

## TEIL 6: DER LESER

Wenn Heine im zweiten Buch seiner »Romantische[n] Schule« (Teil I) den Dichter Gottfried A. Bürger als »citoyen« bezeichnet, dann lobt er damit dessen Art von Volkstümlichkeit, die einer ausgeprägt antiaristokratischen Grundhaltung entspringt. Das Wortspiel mit seinem Namen beinhaltet darüber hinaus auch eine scharfe Abgrenzung gegenüber seiner anderen Übersetzung: als »bourgeois« und richtet sich gegen eine »Besitzbürgerlichkeit«, die über die Revolutionen vom Juli 1830 und Februar 1848 hinweg im Juni 1848, im Massaker am Pariser Proletariat, als »neue« das Jahrhundert beherrschende ökonomisch-politische Macht auftritt, als die sie – mitsamt ihren (ästhetischen) »Prinzipien« – Heine im »Romanzero« ins Visier seines untergründigen Angriffs nimmt.

Besitzt diese Gruppe auch Namen und Gesichter, so ist die Eigenart von Heines Gegnerschaft nicht auf ihre herausragenden Repräsentanten (wie z. B. Rothschild), sondern auf die Struktur jener Gesellschaftsordnung gerichtet, die Marx später politökonomisch beschreiben sollte. Zu ihren Grundzügen, wie sie im »Romanzero« zutage treten, gehören z. B. der Kolonialismus (»Der weiße Elefant«, »Vitzliputzli«) und ihre unerbittliche Begründung menschlichen Lebensrechts ausschließlich auf Besitz (»Lazarus I: Weltlauf«).

Ist die antibourgeoise Spitze ein durchgehender, den »Romanzero« – so weit er den Gegensatz zwischen Adel und Volk historisch hinter sich lässt und »Volk« differenziert betrachtet – inhaltlich prägender Zug, so charakterisiert den Zyklus noch grundlegender seine Form durch die allegorische Konstruktion seiner Texte.

Der Grundgedanke, aus dem heraus am Ende des 18. Jahrhunderts die literarische Form der Allegorie für die zeitgenössischen Schriftsteller verpönt war: dass das Allegorische im Gegensatz zum Symbolischen Bilder konstruiere, deren Verstehen sich nicht sinnlich herstellen lasse,<sup>1</sup> sondern sich erst rationaler (evtl. wissenschaftlicher) Reflexion erschließe, bestimmt ein Rezeptionsverhalten, das Heine seinem Leser zumutet und das dem Verhältnis des »citoyen« zu der gesellschaftlichen Realität entspricht, deren Verstehen als komplexem Gefüge nur über »Anschauung« hinaus (oft sogar gegen sie) auf rational zu erarbeitende Grundzüge hin möglich ist.

Stellt Goethe im Allegorischen des Faust II die Faszination, welcher Künstler wie Publikum im Mummenschanz der modernen Warenwelt erliegen, neutral distanziert (man könnte auch sagen: »objektiv«) auf die Theaterbühne,

<sup>1</sup> siehe dazu Heinz Schlaffer: »Faust zweiter Teil«, a. a. O.

so wertet Heine, indem er auf der buchstäblichen Sinnebene Unstimmigkeiten und Widersprüche darstellt, die erschließbar sind, wenn man ›von unten‹ liest, das heißt: sich ein Geschichts- und Weltbild zu eigen macht, das die Überwindung bourgeoiser Gesellschaftsstrukturen intendiert, das parteilich ist zugunsten der sozial Unterprivilegierten: der ›Lumpen‹ – eine Perspektive, die im ›Faust II‹ nicht enthalten ist.

Am deutlichsten erkennbar ist diese Perspektive in ›Lazarus I: Weltlauf‹ der ›Lamentationen‹. Dolf Oehler<sup>2</sup> sieht in dem ›Fußtritt‹ der Schlusspointe dieses Gedichtes über die Kernfrage jeder Bourgeois-Existenz – das ›Haben‹ – einen ›satanischen Appell‹,

*›der sich ankündigt in der Wendung vom ›man‹ zum ›du‹, [...] eine Erinnerung ex negativo daran, daß die Habenichtse rein gar nichts zu verlieren haben [...]. Vom ersten Gedicht an ist die Lazarus – Rede an das Volk gerichtet [...]. Lazarus-Heine erteilt eine Lektion im poetischen Lamentieren, seine Klagelieder kennen weder Selbstmitleid noch Sentimentalität, sie sind Demonstrationen einer unbezähmbaren Lebendigkeit seines Humors, seines Scharfsinns, seiner Phantasie, Demonstrationen auch von Haltung.‹*

Die Texte des ›Romanzero‹ seien gegen ›die Versuchung, in Resignation zu verfallen‹ angeschrieben, eine Art ›poetische[r] Trauerarbeit‹.

Ist der soziale Gegensatz der Texte des ›Romanzero‹ vor dem Juni 48 noch vornehmlich auf Aristokratie/Königtum einerseits und Bürgertum/Volk andererseits gerichtet (etwa: ›Schelm von Bergen‹), so verstärkt sich nach den Juni-Massakern in Paris, die weltgeschichtlich erstmalig das Eingreifen und die Niederlage eines klassenbewussten Proletariats demonstrieren, die ›neue‹ Konfrontation zwischen Besitzbürger und besitzlosem Bürger, also zwischen ›Kapital‹ und ›Arbeit‹ – ein Gegensatz, den Heine auch schon vorher wahrnahm (etwa in den ›Englischen Fragmenten‹ oder in dem Gedicht von 1844: ›Die schlesischen Weber‹ mit dem Bild vom ›falschen Vaterland‹) und zum Gegenstand seiner Dichtung machte.

Campes berechnete die Furcht vor der unmissverständlichen Klarheit der Aussage führt dazu, dass er es ablehnt, ›Die schlesischen Weber‹ in den ›Romanzero‹ aufzunehmen; sichtbar wird aber auch die Parteilichkeit Heines in der Entscheidung, diesen Text ursprünglich im ›Romanzero‹ haben zu wollen.<sup>3</sup> Tatsächlich passt er mit der Verfluchung von ›Gott, König und Vaterland‹ (dem Wahlspruch der preußischen Landwehr, die den Fürsten half, die Revolution niederzuschlagen) und der ›Webstuhl‹-Metapher als Bild für ›Politik‹

<sup>2</sup> Dolf Oehler: ›Ein Höllensturz der Alten Welt‹, Frankfurt/Main 1988, S. 247 ff.

<sup>3</sup> DHA 3/2, S. 447

– den antiken Mythos der Tätigkeit der Parzen, das Schicksal zu bestimmen, zitierend – in einen Gedichtzyklus, der 1851 erscheint und den ›modernem‹ Gegensatz von (bourgeoisem) Vaterland und (besitzlosem) Proletariat zum Ausdruck bringt, an dessen ›Versöhnungsversuch‹ im ersten Weltkrieg die SPD auseinanderbrechen sollte.<sup>4</sup>

Oehlers Analyse der »*Lektion aus der Matratzengruft*«<sup>5</sup> bestätigt diese Sicht: »*Denen, die entschlossen sind, sie mißzuverstehen, kommen Heines Texte auf halbem Weg entgegen, aber eben nur auf halbem. Dieses Entgegenkommen ist oft nichts anderes als das Zitieren eines Gemeinplatzes, der aber nie unangetastet stehenbleibt, sondern stets ironisiert, abgewandelt und verbessert wird.*

*Die Gemeinplätze, die zwar einen geschichtlichen Stellenwert haben, sich aber gern als ewige Wahrheiten tarnen, sind als historische Gemeinplätze mittlerweile oft genug kenntlich geworden, während sie, solange sie noch Geltung besaßen, nicht ohne weiteres als Gemeinplätze kenntlich waren.*«<sup>6</sup>

Einen solchen zum geradezu sprichwortartigen ›Volksgut‹ verkommenen Gemeinplatz findet man in der ersten Strophe von ›Weltlauf‹ (Lazarus I). Besteht in der Methode, Gemeinplätze zu zitieren und ›anzutasten‹ ein populärer Anknüpfungspunkt, an dem das ›Volk‹ noch ungeschieden zustimmend auf den Text aufmerksam wird, so trennt der »*Fußtritt*«, mit dem der Erzähler auf den Angesprochenen zugeht, die Leser in »Lumpen« und Besitzende – die der Logik des Gedichtes zufolge »viel« haben, denn die Wenig-Habenden wechseln mit der Zeit zu den Besitzlosen.

Die Konfrontation bei solchem ›Antasten‹ kennzeichnet nicht nur das Lazarusgedicht ›Weltlauf‹, sondern ist ein Grundprinzip, mit dem Heine quer durch den »Romanzero« operiert. So wird im »Rhampsenit« dem Leser, nachdem er die Szene in der »Goldne[n] Halle« der Prinzessin verlassen hat, vorgeführt, wie der Kanzleiausrufer die Bevölkerung von Memphis mit einer denkbar ungewöhnlichen ›Enthüllung‹ konfrontiert: In einer heutigen Leserkaum überraschenden Form der Boulevard-Blätter, Privates mit der Genauigkeit eines Polizeiberichts brandaktuell aufzutischen und die Problemlage aus der Sicht bourgeoisen Besitz- und Erbrechtsdenkens darzulegen und zu regeln. Die Reaktion der Zuhörer entspricht der Sicht ›von unten‹: Die bourgeoise Sichtweise wird verlacht.

Bleibt hier die Person des Herrschers als stumme Figur im Hintergrund, so übernimmt sie in »Der weiße Elefant« die Rolle des ›Aggressors‹ selbst, wenn der Mahawasant den »Sterngucker« anherrscht und ihm Diagnose und

<sup>4</sup> »Für Gott, Kaiser und Vaterland« zog der Landser in die Materialschlachten des ersten Weltkriegs. <sup>5</sup> a. a. O., S. 239: Überschrift <sup>6</sup> ebda., S. 243 f.

Therapie der melancholischen Verstimmung des Wesens, das sein ganzes Glück ausmacht, abverlangt. Ähnlich bedrohlich zugespitzt ist die Situation im »Schelm von Bergen«, als die Menge vor dem entlarvten Henker zurückweicht; ähnlich tritt in »Der Asra« die »Fürstin« in harschem Polizeiton dem Sklaven entgegen; ähnlich hart schildet die Mutter des Königs in »Der Mohrenkönig« Boabdil el Chico.

Stellt man sich die Darbietungsform des »Romanzero« nicht als stille Lektüre, sondern als theatralisch inszeniertes<sup>7</sup> ›lebendes Bild‹ vor, so ändert sich an jener Bruchstelle das Verhältnis des Erzählers zum Geschehen: Hat er zuerst wie ein Bänkelsänger ein Bild beschrieben – die Tanzszene im »Schelm von Bergen«, den täglichen Verlauf in »Der Asra«, den Zug der Mauren ins Gebirge in »Der Mohrenkönig« –, dann tritt er in den Mittelpunkt des Geschehens – also ›ins Bild hinein‹ –, um die Konfrontation ›theatralisch‹ zu spielen (›Weltlauf‹) und die wörtliche Rede einer Figur (›Carl I.«) bzw. verschiedener Rollen (›Der weiße Elefant«, »Schelm von Bergen«, »Der Mohrenkönig«, »Der Asra«) vorzutragen.

Freilich muss der Zuhörer/Leser sich angesprochen fühlen, müssen die Fragen an das ›Bild‹ aus einer Perspektive gestellt werden, die ›dahinterkommen‹ will: In »Weltlauf« ist es ein Blickwinkel, der dem ›Bourgeois‹ unangenehm ist, weil er die Illusion einer Gemeinschaft zerstört, die ihm liebgewordene und früher einmal agitatorisch gegen die Aristokratie gerichtete Begriffe wie ›Vaterland‹ und ›Volk‹ oder Ideen wie die der allgemeingültigen Menschenrechte aufgebaut haben und die als Grundlage der politischen Bewusstseinsbildung bis in die Gegenwart weiterentwickelt wurden.

Dem aus dem gemeinsamen Boot – mit der schon in der Formulierung des Gemeinplatzes der ersten Strophe enthaltenen Abgrenzung der Besitzenden von den Besitzlosen – schließlich per »*Fußtritt*« hinausgestoßenen »Lumpen« dagegen muss daran liegen, dass auf den Widerspruch zwischen Menschenrechtsidee und seiner realen Lage aufmerksam gemacht wird. Der Vorgang »*gehört derselben Logik wie Baudelaires Prosagedicht ›Assomons les Pauvres‹*« – wie Dolf Oehler feststellte<sup>8</sup> – und macht die Haltung des Erzählers als eine mit dem traktierten Opfer solidarische deutlich.

Solche Perspektive ›von unten‹ lässt sich nicht nur an dieser Stelle nachweisen; sie gilt generell für den »Romanzero«. Auch trifft zu, was Hohendahl<sup>9</sup> für die Entwicklung der bürgerlichen Öffentlichkeit im Vormärz feststellte:

<sup>7</sup> siehe Rolf Hosfeld, a. a. O. S. 143

<sup>8</sup> Dolf Oehler: »Ein Höllensturz der Alten Welt«, a. a. O., S. 248

<sup>9</sup> Peter Uwe Hohendahl: Literaturkritik und Öffentlichkeit, München 1974

»Marx zeigte [...], daß das kapitalistische System trotz der formellen Vertragsfreiheit zu Gewalt- und Herrschaftsverhältnissen führt, die der Idee der Öffentlichkeit widersprechen. Verwirkt hat das Publikum seinen Anspruch, das Ganze zu repräsentieren, denn die Öffentlichkeit ist nicht allen gleichmäßig zugänglich. Ferner erweist sich die Trennung von privaten und öffentlichen Interessen als eine Fiktion, von der nur das Bürgertum profitiert. [...] Je mehr das Publikum sich verbreitert, je mehr nichtbürgerliche Schichten an den publizistischen Institutionen teilhaben, desto deutlicher muß sich das Prinzip der Publizität schließlich gegen die Bourgeoisie wenden. Damit aber wird, gemäß den Interessen dieser am Eigentum nicht beteiligten Schichten, die Verfügung über Eigentum selbst Bestandteil der Diskussion. [...] Was vorher irrelevant erschien, weil es der Idee der autonomen literarischen Öffentlichkeit widersprach, wird nunmehr, angesichts der unübersehbaren Interessenkonflikte der Klassen zum methodischen Problem: Literarische Produktion wie kritische Rezeption geraten unter den Verdacht, nicht mehr an die Gesamtheit gerichtet zu sein oder im Namen der Allgemeinheit zu sprechen, sondern in dem, was sie schreiben, besonderen Klasseninteressen Ausdruck zu verleihen.«<sup>10</sup>

Der Wunsch einer Solidarisierung mit den unteren Schichten führt allerdings – wie Hohendahl, Adornos Bedenken aufgreifend, folgert – in den grundlegenden Widerspruch, einerseits mit ›Demokratisierung‹ von Kunst die Massen anzusprechen und ihre Interessen zu artikulieren, andererseits in den Sog einer Unterhaltungsindustrie zu geraten, deren Funktion »Ablenkung« ist, »die erforderlich ist, um die Massen arbeitswillig zu halten.«<sup>11</sup> Hohendahl zitiert aus Adorno/Horkheimers »Dialektik der Aufklärung«:

»Die Abschaffung des Bildungsprivilegs durch Ausverkauf leitet die Massen nicht in die Bereiche, die man ihnen ehemals vorenthielt, sondern dient, unter den bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen, gerade dem Zerfall der Bildung, dem Fortschritt der barbarischen Beziehungslosigkeit.«<sup>12</sup>

Heines Folgerung besteht nun aber nicht darin, den Anspruch einer Verständlichkeit bei den ›Massen‹ aufzugeben und in elitärer Abwendung von Kommerzialisierung das Niveau der Kunst im Nichtverstandenwerden zu bewahren, sondern in der Konstruktion einer – kontemplativer Versenkung in das Werk oder platter Agitation durch gefällige, ›zündende‹ Bestätigungslieder entgegenwirkenden – Dichtung, die das Publikum einbezieht, indem es sich ein Verstehen erarbeiten muss, wenn es den im ersten Kontakt leicht konsumierbar scheinenden und stimulierend vorgetragenen Bildern auf den

<sup>10</sup> ebda., S. 35 f.

<sup>11</sup> ebda.

<sup>12</sup> Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/Main 1969, S. 169

Grund kommen möchte.<sup>13</sup> Dann verschafft sich der Leser sein ›Bildungserlebnis‹ jedoch selbst; Bildung wird auf diese Weise allerdings kein philisterhaft das eigene Image schmückendes Beiwerk, sondern führt zu einem das historische und politische Bewusstsein prägenden Persönlichkeitsmerkmal in der Art einer neuen kulturellen Identität, zu der u.a. Traditionsbewusstsein, demokratisches und weltbürgerliches Denken (also ›klassische‹ Werte, wie sie Heine im Vorwort zu »Deutschland. Ein Wintermärchen« in den Ausdruck »Höhe des deutschen Gedankens« fasst) und – wie noch zu zeigen ist – jüdische Integration gehören.

Bezieht man das »Haben« in dem Gedicht »Weltlauf« auf ideelles Eigentum, dann zieht die Konfrontation zwischen reichen Besitzern der Kultur eines Volkes und von solchem Besitz ausgeschlossenen Habenichtsen die Grenzlinie genau an der Stelle, an der ›Bildung‹ zum existenziellen Bedürfnis – zum Menschenrecht – für die einen wird und zum elitären Mittel des Machterhalts für die anderen. Perspektive ›von unten‹ zielt demnach auf eine am eigenen Interesse orientierte Neugier am wirklichen geschichtlichen und politischen Geschehen, mithin an der Aufklärung von Widersprüchen, Ungeheimheiten und Fehlern; dagegen ist die Perspektive ›von oben‹ daran interessiert, dieses Geschehen so zu kachieren bzw. zuzurichten, dass es der Machterhaltung dient und den Genuss der zum Besitz gehörenden Mittel erlaubt: Rhapsodent und der Herzog von Bergen gelten als kluge Herrscher, die Unterlegenheit der vielen Verlierer gehört zum Gesetz der Geschichte, dem man sich zu beugen hat, und bestätigt die Sieger, selbst wenn deren Erfolg manchmal nur mit größten Opfern und äußerster Brutalität erreicht werden kann (›Vitzliputzli‹).

Sogar das religiöse Ritual wird inhaltsleer und bürgerlich-behäbig, wie Dafna Mach in ihrer Analyse der »Prinzessin Sabbath« zeigen konnte;<sup>14</sup> der jüdische Bourgeois (nicht anders verhält es sich beim christlichen) nimmt die Einschränkung seiner Konsummöglichkeiten durch religiöse Vorschriften nur in Kauf, solange ein Ersatz (Schalet wie Schiller als Hochgenuss) geboten wird, der die Überlegenheit der eigenen Kultur betont, etwa gegenüber dem »Ambrosia der falschen / Heidengötter Griechenlands« (Verse 118/119).

Demgegenüber steht die respektlose Verballhornung solchen Gehabes durch ›Fehler‹ (das Hochzeitslied wird Jehuda Halevy zugeordnet, er wird außerdem als Minne›singer‹ bezeichnet), durch die unangemessene Bezeichnung des Liedes als »hübsche[s]«, die wohl auf die Gesprächsinhalte dieser Stunden bezogene Demonstration von Bildungswissen (über die »Königin

<sup>13</sup> siehe dazu auch den Teil: »Ästhetische Theorie«

<sup>14</sup> D. Mach a.a.O.

von Saba«) in vornehm französisierendem Wortschatz – in ihrer Funktion sozialer Abgrenzung schon bei Lessing (Minna von Barnhelm) lächerlich gemacht – usw.

Ähnlich wirken sprachliche Mittel, die Heine in anderen Texten einsetzt: Die Latinismen im »Rhampsenit« (Reskript, Junius, Rhampsenitus Rex), Französisierungen in »Der weiße Elephant« (kapabel, implacable, zivilisieren, amüsieren), gewählte Ausdrucksweisen inklusive Wortschöpfung in »Schelm von Bergen« (behendig, durchlauchtigste, gebt Urlaub, scheusam), gestelztes Reden in »Maria Antoinette« – die Schreibung des Vornamens konterkariierend – (manquieret, Ihro Majestät, fatale Doktrine, ...), hervorgehoben noch durch die Banalität der Bezeichnungen für die Leibwäsche: Hemd von Linnen, Strümpfe, Morgenjäckchen, Unterröckchen. Auch Entgleisungen, die der zeitgenössischen Aufnahme des »Romanzero« nicht entgangen sind – z.B. der Breslauer Zeitung vom 30. Oktober 1851 –<sup>15</sup>, gehören in diesen Zusammenhang: In »Maria Antoinette« lächelt die Oberhofmeisterin »mit dem Steiße« – freilich steht ihr angesichts ihrer Kopflosigkeit kein anderes Feld für mimische Betätigung mehr zur Verfügung –, das »Diadem von Koth« in »Pomare IV.«, »die grüne Sau« in »Der Apollgott III.«, auch der »Pißpott« in »Kleines Volk«, der Vergleich »wie ein Bock« bei Arons Tanz in »Das goldne Kalb«, die »Affensteißcouleuren« in »Vitzliputzli. Präludium.« – all das wirkt besitzbürgerlichem Umgang mit Heines Texten entgegen<sup>16</sup>; als »Bildungsgut« für Gymnasien und andere Einrichtungen zur Erzeugung elitärer Haltung taugen sie nicht.

In seinem Buch »Didaktische Interpretationen« versucht Horst Rumpf in einem Streifzug durch einige Felder der Naturwissenschafts- und Literaturgeschichte eine Lehr- und Lernhaltung zu erschließen, die er mit dem Begriff »Prüfungsgeist« bezeichnet.<sup>17</sup> Diese Haltung richtet sich gegen jede Art von Bildungsballast – erworben im Nachvollziehen vorgedachter Schritte –, der als Besitz dafür taugen soll, seinem Eigner den Glanz der Bewunderung zu verschaffen. Bei Galilei und Euler, bei Lichtenberg, Lessing und anderen Denkern weist Rumpf eine Form des Umgangs mit Wissen nach, die im Gegensatz zur »Verbieterung« (Günther Anders folgend)<sup>18</sup> durch »leicht zu häufende[s] Wissen« – erinnert sei an die »Mumien« und »Sphinx«, die die »goldne Halle« der Prinzessin im »Rhampsenit« bevölkern und die als Bilder für den universitären

<sup>15</sup> DHA 3/2, S. 471 ff.

<sup>16</sup> Später hat »Dada« mit antibürgerlichen Provokationen in ähnlicher Form – man denke nur an Grosz' Christus mit Gasmaske – Beleidigungsprozesse erreicht.

<sup>17</sup> Horst Rumpf: »Didaktische Interpretationen« Weinheim/Basel 1991, S. 9 Den Begriff »Prüfungsgeist« findet Rumpf bei Lichtenberg.

<sup>18</sup> ebda., S. 17

Betrieb der Erzeugung von Bildungswissen der Heinezeit und sicherlich auch unserer Gegenwart taugen – die »die Arbeit des Prüfungsgeistes« in Gang bringt, »die Arbeit, das »Nichtwissen« im Gespräch herauszubekommen und scharf zu machen; die Arbeit, sich in einer natürlichen Sprache mit anderen über schwierige, erstaunliche Sachverhalte und Überlieferungen zu verständigen – alle diese Arbeiten, in denen Menschen ihre Lebenswelt symbolisch reproduzieren [...], entbehren gewissermaßen der Materie, wenn die Kulturinhalte verbiedert sind oder in einer »registerartigen Gelehrsamkeit« aufgehäuft und zur Kenntnisnahme subjektneutral vorgestellt werden.

Bei Forschern der Moderne, die durch ihre Vorträge und Schriften auch Lehrer wurden, läßt sich der Prüfungsgeist in Aktion aufspüren: Galilei, Lessing, Lichtenberg, Euler, Freud – sie und andere haben so geschrieben, daß in ihren Darlegungen ihre eigene (lebensweltliche) Erschütterung durch Befremdliches und Unbekanntes nachzittert. Sie haben in dieser Lehre darauf gesetzt, daß sich in den Lesern etwas von diesen Erschütterungen neu anbahnt [...]: das Mißtrauen gegen die schleunige Erledigung, das Ausgraben von Widerständen und Brüchen, das Starkmachen des Befremdlichen, das den common sense irritiert. Und das nicht, um einen neuen Kult des Unbegreiflichen anzubahnen, oder einer institutionsfeindlichen Beliebigkeit das Wort zu reden, sondern um die Vernunft anzustacheln, die Bewegungen des Geistes und des Körpers aus den Verschleimungen durch Gewohnheit aufzustören, bewußt zu machen und zu bearbeiten.

Die Kulturarbeit in verschiedenen Bereichen kann von dem fremden Blick etwas lernen, der uns unter den Gesten der Erledigung und der Aufhäufung abhanden zu kommen scheint. Weil er die Aufmerksamkeit nicht beschleunigt, sondern verlangsamt.«<sup>19</sup>

Dass in der als »Prüfungsgeist« bezeichneten Rezeptionshaltung eine Analogie zu der Vorgehensweise zu sehen ist, die zum Erfassen und Entschlüsseln eines »Romanzero«-Textes gebraucht wird, leuchtet unmittelbar ein.

Wie Rumpf etwa an Lessings kritischer Lektüre von Winckelmanns Laokoon-Interpretation in dessen »Geschichte der Kunst des Altertums« zeigt, entkleidet der Klassiker der Aufklärungszeit seine Vorlage ihrer ideologischen Verhüllung und Einbindung in ein Programm der idealisierenden Verklärung des angeblichen Menschenbildes der alten Griechen, das in jenem Jahrhundert dem Klassizisten dazu diente, neue – »bürgerliche« Tugenden betonende – Leitbilder in der Rückwendung zur Antike zu suchen und in das Kunstwerk hineinzuzinterpretieren.

<sup>19</sup> ebda., S. 17 f.



Demgegenüber erstrebt Lessing eine »das Nachdenken initiierende Irritation« und verfolgt in einem Prozess der Annäherung verschiedene Lösungswege.

»Denn auf ein Ergebnis, das dem Forschungsweg allein seinen Sinn gäbe, kommt es Lessing ja ersichtlich gerade nicht an. Jede dem Material abgerungene Erkenntnis bleibt in der Schwebe – zu anderen Deutungen, zu dem ursprünglichen Erschütterungszentrum. [...] nicht um das Vermehren von Erkenntnisbesitztüchern geht es, sondern um das Auskosten der Beschwerlichkeiten, Erkenntnisse zu suchen, zu bestreiten, zu differenzieren.«<sup>20</sup>

Als Lessings Methode führt Rumpf dessen Fortbewegung auf »Schleichwegen, auf denen man auf Zufälle angewiesen ist«, statt auf der »Heerstraße« an<sup>21</sup> und benennt das schweifend suchende Schauen des Nachdenklichen als »Fahndungsblick«, mit dem er quer durch die

»Erklärungs- und Deutungsnetze der allgemein anerkannten Kultur einen Gegenstand streift, der sich bei näherem Zusehen als Fund entpuppt, der aufs erfreulichste weithin anerkannte Wahrheiten zum Einsturz bringt.«<sup>22</sup>

Es ist derselbe »Fahndungsblick«, mit dem Galilei den Sternhimmel beobachtet, und derselbe »Prüfungsgeist«, mit dem Brecht seinen Helden in dem Theaterstück »Leben des Galilei« auf die Bühne treten lässt und den er im Publikum entfachen möchte.<sup>23</sup> Personifiziert erscheint dieser Blick in Heines »Schlachtfeld bey Hastings« als »Blick des Weib's«, das »den König erspähen« soll (Verse 55/56) und über den es heißt, als Edith Schwanenhals' Augen das Schlachtfeld nach der Leiche Harolds einen ganzen Tag lang absuchen:

»Wie Pfeile aus ihrem stieren Aug'

Die forschenden Blicke schießen.« (Verse 91/92)

Wenn Heine an dieser Stelle von seiner (in den »Noten« zitierten) Quelle – Augustin Thierry's »Histoire de la conquete de l'Angleterre par les Normands« – ausdrücklich abweicht, indem er Harolds Verwundung durch einen Pfeil, der ihn im Auge getroffen hat – »Harold lui-meme eut l'œil crevé d'une flèche« –,<sup>24</sup>

<sup>20</sup> ebda., S. 30

<sup>21</sup> ebda., S. 32

<sup>22</sup> ebda.

<sup>23</sup> Das ist freilich nur ein Aspekt, den Brechts Titelfigur vermittelt – wenn er im 13. Bild seines Stückes aus Galileis »Discorsi« vor dem Vorhang lesen lässt, dann weist das über die dramaturgische Funktion – Galileis »Schwäche« (seine Verletzbarkeit) gegenüber der Inquisition zu begründen – hinaus auf einen Gesichtspunkt, den auch Rumpf betont, der dieselbe Stelle aus Galileis Werk zitiert: Nach Verwirrung und Zweifel an scheinbar Bekanntem den »Durchbruch in andere Zusammenhänge« (Rumpf, S. 171 f.) zu ermöglichen. Galileis »Schwäche« wird dem Zuschauer des Brecht-Stückes, sofern er diesen Text in Bezug setzt zu dem Widerruf, als historisch erklärbarer Schwäche eines »Helden« erkennbar, der sich der kirchlichen »Allmacht« gegenüber vereinzelt wähnt.

<sup>24</sup> Augustin Thierry: Histoire de la conquete de L'Angleterre par les Normands. Paris 1872, S. 342

nicht erwähnt, sondern nur seinen Tod infolge einer Wunde in der Brust, dann ist diese Abweichung sicherlich um so bedeutsamer, als die Unglaubwürdigkeit der Entdeckung der Leiche aufgrund kleiner Narben am Hals die Irritation des Lesers hervorrufen muss, vor allem wenn er bedenkt, wie vorher der Zustand der »Aeser« auf dem Schlachtfeld dargestellt wurde.

Zu den Änderungen gegenüber der Quelle gehört es auch, dass Heines Erzähler verschweigt, was es mit der Bestattung Harolds auf sich hat; Thierry's auf Dokumenten beider Seiten beruhende Darstellung betont den tiefen Hass des normannischen Eroberers gegen Harold, so dass dessen Leichnam weder durch inständiges Bitten noch durch das Angebot, ihn mit seinem Gewicht entsprechender Menge an Gold freizukaufen, vom Schlachtfeld weggebracht werden durfte. Zur Begründung dieser Härte heißt es bei Thierry:

*»Le duc refusa durement, et dit que l'homme qui avait menti à sa foi et à sa religion n'aurait d'autre tombeau qu'un tas de pierre sur le sable de rivage. Il donna commission [...] de faire que le vaincu de Hastings fut ainsi enterré comme un ignoble malfaiteur.«<sup>25</sup>*

Der Betrug also, den Wilhelm ihm vorwarf, sollte Harold wie einen gemeinen Verbrecher zu behandeln Grund genug sein. Im Gedicht werden all diese Aspekte übergangen.

Stattdessen führt der Erzähler sein Publikum mit Edith Schwanenhals bei Tagesanbruch zum »Tatort«. Mit dem zerfließenden Nebel zieht er einen »Schleier« oder einen »Vorhang« vor den Augen des Lesers weg und zeigt ihm aus der Perspektive seiner Protagonistin das (als Titel des Textes zentrale) Schlachtfeld:

»Viel tausend Leichen lagen dort  
Erbärmlich auf blutiger Erde,  
Nackt ausgeplündert, verstümmelt, zerfleischt,  
Daneben die Aeser der Pferde« (Verse 85–88)

Die kurze reportageartige Beschreibung ist an drastischer Deutlichkeit kaum zu überbieten. Die haptische Anteilnahme wird noch gesteigert, wenn Edith Schwanenhals »Im Blute mit nackten Füßen« (Vers 90) watend die erwähnten Blicke aussendet.

Ist dies nicht eine Form der Kriegsberichterstattung, wie wir sie von der Photographie oder vom Film heute kennen? Eine medienkritische Auseinandersetzung mit Bildern vom Krieg, die meist parteilich – etwa unter militärischen Gesichtspunkten, jedoch sicherlich in vielen Fällen bezogen auf die als notwendig erachtete Unterstützung der Bevölkerung (der Medienkonsumenten) –

<sup>25</sup> ebda., S. 345

fabriziert, manchmal vorgefertigt (als ›virtuelles‹ Computerbild erstellt), immer mit, die Gedanken beim Sehen steuernden, Kommentaren unterlegt werden, führt zu genau den Fragestellungen, auf die ein – die Quelle in seine Überlegungen einbeziehender – ›von unten‹ lesender Rezipient dieses »Romanzero«-Textes stößt, wenn er sich darauf einlässt, ihn ›beim Wort zu nehmen‹. Das Problem jedenfalls, um das es bei dieser Textsorte geht, ist dasselbe, das die nach allen technischen Innovationen weiterentwickelten Medien immer noch haben,

*»was über das Spannungsfeld von Blick und Apparat, Wahrnehmung und Bild ausgesagt werden kann.«<sup>26</sup>*

Jutta Brückner bestätigt meine Überlegungen wenn sie behauptet, im Medium des Films werde gegenwärtig – also am Ende des 20. Jahrhunderts – erkundet, was in der Malerei

*»am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Schritt in die Abstraktion getan wurde.«<sup>27</sup>*

Dies führt direkt zu der Vermutung, ob nicht Heines Modernität darin bestehen könne, dass er ebendiesen Schritt – zumindest eine Bedenklichkeit in diese Richtung – schon 1851 gegangen sein könnte. Dafür spricht die Reflexion »auf Material und Prozeß«: Dichtung sei eben nicht »reproduzierte Realität« – was uns der Film seit seiner Erfindung vorzumachen versuche: Auge und Kamera würden »das Gleiche tun«: Sie bildeten »objektiv eine ›objektive‹ Realität ab«, der Sehakt sei »ein Akt des Registrierens einer vom Subjekt unabhängigen Welt der Objekte«. Gegen dieses »philosophische Paradigma«<sup>28</sup> wendet Brückner ein, Sehen sei

*»durchsetzt mit Gefühlen, es ist geprägt von Geschichte und Erfahrung, es funktioniert nicht ohne Spracherwerb. Oder, wie es der blinde Fotograf Even Bavcar beschrieben hat: der Blick ist die Summe aller Träume und Alpträume. Im Moment der Wahrnehmung und unterscheidbar von ihr fallen Wertentscheidungen.*

*Emotionale Zustände, innere Objekte sind Teil des Sehaktes. Wäre es anders, gäbe es nie Probleme mit Zeugenaussagen. [...] Nur über die Dramaturgie und die Montage kann der Zusammenhang der Wirklichkeit, der im technischen Registrieren von Partikeln verlorengegangen ist, wieder eingeholt werden.«<sup>29</sup>*

Die Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Films weist – und darin liegt ihre Bedeutung für unsere Argumentation – auf die »Vielschichtigkeit der Realitätswahrnehmung« hin, »die in jedem Sehakt liegt.«<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Jutta Brückner: Die Technik der Wahrnehmung. In: »Freitag«, 20. I. 1995, S. 11

<sup>27</sup> ebda.

<sup>28</sup> alle Zitate: ebda.

<sup>29</sup> ebda.

<sup>30</sup> ebda.

Das Vertrauen des Abtes in den »liebenden« Blick wird durch das Unglaubliche bestätigt: dass Edith Schwanenhals aus dem blutigen Brei von Erde, Pferdeas und viel tausend Leichen den früheren Geliebten herausfindet. Mit der ab Vers 73 auf sie übergehenden personalen Erzählperspektive werden ihre Gefühle mit kommentierenden Adverbien dem Sehakt unterlegt: »abscheulich« (Vers 84), »Erbärmlich« (Vers 86), »mühsam« (Vers 94), »entsetzlich« (Vers 100). Der letzte Kommentar geht allerdings schon wieder in die Perspektive des auktorialen Erzählers über, der am Ende den Kontrast ihres Gesangs als »so schauerlich« (Vers 122) vor dem Hintergrund des Gebets der Mönche empfindet.

Der Leser erfährt eine emotionale Aufladung, zugleich soll er als kritisch mitdenkender und -sehender sich freilich nicht auf die Bilder verlassen, die ihm aufgedrängt werden, sondern sie »forschend« überprüfen und das Bild – sich ihm als einem »allegorischen« gegenüber verhaltend<sup>31</sup> – in die eigene Sichtweise korrigierend und ergänzend übersetzen. So kann er die – wie Lauffhütte gezeigt hat<sup>32</sup> – komisch überzeichnete Perspektive der Mönche in ihrer Rede (Verse 11–36) nationalistischer Ideologie zuordnen.

Heines Andeutung in der fünften Strophe – »Ich sah einen Schneider aus Bayeux«–, mit der er den berühmten Teppich von Bayeux »zitiert« – über dessen Entstehungsbedingungen der Verfasser von Heines Quelle, A. Thierry, 1843 einen im Anhang seiner »Histoire« abgedruckten gutachterlichen Brief schrieb<sup>33</sup> – bezieht sich auf einen Klassiker der bildnerischen Kriegsreportage, auf den neuerdings Francis Haskell<sup>34</sup> wieder aufmerksam machte. Dass es sich hier um ein Kunstwerk handelt, das die Aufgabe hatte, mit dem Anschein von Authentizität »politische Propaganda« im Sinne des Auftraggebers (aus den Reihen des Siegers Wilhelm) zu treiben, konstatiert K. Kreimeier, und er fügt für unsere Zeit hinzu,

<sup>31</sup> Über die Erläuterung des Begriffs der Allegorie und seinen Nachweis (Teil III und IV dieser Arbeit) hinaus soll an dieser Stelle exemplarisch deutlich werden, dass die Interpretation eines »Romanzero«-Textes als Allegorie verknüpft ist mit der Perspektive eines kritisch – »von unten« – lesenden Rezipienten. »Bourgeois: Lesen – als Typ eines Lesens, das sich auf dem Markt bedient zu konsumierender Freizeitgestaltung u. ä., heutzutage nicht mehr (wie noch in Heines Zeit) auf eine entsprechende »Klasse« bezogen, sondern, zumindest in den westlichen Industrienationen, quer durch die sozialen Schichten der Gesellschaft verteilt – kann auf den Begriff »Allegorie« ebenso verzichten wie auf das nachforschende Aktivwerden des produktiven Lesers.

<sup>32</sup> Hartmut Lauffhütte: Die deutsche Kunstballade. Heidelberg 1979, S. 300

<sup>33</sup> Thierry, a. a. O. S. 432 ff.; im Bd. 5 der Ausgabe Paris, 1938/39, die Heine gekannt haben könnte, finden sich gezeichnete Kopien des Teppichs von Bayeux.

<sup>34</sup> Francis Haskell: Die Geschichte und ihre Bilder. München 1995 (engl. 1993), S. 153 ff.

»daß sich die Komplexität unserer politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in der Ikonographie der elektronischen Bilder augenscheinlich mehr und mehr zur Allegorie [...] verformt.«

Dabei meint Kreimeier vor allem die »Allegorisierung des Herrscherbildes im Zeitalter der elektronischen Demokratie.«<sup>35</sup> In der Feststellung, dass Authentizität stets »mit Arrangement, fiktionalen Strategien und im Extremfall mit Fälschung einhergegangen«<sup>36</sup>

sei, trifft die moderne Medienkritik mit Heines ›Kriegsreportage‹ schon auf der buchstäblichen Ebene des Textes zusammen. Die Folgerung aus dem Übergang zu den neuesten technischen Möglichkeiten: den »digital erzeugten visuellen Oberflächen«<sup>37</sup> jedenfalls, dass Bildern gegenüber, die nicht mehr abbilden (allenfalls nebenbei diese Funktion erfüllen), also eine autonome Existenz haben, – mit den Worten Siegfried J. Schmidts –

»das Vertrauen in das Sehen als Vergewisserung« in sich zusammenfalle und jeder »selbst prüfen« müsse, »ob aus Datenbanken bezogene Datenströme kognitiv in ernsthafte Informationen prozessiert werden können«,<sup>38</sup>

führt zu dem Rezeptionsverhalten, das als ›Prüfungsgeist‹ und ›Fahndungsblick‹ Ausgangspunkt unserer Analyse der Leserperspektive und des von Heine intendierten Verhältnisses zum Text gewesen ist. Die Schwierigkeit allerdings, in die der Rezipient unserer Zeit durch die »digitalen Medien« gebracht werde, dass es keine Möglichkeit mehr gebe, »Nachbearbeitungen und Fälschungen als solche zu erkennen«, wie Klaus Kreimeier (Konrad Liessmann zitierend) formuliert<sup>39</sup>, kannte Heine noch nicht: Seine Texte können mit Quellen verglichen, seinen Hinweisen kann mit »aus stierem Aug.« schießendem Fahndungsblick nachgegangen, Informationen können auf diese Weise vernetzt und ein Geschichtsbild kann aus eigener Leser-Perspektive hergestellt werden.

Was Hartmut Lauffhütte in einer sorgfältigen, den Text ›buchstäblich‹ nehmenden Interpretation des »Schlachtfeld bey Hastings« herausarbeitet<sup>40</sup> – auf deren nachvollziehende Wiedergabe verzichtet wird –, bestätigt das hier postulierte Rezeptionsverhalten als ein von Heine intendiertes:

»Heines Neuerzählung behält die ›privatisierende und sentimentalisierende Tendenz der Überlieferung bei. Das Verfahren, mit dessen Hilfe sie dennoch ihr kritisches Ziel erreicht, ist so subtil wie raffiniert. Denn zum einen hindert sie den Leser durch Überinszenierung des Privaten und Sentimentalen daran, sich unangefochten zu identifizieren oder sonst ›kulinarisch‹ zu verhalten, zum andern

<sup>35</sup> Klaus Kreimeier: Die Zukunft und ihre Bilder. In: Freitag, 12.7.1996

<sup>36</sup> ebda.

<sup>37</sup> ebda.

<sup>38</sup> ebda.

<sup>39</sup> ebda.

<sup>40</sup> Lauffhütte, a.a.O., S. 306

*macht sie durch breitere Ausgestaltung, vor allem durch situative Konkretisierung des Vorgangs, die Leerstellen sichtbar, die infolge der isolierenden Interessenakzentuierung der Überlieferung entstanden waren. Sie treten noch stärker hervor durch charakterisierende Redefügung und kontrastive Komposition.*

*Doch es bleibt nicht bei bloßer Irritation. Es wird auch die Richtung angedeutet, in welche eine angemessene Behandlung des Gegenstandes zu gehen hätte [...]. Der wichtigste Effekt eines solchen Verfahrens ist, [...] daß äußerste Distanz entsteht und der Leser genötigt ist, dem übersuggestiven bzw. ironischen Darstellungsprozeß nachzufragen. Herauskommen kann bei solcher Nachfrage nur Einsicht in die Unangemessenheit der Überlieferung des Stoffes gegenüber seinem historischen Substrat, Wahrnehmung dessen, was fehlt, sowie der Art, in welcher es, sollte Wahrheit vermittelt werden, hätte einbezogen werden müssen, Wahrnehmung auch einiger Grundzüge der Geschichte jener Wahrheitsverkürzung, die aufgedeckt wurde [...].«*

Heines Anliegen als ein überlieferungs- und rezeptionskritisches zu verstehen ist die Pointe der Interpretation Lauffhüttes:

*»Von diesem Anliegen her sind die scheinbar disparaten Merkmale des Heineschen Textes erklärbar. Nicht eine neue Darbietung des Gegenstandes unter Aufnahme des Fehlenden ist einem solchen Anliegen gemäß, sondern die Erkenntnis provozierende ironische Darbietung des unwahren Alten.«<sup>41</sup>*

Lauffhütte nimmt auf diese Weise mehrere »Sinddimensionen«<sup>42</sup> wahr und geht für die ersten »Historien« des »Romanzero« damit einen entscheidenden Schritt zum Verstehen weiter als die vorherige Forschung – dass nämlich Heine nicht nur einen geschichtlichen Vorgang neu zu deuten, sondern auch eine Methode zu vermitteln versucht, Geschichtsbilder kritisch zu hinterfragen und sie für sich neu zu entdecken –, er kommt sogar einem (sein textimmanentes Verfahren übersteigendes) Begreifen der allegorischen Struktur des »Romanzero« nahe: Seine Untersuchung der Strophen 21–24, die er als »andersartige« Passage hervorhebt, führt zu dem Gedanken, in diesem Gedichtteil könne die Gestalt der Edith Schwanenhals – an keiner Stelle jedoch die Mönche – dazu verlocken, »sie als eine Verkörperung des leidenden Volkes aufzufassen«<sup>43</sup> (womit sie eine allegorische Figur wäre), aber er unterlässt es, diesen von seiner Argumentation angeregten Impuls weiterzuerfolgen.

Die Herkunft Ediths – »zu Grendelfield am Bardenstein«, ein erfundener Ortsname, der das Ungetüm Grendel im »Beowulf« zitiert<sup>44</sup> – verweist auf eine altenglische Heldensage, in der auch »Wandteppiche« geschildert werden<sup>45</sup>

<sup>41</sup> ebda., S. 308

<sup>42</sup> ebda.

<sup>43</sup> ebda., S. 303

<sup>44</sup> DHA 3/2, S. 591

<sup>45</sup> David M. Wilson: Der Teppich von Bayeux, Frankfurt/Berlin 1985, S. 201

wie der bereits erwähnte »Teppich von Bayeux«, eine Form bildender Kunst, die den hohen Standard angelsächsischer Kultur des 11. Jahrhunderts zeigt, hinter der z. B. die Malerei der Normannen weit zurückblieb.<sup>46</sup> Der »Barde«<sup>47</sup> als keltischer Dichter und Sänger deutet auf die literaturgeschichtliche Wurzel der Schönen mit dem Schwanenhals und erinnert an den von Macpherson als Übersetzung alter Bardenlieder ausgegebenen »Ossian« (bereits in Vers 134 von »Der weiße Elefant« zitiert).

Wird – auf der Sinn-Ebene politischen Verstehens – die »*Verkörperung des leidenden Volkes*« vom König verlassen, dem sie jedoch treu bleibt bis über den Tod hinaus, dann ist sie – legt man die literaturgeschichtliche Dimension des Textes frei – Allegorie von Volksdichtung, wie sie von Herder bis zur Romantik als eine der Volksseele Ausdruck gebende Dichtungsweise betrachtet wurde: Die Naivität der Form ihres Gesanges – »In kindisch frommer Weise« – bei der Begleitung des leblosen Körpers des einstigen Geliebten entspricht dem historischen Abstand der von ihr repräsentierten Kunstform; die »Denkmäler der Lust«, als die die Narben<sup>48</sup> auf den Schultern des letzten angelsächsischen Königs bezeichnet werden, sind wörtlich zu nehmen: Sie stehen dafür, dass die Höhepunkte der Bardendichtung nur noch als »Narben« sichtbar sind, deren sie tragender »Körper« mit Küssen nicht mehr zum Leben gebracht werden kann.

Das mit dem Hinweis auf »Bayeux« ins Spiel gebrachte Motiv des Teppichs – in »Der Dichter Firdusi« als Metapher für das persische Heldenlied gebraucht, das der Titelheld »an dem Webstuhl des Gedankens« (I, Vers 22) verfertigt, und in »Geoffroy Rudël und Melisande von Tripoli« als Tapete beschrieben, deren hineinverwobene Figuren nachts als Gespenster aus der Wand treten – steht für die Form auch der Schreibweise Heines selbst, der nach Hosfelds Analyse der »Lutetia« – »*ein daguerrotypisches Geschichtsbuch*«<sup>49</sup> – im »*Polyperspektivismus eines panoramatischen Stadtwanderers*« ein Flickwerk von Bildern: »*metonymisch strukturierte Patterns*« oder – mit einem Wort Dolf Oehlers – ein »*synästhetisches Tableau*«<sup>50</sup> herstelle. Nicht anders verfährt der Dichter des »Romanzero«: Was schon Helmut Heißenbüttel über den späten

<sup>46</sup> siehe Michael Kaufmann, zit. nach Wilson, ebda., S. 201

<sup>47</sup> die keltische Bezeichnung des »*poeta*« (Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 1)

<sup>48</sup> es könnten auch Bisswunden sein, die Edith Schwanenhals als Personifikation der Kunst vampirisch (?) dem Leib Harolds zufügte, aus dem sie mit dem Blut ihre Lebenskraft gewann.

<sup>49</sup> Rolf Hosfeld: Welttheater als Tragikomödie. In: Gerhard Höhn (Hg.): Heinrich Heine – Ästhetisch-politische Profile, Frankfurt/Main 1991, S. 144

<sup>50</sup> ebda., S. 145

Heine – auch er geht vor allem von dem Verfasser der »Lutetia« aus, verallgemeinert aber auf das »Gesamtwerk« – formuliert, dass seine Methode mit Begriffen wie »daguerrotypisch«, »authentisch«, »dokumentarisch« zu bezeichnen sei<sup>51</sup>, was ihn aber in bezug auf die »Historien« und »Hebräischen Melodien« des »Romanzero« irritiere, denn für diese sei eher der Begriff »Metamorphose« (den er nicht mit Goethe als »organische Verwandlung«, sondern als »Verzauberung« und »Entzauberung« versteht) zu gebrauchen – Heißenbüttel fehlt hier der ›Schlüssel‹ –, führt ihn dennoch zu einem im Zusammenhang meiner Interpretation bedeutsamen Begriff: dem der »Phantasmagorie«. Ausdrücklich bezieht ihn Heißenbüttel – dem ersten Band des »Kapital« von Karl Marx entlehnt, in dem steht, dass »das gesellschaftliche Verhältnis der Menschen« im Zusammenhang mit dem »Fetischismus, der den Arbeitsprodukten anklebt, sobald sie als Waren produziert werden« die »phantasmagorische Form eines Verhältnisses« annehme<sup>52</sup> – auf Gedichte im Spätwerk Heines, insbesondere den »Romanzero«, fragend, ob dieser nicht versucht haben könnte, das

*»Phantasmagorische im Charakter der überlieferten poetischen Redeweise aufzudecken und zugleich zur Produktion einer ganz neuen Art von Gedichten zu verwenden. [...] die historisch unausweichliche und für das Spezifische dieser historischen Situation stehende Verwandlung der poetischen Redeweise in Ware würde literarisch benutzt und damit erst dem historisch Unausweichlichen sein Sinn gegeben.«<sup>53</sup>*

Tatsächlich ist das Traumhaft-Trügerische, das der Begriff ›phantasmagorisch‹ beinhaltet, im »Romanzero« ständig präsent; und für das Schauen hinter die Kulissen des damit verbundenen Maskenspiels fordert Heine vom Publikum einen forschenden Blick, mit dem es durch die Augen der Volksdichtung (Edith Schwanenhal) den ›Corpus‹ ihrer einstigen Wirksamkeit wiederzuentdecken, die Lebendigkeit ihrer früheren Beziehung zu errahnen und vielleicht zu genießen versteht.

Dann repräsentiert Harold aber den gesellschaftlichen Bezugspunkt, in dem seine Geliebte mit ihm verbunden war, der sie verlassen und vergessen hat, so dass sie in der »Waldeinsamkeit« – so heißt auch der Titel des ersten Gedichts der »Lamentationen« – isoliert weiterexistierte, bis der Ruf der Mönche sie dazu bewegte, den früheren Bezugspunkt zu suchen; von ihrer Beziehung sind jedoch nur mehr »Denkmäler der Lust« wie »Narben« übrig.

<sup>51</sup> Helmut Heißenbüttel: Materialismus und Phantasmagorie im Gedicht.

Ursprünglich ein Rundfunkbeitrag, erstmals als gedruckter Text veröffentlicht 1972, hier zitiert aus: Gerhard Höhn (Hg.), a. a. O., S. 38–49

<sup>52</sup> ebda., S. 48

<sup>53</sup> ebda., S. 48 f.



König Harold repräsentiert dann als deren Verkörperung die gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen Dichtung verankert war, dann aber von ihnen – vielleicht gezwungenermaßen – losgetrennt wurde; eine ›literaturgeschichtliche‹ Sinnschicht lässt sich herauschälen – eine Vorgehensweise, die literaturwissenschaftlicher Methode entspricht, nach der eine Gattung – hier: das frühmittelalterliche Heldenlied – historisch-kritisch in den Zusammenhang ihrer Zeit eingeordnet wird.<sup>54</sup>

Das Verhältnis, das ein Leser der Heine-Zeit (wie ein heutiger) zur ›Heldensage‹, die der Literaturgeschichte angehört, einnimmt, ist ein ›phantasmagorisches‹ im Marx'schen Sinne: Wie Gespenster lösen sich die Figuren der Dichtung aus der ›inneren‹ Tapete, auf die seine Phantasie das Geschehen des Buches malt. Denn die alte Form der Volksdichtung und ihre Vermittlung über den ›Barden‹ ist anachronistisch, sie entsprechen nicht den Bedingungen der Warenproduktion auf dem kapitalistischen Kulturmarkt; ihre unkritisch-naive Rezeption trägt zu einer Haltung bei, in der Kultur nur noch in der Weise passiven Konsumierens stattfindet.

Mit dem Tod Harolds ist auch das Ende jener Bardendichtung markiert, die im Anschluss an ihre Verehrung in der Sturm-und-Drang-Zeit die nationalistisch geprägten Romantikepigonen als Wurzel germanischer Helden-dichtung wiederbeleben und politisch ausschlachten wollten. Die Wunde in seiner Brust, die von Edith Schwanenhals so liebevoll geküsst wird – die mit dem Tod des historischen Harold nichts zu tun hat –, ist auf dieser Sinn-Ebene Zeichen für die Überlebtheit einer Dichtungsform. Wenn es im letzten Gedicht der »Lamentationen« (»Enfant perdü«) im letzten Vers heißt: »– Nur mein Herze brach«, dann greift Heine, um das Ende einer Dichtung zu bezeichnen, die Formel auf, für die der Name »Heine« bei seinen Zeitgenossen (und bei vielen Lesern bis heute) steht: Die ›Formel‹ des Vormärz-dichters, dessen Geschichtsmächtigkeit, d.h. seine Möglichkeit, die gesellschaftlichen Verhältnisse mitzugestalten, mit dem Scheitern der Revolution von 1848 beseitigt ist.

Die Dialektik, nach der dieses Signal in einer Form von Dichtung selbst gegeben wird, charakterisiert den »Romanzero«: Die Küsse der Edith Schwanenhals gelten einem Toten und sind in der bizarren Komik dieser Szene wie in ihrer makabren Erotik wörtlich zu nehmen.

<sup>54</sup> siehe auch Peter Uwe Hohendahl: »Allegorische Bilder: Heine und die französische Malerei« in ZfDPH 1987, S. 184 ff.: »Das Schicksal der Kunst ist für Heine vom Schicksal der Gesellschaft, in der sie verwurzelt ist, nicht abzutrennen. Insofern bewegt sich seine Kunstkritik auf eine kritische Kunstsoziologie zu.« (S. 196)

Anders ist es, wenn in den »Lamentationen«, dem zweiten Teil des »Romanzero«, die Gestalt des Lazarus auftaucht; sie verkörpert nicht nur den armen kranken, vor der Tür des Reichen vor sich hin siehenden Dichter, sondern auch den von Jesus aus dem Tode erweckten. Nicht weniger als der biographische Bezug zum Heine der Matratzengruft nach 1848 trifft die biblische Figur eine Gruppe von Dichtern, die als demokratisch-revolutionäre mit dem Massaker des Juni zum Verstummen gebracht wurde und zu der sich Heine mit dem »Romanzero« weiterhin, wenn auch gut versteckt, bekennt.

Interpretiert man den Lazarus-Zyklus auf der Sinn-Ebene eines Textes über ›den Dichter‹ und seine Rezeption durch ›den Leser‹, dann lässt sich »Weltlauf« – wie im biblischen Bezug: Matthäus 13, 12 – als ›Fußtritt‹ gegen denjenigen auffassen, dem es nicht gegeben ist, »*die Geheimnisse des Himmelreichs*« – wie es im Evangelium heißt – zu begreifen, der also, bezieht man sich auf die »Romanzero«-Rezeption, sich ein Verstehen nicht anzueignen bemüht. Im Matthäus-Evangelium kommt jedoch statt der aggressiven Geste des Ich-Erzählers gegen den als »Lump« titulierten Habenichtes Jesu Erklärung dafür, dass er zum Volk in Gleichnissen redet:

*»Denn mit sehenden Augen sehen sie nicht, und mit hörenden Ohren hören sie nicht; und sie verstehen es auch nicht.«<sup>55</sup>*

Vergleicht man diesen Gedanken mit Heines Verhältnis zum Leser, dann lässt sich eine überraschende Parallele erkennen.

Wird im zweiten Text des Zyklus – »Rückschau« – anfangs der Dichter zum erfolgreichen Poeten verklärt, wie es Heine in der zeitgenössischen Rezeption des »Buchs der Lieder« gegangen sein mag – ein Bild, das er wie »Seifenblasen« (Vers 21 f.) »platzen« lässt –, danach allerdings als einer vorgeführt, dessen »Seele« er selbst als »tief beschämt« (Vers 24) bezeichnet, dann ist sein Abschied ins Grab nicht einfach als Ausdruck des »*Pessimismus von Heines letzten Lebensjahren*« zu qualifizieren<sup>56</sup>, sondern Konsequenz aus der Situation des Schriftstellers, der auf dem literarischen Markt mit den überkommenen Mustern nur überleben könnte, wenn er unermüdlich dem Erfolg hinterherhastend und schamlos sich verkaufend dem Leser gegenüberträte. Dass er ohne eine Spur von Resignation diesen Abschied ankündigt<sup>57</sup>, lässt sich in den beiden letzten Versen des Gedichtes deutlich wahrnehmen: Der Unterton, mit dem er die »christlichen Brüder« anspricht, die er

<sup>55</sup> »Die Bibel« nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1965; Matthäus 13, 13; s. a. die (theologische) Interpretation im »Teil 7«.

<sup>56</sup> DHA 3/2 S. 810

<sup>57</sup> siehe zu dieser Einschätzung des »Romanzero« auch Dolf Oehler, a. a. O., S. 239 – er bezieht sich dort auf das Motto zu den »Historien«.

– nach der Auferstehung – wieder zu sehen gedenkt, ist durchaus als Drohgebärde zu verstehen, wie es im »Verschnaufen« (Vers 34) schon angelegt ist.

Schon »Lazarus III« hat den Titel »Auferstehung« und zeigt, verfremdet in die Form eines Femegerichts, Christus (als »Freigraf«) und die Apostel (als »Schöppen«), wie sie Gericht halten – was laut Jehuda I (Verse 177–180) nur »dem Gotte«, »niemals« dem Volk zusteht: den (gottbegnadeten) Dichter zu richten –, in einer Weise jedoch, die »summarisch« verfährt, also gerade nicht dem ›Genie‹ der einzelnen Persönlichkeit gerecht wird: »Fromme Schäfchen« und »geile Böcke« sind Zuordnungen, die göttlicher Gerechtigkeit nur zu spotten vermögen; demnach ist die »Christus-und-die-Apostel-Maske« tatsächlich gefallen – auf dem kapitalistischen ›Gesetzen‹ gehorchenden Buchmarkt sind ›christliche‹ Grundsätze oder Werte nur noch mit bissiger Komik zu kommentieren.

Ein Dichter, dessen Herz einst vielleicht mit aufrichtigen Gefühlen für die Sache der Nation schlug, kann nur »sterbebläulich« (»Lazarus IV. Sterbende«) in die Heimat zurückkehren und sich beerdigen lassen; denn die nationale Bekleidung ist verschlissen, der Dichter »lahm« geworden (Heine schließt sich selbst als Vormärzdichter mit ein), wenn er von der Höhe – ehemals Richtung »Sonn und Glück« ausgeflogen – auf den Boden des Nach-Juni herunterkommt. Die Geste, mit der der Dichter fleht, »der Herr« möge sich seiner »erbarmen«, ist in der Konsequenz dieser Argumentation nicht auf etwaige Rückkehrwünsche Heines zu beziehen, sondern auf die Gefahr, künstlich am Leben erhalten und missbraucht zu werden – ein prophetischer Gedanke, bedenkt man, was mit »politischer« Lyrik seit den Befreiungskriegen getrieben wurde: Wer beispielsweise eine Anthologie zur Hand nimmt, wie sie unter dem Titel »Germania. Zweitausend Jahre vaterländische Geschichte in deutscher Dichtung« 1890 in Berlin erschienen ist (herausgegeben von Friedrich Basedow)<sup>58</sup>, kann nationalistische Verherrlichung ›deutschen‹ Geistes im wilhelminischen Kaiserreich mit Arndts »Eisenlied«, Uhlands »Schwäbische Kunde«, Platens »Das Grab im Busento« usw. erleben, aber auch mit einem Heinrich Heine zugeschriebenen Gedicht: »Heinrich IV. in Bingen«,<sup>59</sup> seinem Deutschlandgedicht von 1840 »Deutschland ist noch ein kleines Kind«, Herders »Luther« und »Germanien«, Goethes »Wallenstein«, auch Herwegh, Freiligrath u. v. a., soweit sie sich mit nationaler ›Gesinnung‹ vereinbaren lassen.

<sup>58</sup> vgl. die Neuausgabe von »Germania – Buchners Geschichte in Bildern und Gedichten«, Frankfurt/M. 1977

<sup>59</sup> In dem Band von 1890 wird unter der Nummer 78 als Verfasser »Heinrich Heine« angegeben (Geschichtsdatum: 1105, Anfang: »Der Nordwind braust, es wogt ...«).

Wenn der ›Fußtritt‹ des »Weltlauf« in »Lazarus V. Lumpentum« dann explizit den Dichter trifft, dem nichts mehr anderes übrigbleibt als das Geld »platt« zu schmeicheln und gar »Mäcenas' Hund« zu besingen, dann werden die Bedingungen benannt, die der Markt diktiert und die eine Abnahme der Produkte durch zahlungskräftige Käufer bzw. Förderer oder Verleger erzwingen.

Schlimmer noch ist ein Dichter dran, dessen Werk ›für die Katz' ist«, wenn man die »Erinnerung« ernst nimmt, die als »Lazarus VI« eine Geschichte aus Heines Kindheit wiedergibt. Dass es sich hier nicht um ein wirklich oder gar wehmütig schuldbewusstes Erinnern an eine schlimme Geschichte handelt, macht der komische Reim – »Truhe / fruhe« – der ersten Strophe gleich deutlich. Die »Perle« (als Bild für Dichtung in Jehuda III entschlüsselt) bekommt der Dichter, Wilhelm Wisetzki den Sarg. Gilt die Sinnlosigkeit der Rettung der Katze der Sinnlosigkeit des Opfers des Spielgefährten, dann trifft das Opfer – allegorischem Verstehen gemäß übertragen – die Sinnlosigkeit einer Dichtung, die »für die Katz'« ist. Geradezu penetrant beschließt der Refrain »Doch die Katze, die Katz' ist gerettet« jede der sechs aus zwei paargereimten Versen bestehende Strophen. Die Mehrdeutigkeit dieses »gerettet«:

- |   |                                  |                         |                      |                               |
|---|----------------------------------|-------------------------|----------------------|-------------------------------|
| 1 | <i>gegen</i> »starbest«          | <i>steht</i> »gerettet« | <i>im Sinne von:</i> | <i>lebt</i>                   |
| 2 | »umgekommen«                     | .....                   |                      | <i>überlebt</i>               |
| 3 | »begraben«                       | .....                   |                      | <i>auf der Erde geblieben</i> |
| 4 | »Obdach gewonnen«                | .....                   |                      | <i>schutzlos ausgeliefert</i> |
| 5 | »eh du erkranktest – genesen«    | .....                   |                      | <i>erkrankt</i>               |
| 6 | »Mit Neid und Wehmut gedenk ich« | .....                   |                      | <i>rettungslos vergessen</i>  |

benennt den Verfallsprozess einer marktorientierten Ware, die am Ende nur als Ramsch wegzuerwerfen ist, wohingegen ein noch so sinnloses Opfer des eigenen Lebens für eine Katze wenigstens der Erinnerung wert ist. Selbst der als »verehrte Frau« ins allegorische Gewand hoher Kunst gekleideten Dichtung – »Lazarus VII. Unvollkommenheit« –, deren ästhetische Qualität gegenüber einer Vielzahl vorher angeführter, mit Fehlern behafteter Beispiele jeden äußerlich erkennbaren Mangel an Schönheit vermissen lässt, fehlt das Wichtigste: die Seele – die in »Lazarus XVIII. Sie erlischt« nach der Aufführung »verzweiflungsvoll« erlischt und damit auf Heines eigene Dichtung weist.

Auch das Spiel mit der ›Unsterblichkeit‹ echter Kunst (auch als »Zeitlosigkeit« verstehbar) wird in »Lazarus VIII. Fromme Warnung« zur Allegorie: Die Überprüfung der Seele muss dem Kriterium von »Werken und Thaten« standhalten, nicht einem (vielleicht durch Literatur-Preis-Würdigung oder die Zahl der Sekundärliteratur legitimierten) Nachweis. Darüberhinaus gilt

der Hinweis auf »weiche Pantoffeln« und »schöne Musik« wohl dem unbezweifelbar fortdauernden Genuss klassischer Werke (und insofern den Konsumenten wirkungsvoll quietisierend) – man denke etwa an das bildungsbürgerliche Pärchen in »Prinzessin Sabbath« –, bezogen vor allem auf den Bereich der Musik: »Kehr' ein, hier findest du Ruhe« (Vers 11).

Die Tendenz einer Interpretation der Lazarusgedichte auf dieser Sinn-Ebene dürfte genügend deutlich sein,<sup>60</sup> so dass die Quintessenz des Zyklus festgestellt werden kann, wie sie in dem Gedicht »Lazarus XVI. Im Oktober 1849« klar ausgesprochen ist: Selbst die »fortschrittlichen« Künstler, die (als Beispiel steht Franz Liszt) die Erinnerung an die Kämpfe jener 48er Zeit wachhalten – und dies ist, wie Dolf Oehler<sup>61</sup> betont, ein mutiges Unterfangen! –, geraten mit ihren Produkten

»in das Joch  
Von Wölfen, Schweinen und gemeinen Hunden.

Das heult und bellt und grunzt – ich kann  
Ertragen kaum den Duft der Sieger.« (Vers 55–58)

All die Buch- und Zeitungsverlage (heute: die Medienindustrie), die sich auf dem Markt behaupten können und deren freie Entfaltung mit dem Sieg der Bourgeoisie im Juni 48 zuerst in Frankreich, dann quer durch Europa, schließlich weltweit garantiert wird, sind hier als Bestandteile eines unerträglichen »Jochs« gekennzeichnet. Ihnen gilt der Abscheu des Erzählers, der sich als »Poet« (Vers 59) zum erstenmal bezeichnet und gleich zensiert: denn seine Existenz hängt von den »Stinkern« ab, die den Sieg davon getragen haben.

Wenn der Dichter am Schluss der »Lamentationen« in »Lazarus XX. Enfant perdü« formuliert, dass nur sein Herz, nicht aber seine Waffen gebrochen seien, dann ist präzise der Grund benannt, aus dem der »Romanzero« trotz allem nicht paradox ist: Die Form einer Dichtung, die auf dem Markt präsentierbar ist, die sich also diesem »Joch« scheinbar unterwirft, soll erreichen, dass sie beim Leser einen Impuls auslöst, der in Richtung einer Überwindung ihrer gesellschaftlichen Basis wirkt, indem sie ihn nicht im Kunstgenuss sich erschöpfen lässt, sondern eine aktivierende Rezeption – im wörtlichen Sinne

<sup>60</sup> René Anglades Analyse von »Lazarus XIX. Vermächtnis« (»Heines zweifache Kontrafaktur« in: ZDPH Band 107, Sonderheft 1988, S. 161–188) – als einerseits gegen Goethes Weltbild, andererseits (christliche Glaubenslehre angreifend) auf Miltons »Paradise lost« bezogenes »Kampfgedicht«: »Mitten in tiefsten Elend unerbittliche Entschlossenheit zur Tat« (S. 180), gegen die »Sieger« von 48/49: »er schreit Rache« (185) und »entschieden unklassisch, ja antiklassisch« (186), »ein Weg zur modernen Poesie« (187) – bestätigt meine »Romanzero«-Deutung.

<sup>61</sup> mehrfach: Oehler, a. a. O. passim

des lateinischen »recipere«: wieder gewinnen, erobern, in Besitz nehmen – erreicht und damit letztendlich den Sieg erringt.

Die Notwendigkeit neuer Formen von Literatur – und Musik und bilden der Kunst –, die dem Rezipienten erst im eigenen »poietischen« Eingreifen in den Verstehensprozess einen Genuss vermittelt, der nicht schalem, für sein Leben folgenlosem, Konsumieren dient, wird sichtbar, wenn man die bourgeoisen Möglichkeiten des Kunstbetriebs in Betracht zieht, mit denen sie ihre Geschichtsmächtigkeit entfalten. Von zu nationaler Überheblichkeit verführender Denkmalpolitik und einer Art von Dichterfeier, wie sie in »Lazarus XVI. Im Oktober 1849« zitiert wird:

»Es knallt. Es ist ein Fest vielleicht,

Ein Feuerwerk zur Goethefeier«, (Vers 17/18)

parallel gesetzt zu einem Schuss – der Hinrichtung eines Freundes (wohl eines Märzkämpfers) –, durch den die Frontlinie »Bourgeoisie / Proletariat« gezogen wird, bis zur Einrichtung von Museen des nationalen Gedenkens, die mehr und mehr zu Stätten nationalistischer Indoktrination verkommen, entfaltet die Bewusstseinsmaschinerie ihre die Bevölkerung steuernde und für die Herrschaftssicherung im Innern und die imperiale Machtausbreitung nach außen verwendbare Kraft.

Nach dem Vandalismus der Zerstörung von Kunstschatzen, die kirchliche oder absolutistische Selbstdarstellung beinhalteten, im Laufe der französischen Revolution seit 1789 wurde das Interesse an Kunst der Vergangenheit auf eine neue Grundlage gestellt. Alexandre Lenoir als Verwalter der Pariser Depots, in denen verstaatlichte und vor dem »Volkszorn« gerettete Kunstwerke gesammelt wurden, richtete das 1795 eröffnete »Musée des Monuments Français« nach Vorstellungen ein, die Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« verpflichtet waren.<sup>62</sup> Was anfangs mehr der Wertsicherung dieser enormen Schätze diente, entwickelte Lenoir mit der Zeit zu einer Präsentation seiner kunsthistorischen Ideen und zum Ausdruck eines Geistes »der nationalen Identität«<sup>63</sup>; der Vergangenheit wurde, auch in vielfältigen Aufträgen für zeitgenössische Künstler, »sichtbare und greifbare Gestalt« verliehen; Mittelalter und Renaissance sollten »lebendig wiedererstehen«<sup>64</sup>. Das Museum wurde zwar 1816 aufgelöst, aber sein Vermächtnis hatte langfristige Folgen; es

»belebte die Nachfrage nach jenen großformatigen Darstellungen heroischer Ereignisse aus der nationalen Vergangenheit, welche die Historienmalerei fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch nahezu überall in Europa beherrschten.«<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Haskell, a. a. O., S. 261 f.    <sup>63</sup> ebda., S. 268    <sup>64</sup> ebda., S. 269    <sup>65</sup> ebda., S. 270

So ließ Louis-Philippe 1837 das Schloss von Versailles in ein Museum der französischen Geschichte umwandeln; historische Forschung und ihre populäre Vermittlung wurden angeregt. Über die Wirkung Lenoirs hieß es sogar, er habe ein Museum geschaffen,

*»das voller Poesie war, eine Zufluchtstätte für die frühe Kunst Frankreichs, er schenkte uns auch Thierry; denn durch den Besuch der gotischen Räume dieses malerischen Museums [...] kam dem beredten, eindringlichen und geduldigen Interpreten unserer alten Chronisten der Gedanke, das Chaos zu entwirren, das die Anfänge unserer Geschichte umgibt.«<sup>66</sup>*

Aber nicht nur Thierry, dessen Werk eines der Quellen des »Romanzero« ist, sondern auch der Historiker Michelet wurde durch den Besuch dieses Museums geprägt; über das Gefühl, das sein »Herz höher schlagen ließ«, wenn er es als Kind besuchte, schreibt er:

*»Was suchte ich? Ich weiß es nicht. Das Leben ohne Zweifel, und den Geist der Zeiten. Ich war mir gar nicht so sicher, daß sie wirklich tot seien, all diese marmornen Schlafenden, die da auf ihren Tumben ausgestreckt lagen, und wenn ich von den prachtvollen, aus glänzendem Alabaster gefertigten Monumenten des 16. Jahrhunderts in den niedrigen Raum der Merowinger trat, in dem sich das Dagobertkreuz befand, war ich mir gar nicht so sicher, ob nicht Childerich und Fredegunde sich von ihrer Lagerstatt erheben würden.«<sup>67</sup>*

Wenn Heine in »Lutetia LX« (Paris, 1. Juni 1843), die poetische Kraft dieses Historikers bewundernd, ihn ironisch als »romantisch« und »mystisch« und seine Gedanken als »symbolisch verummumt« charakterisiert, wenn er dessen Werk (»Französische Geschichte«) als »Traumbuch« bezeichnet und im selben Zusammenhang an eine Aussage Hegels erinnert, die Lektüre der Träume der Menschen lasse ein Bild vom Geist einer Epoche aufsteigen, dann dürfte man schon allein dadurch genügend angeregt sein, unter diesem Gesichtspunkt die »Historien« des »Romanzero« zu durchforsten.

Ist in Haskells Buch ein ganzes Kapitel<sup>68</sup> dem »trügerischen Zeugnis der Kunst« gewidmet und wird darin der Frage nachgegangen, in welcher Weise bildende Kunst als Quelle historischer Forschung verwertbar ist – eine Frage, der mit Quinet ein anderer von Heine beachteter Historiker nachgeht –, und wird außerdem darin auch die Brauchtumsforschung in Verbindung mit Volksliedern, Balladen, Volksmärchen (u. a. die Forschungen der Gebrüder Grimm) erwähnt, dann sind Aspekte berührt, die Heines breit angelegten Horizont betreffen, sich mit geschichtlichen Epochen und Dokumenten zu beschäftigen:

<sup>66</sup> ebda., S. 271    <sup>67</sup> ebda., S. 273    <sup>68</sup> ebda., S. 388 ff.

Literatur, Religion, Philosophie, aber auch Sagen und Märchen (siehe »Elementargeister«) und Werke der bildenden Kunst. Bei Haskell ist weiterhin zu finden, dass wohl gegen Thierrys Intentionen in der 5. Auflage seiner »Histoire de la Conquete D'Angleterre« Stiche nach phantasievollen »*eigens für das Werk angefertigt[en]*«<sup>69</sup> Zeichnungen publiziert worden seien. Gezeigt wird eine Illustration der Entdeckung der Leiche Harolds durch Edith Schwanenhals, die nichts von dem drastisch direkten Reportagestil des Heine-Textes hat, sondern in romantisch verklärter Theatralik erscheint.

Die Aktualität einer Auseinandersetzung, in die der »Romanzero« eingreift, wird als eine erkennbar, die das ganze Feld ideologisch geprägter Geschichtsbetrachtung umfasst – Geschichtsschreibung, Illustration, Historienmalerei, sogar das Museum selbst als Institution: Die Fortführung der Idee eines »Musée des Monuments Français« etwa durch die Einrichtung des Schlosses von Versailles – »*das machtvollste Symbol der absolutistischen Bourbonenherrschaft*«<sup>70</sup> – als historisches Museum lässt das Gedicht »Maria Antoinette« als Karikatur genau dieser Behandlung geschichtlicher Vorgänge erscheinen, wie sie seit dem Juli 1831 und mehr noch seit 1848 von der französischen Bourgeoisie gefördert wurde: Um die Größe Frankreichs zu demonstrieren und den Glanz der Krone zu verherrlichen. Folglich existierten für das Museum weder Danton noch Robespierre,

*»die Revolution selbst aber ließ sich nur durch ihre siegreichen Schlachten – und immer mehr Schlachten – darstellen. [...] Das Museum von Versailles [...] sollte die Erinnerungen verdunkeln (oder sogar völlig auslöschen), die sich mit einem der berühmtesten Bauwerke Frankreichs verbanden – Erinnerungen an despotische, extravagante Monarchen, die in völliger Isolation von ihren Untertanen lebten; an deren Stelle sollte es ein völlig anderes Andenken setzen: die Erinnerung an eintausend Jahre Monarchie und Nation, vereint in dem gemeinsamen Bestreben, Feinde zu besiegen und für die Ausbreitung der Zivilisation zu sorgen.«<sup>71</sup>*

Museen dieser Art mit ähnlichen Zielsetzungen entstanden überall in Europa; eines der ersten war der Tempel der Sibylle in Warschau – dessen Eingang mit den Worten »*Die Vergangenheit für die Zukunft*« überschrieben war und das u. a. das Gedächtnis an Jan Sobieski, den Helden der Schlacht gegen die Türken von 1683, feierte: In der letzten Strophe der »Historie« »Zwey Ritter«, die zwei verlumpfte polnische Adlige mit den sprechenden Namen Crapülinski und Waschlapski lächerlich macht, die in alkoholbeseligt bieder-nationalistischer

<sup>69</sup> ebda., S. 309, Bd. 5 der Ausgabe Paris, 1838/39, a. a. O.

<sup>70</sup> ebda., S. 301

<sup>71</sup> ebda., S. 303



Wehmut im Pariser Exil an die Helden des Vaterlands erinnern, wird Sobieski aufgeführt in einer Reihe mit Schelmufski, dem »Helden« des grobianischen Schelmenromans von Christian Reuter<sup>72</sup>, mit Uminski, einem der Führer des Aufstandes von 1830, sowie Wortschöpfungen, die als Gauner und Schuft übersetzbar sind, und endlich dem »große[n] Eselinski«, der diese »Heldengalerie« beschließt.

So wenig neu die Erkenntnis ist, dass Heine dem sich ausbreitenden Nationalismus in Europa entgegenzuwirken versucht, so neu ist allerdings die Einsicht in die Art und Weise, in der er seinen Leser auf das Niveau einer Auseinandersetzung zu heben versucht, das aus dem Zirkel bloß schöngeistiger Bildung auf die verschiedenen Ebenen politischen, ästhetischen, historischen und theologischen Streits führt.

War Heine als Vormärzdichter – etwa in »Deutschland. Ein Wintermärchen« oder mit »Die schlesischen Weber« – in vorderster Front »politischer« Dichtung zu finden – an der er sich immer auch kritisch von engstirniger und kurzatmiger, vor allem missbräuchlich im Auftrag neuer Unterdrücker verwendbarer »Tendenzpoesie« abgrenzte –, so hat er jetzt (nach dem Scheitern der Revolution) keineswegs sich zurückgezogen, keineswegs resignierend den Gegnern das Feld überlassen – im Gegenteil: Er besetzt die Felder, die dem Widersacher, der sozial schärfere Konturen gewonnen hat (der »Bourgeoisie«), langfristig seine Herrschaft sichern sollten: Die aus den Bildern der Vergangenheit montierten Zukunftserwartungen der Nation, ihre Träume und Hoffnungen, deren Verführungskraft – als wären es ihre eigenen und als hätten sie (bei all den Schlachten, seien es denen auf dem »Feld der Ehre« oder denen in den Werkshallen) einen auch nur annähernd die Opfer lohnend machenden Gewinn davon – die Besitzlosen so leicht erliegen, wenn sie nicht ihr gespensterhaft illusionäres Wesen erkennen.

Geht in »Maria Antoinette« der Spuk auch »am hellen Tag« (Vers 3) vor sich: vor aller Augen, so ist er dennoch unsichtbar und muss erschlossen, mittels Phantasie und Vernunft aus dem Verborgenen hervorgeholt werden; denn was – als ob es »heiter« wäre (Vers 1: »Wie heiter«) – an den Spiegel Fenstern des Tuileries-Schlusses zurückprallt, ist das Licht der Öffentlichkeit, das Licht der Wahrheit, das zugleich für »Aufklärung« steht, als deren Folge (durch die Namen Rousseau und Voltaire) die »Revolution« in der 8. Strophe bezeichnet wird.

<sup>72</sup> vgl. aber auch Heines Erzählfragment »Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski«, in dem in satirischer, aber durchaus auch mit dieser polnischen Adelschicht sympathisierender Weise eine solche »Heldenfigur« ihre Geschichte erzählt

Heiterkeit erregt – aber nur für den, der das Geschehen hinter den »verhängten« Fenstern (Vers 99) erfasst – der anachronistische Aufzug im Innern: ein allegorisches Bild, das nach Hegels oben zitiertem Satz den Geist der Epoche charakterisiert. Das Lächerliche wird als eigentlich empörendes Geschehen nur dem bewusst, der den Zusammenhang so herstellt, wie ihn Heine arrangiert.

Erscheint notwendig, sich in die Geschichte des Schauplatzes des Spukereignisses: des »Pavillon de Flor'« (Vers 5) zu vertiefen, die den Pariser Zeitgenossen Heines noch gegenwärtig war. Der Name »Flore« wurde dem Trakt des Tuilerienschlosses verliehen nach einem der erfolgreichsten allegorischen Festaufzüge unter Louis XIV, uraufgeführt am 13. Februar 1669 und danach mehrmals wiederholt: dem »ballet de Flore«. In der französischen Geschichtsschreibung heißt es:

*»Sous l'influence directe de Louis XIV, le ballet de Cour a connu un épanouissement extraordinaire ... il est parvenu à son apogée en 1669 avec le Ballet de Flore qui laissera un souvenir fastueux pardelà les siècles.«<sup>73</sup>*

Nach dem Umzug des Königs nach Versailles diente dieser Teil des Schlosses u. a. als Wohnung für die »dame d'honneur de la reine« und für andere dem Hof zugehörige Adlige. Als besonderes Ereignis gilt die Dankprozession der Pariser Universität vom 13. Juni 1719, als dessen Höhepunkt der Rektor »salua très profondément le roi«,<sup>74</sup> der von einem der zum Pont-Royal gelegenen Fenster des Pavillon aus die Ehrung entgegennahm. Von Interesse könnte es auch sein, dass die Reihenfolge der Bewohner des Pavillon de Flore bis zur Rückkehr des Königs im Zuge der Großen Revolution u. a. erschließbar ist aus Mahnungen für unbezahlte Rechnungen, die Bewohner wie die »Comtesse de Périgord, dame du palais de la reine« für Spiegel und andere luxuriöse Einrichtungsgenstände erhielten. Solche Details könnten im Zuge der Anprangerung aristokratischer Verschwendungssucht die französische Öffentlichkeit durchaus beschäftigt haben und so auch Heines Aufmerksamkeit nicht entgangen sein.

In dem Schlüsseltext des »Romanzero«: »Jehuda ben Halevy« wird außerdem die Geschichte der Perlenkette und des Schatzkästlein des Darius über die Jahrhunderte bis in die Gegenwart verfolgt – ein Vorgehen, das nicht als eigentlich überflüssiges Ausschmücken der Handlung in epischer Breite

<sup>73</sup> Marie-Francoise Christout: Le ballet de Cour de Louis XIV, Paris 1967, S. 155 zit. nach Christiane Aulanier: Le Pavillon de Flore, Paris 1969, S. 20

<sup>74</sup> Aulanier, a. a. O., S. 23

verstanden werden darf, sondern das über seine allegorische Bedeutung im Zusammenhang der Romanze hinaus beispielhaft einen Umgang mit »Geschichte« vorführt, der dann an anderen »Historien« vom Leser selbst praktiziert werden soll.

Seinen nächsten Höhepunkt erfährt der Pavillon, als er – nach einem baulichen Substanzverlust und einem Brand 1787 – im Verlauf der Revolution im Oktober 1789 mit der schmachvollen Rückkehr des Königs aus Versailles zur Pariser Wohnung des Königs und seines Hofes wird. Vor den Fenstern des Dauphin setzt die aufrührerische Volksmenge auf dem Pont-Royal ihre Hungerdemonstration, die die königliche Familie schon auf dem Weg von Versailles zur Hauptstadt begleitet hatte, tagelang hartnäckig fort.<sup>75</sup> Als »*amie fidèle de la reine et surintendante de sa maison*«<sup>76</sup> wohnt auch die »Princesse de Lamballe« – die wohl das historische Vorbild der Oberhofmeisterin darstellt und über die es in der vorletzten Strophe des Gedichtes heißt:

»Und in Ermangelung eines Kopfs  
Lächelt sie mit dem Steiße« –

in einer an die Gemächer Marie Antoinettes angrenzenden »*antichambre*« im Pavillon de Flore.

Um die ganze aufwendige Truppe unterzubringen, die den persönlichen Belangen der königlichen Familie zur Verfügung steht, werden in aller Eile Umbauarbeiten vorgenommen, dazu Pläne angefertigt, die sämtliche Stockwerke des Pavillon erfassen. Schließlich, so heißt es in den 1823 in Paris erschienenen Erinnerungen einer »*première femme de chambre de Marie-Antoinette*«, Madame Campan (vgl. Vers 8: »Mit strenger Etiquette«):

»*la reine reprit ses habitudes: jeu le dimanche et le jeudi selon l'etiquette, parfois encore grand couvert le dimanche.*«<sup>77</sup>

In dieser Phase der Revolution, in der eine der Bourgeoisie genehme Verfassung die Rolle des Königs mit der »constituante« in politisches Gleichgewicht zu bringen versuchte und damit auf eine mit dem England von 1688 vergleichbare Versöhnung von Aristokratie und Bürgertum baute,<sup>78</sup> wurde die königliche Familie noch einmal in die Festlichkeiten der Nation einbezogen,

»*pour assister à la Fête de la Fédération. Après les cérémonies du Champ-de-Mars, il y eut des fêtes nautiques à la hauteur du Pont-Royal et c'est encore une fois des fenêtres du Pavillon de Flore que les souverains assistèrent aux joutes.*«<sup>79</sup>

<sup>75</sup> ebda., S. 37

<sup>76</sup> ebda.

<sup>77</sup> Madame Campan: Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, Paris 1823 zit. nach: ebda., S. 39

<sup>78</sup> siehe Albert Soboul: Die Große Französische Revolution, Frankfurt/Main 1973, 2 Bde, Band 1, S. 133 ff.

<sup>79</sup> Aulanier, a. a. O., S. 39

Erst der Versuch von Louis XVI, durch seine Flucht aus Paris die Macht wieder zu erlangen, leitete ihre endgültige Beseitigung ein.

Die Verfasserin der Geschichte des Pavillon de Flore, Christiane Aulanier, erzählt gerührt, mit welcher heldenhafter Anteilnahme die »Oberhofmeisterin« ihre Treue zu Marie Antoinette bewiesen habe:

*»de santé fragile cette jolie femme si délicate et que l'on croyait frivole, se réleva héroïque dans les grandes circonstances.«<sup>80</sup>*

Sie verschweigt auch nicht – was Heine den Anstoß zu seinem derben Witz gegeben haben könnte – den Hofkatsch über die Art der Freundschaft der beiden Frauen:

*»La proximité, et l'amitié de la reine pour Madame de Lamballe la faisaient aller souvent chez elle, mais ses visites ayant été le sujet de plusieurs dénonciations elle se crut obligées de les rendre plus rares.«<sup>81</sup>*

Von der Revolutionsregierung zum »Pavillon Egalité« umbenannt, wurde er von Robespierre und anderen führenden Köpfen der Terrorherrschaft benutzt. Robespierre habe man nach seiner Festnahme mit gebrochenem Kiefer die Nacht vom 9. zum 10. Thermidor dort – *»étendu sur une table du Comité du Salut public«* –<sup>82</sup> verbringen lassen, bevor er hingerichtet wurde. Später wurde im Pavillon ein *»Bureau topographique«* eingerichtet, um Karten für die Eroberungsfeldzüge der Armee herzustellen (auch der junge General Napoléon Bonaparte war hier kurze Zeit beschäftigt).

Mit der *»réaction thermidorienne«* verschwand auch bald der Name *»Egalité«* und das Gebäude hieß wieder »Pavillon de Flore«. Unter der Herrschaft des Konsul Napoléon, der in das Tuilerienschloss einzog, residierte dort von 1799 bis 1802 *»le troisième Consul«* Lebrun, der für Finanzen zuständig war und den Pavillon aufwendig und luxuriös herrichten ließ; Lebrun galt als *»un homme d'ancien régime«*.<sup>83</sup> Mit dem Aufstieg Napoléons zum *»Empereur des Français«* erhielt das prächtige Bauwerk wieder seine alte vorrevolutionäre Funktion:

*»Chambellans et dames d'honneur étaient logés au Pavillon de Flore.«<sup>84</sup>*

Nach kurzer Zeit allerdings wurden sie verdrängt von einem hohen Gast: Papst Pius VII., der Napoléon zum Kaiser krönen sollte. Für seine Suite wurden sämtliche Räume (nummeriert von 1 bis 29) neu eingerichtet und mit bedeutenden Kunstwerken ausgeschmückt. Danach belegten Kaiserin Joséphine und verschiedene Angehörige der kaiserlichen Familie sowie internationale Gäste des Hochadels, die Napoléons Feste besuchten, den Pavillon de Flore.

<sup>80</sup> ebda., S. 40

<sup>82</sup> ebda., S. 46

<sup>84</sup> ebda., S. 53

<sup>81</sup> ebda.

<sup>83</sup> ebda., S. 51

Mit der Restauration der Bourbonenherrschaft zogen häufig wechselnde Mitglieder des königlichen Hofes (von der dame d'atour bis zum Beichtvater des Königs) in die Räume ein, nach 1831 schließlich die Schwester Louis-Philippes: »*Son Altesse Royale Madame Adélaïde*«, die sich mit berühmten Zeitgenossen von politischer Relevanz umgab – »*Elle dirigeait un petit cénacle dont Talleyrand était un assidu*«<sup>85</sup> –, aber auch Künstler (Ingres, Vernet, Delaroche)<sup>86</sup> und schöne Frauen – u. a. Principessa di Belgiojoso, die seit 1833 mit Heine befreundet war und die er in einer Notiz als »Schönheit, die nach Wahrheit dürstet«<sup>87</sup> bezeichnete – empfing. Wie Marie Antoinette mit Princesse Lamballe pflegte Adélaïde d'Orléans mit ihrer ›dame d'honneur‹, la Comtesse de Montjoye, eine enge Beziehung:

»*Madame Adélaïde la traitait en égale et l'aimait comme une sœur; aussi distinguée par les qualités de cœur que par celles de l'esprit, elle s'était attachée à Madame Adélaïde depuis leur première jeunesse; elle n'avait ni autre famille ni autres intérêts.*«<sup>88</sup>

Die Information der Öffentlichkeit über den Bezug weiterer neu eingerichteter Räume durch Madame Adélaïde, die einen ebenerdigen Zugang zum Pont Royal ermöglichten, besorgte »*le Moniteur du 6 décembre 1845*«.<sup>89</sup> Nach dieser Renovierung hatte sie – asthmatisch und herzkrank – ihr Appartement kaum mehr verlassen und ist, umgeben von Familienandenken und Kunstschatzen, zum Jahresende 1847 gestorben. Im Februar 1848 wurde das Inventar des Pavillon de Flore total zerstört, die Räume wurden während der Revolution als Hospital genutzt und standen bis 1852 leer.

Die Rekapitulation der Geschichte dieses Gebäudes veranschaulicht seine Rolle, die es zur Allegorie französischer Herrschaftsgeschichte werden lässt: Untersucht man, worauf die Bestandteile dieser Allegorie von der Zeit Ludwig XIV. bis zur Revolution 1848 verweisen, dann zeigt der Pavillon de Flore sich (leicht nachvollziehbar) als Schauplatz der Privatsphäre der herrschenden

<sup>85</sup> ebda., S. 76

<sup>86</sup> Ingres gilt als der klassizistische Porträtmaler der Pariser Aristokratie und des Großbürgertums; von Vernet stammen wohl die oben erwähnten Illustrationen zu Thierrys »*Histoire de la Conquete de l'Angleterre*«, 1938/39, Bd. 5; Delaroche malte u. a. das Bild, das Cromwell beim Anblick von Karls I. Leiche zeigt und das Heine in dem Aufsatz »*Französische Maler*« (November 1831) ausführlich bespricht – DHA 3/2, S. 598

<sup>87</sup> Er verwertete diesen Einfall im ersten und einzigen der »*Briefe über Deutschland*« von 1844/45, der unveröffentlicht blieb; in dem von Gotthard Erler angefertigten Personenregister der Heine-Werkausgabe von Hans Kaufmann, Bd. 10, heißt es über Belgiojoso: Sie »*sympathisierte mit dem Saint-Simonismus; wandte sich in den vierziger Jahren dem Katholizismus zu*«, S. 202 – dies könnte die Notiz erklären.

<sup>88</sup> Aulanier a. a. O., S. 77

<sup>89</sup> ebda.

Schichten – wie sie aktuell der Band der »Histoire du Palais et du Musée du Louvre« von C. Aulanier wiedergibt und im Boulevardstil Hofklatzsch, vermischt mit aristokratiehuldigender Chronologie und detailgenauer Auflistung von Wertgegenständen (Schätzen!), darstellt (revolutionäre Episoden gehen scheinbar spurlos daran vorbei, werden allenfalls als lästige Störungen des ›normalen‹ Betriebs registriert). Darüberhinaus zeigt sich das Bauwerk als Beleg für die zunehmend anachronistisch werdende Ausplünderung des Volkes durch Verschwendung des nationalen Reichtums und für die nicht-öffentliche (!) ›Zurschaustellung‹ von Herrschaft. Die paradoxe Formulierung löst sich auf, wenn man einbezieht, dass das den Augen im Inneren des Gebäudes Verborgene durch (in Abrechnungen, Anträgen, Kreditbriefen, Bauplänen usw.) öffentlich gemachte (zumindest regierungsamtliche) Information dem recherchierenden, also prüfenden und forschenden Beobachter, manchmal sogar dem aufmerksamen Zeitungsleser, immer auch dem Handwerker, dem Künstler und anderen am und im Gebäude Beschäftigten zugänglich ist.

Das in dem Gedicht »Maria Antoinette« widersprüchliche Bild der Spiegelfenster<sup>90</sup>, durch die die Sonne sowohl einen Blick werfen (also das Geschehen beleuchten) kann als auch zurückgeworfen wird, so dass ihr der Durchblick durch die (›verhängten‹) Fenster verwehrt bleibt, löst Irritation aus, die zum näheren Hinsehen ermuntern soll; Heines despektierliche, den Spuk als komisches Ereignis entlarvende Sprache gibt die Perspektive (›von unten‹) vor, die den Leser – gegen jegliche Verklärung der Vergangenheit (im Stil Aulaniers) – mit bissig-spöttischer Kritik konfrontiert und zu tieferem Erforschen der Zusammenhänge auffordert. Der Blick dieses Lesers ist demnach sozial zugeordnet in ähnlicher Weise, wie später Bert Brecht in dem Gedicht »Fragen eines lesenden Arbeiters« die Geste bohrenden Wissenwollens und fordernden »Prüfungsgeistes« – die Fragehaltung also – verwendet.

<sup>90</sup> Das Grimmsche Wörterbuch bezeichnet sie 1) als »fenster aus spiegelglas«, »als in kutschen zu sein pflegt«: als »spiegelscheibe«, aber auch als »fensterscheibe«: »neu erfundene scheiben in der schneebergischen kirche«, 2) als »fenster mit nach der aussenseite hin angebrachten spiegeln, in denen die vorübergehenden personen beobachtet werden können. campe.« Es ließ sich nicht herausfinden, ob etwa die Fenster der ebenerdigen Räume der Madame Adélaïde aus solchem Glas bestanden haben könnten, so dass sie (bettlägerig) das Geschehen auf der Pont Royal hätte beobachten können, ohne selbst gesehen zu werden; Heine hätte davon wissen und sie um diesen Luxus beneidet haben können. Interessant ist noch als Nachweis für »spiegelglas« bei Grimm eine Stelle des Comenius: »der augapfel, welcher im augenweisz sitzt, ist ein in etwas erhobenes spiegelglasz, so die bildnissen der vorgeworffenen dingen durchlässet, nicht aber wie ein Spiegel zurückschläget« – eine der Konstruktion des menschlichen Auges eigentümliche Lösung der Irritation des Gedichtes: die menschliche Wahrnehmungsweise charakterisierend.

Auch in Deutschland schreitet die Verfügung über das Feld der Geschichtsforschung und (populären) Aufbereitung voran. Als größtes Museum der Art des »Musée des Monuments Français« wird 1853 das »Germanische Nationalmuseum« in Nürnberg eröffnet,<sup>91</sup> das dazu beitrug, einen Nationalismus zu entfalten, der von Anfang an darin »seine Verkörperung« fand und nach 1871 sogar

»zum Brennpunkt eines extremen Patriotismus« wurde, »der ungewöhnliche und zuweilen krankhafte Ausmaße erreichte.«<sup>92</sup>

Über die materiellen Zeugnisse der »nationalen« Geschichte – was immer darunter verstanden worden sein mochte – hinaus demonstrierten vor allem die eigens für das Museum kreierte Historiengemälde, die an die »wichtigsten Momente vaterländischer Geschichte« erinnern sollten – so gelang es einem Gemälde Kaulbachs (das 1859 enthüllt wurde) bei einem Betrachter »sein Herz am Ruhm der deutschen Nation aufzurichten« –,<sup>93</sup> die ideologische Machtergreifung und Bewusstseinsbildung im Sinne der aristokratisch-bourgeoisen Herrschaft.

Diesen Bestrebungen vorzubeugen, gegen sie offensiv aufzutreten, vor ihnen zu warnen und ihnen alternative Inhalte und Formen entgegenzusetzen, dient Heines verborgene Absicht. Zu wenig gesehen wurde in der bisherigen Rezeption des »Romanzero«, dass und wie sich der Dichter auf demselben Feld bewegte, das die nationalistischen Ideologen mehr und mehr zu dominieren verstanden. Das ist nicht nur eine Frage der Stoffauswahl – Themen aus der Geschichte verschiedener Nationen, Weltbilder und Religionen –, der Sichtweise – Niederlagen, nicht Siege, und die Perspektive der Besiegten, nicht der siegreichen Helden, werden dargestellt – und der Form,<sup>94</sup> sondern auch eine Frage der eingeplanten Rezeptionsweise. Statt ehrfürchtigem Erstaunen als Gestus der Betrachtung, hervorgerufen durch die Wucht (nicht zuletzt die Größe) und Eindrücklichkeit der Gemälde, verbunden mit stummer Entgegnung der Belehrung, wird vom Leser eine Forschungshaltung gefordert, die ihn in eine eigene Auseinandersetzung mit der Problematik führt.

Heines Ablehnung der »Tendenzpoesie« zeigt in diesem Zusammenhang ihre historische Konsequenz – denn die republikanischen Propagandisten des Vormärz – »Singe nur in dieser Richtung« (»Die Tendenz«, Vers 18, in Heines »Zeitgedichte[n]«) – wurden von dem Dichter insbesondere dann ironisch angegriffen, wenn sie dem Leser eine »Aussage« nahelegen versuchten, die dieser nur zu übernehmen hatte.

<sup>91</sup> Haskell, a. a. O. S. 303 ff.

<sup>92</sup> ebda.

<sup>93</sup> ebda.

<sup>94</sup> sie wird im letzten Teil dieser Arbeit untersucht

Eine andere Haltung aus der Perspektive des Unterdrückten beschreibt Heine in den 1854 veröffentlichten »Geständnissen« in der Passage über Onkel Tom, wenn er die Eigenart der Bibellektüre des schwarzen Romanhelden mit seiner eigenen vergleicht:

»Der arme Tom scheint freylich in dem heiligen Buche noch tiefere Dinge zu sehen, als ich, dem besonders die letzte Parthie noch nicht ganz klar geworden. Tom versteht sie vielleicht besser, weil mehr Prügel darin vorkommen, nemlich jene unaufhörlichen Peitschenhiebe, die mich manchmal bey der Lektüre der Evangelien und der Apostelgeschichte sehr unästhetisch anwiderten. So ein armer Negersklave liest zugleich mit dem Rücken, und begreift daher viel besser als wir.«<sup>95</sup>

Der Leser ist ideologisch vorgeprägt, weil das versklavte Arbeitstier Onkel Tom bei der neutestamentlichen Lektüre, wenn er die Peitsche seiner Unterdrückung spürt, den Sinn seines Lebens im Erdulden des Unrechts begreifen lernt. Hier ist zu erinnern an die Auslegung des Psalm 137 im konservativ christlichen – Hengstenbergschen – Sinn, zu dem die »ursprüngliche« – jüdische und heute wieder: befreiungstheologische – im Gegensatz steht und nicht zum Erdulden, sondern zum Widerstand leisten auffordert.

Für den Autor der »Geständnisse« entspringt die Art der Lektüre demnach der alltäglichen Erfahrung des Lesers, ist mithin zuallererst von seiner sozialen Lage geprägt: Liest Onkel Tom »mit dem Rücken«, dann liest der Bourgeois »mit dem Bauch«. Fühlt Onkel Tom beim Lesen die Peitsche, dann spürt der Bourgeois den Geldsack, auf dem er sitzt, wenn er aus der Bibel die seinen Reichtum rechtfertigende Gnade Gottes herausliest, und der Aristokrat lässt dasselbe heilige Buch auf seine ererbten Privilegien den Glanz des Gottesgnadentums werfen.

Darüberhinaus ist dieses Lesen – aus allen drei Perspektiven – ideologisch »verkehrt«: Auch Onkel Tom entnimmt der Bibel die christliche Duldsamkeit und nicht den Widerstandswillen, wie ihn der Leser Heine begreift.<sup>96</sup> Außerdem verknüpft Heine mit der sozialen Perspektive einen Blickwinkel, der seinen Zeitgenossen – insbesondere seinen sozialistischen – entglitten oder von vornherein fremd ist und der nach dem blutigen Scheitern der Junirevolution mehr und mehr in den Hintergrund tritt: Die Perspektive des Judentums.

<sup>95</sup> DHA 15, S. 40f

<sup>96</sup> Die Behauptung wird am Anfang des nächsten Abschnitts (Teil 7) erhärtet.



---

Es ist deutlich geworden, dass der von Heine intendierte Leser des »Roman-zero« als ein »von unten« lesender aktiv werden muss, dass er, um den Widersprüchen der Texte auf den Grund zu kommen, sich denkend und forschend erarbeiten muss, was auf der »buchstäblichen« Ebene der Geschichten verschwiegen, verfälscht und »geglättet« wird.

Er gerät dabei in Bereiche der gesellschaftlichen Wirklichkeit, deren Entdecken und Erklären als Aufgabe an den Leser delegiert wird; dieser gewinnt dann allerdings eine andere Perspektive als die, die ihm auf dem Markt der Informations- und Ideologievermittlung angeboten wird und die er nur passiv zu konsumieren bräuchte, wenn er sich über Ungereimtheiten der Texte achtlos hinwegsetzen würde.