

## TEIL 8 : INTERPRETATIONSVERFAHREN

Der bisher erreichte Stand der Interpretation macht es erforderlich, das Verfahren selbst, in dem die Texte des »Romanzero« entschlüsselt werden, zu erörtern. Denn es könnte fragwürdig erscheinen, wie z. B. eine Geschichte, die erzählt, dass die geköpfte Königin Frankreichs und ihre Zofen wieder in alter Manier das morgendliche Lever durchführen, mit der Museumspolitik nach der Großen Französischen Revolution in Verbindung gebracht wird. Handelt es sich dabei nicht um eine allzu frei von nebensächlichen Hinweisen ausgehende assoziative Entfaltung historischen Wissens, das mit dem Heine-Text kaum mehr etwas zu tun hat, so dass die Interpretation ihm zuschreibt, was dem Interpreten während seiner Beschäftigung mit dem Stoff alles so zufiel?

Wie zufällig oder willkürlich könnte es dann auch wirken, wenn schließlich noch Gesichtspunkte in Betracht gezogen werden, die im Text nur dadurch vorhanden sein sollen, dass über sie geschwiegen wird. Kann da das Argument genügen, in »Der Dichter Firdusi« werde gerade das »Schweigen« als »größere List« über die Lüge durch den »Doppelsinn der Rede« gestellt, die als Rache für die Vernichtung der Macht Vitzliputzlis auf die europäischen Eroberer zurückfalle?

Zu solch expliziten Hinweisen in den Texten des »Romanzero« selbst, die, wie schon mehrfach betont wurde, ernstgenommen und auch auf die »Romanzero«-Texte rückbezogen werden müssen, kommt noch die Frage, wie mit »Hinweisen« umzugehen ist, die sich als »Andeutungen« in den jeweils zu analysierenden Gedichten finden. Müssen sie nicht als Spuren gesehen werden, die auf sich aufmerksam machen, indem ihnen im erzählten Geschehen keine weitere Funktion zukommt oder indem sie dem Gang der Handlung bzw. ihrer Logik im Wege stehen? Die Alternative wäre doch, diese Textmerkmale einfach zu überlesen, sie also als Versehen oder als Irrtümer dichterischer Schwäche zuzuschreiben.

Jost Schneiders methodologische Überlegungen<sup>1</sup> zu »Widersprüchen« in Heines Werk und seine Kritik an philologischen Inkonsequenzen, die er am Beispiel von Heines Aufsatz »Ueber Polen« (1823) und dem »Romanzero«-Text »Zwey Ritter« formuliert, können zum Interpretationsverfahren der vorliegenden Arbeit wenig beitragen, weil es ihm darum geht, den Umgang mit Unstimmigkeiten zwischen verschiedenen Texten des Dichters auf schlüssige

<sup>1</sup> Jost Schneider: »Widersprüche in Heines Werk und Inkonsequenzen in der Heine-Forschung. Methodologische Überlegungen am Beispiel von »Ueber Polen« und »Zwey Ritter«, in HJB 1998, S. 87–106.

Erklärungsweisen hin zu untersuchen, nicht aber darum, Widersprüche oder Ungereimtheiten innerhalb ein und desselben Textes daraufhin zu überprüfen, ob sie als Irrtümer des Autors zu übergehen oder als gezielte ›Hinweise‹, nach ihren ›tiefer-liegenden Wurzeln zu forschen, zu begreifen sind.<sup>2</sup>

Wie an exemplarischen Beispielen gezeigt werden konnte, führen solche ›Hinweise‹ zu Fragestellungen und Aspekten einer Problematik, die dem dargestellten Geschehen entweder überhaupt erst einen ›Sinn‹ oder einen ›tieferen‹ Sinn geben. So bleibt der Verlauf der Handlung im »Rhampsenit« ohne die von Heine beigefügte »Note« unverständlich:<sup>3</sup> Man weiß nicht, wo der »tote Arm« herkommen soll, mit dem sich der Dieb, der in die königliche Schatzkammer eingebrochen ist, seiner Festnahme durch die Prinzessin geschickt entzieht. Ebenso wenig ist es ohne die Quelle einleuchtend, »zur Ermittlung des Täters« die Tochter des Königs in der Schatzkammer schlafen zu lassen. In der Vorlage Herodots wird das öffentliche Beischlafangebot, dessen Zweck der Dieb allerdings leicht durchschaut, als »Trick« des Herrschers, den Dieb zu fassen erklärt, wenn dieser »Trick« auch als unglaublich in Frage gestellt bzw. den rohen orientalischen Sitten zugeschrieben wird.

Der Autor selbst ist es also, der den Fingerzeig gibt, Quellentexte heranzuziehen und damit ein Verständnis zu erarbeiten, das das (literatur-)geschichtlich überlieferte Ereignis im Lichte seiner Unterscheidung von modernem Verständnis vorführt.

Würde man allerdings die Quelle als eine Krücke betrachten, die den Text stützen muss, damit unverständliche Sachverhalte in einen nachvollziehbaren Zusammenhang eingeordnet werden können – die Sache mit dem Bruder, der in der Schatzkammer gefangen und dessen Arm abgeschnitten wurde, müsste dann als eine Nebenhandlung gesehen werden, die Heine zu umständlich oder zu ausführlich gewesen ist, so dass er es dem Leser überlässt, eine Erklärung für die Herkunft des »toten Armes« selbst in der Quelle zu finden,

<sup>2</sup> Wenn Jost Schneider am Ende seines Aufsatzes zur Interpretation des »Romanzero«-Textes (S. 104) der traditionellen »Historisierung« den Vorzug gibt und »*die polnischen Emigranten in Paris*« als »*Personifikationen [...] einer grobsinnigen Selbstzufriedenheit und Selbstzentriertheit*« und als »*Pseudopatrioten*« deutet, dann kommt er der Auffassung des Textes als Darstellung nationalistischer Ideologie in allegorischer Kostümierung nahe.

<sup>3</sup> Allerdings trägt die »Note« auch nichts dazu bei, Heines Version zu verstehen. Der dem Leser nahegelegte Vergleich mit der Vorlage (Herodot) kann jedoch dazu führen, dass man sich Gedanken darüber macht, wie Heine mit einer stofflichen Vorlage umgeht: Demnach genügt es nicht, die Quelle zu finden und zur Handlung der Romanze hinzuzufügen, sondern es wird gefordert, in Kenntnis der Quelle Fragen zu stellen und weiterzuforschen.

falls er wissen möchte, wo dieses ›Requisit‹ der Handlung herkommt<sup>4</sup> –, dann

<sup>4</sup> Der »tote Arm« muss tatsächlich als Rätsel unverständlich bleiben, solange man die Möglichkeit, dass es sich um ein allegorisches Bild handelt, das erst auf einer ganz anderen Verstehensebene ›Sinn macht‹, ausschließt. In Verbindung mit einer Bildebene allerdings, die »Textverstehen« selbst meint (im Zusammenhang von sprachlich gefasstem Besitz, der als »Schatz« in entsprechenden Kammern verschlossen: einge»klammert« und von »Mumien« und »Sphinxen« betreut wird) bekommt der »tote Arm« die Bedeutung eines nicht fassbaren Sachverhalts, mit dem der Eindringling die Bewacherin an der Nase herumführt. So erscheint mir die Angabe der präzisen Daten (3./4. Juni 1324 v.C. und 3. Januar 1326 v.C.) nicht nur der Umkehrung des zeitlichen Ablaufs zu dienen, sondern auch als Parallele der Irreführung der Zeitgenossen durch Heine wegen seines Geburtsjahres zu der für Bibelforschung und Ägyptologie (die erst »am 14. September 1822« – nach Kurt Sethe: »Die Ägyptologie«, Leipzig 1921, S. 3 – mit Champollions Entzifferung der Hieroglyphen ihren Geburtstag als Wissenschaft feiern konnte) in Heines Zeit aufgeworfenen Frage nach der historischen Datierung des Lebens Moses<sup>5</sup>, des Exodus usw. eine Rolle zu spielen.

Sethe weist auf Lepsius hin, der als führender deutscher Ägyptologe Champollions Arbeit nach dessen Tod fortgesetzt und 1849 in Berlin »Die Chronologie der Aegypter. Einleitung und Erster Theil. Kritik der Quellen« herausgegeben hat. Darin kritisiert der Gelehrte u.a. die Rechtfertigung von Beschönigungen der Zählweise der alttestamentlichen Daten der Evangelisten durch den Theologen Hengstenberg (S. 393 f.), diskutiert auch die Frage nach der Datierung der Geburt Moses<sup>6</sup> und des Auszugs aus Ägypten – die Geburt und Erziehung des Moses am Hof des Pharaos legt er in die Zeit des Ramses II – »und zwar in die spätere Zeit seiner 66jährigen Regierung« (S. 387). In diesen Zeitraum könnte (versucht man Heines Informationsbasis zu erschließen) als 1326 das Jahr von Zeugung und Geburt des Kindes fallen, dessen Mutter die Prinzessin der Geschichte des »Rhampsenit« ist; die Überlegung, ob Heine hier anzudeuten versucht, Moses könne Ägypter sein, wie es Freud (»Der Mann Moses und die monotheistische Religion« (1939), Frankfurt 1975, S. 25 ff.) später vermutet, ist allzu vage und könnte ein solcher »toter Arm« (also eine »Sackgasse«, in die die Entschlüsselung allegorischer Bilder geraten kann) sein. – Lepsius<sup>7</sup> Forschungsarbeit könnte Heine freilich auch interessiert haben, weil dieser die unterschiedlichen Perspektiven in den verschiedenen Zeitrechnungen (jüdische also von christlicher unterscheidend) reflektiert; genau diese Unterscheidung könnte den Erzähler der Historie »Rhampsenit« als »Marranen« entlarven, der »versehentlich« (jüdischer Gepflogenheit entsprechend) oder widerständig-absichtsvoll die »christlichen« Angaben (»vor Christi Geburt«) mit jüdischen Daten kombiniert (statt die »Zeitenwende« tatsächlich zu beachten).

Sethe betont die Besonderheit ägyptologischer Forschung, sich mit der engen Verknüpfung von Bild und Wort – ein ständiges Motiv im »Romanzero« – zu beschäftigen (etwa »in Gestalt der sogenannten Vignetten«, S. 19). Ein weiterer Gesichtspunkt ist die Schrift selbst: Nach Egon Friedell – »Kulturgeschichte Ägyptens und des Alten Orients« (London 1936), München 1992<sup>6</sup> – haben die Ägypter neben Bilderschrift und »Phonogrammen« als erste die Buchstabenschrift verwendet. Das Phonogramm stelle den Lautwert einer Schrift dar, so könne »ein aufgezeichneter Arm auch die Vermögenslage ›arm‹« bedeuten (S. 148), vielleicht aber auch »Dieb«? Sethe wiederum weist darauf hin, dass »aus abergläubischen Rücksichten« die Orthographie merkwürdig abgeändert sei, z.B. beim Gebrauch von Menschenbildern Verstümmelungen vorgenommen worden seien (S. 22): so könnte auch ein abgeschnittener Arm zu erklären sein.

wären Ungereimtheiten im Rhampsenit in erster Linie einer Unzulänglichkeit des Dichters zuzuschreiben, deren ›Aufhebung‹ den Philologen unter den Lesern, die eine schlüssig abgerundete Handlung zu brauchen scheinen – vielleicht ein ironisches Spiel mit ihnen treibend –, als Fleißaufgabe gestellt würde.

Andere Leser bräuchten sich um diese Kleinigkeiten nicht weiter zu kümmern: Der Dichter wäre ihnen Genie genug, so dass sie ihm gelegentliche ›Fehler‹ als reizende Eigentümlichkeiten zugestehen könnten. Tatsächlich ist solches Lesen nicht nur möglich, sondern üblich – die bisherige ›Romanzero‹-Forschung kann zum Teil als Beleg dafür gelten.

Es ist allerdings ein Lesen, das seine ›bourgeoise‹ Herkunft<sup>5</sup> nicht verleugnen kann, die darin besteht, den ›Sinn‹ eines Textes im ersten Zugriff bereits ›besitzen‹ zu müssen, ihn also leicht konsumierbar vorzufinden: Dieses Lesen würde den ›Romanzero‹ zum Bildungsgut machen, das dem reichen Schatz bereits angehäuften Wissens hinzugefügt würde, seinem Besitzer Prestige verleihen, ihm die Teilnahme an einem literarischen Diskurs gestatten und seiner Abgrenzung von besitz- oder gar geistloser Masse dienen könnte. Freilich ist die Textsammlung Heines das nie gewesen. Doch ist diese Tatsache nicht geradezu ein Beleg für die Widerständigkeit, die die ›Irritationen‹ in seiner Gestaltung mit sich bringt?

Das Lachen, mit dem die Prinzessin im ›Rhampsenit‹ ihre Freude wegen ihrer offenbar genussvollen Defloration zum Ausdruck bringt, ist im Horizont der Herodot-Vorlage nicht verständlich. Nur vor dem Hintergrund eines bürgerlichen Verdikts – Jungfräulichkeit bis zur Eheschließung mit einem dem Vater genehmen (und das heißt der Erbschaft würdigen) Bräutigam – lässt sich die in der ›tänzelnden‹ Bewegtheit des Mädchens zum Vorschein kommende Gelöstheit erklären.

Das Motiv, das den Leser zur affektiven Teilnahme bewegt, bestimmt auch, worüber er lacht. Als Bürger lacht er über den schlauen Dieb, der – schelmisch wie Till Eulenspiegel – dem König ein Schnippchen schlägt und Besitz an Tochter und Thron ergattert. Die Lektüre Herodots vervollständigt seine Leseweise; sie rundet sie dramaturgisch ab, indem sie Lücken schließt. Es ist die Leseweise der ›Gemütlichkeit‹. Im ›Zentralpark‹ (25) charakterisiert sie Walter Benjamin im Anschluss an eine Brecht zugeschriebene Bemerkung zur Genussfähigkeit der Deutschen, die an Dichtigkeit verliere, wo sie an Sensibilität gewinne:

*»Noch wichtiger die folgende Bemerkung: die eminente sinnliche Verfeinerung eines Baudelaire hält sich gänzlich frei von Gemütlichkeit. Diese grundsätzliche*

<sup>5</sup> siehe Teil 6, S. 140, Fußnote 31

*Inkompatibilität des sinnlichen Genusses mit der Gemütlichkeit ist das entscheidende Merkmal wirklicher Sinneskultur. Der Snobismus Baudelaires ist die exzentrische Formel dieser unverbrüchlichen Absage an die Gemütlichkeit und sein ›Satanismus‹ nichts als die stete Bereitschaft, sie zu stören, wo und wann immer sie auftreten sollte.<sup>6</sup>*

Ein anderer Leser, dem Verstehen von Literatur der Orientierungssuche als ›Verlierer‹ der Schlacht des Juni 1848 dient, lässt sich dazu bewegen, das Besitzen selbst zu verlachen. Seine affektive Teilhabe am Lachen ist gebunden an sinnlich erfahrbare Lebens- und Liebeslust des Mädchens<sup>7</sup>, sie entfaltet sich darüberhinaus – den Diebstahl in historischer Verkehrung dem Zeitraum zuordnend, in dem die Schatzkammer gefüllt wird – zu einem Lachen als geistig erfahrbarer Lust an der Entlarvung herrschender Lügenpraxis.

Als aktuelles Geschehen also – verfremdet oder in das historische Gewand ›verpackt‹ – bekommt die Geschichte in Heines Fassung erst ihren Sinn. Dass die theatralische Maskerade als Allegorie zu sehen ist, wurde bereits dargestellt. Zu erläutern bleibt noch, auf welchem Wege die Deutung eines dieser Form entsprechenden Hintersinns oder mehrerer Sinnschichten erfolgt.

Handelt es sich hier um ein hermeneutisches Verfahren, das – wie in mittelalterlicher Bibelexegese – in Kenntnis eines (theologischen) ›Schlüssels‹ dem Eingeweihten eine Entschlüsselung ermöglicht, die das dichterische Bild restlos in rationale Begrifflichkeit auflöst? In seiner Interpretation des Faust II von Goethe<sup>8</sup> hat Heinz Schlaffer ein solches Verfahren – in die Moderne übertragen – schlüssig vorgeführt.

Tatsächlich lassen sich manche Texte des »Romanzero« – wie am Beispiel des »Schelm von Bergen« gezeigt wurde – in solcher Weise auf eine politische Ebene ›übersetzen‹. Dem Text könnten jedoch noch weitere Sinnschichten abgewonnen werden (eine jüdische wurde bereits nachgetragen), so dass ersichtlich ist, dass diese Allegorien sich – oft durch ungeklärte ›Hinweise‹ (siehe »toter Arm« in »Rhampsenit«) – restlosem Aufklären widersetzen oder die Möglichkeit, immer wieder neue Sinnschichten freizulegen, eröffnen. Der Begriff des »*objet ambigu*« Paul Valéry's, der den poetischen Text zu einer »*unendlichen Aufgabe*« macht, muss hier noch einmal<sup>9</sup> zur Diskussion gestellt werden. Ähneln diese Art des Textverstehens nicht jener »*symbolischen Weltbetrachtung*«, wie sie Umberto Eco – Huizinga folgend – als »*mittelalterliche*

<sup>6</sup> Walter Benjamin: »Charles Baudelaire«, Frankfurt/Main 1992<sup>6</sup>, S. 171

<sup>7</sup> Geht es zu weit, zu behaupten, wie die Jungfräulichkeit der Prinzessin werde das »Gemüt« dieses Lesers – gemäß der Formulierung des Mottos der »Historien« – »süß verbluten«?

<sup>8</sup> Schlaffer, a. a. O.

<sup>9</sup> im Teil 5 dieser Arbeit (»Ästhetische Theorie«) schon zitiert

*par excellence*« bezeichnet,<sup>10</sup> die »auch dem modernen Menschen vertraut ist?« Eco sieht diese »Kette codierter Methaphern, die voneinander abgeleitet werden«, als die er die Allegorie definiert<sup>11</sup>, zum einen in ihrer Funktion, »die Ungebildeten durch die Freude an Bild und Allegorie zu erziehen«, zum anderen in ihrer Eigenheit, als »Proportionsbeziehung« eine Interpretationsbemühung erforderlich zu machen die sich »ästhetisch genießen« lasse. Zweck des Ganzen sei ein »unbewusstes Bedürfnis« des mittelalterlichen Menschen, »in einem Spiel ständiger Bezugnahmen die natürlichen an die übernatürlichen Dinge zu binden«, was letztlich zur »Annäherung an das Göttliche«<sup>12</sup> führe.

In diesem Sinne greift romantische Poesie den Begriff der Allegorie auf, wie es z. B. Johann Ludwig Tieck 1798 in »Franz Sternbalds Wanderungen« seinen Titelhelden im Vollgefühl religiöser Naturempfindung darstellen lässt:

*»Die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt da vor mir in thätiger Wirksamkeit, in Arbeit, sich selbst aufzulösen und auszusprechen, ich fühle die Bewegung, das Rätsel im Begriff zu schwinden, – und fühle meine Menschheit. – Die höchste Kunst kann sich nur selbst erklären, sie ist ein Gesang, deren Inhalt nur sie selbst zu sein vermag.«*

Und weiter der »Maler«:

*»Alle Kunst ist allegorisch [...] wir fügen zusammen, wir suchen dem Einzelnen einen allgemeinen Sinn aufzuheften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anderes als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht, und es nur auf diesem Wege finden kann.«<sup>13</sup>*

Orientiert sich das mittelalterlicher Allegorik entsprechende hermeneutische Verfahren immer darauf, Glaubenswahrheiten zu entdecken und – auf der buchstäblichen Ebene zu entdeckende – Widersprüche (zu religiösen Grundsätzen) auf der übertragenen Ebene eines Hintersinns aufzulösen, dann muss sich ein Heines »Romanzero« angemessenes hermeneutisches Verfahren davon grundsätzlich unterscheiden, so nahe sich beide im ästhetischen Genießen und im Ziel, auf diesem Wege Erziehungsarbeit zu leisten, sein mögen. Denn die Auflösung von Widersprüchen und Ungereimtheiten in den Texten des »Romanzero« führte in allen Fällen nicht zu einer Annäherung an

<sup>10</sup> Umberto Eco: Kunst und Schönheit im Mittelalter, München 1995<sup>3</sup>, S. 79. Sein Hui- zinga-Zitat beinhaltet Paulus' »Wort an die Korinther« (1. Kor. 13, 12): »Denn wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort, dann aber werden wir von Angesicht zu Angesicht sehen«, das an das widersprüchliche Bild aus »Maria Antoinette« erinnert (letzte Strophe) und im 20. Jahrhundert von J. L. Borges mehrfach diskutiert wurde (etwa in »Der rätselvolle Spiegel«, in: Gesammelte Werke 5/II, München/Wien o.J., S. 128ff.)

<sup>11</sup> Eco, a. a. O., S. 82 ff.

<sup>12</sup> ebda.

<sup>13</sup> Zit. nach K. K. Polheim:

»Der Poesiebegriff der deutschen Romantik«, Paderborn 1972, S. 46 f.

irgendein ›Göttliches‹, sondern immer dazu, aus der Perspektive ›von unten‹ geschichtliche Abläufe bzw. Texterfahrungen in aktueller Bedeutung auf gesellschaftliche Verhältnisse zu beziehen.

Ein allegorischer Hermeneutik analoges Verfahren literaturwissenschaftlichen Interpretierens, dem ein mittelalterliches oder auch romantisches Ziel der Gottessuche abgeht: die »psychoanalytisch – tiefenhermeneutische Analyse« Alfred Lorenzers<sup>14</sup>, die er in der Zeitschrift »Kulturanalysen« beispielhaft vorgeführt hat, könnte einen angemessenen Weg weisen, die Texte des »Romanzero« als »Allegorien« zu deuten. Lorenzer unterscheidet einen »manifesten« und einen »latenten« Sinn als zwei Bedeutungsschichten des literarischen Textes, den er wie einen Patienten der Psychoanalyse »auf die Couch« legt und dem er nach Freuds Vorschrift »gleichschwebende Aufmerksamkeit« zuteil werden lässt, während der Patient aufgefordert ist, in »freier Assoziation [...] alles zu erzählen, was ihm einfällt.«<sup>15</sup>

Lässt sich die Vorstellung eines ›manifesten Sinns‹ als Verstehen in textimmanentem Verfahren, das durch Einfügung in das Gesamtwerk des Autors und ideen- bzw. formgeschichtliche Zuordnung zu ergänzen ist, betrachten, so ist weniger klar zu fassen, was sich unter dem Begriff ›latente‹ Sinnschicht verbirgt. Im Unterschied zur psychoanalytischen Praxis steht dem Textanalytiker kein lebendiger Patient gegenüber, mit dem er in Interaktion treten und dessen »gebende[m] Unbewußten« er »sein eigenes Unbewußtes als empfangendes Organ zuwenden« kann, sondern – wie Lorenzer ausdrücklich feststellt:

*»Dynamik und Aktivität sind hier ganz auf eine Seite verschoben, nämlich zum Leser/Interpreten hin. Der zu analysierende Text hat nicht die Spielfreiheit, die aufschlußreiche, aufschließende Verwandlungsfähigkeit, die das Wesen der freien Assoziation ausmacht. Der Text ist inaktiv und fixiert. Verändernd eingreifen kann nur der Leser.«<sup>16</sup>*

Der Impuls für die Aktivität des Lesers werde auf der Ebene des ›manifesten‹ Sinns von Irritationen ausgelöst. Der Leser werde »als Mitautor« einbezogen, wenn er Widersprüche bzw. Ungereimtheiten bemerke und »mit gleichschwebender Aufmerksamkeit« beachte:

*»Dem Angerührt-Werden durch eine (oder mehrere) Irritation(en) muß das Auffinden von ›latenten‹, auf einer Sinnenebene organisierbaren Bedeutungen entsprechen. [...], die ›gleichschwebende Aufmerksamkeit‹ wird durch zwei Eigenschaften bestimmt: durch Offenheit, Irritabilität für das Fremd-Zudringliche*

<sup>14</sup> Kulturanalysen H. 3/1990: Alfred Lorenzer: »Verführung zur Selbstpreisgabe – psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Analyse eines Gedichtes von Rudolf Alexander Schröder«, S. 261–277.

<sup>15</sup> ebda.

<sup>16</sup> ebda., S. 265 f.

und durch die Fähigkeit, das *Zudringend-Verborgene* dort, wo es sich andeutet, aufzusammeln. [...], die *Irritabilität* steht im Dienst verborgener (weil verbotener) *Verhaltensentwürfe*, die als in sich konsistente ›Struktur von Bedeutungen‹ aufgefunden werden müssen. Die *Irritabilität* für Brüche im manifesten Sinn und die *Sensibilität* für den verborgenen Sinnzusammenhang bilden eine untrennbare Einheit.«<sup>17</sup>

Um »subjektive Eindrücke«, von denen der Leser am Anfang seines Irritiertwerdens ausgehen muss, von »subjektivistischen Unterstellungen« zu unterscheiden, fordert Lorenzer den Nachweis eines »mehrfach verknoteten Strukturnetz[es]« der Bedeutungen. Das Gewicht der ›latenten‹ Sinnschicht sei »ungleich folgenschwerer«<sup>18</sup> als das der anderen Vermittlungsebene, der ›manifesten‹ – beide »widersprechen einander nachdrücklich«! –, weil

»1. der Textsinn auf diesem ›latenten Transportweg‹ die basale Schicht der Persönlichkeit unmittelbar erreicht. Er gewinnt Anschluß an die Grundstrukturen der Persönlichkeit. Der Weg über den latenten Sinn ist – gegenläufig zum Traum – die *via regia* der Textwirkung.

2. Diese Einwirkung unterläuft die Zensur. Das eröffnet ebensosehr eine gute wie eine schlechte Möglichkeit. Die gute liegt darin, noch-nicht-konsensfähige, noch nicht gesellschaftlich anerkannte Praxisentwürfe im Individuum zu evozieren und im ›Text als einem greifbaren Symbol‹ zu organisieren. Die schlechte Möglichkeit [...] [liegt] in einer repressiven Inanspruchnahme der unterentwickelten beziehungsweise beschädigten Persönlichkeitsanteile im Kurzschluß von Eratzbefriedigung und weltanschaulichem Angebot.«<sup>19</sup>

Auf das Beispiel des exemplarisch untersuchten Gedichtes von Rudolf Alexander Schröder aus der Nazizeit bezogen folgert der Psychoanalytiker:

»Das latent Mobilisierte stand mithin in schroffem Gegensatz zum manifest Intendierten, das sich aber nicht behaupten kann, sondern in bedenklicher Mission eingespannt wird: als Hülse, in der sich Schmuggelgut des latenten Sinnes verbergen kann, als Alibi für eine Subjektauflösung gegen den Strich der manifesten Behauptung.«<sup>20</sup>

Wird bei dem Gedicht Schröders demnach hinter der offensichtlichen eine eigentliche Intention erschlossen, die der Leser nicht in den Text »subjektivistisch« hineindeutet, sondern als autorintendierte Leseerfahrung erfasst, dann erweist sich dieses Verfahren in mehrfacher Hinsicht als tauglich, um die Hermeneutik der dieser Arbeit zugrundeliegenden Interpretation zu begründen: Die »freie Assoziation« des »Patienten Text« ist eine vom Dichter des »Romanzero« angelegte, durch manchmal subtile, aber unverkennbare Hinweise

<sup>17</sup> ebda., S. 269 f.

<sup>18</sup> ebda., S. 275

<sup>19</sup> ebda.

<sup>20</sup> ebda.



vermittelte; sie wird also nicht den Text »gegen den Strich lesend« (evtl. ideologiekritisch) erst vom Leser an ihn herangetragen (um etwa seine historische gesellschaftliche Funktion zu entlarven), sondern ist von Heine intendiert und muss als »*via regia der Textwirkung*« aus ihm erschlossen werden.

Der latente Sinn versucht weiterhin nicht die – wie es bei dem Psychoanalytiker Lorenzer wohl verstanden werden muss – ›Zensur‹ der Schranke zwischen Bewusstem und Unbewusstem (sicherlich nicht auf individueller Ebene) zu unterlaufen, sondern die Zensur im politischen Sinn: Zum einen das zu erwartende Verbot des »Romanzero«, das dann rasch in Österreich, danach in Preußen, Bayern usw.<sup>21</sup> tatsächlich erlassen wurde, vor allem jedoch das Tabu des Juni 48 als soziale Schranke des literarisch Zulässigen, ›Konsensfähigen‹: Die Trennungslinie zwischen dem gesellschaftlichen Bewussten und dem ›kollektiven Unbewussten‹.

Lorenzers metaphorische Ausdrucksweise, mit der er die ›manifeste‹ Sinn-schicht als »*Hülse*« bezeichnet, in der der ›latente‹ Sinn wie »*Schmuggelgut*« verborgen liege, entspricht der Definition der Allegorie als einer Form, die der Entschlüsselung durch einen wie ein Zollfahnder agierenden Rezipienten bedarf. Es ist aber nicht die Wahrheit der Götter, die – wie in der »*hermetischen Semiose*« – »*in hieroglyphischen und enigmatischen Botschaften*« sprechen<sup>22</sup>, sondern eine ›Wahrheit‹, die Aussagen über gesellschaftliche Verhältnisse macht, seien es historische oder aktuelle (bzw. in ein historisches Gewand gekleidete aktuelle), die der Autor des »Romanzero« intendiert.<sup>23</sup>

Ereignet sich bei Lorenzer die Begegnung zwischen ›latenter‹ Textschicht und Leser auf einer Ebene unterhalb der Schwelle des Bewusstseins – ›Zensur‹ ist da eine Instanz, mit deren Hilfe die Persönlichkeit verdrängte Inhalte vor dem eigenen Bewusstsein verbirgt –, so muss das Interpretationsverfahren, will man es für die Erschließung dieses Heine-Textes fruchtbar machen, übertragen werden auf eine tabuisierte Ebene – eine von staatlicher Zensur strikt verbotene oder aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossene und vom literarischen Markt verdrängte Ebene – im Verhältnis des Textes zum Leser. Die Eigentümlichkeit des Interpretationsverfahrens Lorenzers jedoch, von

<sup>21</sup> DHA 3/2, S. 500 ff.

<sup>22</sup> Umberto Eco: »Die Grenzen der Interpretation«, München 1995, S. 63.

<sup>23</sup> Zu dieser Interpretation heißt es bei Eco, sie suche »*im Text nach der Gestalt des konstituierenden Lesers, und das heißt, daß auch sie in der ›intentio operis‹ das Kriterium zur Bewertung der Manifestationen der ›intentio lectoris‹ finden möchte.*«

Er grenzt davon die »*Praktiken der Dekonstruktion*« ab, die »*das Gewicht auf die Initiative des Adressaten und auf die irreduzible Ambiguität des Textes*« lege, »*was diesen zum bloßen Stimulus für die Willkür der Interpretationen werden läßt*«, ebda., S. 39

Irritationen des aufmerksamen Lesers ausgehend eine (oder mehrere) ›tieferliegende‹ Sinnschicht(en) anzunehmen, die vom Text wie von einem »*Patienten*« angebotenen Assoziationen zur Sprache kommen zu lassen, weiterzuverfolgen und so Bedeutungen zu entdecken, weist bei der Interpretation des »Romanzero« auf einen Weg hin, der vom Punkt der Irritation auf der »manifesten« Textschicht aus in ›tiefere‹ Schichten vordringt, die die entdeckten Textschichten netzartig verknüpfen, bis sie (im Extremfall) die aktuelle Realität des Lesers erreichen.

Auf diese Weise wird nicht nur der ganze Horizont verschiedener Lebens- und Wissensbereiche, die Heines Denken berührten, ausgelotet, sondern der Leser – lässt er sich auf das vom Text inszenierte Spiel ein – in seine eigene Realität geführt, so dass sich ihm die Möglichkeit eröffnet, den Horizont über die Heinezeit hinaus in die Zukunft zu erweitern, wie es sich bei einzelnen Texten<sup>24</sup> beinahe zwangsläufig ergeben hat. Sollte darin das Geheimnis der bleibenden oder sich sogar verdichtenden Aktualität des »Romanzero« liegen?

Ein anderer Gesichtspunkt, der mit »*szenischem Verstehen*« im Rahmen des tiefenhermeneutischen Interpretationsverfahrens<sup>25</sup> verknüpft werden kann, weist auf die Produktionsbedingungen hin, unter denen Heine seine Texte entwickelt hat: Schmerzen und Mühsal der alltäglichen Lebensbewältigung, die den Körper in verschiedener Hinsicht beeinträchtigenden Konsequenzen seiner Krankheit, insbesondere die zu einer fortgeschrittenen Stufe der Erblindung führende Lähmung der Augenlider, erzeugten ein existenzielles Bedürfnis nach Heilung, das, je länger die Krankheit dauerte und je sicherer sie sich als unheilbar entpuppte, desto mehr den Wunsch nach Verzögerung des Verfalls und nach Linderung der schlimmsten Qualen nähren musste. Opiate und andere dem damaligen Stand der Medizin entsprechende Medikamente konnten immer nur helfen, wenn sie zugleich auch die Selbstheilungskräfte, soweit solche überhaupt noch zu aktivieren waren, schwächten.

<sup>24</sup> z. B. »Maria Antoinette«: Die Museumspolitik im Spannungsfeld nationaler Repräsentation, ideologischer Verklärung von Geschichte und ihrer nationalistischen Indienstahne durch die ›Nachfahren‹ zum Zweck didaktischer Vermittlung eines ihrer Sicht genehmen Bildes der Vergangenheit.

<sup>25</sup> siehe J. Belgrad u. a.: »Alfred Lorenzer und die Idee einer psychoanalytischen Sozialforschung – Eine Einleitung« in J. Belgrad u. a. (Hg.): »Die Idee einer psychoanalytischen Sozialforschung. Dimensionen szenischen Verstehens«, Frankfurt/M. 1987; dort heißt es (S. 17): »*Im szenischen Verstehen und im Spiel von Erlebnisirritationen geht es darum, der Inwendigkeit subjektiver Lebensentwürfe in der Spannung des Text-Leser-Verhältnisses auf die Spur zu kommen. Die Suche nach den verborgenen Figuren der Lebenspraxis verlangt den Einsatz und die Reflexion der eigenen lebenspraktischen Vorannahmen des Interpreten und die Bereitschaft, sie mit anderen Sinn Dimensionen zu konfrontieren.*«

Die Möglichkeit – ob sie dem Dichter bewusst war oder nicht –, durch die ›Kraft innerer Bilder‹ (die neuerdings von Medizinern zu Teilanästhesie und in bestimmten Therapien eingesetzt wird) auf die Schmerzempfindung Einfluss zu nehmen und die Psyche positiver zu stimmen, könnte ein Weg gewesen sein, auf dem der Vorgang des ›Dichtens‹ direkt (selbst-)therapeutische Einflussnahme erlaubte. Die Intensität und (bekanntlich oft nächtliche) Ausarbeitung der ›Bilder‹ könnte den Vorgang erklären, durch den Heine oft so subtile Verflechtungen szenischer Abläufe entwickelt und über die Doppelbödigkeit hinaus dem Leser verschiedene Netzwerke angeboten hat, für deren Offenlegung dieser seine ganze Vorstellungskraft und seinen ›Prüfungsgeist‹ entfalten muss. Restlos aufklärbar sind die Bilder dann schon, aber nur ›im Prinzip‹: Insofern erscheint der Begriff »Allegorie« sicher gerechtfertigt. Dennoch besitzen sie eine Offenheit, die in der Möglichkeit besteht, einen aus dem Bildbereich der »Romanzero«-Texte hinausführenden Weg immer weiter zu verfolgen und den eigenen (Leser-)Horizont abzuschreiten, ja ihn Zug um Zug zu erweitern. Demnach sind die vom Ausgangspunkt der Irritation aus ersten (›Tiefen-)Schichten von Heine vorausgeplant, für die Fortsetzung in Gegenwart und Welt des Lesers hat er nur die Richtung angegeben.

Eine Parallele zu einem Zeitgenossen Heines, zu Baudelaire, lässt sich ziehen, folgt man der Interpretation Dolf Oehlers, der beispielsweise dessen Gedicht »Au Lecteur« als »*Leseanweisung*« interpretiert – in diesem »*Einleitungs-gedicht*« der »Fleurs du Mal« stehen, wie er schreibt, »*Dichter und Leser einander Aug in Aug gegenüber*« –,

*»die nicht nur bis zur Commune, sondern auch nach zwei Weltkriegen, nach Auschwitz und Hiroshima noch ihre Aktualität bewahrte.*

*Prognose und Beschwörung in einem scheint Au Lecteur [...] Benjamins Wort zu bestätigen, daß der Wille Josuas, den Weltlauf zu unterbrechen, der tiefste Wille in Baudelaire gewesen sei, auch wenn Baudelaire selbst einen solchen Willen dandyistisch in Abrede stellt. Seine historische Skepsis, sein Pessimismus wird nie zur Resignation; Trauer und Melancholie enthalten bei ihm stets etwas Kämpferisches, einen Glutkern des Utopischen.«<sup>26</sup>*

Dieser »*Glutkern des Utopischen*« ähnelt dem in der Interpretation des »Jehuda II« der »Hebräischen Melodien« untersuchten Begriff des »Spleen« bei Heine. Auf das Autor-Leser-Verhältnis bezogen trifft Heine mit Baudelaire an dem Punkt des ›eingreifenden Denkens‹ zusammen, den Wolfgang F. Haug auch als Berührungspunkt Brechts mit Gramsci philosophisch zu bestimmen versucht. Beiden gehe es um ein Denken, »*das die Anschauungsweise der Mehrheit ändert*

<sup>26</sup> Oehler, a. a. O., S. 280 ff.

*und somit die Wirklichkeit selbst.*<sup>27</sup> Beide entwickelten eine »*Philosophie von unten*«,<sup>28</sup> die an der Alltagssprache ansetze und »*auf eine elementare, zugleich individuelle und zivilgesellschaftliche Funktion*« stoße, die »*dem Philosophieprojekt von unten utopischen Atem*« verleihe<sup>29</sup>.

Ohne zu weitgehende Entwicklungslinien konstruieren zu wollen – das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen –, soll doch auf auffällige Parallelen hingewiesen werden, zumal die von Haug (mit Brecht und Gramsci) bekämpfte Widerspiegelungs- oder »*Abbildtheorie der Erkenntnis*«<sup>30</sup> in »*Maria Antoinette*« eine – Heine wohl nicht bewusste – symbolische Widerlegung erfährt: Die »*Sonne der Wahrheit*« prallt an den Spiegelfenstern zurück, hinter die sie »*neugierige Blicke*« werfen wollte; was dahinter an spukhaftem Geschehen abläuft, vermag sie nicht zu erkennen; dazu ist ein »*inneres Auge*« nötig, das die (in diesem Fall historisch geprägte) Forschungsarbeit zu leisten vermag, die allegorische Gestalt des Pavillon de Flore zu »*übersetzen*«; diese Arbeit folgt dialektischem als experimentellem Denken, das den Sinn »*des Verflüssigens geronnener Vorstellungen*« habe und dem es »*um Anstiftungen zur Subversion einer fesselnden Ordnung*«<sup>31</sup> gehe.

<sup>27</sup> W. F. Haug: »Philosophieren mit Brecht und Gramsci«, Hamburg 1996, S. 63

<sup>28</sup> ebda., S. 16

<sup>29</sup> ebda., S. 21

<sup>30</sup> ebda., S. 63

<sup>31</sup> ebda., S. 62