

«*Du sublime au ridicule*»: *Trommel- und  
Narrenmotiv in Ideen. Buch Le Grand  
(Heines Reisebilder)*

CARME BESCANSA LEIRÓS  
Universidade de Santiago de Compostela

*Es ist eine zu schlechte Zeit, und wer die Kraft und den freien Mut besitzt, hat auch zugleich die Verpflichtung, ernsthaft in den Kampf zu gehen gegen das Schlechte, das sich so aufbläht, und gegen das Mittelmäßige, das sich so breit macht, so unerträglich breit*<sup>1</sup>.

Mit diesen Worten kündigt Heine die künstlerische Haltung an, die er ab dem 2. Band der *Reisebilder* annimmt: er widmet die Mittel seines Schriftstellertums der Kritik an den politischen und sozialen Zuständen seiner Zeit.

Im *Buch Le Grand* finden wir neben dem ästhetischen und dem sozialpolitischen Ansatz aber auch autobiographische Züge: in diesem Teil des 2. Bandes der *Reisebilder* werden Erlebnisse aus der Jugendzeit Heines teilweise umgearbeitet (beispielsweise der Besuch Napoleons in Düsseldorf) und literarisch dargestellt. Dies führte öfters dazu, daß die Forschung sich bei der gesamten Interpretation des *Buch Le Grand* auf diesen biographischen Ansatz stützte und die beiden anderen Faktoren vernachlässigte, so z.B. Hermands Erforschung der außerliterarischen Bezugspersonen von «*Madame*» und anderen Frauengestalten, oder Sammons' Interpretation über den Überdruß des Erzählers am Ausgang der Digression über die Narren, den er mit der Zerrissenheit Heines begründet<sup>2</sup>. Die Studien von Heinemann und von Pabel sind dagegen viel vollständiger: Heinemann verbindet die autobiographischen Elemente bzw. die Situation des freien Schriftstellers der Zeit mit dem

---

<sup>1</sup> Brief an Wilhelm Müller, am 7.6.1826.

<sup>2</sup> Hermand, J.: *Ein Kommentar zu den «Reisebildern»* (München 1976), 102-108.

Sammons, J.L.: *Ein Meisterwerk: «Ideen. Das Buch Le Grand»*. In: *Heinrich Heine*. Hrsg. H. Koopmann (Darmstadt 1975), 307-347.

ästhetisch-satirischen und sozialpolitischen Faktor für die Deutung dieser Narren-Passage. Pabel interpretiert die Kapitel 7 bis 14 als politischen Lernprozeß des Erzählers, indem dieser im Laufe der Zeit seine kritische Ausdrucksfähigkeit verbessert (als Kind spontan, als Erwachsener raffinierter). Dabei werden auch die ästhetischen Mittel für diese Kritik analysiert<sup>3</sup>.

In Anlehnung an die zwei zuletzt genannten Aufsätze wird in der vorliegenden Arbeit eine Analyse des öffentlich-kritischen Faktors im *Buch Le Grand* durchgeführt. Konkret werden im folgenden die Motive der Trommel und des Narren Gegenstand der Untersuchung sein. Ich möchte mit dieser Analyse zeigen, daß erstens beide Motive eng miteinander verknüpft sind und durch verschiedene Wege dieselbe Funktion, nämlich die Vermittlung eines konkreten Normbewußtseins, erfüllen. Und daß zweitens sowohl das Trommel— als auch das Narrenmotiv die verschiedenen Entwicklungsstufen dieses Normbewußtseins darstellen.

Die Arbeit gliedert sich folgendermaßen:

1. Kurze thematische und strukturelle Darstellung des *Buch Le Grand*. Eingrenzung der Episoden, die für unsere Studie von Interesse sind.
2. Das Trommelmotiv. Analyse des Motivs in der *Le-Grand*-Episode und Erläuterung seiner Normvermittler-Funktion. Es sollen ferner die zwei Trommler-Figuren (Le Grand und der Erzähler) und auch ihre Verbindung mit Napoleon in Betracht kommen.
3. Den Helden folgen die Narren. Verbindung der Episode der Trommler mit der der Narren und ihre Bedeutung sowohl im *Buch Le Grand* wie in der ästhetischen und in der Lebensauffassung Heines.
4. Das Narrenmotiv. Über seine Varianten: Narr-Erzähler und Narren-Nebennmenschen und ihre Funktionen. Für die Bedeutung des Narr-Erzählers ist ein anderer Text von Heine (die Geschichte von *Kunz von der Rosen*, im Schlußwort vom 4. Teil der *Reisebilder*) aufschlußreich. Zur Interpretation der Narren und ihrer Beschreibung ist ein Rückblick auf die Tradition der Satire und der Narrengestalt sinnvoll.
5. Zusammenfassung der Hauptfunktionen des Trommel— und Narrenmotivs, ihre Bedeutung und ihre Verbindung mit der satirischen Schreibart und mit der kritischen Absicht Heines<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Heinemann, G.: *Heinrich Heine Reisebilder* (München 1981), 54-56.

Pabel, K.: *Heines «Reisebilder»* (München 1977), 140-170.

<sup>4</sup> Anmerkung: Da die Orientierung dieser Arbeit sich nicht nach dem autobiographischen Faktor richtet, werde ich auch nicht auf die Frage eingehen, ob der Erzähler in den ans Licht gebrachten Episoden Heine oder ein fiktiver Autor ist. Ich rede also allgemein vom Erzähler und beziehe mich erst direkt auf Heine, wenn seine persönliche Einstellung ganz deutlich aus dem Text zu entnehmen ist.

## 1. Kurze thematische und strukturelle Analyse des *Buch Le Grand*

Für die thematische Analyse ist die Gliederung von Jacobs weiterführend<sup>5</sup>. Er unterscheidet vier thematische Teile:

- Die Liebe (1. bis 5. Kapitel).
- Die Jugend— und Napoleon-Themen (6. bis 10. Kapitel).
- Das Schriftstellertum (11. bis 15. Kapitel).
- Nochmals die Liebe (16. bis 20. Kapitel).

Auffällig ist an dieser Dispositio, daß sich der erste und der letzte Teil durch dasselbe Thema, nämlich die Liebe, kennzeichnen. Es ist wahrscheinlich, wie auch Jacobs darlegt, daß Heine durch diesen Liebesrahmen den revolutionären bzw. kritischen Teil vor der Zensur zu verhüllen suchte. Dieser Teil kennzeichnet sich durch einen öffentlichen Charakter, während die ersten und letzten Kapitel eher dem intimen Bereich angehören.

In beiden Bereichen wechseln Reflexion und Handlung ab. Die Handlung kennzeichnet die Vergangenheit, die Reflexion die Gegenwart.

Die Handlungsstruktur der Vergangenheit wird von der Reflexion vergegenwärtigt. Die Reflexion der Gegenwart strukturiert das Handlungsschema der Vergangenheit<sup>6</sup>.

Dementsprechend kann man nicht von einem linearen Zeitverlauf reden, denn dieser wird durch die Reflexion aufgehoben und bestimmt; genauso ist keine systematische Reflexionsstruktur nachzuweisen, denn diese wird durch die Handlung unterbrochen und gesteuert. Ein Beispiel dieser Wechselbeziehung ist die Erinnerung (Handlung in der Vergangenheit) an den Besuch Napoleons in Düsseldorf, die dem Erzähler Anlaß zu einer Digression über den Tod Napoleons (Reflexion in der Gegenwart) gibt.

Für die vorliegende Arbeit sind insbesondere die *öffentlichen* mittleren Kapitel von Interesse, da sie den ideologischen Kern, sowohl politischer als auch ästhetischer Art, enthalten. Chronologisch untergliedern sich diese Kapitel in drei Ebenen:

- a) Die Kindheit des Erzählers in Düsseldorf. Dazu gehören die Reflexion über die Fürsten bzw. das *ancien regime* (aus der Erinnerung, genauso wie auch die folgenden Reflexionen), das Erlebnis des Regimewechsels

<sup>5</sup> Jacobs, J.: Zu Heines «Ideen. Das Buch Le Grand». *Heine-Jahrbuch* (1968), 3-11.

<sup>6</sup> Pabel 1977, 141-142.

- (französische Besetzung), die Erfahrungen in der Schule und als Kontrast dazu der Unterricht vom Tambour Le Grand durch das Trommeln. Außerdem gehört dazu eine neue Digression über die Folgen für den Erzähler, die die Verinnerlichung der revolutionären Lehre von Le Grand mit sich bringt, und das Napoleonenerlebnis.
- b) Die Jugend des Erzählers, zurück in Düsseldorf. In diesem Kontext stehen auch die Eindrücke über die Düsseldorfer in der Restaurationszeit, die Niederlage der Franzosen bzw. des Revolutionsideals und der Tod Le Grands.
  - c) Die Gegenwart, als Zeit der Clowns (Restaurationszeit), im Gegensatz zur Zeit des Erhabenen (Revolution), die mit dem Tod Napoleons und Le Grands in Tragödie geendet hat. Zur Gegenwart gehören die Reflexionen über die Zensur (eigentlich wird diese Reflexion *zensiert*), über das Zitieren und das Schreiben, über die Ideen, über die Abhängigkeit des freien Schriftstellers vom Markt und über die Narren.

In dieser Unterteilung tritt das stilisierte Bild der Vergangenheit bzw. der Napoleonszeit hervor, deren höchste Idealisierung die Figur Napoleons selbst ist, und ihm gegenüber das verzerrte Bild der Gegenwart, der Zeit der Narren. Zur Untermauerung dieses Gegensatzes werden die Trommel— und Narrenmotive angeführt.

## 2. Das Trommelmotiv

Motive haben die Funktion, «das Ganze des Stofflichen zu durchdringen und zu bestimmen»<sup>7</sup>. Motive sind also für die Interpretation eines Werkes oder einer Passage Schlüssel zum Inhalt. In diesem Fall tritt das Trommelmotiv als Vermittler einer Norm auf: die Notwendigkeit der Revolution der Lebensverhältnisse bzw. die Forderung nach Freiheit. Aber zu seiner Vermittlerfunktion gehören auch weitere Aspekte, die erst im Laufe der Analyse der Le Grand-Episode zu erläutern sind.

Die Trommel gehört zur Vergangenheit, zu den Kindheitserlebnissen des Erzählers. Sie erscheint in Opposition zum obsoleten Unterrichtssystem der Zeit als Methode, zu einer wahren Erkenntnis zu gelangen:

Man muß den Geist der Sprache kennen, und diesen lernt man am besten durch Trommeln (S.177)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Frenzel, E.: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* (Stuttgart 1963), 36.

<sup>8</sup> Seitenangaben im Text beziehen sich auf Zitate aus: Heine, H.: *Reisebilder*, mit einem Nachwort von Joseph Kruse (Frankfurt 1997).

## 2.1. Erste Trommler-Figur

Der französische Tambour Le Grand ist die erste und wichtigste Trommler-Figur. Aus seiner Charakterisierung kann man eine «*empfindsame Idealisierung des Grotesken*» herauslesen<sup>9</sup>. Le Grand sieht «*wie ein Teufel*» aus (S.177), und seine weiteren Merkmale definieren ihn als unermüdlichen Kämpfer, der voller Lebenskraft ist: er ist klein, hat aber einen «*fürchterlichen*» Schnurrbart, «*trotzige*» Lippen und «*feurige*» Augen. (S.178).

Monsieur Le Grand ist ein Kämpfer im Dienste eines Ideals, trotzdem hängt er an irdischen Genüssen, nicht an transzendental-mystischen Lebensvorstellungen: er will «*gerne gefallen*», und seine Hauptausdrücke sind «*Brot, Kuß, Ehre*» (S.179). Darüber hinaus drückt er durch französische Märsche in Trommelsprache sein Freiheitsideal aus: «*liberté*», «*égalité*» werden vom Erzähler erwähnt, nicht aber «*fraternité*». Anstelle von Brüderlichkeit wird «*betise*» genannt und durch einen deutschen Marsch veranschaulicht: Freiheit und Gleichheit sind Erwerb der Franzosen; den Deutschen ist allerdings nicht Brüderlichkeit zu eigen, wie der Reihenfolge nach zu erwarten wäre, sondern «*betise*» (Stumpfsinn). Die Trommel erhält hier ganz deutlich die Funktion eines Kritikmittels.

Durch Trommeln lehrt Le Grand den Erzähler «*die neuere Geschichte*», die Freiheitsgeschichte der Französischen Revolution. Dies ist «*die beste Lehrmethode*», denn sie führt zu einer tieferen Erkenntnis: «*man erfährt das Warum und das Wie*». Demgegenüber herrscht in Deutschland die Fürstensprache, eine künstliche mit Formalien gefüllte Sprache («*Ihre Exz. die Baronen und Grafen und hochdero Gemahlinnen wurden geköpft*»), die nur zur Unverständlichkeit führt (S.179). Die Trommelsprache ist keine begriffliche Sprache, sondern sie lehrt durch die Sinne und durch das Gefühl: «*wenn man den roten Guillotinenmarsch trommeln hört, so begreift man dieses erst recht*» (S.179).

Der Guillotinenmarsch, rot wie die Lippen Le Grands und wie die Mützen der Jakobiner, Symbol der Revolution, gehört zu den Kindheitserlebnissen des Erzählers, und zusammen mit diesen wird er verdrängt, sobald der Erzähler erwachsen wird. Er ergibt sich dann oberflächlichen Beschäftigungen, die in ihrer Aneinanderreihung absurd erscheinen: «*Whist, Boston [Kartenspiele] ...Dramaturgie, Liturgie, Vorschneiden*»; S.180). Erst mit den Erfahrungen gesellschaftlicher Ungleichheit und Diskriminierung am eigenen Leib besinnt er sich auf den revolutionären Marsch.

<sup>9</sup> Atkins, S.: *Heinrich Heine. Werke*. Bd.1 (München 1973), S. 883.

## 2.2. Zweite Trommler-Figur

Die erste Erfahrung dieser Art macht der Erzähler bei einer adligen Tischgesellschaft, bei der er «übergangen und übersehen» (S.180) wird und nichts zu essen erhält. Die Lehre Le Grands, die während der Jugendzeit passiv und vergraben in ihm gelegen hatte, wird wieder lebendig und der Erzähler verwandelt sich in eine aktive Trommler-Figur. Dieser Prozeß des Wiederaufwachens durchläuft drei Phasen: zuerst befindet sich der Erzähler in der Erwachsenenwelt («ich... trommelte vor Langeweile»), dann kommt der Moment des Ausbruchs («plötzlich») und am Ende gelangt er zurück in den Bereich der Kindheitsideale («den roten, längstvergessenen Guillotinenmarsch»).

Der Erzähler ist also aus dem Erlebnis der Ungleichheit in der Gesellschaft heraus auch eine aktive Trommler-Figur geworden. Das Trommeln gehört in den Bereich der Kindheit, der durch Wahrheit und Freiheit des Handelns gekennzeichnet ist. Deswegen äußert es sich «unwillkürlich», weil es nicht im Bewußten, sondern im Unbewußt-Spontanen liegt.

Die zweite Erfahrung sozialer Ungerechtigkeit und die Reaktion darauf verlaufen nach demselben Schema: zuerst die Langeweile («langweiliger Sommernachmittag», «der Kopf war mir eingeschlafen»; S.181), dann der Ausbruch («plötzlich») und dann das Trommeln als Einspruch gegen die Beschimpfung der Konstitutionsgesinnung. Der Protest ist auch diesmal spontan: der Kopf, Sitz des Bewußtseins ist «eingeschlafen», aber die Füße bleiben wach und revoltieren.

Der letzte *Trommel-Anfall* des Erzählers findet statt, als er Beschimpfungen gegen Napoleon hört. Es ist immer wieder der Kampf Davids gegen Goliath, und zwar «diese[r] armen, stummen Füße» des Erzählers, in ihrer «stummen Naivetät» und mit ihren «Hühneraugen» gegen die «Juno-Augen» (ein gewolltes Wort— und Lautspiel) des Geheimrats Schmalz und gegen den Professor Saarfeld. In Bezug auf das spontane Trommeln der Füße vom Erzähler merkt Pabel an:

Zustände und Personen, die solche Reaktion hervorrufen, gehören dem Adel oder der akademischen Restauration an, sind müßig, [...] von steifer Unbeweglichkeit. Jene exemplarischen Situationen füllen empirisch konkret den emotionalen Lerneindruck von der Notwendigkeit revolutionärer Veränderungen<sup>10</sup>.

Der Geheimrat und der Professor verkörpern das starre politische und soziale System, das bekämpft und aufgehoben werden soll.

<sup>10</sup> Pabel 1977, 151.

Die «stumme Naivetät», die dem Erzähler die Kritik ermöglicht, ist mit der Freiheit des Narren vergleichbar, die ihm erlaubt, «das Unumwundeste auszusprechen»<sup>11</sup>. Der Protest erfolgt mittels des Trommelns der Füßen, die die unkontrollierbare Seite des Ichs zum Ausdruck bringen. Damit befreit sich der Erzähler von seiner Verantwortung, die Maßstäbe seines Bewußtseins näher erläutern zu müssen. Grundlegender Maßstab für sein Tadeln des politischen und sozialkulturellen Systems ist die Gleichheits— und Freiheitsideologie der französischen Revolution.

Nach der exemplarischen Darstellung dieser Protestfälle, die nicht mehr der Kindheit, sondern einer an der Gegenwart näheren Zeit angehören, blickt der Erzähler wieder zurück in die Kindheit, um seine Weiterentwicklung als Trommler-Figur darzustellen. Als Le Grand den Untergang Napoleons, die Nähe des Unglücks trommelt, erreicht der Lernprozeß des Trommler-Erzählers den Höhepunkt und das Trommler-Ich verwandelt sich in ein Trommler-Herz: «Monsieur Le Grand trommelte, daß fast mein eigenes Trommelfeld dadurch zerrissen wurde» (S. 182). Durch die Tragödie, die schon in der Tradition Aristoteles und Lessings als Mittel zur Katharsis und Lehre diente, erfolgt die Verinnerlichung der Freiheitsideologie beim Erzähler bis zum tiefsten. Der Erzähler hat bereits seine Entwicklung vollendet, als Napoleon Düsseldorf besucht; dann tritt das Trommler-Herz spontan auf: «mein Herz schlug den Generalmarsch» (S.183).

Anhand dieses Besuchs wird die Apotheose Napoleons dargestellt, der in den Augen des Erzählers die Züge und Haltung eines Gottes besitzt: «Du sollst keine Götter haben außer mir». Darauf folgt eine neue Digression in der Gegenwart über den Tod Napoleons, der als Tod des «weltlichen Heilands» interpretiert wird (S.185).

Nach dieser Klimax erfährt der Verlauf der Erzählung eine steile Senkung: nach der Herrlichkeit der Napoleonszeit, der Kindheit, erscheint die Jugend des Erzählers ernüchert, sein Herz ist «älter geworden» (S.186). Im Einklang damit ist die Natur verblichen, und auch allgemein die Epoche. Die «Misere der Zeit» der Restauration hat alles geprägt und sogar Düsseldorf ist ein «Hoflazarett für Hofgeistesranke» geworden (S.187). In diesem Kontext findet die Niederlage Napoleons bzw. des Vertreters der Freiheitsideologie in Moskau statt. Um diesen Verfall zu betonen, wird die Ankunft der geschlagenen Franzosen in Düsseldorf dargestellt, die den Gegensatz zum ersten glorreichen Einzug bildet: dieser war voller Pracht, jetzt herrscht hingegen «das nackte Elend» (S.190).

Dieser Kontrast bestimmt auch den zweiten Auftritt Le Grands: zuerst war er «wie ein Teufel», stolz, voller Kraft und Lebenslust. Jetzt, nach der

<sup>11</sup> Brief von Heine an Hermann Detmold, 30. Nov. 1830.

Niederlage in Rußland, ist er «*der arme französische Tambour*», das Bild des Todes, durch Todesfarben charakterisiert (*grau, gelb*; S.190). Die Lippen, einst rot, sind jetzt verblichen, die früher feurigen Augen sind «*verbrannter Zunder*» geworden. Das Revolutionsideal scheint zusammen mit seiner Lebenskraft erloschen zu sein, aber nicht ganz: noch glimmen «*wenige Fünkchen*» in seinen Augen, und dank deren erkennt der Erzähler M. Le Grand wieder. Seine Augen sind der Beweis, daß die materielle Niederlage die alten Ideale nicht getötet hat: sie leuchten «*sieghaft*» auf, «*indem er die alten Märsche trommelte*» (S.191).

Le Grand, der Kämpfer im Dienste der Revolution und der Freiheit, stirbt für seine Ideale. Im Moment des Todes übergibt er aber dem Erzähler mit einem «*flehenden Blick*» die Weiterführung dieses Kampfes, von der Trommel symbolisiert. Hierbei kommt die letzte Funktion des Trommelmotivs ans Licht: die Verbindung von Dichtung und Tat. Der Erzähler übernimmt diesen Auftrag und «*zerstach die Trommel*» (S.192). Mit der materiellen Zerstörung des Symbols wird dessen unberührte Bewahrung garantiert. Denn das Freiheitsideal ist einzigartig, nicht manipulierbar, es soll sich nicht an die neuen Zeiten (Restauration, Konservatismus) anpassen, wie die Leute und die Umgebung getan haben.

In diesem neuen Klimax endet die Le-Grand-Passage, und damit sind die Funktionen der Trommel erfüllt: als vernünftiges lebendiges Unterrichtsmittel und als spontanes Kritikinstrument. Und auch die Funktionen des Trommlers: als «*militärische Macht im Dienste der Revolution*», als «*Bindeglied zur vergötterten Gestalt Napoleons*» (seine Auftritte führen in der Erzählung die Napoleonsepisode ein) und als «*Verbindung zwischen Dichtung und Tat*» (er ist gleichzeitig Künstler und Revolutionär)<sup>12</sup>.

### 3. Den Helden Folgen die Narren: du sublime au ridicule

«*Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*». Zum einen beschreibt Heine mit diesen Worten, die Napoleon auf der Flucht aus Rußland aussprach, sein poetologisches Programm und seine Realitätsauffassung. Beide gehen zusammen einher, denn für ihn sind Literatur und Realität nicht zu trennen. Kunst und Wirklichkeit bestehen aus einer Mischung von Tragödie und Komödie, sind eine «*Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen*». Aristophanes, Goethe und Shakespeare spiegeln sie in ihren Werken wider (S.192).

<sup>12</sup> Sammons 1975, 335.

Zum anderen erläutert Heine am Beginn des 11. Kapitels anhand des berühmten Satzes die Grundstruktur der mittleren Kapitel vom *Buch Le Grand*: zuerst die Heldenepisoden mit Napoleon und Le Grand, anschließend die lächerliche Gegenwart:

nach dem Abgang der Helden kommen die Clowns und Graziosos (...), nach den blutigen Revolutionsszenen und Kaiseraktionen kommen wieder herangewatschelt die dicken Bourbonen...die alte Noblesse...und die frommen Kapuzen (S.192).

Diese literarische Anordnung stimmt offensichtlich mit der historischen überein: durch die Verbindung von Literatur und historischer Realität und durch die Gegenüberstellung vom Erhabenen und Lächerlichen erfolgt die Kritik Heines an den Institutionen der Reformation. Hierfür werden die ästhetischen Gattungen von Tragödie und Komödie stark politisiert.

In den folgenden Kapiteln wird der Erzähler die *ridicule* Darstellung der Gegenwart fortsetzen: zuerst die Zensoren (S.193), dann die «*obskuren Autoren*» (S.195). Aber in erster Linie sind es die Narren, die die deutsche Misere der Zeit am besten verkörpern.

#### 4. Das Narrenmotiv

Der Verknüpfungspunkt zur vorigen Episode wird von Heine selbst gegeben: in der Mischung vom Tragischen und Komischen gilt Shakespeare als Beispiel; er legt «*die tödlichste Klage über den Jammer der Welt...in den Mund eines Narren*» (S.192).

Zu sehen ist im folgenden, daß das Narrenmotiv in der Narrendigression des Erzählers dieselbe Funktion wie bei Shakespeare erfüllt, nämlich Kritik mittels des Humors; konkreter in diesem Fall: Kritik an der Situation des freien Schriftstellers, der sich den Ansprüchen des Marktes unterordnen muß, und damit auch Kritik an den Philistern (Narren), die diese ästhetische Misere fördern.

Zuallererst muß man im Narrenmotiv zwei Varianten unterscheiden: den Erzähler, der sich in eine Narrenrolle versetzt, um aus der Distanz Kritik an den Mißständen der Zeit zu üben, und die «*Nebenmenschen*», die «*Narren*» der Erzählung, die Gegenstand der Kritik des Narr-Erzählers sind (S. 206). Narr-Erzähler und Narren betonen die Notwendigkeit einer Revolution der Lebensverhältnisse, zu der schon die Trommler-Figuren aufforderten.

Schlüssel für die Einstellung Heines in der Narrenpassage ist die Geschichte von Kunz von der Rosen, dem Hofnarren vom Kaiser, im

Schlußwort zum 4. Teil der *Reisebilder*<sup>13</sup>. Als dieser in Gefangenschaft war, kam der Narr, der ihn in vergangenen glücklichen Jahren belustigt hatte, um ihn in dieser trüben Zeit zu trösten. Im Anschluß daran schreibt Heine:

O deutsches Vaterland! teures deutsches Volk! ich bin dein Kunz von der Rosen. Der Mann, dessen eigentliches Amt die Kurzweil und der dich nur belustigen sollte in guten Tagen, er dringt in deinen Kerker zur Zeit der Not (...) mein Kaiser, die Nacht ist vorüber und draußen glüht das Morgenrot.

Hier erscheint neben der Narrenfigur die rote Farbe der Revolution. Diese Verbindung stellt der Kaiser der Geschichte auch fest:

Kunz von der Rosen, mein Narr, du hast ja die Schellen verloren von deiner roten Mütze, und sie hat jetzt so ein seltsames Ansehen, die rote Mütze. - Ach, mein Kaiser, ich habe ob Eurer Not so wütend ernsthaft den Kopf geschüttelt, daß die närrischen Schellen abfielen von der Mütze; sie ist aber darum nicht schlechter geworden.

In dieser Zeit der Not hat sich also die Narrenmütze Heines in die rote Mütze der Jakobiner verwandelt, um für die Freiheit seines «Kaisers» zu kämpfen. Diese Rolle wird aber nur so lange gespielt, wie die Drangsal andauert:

Kunz von der Rosen, mein Narr, wenn ich wieder frei werde, was willst du dann anfangen? - Ich will mir dann neue Schellen an meine Mütze nähen.

Wenn das deutsche Volk von der Gefangenschaft der Restaurationszeit befreit wird, dann wird Heine seine belustigende Rolle in der Literatur wieder annehmen.

Solange sich diese Befreiung aber nicht verwirklicht, muß der Narr-Erzähler seine kritische Aufgabe fortsetzen. Im *Buch Le Grand* hat seine distanzierte Narrenhaltung zwei Funktionen, die im folgenden erläutert werden sollen: (a) mit ihr verschafft sich der Autor die materielle Unabhängigkeit des freien Schriftstellers und (b) sie ermöglicht ihm, ein scharfes, verzerrtes Bild der Hamburger Philisterwelt zu entwerfen.

---

<sup>13</sup> Heine überträgt diese Begebenheit irrtümlich auf die Biographie Karls V., es handelte sich aber eigentlich um den Hofnarren Maximilians I. S.585-589.

a) Der Erzähler behauptet leichtfertig, er betrachte die Hamburger Bürger lediglich als

Stoff zum Schreiben» (S.206). Diese «Narren... sind bares Honorar, bares Geld.

Damit nimmt der Erzähler das gleiche Verhaltensmuster an, das er bei seinen Mitmenschen kritisiert: die Ausnutzung des Menschen für den eigenen Profit. Hinter dieser Kritik schimmert aber immer noch die Liebe Heines zum Volk durch:

Ihr seid mir alle gleich teuer [doppelsinnig], und ich liebe Euch, wie Ihr selbst Euer Geld liebt, und das will viel sagen. (S.206).

In Einklang mit dieser Geldmentalität macht der Erzähler den Bürger zum Wechselwert. Die Bürger verschaffen sich eine Ware mittels ihres Geldes. Der Schriftsteller aber, der in der modernen Zeit nicht mehr mit der ökonomischen Unterstützung eines Mäzenen rechnen kann und demzufolge kein Geld besitzt, geht den umgekehrten Weg: er muß zuerst eine Ware (Narrenportraits) herstellen, um damit das Geld zum weiteren Handeln zu verdienen.

So erklärt sich auch, daß beide —der Schriftsteller und die etablierten Bürger— die jeweilige Gegenseite für einen Narren halten. (Heinemann 1981, S.67).

Durch den Entwurf dieser Portraits und dank dem entsprechenden Profit gelingt es dem Erzähler, eine selbständige Position den Bürgern gegenüber einzunehmen und somit alle Freiheiten für seine schriftstellerische Tätigkeit zu bewahren.

b) Die zweite Funktion der Narrenrolle des Erzählers ist, wie schon angedeutet, eine schärfere Kritik des zeitgenössischen Spießbürgers zu ermöglichen. Um in dessen Beschreibung die getadelten Aspekte deutlicher hervorzuheben, greift Heine zu verschiedenen ästhetischen Mitteln der Groteske:

- Verdinglichung. Der Erzähler verwendet Bürger als Wechselwert, um Waren zu kaufen. Aber die Verdinglichung geht weiter, indem er dann diese portraitierten Menschen der gekauften Ware gleichsetzt: «für einen gewissen wohlgepolsterten Millionarrn werde ich mir einen gewissen, wohlgepolsterten Stuhl anschaffen» (S.207).

- Vertierung. Für eine «*Millionärrin*» kauft der Erzähler ein Pferd. In den nächsten Zeilen wird diese weibliche Figur sehr grotesk, dem Pferd immer ähnlicher beschrieben. Auch bei der Vertierung geht er einen Schritt weiter: Er mischt sich in diesen Verzerrungsvorgang ein, und wird zum Reiter des Pferdes: «*es ist mir, als könnt ich mich schon aufschwingen, ich schwippe mit der Jerte,..ich mache mit den Beinen allerlei Reuterbewegungen...und die liebe Frau...wiehert mit dem Auge,..sie kokettiert mit der Kruppe*» (S.207). Nachdem der Erzähler die Närrin zu dieser Pferd-Haltung verleitet hat, stellt er sich zurück auf seine distanzierte höhere Position: «*mit gekreuzten Armen*» überlegt er (diese geistige Fähigkeit beweist seine Überlegenheit), «*ob ich sie auf der Stange reiten soll oder auf der Trense*» (S.208). Diese Äußerung ist nicht nur von sonderlich zynischem sondern auch erotischem Charakter geprägt.

Verdinglichung («*meine.. chaise percée soll geantwortet haben*», S.208; «*mein Rudesheimer schaut*», S.210) und Vertierung («*mein edles Roß meinte*», S.208) sind Hauptmittel bei der Karikatur der Narren, aber auch andere Mittel stehen Heine zur Verfügung, um eine groteske Wirkung zu schaffen: Anspielung auf die Bibel («*ein Kamel kommt eher ins Himmelreich, als daß dieser Mann durch ein Nadelöhr geht*», S.207), extreme Übertreibungen («*Nase.. wie ein Turm*», «*ihr Busen ist groß wie das Meer*», S.207), Neologismen (aus «*Busen..wie das Meer*»: «*Meerbusen*»), Wortspiele («*man wird seekrank schon durch den bloßen Anblick*»)<sup>14</sup>, Omission («*ihr Nacken ist..wie ein - das vergleichende Bild befindet sich etwas tiefer unten*», S.207)<sup>15</sup>, unter anderen.

Hervorzuheben ist auch noch, was Duncker Bildung nach dem Prinzip der «Gleichheitserregung» nennt<sup>16</sup>. Damit ist die Verbindung von zwei Begriffen oder Bedeutungsebenen gemeint, die an sich nicht zum selben semantischen Feld gehören, die aber durch ihre Zusammensetzung eine neue Bedeutung erhalten. In diesem Sinne sind Verbindungen der Sinnbereichen «Geld» und «Wissen» am häufigsten anzutreffen: «*Rothschild an Zitäten*», «*Geistesbankier*», «*kapitaler Narr*», «*Millionarr*», «*Millionärrin*». Diese Art assoziativen Verfahrens wird auf Sätze und ganze Passagen übertragen. Es handelt sich eigentlich auch um die Vorgehensweise des Witzes, der Erhabenes und Lächerliches, Hohes und

<sup>14</sup> See bezieht sich auf *Meer*, aber auch auf «sehen», bzw. «Anblick».

<sup>15</sup> Der Referent ist ein riesiger Pferdesteiß, wobei der Erzähler eine vorgespilte Schamhaftigkeit zeigt.

<sup>16</sup> Duncker, K.: *Zur Psychologie des produktiven Denkens* (Berlin, Göttingen, Heidelberg 1963), S.21 ff.

Niedriges gleichsetzt. Durch den Witz gelingt Heine der Abbau der bürgerlichen Wertskala und der gesellschaftlichen Hierarchie: die «Millionarren» werden zu Nachtstühlen, Pferden, Wein, während die Lumpen die Mitarbeiter des Erzählers sind und literarisch in duftende Blumen umgewandelt werden. Damit schafft Heine in seinem literarischen Werk das, wonach er sich in der Realität sehnt: die Gleichheit aller Menschen, in Anschluß an die Ideale der Französischen Revolution. Diese Verknüpfung von politischem Interesse mit ästhetischem Ausdruck zeigt nochmals die Zusammengehörigkeit von Kunst und Wirklichkeit in der poetologischen Auffassung Heines.

Diese Verbindung bestand schon am Anfang des Mittelteils vom *Buch Le Grand*, nämlich in den Trommler-Passagen. Nun durchläuft sie eine Entwicklung, die jetzt in der Digression über die Narren ihren Höhepunkt erreicht: der Trommler-Erzähler drückte seinen Protest spontan, in Form einer körperlichen Reaktion gegen die Ungleichheit bzw. Unfreiheit aus. Der Narr-Erzähler übt eine raffiniertere Kritik aus. Trommler und Narr bilden also zwei Phasen im politischen Lernprozeß des Erzählers, die eine Korrelation im ästhetischen Ausdruck haben.

Mit den satirischen Mitteln der Kritik in den analysierten Episoden knüpft Heine an eine Tradition an, die bereits in der Antike ihre Wurzel hat. Die Satire dient besonders der Bloßstellung und Verzerrung, wie man in der Beschreibung der Narren gesehen hat. Voraussetzungen für die Satire sind<sup>17</sup>:

- a) «Der Angriff auf irgendein nicht fiktives, erkennbares und aktuell wirksames Objekt individueller oder allgemeiner Art»: die Hamburger Philister, die mit ihrer Geldmentalität die Misere des freien Schriftstellertums fördern und seine Unabhängigkeit gefährden, dienen als Zielscheibe für Heines Kritik.
- b) «Die Normbindung des Angriffs». Dieser soll helfen, «eine Norm oder Idee durchzusetzen»; in diesem Fall ist die Norm die Freiheitsideologie, die durch die Französische Revolution vermittelt und von Heine übernommen wurde.
- c) «Indirektheit»: als freier Schriftsteller kann sich Heine eine Invektive gegen sein Publikum nicht gönnen. Seine Kritik findet also nur in der Rolle des *naiven* Trommler-Erzählers, aber vor allem in der des Narr-Erzählers statt, womit er sich jeder Verantwortung entzieht. Die Figur des Narren gehört allerdings schon längst zu dieser satirischen Tradition: schon im alten Orient taucht die Figur des Hofnarren auf, der «bis ins 18. Jh. Freiheit genießt». Näher liegt das Vorbild Shakespeares,

<sup>17</sup> Brummack, J.: «Satire». *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. W.Kohlschmidt u. W.Mohr. 3.Bd. (Berlin, New York 1977), 602.

bei dem «das Motiv des weisen, des überlegenen, hintergründigen Narren», ähnlich wie Eulenspiegel, eingesetzt wird<sup>18</sup>.

## 5. Schlussbetrachtung

Die Analyse der ausgewählten Passagen hatte als Ziel, die enge Verknüpfung von Trommel- und Narrenmotiv deutlich werden zu lassen. Symbolisch stellen beide Motive die zwei Seiten einer Münze dar: die Trommel die *sublime* Zeit, die erhabenen, tragischen Figuren der Vergangenheit; die Narren die *ridicule* Zeit, die lächerlichen Spießbürger der Gegenwart.

In Bezug auf die Funktion bilden sie zusammen einen ästhetisch-kognitiven Prozeß: die Trommel äußert eine spontane (fast unbewußte) körperliche Kritik; die Kritik des Narr-Erzählers ist dagegen viel ausgeklügelter. Beide Motive dienen der Vermittlung einer Norm: der Gleichheits- und Freiheitsideologie. Diese Norm wurde in der Trommler-Phase auf eine *natürliche* Weise verinnerlicht. Der Prozeß, von dem hier die Rede ist, ist zum einen kognitiver Natur, indem er auf das Bewußtwerden dieser politischen Norm beruht; zum anderen ist er ästhetischer Natur, indem dieses Bewußtwerden einen parallelen, komplexeren Ausdruck findet.

Zuletzt möchte ich noch einmal auf die satirische Schreibart Heines eingehen, die besonders in der Narrendigression deutlich hervortritt. Brummack erklärt, daß häufig satirische mit nichtsatirischen Elementen kombiniert werden. Zugunsten effektiverer Normvermittlung und Normwirkung und um die Ermüdung des Lesers zu vermeiden, «wird er [der Schriftsteller] sich mit Vorteil neutraler Werkteile bedienen, die er in irgendeiner Weise mit den eigentlich satirischen verbindet». Noch intensiver ist die Wirkung dieser Verbindungen, wenn sie aus Gegensätzen bestehen, wenn «jeder satirische Angriff... mit einem positiven Gegenbild verbunden» wird<sup>19</sup>. Das Interesse dieses Zitats für die hier analysierten Motive ist einleuchtend. Trommel und Narr stellen die zwei Pole einer poetisch vermittelten Kritik an sozialpolitischen Mißständen dar. Damit werden auch die mittleren Kapitel vom *Buch Le Grand* von der Verbindung Literatur-Realität bestimmt, die (fast) die gesamte literarische Tätigkeit Heines geprägt hat.

## Primärliteratur

HEINE, H.: *Reisebilder*, mit einem Nachwort von Joseph Kruse (Frankfurt 1997).

<sup>18</sup> Bebermeyer, G.: «Narrenliteratur». *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. W.Kohlschmidt u. W.Mohr. 2.Bd. (Berlin 1965), 593 u. 596.

<sup>19</sup> Brummack 1977, 604.

**Sekundärliteratur**

- ATKINS, S.: *Heinrich Heine. Werke*. Bd.1. (München 1973), 858-860, 872-891.
- BEBERMEYER, G.: «Narrenliteratur», *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. W.Kohlschmidt u. W.Mohr, 2.Bd. (Berlin 1965), 592-598.
- BRIEGLEB, K.: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, Hanser Werkausgabe, 3.Bd., 602-605 (München, Wien 1976).  
— *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, Hanser Werkausgabe, 4.Bd., 772-801, 814-823, 913-914.
- BRUMMACK, J.: «Satire», *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. W.Kohlschmidt u. W.Mohr, 3.Bd. (Berlin, New York 1977), 601-614.
- FRENZEL, E.: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* (Stuttgart 1963).  
— *Vom Inhalt der Literatur. Stoff, Motiv, Thema* (Freiburg im Breisgau 1980).  
— *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart 1980), 550-564.
- HEINEMANN, G.: *Heinrich Heine Reisebilder* (München 1981), 54-66.
- HERMAND, J.: *Ein Kommentar zu den «Reisebildern»* (München 1976), 102-118.
- JACOBS, J.: «Zu Heines Ideen. Das Buch *Le Grand*». *Heine-Jahrbuch* (1968), 3-11.
- PABEL, K.: *Heines «Reisebilder»* (München 1977), 140-170.
- SAMMONS, J.L.: *Heinrich Heine. The elusive Poet* (New Haven 1969), 116-149.  
— «Ein Meisterwerk: 'Ideen. Das Buch *Le Grand*'». *Heinrich Heine*, hrsg. H.Koopmann (Darmstadt 1975), 307-347.