

TEIL 2 : EXEMPLARISCHE INTERPRETATION

»Schelm von Bergen«

Eine Interpretation des »Romanzero« muss dem bisher Gesagten zufolge versuchen, von den Ungereimtheiten des Textes ausgehend, den sie wörtlich zu nehmen hat, hinter die Oberfläche der Maskerade zu gelangen und das Geschehen hinter den Kulissen zu erschließen. Es bietet sich dabei an, sich anfangs an einem Untersuchungsansatz zu orientieren, der den Verstehensprozess aus der Perspektive des Lesers in Gang zu bringen versucht, wie ihn Karlheinz Fingerhut vorlegt¹ und in dem er am Beispiel des Gedichtes »Das Sklavenschiff« von H. Heine (aus den Gedichten 1853/54) Roland Barthes struktureller Textanalyse folgt und sie erweitert.

Das Gedicht »Schelm von Bergen« aus den »Historien« des »Romanzero« lässt sich in sechs Lese-Einheiten gliedern (Strophe 1-3, 4-5, 6-8, 9-10, 11-12, 13). Die erste berichtet von einem höfischen Verkleidungsfest im Düsseldorfer Schloss; in seinem Mittelpunkt tanzt die lachende Herzogin mit einem vornehmen »Fant«, der nur durch sein unter schwarzer Maske »wie ein blanker Dolch« blickendes Auge der freudigen Feststimmung eine Nuance Bedrohlichkeit verleiht. Im zweiten Teil wandelt sich das Fest zu einem volkstümlich – närrischen Fastnachtstreiben, in dem das Paar aus LE 1 weiterhin den tanzenden Mittelpunkt bildet. LE 3 schildert die Situation des Paares nach dem Ende von Tanz und Musik in drei kurzen Dialogen, in denen die Herzogin ihren Tänzer zur Demaskierung auffordert, die dieser jedoch hartnäckig drohend verweigert, bis sie ihn im 4. Teil gewaltsam entlarvt und er von der Menge als Scharfrichter erkannt wird. Menge und Herzogin weichen zurück; der Herzog tritt in LE 5 in den Mittelpunkt des Geschehens und schlägt in staatsmännischer Pose den Übeltäter, den er wegen seiner die hohe Frau beleidigenden Tat als »Schelm« bezeichnet, zum Ritter. Der Schluss stellt den Geadelten als Ahnherrn eines inzwischen ausgestorbenen rheinischen Geschlechts in den geschichtlichen Rahmen.

Der scharfe Gegensatz zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt wird nur erkennbar, wenn sich der Leser die Klassenbezogenheit des jeweiligen Festes veranschaulicht, indem er z.B. versucht, sich eine filmische oder theatralische

¹ Karlheinz Fingerhut: »Strukturelle Interpretation und die Tätigkeit des Rezipienten« in: Didaktik Deutsch 35, 1977. S. 281 ff. Dem Autor verdanke ich einen im 8. Teil verwerteten Hinweis auf Alfred Lorenzer und Jürgen Belgrad (»Tiefenhermeneutisches Interpretieren«), den er mir auf dem Internationalen Heine-Kongress 1997 in Düsseldorf gegeben hat.

Realisierung – entsprechend dem Vorschlag Rolf Hoffelds² – vorzustellen, also die Räumlichkeit und die Figuren entsprechend auszustatten etc., dem Tanz sein spezifisches Gepräge und eine musikalische Grundlage zu geben. Höfischer Rahmen, höfische Kostüme, höfische Musik (»rauscht«) des späten Mittelalters (vor der Erhebung des Herzogs zum Kurfürsten) im ersten Teil, volkstümlicher Schauplatz mit den entsprechenden Faschingsverkleidungen, einfacher Blaskapelle (deren Klangfarbe von Heine überdeutlich – »schmettern drein«, »Brummbaß brummet« – charakterisiert wird) und »Walzen« als Tanzbewegung im zweiten Teil werden einander unvereinbar entgegengesetzt.

Wird der Tanz als »Walzer« verstanden, dann ist dessen Geschichte zu beachten, nach der er sich vom Ende des 18. Jahrhunderts an langsam durchsetzte und erst nach 1815 – dem Wiener Kongress – als gesellschaftsfähig galt. Für die Zeit des Herzogtum Berg also bestand das »Walzen« einfach im Sichdrehen und war eine Bewegungsart, die auf volkstümlichen Tanzböden gepflegt wurde.

Eine Interpretation des Gedichtes ist nicht möglich, ohne als Ausgangspunkt den eklatanten Widerspruch zwischen LE 1 und LE 2 zu nehmen und ihn aufzulösen. Wie schon im ersten Teil dieser Arbeit erwähnt, ist eine historisch stimmige Versöhnung – Vermischung von höfischem Fest und volkstümlicher Fastnacht – nicht möglich. Zu genau kannte Heine die Gepflogenheiten und die Geschichte seiner Geburtsstadt, um hier einem Irrtum zu unterliegen. Die Erstveröffentlichung des Gedichtes in einer Kölner Zeitung könnte daraufhin deuten, dass Heine ganz bewusst auf einen Trend Bezug nimmt, der den rheinischen Karneval zu seinem heutigen Gesicht entwickelt hat. Die Quellenlage für Düsseldorf³ ist zwar relativ spärlich, aber dennoch aufschlussreich: Kennzeichneten ihn in der Zeit »Jan Wellems«⁴ Hoffeste und Theateraufführungen – »*Gipfel der Fröhlichkeit und Ausgelassenheit*« – (für die Zeit danach werden Heines Gedicht und Textauszüge aus seinen Kindheits-erinnerungen zitiert), so findet eine bedeutsame Belebung erst ab 1825 statt; die Beschreibung zeigt eine neue Art von Karnevalsgepflogenheit: Der »Prinz Karneval« ist geboren!

Mit ihm beginnt eine »romantische« Tradition, die nach dem Vorbild Kölns, das bereits 1823 damit begonnen hat, allegorische Züge auftreten lässt. Der Bürger schmückt sich jetzt mit ritterlichen Kostümen, orientiert sein Gebabe

² Rolf Hoffeld: »Welttheater als Tragikomödie« in: Gerhard Höhn (Hg.): Heinrich Heine – Ästhetisch-politische Profile. 1991.

³ Alfons Houben: »Düsseldorfer Karnevalsgeschichte«, Düsseldorf 1986

⁴ 1679–1716

an Haupt- und Staatsaktionen höherer Diplomatie – im Stadtmuseum Düsseldorf findet sich ein kolorierter Kupferstich mit dem »Düsseldorfer Ritterspiel zur Fastnachtsfeier 1825« von E. Thelott – kurz: Der »Rosenmontagszug« ist entstanden. Seine Form orientiert sich anfangs deutlich am mittelalterlichen höfischen Rahmen – die genannte ›Broschüre‹⁵ eröffnet den historischen Streifzug bezeichnenderweise mit einem anderen Bild aus dem Stadtmuseum Düsseldorf: Diederich Graminäus' »Maskenzug anlässlich der Hochzeit der Jakobe von Baden 1585«, auf dem der echte Adel würdig einherschreitet; das Werk des Graminäus, in dem er in Schrift und Bild sorgfältig und in würdiger Gestalt die ganze Hochzeit dokumentiert, gibt auch ein echtes Ritterspiel als Höhepunkt jenes Ereignisses wieder.

Die Neuerung wird in einer anderen Veröffentlichung⁶ unter die Überschrift »*Romantische Reform des Kölner Karneval*« gestellt; es heißt dort, sie sei von einem »*Freundeskreis*« im Winter 1822 eronnen worden; die Beteiligten werden als »*feingeistige Olympische Gesellschaft*« vorgestellt. Dazu wird eine »Polizeiliche Bekanntmachung« mit der begleitenden Bildunterschrift abgedruckt:

»Wie zuvor die französischen Landesherren, so hatten nach 1815 auch die preussischen zunächst nur Vorbehalte gegenüber dem Kölner Karneval; ihnen war das unkontrollierte Treiben zu riskant. Erst allmählich wandelte sich ihre Angst in Zustimmung. Nachdem 1823 eine Erneuerung der Fastnacht mit einem Festordnenden Komitee in die Wege geleitet worden war, akzeptierten Militär und Polizei 1824 mit dieser Bekanntmachung die Maskerade auf den Straßen, allerdings ›blos an den drei Faschingstagen, und in Zucht und Ordnung bei geregelterm Straßenverkehr.«⁷

Sogar Goethe zollte dieser Form des Karneval »*in einem hübschen Poem*« auf den Kölner Mummenschanz 1825⁸ seinen Beifall. Die »*Redouten*« wurden jedes Jahr anders dekoriert: Mal als »*Feengarten*«, mal als »*Rittersaal*«, 1826 findet man Annette von Droste-Hülshoff im »*Gürzenich*«, dem Festsaal, »*herumwalzen*«. Dass sich diese Form der Gestaltung der Karnevalsfeierlichkeiten auch touristisch vermarkten ließ, ist ein Trend, der sich aus dieser Entwicklung heraus fast von selbst versteht.

1829 geriet der Kölner Karneval bei der Obrigkeit in den Verdacht, eine »*in polizeilicher Hinsicht nicht unbedenkliche Lustbarkeit zu sein*«, so dass der Prinz von Preußen (der echte; er ließ sich zuvor gern dorthin einladen) im Februar 1829 »*brüsk*« ablehnte und der Karneval 1830 nur hinter geschlossenen Türen stattfinden durfte; 1831 war der Prinz dann wieder dabei. Scharf wurden die Auseinandersetzungen um den deutlich als politisch verstandenen Charakter der Karnevalsfeierlichkeiten in den 40er Jahren: Mit dem konservativen

⁵ Alfons Houben, a. a. O.

⁶ Peter Fuchs (Hg.): Der Kölner Karneval. 1984²

⁷ ebda., S. 37ff

⁸ ebda., wie die Zitate der nächsten Seite

Sprecher des »Festordnenden Komitees« Leven und dem Gründer der »Allgemeinen Karnevals-gesellschaft«, dem »Kämpfer für Volkssouveränität und Demokratie«, Raveaux standen sich 1844 die Exponenten zweier politischer Lager gegenüber. Raveaux wurde 1851 »wegen seiner Teilnahme am 1848er Rastatter Aufstand« in Köln in Abwesenheit zum Tode verurteilt.

In dieses Klima hinein schrieb und publizierte Heine die erste Fassung des »Schelm von Bergen«. Dass sich – um auf das Gedicht selbst wieder zurückzukommen – der Schelm in ein höfisches Tanzfest des späten Mittelalters hätte einschleichen können, auf dem die beschriebene Szenerie (Strophen 1–5) vorstellbar ist, hat sich als unmöglich erwiesen. Wenn man jedoch den Charakter des ganzen Festes als Karnevalsszenerie auffasst, in der einer der zu Heines Lebzeiten üblichen Faschingsbälle stattfindet und zwar eine »Redoute«, auf der »Prinz Karneval« als »Herzog« mit seiner »durchlauchigsten« Gattin – eine Anrede, die der üblichen »Eure Tollität« nicht ferne steht – auftritt (in Düsseldorf fanden solche Bälle seit 1825 etwa in dem würdigen Museumssaal am Burgplatz statt), dann wird es möglich, sich eine »stimmige Feier auszumalen. Nicht also die Verlegung der Veranstaltung in die historische Realität, sondern ihre »romantisch« verklärte Stilisierung zur allegorischen »Aufführung«, wie sie in der historischen Realität des 19. Jahrhunderts entwickelt wurde, lässt eine passende Szenerie vor den Augen des Lesers entstehen. Von 1835 an waren die »Maskenfeste der Düsseldorfer Künstler« in romantischer Manier Höhepunkte des Karnevals, zu deren Gelingen auch Karl Immermann beitrug: Er inszenierte 1838 eine Szene mit dem Titel »Wallensteins Lager«.⁹

Die Weiterentwicklung der Interpretation der folgenden Lese-Einheiten ergibt sich aus dem Karnevalsbrauchtum selbst. Dazu gehörte – und das hat sich bis in die Gegenwart des Festes erhalten –, dass man mit »Narrendekret« verkünden ließ, dass das Narrenvolk die Regierung übernommen habe – in der Regel werden heute die Schlüssel zum Rathaus feierlich übergeben –, z.B. wurde 1830 dekretiert, dass die Narren ihre Waffen – einschließlich der »Dolche« (!) – abzuliefern hätten. Der neue Staat wurde als »Hofstaat des Helden Karneval«¹⁰ bezeichnet. Dementsprechend sind im Gedicht die Figuren des Herzogs und der Herzogin Personifizierungen, die als »Prinzenpaar« zum Karnevalsritus dazugehören. Wenn Heine in Übertreibung der Realität des Düsseldorfer Karnevals die »Maskenredoute« im Schloss selbst stattfinden lässt statt in einem der dafür in Wirklichkeit vorgesehenen Säle, dann liegt das darin begründet, dass er den Vorgang der Machtübernahme durch die Narren einerseits auf die Spitze treibt, indem er die ihrer »Würde« entsprechende

⁹ ebda.

¹⁰ ebda.

Räumlichkeit wählt, andererseits das Geschehen historisch verfremdet – eben »spielen« lässt –, wie es auch die Titulierung als »Herzogspaar« statt als »Prinzenpaar« erfordert.

Die Anwesenheit des maskierten Scharfrichters ist auch in einem solchen bürgerlich-volkstümlichen Rahmen ein Eklat, wie man den Schilderungen Heines selbst in den »Memoiren« entnehmen kann, in denen er über die soziale Realität des von ihm geliebten »roten Sefchen«, der Tochter des Henkers, schreibt. In dem Bild der Verse 11 und 12 unseres Gedichtes

»Ein Auge, wie ein blanker Dolch, / Halb aus der Scheide gezücket«

gibt der Dichter außerdem einen Hinweis auf die Rolle, die das Instrument staatlicher Rechtsprechung – der Scharfrichter – in der Karnevalszeit spielt: Es ist nicht außer Kraft gesetzt, sondern bleibt verdeckt immer wirksam; Recht und Ordnung gelten weiterhin, wie die Narrenvereine in Düsseldorf immer wieder zu beteuern beflissen sind. Gerade dieses scheinbare – nicht im Ernst, sondern nur als Spiel! – Außerkraftsetzen oder gar Verkehren der politischen Verhältnisse im Karneval ist das Motiv, das dem Gedicht seinen besonderen Reiz verleiht.

Inwieweit die Entstehung des Gedichtes durch den Tod des letzten Mitglieds des Adelsgeschlechtes der »Schelm von Bergen« im April 1844, das seine Linie bis auf das legendenhaft überlieferte Ereignis in Frankfurt unter Kaiser Rotbart (Barbarossa: Friedrich I.) zurückverfolgte (das von Heines Zeitgenossen – Issak von Sinclair 1811, Wilhelm Smet 1821, Karl Simrock 1837 – poetisch bearbeitet wurde) oder durch die im Zuge der Vormärzentwicklung politischer werdenden Karnevalsgepflogenheiten im Rheinland beeinflusst wurde, lässt sich nicht feststellen.

Als Entstehungszeit wird in der DHA¹¹ der Mai 1846 angegeben. Wie schon erwähnt, werden im Umfeld der revolutionären Unruhen des Juli 1830 Auseinandersetzungen um Karnevalsumzüge, -zeitungen und andere Institutionen im Rheinland unter der preußischen Oberherrschaft häufiger, besonders jedoch in den 40er Jahren, als die Narren wieder und noch schärfer aufmüpfig werden und Verbote, Beschlagnahmungen und Eingriffe der Zensoren an der Tagesordnung sind. In einem Artikel der ZEIT vom 24. 2. 1995¹² wird von einem Zensurfall aus Düsseldorf vom Januar 1846 berichtet: Der Zensor, Landrat von Frenztz, wendet sich gegen eine Partei, die

»unter dem Deckmantel von Fastnachtsvergnügen die Gelegenheit benutzte, politische Tendenzen auszugraben und ihren gesetzwidrigen Ansichten beim Publikum Eingang zu verschaffen.«

¹¹ DHA 3/2, S. 572

Könnte diese Formulierung nicht auch Heines Absicht enthüllen? Die politische Nähe zu solchen »Tendenzen« hat der Dichter nie verschwiegen und im Nachwort zum »Romanzero« 1851 ein weiteres Mal betont. Dass er in dieses Klima Kölns und Düsseldorfs, in dem 1844 schon einmal dem selben Zensor skandalöse Persiflagen auf den preußischen König bei einer Karnevalsfeier aufgefallen sind, deren Denunziation zum Verbot des »*Allgemeinen Vereins der Karnevalsfreunde*« führte¹³, nur ein harmloses Gedicht publiziert haben sollte, ist eher unwahrscheinlich. Die Vorgänge in Deutschland sind Heine nicht entgangen, und wenn die Erstveröffentlichung des »Schelm von Bergen« in der Kölnischen Zeitung vom 31. Mai 1846 als »*romantisches Lied*« von dem Heine-Besucher Levin Schücking (vielleicht von Heine veranlasst) unter der Überschrift »*Ein Blatt aus einem Reise-Tagebuche*«¹⁴ mit der Schilderung eines Besuchs beim kranken Dichter im Pariser Exil verbunden wird, könnte ein wesentlicher Grund dafür darin bestanden haben, die politische Brisanz unter der harmlosen Oberfläche zu verbergen. Dass als ein weiterer Grund für diese Art der Veröffentlichung – der sich aus einer Bemerkung in den Lebenserinnerungen von Levin Schücking ergibt¹⁵ – die Wirkung auf seinen Bruder Carl Heine vermutet werden darf und damit als ein Beitrag zu dem damals noch aktuellen Erbschaftsstreit, zeigt nur eine besonders geschickte diplomatische Vorgehensweise Heines, der mehrere Ziele zugleich zu erreichen versucht. Schücking beschreibt in dem Zeitungsartikel, der die Veröffentlichung des Gedichtes begleitet, wie der Dichter mühsam »*mit der eigenen schlaggelähmten Hand*«¹⁶ das Gedicht abschreibe, offensichtlich darum bemüht, seinen Auftrag gut zu erledigen, eine mitleidvollrührende Wirkung zu erzielen.

Für die Aufnahme des Textes in den »Romanzero« 1851 unterzieht Heine das Gedicht einer gründlichen sprachlichen Überarbeitung. Den Ablauf des Geschehens und die Figurenkonstellation lässt er jedoch in der ursprünglichen Gestalt.

Die ästhetische Konzeption, von einem Karnevalsspiel auszugehen, das unter der Oberfläche der veränderten Barbarossallegende zu entdecken ist, bleibt bestehen. Wer das Rätsel des Gedichtes, den mysteriösen Vorgang, enthüllen will, muss sich mit den aktuellen Gegebenheiten der Heine-Zeit vertraut machen, kurz: Er muss den rheinischen Karneval »politisch« betrachten bzw. sich diese Betrachtungsweise erarbeiten. Diese Aufgabe seinem Publikum zu stellen, schien Heine auch oder gerade nach den Ereignissen der 48er-Revolution notwendig.

¹² Hildegard Brog: »Karnevals-Zeitung von Köln« in DIE ZEIT Nr. 9, 24. 2. 1995, S. 80.

¹³ ebda.

¹⁴ DHA 3/2, S. 572 f.

¹⁵ ebda.

¹⁶ ebda.

Wie wichtig dem Dichter die Konstruktion eines Spiels ist, aus dem Ernst wird, zeigt eine Textstelle im Anhang der »Geständnisse«, die den umgekehrten Vorgang ins Auge fasst. Dort kritisiert der Verfasser, wie die Februarrevolution 1848 in eine »klägliche Demütigung« des Volkes verwandelt wurde, weil die in seinem Auftrage handelnden Akteure Dilettanten waren. Indem sie sich als »Provisorische Regierung« verstanden und schon mit diesem Namen zu erkennen gaben, dass sie nichts als »Komödianten« sein wollten, die ein »Spiel« im Sinn hatten, erwiesen sie sich als miserable »Nieten«, die das Volk »aus dem Glückstopf der Revolution« gezogen habe:

»Diese täppischen Gesellen hatten in der Tat vor nichts mehr Angst, als daß man ihr Spiel für Ernst halten möchte.«¹⁷

Im »Schelm von Bergen« wird, wenn nach der fünften Strophe die Musik verstummt ist, aus dem heiteren Fastnachtsspiel Ernst, weil die »Herzogin« ihr Lachen nicht abbricht, den geheimnisvollen Tänzer entlarvt und damit aus dem Spiel plötzlich Ernst werden lässt. Politisch gedacht ist das, was sie tut, ein intellektueller Vorgang: Sie stellt die »Machtfrage«, weil es ihr nicht genügt, nur zu lachen und zu tanzen – sie will »wissen«, was hinter der Maske steckt.

Der Scharfrichter als Repräsentant der ausführenden Gewalt (der Exekutive) ist der Arm des Herrschers, mit dem dieser seine Macht praktisch ausübt: Wie Polizei, Militär, allgemein: der Staatsapparat. Die Frage, was mit diesem Apparat geschieht, ist die Kernfrage jeder Revolution: eben die »Machtfrage«. Deshalb muss, wenn aus der spielerischen Machtübernahme – der nur scheinbaren der Narren – die wirkliche Machtergreifung wird, der Souverän selbst – im Gedicht: der »Herzog« – auf den Plan treten. Die Lösung, die sich aus dem Handlungsablauf des Gedichtes ergibt, ist die »Usurpation« der Macht durch den das Volk repräsentierenden »Karnevalsherrzog«: Er »adelt« den Scharfrichter, und das heißt: Er »hebt« ihn auf die Ebene, zu der er selbst gehört (die Ebene des Volkes).

Wenn im »Rhampsenit« am 3. Januar 1326 vor Christi Geburt verkündet wird, dass der künftige Schwiegersohn in den »Fürstenstand« erhoben werde, nachdem er in der Nacht vom 3. auf den 4. Juni 1324 als Schatzdieb tätig gewesen sein soll, dann liegt hier möglicherweise weder ein Irrtum des Dichters noch eine bloße Verulkung präziser Datierung antiker Ereignisse vor, sondern eine ähnliche Verkehrung, die politisches Denken nach sich zieht: in diesem Fall die Erkenntnis, dass erst die Erhebung zum Fürsten die Möglichkeit gibt, sich Schätze anzueignen, also das Volk zu bestehlen; und zwar mittels »Steuern«, wie es in der 14. Strophe heißt: »Um zu steuern solchem Diebstahl«!

¹⁷ DHA 15, S. 189 f. »Waterloo. Fragment«

Dasselbe Denken liegt auch dem Anfang des Gedichtes »Der weiße Elefant« zugrunde, in dem die Zinskarawanen aus halb Indien die Schatzkammern des »Mahawasant« derart füllen, dass selbst die größten Räume nicht mehr ausreichen – dem öffentlichen Jammern des Königs über diesen Missstand steht das heimliche »Schmuzzeln seiner Seele« beim Anblick der eintreffenden Karawane gegenüber. Vorerst sollen diese kurzen Andeutungen genügen, um zu zeigen, was auf der Ebene ›politischen‹ Denkens durch die ersten drei Historien aus dem Zyklus entschlüsselt werden kann.

Vergleicht man die Handlung des »Schelm von Bergen« – um dessen Interpretation es weiterhin gehen soll – noch einmal mit der in den »Gesändnissen« formulierten Kritik Heines an den Repräsentanten der Februarrevolution in Paris, dann wird deutlich, dass er gerade die fehlende Entschlossenheit, die Macht in dem überraschenden Moment, in dem sie ›auf der Straße‹ zu liegen scheint, an sich zu reißen, einer Regierung vorwirft, die sich für »provisorisch« hält – mit ihrem Zaudern gibt sie die vom Volk mit großen Opfern erkämpfte Macht leichtfertig auf.

Das Denken, das Heines Kritik zugrundeliegt, basiert auf einer politischen Scharfsichtigkeit bzw. staatsmännischen Klugheit, wie sie mit dem Klassiker der politischen Wissenschaft, Niccolò Machiavelli, verbunden wird. Die Überlegung, Heine als einen »*an Machiavelli geschulten*« politischen Schriftsteller zu sehen, »*der sich der Zensur vor allem durch seinen zweideutigen Stil entzog*«, ist eine zentrale These der Neuausgabe (*»in unzensurierter, ungekürzter Fassung«*) von »De la France«, die von G. Höhn und B. Morawe 1994 in Paris herausgegeben wurde.¹⁸

Mit diesem Denken verbindet das Gedicht »Schelm von Bergen« auch eine bestimmte Sicht der ›Geschichtsbetrachtung‹: Zeigt doch die Barbarossallegende nicht nur – wie es die übliche Rezeption solcher Anekdoten im 19. Jahrhundert beabsichtigte – die politische Klugheit des alten Kaisers, die als verehrungswürdige Tat eines großen Staatsmannes erscheint, sondern sie belehrt auch den »von unten« – aus der Sicht des Volkes – Geschichte rezipierenden revolutionären Historiker, worauf es im entscheidenden Moment ankommt – eine Frage, die in der sozialistischen Bewegung seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Auseinandersetzung um die »Übergangsperiode« (Stichwort ›Diktatur des Proletariats‹) bis in unsere Zeit diskutiert wird.

Eine Schlüsselrolle in der Handlung des Gedichtes spielt die »Herzogin«, deren Hartnäckigkeit in der Entlarvung ihres Tänzers überhaupt erst zu der Szene führt, in der sich der »Herzog« dann so staatsmännisch bewähren kann.

¹⁸ zit. nach Eric Bonse: »Henri, der Listige« in Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 10.6.1994, S. 21

Sie soll noch etwas genauer betrachtet werden: Sie steht im Mittelpunkt der Szene (LE 1 und LE 2), in der ihr Gatte noch nicht erwähnt wird. Sie führt etwas vor: Sie »tanzt« und ist »schön«; vor allem aber »lacht« sie »laut auf beständig«.

Diese drei Kennzeichen sind – nach Benno von Wiese¹⁹ – »Signaturen«, die Heines Leben und Werk als »durchgehende Merkmale, Leitlinien und Querverbindungen«²⁰ bestimmten, die nach Heines eigenen Vorstellungen (Lutetia, nach v. Wiese) »für übergreifende geschichtliche Zusammenhänge«²¹ stünden. Als »Inkarnation des Schönen«²² stehe demzufolge Phöbus Apollo, Tanzen repräsentiere einerseits die Freiheit, andererseits den Tod²³ – v. Wiese bezieht sich ausdrücklich auf den »Schelm von Bergen« mit der Formulierung eines »bis zum Extrem gesteigerten Kontrast[es] von Lebensglut und Todesnähe«²⁴; der Tanz sei bei Heine »Metapher für politische Vorgänge«²⁵, gerate jedoch immer wieder »ins Traumhafte und Phantastische«²⁶ und werde damit zum

»Ausdrucksmittel für eine ständig gleitende und entgleitende Wirklichkeit, die niemals ruhende Substanz [...], sondern stets intensive [...] sinnliche und geistige Bewegung«²⁷

bedeute. Auch das Lachen durchzieht Heines »Romanzero« und gehört – schon in »Rhapsenit« – in die Nähe des Tanzes.

Alle drei Kennzeichen umkreisen die »Dichtung«, die allegorisch²⁸ als »Herzogin« den Akt der Demaskierung vollzieht, ohne freilich zu wissen, wer bzw. was sich unter der Maske, die sie gewaltsam entfernt, verbirgt.

»Reimt« man sich also die Geschichte »von unten« lesend²⁹ neu zusammen, dann stehen mit dem »Herzog« (als dem Repräsentanten des Volkes) und der »Herzogin« (als Personifikation, deren Signaturen Lachen, Schönheit und Tanz sind) Souverän und Dichtung Seite an Seite beim Vorgang der Revolution. Dass es wirklich »Dichtung« als Teilbereich der Kunst ist, was die »Herzogin« personifiziert, lässt sich aus Heines eigener Bildwelt ableiten: So ist »Tanz« der Begriff, an dem Heine z.B. im »Atta Troll« die Schwäche der »Tendenzdichtung« offenlegt, »Schönheit« der Begriff, mit dem Heine z.B. Goethes Dichtungen in der »Romantische[n] Schule« als Meisterwerke lobt und als »schöne Statuen«³⁰ bezeichnet, und »Lachen« ein Heines Dichtungen ständig begleitendes Charakteristikum, das ihm selbst seine schärfsten Gegner nicht absprechen wollen und das er selbst oft genug – z.B. im Aristophanes-Kapitel in »Deutschland. Ein Wintermärchen« – als Merkmal von Dichtung darstellt.

¹⁹ Benno von Wiese: Signaturen, Berlin 1976

²⁰ ebda. S. 10

²¹ ebda. S. 17

²² ebda. S. 168

²³ ebda. S. 70 ff

²⁴ ebda. S. 75

²⁵ ebda. S. 97

²⁶ ebda. S. 131

²⁷ ebda.

²⁸ Der Begriff wird im nächsten Teil untersucht und auf seine Anwendbarkeit im »Romanzero« hin überprüft.

²⁹ siehe Teil 6

³⁰ DHA 8/1, S. 155

Die Entehrung, der sich Dichtung auszusetzen droht (wenn sie mit der Staatsgewalt, ohne ihr wahres Gesicht zu kennen, tanzend und lachend Umgang pflegt)³¹, ist Ursache des Ekklats, der nach der Demaskierung des Schelmen entstanden ist. Sie wieder in den Stand der Würde zu setzen, indem die Staatsgewalt »geadelt« wird, ist Ziel der Lösung, weil den Souverän politisch kluges Denken leitet.

Die Titelfigur – »der Schelm« – bedarf nun kaum einer weiteren Erläuterung: Sie repräsentiert das Instrument des Herrschers, das erst in der Funktion eines Dienstes am Volk als »ehrlich und ritterzünftig« bezeichnet werden kann, nachdem sein »Antlitz« vorher »Schrecken, Grauen, Nacht, Tod und Entsetzen« versprach.

Genauere Beachtung erfordert noch die Behandlung der Erzählzeit: Die ersten 5 Strophen handeln in der Gegenwart, der Dialog in wörtlicher Rede wird nur unterbrochen von dem gleichbleibenden Präsens »lacht«, das den Vers 6 (»sie lacht laut auf beständig«) fortsetzt. Erst in der 9. Strophe wandelt sich die Zeitstufe (»sträubt, kunnt, riß«) zur Vergangenheit.³² Die historische Realität, die dem allegorischen Geschehen zugrundeliegt, müsste hier Zukunft fordern, weil eine Fortsetzung des karnevalesken Lachens bis zur Entlarvung der Staatsmacht (als »nackte Gewalt«) eine Sache der Zukunft ist (aus der Sicht von 1846 die 48er Revolution, aus der Sicht von 1851 eine nicht näher bestimmbare Zukunft). Der Wechsel von Gegenwart und Vergangenheit bis in Vers 41 (11. Strophe) weist auf einen sich im Fluss befindenden, aber in die Zukunft gerichteten Vorgang der Revolution hin; die Zeitstufen müssen also – wie das soziale Geschehen »umgekehrt« werden: Für Vergangenheit steht Zukunft: Der Akt der Usurpation, das Ahnherr-Werden der letzten Strophe, das dann ein »stolzes« Geschlecht, kein – wie bisher in der Welt des »roten Sefchen« – »ehrloses« mehr sein wird.

Eine Schwierigkeit bietet noch die Herkunft des »Schelmen«, die im Titel, dann in dem Schrei der entsetzten Menge, die ihn sofort erkennt, in der Rede

³¹ Das Problem, das sich aus einem Unterwerfen der Dichtung unter (oft verdeckte) politische Zielsetzungen ergibt, ist zentrales Thema in Heines Börne-Buch; man kann den Tanz der »Herzogin« mit dem »schlanken Fant« geradezu als Metapher lesen für das vorübergehende »Politischwerden« von Kunst bis zum Akt der Revolution, den sie mit ihrer Tat – dem Entlarven der Staatsgewalt – befördert oder gar erzwingt. Denn ohne ihr unerbittliches Drängen und schließliches Brechen des Widerstands gegen eine Demaskierung hätte der Souverän den Moment der Usurpation verpasst und das Spiel wäre Spiel geblieben.

³² »sträubt« ist noch Gegenwart, »riß« schon Vergangenheit, das dazwischenliegende archaisierend verfremdete »kunnt« bleibt zwischen dem konjunktivischen »könnte« und dem Präteritum »konnte« in der Schwebe.

des »Herzogs« und in der letzten Strophe vorkommt. Was ist das für ein »Bergen«, das als geographischer Ort in der Nähe von Frankfurt liegt? Hat Heine sich einfach an die stoffliche Vorlage gehalten, um den Bezug zu der bekannten Legende nicht zu verlieren? Es gibt noch eine andere Möglichkeit, die diesen Ort in die Interpretation der politischen Sinn-Ebene einfügt: Die Funktion des Scharfrichters, wenn sie vom Volk »usurpiert« wird, entspricht einer, die das ›Volk‹ kennt: Es ist diejenige, die in der französischen Revolution den scharfen Arm des Revolutionstribunals, vor allem Robespierres, bildete, so dass die ganze Gruppierung, die die Regierung der Guillotine verantwortete, mit dem entsetzlichen Terror-Regime gleichgesetzt wurde: nämlich die Jakobiner: »Montagnards« genannt (Berg-Partei). Ihre »phrygische« Mütze soll – dem Interpreten des politischen Karneval zufolge³³ – Vorbild der ›Narrenkappe‹ sein. Der »Schelm von Bergen« könnte also geradezu eine Inkarnation³⁴ des politischen Karnevals darstellen.

Ist nicht auch Moses, der vom Berg Sinai kommend die Gesetzestafeln mit sich führt und die Gesellschaftsordnung des israelitischen Volkes ›revolutioniert‹, indem er die Götzenverehrung bekämpft und den Glauben an den ›einen‹ (unsichtbaren) Gott vertritt, eine denkbare ›Übersetzung‹ der allegorischen Figur des »Schelm von Bergen«?³⁵

³³ A. M. Keim: »11mal politischer Karneval«, Frankfurt 1969, S. 22.

³⁴ Hier könnte eine Anspielung auf den Christus der Bergpredigt vorliegen – Christus also als »*Revolutionsheld*« gesehen werden. Dies erscheint gerade im Vergleich mit dem Montagnard möglich. Die ›Aufwertung‹ eines solchen Christusbildes durch die demokratische Öffentlichkeit, als die der Ritterschlag dann zu verstehen wäre, könnte Heines Vorstellungen entsprechen.

Dagegen: Beate Wirth-Ortmann: »Heinrich Heines Christusbild: Grundzüge seines religiösen Selbstverständnisses.« Paderborn 1994/95, S. 150. Der Auffassung der Autorin, Heine habe die »*Hoffnung auf Verwirklichung dieser utopischen Gesellschaft*« am Ende seines Lebens »*verdrängt*« (S. 224), würde diese Interpretation allerdings widersprechen. Tatsächlich kann von einem »*Rückschreiten in der Theologie*«, wie sie Heines Nachwort zum »Romanzero« zitierend behauptet, in diesem Zusammenhang nicht die Rede sein. Man sollte weder Heines (oft ironische) Distanzierung von junghegelianischen Positionen wie denjenigen Feuerbachs und Bauers als Ablehnung atheistischer Religionskritik betrachten noch Heines Würdigung der – v.a. historischen bzw. biographischen – Rolle einer Glaubensgemeinschaft (Katholizismus, Protestantismus, Judentum) verwechseln mit einem aktuellen Bekenntnis dazu. Sein Bekenntnis zu einem persönlichen Gott kann auch vereinbart werden mit der Aufhebung (also der Synthese im Sinne Hegels) eines dialektischen Gegensatzes dieser beiden Positionen auf einem neuen Niveau, das Blochschem Marxismus ähnlich nahestehende wie befreiungstheologische christlicher Theologie – beider Grundlagen werden in Heines Zeit geschaffen.

³⁵ Siehe auch »Das goldene Kalb«; die »Historie« wird aus dem Blickwinkel des vom Sinai zurückgekehrten, zornigen Moses erzählt, der angesichts des Tanzes (»Aaron selbst«!) um den Götzen die Gesetzestafel zerbricht.