom Morgenland« betont, die im »Rom des Jahres 600 zu einem einzigartigen Brennpunkt« zusammenflössen, sich von dort aus dann in der Zeit der Christianisierung ausbreiteten; neben dem mehr und mehr – insbesondere durch den Bann unter Ludwig, dem Frommen, gegen heidnische Überlieferung – herrschenden Kirchengesang existiere in den »unteren Volksschichten« eine »arteigene Musikpflege« – eine Aufspaltung, die dazu führe, dass »der einstmals hochgeachtete Sänger [...] zum fahrenden Gesellen« werde; Spielleute (nach dem Vorbild der römischen »joculatores«) zögen nun – »von Kirche und Staatsgewalt für vogelfrei erklärt«⁸² – über die Dörfer zu Festen und Jahrmärkten. Das unterirdische Kulturgut lebe also »in der Tiefe der Volksseele« fort.

Dasselbe wird für die (im »Romanzero« zitierte) »hellenische« Brücke behauptet, die insbesondere in der »klassischen Musikanschauung« Platons die »Macht der Musik« betone und Vorstellungen über »die seelischen Reflexe« entwickle, die Musik auszulösen verstehe; als Instrument, das abgeklärte »Gemütsbewegungen« ausdrücke, gelte die Kithara, die aus der Lyra entstanden und dem Kult Apollos gewidmet sei. Als volkstümliche Sänger habe man von Ort zu Ort ziehende »wandernde Rhapsoden«.

⁸⁰ »Atlantisbuch der Musik«, Berlin 1934 (Fred Hamel und Martin Hürlimann, Hg.); Geleitwort von Richard Strauß: »Musik und Kultur«, in dem er gegen das »Unfehlbarkeitsdogma der Form« polemisierend den »lebendige[n] Inhalt der Kunst« betont.

⁸¹ ebda., S. 103 ff. (dort auch die folgenden Zitate)

⁸² »1237 im Sachsenspiegel: »spielleut und gaugkler sind nicht leut wie andere Menschen, denn sie nur ein Schein der Menschheit haben, und fast den Tollen zu vergleichen sind«, ebda.

Das Gedicht »Der Apollgott«, das an diese Gepflogenheit anspielt, verknüpft in der Figur des von der romantisch beseelten Nonne verehrten »Rabbi Faibisch« beide »Vermittler« in einem zum Wanderschauspieler bzw. -sänger heruntergekommenen ehemaligen sephardischen Vorsänger der Synagoge in Amsterdam.

Erst in jüngster Zeit ist die musikgeschichtliche bzw. -ethnologische Forschung (wieder?) auf Einflüsse und Verbindungen aufmerksam⁸³, in denen jüdische Wurzeln eine Rolle spielen. So war z. B. von den auf der ganzen Welt verstreuten »unzähligen Arten jüdischer Musik« in einer 1997 ausgestrahlten Fernsehsendung des Kanals »Arte« in der Reihe »Musica« die Rede⁸⁴. Darin wurde die Ähnlichkeit des »gutturalen Timbre« und des mit dem Mund erzeugten »Vibrator« bei türkisch-moslemischen Muezzin und jüdischen Chasan hörbar, wie sie auch den Singsang charakterisieren, den das Kind Jehuda in Heines Text (»Jehuda I«, Verse 45–52) von seinem Vater erlernt und den Rabbi Faibisch (»Der Apollgott III«, Verse 67/68) beherrscht. Walter Salmen hebt die tragende Rolle hervor, die jüdische Musikanten seit dem 17. Jahrhundert in Ungarn (in von »jüdische[n] Primgeigern« geführten »jüdische[n] Zigeunerkapellen«) spielten. Seine Untersuchung geht zurück bis zur »Entfaltung einer sephardisch-jüdischen Kultur neben der christlichen und mohammedanischen« und belegt gemeinsame Feste aller »drei Religionen z.B. 1159 in Toledo«, ebenso die Beschäftigung jüdischer Hofmusikanten am königlichen Hof (abgebildet in einem »dem Lob der Gottesmutter Maria gewidmeten Prachtkodex«).⁸⁵

Anders war die Situation jüdischer Spielleute in anderen Teilen Europas, in denen sie über die Jahrhunderte hindurch als Gauner oder Bettler vielerlei Arten der Unterdrückung ausgesetzt waren. Die in »Der Apollgott« vorkommenden »Musen« (»Dirnen«, die aus »dem Amsterdamer Spielhuis« kommen; eine mit »Lorbeerkopfputz«⁸⁶ wird als »die grüne Sau« bezeichnet) haben als Figuren der Realgeschichte das Image »gefallene[r] Geschöpfe«; der Prostitution verdächtig treten sie als »baleresse, jocularix, fille de joye, springerine oder tympanista« auf, sind von »zünftigen Gewerben« ausgeschlossen und werden von Gesetzeswerken (Stadtrechten, Kirchensynoden, Landverordnungen, Talmud) als unehrlich verurteilt.⁸⁷ Speziell der in »Pomare II« zitierte Tanz der Salome (Herodias) wird als sündhaft verdammt. »Erst im 18. und 19. Jahrhundert wird das Aufspielen jüdischer Musikantinnen dichter bezeugt«,⁸⁸ vor allem in Böhmen.

⁸³ Walter Salmen: »... denn die Fiedel macht das Fest. Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert«, Innsbruck 1991.

⁸⁴ Titel: »Gesänge von Sand und Sternen« (von Nicolas Klotz und Ami Flamer)

⁸⁵ alle Zitate: Salmen, a. a. O., S. 26 ⁸⁶ wohl als Muse der Dichtkunst gemeint

⁸⁷ Salmen, S. 36

⁸⁸ ebda., S. 37

Als produktives Milieu für jüdische Musiker, das ihnen die Anerkennung als Künstler ermöglichte, galten »gesellschaftliche Gepflogenheiten, wie sie etwa in Amsterdam, London, Hamburg oder Norditalien gegeben waren.«⁸⁹ Auf der anderen Seite schürten Straßensänger in Spott- und Scheltliedern antijudaistisch »Fanatismus und Haß der Menge gegen die Judenhunde.«⁹⁰

Wenn Heines Erzähler im »Romanzero« zwischen den Fronten – künstlerisch anerkannte Formen einerseits, volkstümliche und oft unterdrückte oder marginalisierte andererseits – steht, dann charakterisiert diese Position auch die Eigenart seines Umgangs mit der Dichtungsform ›Romanze‹. Diese Eigenart, in der Heinrich Heine in seinem 1851 arrangierten Gedichtzyklus einen Erzähler präsentiert, entspricht der Definition einer Rolle, die Brecht etwa hundert Jahre später dem Schauspieler mit dem Begriff ›Gestus‹ zuweist. In seiner Analyse dieses Begriffs geht Jürgen Engelhardt⁹¹ von Hegel aus:

»Die entscheidende Textstelle in Hegels Vorrede zur ›Phänomenologie des Geistes‹, die den geschichtlichen Grund für Verfremdung philosophisch als Analyse des Bekannten legt, gerade weil es bekannt sei [...], trifft nicht nur zentral den Verfremdungsbegriff, sondern grenzt indirekt zugleich den Gestusbegriff als durch Verfremdung Analysiertes ab.«⁹²

Unter Verfremdung wird dabei »Aufhebung des Bekanntseins einer Vorstellung«⁹³ verstanden. Der Brechtsche Begriff der »Verhaltensweise«,⁹⁴ in dem die doppelte Bedeutung des Gestischen »als ruhender Bewegung (Vorstellung) und bewegter Ruhe (Verfremdung)«⁹⁵ terminologisch verbunden ist, trifft das Verhältnis der Figur des ›Schauspielers‹ zu dem Material, das er vor- und darstellt (sei es sprachliches, mimisches oder musikalisches usw.) und das als dialektischer »Prozeß von Ruhe und Bewegung«⁹⁶ so gefasst wird, dass darin

»der Wirkungsmechanismus engelagert« ist, »verblüfft zu sein, sich zu wundern, daß die dimensional aus bestimmter Perspektive stornierte Bewegung überhaupt Bewegung ist, weil sie als Ruhe wahrgenommen wurde.«⁹⁷

Es handelt sich bei diesem Begriff des »Gestus« nicht nur um eine Interpretation, sondern um eine »ästhetische Schicht«⁹⁸, die vom Autor in den Text (bzw. die Musik) eingeflochten ist. Die Antinomie von Autonomie und Abhängigkeit der Kunst wird aufgehoben durch die »Prämisse«, Kunst als »handelnde Tätigkeit«⁹⁹ zu fassen, die – Engelhardt folgt Busonis Ästhetik der Tonkunst – beinhaltet, dass das Publikum damit konfrontiert wird, dass,

⁸⁹ ebda. ⁹⁰ ebda., S. 86

⁹¹ Jürgen Engelhardt: »Gestus und Entfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinskij und Brecht/Weill«, München-Salzburg 1984.

⁹² ebda., S. 41

⁹³ ebda.

⁹⁴ ebda., S. 42

⁹⁵ ebda.

⁹⁶ ebda., S. 44

⁹⁷ ebda.

⁹⁸ ebda., S. 47

⁹⁹ ebda., S. 49

»um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.«¹⁰⁰

Was in Engelhardts Argumentation Gültigkeit für alle Künste beansprucht, trifft auch für den »Romanzero« zu. Im Blick auf ihre Wirkung – und damit auf ihre politische Relevanz – soll das Begriffspaar »*Gestus und Verfremdung*« Prinzipien darstellen, die »*geschichtsästhetisch*« verstanden

»aus der naiven Perspektive konkretisierender Utopie das gegeneinander brechen können, was der Mensch an Widersprüchen tagtäglich erfährt.«¹⁰¹

Dazu gehört die »*Tiefendimension des Erkennens*«, für deren Ermöglichen Brecht, Hegels Dialektik von Bekanntheit und Erkenntnis aufgreifend, fordert:

»Damit aus Bekanntem etwas Erkanntes werden kann, muß es aus seiner Unauffälligkeit herauskommen; es muß mit der Gewohnheit gebrochen werden, das betreffende Ding bedürfe keiner Erläuterung.«¹⁰²

Heines Erzähler bringt den aufmerksamen Leser dazu, solcherart »Erläuterung« selbst zu finden. Er trägt die Geschichten so vor, dass sie aus der gewohnten Wahrnehmung heraus

»als fremd Analysiertes, als unerhörter Anblick« erscheinen; »*Staunen und Verblüfftsein sind Impuls, der zu Erkenntnis des Bekannten führt.*«¹⁰³

Insofern tritt der Erzähler wie ein – von Brecht belehrter – Schauspieler auf, der sich chamäleonartig diverser Kostümierungen (auch gleichzeitig übereinander gelegt für den Auftritt auf mehreren Bühnen) bedient und den »Gestus« vorführt, der ermöglicht,

»daß nichts so ist, wie es erscheint, alles auch anders möglich ist und nur in der Identität des sich Widersprechenden aufgeht.«¹⁰⁴

Zielt Brecht darauf hin, dass der Zuschauer das, was er sich im Theater methodisch angeeignet hat, möglichst unmittelbar in seine eigene Wahrnehmungsweise übersetzt, so geht es Heine – dem ein »Theater« ja nur im Kopf des Lesers zur Verfügung steht – um die Durchbrechung eines »Geschichtsbegriffs«, dessen innere Widersprüchlichkeit er sichtbar macht – »verfremdet« – an vielen einzelnen Situationen, deren jede durch den »Gestus« geprägt und so Teil eines Ganzen ist, das die Gesamtstruktur des Textes bildet. Wenn Brecht die »*Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge*« als »*Fabel*«¹⁰⁵ bezeichnet, die das Ganze eines Theaterstücks umfasst, dann lässt sich dieser Begriff durchaus auf Heines »Romanzero« anwenden; denn er ermöglicht es, den Gedichtzyklus als »*kommunikativen Kunstakt*« zu begreifen, der »*Einheit in der Vielfalt*«¹⁰⁶ ausmacht.

¹⁰⁰ ebda.

¹⁰¹ ebda., S. 61

¹⁰² zit. nach: ebda., S. 77

¹⁰³ ebda., S. 79

¹⁰⁴ ebda., S. 169

¹⁰⁵ ebda., S. 176

¹⁰⁶ ebda., S. 178

Wenn beispielsweise Brecht ein Theaterstück in kleine Einheiten zerlegt und ihnen jeweils »Titel« gibt, die »die gesellschaftliche Pointe enthalten« und »etwas über die wünschenswerte Art der Darbietung aussagen«¹⁰⁷ sollen, dann gibt er den Schauspielern eine Spielanweisung, wie sie auch Heine seinem Erzähler gibt – freilich muss die Anweisung (da es sich um kein Theaterstück handelt) vom Leser aufgegriffen werden. So wird in »Lazarus XVII« mit dem in der Überschrift verwendeten Terminus »Geträume« dem im Inhalt des Textes dargestellten Traum der Begegnung des Sprechers mit »Otilie« ein eigentümlicher ›Gestus‹ – eine Leseanweisung – unterlegt, der, besonders wenn man das Adjektiv »Böses« beachtet, dem Traumgeschehen, das wie die Erinnerung an eine idyllische Jugendliebe gestaltet ist, hart kontrastiert. Was Wunschtraum des Dichters in der Matratzengruft sein könnte, das sich auf einen biographisch fixierbaren Vorgang beziehen ließe,¹⁰⁸ gerät so zum komischen, vielleicht sogar lächerlichen ›Gestus‹ eines – (Gott sei dank!) nicht realisierten – Heiratsantrags. Die Szene bekommt eine den ›Gestus‹ verstehbar machende Bedeutung, wenn man sie auf Goethes »Wahlverwandtschaften« bezieht – auf die bereits »Der weiße Elefant« in den »Historien« einen Hinweis enthält (Vers 117).

Der Wettlauf von der »anderen Welt«, für die das »Landhaus hoch am Bergesrand« (Vers 2) im Roman steht¹⁰⁹, hinab in die Niederungen des Lebens ist die Gegenbewegung zu der »Himmelfahrt der bösen Lust«, als die die zeitgenössische Kritik an Goethes Text aus christlicher Sicht die (Un-)Moral des Romans denunzierte. Heinz Schlaffers Interpretation des Goethe-Werkes – die unter der Überschrift »Die Rettung der Schönheit« nur in der »Vergeistigung« eine Goethes komplexer Auffassung der Moderne angemessene Lösung des Problems sieht, Otiliens Schönheit zu retten (die, »obgleich sie Eduards sinnliches Begehren hervorruft«, von »überirdischer Herkunft« zu sein scheine) – legt es nahe, Heines Erzähler mit Goethe zu »identifizieren«¹¹⁰, der seine Romanfigur Otilie zeitgenössischen Angaben zufolge geliebt haben soll.

¹⁰⁷ ebda.

¹⁰⁸ DHA 3/2, S. 849 f. bezieht, obwohl es »im Grunde belanglos« sei, den Vorgang auf Heines Jugendbegegnung mit den Töchtern Salomon Heines (die Lesart »Muhme« statt »Otilie« deutet darauf hin; die letztlich gewählte Variante spricht jedoch eher für die besondere Bedeutung des Namens); die Überschrift auf das jähe Erwachen aus einem »an sich idyllische[n]« Traum zu beziehen – im Sinne eines bösen »Vorzeichen[s]«, das den krassen »Gegensatz zur trostlosen Gegenwart« betone, ist willkürlich: Da wäre als Überschrift »Böses Erwachen« sinnvoller.

¹⁰⁹ Heinz Schlaffer: Nachwort zu »Goethe: Wahlverwandtschaften«, Goldmann Klassiker, München 1981, S. 245–285 (einschl. Hinweise u. a.); daraus die folgenden Zitate.

¹¹⁰ Der Erzähler zieht das Kostüm »Goethe« an, um ihn denunziatorisch »vorzuführen«.

Als gesteigerte Natur – »als wäre sie mehr als Natur« – ist sie Allegorie unvergänglicher sinnlicher Schönheit. Nach Schlaffer erhöhe sich

»Ottilies Schönheit zur spirituellen Gestalt: als unberührbares Inbild von Eduards Sehnsucht, als Figur im lebenden Gemälde, als gemalter Engel, als verklärter Leichnam. So bleibt sie in der Vergänglichkeit ewig, im Tode schön, als Idee sinnlich.«

Dass Heines Spielanweisung dem Erzähler diese Vorstellung als »Böses Geträume« vorgibt und ihn dadurch anweist, den idealistischen Kern des Heiratsantrags bloßzustellen, macht die Titelgebung zur Grundlage eines gegen Goethe kritischen Brechtschen ›Gestus«. Für Heines Erzähler gilt demnach, was Brecht vom Schauspieler erwartet:

»Der Schauspieler soll ontologisch gezeigte Verhaltung als widersprüchliche Struktur demonstrieren, die ihn selbst als Träger künstlich hergestellter Materialbewegungen in Mimik und Gebärde erkenntlich beläßt: Solch gestisches Material auslegend, bemächtigt sich der Schauspieler der Figur, indem er sich der Fabel bemächtigt. Erst von ihr, dem abgegrenzten Gesamtgeschehnis, aus vermag er, gleichsam in einem Sprung, zu seiner endgültigen Figur zu kommen, welche alle Einzelzüge in sich aufhebt. Hat er alles getan, sich zu wundern über die Widersprüche in den verschiedenen Haltungen, wissend, daß er auch sein Publikum darüber zu wundern haben wird, so gibt ihm die Fabel in ihrer Gänze die Möglichkeit einer Zusammenfügung des Widersprüchlichen.«¹¹¹

Begrenzt der Stückeschreiber seine Aufgabe auf das »Entwerfen theatralischer Gestik«, so hat der Verfasser des »Romanzero« kein Ensemble zur Verfügung, das eine (gemeinsame) Realisierung seines Textes in Angriff nimmt, sondern nur den sprachlich fixierten Text. Der allerdings wird dann um so wichtiger. Um die Genauigkeit in der Wahrnehmung der Details muss der Leser um so schärfer bemüht sein.

Die Anwendbarkeit von Brechts Theatertheorie bei der näheren Bestimmung der Eigenart des »Romanzero«-Erzählers macht deutlich, dass es sich tatsächlich um einen ›Paradigmenwechsel‹ handelt, was Heine in der Mitte des Jahrhunderts im Umfeld der Revolution von 1848 vollzieht. Sein »Zusammenbruch« vor der Venus von Milo im Louvre – den er im »Nachwort« des »Romanzero« erzählt – bekommt, neben dem biographischen Bezug zu seiner Krankheit (seitdem: »Matratzengruft«) und einem symbolischen zum Scheitern seiner politischen Hoffnungen, vor allem die allegorische Bedeutung vom Ende einer ›Schönheit‹ der Kunst mit ihrem Durchbruch zu neuen Bestimmungsmerkmalen, wie etwa denen eines ›kommunikativen Aktes«.

¹¹¹ Engelhardt, a. a. O., S. 179 f.

Dieser ›Paradigmenwechsel‹ wird zwar nicht theoretisch expliziert, wohl aber kunstvoll ›inszeniert‹. Vergleicht man – um ein weiteres Beispiel vorzuführen – die Verse aus »Deutschland. Ein Wintermärchen« (Caput I):

»Sie sang das alte Entsagungslied,
Das Eiapoepia vom Himmel,
Womit man einlullt, wenn es greint,
Das Volk, den großen Lümmel.« (Verse 25–28)

mit der ›theatralischen‹ Inszenierung solchen »Eiapoepias« im »Romanzero« (›Carl I.«), dann wird greifbar, was mit ›Paradigmenwechsel‹ gemeint ist. Dem Einlullenden des Wiegenlieds, das der König singt, entgeht nur, wer das Disparate der Szene wahr- und ernstnimmt, wer im Nach- und Weiterdenken über seine Wahrnehmung die gesellschaftliche ›Vernutzung‹ der Balladenform bemerkt¹¹² und aktuelle Konsequenzen daraus zieht. Anders als das Märchen der Großmutter in Büchners »Woyzeck«, das als Gegenbild zur Idealisierung der Wirklichkeit im Grimmschen »Sterntaler«-Märchen die Aussichtslosigkeit der proletarischen Existenz darstellt –

»Sie ist, um einen Ausdruck von Hegel zu gebrauchen, in der Verworfenheit die Empörung über diese Verworfenheit, eine Empörung, zu der sie notwendig durch den Widerspruch ihrer menschlichen Natur mit ihrer Lebenssituation, welche die offenerherzige, entschiedene, umfassende Verneinung dieser Natur ist, getrieben wird.«¹¹³

–, prägt Heine der ›Idylle‹ des Wiegenlieds die für die Herrschenden bittere Notwendigkeit eines Geschichtsverlaufs ein, der für die Zukunft der »Mäuschen« eine Perspektive eröffnet, sobald sie daran gehen, die Prophezeiung – »Der alte Köhlerglaube verschwand« (Vers 13) – zu verwirklichen. Die Schlussstrophe ist in ihrer beschwörenden Eindringlichkeit – »Schlafe, mein Henkerchen, schlafe!« – mehr als eine grell-komische Pointe: ein anderer ›Fußtritt‹, mit dem der (›von unten‹) Lesende aufgeweckt werden soll.

Alles andere als Pessimismus oder Resignation – wohl für den Blick ›von oben‹ (sein Mut »erlischt«), nicht aber – für den, der die historische Niederlage gerade erlebt (bzw. erlebt hat), ist intendiert: Sein Mut erhält im selben Augenblick, in dem er der alten Gesellschaft vergeht, den Impuls, der seine Energie zur Entfaltung bringen soll.

¹¹² Balladen- wie Romanzenform wird von Heine ›antiromantisch‹ verwendet, nicht auf ›Schönheit‹, sondern auf das ›Durchschauen‹ des dargestellten allegorischen Bildes oder Geschehens zielen; Beispiel für eine ›antiromantische‹ Romanze ist »Der Asra«: Die ›romantische‹ Liebesauffassung wird in den beiden ersten Strophen zitiert, um dann ›gestisch‹ (Polizeiton!) widerlegt zu werden. S. a. unten die Klanganalyse zum ›ey-‹.

¹¹³ Karl Marx' »Heilige Familie«, zit. nach Ernst Bloch: »Naturrecht und menschliche Würde.« Frankfurt 1972, S. 179.

Die Eintönigkeit des Gesanges des Königs ist der Vielstimmigkeit der Bedeutungsschichten kontrastiert, die den »Romanzero« tragen. Man muss sich den Wandel in der Gestaltung der künstlerischen Form deutlich vor Augen stellen, um die Bedeutung dessen herauszufinden, was nur als ›Paradigmenwechsel« in Heines Schritt zur Moderne (vergleichbar mit dem Beginn der ›klassischen Epoche« durch Goethes »Italienische Reise«) angemessen zu bezeichnen ist.

Wie ein Chamäleon wechselt Heines Erzähler die Rollen; ohne seine Perspektive ›von unten« zu verlassen – die sowohl eine proletarische als auch eine jüdische Sicht enthält: gerade in der Verknüpfung besteht ihre (für Heine spezifische) Bedeutung! –, geht er, zitierend, darstellend, vor Augen führend, in die Perspektive ›von oben« über, ohne diese jedoch nur einen Moment zur eigenen werden zu lassen, sondern sie ganz im Gegenteil als durchschaubare vorzuführen.

Erst Brecht wird, wenn der Dadaismus die klassische und romantische Ästhetik ›sinnfällig« und provokativ vor den Ohren und Augen des Publikums zerschlagen hat, wieder da anknüpfen, wo Heine um die Mitte des Jahrhunderts vorher bereits angekommen war. Ihr gemeinsamer Punkt ist der ›Paradigmenwechsel« in der Kunst, der das Ziel hat, die Folgenlosigkeit ihrer Ästhetik zu bekämpfen, um eine der Wirksamkeit antiken Katharsis – Versprechens adäquate gesellschaftliche Funktion der Kunst wieder möglich zu machen. Was Theodor Adorno als den »Doppelcharakter« von Kunst bezeichnet: zugleich autonom und »*fait social*« zu sein¹¹⁴, realisiert Heine im »Romanzero«, indem er die traditionelle Gattung im ganzen Ausmaß ihres geschichtlichen Gewordenseins verwendet, ohne sie gesellschaftlicher ›Vernutzbarkeit« auszuliefern – zumindest setzt er dagegen ihre eigene Widerständigkeit.

Exemplarisch dafür steht »Jehuda ben Halevy«. »Wort und Weise« (Vers 5) des Psalm 137 greifen, mit dem Anknüpfungspunkt der Tradition morgenländischer Dichtkunst: den biblischen Psalmen, deren Reichtum auf – geschöpft aus der in die Zeit ägyptischer Hochkultur hineinreichenden Geschichte des Volkes Israel. In dieser Geschichte entsteht, folgt man Herders bahnbrechender Untersuchung,¹¹⁵ »*Poesie*« als »*Rede der Götter*«, in ihrem ursprünglichen (hebräischen) Begriff:

»Das Wort heißt drücken, prägen: ein Bild, ein Gleichniß prägen: sodenn in Sprüchen reden, [...] entscheiden, ordnen, sprechen wie König oder Richter:

¹¹⁴ T. Adorno: »Ästhetische Theorie«, Ges. Schriften Bd. 7, Frankfurt 1970, S. 340

¹¹⁵ J. C. Herder: »Vom Geist der Ebräischen Poesie. Zweiter Theil, 1783« in: Sämtliche Werke Bd. 12, Berlin 1880

endlich regieren, herrschen, mächtig seyn durch das Wort des Mundes. Siehe da die Geschichte des Ursprungs und des kräftigsten Theils der Dichtkunst.«¹¹⁶

Mit ihrem Auftrag (»*Errettung des Volkes*«)¹¹⁷ bekommt sie im Zusammenhang der »*Offenbarung*«, die Moses empfängt, ihre »*Seelen*« in dreifacher Hinsicht: als »*Erscheinung*« Gottes (als »*Gesicht*« oder Traum), als »*Wort Gottes*«, an das der »*Auftrag*« und das heißt auch die »*That*«¹¹⁸ geknüpft ist:

*»der älteste und größte Prophet, Moses konnte sprechen und thun: sein ganzes Leben war Wort Gottes, Handlung. [...] In den folgenden Zeiten war die Gewalt in der Könige Händen und den Propheten blieb nur Wort: ein Wort indeß, das sie auch als That, als die lebendigste Erfüllung mahlen. [...] Der Name ›Wort Gottes‹ selbst heißt bei den Ebräern oft Führung, Leitung, Rath und That,«*¹¹⁹

und schließlich als »*Zeichen*«. Solches ›*Zeichen*« ist jedoch der Prophet selbst: eine »*auserwählte symbolische Person*«:¹²⁰

»An ihm zeigt Gott, was er mit der ganzen Nation durch alle Uebel, die sie in der Gefangenschaft dulden mußte, auf alle Völker vorhabe [...] – kurz, Vision unmittelbarer Begeisterung, und symbolische Handlung charakterisieren diese heiligen Dichter, und werden uns künftig dem Geist ihrer Poesie näher führen.«

Herders Aufforderung an denjenigen, der die Psalmen »*genetisch verstehen*« will: »*lies Moses! lies die Mosaische Geschichte!*«¹²¹ verdeutlicht in stärkerem Maße als seine Sozialgesetzgebung (mit Rückgabe des Eigentums an den besitzlos Gewordenen im Gegensatz zur Verjährung im römischen Recht)¹²², was Heine mit der Hinwendung zu seinem »*besten Heros*« Moses (Vitzliputzli I, Verse 47/48) meinte: Es geht ihm um die ursprüngliche Kraft, die Dichtkunst einmal gehabt haben soll. Hierzu gehört auch die Rolle das Sabbath, dem

*»wir die lebendige Erhaltung dieses ganzen Schatzes der Dichtkunst schuldig«*¹²³ sind und zu dessen Ideen der »*Traum künftiger Glückseligkeit*« gehört. Es fehlt auch nicht eine Vorstellung politischer Freiheit, in der¹²⁴

»das Gesetz herrsche und kein Gesetzgeber«, das »eine freye Nation [...] frei annehme und willig befolge«, die »eine unsichtbare, vernünftige, wohlthätige Macht [...] lenke, und nicht Ketten und Bande.«

Zieht man den Idealismus in Herders Gedanken ab, dann bleibt die literatur- und sprachgeschichtliche Analyse, die er seinem Verständnis des Psalmbuches zugrundelegt, dessen Hauptteil er schließlich als Ausdruck der »*Periode der klaßischen Poesie der Hebräer*«¹²⁵ in die Zeit von Davids Regierung legt.

¹¹⁶ ebda., S. 8

¹¹⁷ ebda., S. 34

¹¹⁸ ebda., S. 40

¹¹⁹ ebda., S. 40 f.

¹²⁰ ebda., S. 44 f.

¹²¹ ebda., S. 58

¹²² s. dazu Brieglebs Heinezitat, a.a.O., S. 18 f. (aus »*Geständnisse*«, DHA 15, S. 46 f.)

¹²³ Herder, a.a.O., S. 102

¹²⁴ ebda., S. 117

¹²⁵ ebda., S. 207

Die Nähe Heines zu Herders Gedankenwelt wird direkt spürbar, wenn dieser den Weg der Musik aus dem Orient über Griechen, Römer und mittelalterliche Klöster bis in seine Gegenwart beschreibt. Was sie im Laufe ihrer Geschichte an Harmonie und Melodie gewinne, verliere sie an erzieherischer Wirkungskraft:

»Die Musik eines griechischen Virtuosen, der in den Pythischen und anderen Spielen mehr als einmal den Preis erhalten hatte, verhält sich zu einem Psalm Davids ohngefähr wie ein Solo eines leichtfüßigen Gecken, der aber ein großer Tänzer ist, zu dem Tanz des Mannes vor der Bundeslade her.«¹²⁶

Die hauptsächliche Ursache dieser Wandlung der morgenländischen Musik – in Hinsicht auf ihre Wirkungskraft – zur abendländischen sei in griechischer Zeit zu suchen. Das allegorische Bild, in das Herder diesen Übergang kleidet, verknüpft »Der Apollgott« und »Pomare« im »Romanzero«:

»In dem Lande, wo die Dichter in Nachahmer und Schmeichler der herrschenden Neigungen und Weise in Professores der Dialectik ausarteten, ward die Musik, aus einer heiligen Nonne, eine verzärtelte Dirne.«¹²⁷

Und er ergänzt das Bild mit der quietisierenden Wirkung¹²⁸ von Musik im mittelalterlichen Kloster, die

»einer jungen Nonne, die wider die Theorie von Verleugnung der Welt unüberwindliche Zweifel fühlt, über eine Neigung, die in einem Nonnenkloster von rechts wegen nicht befriedigt werden kann, den Sieg erleichtert.«¹²⁹

»Der Apollgott« als das mit dem Jehudatext am engsten korrespondierende Dichtergedicht der »Historien« ist zentraler Ort im »Romanzero« für die Frage nach der (Un-)Möglichkeit von Dichtung überhaupt, wie Helmut Mojem gezeigt hat. Seine Antwort erscheint auf der Oberfläche des Textvergleichs mit »Jehuda ben Halevy« schlüssig: Im Außenseitertum des Dichters treffe sich Rabbi Faibisch mit Schlemihl. Schlehmitum werde zur »Chiffre für die Unbehaustheit des Künstlers schlechthin.«¹³⁰

¹²⁶ ebda., S. 251 ff. (»Ueber die Musik«)

¹²⁷ ebda.

¹²⁸ Wenn Herder das Lob der »Einfalt und Kraft« am Ende seines Artikels (als »Abweichung« ediert) kritisch ergänzt, indem er auf die Eselsohren des Midas hinweist, die Apoll dem König für die Entscheidung im musikalischen Wettstreit zu lasten des Gottes zukommen lässt, so will er damit wohl (?) vor dem Irrtum, mit »Einfalt und Kraft« sei bloße Kunstlosigkeit gemeint, warnen.

Demgegenüber attackiert er ironisch die Tendenz zeitgenössischer italienischer und deutscher Musik, quietisierend zu wirken: sie könnten »den Vogel auf der Spitze des Scepters in der hohen Hand Jupiters einschläfern«.

¹²⁹ ebda.

¹³⁰ H. Mojem: »Der Apollgott« in *Wirkendes Wort* 5/85, S. 266 ff.

Die Parallelität von Dichterfiguren und realem Dichter (Heine) wird von Mojem als ein Familienschicksal gedeutet (Vater Apollo, Kinder Rabbi Faibisch und Heine). Die Geschwister seien vor allem darin zu unterscheiden, wie sie auf ihr Schicksal reagierten – dabei seien für Heine »*manche poetische Formen obsolet*«, nicht »*Dichtung überhaupt*« unmöglich geworden (denn Heine dichte ja weiter); »Quintessenz« des Gedichtes sei gerade dieser »*Unterschied zwischen Rabbi Faibisch und Heinrich Heine*«. Letzterer betreibe »*eine prononcierte Auseinandersetzung mit der Realität*«, er nehme die existentielle Herausforderung, die in seinem Dichtertum begründet sei, an und wolle

»*der Selbstverantwortung, durch seine Kunst dem Namen eines Dichters und seiner Ausnahmestellung gerecht zu werden*«, genügen.¹³¹

Was Mojem nicht beachtet, ist die allegorische Form dieses Dichtergedichtes, die er mit dem Begriff ›Chiffre‹ verfehlt. Die romantische Sehnsucht (in der Nonne verkörpert) nach dem klassischen Ideal (Apollogott) wird mit dem jüdischen Kern der Verkleidung (von Mojem als »*vielleicht der böseste Witz des Juden [...] Heine*« verkannt), in der Rabbi Faibisch seine Lieder und Theaterstücke inszeniert, konfrontiert. Diese geschichtliche ›Wahrheit‹ – Folge der durchs Mittelalter hindurch über Heines Gegenwart hinaus währenden Judenfeindschaft – verkündet die Figur eines jüdischen Trödlers, dargestellt wie ein zeitgenössisches antisemitisches Hetzbild, was, wie Mojem in einer Anmerkung erklärt, »*Rückschlüsse auf das geistige Klima der Zeit*« zulasse.

Heine geht es hier aber nicht darum, Jüdisches – charakterisiert durch Sprechweise und Gebärden – zu denunzieren: Was sollte das auch für einen Sinn haben? Die allegorische Figur ist dieselbe, die in »Prinzessin Sabbath« als »Hund« erscheint, der »mit hündischen Gedanken« im Alltag »kötert« und zwar »Durch des Lebens Kot und Kehricht, / Gassenbuben zum Gespötte« (Verse 17–20). Der Sicht eines solchen Werktagsjuden erscheint der ehemalige »Chasan« (Vorsänger) der Amsterdamer Synagoge – ein seinem jüdischen Glauben abtrünniger Straßensänger – ebenso verächtlich wie beispielsweise einem Hamburger Senator; betroffen ist der »*verratene*« Künstler: sein »*Marra-mentum*«, dessen Pole Klaus Briegleb in dem Vergleich Shylock – Samson Heine »*tief*« ausgemessen sieht.¹³²

Es würde zu weit führen, Brieglebs Argumentation wiedergeben zu wollen; man muss auf sein Buch verweisen, wenn man der Dimension der hier nur kurz angeschnittenen Problematik gerecht werden will. Im Zusammenhang unseres Gedankengangs genügt es, sich klarzumachen, dass es Heine nicht darum geht, ›Dichtkunst an sich‹ und ›Judentum an sich‹ gleichzusetzen.

¹³¹ ebd.

¹³² Briegleb, a. a. O. S. 77

Die Horizontverengung jüdischer Existenz im begrenzenden Rahmen ihrer Unterdrückung in der Diaspora (auf die schon der Oberrabbiner von Berlin Michael Sachs 1845 aufmerksam machte) wie die perspektivisch verengte Sicht, die mit ihrer Verbürgerlichung einhergeht (auf die bei der Interpretation von »Prinzessin Sabbath« bereits hingewiesen wurde) unterscheiden sich nicht von der allgemeinen Biederkeit des geistigen Lebens, die Heine in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausmachte und (in romantischer Tradition) verspottete; ihre politisch gefährliche Kehrseite, die der Dichter des »Romanzero« nach oben wendet, tritt, seit 1848 ungeschminkt, im Nationalismus deutscher, österreichischer, englischer wie französischer Ausprägung zutage: als europäisches Phänomen: ein »Ungetüm« (»Prinzessin Sabbath«, Vers 12) – in den kolonialen Schlächtereien ebenso wie in den Abschlichtungen der Juniaufständischen in Paris 1848, der Märzrevolutionäre in Berlin 1849 u.a. bis zum ungarischen Oktober 1849.

Briegleb zitiert mit Recht aus der 1839 erschienenen Schrift Heines »Shakespeares Mädchen und Frauen« die Stelle, an der er über den »*Shylock zu Paris*«, den Bankier James Rothschild, schreibt, er sei

*»der mächtigste Baron der Christenheit geworden, und [habe] von Ihrer Katholischen Majestät jenen Isabellenorden erhalten [...], welcher einst gestiftet ward, um die Vertreibung der Juden und Mauren aus Spanien zu verherrlichen.«*¹³³

Über Rabbi Faibichs Kunst, die der jüdische Trödler zu verspotten trachtet, muss er jedoch, wenn er seine Darstellung des Königs David erwähnt, anerkennend feststellen, dass er da »besten Beifall« (Vers 64) erhalte. Und er liefert auch die Begründung dafür:

»Denn des Königs eigne Lieder
Sang er in des Königs eigner
Muttersprache, tremulierend
In des Nigens alter Weise« (Verse 65–68)

Was dem Erzähler in »Jehuda I« in den Sinn kommt – »Wort und Weise« des Psalms –, ist hier Garant für den künstlerischen Erfolg des Sängers. Die »Weise« allerdings, in der Heine das Gedicht »Der Apollgott III« sowie sämtliche Verse des Zyklus »Hebräische Melodien« und einige weitere »Romanzero«-Texte präsentiert, ist die seit dem 18. Jahrhundert in der deutschen Literatur verwendete Form der »spanischen Romanze«.

Heine ist sie von seinen ersten Jugendgedichten (»Wünnebergiade, ein Heldengedicht in zwei Gesängen«) bis zu den letzten »An die Mouche« vertraut. Ihre Herkunft aus spanischen Heldenliedern, die z.B. Siege der Christen über die Mauren besingen, ist in der Forschung genügend ausführlich

bearbeitet, so dass der Hinweis auf sie ausreichen mag, ebenso wie die Untersuchung der Moncrif- und Góngora-Rezeption Gleims, Herders »Stimmen der Völker in Liedern«, seine Übersetzung des »Cid« und die besondere Bevorzugung und Vervollkommnung der Dichtungsform bei verschiedenen Dichtern der Romantik.¹³⁴ Zwar lassen sich ihre Strukturmerkmale, die M. Staub systematisch zusammenstellte, im »Romanzero« finden, ohne jedoch zu der Eigenart, in der Heine sie verwendet, damit Erhellendes beizutragen.

Hanne Recks Feststellung, der Dichter des »Romanzero« habe Form und Thematik der spanischen Volksromanze »*nur mehr äußerlich*« beibehalten, denn zu ihr gehöre nicht »*der von außen kommentierende Ich-Sprecher, die Zerstörung der historischen Authentizität und die Ironie*«,¹³⁵ führt zu der Eigentümlichkeit ihrer Gestaltung. Denn solche Bestandteile finden sich, wie sie erläutert, in den spanischen Kunstromanzen des 17. Jahrhunderts. Damit sind wir aber genau in der in dem Text »Spanische Atriden« enthaltenen Spannung zwischen dem Bänkelsänger und dem Erzähler (Diego), den, in seinem verstohlen teilnehmenden Gebaren (über seine Hand heißt es: »Die gezittert, wie ich fühlte«, Vers 228), solche »marranischen« Spuren kennzeichnen, wie sie Briegleb zu Heines »*Marranentum*« belegt: Er definiert den Begriff als »*ein Getauftsein und Leben unter den dauernden Gewaltverhältnissen, die im individuellen Taufakt selber ihren ersten Niederschlag gefunden hatten*«, und ergänzt in einer Anmerkung als Merkmal des »Marranen« als Gruppe«, es bedeute,¹³⁶

»in eine Geschichte kultureller und psychischer Belastungen ihrer Identität geworfen zu werden«.

Béatrice Leroy bezeichnet dasselbe Phänomen als »*Kryptojudaismus*«¹³⁷, den sie schon vor 700 nachweist, und berichtet, im 14. und 15. Jahrhundert werde von allen möglichen Persönlichkeiten, auch des Hochadels, erzählt, sie hätten eine jüdische Geliebte gehabt (so etwa im Fall eines Richters und Bürgermeisters von Trujillo¹³⁸, der dafür bestraft worden sei); auch der Name »Albuquerque«

¹³³ ebda., S. 76

¹³⁴ Ohlschlaeger, Margret: »Die spanische Romanze in Deutschland«, Freiburg 1926
Müller, Joachim: »Romanze und Ballade«, in: GRM 40/1959, wiederabgedruckt in Müller-Seidel (Hg): »Balladenforschung«, Königstein/Ts. 1980

Pabst, Walter: »Luis de Góngora ...«, a. a. O.

Staub, Margret: »Die spanische Romanze in der Dichtung der deutschen Romantik«, Hamburg 1970

Reck, Hanne G.: »Die spanische Romanze im Werk H. Heines«, Frankfurt 1987

¹³⁵ ebda., S. 124

¹³⁶ Briegleb, a. a. O., S. 5 und Anm. 7 (S. 417)

¹³⁷ Béatrice Leroy: »Die Sephardim«, München 1987 (französisch: Paris 1986), S. 22

¹³⁸ ebda., S. 87

(der Herzog der Region um Cuellar) wird im Zusammenhang mit Prozessakten der Inquisition zu persönlichen Beziehungen zu Juden erwähnt, ebenso die Grausamkeiten des Heinrich von Trastamare gegen Juden. Die Möglichkeit, dass sich hinter einem christlichen Namen (»Maria Padilla«, der Geliebten von Pedro, »dem Grausamen«, oder »Diego«) ein Marrane verbirgt, wird sichtbar.

Die souveräne Beherrschung des Romanzentons, durch die Heine seinen Texten jene dichterische Eleganz verleiht, die den Eindruck einer »honigfließenden Rede«¹³⁹ vermittelt, darf nicht dazu verführen, zu meinen, er würde an den Textstellen, an denen er auf Ironie oder auf Stilbrüche verzichtet, eine Selbstaussage machen. Im Gegenteil muss man gerade dann hinter dem Zauber das Disparate suchen. Als »marranisch« könnte man genau diese lyrisch verzaubernde Überkleisterung eines ganz und gar nicht »zauberhaften« Geschehens mit schönen Versen charakterisieren. So wird etwa in keiner Übertragung des Psalm 137 eine so perfekte metrische Stimmigkeit erreicht wie in Heines Zitat in den ersten Strophen seines Jehudagedichtes. Moses Mendelssohn¹⁴⁰ versucht zwar, den vierhebigen Trochäus einzuhalten:

»6. Meine Zunge kleb' am Gaumen,
Wenn ich deiner nicht gedenke«,

aber schon die vorhergehenden Verse

»5. Jerusalem! vergess' ich dein;
So vergesse meine Rechte –!«

durchbrechen das Versmaß. Dagegen ist Heines Vers von »klassisch vollendeter Schönheit«:

»»Lechzend klebe mir die Zunge
An dem Gaumen, und es welke
Meine rechte Hand, vergäß' ich
Jemals dein, Jerusalem –««. (Verse 1–4)

Darüberhinaus betont, ja übersteigert er den »Gestus« dieses Schwurs, der doch nur Schweigen und Verzicht auf Instrumentenspiel verspricht, sofern der Gesang nicht – in der Situation der babylonischen Unterdrückung – der Erinnerung an die Sehnsucht des israelischen Volkes nach seiner »Heimat« dient. Ähnlich wird die Wucht des Racheschwurs

»Heil dem Manne, dessen Hand
Deine junge Brut ergreift
Und zerschmettert an der Felswand.« (Verse 26–28)

gestisch gesteigert und intensiviert, wie es keine Psalmenübersetzung erreicht.

¹³⁹ Das Bild ist einer Beschreibung der Predigten Bernhard von Clairvaux' entlehnt.

¹⁴⁰ siehe Teil 3 (»Theologischer Exkurs«) dieser Arbeit

Stimmen im pathetischen Zitat Wortbetonung und Metrum strikt überein, so nähert sich der Rhythmus der Verse bei der Wiedergabe profanen Geschehens prosaisch einem freien Wechsel der Betonungen, so dass in einer Art Plauderton (Jehuda IV) in der indirekten Rede als Stimme des Sprechers die der Gattin durchklingt (eine fiktive, Mathilde sprach nur französisch) – ähnlich wie sein eigener gespielter, selbstironischer Belehrungston in der Antwort, den er gerade im Spiel zwischen Metrum und Wortbetonung zu krasser Unstimmigkeit zuspitzt:

»Alcharisi – der, ich wette
Dir nicht minder unbekannt ist,
Ob er gleich, französ'scher Witzbold,
Den Hariri überwitzelt

Im Gebiete der Makame
Und ein Voltairianer war
Schon sechshundert Jahr vor Voltair' –« (Verse 65–71)

In diesen Plauderton hüllt Heine die (in der Forschung immer wieder zu einer ›Selbstaussage‹ stilisierte) Darstellung der Geschichte des spanisch-jüdischen Dreigestirns, deren Gemeinsamkeit in ihrem Tod liegt, der in nur mündlich – »im Volk« (Vers 194) – überlieferter »Sage« dem Schicksal des »Schlemihl ben Zuri Schaddey« entspricht, der versehentlich (als Unschuldiger) die Strafe des »Buhlschaft« treibenden Simri erhalten hatte und totgestochen wurde.¹⁴¹ Die ironische Erhebung in den Adelsstand:

»Dieser nun, Schlemihl I,
Ist der Ahnherr des Geschlechtes
Derer von Schlemihl. Wir stammen
Von Schlemihl ben Zuri Schadday.«

erinnert an der Ritterschlag, den der »Schelm von Bergen« vom Herzog erhält, und ist – vergleicht man das Schicksal, das mit dieser Aristokratisierung verbunden ist – alles andere als eine Gnade; ebensowenig wie der Lorbeer, der wie den »hohe[n] Delphier« (Vers 129) seine »Stirne krönet« (Vers 131), eine Krone ist, sondern – man hat die Parallele zu »Der Apollougott« im Ohr – der Kopfputz, der seine Muse zur »grüne[n] Sau« macht.

Die inzwischen mehrfach nachgewiesene Zerstörung des Bildes vom Dichtergenie, einem ›aristokratisch‹ über dem Volk thronenden, gottähnlichen Geist, gilt auch dem romantisch-volkstümlich gemeinten (und auch so rezipierten) Bild des »Schlemihl« nach Adelbert von Chamisso's »Peter Schlemihls

¹⁴¹ Siehe DHA 3/2, S. 925 ff.

wundersame Geschichte« von 1813: Dessen Botschaft vom falschen (dem Teufel mit seinem Schatten abgekauften) Glück im Reichtum gegenüber dem wahren in der Abwendung von der Gesellschaft erreichten Glück in der Natur charakterisiert der Erzähler in »Jehuda IV«:

»Was das Wort Schlemihl bedeutet,
Wissen wir. Hat doch Chamisso
Ihm das Bürgerrecht in Deutschland
Längst verschafft, dem Worte nämlich.« (Verse 133–136)

Dem als dem »Dekane der Schlemihle« (Vers 144) spöttisch titulierten Gesetzgeber Chamisso entgegen hält Heine die Betonung des ›bloßen Wortes‹, das auf diese Weise gesellschaftlich akzeptiert werde.

Der mit dem Wort verbundene Sinn – das Wesen des Dichterseins – bleibt außerhalb der vom Bürgertum aufgenommenen Sphäre. Wieder wird das Kernproblem der Ästhetik der Moderne angesprochen, dass das künstlerische Produkt in der bürgerlichen Gesellschaft zwar als Ware gehandelt (und da oft je kritischer, desto höher der Preis), aber nicht als im künstlerischen ›Kommunikationsakt‹ wirkungsvoller (und in diesem Sinne Gebrauchswert besitzender) – ›kathartischer‹ – Bestandteil etabliert wird. Denn dann müsste seine gesellschaftliche Tabus brechende Wirkung – z. B. das Menschenrecht auf Leben *allen* Menschen zu garantieren; z.B. das Recht, ein Jude zu sein und als Jude in der Gesellschaft frei tätig sein zu können – akzeptiert, ja gewünscht werden.

Die Fiktion, nach der die dem Erzähler unbekannt Quelle des Namens ›Schlemihl‹ von dem Berliner Kriminalrat Hitzig stamme, weist *zum einen* auf das Problem hin, das Heine selbst bei seinen Assimilationsbemühungen in den zwanziger Jahren erfuhr und das dieser frühere Jude Eduard Hitzig, der sich 1799 taufen ließ, repräsentierte – erst die Taufe eröffnet eine Integrationsmöglichkeit –: das Problem des ›Marranentums‹, das außerdem – insofern führt es zurück zur Form der Dichtung – kaschiert werden muss: Erst der ›Fußtritt‹ des Erzählers, der ›gotteslästerliche Fluch‹ (Vers 176), bringt die Information zutage. Solch eine Vorstellung von Emanzipation des Judentums wie von Kunst, die Menschenrechte ›wirklich‹, also einklagbar, garantiert, war – 1851 unzweifelhaft – für die herrschende Bourgeoisie in keinem europäischen Land akzeptabel. *Zum anderen* weist Heine mit der Suche des Erzählers nach dem »Ursprung« (Vers 139) auf die, auch Chamisso (der in einem Brief an seinen Bruder den Sprachgebrauch unter den Juden anführt) bekannte hebräische Herkunft des Wortes hin¹⁴². Der Vergleich mit »des heil'gen

¹⁴² ebda.

Niles Quellen« (Vers 138), der die etymologische Forschung einleitet, könnte das Interesse des Lesers auf weitere Wurzeln lenken, um einem ›Sinn‹ – und der von Heine intendierten Eigenart¹⁴³ – dieses Dichterseins nachzuspüren.

Neigt der assoziativ Gedanken aneinander bindende, vom Leser zu verknüpfende und in seiner lockeren Oberflächlichkeit ein Darüberweglesen provozierende Plauderton dazu, die in den Text sorgfältig hineinverwobenen Hinweise auf tiefere Schichten zu verdecken, dann bekommt der Klang dieses Tons selbst eine besondere Bedeutung. Denn mit ihm nutzt der Dichter doch ein handwerklich sorgsam konstruiertes Instrument – den ›Wohlklang‹, dessen Qualität die Aura erzeugt, in die das Publikum als Leser – mehr allerdings noch als Zuhörer eines Vortrags – unmittelbar eintaucht.

Dabei erreicht der gleichmäßige Wechsel von betonten und unbetonten Silben einen beruhigend – ›quietisierend! – einschläfernden Ton, der, wird er beispielsweise »eintönig« wie ein Wiegenlied (Carl I.) vorgetragen, sein Ziel erreicht, gleichgültig ob der Inhalt ›eigentlich‹ bewegen, irritieren oder sogar – wie Carl I. – das Blut in Wallung bringen müsste – ganz besonders wenn der Text so in die Länge gedehnt erscheint wie »Jehuda ben Halevy« oder auch »Disputazion«. Was ›Poesie‹ für eine bourgeoise Nutzung so geeignet macht, ist doch genau diese ausgleichende, versöhnende, den Stress des Alltags vergessen machende ›Erbaulichkeit‹, die in allen Medien bis in unsere Tage als optimale ›Verpackung‹ der Ware Kunst verkäuflich ist.

Wird in »Der Apollogott II« in der zur Karikatur überzogenen Gleichartigkeit des »a« der Reim als Klanginstrument denunziatorisch vor die Ohren des Zuhörers gebracht, so macht das »ey« als ständig wiederholter Reimvokal in »Nächtliche Fahrt« aufmerksam auf Reimklang und kontrastiert zu dem dramatisch zugespitzten Geschehen. Es ist, als wolle der Reim die Stimmung der zweiten Strophe, in der die Fahrt beginnt:

»Es plätschert' im Wasser des Ruderschlag's

Verdrossenes Einerley«,

mühsam – im Wort »Einerley« gar verdoppelt – zurückhalten, bis sie dann in der vorletzten Strophe im Binnenreim des »Schaddey! Schaddey! Adonay!« eine gewaltsam eindringlichen Höhepunkt erfährt, als ob die Klage aus tiefster Seele impulsiv hervorbrechen würde.

¹⁴³ Die in der DHA 3/2 – ebda. – angegebene Quelle: den Talmud, auf den Israel Tabak 1956 aufmerksam machte, führt verschiedene Namen des Schlehmil an, die auf Sündhaftigkeit und auf Unfruchtbarkeit verweisen und mit dem Gedanken des Dichters in Verbindung gebracht werden können, seine Krankheit hänge mit einem Verfluchtsein zusammen (siehe Teil 3 dieser Arbeit, S. 82 f. – Mowinckels Deutung des Begriffes ›Fluch‹)

Im Klang seiner Stimme offenbart sich, was der ›marranische‹ Erzähler unter dem Deckmantel der Form – gefällig – zu verbergen versucht und was an wenigen Stellen, signalisiert durch das »Weh« oder andere Schmerzen angegebene Laute, in die sich der Erzähler hineinsteigert (»Das heult und bellt und grunzt – ich kann / Ertragen kaum den Duft der Sieger« – »Lazarus XVI. Im Oktober 1849«, Verse 57/58), wie unwillkürlich zum Ausdruck kommt.

Zu warnen ist bei der Klanganalyse jedoch vor Schematismus. Was in der Ballade »Nächtliche Fahrt« als das plätschernde »Einerley« dem plätschernd sich fortbewegenden Spanischen-Romanzen-Schiff (als akustische Entsprechung der Form) korrespondiert, taucht im Bild des Springbrunnens: »Das plätschert so kühl« (Vers 4) in »Der Dichter Firdusi III« wieder auf, um die angenehm »weltvergessen[e]« (Vers 12) Stimmung am Hof des Schachens zu charakterisieren, in der sich der Herrscher an seinen fast vergessenen Betrug an Firdusi erinnert.

Nicht nur in der Charakterisierung des Bildes, sondern auch in seiner besonderen Klangwirkung taucht das »Plätschern« eines Springbrunnens in den »Historien« schon vorher einmal auf:

»... ... am Springbrunn,

Wo die weißen Wasser plätschern.« (»Der Asra«, Vers 4)

Dem weichen, im dreifachen Stabreim die jeweils betonte Silbe des Romanzenverses anklingen lassenden »w«-Konsonanten kontrastiert das harte »pl« im Anklang der vierten betonten Silbe. Die Wiederholung derselben Konstellation im siebten Vers betont einen Missklang in der Stimmung, der wie ein Riss im Glas den sanften Wohlklang stört. Er nimmt das »bleich und bleicher«-Werden des Sklaven klanglich vorweg, das die schön scheinende Liebesidylle inhaltlich mit der Vorausdeutung eines Sterbevorgangs irritiert. Im Aufeinanderprallen des polizeilich anmutenden Auftritts der Fürstin und des Sklaven des zweiten Teils, das die auf Dauer angelegte Statik der Szene (»täglich«) abbricht, wird der kaum hörbare Missklang zum Bruch.

Was Walter Hinck¹⁴⁴ als »eines der vollkommensten Gedichte Heines überhaupt« – ein älteres Forschungsurteil – zitiert und in seiner »äußerste[n] sprachliche[n] Ökonomie« als einen »Bericht« charakterisiert, der durch »seine Kunst der bloßen Andeutung« wirke, bezieht sich auf das Rätselhafte im Fortgang des Geschehens, das im »Geheimnis« beschlossen sei, »das aufzulösen weder die Absicht des Erzählers noch die Sache des Lesers ist.« Zwar nimmt er wahr, was diese kunstvoll gestaltete spanische Romanze so vollendet erscheinen lässt, doch ist

¹⁴⁴ Walter Hinck: »Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht«, Göttingen 1968 (VR-Taschenbuch 1972), S. 62 ff.

in dem (zweifelloso berechtigten) Verbot von »*Spekulationen*« mit einem Gestus, der dazu auffordern zu wollen scheint, zugleich alle weiteren nüchtern analysierenden Gedanken zu dem Gedicht zu unterlassen, eine Verehrung dichterischen Genies inbegriffen, die im Nichtantasten(lassen) des Heilig-Schönen die Aufgabe literaturwissenschaftlicher Tätigkeit auf die Begleitung bürgerlich-kulinarischen Lesens beschränkt.

Der Erzähler des »Romanzero« jedoch öffnet nicht nur dem kritischen Leser weitere Perspektiven in der inhaltlichen Tiefenschicht des Textes,¹⁴⁵ sondern als Sprecher dem aufmerksamen Zuhörer, der bereit ist, auch Zwischentöne zu entdecken, neue Einsichten. Denn der Klang des »ei«-Vokals in dem reimlosen Gedicht verbindet – auftauchend zuerst in »zeit« und »weißen« (Verse 3 und 4 bzw. 6 und 7) – in dreimaliger Wiederholung in den betonten Silben (Verse 8 und 9) die beiden Blöcke der zweiteiligen Geschichte: »bleich und bleicher. / Eines« und begleitet die Forderung der Fürstin im dreimaligen »deine(n)« (Verse 11 und 12). Ein letztes Mal verwendet in der Antwort des Sklaven (»heiß«), wird er – in der dem Gedicht seine Pointe der Enthüllung des Geheimnisses gebenden Erläuterung der Frage nach der Bedeutung der »Sippschaft« der »Asra« – gedehnt zu dem »e – e – e – ie« der Vokale der vier betonten Silben im letzten Vers.

Das Geschehen, das so mit einem »ei« – wie es auch im »Eyapopeya« (Carl I.) enthalten ist – klanglich (freilich nur in »Zwischentönen«) unterlegt wird, belässt man es auf der buchstäblichen Ebene des Textes, ist einfach genug: Ein Sklave liebt die Sultanstochter und beobachtet sie allabendlich, täglich blasser werdend, weil seine Sehnsucht ohne Hoffnung auf Erfüllung ist. Sein voyeuristisches Gebaren wird jedoch nicht nur entdeckt, sondern er wird von der Angebeteten selbst zur Rede gestellt.

Könnte der »ei-ei-ei«-Klang nicht wie ein unterschwelliger Kommentar des Erzählers, der den Vorgang belächelt oder gar karikiert, zu verstehen sein? Das Motiv nicht (bzw. nur im Traum) erfüllter Liebesehnsucht (»Der weiße Elefant«, »Geoffroy und Melisande von Tripoli«) ist dem »Romanzero« jedenfalls bekannt; und auch als Allegorie einer Dichtung, die nur sich selbst genügt – »*L'art-pour-l'art*« –, »von oben« gelesen: wohlklingend, »von unten« gebrochen und verulkt, wäre der Text nicht unangemessen »geführt«.

¹⁴⁵ siehe oben: »Teil 5. Ästhetische Theorie«, S. 119 ff.

Heines Verwendung der ›spanischen Romanze‹ – so lässt sich meine Darstellung kurz zusammenfassen – ist zum einen in ihrer Geschichte tief verwurzelt; dazu gehören ihre orientalisch-jüdische Herkunft und die Vertreibung und Unterdrückung des jüdischen Volkes, mit dessen Schicksal sich der Dichter identifiziert und zu dem er sich – wie allein schon die Stoffauswahl zeigt – bekennt. Dazu gehört weiterhin ihre ›marranische‹ Tradition, deren Eigenheit im Verbergen verbotener Botschaften, im Verschweigen von Zusammenhängen und in der Irreführung durch ›falsche‹ Namensgebung u. a. besteht.

Zum anderen ist sie charakterisiert durch ihre in der Entstehungszeit des »Romanzero« modisch gewordene, unhistorische Auffassung als Gattung, deren Erfolg mit ›exotischen‹ Klängen und Schauplätzen, mit Motiven aus fremder Kultur und mit der Schönheit einer Form verbunden ist, die marktgerecht ›verpackt‹ eine Hülle anbietet, unter der jedoch der Autor Heine eine Sprengkraft wie den im Psalm 137 enthaltenen Racheschwur verbirgt.

Damit dem Leser die Entlarvung des lügnerischen ›Sängers‹ seiner »Melodien« gelingt, provoziert ihn Heine durch inhaltliche und formale Irritationen, die mit allerdings ›marranischem‹ Wohlklang in seinem ›inneren‹ Ohr tönen, wo er sie – je nach im »Teil 6« erklärter Zuordnung – wahrnimmt oder ignoriert. Der Widerspruch zwischen ihrer der Geschichte und Form der Romanze angemessenen Gestaltung und der gleichzeitigen Zerstörung ihrer ›Schönheit‹ ist die Pointe einer im »Teil 5« bereits dargestellten Ästhetik: Nur ein Leser, in dem die Texte in dem Sinne wirksam sind, dass sie sein Nachdenken und Weiterforschen bewirken: aktives Aneignen von Literatur mit eigener ›poetischer‹ Tätigkeit verbinden, löst diesen Widerspruch in von Heine intendierter Weise auf. Insofern ist Heinrich Heine letzter Romanzendichter und zugleich ›Vernichter‹ ihrer Form.

