

TEIL 4: ZUM ›MEHRFACHEN SCHRIFTSINN‹

Die Überlegung, Heine könnte in seinen Gedichten einen allegorisch verhüllten ›Hintersinn‹ verbergen, den es zu erschließen gelte, ist nicht neu. In einem erstmals 1979, dann in G. Höhns Sammelband »Heinrich Heine – Ästhetisch-politische Profile« (1991 wieder abgedruckten Aufsatz¹ weist Norbert Altenhofer nach, dass Heine – indem er die Ambiguität der Bilder aufgreife, wie er sie in der romantischen Poesie vorfinde, und erläutere – das romantische Erbe der christlichen Tradition, nämlich die »*Hermeneutik des mehrfachen Schriftsinns*«, ihrer spezifisch christlichen Gehalte entledige und zum formalen Prinzip der Textgestaltung bzw. -auslegung mache.

An einem Beispiel aus Heines Schrift »Die Romantische Schule« zeigt Altenhofer das »*Muster der patristischen Exegese*«, allerdings im Sinne eines erweiterten, angereicherten Text-Verständnisses »aus der Sicht des Interpreten«. Denn das Beispiel bezieht sich auf Heine als Leser, nicht als Dichter – einen Leser, der sich eines Textes mit Selbstverständlichkeit bedient, um ihn sich (freilich bezogen auf das Publikum, für das er liest) eigenem Gutdünken und aktueller Verwendbarkeit folgend anzueignen. Was bei Altenhofer (nicht immer ganz einfach nachvollziehbar) durchaus in die esoterische Richtung geht – Ausgangspunkt seines Ansatzes ist ein Brief an Varnhagen anlässlich des Todes seiner Schwester, in dem der Dichter den Verlust der Verstorbenen vor allem deshalb bedauert, weil er mit ihr ein gemeinsames Verstehen gepflegt habe, eine »*Augensprache*«, die unwiederbringlich verloren sei –, bedarf für den »Romanzero« einer eingehenden Betrachtung.

Vorher soll jedoch noch einer Vermutung zu der Frage nachgegangen werden, was Heine veranlasst haben könnte, seine Texte in einer Weise zu verschlüsseln, die das sonst so unterhaltsam leichte, flüssige Lesen oder Vortragen nicht nur mit einem verlangsamenden Fragezeichen versehen, sondern es ins Stocken oder gänzlich zum Innehalten zwingen und den Leser auf einen Vergleich mit ›Quellen‹ (siehe Heines »Noten«) verweisen, auf Querverbindungen mit anderen Texten des Zyklus und vor allem auf eigenes Nachdenken und Nachforschen.

Wird Heine nach 48 zum Esoteriker, der nur noch einer kleinen Gemeinde treuer Anhänger, die seine ›Spielchen‹ mitzumachen bereit sind, etwas zu sagen hat? Hat er politische Breitenwirkung, insbesondere Wirkung auf das

¹ N. Altenhofer: »Chiffre, Hieroglyphe – Vorformen tiefenhermeneutischer und intertextueller Interpretation im Werk Heines« in: G. Höhn (Hg.): Heinrich Heine – Ästhetisch-politische Profile, Frankfurt/Main 1991, S. 116–135.

Volk, wie sie ein demokratischer Dichter, als der er sich im »Nachwort« zum »Romanzero« bekennt, doch ausdrücklich anzustreben bemüht sein müsste, aufgegeben – vielleicht gar resignativ?

Es würde zu der weitverbreiteten Tendenz, die dem späten Heine, beginnend mit dem »Romanzero«, eine pessimistische Grundstimmung unterstellt, durchaus passen, diesem Bild auch noch eine Neigung zu Esoterik hinzuzufügen. Das entscheidende Gegenargument besteht allerdings darin, dass Heine schon in seiner Zeit als ›Jungdeutscher‹ und ›Vormärzlicher‹ eine grundlegend andere Auffassung von politischer Dichtkunst hatte als Autoren wie z. B. Freiligrath, Herwegh, Dingelstedt und dass für die Spätzeit ein Motiv, das Autor-Leser-Verhältnis neu zu bedenken und zu gestalten, ohne es einem bloßen Eindeutigkeitspostulat zu unterwerfen, in den Veränderungen während der Februar- und Junirevolution 1848 zu suchen ist, in deren Umfeld Heine nicht nur seine religiöse Grundhaltung ›revidiert‹, sondern auch die Auffassung von der Rolle des Dichters und dessen Eingreifen in gesellschaftliche Abläufe.

Friedhelm Schumacher² stellt uns Heine als sorgfältig registrierenden und bei aller Hilflosigkeit der persönlichen Lage innerlich beteiligten Zeitzeugen vor und ordnet dem »Romanzero« als erster veröffentlichter Äußerung nach einer Zeit des Schweigens die klar umrissene Funktion zu: Ausgangspunkt zu sein für die »*Nicht-Konformität gegenüber den Erwartungen und gegenüber der generellen Zeitströmung*«. ³ Daraus ein neues und geschärftes Autor-Leser-Bewusstsein abzuleiten, erscheint naheliegend; es ist allerdings in seiner Qualität – und das heißt im Zusammenhang der ›allegorischen‹ Struktur des »Romanzero« in der Frage nach dem Umgang mit der Eigenart des ›Verstandenwerdenwollens‹⁴ – noch präzise zu bestimmen.

² Friedhelm Schumacher: »Der Stillstand der Zeit«, Diss. Hamburg 1989

³ ebda., S. 99

⁴ Hier ist auf eine Problematik hinzuweisen, die in dem – scheinbaren! – Widerspruch liegt, dass ein der mittelalterlichen Poetik verpflichteter Begriff wie die Allegorie zu einem festen Regelwerk gehört, das einer theokratischen Herrschaftsform entspricht – gerade deshalb ist sie in der Zeit der Aufklärung verpönt, gerade deshalb auch bevorzugt die Klassik den Begriff des »Symbols« als Ausdruck des unbegrenzten Horizonts – und dem Weltbild eines Dichters wie Heinrich Heine, zu dessen Axiomen es gehört (gerade im »Romanzero«) die Verbindung von »Thron und Altar« zu bekämpfen. Dass er dennoch die Möglichkeiten der Allegorie benutzt, kann erst dann verstanden werden, wenn ihre geschichtlich überlieferten Ausprägungen in der in Heines Texten verwendeten Eigenart entdeckt und untersucht sind; das wird in diesem »4. Teil« fortgesetzt. Danach erst kann erörtert werden, inwieweit eine Vorstellung vom »*Kunstwerk in Bewegung*«, wie sie Umberto Eco beschreibt, für die Poetik Heines nach 1848 relevant ist; in dem Aufsatz »Die Poetik des offenen Kunstwerks« von 1962

In dem Buch von Michael Sachs⁵, dem Heine die »Note« zu dem Gedicht »Jehuda ben Halevy« entnommen und dem »Romanzero« eingefügt hat, wird die Problematik des mehrfachen Schriftsinns angesprochen: Und zwar in den Begriffen »Halacha« und »Hagada«, die auch in »Jehuda I«, selbst erläutert werden. Sachs definiert »Halacha« als »*Deutung und Ausführung*«, als »*Erläuterung und Anwendung*« der Texte der heiligen Bücher:

»Das Wort, das aus der Vorzeit überkommen war, sollte nicht als ein historisches, vorübergegangenes, der Gegenwart fremd und gleichgültig gegenüberstehen. So ward das Leben der Gegenwart in den Buchstaben der Vergangenheit hineingelegt.«⁶

Der Midrasch, unter dem Auslegung (also Hermeneutik) und Paraphrase, verbunden mit freier Gedankenentwicklung, zu verstehen ist, wird von Michael Sachs mit folgenden Worten veranschaulicht:

»Es bedurfte nur des glücklichen Tauchers, der aus dem Meere die verlorengegangenen Schätze zu holen verstand. Diese Voraussetzung liegt der ganzen Tätigkeit, aus welcher der Midrasch hervorgegangen, zu Grunde.«⁷

Gegenüber der »Halacha« – der »*Erörterung des Gesetzes*« – beinhaltet der Midrasch »*volkstümliche Belehrung*«, die im Vergleich zum Geist der Bibel – den Sachs als »*gewaltigen heroischen Begeisterungsschauer*« bezeichnet – »*zu milder Frömmigkeit gedämpft*« sei. Sachs erklärt diesen Verlust an »*selbst gewisse[r] und bewußte[r] Kraft*« mit der Geschichte des Volkes Israel, das isoliert nur mit sich selbst verkehrend und über sich selbst brütend in seiner geistigen Entwicklung beengt gewesen sei. Erst durch die »*Berührung mit arabischer Bildung*« durchbrach die jüdische Schriftauslegung und Sprachforschung diese Geschlossenheit und »*erwachte*« im »*modernen Sinne*«; Einflüsse

(deutsch 1972), zit. nach ders.: »Im Labyrinth der Vernunft«, Leipzig 19953, S. 113–141, definiert Eco diese Vorstellung so, dass sie auf Heines Poetik, wie ich sie vertrete, zutrifft (was allerdings erst in der Summe der Teile« meiner Arbeit erschlossen werden kann): Der »*Gott Spinozas, der die Welt durch vollkommene Gesetze lenkt [...] wird für das Kunstwerk eine faktische Realität und fällt zusammen mit dem ordnenden Tun des Künstlers. Dieser kann in einem Kunstwerk in Bewegung sehr wohl in Hinsicht auf eine Einladung zur interpretativen Freiheit, zur positiven Unbestimmtheit der Ausführungen, zur diskontinuierlichen Unvorhersehbarkeit der der Notwendigkeit entzogenen Entscheidungen produzieren, doch besteht diese Möglichkeit, der das Werk sich öffnet, im Bereich eines Feldes von Relationen. [...]*« Es »*bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ist aber keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen: es ist die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist. Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk.*« (S. 136 f., Hervorhebungen von mir).

⁵ Michael Sachs, a. a. O.

⁶ ebda., S. 146

⁷ ebda., S. 150

der Philosophie, insbesondere des Aristoteles und (in wohl richtiger Ergänzung der Ausführungen Sachs') der christlichen Blüte mittelalterlicher Theologie mit Thomas von Aquin u. a., schufen eine lebendige neue Beschäftigung mit den heiligen Schriften. Sachs bezieht sich vor allem auf die Blüte der jüdischen Wissenschaft und Poesie im Spanien, als deren lebendiger Ausdruck Heine den Dichter Jehuda ben Samuel Hallewi entdeckt, der mit einer ähnlichen Problematik befasst ist wie Heine, wenn er die griechische Weltanschauung von der jüdischen unterscheidet und ein Werk verfasst – mit dem Titel »Kusari« –, das der »*Abwehr der selbstgenügsamen Philosophie*«⁸ des griechischen Weltbildes dient.

Der Übersetzer des Buches von Adolphe Franck über die Kabbala, Gelinek, definiert in einer Anmerkung⁹ Halacha und Hagada etwas anders:

»Die Halacha ist die nothwendige Consequenz des Mosaismus im Lichte der Offenbarung betrachtet: die Hagada ist, wo sie mythisch-allegorisch-phantastisch erscheint, ein Kind des Orientalismus überhaupt.«

Auch Franck bezieht Jehuda Halevy und dessen jüdischen Geist von griechischem abgrenzendes Werk »Kusari« ausführlich mit ein.

Inwieweit Heine in Jehuda ben Samuel Hallewi eine Art geistiger Verwandtschaft oder einen dichterischen Vorläufer erblickt haben könnte, wird an anderer Stelle erörtert.¹⁰ Michael Sachs' Hinweise zur Schriftauslegung der mittelalterlichen Midraschim und ihrer Öffnung zu arabischer und wohl damit einhergehend christlicher Forschung führen zurück zu Altenhofers Aufsatz über den mehrfachen Schriftsinn, dessen Wirksamkeit er bei Heine nachzuweisen versucht.

Was beinhaltet diese aus der Bibelexegese stammende Theorie des Schriftsinns eigentlich? In einem Aufsatz von Ernst von Dobschütz aus dem Jahr 1921¹¹ finden wir die grundlegenden Aspekte kurz zusammengestellt. Die Theorie spricht von einem »*vierfachen*« Schriftsinn: dem buchstäblichen, dem allegorischen, dem moralischen und dem anagogischen (auch: höheren) Sinn. Luther und Melancthon wandten sich ausdrücklich gegen diese Theorie der mittelalterlichen Scholastik, die allerdings zurückgeht bis ins vierte nachchristliche Jahrhundert (Augustinus, Johannes Cassian).

Cassian beispielsweise deutet den Namen »Jerusalem« buchstäblich als historische Stadt der Judäer, allegorisch als Bild der Kirche Christi, im höheren Sinn als Stadt Gottes, die unser aller Mutter ist, und schließlich als Seele

⁸ ebda., S. 202

⁹ Gelinek, a. a. O., S. 103

¹⁰ siehe Teil 3

¹¹ Ernst von Dobschütz: »Vom vierfachen Schriftsinn. Die Geschichte einer Theorie« in: A. v. Harnack – Beiträge zur Kirchengeschichte, Leipzig 31.3.1921, S. 1–13

(»anima«) des Menschen.¹² In der Frage der Herkunft geht Dobschütz zwar noch weiter zurück, lehnt es dann aber doch ab, sie aus früherer rabbinischer Exegese abzuleiten; sein Eindringen ins mittelalterliche jüdische Schrifttum datiert er auf Ibn Ezra (der zu den auch von M. Sachs erwähnten spanischen Juden gehört) als Folge christlichen Einflusses.

Als erstes Auftauchen der Theorie eines mehrfachen Schriftsinns bezeichnet Dobschütz die Deutung Homers von Plato bis zur Stoa:

»Aus der Spannung zwischen der aufgeklärten Weltanschauung der Philosophen und dem naiven Mythos der Dichter, wie sie in Griechenland im 6. Jahrhundert eintrat, erwuchs die Annahme eines verborgenen Untersinns«

in den Dichtungen Homers.¹³ Allerdings sei dies alles ziemlich »systemlos« abgelaufen, wie es bei der erwähnten Exegese der Rabbinen (wie etwa des Rabbi Ismael) nur »methodeloses Spiel des Witzes« gewesen sei, ernsthaft eher schon bei Philo von Alexandrien, doch noch ohne »ausgeführte Theorie«. Erst Origines habe »System« in diese Exegese gebracht und einen »dreifachen Sinn« angenommen, wenn auch begrifflich nicht ganz klar; über verschiedene Zwischenträger entwickelten sich schließlich bis hinein ins 12. Jahrhundert zwei unterschiedliche Denkrichtungen: die eine gehe von der »Zahlensymbolik der Vier« aus, die andere von dem »System bei J. Cassian«. Die eine finde sich im Kreis der Franziskaner (z.B. bei Bonaventura), bei denen die vier Auslegungsarten »einfach nebeneinander stehen«, die andere im Kreis der Dominikaner (Albertus Magnus, Thomas von Aquin), bei deren vierfacher Abstufung

»auf das Fundament der Geschichte oder des Literalsinns [...] der mystische oder geistliche Sinn aufgebaut« werde als eine Art »Oberbau«, der dann »den allegorischen, den moralischen und den anagogischen Sinn« umfasse.

In dieser Weise rezipiere auch Dante Alighieri die Theorie vom vierfachen Schriftsinn. Dobschütz schließt seinen Aufsatz mit der Feststellung, dass diese Methode weder durch den Einfluss rabbinischer Exegese noch durch den Humanismus, sondern erst durch die Reformation überwunden worden sei, aus dem Gedanken heraus:

»Der offenbare Gott, der Vater Jesu Christi, konnte nur deutlich und einhellig klar reden. Da gab es keinen geheimnisvollen Untersinn mehr. Die Aufklärung

¹² Man könnte Jehudas Sehnsucht nach Jerusalem »anagogisch« deuten als Suche nach der eigenen Seele (philosophisch betrachtet: dem »Nosce-te-ipsam« – erkenne dich selbst); eine Parallele in den »Historien« wäre dann die Sehnsucht des Elefanten in »Der weiße Elefant« nach der »Schönheit« in Paris – die Suche nach der »Seele« der Kunst. Versteht man Jehuda als Personifizierung des »Dichters«, wird seine Sehnsucht die nach der »Schönheit« seiner Dichtung.

¹³ ebda., wie alle folgenden Zitate aus Dobschütz auf dieser und der folgenden Seite

mit ihrer Betonung des menschlichliterarischen Charakters der heiligen Schrift hat diese Auffassung verstärkt und ihr zu endgültigem Siege verholfen.«

Der Kontrast zwischen protestantischer und katholischer Schriftauslegung entspricht dem zwischen Eindeutigkeit des Textverständnisses – zumindest was die Bibel betrifft – und einer auslegungsbedürftigen Vieldeutigkeit und führt uns zu einem zentralen Punkt im Verständnis des »Romanzero«: Sind Klarheit und Eindeutigkeit, wie sie lutherischem Bibelverstehen entsprechen, nicht genau die Forderungen, denen Heine möglicherweise ein ›neues‹ Verhältnis von Werk und Leser entgegenstellt, für dessen Gestaltung er auf mittelalterliche theologische Denkmuster zurückgreift?

Ein Motiv dafür ergibt sich aus dem Dichtergedicht der »Historien«: Der Dichter Firdusi meint sich von seinem Auftraggeber »Durch den Doppelsinn der Rede / Und des Schweigens größte List« (Firdusi II, 7/8) betrogen, weil er nur mit Silber- statt mit Goldstücken bezahlt wurde. Die Erfahrung mit politischen Versprechungen durch Herrscher, die auf Unterstützung durch das Volk angewiesen waren, sieht Heine als leitenden Gedanken geschichtlichen und politischen Denkens spätestens seit den Befreiungskriegen – zumindest erinnert er immer wieder an das Verfassungsversprechen jener Zeit. Mehr noch erscheint es geradezu als Tugend in Herrschaftsformen, bei denen das Volk als Träger der Souveränität fungiert, dass Kritikfähigkeit gegenüber veröffentlichter Meinung entwickelt und gepflegt wird – eine der Aufgaben, die Heine in seiner journalistischen Tätigkeit exemplarisch zu erfüllen versuchte.

Gerhard Höhn betonte in seinem Vortrag auf dem Düsseldorfer Heine-Kongress am 27.5.1997 die Rolle der »Herren- und Priestertrugtheorie« in Heines Werk; eine ihrer Quellen sei das Buch des Hegelianers Karl Rosenkranz (1830: »Die Poesie des Mittelalters«). Schon im »Kindesalter« der Welt – in altägyptischer Zeit (Rhamsenit!) – habe durch die Verbindung von Thron und Altar das aristokratisch-religiöse Meinungsmonopol seinen Anfang genommen. Seit 1834 definiere Heine – die Trugtheorie radikalisierend – den Begriff »Aristokratie« so, dass alle, die auf Kosten des Volkes lebten, also insbesondere die Finanzbourgeoisie, darunter fielen. Jesuiten (zu denen er Schelling, aber auch »die Preußen« zähle) und Jakobiner (wie Robespierre und speziell Börne), für die der Zweck die Mittel heilige, seien die zeitgenössischen Vertreter des Priestertrugs. Für seine Position habe Heine keine zusammenhängende Formulierung gebraucht, dennoch seien als fester Kern festzuhalten:

- die Tradition aufklärerischen Betrugsdenkens,
- die Überlegenheit der Lüge gegenüber dem Schwert,
- ein grundsätzlicher Ideologieverdacht,

- die Existenz eines bewusstseinsprägenden Ideologiefilters (Marx greife den Gedanken in dem Begriff der »phantasmagorischen Form« wieder auf),
- die (Gramsci vorarbeitende) These, die gesellschaftliche Entwicklung sei von der ideologischen Hegemonie geprägt, und schließlich
- die im Testament vom 13. 11. 1851 formulierte große Aufgabe seines Lebens, an dem deutsch-französischen Einverständnis zu arbeiten, um die Ränke der Feinde der Demokratie zu vereiteln.

Diese Gesichtspunkte prägten Heines Politikbegriff, der in seinem Werk »als letzte Instanz« immer eine wesentliche Rolle spielte.

Die analoge Konstruktion eines Werkes, das auf einen Leser bezogen ist, der sich mehrfachem Schriftsinn gegenüber sieht und die Aufgabe der »Entschlüsselung« eines Textes zu erfüllen hat, erläutert Elisabeth von Roon-Basserman in ihrer Analyse von Dantes »Convivio«. ¹⁴ Einen Satz von Aristoteles in der Fassung des Thomas von Aquin zitierend – »der Menge gegenüber bediene man sich der Ironie« ¹⁵ – beschreibt sie die Leser von Dantes Schrift als Laien, »die mit der Führung von Menschen und mit sonstigen politischen Aufgaben betraut sind.« ¹⁶ Sie bezeichnet den Sinn von Dantes Verwendung der Schriftsinne – in der »Weise der Dichter« ¹⁷ – als Möglichkeit, »geistige Wahrheiten in der Hülle von ›schönen Lügen‹ zu verkünden.« ¹⁸ Die Entschlüsselung gelinge dem Leser, wenn er über Stellen »stolpere«, die sich »wie unbegreifliche Widersprüche, wie seltsame Irrtümer und Ungereimtheiten ausnehmen.« ¹⁹ Im Laufe ihres Buches legt die Autorin überzeugend dar, wie Dante in der (bei Dobschütz oben erwähnten) hochmittelalterlichen Auseinandersetzung zweier theologischer Denkrichtungen scheinbar den Dominikanern (Thomas von Aquin) folge, tatsächlich jedoch dem Kreis der Franziskaner (Bonaventura u.a.) entsprechende Positionen unterstütze: Die Widersprüche auf der Ebene des Literal sinns – die ernstgenommen und nicht einfach überlesen werden dürften – erwiesen sich als auflösbar, sie ließen sich enträtseln, wenn es einem gelinge, die dahinterliegenden Sinne zu entschlüsseln.

Die Parallele zu dem »Stolpern« über die »Ungereimtheiten« der Texte des »Romanzero«, wie sie im ersten Teil dieser Arbeit aufgeführt sind, dürfte deutlich genug vor Augen stehen.

Zu der Frage, inwieweit sich Heine über die Lektüre der Bibel hinaus explizit mit theologischen Fragen beschäftigt hat, lässt sich bei Guttenhöfer ²⁰

¹⁴ Elisabeth von Roon-Bassermann: »Dante und Aristoteles – Das Convivio und der mehrfache Schriftsinn.« Freiburg 1956.

¹⁵ ebda., S. VIII

¹⁶ ebda., S. IX

¹⁷ ebda., S. 3

¹⁸ ebda., S. 4

¹⁹ ebda., S. VIII

²⁰ Guttenhöfer, a.a.O., S. 17

nur der Hinweis finden, dass sein Sekretär vom Herbst 1849 bis Sommer 1850, Karl Hillebrand, erzähle, er habe Heine »*meist theologische oder kirchenhistorische Werke*« vorlesen müssen.

Wenn Heine bei der Konstruktion seiner Texte als ›allegorischen‹ die Theorie vom mehrfachen Schriftsinn aufgreift, dann ist die Frage zu stellen, inwiefern damit auch eine ›Hierarchie‹ der Bedeutungsschichten mit übernommen wird, die im mittelalterlichen Weltbild mit ihren Gott immer näher rückenden Ebenen verbunden ist. Eine solche ›Hierarchie‹ kann weder in einer theologischen noch in einer übertragenen Hinsicht – beispielsweise auf die politökonomische Struktur (etwa: Marx' Basis-Überbau-Denken entsprechend) – festgestellt werden. Vielmehr liegt die Vorstellung einer Projektion von Bedeutungen in bestimmte ›Felder‹ nahe, die sich ›hinter‹ der buchstäblichen Oberfläche des Textes ›verbergen‹ – wie Politik, Kunst, Sprache, Wissenschaft, Ästhetik, Ökonomie – und die sich, vergleichbar einem ›Hypertext‹ der Computersprache, durch ›Anklicken‹ bestimmter Wörter oder Wortkombinationen erstellen lassen.

Eine ›Schicht‹ wird dadurch mehr oder weniger ›tief‹ gelegt, dass sie elementar dazu beiträgt, eine Geschichte widerspruchsfrei (schlüssig) zu verstehen (wie die Projektion auf die politische Ebene der Heine-Zeit im »Schelm von Bergen«), oder dass sie allein durch einen für die Handlung überflüssigen Hinweis (den Namen ›Grendelfield‹ in »Schlachtfeld bey Hastings«)²¹ ausgelöst wird oder dass sie dadurch vorkommt, dass über sie geschwiegen wird – wie oft bei der Projektion auf das ›Feld‹ der jüdischen Geschichte (z. B. in »Der Mohrenkönig«).²² Insofern ist es denkbar, dass durch

²¹ siehe »6. Teil« dieser Arbeit.

In seinem Aufsatz »Das offene Kunstwerk« (a. a. O.) erläutert Umberto Eco die »*Poetik des Andeutens*« im Hinblick auf »*die Verwendung des Symbols als Ausdruck des Unbestimmten*« – wie er es bei Kafka findet, besonders aber auf James Joyce bezieht.

Er betont »*die Einheitlichkeit der Problematik des ›offenen‹ Kunstwerk in der modernen Welt*« und setzt hinzu: »*Man meine nicht, daß die Aufforderung zur Offenheit nur auf der Ebene der unbestimmten Suggestion und der emotiven Anregung erfolgt. [...] Brechts Dramatik stellt – gemäß der Technik des ›epischen‹ Theaters, das auf den Zuschauer nicht suggestiv wirken, sondern ihm in distanzierter Weise, ›verfremdet, die Tatsachen vor Augen führen will – diese Situationen dar, zeigt aber, in ihren strengsten Ausformungen, keine Lösungen: dem Zuschauer obliegt es, aus dem Geschehen kritische Schlüsse zu ziehen. [...] Das Kunstwerk ist hier ›offen, so wie eine Diskussion dies sein kann: die Lösung wird erwartet und erhofft, muß aber aus der bewußten Mitarbeit des Publikums hervorgehen. Die Offenheit wird zum Instrument revolutionärer Pädagogik*« (S. 122 ff.)

Ob Eco hier nicht zwei verschiedene Typen des ›offenen Kunstwerks‹, die man an den Begriffen »Symbol« versus »Allegorie« festmachen könnte, in einen Topf wirft?

²² siehe dazu »Teil 10«

immer ›tieferes‹ Schürfen – bis zu einem an die Grenze der Phantasie, auch über die Heine-Zeit hinaus in die Zukunft reichenden ›Erinnern‹ – alle denkbaren ›Schichten‹ in jedem der »Romanzero«-Texte zu entdecken sind.²³

In seinem Aufsatz »Welttheater als Tragikomödie«²⁴ erfasst Rolf Hoffeld die Eigenart der Gedichte Heines – exemplarisch vorgeführt am »Lyrischen Intermezzo« – von einem anderen Gesichtspunkt her als dem des mehrfachen Schriftsinn, aber mit einem ähnlichen Grundgedanken: Er liest den Gedichtzyklus »als Karnevalsreigen [...], *Commedia*, »Puppenspiel, Spiel der Masken und Rollen«²⁵ und fordert dazu auf, die Gedichtstypen »in Gedanken zu personifizieren und auf die Rampe einer *Commedia* oder eines Puppenspieltheaters zu setzen«.²⁶ Mit diesem Einfall nähert sich Hoffeld nicht nur einer genaueren Bestimmung der Gattung der »Romanzero«-Texte, sondern er definiert – Altenhofer zu Heines »Ästhetik des Arrangements« in der Zyklenkomposition zitierend²⁷ – die Schreibweise Heines, bezogen auf die Prosa-Reportagen der »Lutetia«, dergestalt, dass sie »auf verdeckte Handlung: auf die ›geheime Maskerade [...], die hier in allen Verhältnissen zu finden ist«²⁸ abziele und einen im Auge des Dichters verbundenen Flickenteppich von Bedeutungen herstelle. Das Bild des Teppichs, das der Dichter webt, erscheint als Motiv, sei es offen (»Der Dichter Firdusi«, Jehuda II) oder verdeckt (als Teppich von Bayeux in »Schlachtfeld bei Hastings«, »Tapete an den Wänden« in »Geoffroy Rudël und Melisande von Tripoli«), mehrfach im »Romanzero« und als Methode des Ineinander- oder Aneinandermontierens verschiedener Quellentexte, wie es neuere Aufsätze über einzelne Gedichte des »Romanzero« nachweisen.²⁹

Dass sich »das eigentliche Geschehen« in Heines Texten »hinter den Kulissen« abspiele und »nur dem Teichoskopon zugänglich« sei – und Heine deswegen »an der Form der Tragödie gescheitert« sei und seine Dramen »in lyrische Zyklen, Reisebilder und Zeitungskorrespondenzen verpackt« habe –, ist der Kerngedanke Hoffelds,³⁰ der sich direkt mit einer Auslegung von Texten im mehrfachen Schriftsinn verbinden lässt.

²³ siehe »Teil 8«: Der Gedanke, im »Rhampsenit« könne als Projektion auf die jüdische Geschichte die Zeugung des Moses »unterlegt« sein, macht jedoch auch die Gefahr ›heillosen‹ Spekulierens sichtbar, sobald der Bezug zum Text aus dem Blickfeld gerät.

²⁴ Rolf Hoffeld: »Welttheater als Tragikomödie« in G. Höhn (Hg.), a.a.O., S. 136-154

²⁵ ebda., S. 142 f. ²⁶ ebda.

²⁷ N. Altenhofer: »Ästhetik des Arrangements« in : Text + Kritik H. 18/19, 1982, zit. nach Hoffeld, ebda. ²⁸ Hoffeld, ebda., S. 145

²⁹ René Anglade: »Eine Begegnung...« in: Jahrb. der dt. Schillergesellsch. 20, 1976

Dafna Mach: »Prinzessin Sabbat«, a.a.O. 1983

Margret A. Rose: »Die Parodie«, Meisenheim a. G. 1976 (etwa über »König David«)

³⁰ Hoffeld a.a.O., ebenso die folgenden Zitate

Einen damit verbundenen Gesichtspunkt führt Hosfeld mit dem Begriff »*Signatur*« an, den der Dichter in Abgrenzung zur romantischen »*Chiffre*« verwende – die eine von Heine in der »Romantischen Schule« bekämpfte Neigung zum Parabolischen und ein Bedürfnis, spirituelle Beziehungen herzustellen, beinhalte. »*Signaturen*« seien für ihn »*Bedeutungen, in denen Bilder wie eine Sprache funktionieren*«, durch die sich ein »*offene[s] Kunstwerk*« ergebe – eben jenes »*Lappenwerk*«, das der Dichter webe. Zerstört werde in einer solchen Kunstauffassung »*das harmonische Ganze des Klassizismus*«, das, wie Heine Goethe und seiner Kunstperiode vorwerfe, sich als »*zweite Welt*« der Realität (dem Unterdrückten/Unbewussten/Banalen/Barbarischen) gegenübergestellt und damit von ihr abgesondert habe.

Die Frage, warum Heine sich überhaupt darauf einlässt, einen Hintersinn in »*Signaturen*« zu verbergen, statt sich zu bemühen, »klar und deutlich« zu sprechen, wie es die der Aufklärung verpflichtete Philosophie seit Descartes ausdrücklich fordert und wie es die vom Dichter wohl unbestritten gegenüber katholischer und kabbalistischer Dunkelheit bevorzugte protestantische Theologie sich auf die Fahne geschrieben hat, lässt sich nicht kurz beantworten: Sie berührt einen zentralen Streitpunkt des Heineverständnisses, der zugleich eine Grundfrage der Ästhetik ist: Wie hältst du's mit der Verständlichkeit der Kunst für das Publikum?

Die Problematik dieser Frage sei an einem Beispiel aus dem »*Romanzero*« veranschaulicht. In Veröffentlichungen zur Düsseldorfer Stadtgeschichte wird neuerdings der große Sohn der Stadt Heinrich Heine gern mit seinem Gedicht »*Schelm von Bergen*« gefeiert. Zeigt es doch angeblich, wie sich der Dichter mit seiner Geburtsstadt verbunden fühlt, indem er ihr die bekannte Barbarossa-legende zueignet! Schon in der zeitgenössischen Rezeption kam der Text als Musterexemplar einer Ballade gut an, das sich von manchen »Entgleisungen« (wie »*Himmelsbräute*« u. a.) positiv abzuheben schien.

Wer einen Hintersinn in dem Gedicht nicht vermutet, die oben erwähnten Ungereimtheiten außer acht lässt und bloßen Lokalpatriotismus bei Heine nicht erwartet, müsste sich doch eigentlich fragen, was Heine bewogen haben könnte, eine so harmlose Anekdote in seine Sammlung aufzunehmen (eine darüberhinausgehende Interessenlage ließe sich allenfalls für die Erstveröffentlichung 1846 vermuten, wie im 2. Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde). Wenn der Leser darauf verzichtet, sich zu wundern, wenn er keinen Anlass sieht, innezuhalten und zu stutzen, wenn er sich damit begnügt, am Wohlklang der Verse und Reime, an der Spannung des Dialogs und der »großen Tat« des Staatsmanns Heines Kunstfertigkeit zu bewundern und behaglichen

Kunstgenuss zu empfinden, dann überlässt ihn der Dichter ohne weiteres seiner Gemütsruhe: Ihm hat er über die Freude am Kunstwerk hinaus nichts mitzuteilen.

In den »Geständnissen« bezieht sich Heine auf »das Volk«, dessen Bildungsrealität er illusionslos und soziologisch präzise beschreibt, wenn er es als »große rohe Masse« bezeichnet. Er grenzt sich ab von den idealisierenden »Hoflakeien des Volkes«, die »den Jargon seiner Leidenschaft predigen oder heulen«, sieht es aber als Möglichkeit, ihm durch Vermittlung von Kenntnissen soviel Intelligenz zu vermitteln, wie der Autor sich selbst und seinem Leser zugesteht.

Steckt in dieser Darstellung des »Nationalübel[s]« der Unwissenheit und seiner Tilgung auch eine dem Text »Geständnisse« gemäße Ironie, so ist doch eine Bildungsmöglichkeit zumindest nicht prinzipiell bestritten. Heines Auffassung des Verhältnisses von Intellektuellem und Volk steht der kritischen Reflexion des Begriffes »Volkstümlichkeit«, wie sie Brecht in unserem Jahrhundert formulierte, ziemlich nahe. Auch Brechts Folgerungen für seine dichterische Praxis – im »Schneider von Ulm« vermittelt er z.B. ein Geschichtsbild, das der Leser durch kritische Reflexion selbst herstellen muss – ist schon in der (weiter unten nachgewiesenen) poetischen Auffassung Heines zu finden.

Ein anderer Leser also als der philiströs-gemüthafte ist irritiert, vielleicht über die »Nachlässigkeiten« im Text zuerst verärgert, muss aber, wenn er wirklich in einen Dialog mit ihm eintritt, Fragen nachgehen, die zu einer eigenständigen Aneignung des Textes und der durch ihn angesprochenen Thematik führen. Auf diese Weise verwickelt er sich Schritt für Schritt in ein Gespräch, das schließlich andere Texte des Zyklus zu Rate ziehen und sich zu einem vertieften, immer wieder neu aufgenommenen Verstehensprozess entwickeln kann.

Außer der egoistischen Absicht, dass sein ganzes Werk wahrgenommen und nicht nur ein Stück herausgebrochen werden soll, erreicht Heine bei seinem Leser ein wichtiges Ziel: die Erziehung zum kritischen Lesen. Dass Heine die Rezeption seiner Werke genauestens wahrgenommen und analysiert und dass er sie durch vielfältige Aktionen als professioneller Schriftsteller zu steuern versucht hat, ist in der Heineforschung bereits erarbeitet worden. Der Gedanke, schon in der Produktion seiner Texte Wege zu konstruieren und Barrieren einzubauen, die der Leser überwinden und deren Dickicht er freilegen muss, um so aktiv zu ihrem Verständnis vorzudringen, entspricht seiner Wirkungsabsicht.

War es auch für ihn schon ein Gemeinplatz, dass Demokratie, zu deren Verwirklichung sich Heine immer wieder deutlich bekennt (auch im Nachwort zum »Romanzero«), den Bürger braucht, der am öffentlichen Leben teilnehmend seine Meinung selbst bilden muss? Hat er schon die Praktiken industriell fabrizierter Meinungsmache im Auge, die der trägen Masse auf leichte Art serviert, was sie als Konsumbedürfnis zu befriedigen gewohnt ist? Gerhard Höhns oben erwähnter Beitrag auf dem Düsseldorfer Heine-Kongress legt diese Schlussfolgerung nahe. Jedenfalls ist seine Dichtung wie nur wenige andere geeignet, hier einen unterhaltsamen Gegenpol zu bilden.

Der Begriff aber, der die Form seiner Texte präzise kennzeichnet, ist weder der der ›Chiffre‹³¹ noch der der ›Signatur‹ – denn es genügt nicht, einzelne Zeichen herauszufiltern, als die sich seine Bilder fassen lassen könnten, und aus ihnen ein ›Netz‹ zu erstellen, das, Heines Werk umfassend, so etwas wie ein ›Weltbild‹ des Dichters ergibt (zumindest führt das nicht zum Verständnis des »Romanzero«), sondern es gilt, das Ganze als ›Allegorie‹ zu verstehen, zu der eine ›Hülle‹ gehört, hinter der sich ›Schichten‹ verbergen, oder – anders formuliert – deren ›Oberfläche‹ (die wörtliche oder ›buchstäbliche‹ Ebene) in verschiedene Verstehens Ebenen ›übersetzt‹ werden kann bzw. muss.

Es geht dann nicht mehr allein um das Verstehen von Texten, sondern im Anschluss daran um das Verstehen von Wirklichkeit. Die Parallele zu barocker Allegorie besteht dann darin – wie es auch Walter Benjamin herausgearbeitet

³¹ Nach Ernst Robert Curtius: »Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter« (Bern 1963⁴ S. 350 ff.) verdanken wir der islamisch-spanischen Kultur »eine Schriftmetapher [...]: die Chiffre. Das ist das arabische Wort ›sifr‹. Es bedeutet ›leer‹ und bezeichnet im arabischen Zahlensystem die Null.

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts erscheint es als ›cifra‹ und ›cifrus‹ im Lateinischen, dann in den romanischen Sprachen [...]. Hamann, Herder (Älteste Urkunde des Menschengeschlechts) und Winckelmann bis zu Novalis, Bader und dem jungen Ranke die Metapher von der ›Chiffreschrift‹ der Natur, der Welt, der Geschichte, der Menschengestalt usw. sehr gern gebraucht [...]; gleichbedeutend damit ›Hieroglyphenschrift‹ [...]. Italienische Humanisten beschäftigten sich schon seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts mit den ägyptischen Hieroglyphen und mit der Erfindung neuer Hieroglyphen: Bilder ohne Worte [...].

Das Emblem ist ein ›Sinnbild‹, meist mit Text [...]. Die Emblematik wurde auch in Spanien eifrig aufgegriffen, vor allem im 17. Jahrhundert. Und nun ist es für uns wichtig, dass in Spanien der figürliche Teil der [...] Embleme als ›cifras‹, der erklärende Spruch als ›mote‹ oder ›letra‹ bezeichnet wird. Für ›emblem‹ sagt man in Spanien auch ›jeroglífico‹. Das Nebeneinander von ›Chiffreschrift‹ und ›Hieroglyphik‹ ist bei Calderón Dutzende von Malen zu belegen, aber auch der theologischen Literatur geläufig. Es kann nur aus dem spanischen Barock nach Deutschland gelangt sein [...]. Mit orientalischen ›Chiffren‹ hat auch Goethe im ›Diwansinn- und klangreich gespielt.«

hat³² –, Wirklichkeit nicht bloß als konkret existierende zu sehen, sondern ›hinter‹ ihr, ›durch‹ sie ›hindurch‹, von ihr ›verhüllt‹ usw. tieferliegende Schichten zu wissen und durch deren rationales Erschließen ebendiese konkrete Wirklichkeit – und in ihr besonders die Ungereimtheiten und Widersprüche der ›buchstäblichen‹ Ebene – erklären und in ihrer vergangenen und zukünftigen Entwicklung verstehen zu können.

Die unterschiedlichen Zugänge zu ›mehrfachem‹ Schriftsinn – an Dante orientiert (wie bei Roon-Bassermann), an der Metapher der ›Welt als Theater‹ (wie bei Hoffeld) oder am Begriff der ›Phantasmagorie‹ (wie bei Marx) – verweisen nur auf die Vielfalt der Möglichkeiten, das zu umschreiben, was der Begriff der ›Allegorie‹ zu fassen vermag.

³² etwa im »Zentralpark«, zit. nach: Walter Benjamin: Charles Baudelaire, Frankfurt/M. 1974, S. 153 ff.: »Die Einführung der Allegorie antwortet auf ungleich bedeutungsvollere Art der gleichen Krisis der Kunst, der um 1852 die Theorie des *l'art pour l'art* entgegenzutreten bestimmt war. Diese Krisis der Kunst hatte sowohl in der technischen wie in der politischen Situation ihre Gründe.« (S. 155)

»L'appareil sanglant de la Destruction« – das ist der verstreute Hausrat, der – in der innersten Kammer der Dichtung von Baudelaire – zu Füßen der Hure liegt, die alle Vollmachten der barocken Allegorie geerbt hat« (S. 172)

»Die Allegorie Baudelaires trägt – im Gegensatz zur barocken – die Spuren des Ingrimms, welcher von nöten war, um in diese Welt einzubrechen, ihre harmonischen Gebilde in Trümmer zu legen.« (S. 167)

»Eine Fragestellung, die dem Schluß vorbehalten bleibt: wie ist es möglich, daß eine zumindest dem Schein nach so durch und durch ›unzeitgemäße‹ Verhaltungsweise wie die des Allegorikers im poetischen Werk des Jahrhunderts einen allerersten Platz hat?« (S. 173)