

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

„So brauchen wir gar keinen Kaiser.“ Zur Barbarossa-Episode in Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*. In: *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*. Hrsg. v. Maria Teresa Delgado Mingocho [Fs. M. Manuela G. Delille], Coimbra [Portugal]: Centro de Investigação em Estudos Germnísticos, 2011, S. 455-471.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Aus: Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille.
[Fs. M. Manuela G. Delille] Hrsg. v. Maria Teresa Delgado Mingocho.
Coimbra [Portugal]: Centro de Investigação em Estudos Germnísticos, 2011, S. 455-471.

THORSTEN UNGER

„So brauchen wir gar keinen Kaiser.“ Zur Barbarossa-Episode
in Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*

Separata

Miscelânea de Estudos em Homenagem a
Maria Manuela Gouveia Delille

Volume I / Band I

Thorsten Unger
Universität Göttingen

„So brauchen wir gar keinen Kaiser.“ Zur Barbarossa-Episode
in Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*

Als Heinrich Heine im September 1824 auf der Wanderung von Göttingen durch den Harz in Goslar Station machte, war die dortige Kaiserpfalz kaum mehr als eine Ruine. Mitte des 11. Jahrhunderts zu einer prächtigen Anlage ausgebaut und bis ins 13. Jahrhundert von den staufischen Kaisern oft besucht und gern als Ort der Reichstage gewählt, waren die Gebäude seither allenfalls noch von den Bürgern der Stadt provisorisch für Versammlungen genutzt, phasenweise auch als Kornspeicher zweckentfremdet worden und immer mehr zerfallen. Auch die übrigen Teile der Stadt fand Heine offenbar nicht im besten Zustand. „Der Name Goslar klingt so erfreulich, und es knüpfen sich daran so viele uralte Kaisererinnerungen“, schreibt er in der *Harzreise*,

daß ich eine imposante, stattliche Stadt erwartete. Aber so geht es, wenn man die Berühmten in der Nähe besieht! Ich fand ein Nest mit meistens schmalen, labyrinthisch krummen Straßen, (...) verfallen und dumpfig, und ein Pflaster, so holprig wie Berliner Hexameter. (DHA 6: 99)

Den alten Kaiserstuhl habe man nach Berlin gebracht, und nur im „Gildenhau“, 1494 gleich neben dem Rathaus erbaut, findet der Wanderer Anknüpfungspunkte für Kaisererinnerungen:

Ungefähr von der Erde und vom Dach gleich weit entfernt stehen da die Standbilder deutscher Kaiser, räucherig schwarz und zum Theil vergoldet, in der einen Hand das Scepter, in der andern die Weltkugel; sehen aus wie gebratene Universitätspedelle. (ebd.)

Der Vergleich ist weder für die Universitätspedelle besonders schmeichelhaft noch für die barocken Holzskulpturen an der Außenfassade des prachtvollen Gebäudes, das seit 1836 Hotel „Kaiserworth“ heißt und als touristischer Anziehungspunkt der Stadt Goslar erfolgreich mit dem Rathaus konkurriert. Offenbar ist Heine die Auseinandersetzung mit seinen Erfahrungen als Göttinger Student in der *Harzreise* so wichtig, dass er der etwas makaber humoristischen Auflösung des Anblicks der Profankunst den Vorzug vor einer vertiefenden Reflexion über die hier verewigten Kaiser gibt.

Hätte Heine hundert Jahre später noch nach Goslar kommen können, wäre die inzwischen wieder hergerichtete und frisch mit Kaisererinnerungen ausgestattete Kaiserpfalz nicht mehr in wenigen Zeilen abzuhandeln gewesen. Nachdem 1865 ein Teil der Rückwand des Kaiserhauses eingestürzt war, wurde die Pfalz von 1868 bis 1879 auf Initiative des letzten Hannoverschen Königs Georg V, aber schon mit Mitteln des Preußischen Staates aufwendig restauriert. In diesen Zeitraum fällt 1871 die Gründung des Kaiserreiches. Am 15. August 1875, also vier Jahre nach der Proklamation des preußischen Königs zum deutschen Kaiser in Versailles und bereits ein gutes halbes Jahrhundert nach Heine, besuchte Wilhelm I zusammen mit dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm die Stadt Goslar. Nicht zuletzt dieser Besuch erhob die im Wiederaufbau befindlichen Gebäude zu einem Nationaldenkmal ersten Ranges. Die Pfalz sollte fortan als Zeuge mittelalterlicher Kaiserherrlichkeit einen legitimierenden Bogen von der Vergangenheit zur Gegenwart schlagen:

Durch den Verweis auf die glänzende Vergangenheit sollte der geschichtliche Anspruch des Zweiten Kaiserreichs untermauert und das restaurierte Kaiserhaus zu einem Sinnbild des deutschen Kaisertums schlechthin werden. (Arndt, 1977: 4).

Um dies dem Besucher unmissverständlich vorzuführen, wurde aufgrund eines Wettbewerbs des Preußischen Kultusministeriums der Künstler Hermann Wislicenus (1825-1899) ausgewählt, die Wände des großen Kaisersaales mit historischen Szenen zu bemalen und dabei ins zentrale Bildfeld die Kaiserproklamation von 1871 zu rücken. In den Jahren 1879 bis 1897 schuf Wislicenus in dem gut 48 Meter langen, 15 Meter breiten und fast 6 Meter hohen Saal einen historischen Zyklus aus insgesamt 53 großformatigen Gemälden. Der Maler erwies sich noch Ende des 19. Jahrhunderts als treuer Schüler der Nazarener Peter von Cornelius und Julius Schnorr von Carolsfeld und schuf in Goslar einen der letzten „Ausläufer der romantischen Wandmalerei“ (ebd.: 4). Und nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich fühlt sich der Betrachter in die Zeit der Romantik zurückversetzt. Um den preußischen Kaiser als Erbe des mittelalterlichen Reiches darzustellen, verknüpfte Wislicenus zentrale Szenen der Kaisergeschichte seit Karl dem Großen mit der im 19. Jahrhundert zu neuer Popularität gelangten Barbarossa-Sage sowie auch mit dem Dornröschen-Märchen. Nach der Märchen-Lesart dieser Gemälde ist Wilhelm I der Märchenprinz, der das schlafende Reich in Gestalt Dornröschens wachküst. Nach der Barbarossa-Lesart ist Wilhelm I der aus seinem Entrückungsschlummer im Kyffhäuser erwachte Friedrich I. Der mehrfach überlieferten Sage zufolge, ist Barbarossa nicht gestorben, sondern werde einst zurückkehren. „Bis dahin sitzt er verhohlen in dem Berg Kyffhäuser“, heißt es in der Grimmschen Version unter dem Titel *Friedrich Rotbart auf dem Kyffhäuser*, „und wann er hervorkommt, wird er seinen Schild hängen an einen dünnen Baum, davon wird der Baum grünen und eine bessere Zeit werden.“ (Grimm, 1993a, Bd. 1: 42). Für die Frage, wann der rechte Zeitpunkt für Barbarossas Wiederkehr gekommen ist, berichten die Brüder Grimm zwei Varianten. Nach der ersten werde Barbarossa so lange weiterschlafen, bis sein Bart dreimal um einen steinernen Tisch herumgewachsen ist. Nach der zweiten Variante muss Barbarossa so lange schlafen, wie die Raben um

den Kyffhäuser fliegen: „Fliegen die Raben noch um den Berg?“, fragt er einmal einen Schäfer, der ihn mit einem Liedchen geweckt hat. „Und auf die Bejagung des Schäfers rief er: ‚Nun muß ich noch hundert Jahre länger schlafen.‘“ (ebd.: 44).

Das Rabenmotiv greift Wislicenus in seinem Gemälde „Erwachen Barbarossas“ an der Nordwand des Kaisersaales auf, das er im Dezember 1891 zu malen beginnt. Es zeigt Barbarossa mit Reichskrone auf dem Haupt, Reichsschwert in der Rechten und geöffneten Armen vor das Bergtor des Kyffhäuser treten. Die Raben fliegen nicht mehr um den Berg herum, sondern vom Berg weg in die Ferne, sind offensichtlich vertrieben worden von jenem rechts oben vor dem Bergtor platzierten prächtigen Adler, der unschwer als der preußische zu erkennen ist.¹ Zugleich richtet sich der Blick Barbarossas nach links aus dem Gemälde heraus auf das zentrale Bild der Kaiserproklamation mit Wilhelm I und Kronprinz Friedrich Wilhelm zu Pferde.² Illustriert werden soll auf diese Weise, dass das aktuelle Reich unter preußischer Führung als das zweite an das Heilige Römische Reich deutscher Nation anschließe. Wie um die Besucher schon einmal darauf vorzubereiten, was sie im Kaisersaal erwartet, stehen vor dem Gebäude seit 1901 zwei Reiterstandbilder, rechts Friedrich I Barbarossa und links Wilhelm I, der in der Inschrift auf dem Sockel Wilhelm der Große heißt, im Volksmund aber auch Barbablanca genannt wurde.

Hätte Heine die restaurierte und ausgemalte Goslarer Kaiserpfalz besichtigen können, er hätte es gewiss nicht versäumt, sich mit spitzer Feder zu Wislicenus' Geschichtsdeutung zu äußern. Liest man indessen *Deutschland. Ein Wintermärchen*, so entsteht der Eindruck, Heine habe in der Barbarossa-Episode des 1844 entstandenen Reise-Versepos schon alles zu den Goslarer Gemälden gesagt, was aus der Perspektive des Satirikers dazu zu sagen wäre.³ Die Übertragung des Hohenstaufen aus dem Mythos auf die Hohenzollern war denn auch in den dreißiger Jahren bereits präsent. Gustav Pfizer hatte schon 1831 Karl den Großen und Friedrich Barbarossa als Präfigurationen eines kommenden Kaisers aus dem Hause Hohenzollern besungen,⁴ und Emanuel Geibel lässt 1837 in seinem Gedicht *Friedrich Rothbart* den preußischen Königsadler die Kyffhäuser-Raben verschrecken.⁵

¹ Wislicenus ist nicht der einzige Künstler, der die beschriebene Motivkonstellation Ende des 19. Jahrhunderts aufgriff, aber die Goslarer Wandgemälde sind ein besonders eindrückliches Beispiel. Eine vergleichbare Illustration aus der Festschrift zum hundertjährigen Geburtstag Kaiser Wilhelms des Großen aus dem Jahr 1897 findet sich wieder abgedruckt in Bellmann, 1980: 38.

² Vgl. ausführlich Arndt, 1976: 295f.

³ Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen* [1844]. Ich zitiere nach der Düsseldorfer Ausgabe, Band 4. Um das Auffinden der zitierten Stellen in anderen Heine-Ausgaben zu erleichtern, gebe ich bei jedem Nachweis zunächst das jeweilige Kapitel des *Wintermärchens* (römische Ziffern) und die Versnummer (arabische Ziffern). Nach einem Semikolon folgt der Stellennachweis in der Düsseldorfer Ausgabe unter dem Kürzel „DHA 4“ und Seitenangabe. Vgl. zu Heines Quellen für die Barbarossa-Episode knapp Bellmann, 1980: 37f.

⁴ „Wann reichen vereint sie dem Dritten, / Dem Hohenzoller, die Hand?“, Gustav Pfizer, „Die deutschen Kaiser“ (Bellmann, 1980: 185-187, hier: 187).

⁵ „Bis der Adler stolzen Fluges / Um des Berges Gipfel zieht, / Daß von seines Fittigs Rauschen / Dort der Rabenschwarm entflieht.“ (Bellmann, 1980: 187f., hier: 188). Vgl. zu Geibels und Pfizers Gedichten auch Winkler, 1995: 214; sowie generell zur Kaisersage in der ersten Hälfte des

In diesem Beitrag soll die Barbarossa-Episode im *Wintermärchen* erneut analysiert und ihr satirischer Gehalt gedeutet werden. Sie ist in die Fiktion der Reiseerzählung als eine Reflexion in der Postkutsche eingebaut, mit der sich der reisende Ich-Erzähler vorgeblich etwa auf der Wegstrecke zwischen Paderborn (Caput XIII) und Minden (Caput XVIII) befasst. Kapitelweise lässt sie sich in vier klar voneinander abgegrenzte Abschnitte unterteilen, die jeweils eine unterschiedlich angelegte Barbarossa-Figur in ihrem spezifischen Spannungsverhältnis zum ebenfalls die Position wechselnden Ich-Erzähler präsentieren.⁶ In Caput XIV wird zunächst die Sage um den im Kyffhäuser schlafenden Kaiser als ein Märchen in Erinnerung gerufen, das seine Amme dem Reisenden als Kind erzählt hat, und Barbarossa erscheint darin als rächender Reichsmessias. Die Erinnerung wird dem Erzähler zum Anlass, in der schaukelnden Kutsche von Barbarossa zu träumen: Caput XV erzählt diesen Traum, in dem der Kaiser zu einer skurrilen bürgerlichen Philisterfigur wird. In dem folgenden ebenfalls geträumten Streitgespräch mit dem Ich-Erzähler erscheint Barbarossa als anachronistischer Fabelkaiser (Caput XVI). In Caput XVII schließlich reflektiert der Ich-Erzähler über die vorangegangenen Träume, schlüpft in die nicht sehr schmeichelhafte Rolle eines typisch deutschen Untertanen, und das mythologisch aufgeladene Barbarossa-Bild wird jetzt zum tatsächlichen Mittelalter ins Verhältnis gesetzt.

Die Forschung ist darüber gestolpert, dass die Kernaussagen besonders der Kapitel XVI und XVII in einem gewissen Spannungsverhältnis zueinander zu stehen scheinen. Heines Ironie und unterschiedliche Erzählerpositionen in den Kapiteln erschweren es offenbar, dieses Spannungsverhältnis aufzulösen und eine einheitliche Stoßrichtung der Satire zu identifizieren.⁷ Als Lösung wird präferiert, das Spannungsverhältnis als ein solches zu benennen und auf eine einheitliche Deutung zu verzichten (vgl. bes. Winkler, 1995: 222). Ambivalente Positionen in eng aufeinander folgenden Textpassagen wären auch keineswegs untypisch für Heines ironische Schreibweise. Im Hinblick auf die Barbarossa-Episode im *Wintermärchen* kommt die vorliegende Untersuchung aber zu dem Ergebnis, dass zwischen den einzelnen Kapiteln kein Widerspruch gesehen werden muss. Caput XIV bis Caput XVII sind in ihrer Abfolge zusammenhängend konzipiert und bauen schlüssig aufeinander auf. Das wird die folgende Analyse zeigen.

In Caput XIV wird zunächst die Kaisersage vom Ich-Erzähler als drittes von drei Ammenliedern erinnert, die sich in ihrer spezifischen Zusammenstellung in mehrerer Hinsicht wechselseitig beleuchten. Eine leitmotivische Verbindung der drei Lieder stiftet der Kehrreim des ersten Liedes: „Sonne, du klagende Flamme!“ Auf der Postkutschenfahrt liefert diese eingängige Verszeile dem Reisenden den Anknüpfungspunkt für die Erinnerung:

Ein feuchter Wind, ein kahles Land,
Die Chaise wackelt im Schlamme,

19. Jahrhunderts Lützelers, 1983.

⁶ Zum Spiel mit der Ich-Figur des Erzählers im *Wintermärchen* vgl. bes. Gössmann, 1999: 167-169.

⁷ Generell zur politischen Satire bei Heine vgl. Fingerhut, 1991.

Doch singt es und klingt es in meinem Gemüth:
Sonne, du klagende Flamme!

Das ist der Schlußreim des alten Lieds,
Das oft meine Amme gesungen –
„Sonne, du klagende Flamme!“, das hat
Wie Waldhornruf geklungen. (XIV, 1-8; DHA 4: 119)

Nur die ersten zwei Verse evozieren knapp Elemente der Realität des Reisens: Unwirtliches Wetter in unwirtlicher Landschaft, ein beschwerlicher Weg. Dazu kontrastiert nach dem adversativen „Doch“ die vertraute Atmosphäre der Ammenlieder. Im Vergleich des Kehrreims mit dem Ruf des Waldhorns wird ein romantisches Motiv aufgegriffen, der Inhalt der folgenden Lieder dadurch in die Sphäre der Poesie überstellt.

„Sonne, du klagende Flamme!“ ist der zentrale Vers des ersten Ammenliedes, das die folgenden drei Strophen knapp resümieren. Ein Mörder eines Mädchens namens Otilie wird darin durch ein Femegericht zum Tode verurteilt und gehängt. Die Sonne hatte seine Tat entlarvt: „Die Sonne war Kläger, sie hatte bewirkt, / Daß man den Mörder verdamme.“ (XIV, 17f.; DHA 4: 120). Heine kombiniert für dieses erste Lied Motive mehrerer volksliterarischer Quellen.⁸ Für das Zentralmotiv dürfte das Märchen „Die klare Sonne bringt an den Tag“ in der Märchensammlung der Brüder Grimm ausschlaggebend sein.⁹ Die Sonne steht hier für eine höhere, auf übernatürliche Weise herbeigeführte Gerechtigkeit, der der Schuldige nicht entgeht.

Bevor der Inhalt des zweiten Ammenliedes aufgerufen wird, geraten die alte Amme und die Erzählsituation dieser Lieder selbst in den Blick:

Sie war geboren im Münsterland,
Und wußte in großer Menge
Gespenstergeschichten, grausenhaft,
Und Märchen und Volksesänge. (XIV, 25-28; DHA 4: 120)

Unmissverständlich verweisen die Verse auf die Provenienz der Ammenlieder im Volkstümlichen. Die Amme als die Gewährsfrau der Überlieferung entstammt dem Münsterland, also eben dem ländlichen Gebiet, durch das die Kutsche das reisende Ich vorgeblich gerade befördert. Die Lieder selbst erscheinen als Proben von Gespenstergeschichten, Märchen und Volksesängen.

Das in fünf Strophen erinnerte zweite Ammenlied ist das Märchen *Die Gänsemagd* aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Seine Handlung wird nur sehr knapp mit den Stichworten der Königstochter, die als Gänsemagd die Gänse hüten muss und sich ihr goldenes Haar kämmt, evoziert. Entscheidend für Heines Kontextualisierung ist indes das Motiv des Pferdes Falada, dessen Kopf abgeschlagen und im finsternen Hoftor angenagelt wird. Heine setzt das Märchen als bekannt voraus und

⁸ Ein ermordetes Mädchen namens Otilie findet sich in Andreas Kretzschmers Volksliedersammlung. Vgl. *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*, hrsg. v. Andreas Kretzschmer, Berlin (1838ff.); sowie dazu den Kommentar in DHA 4: 1130f.

⁹ Vgl. „Die klare Sonne bringt an den Tag“, Grimm, 1993b: 558-560.

führt nicht eigens aus, wie der sprechende Pferdekopf dazu beiträgt, das erlittene Unrecht der Königstochter publik zu machen, sie wieder in ihre Rechte einzusetzen und die böse Kammerjungfer zu bestrafen.¹⁰ Als klagende und die Gerechtigkeit auf übernatürliche Weise restituierende Sonnenflamme fungiert in diesem Fall also das getötete Pferd Falada.

Als drittes Ammenlied nimmt die Sage vom schlafenden Kaiser Friedrich Barbarossa mit sechzehn Strophen den größten Raum in diesem Kapitel ein. Bevor der Inhalt der Sage rekapituliert wird, unterstreicht ein erneuter Blick auf die erzählende Amme und den in äußerster Anspannung zuhörenden Knaben die besondere Bedeutung dieser Geschichte:

Mit stockendem Athem horchte ich hin,
Wenn die Alte ernster und leiser
Zu sprechen begann und vom Rothbart sprach,
Von unserem heimlichen Kaiser.

Sie hat mir versichert, er sey nicht todt,
Wie da glauben die Gelehrten,
Er hause versteckt in einem Berg
Mit seinen Waffengefährten. (XIV, 49-56; DHA 4: 121)

Die Kaisersage wird als ein subversives Geheimnis präsentiert, von dem ernst und leise zu sprechen ist, damit es keine unberufenen Ohren vernehmen. Für die vergleichsweise ausführliche Zusammenfassung der verbreiteten Sage stützt sich Heine auf die Sammlung der *Deutschen Sagen* der Brüder Grimm.¹¹ Aber auch durch Rückert, Uhland und Freiligrath sowie die oben bereits genannten Dichter Pfizer und Geibel war die Figur des rotbärtigen Staufer-Kaisers seit den Befreiungskriegen populär. Heine lässt in seiner Erinnerung zunächst das Höhlensystem im Kyffhäuser Revue passieren und beschreibt vier große Säle. In den ersten dreien finden sich nacheinander die Pferde des Kaisers, die Soldaten, alle regungslos in tiefem Schlaf, und die mittelalterlichen Waffen. Den vierten Saal bewohnt Barbarossa selbst, sitzt dort an einem Tisch aus Stein und wartet auf den richtigen Augenblick zur Wiederkehr:

Sein Bart, der bis zur Erde wuchs,
Ist roth wie Feuerflammen,
Zuweilen zwinkert er mit dem Aug',
Zieht manchmal die Braunen zusammen.
Schläft er oder denkt er nach?
Man kann's nicht genau ermitteln;
Doch wenn die rechte Stunde kommt,
Wird er gewaltig sich rütteln.

Die gute Fahne ergreift er dann
Und ruft: zu Pferd! zu Pferde!
Sein reisiges Volk erwacht und springt

¹⁰ Vgl. „Die Gänsemagd“, Grimm, 1993b: 443-453.

¹¹ Vgl. bes. Nr. 23 und Nr. 297; Grimm, 1993a: 42-44 und 246f.

Lautrasselnd empor von der Erde.

(...)

Sie reiten gut, sie schlagen gut,
Sie haben ausgeschlafen.
Der Kaiser hält ein strenges Gericht,
Er will die Mörder bestrafen – –

Die Mörder, die gemeuchelt einst
Die theure, wundersame,
Goldlockigte Jungfrau Germania –
Sonne, du klagende Flamme!

Wohl mancher, der sich geborgen geglaubt,
Und lachend auf seinem Schloß saß,
Er wird nicht entgehen dem rächenden Strang,
Dem Zorne Barbarossas! – – – (XIV, 89-116; DHA 4: 122f.)

Auch die Wiederkehr Barbarossas wird also als ein Strafgericht vorgestellt. Die zitierte Passage enthält Motive, die auf die vorausgegangenen Ammenlieder zurückgreifen und dadurch den Akzent der Barbarossa-Sage auf die Wiederherstellung einer gerechten Situation hervorheben. Schon der Bart des Kaisers, dessen Farbe mit Feuerflammen verglichen wird, nimmt das Motiv der Flamme aus dem ersten Ammenlied auf, das hier gegen Ende des Kapitels rahmend noch einmal wiederholt wird: „Sonne, du klagende Flamme!“ (XIV, 112; DHA 4: 123). Und wie im ersten Ammenlied Mörder zu bestrafen sind, so richtet sich auch das Gericht des zurückkehrenden Kaisers gegen Mörder. Die gemordete „teure, wundersame, / Goldgelockte Jungfrau“ aber ist in diesem Fall die Germania; Deutschland selbst scheint also gemeuchelt und der Rache bedürftig. Wie mit der goldgelockten Jungfrau zugleich das Bild der zur Gänsemagd degradierten Königstochter, „Die einsam auf der Heide saß / Und die goldnen Haare strahlte“ (XIV, 31f.; DHA 4: 120), wieder aufgenommen ist, so lässt sich in der Folge an deren Kammerfrau denken, die sich im Märchen als falsche, betrügerische Königen nach dem Tod Faladas geborgen glaubt und lachend auf dem Schloss sitzt. Im Falle der Rache Barbarossas erhält die Passage einen politischen Akzent, denn natürlich ist hier an Fürsten zu denken, die sich auf ihren Schlössern geborgen wähnen.¹²

„Sonne, Du klagende Flamme!“ symbolisiert die inhaltliche Botschaft all dieser Geschichten: Gerechtigkeit wird eingesetzt durch magische Himmelskörper oder durch Lebewesen, die nach ihrem Tod noch weiter wirken. Als Stoff der Ammenlieder bleiben die märchenhaften Lösungen sozialer Problemfälle aber dezidiert abgerückt von der Realität, haben ihren Ort im familialen Erzählen und hatten ihre Zeit in der verflochtenen Kindheit. Da entfalteten sie ihre ästhetische Wirkung: „Wie pochte mein

¹² Im Sinne des hier rekapitulierten Ammenmärchens hatte Heine bereits 1834 in den *Elementargeistern* auf die Barbarossa-Sage zurückgegriffen. Stauf spricht in diesem Zusammenhang von einem „antifeudale[n] und sozialutopische[n] Zug, der in der erwarteten Befreiungstat Barbarossas aufleuchtet“ (Stauf, 1997: 365). Vgl. auch Fall, 1996: 92.

Herz, wenn die alte Frau / Von der Königstochter erzählte“ (XIV, 29f.; DHA 4: 120). Die Ammenmärchen bleiben eben Märchen und wollen als solche gesehen werden. Auch das Bild Barbarossas als eines heldenhaften Reichsmessias in der Darstellungsweise des *Wintermärchens* klar an die Sphäre des Märchens gebunden.

Das mythologische Heldenbild des entrückten Kaisers wird in Caput XV noch weiter destruiert. Wenn der Erzähler sich in die Räume des Kyffhäuser hineinräumt,¹³ begegnet ihm dort kein kaiserlicher Held, sondern ein vertrottelter Alter mit zutiefst bürgerlichen Philistereigenschaften,¹⁴ der es sich in seiner Höhle häuslich eingerichtet hat:

Mich schläferte und ich entschlief,
Und siehe! mir träumte am Ende,
Daß ich mich in dem Wunderberg
Beim Kaiser Rothbart befände.

Er saß nicht mehr auf steinernem Stuhl,
Am steinernen Tisch, wie ein Steinbild;
Auch sah er nicht so ehrwürdig aus
Wie man sich gewöhnlich einbild't.

Er watschelte durch die Säale herum
Mit mir im trauten Geschwätze.
Er zeigte wie ein Antiquar
Mir seine Curiosa und Schätze. (XV, 9-20; DHA 4: 123f.)

Die herabwürdigenden Bezeichnungen für die Art seiner Fortbewegung („herumwatscheln“) und seine Ausdrucksweise („Geschwätz“) holen den geträumten Heros vom Sockel herab und lassen ihn auf einer Statusebene mit dem Erzähler erscheinen. Als „geschwätziger und betulicher Antiquar“ hat die Forschung den geträumten Barbarossa denn auch charakterisiert (Winkler, 1995: 123), als „Wächter eines historischen Museums“ und „lächerliches Gespenst“ (Tempian, 2005: 123), vor allem als „an politischen Befreiungsaktionen völlig uninteressiert“ (Stauf, 1997: 367). Beim Rundgang mit dem Ich-Erzähler durch die Höhlenwelt des Kyffhäuser zeigt sich der in der Volksüberlieferung als Reichsmessias erwartete Kaiser in der Tat mit seinem Mittelalter-Museum sehr zufrieden und scheint seine Erfüllung darin zu finden, die mittelalterlichen Requisiten zu pflegen und funktionsfähig zu erhalten:

Die Fahne stäubte er gleichfalls ab,
Und er sprach: „mein größter Stolz ist,
Daß noch keine Motte die Seide zerfraß,
Und auch kein Wurm im Holz ist.“ (XV, 29-32; DHA 4: 124)

Im Saal der schlafenden Soldaten muss das Gespräch, um niemanden zu wecken, etwas leiser geführt werden, und der Erzähler beobachtet, wie Barbarossa jedem

¹³ Zur Funktion des Traums bei Heine vgl. generell Tempian, 2005, zum Barbarossa-Komplex im *Wintermärchen* bes. S. 121-127.

¹⁴ Zum „komischen Zug zur Verbürgerlichung“ des kaiserlichen Helden vgl. bes. Winkler, 1995: 220.

Soldaten heimlich einen Dukaten in die Tasche steckt, denn heute sei Löhnungstag: „Ich zahle einen Dukaten per Mann / Als Sold nach jedem Jahrhundert.“ (XV, 47f.; DHA 4: 125). Die kuriose Zeitmessung Barbarossas in Jahrhunderten zeigt, dass bei gegenwärtigen sozialen und politischen Problemen kurzfristig von diesem Kaiser keine Hilfe zu erwarten wäre. Die Soldaten seines Söldnerheeres haben soeben ihren Lohn empfangen und werden nun erst einmal weitere hundert Jahre schlafen. Dass er selbst auch gar keinen Grund zu einer baldigen Kaiser-Wiederkehr sieht, erklärt Barbarossa seinem ungeduldigen Gesprächspartner denn auch ausdrücklich:

Schlag' los, du alter Geselle,
Schlag' los, und hast du nicht Pferde genug,
Nimm Esel an ihrer Stelle.

Der Rothbart erwiderte lächelnd: „Es hat
Mit dem Schlagen gar keine Eile,
Man baute nicht Rom in einem Tag,
Gut Ding will haben Weile.“

Wer heute nicht kommt, kommt morgen gewiß,
Nur langsam wächst die Eiche,
Und *chi va piano va sano*, so heißt
Das Sprüchwort im römischen Reiche.“ (XV, 70-80; DHA 4: 125f.)

Die Aneinanderreihung von Sprichworten gleicher Bedeutung passt gut zum Bild des skurrilen Antiquars, dessen Sammeltätigkeit sich eben auch auf das Gebiet der Sprache erstreckt. Und wie Pferde und Waffen im Kyffhäuser nur als Sammelobjekte bewahrt und verwaltet werden, so zielt auch die Argumentation über Sprichworte darauf, jeden möglichen Anlass für rasches Handeln zu verneinen. Die Beifügung der italienischen Variante – übersetzt: „Wer langsam geht, geht sicher“ – mag zudem darauf hindeuten, dass Barbarossa Kaiser des Römischen Reiches war und sich meistens in Italien aufhielt; „der in Deutschland gepflegte nationale Barbarossamythos hat für diese historischen Fakten keinen Raum.“¹⁵ Der Kaiser ist am Ort seiner Entrückung also zu einem Verwalter von Requisiten und Sprache geworden, der sein bequemes Auskommen hat. Seine Funktion beschränkt sich auf die Verwaltung der Mittel; Anlässe zum eigenständigen Handeln oder sei es wenigstens zur Definition von Handlungszwecken entstehen in dieser Entrückung nicht. So ist deutlich: Das Bild des mythologischen Helden, der das Zeug hätte, Unrecht in Deutschland zu ahnden und das deutsche Reich auf einer moderneren Stufe wiederherzustellen, wird durch Komisierung zu einem bürgerlichen Philister gründlich destruiert.

Die in Caput XVI geschilderte Fortsetzung des Traums führt die Destruktion abermals weiter, indem vorgeführt wird, dass Kaiser Barbarossa historisch bei weitem nicht auf der Höhe der Zeit ist. Das Kapitel gipfelt aber in einem immer noch geträumten heftigen Streitgespräch mit Barbarossa und stellt am Ende die Sinnhaftigkeit des Kaisertums für die Gegenwart Mitte des 19. Jahrhunderts generell in Frage.

¹⁵ So der Kommentar in DHA 4: 1134.

Weiterhin „schwatzend“ in den Höhlen des Kyffhäuser sich ergehend, möchte Barbarossa über die Gegenwart etwas erzählt bekommen, denn der entrückte Kaiser hatte „aus der Oberwelt / (...) / Wohl seit dem siebenjährigen Krieg, / Kein Sterbenswort erfahren.“ (XVI, 9-12; DHA 4: 126). Insbesondere sind offensichtlich noch keine Berichte über die Französische Revolution in den Kyffhäuser gedrungen. Barbarossa erkundigt sich noch nach Prominenten des 18. Jahrhunderts, nach Moses Mendelsohn beispielsweise, nach der Karschin und der Gräfin Dübarré. So versorgt der Erzähler ihn knapp mit dem nötigen Wissen über den Verbleib des französischen Hochadels:

Die Dübarré lebte lustig und flott,
So lange Ludwig regierte,
Der fünfzehnte nemlich, sie war schon alt
Als man sie guillotinierte.

Der König Ludwig der fünfzehnte starb
Ganz ruhig in seinem Bette,
Der sechzehnte aber ward guillotiniert
Mit der Königin Antoinette.

Die Königin zeigte großen Muth,
Ganz wie es sich gebührte,
Die Dübarré aber weinte und schrie
Als man sie guillotinierte. -- (XVI, 29-40; DHA 4: 127)

Heine verwendet das Verb guillotiniere in jeder dieser drei Strophen einmal und setzt es in zwei Fällen in den Endreim. Dabei reimt sich „guillotiniere“ durchaus auf Verben von sozusagen kaiserlicher Relevanz, auf „regieren“ und auf „sich gebühren“, wodurch auch metrisch noch einmal unterstrichen wird, dass die Majestäten vor der Hinrichtungsmaschine der Revolution nicht sicher sein konnten. Die Reime tragen in Verbindung mit dem sachlichen Plauderton, in dem Heine die grausamen Hinrichtungen Revue passieren lässt, zur komisch-satirischen Wirkung bei. Auf der Figurenebene bewirkt sie eine Irritation des kaiserlichen Gesprächspartners, der sich nach der Bedeutung des Fremdwortes erkundigen muss:

Der Kaiser blieb plötzlich stille stehn,
Und sah mich an mit den stieren
Augen und sprach: „Um Gotteswill'n,
Was ist das, Guillotiniere?“

Das Guillotiniere – erklärte ich ihm –
Ist eine neue Methode,
Womit man die Leute jeglichen Stands
Vom Leben bringt zu Tode.

Bey dieser Methode bedient man sich
Auch einer neuen Maschiene,
Die hat erfunden Herr Guillotin,
Drum nennt man sie Guillotine.

Du wirst hier an ein Brett geschnallt; –

Das senkt sich; – du wirst geschoben
Geschwinde zwischen zwey Pfosten; – es hängt
Ein dreyeckig Beil ganz oben; –

Man zieht eine Schnur, dann schießt herab
Das Beil, ganz lustig und munter; –
Bey dieser Gelegenheit fällt dein Kopf
In einen Sack hinunter. (XVI, 41-60; DHA 4: 127f.)

Der sachliche Plauderton bei der Erläuterung der Hinrichtungsmethode wird zunächst beibehalten, in der humoristischen Wirkung bei der Beschreibung des Köpfens aber auf die Spitze getrieben durch die Verniedlichungsformel „ganz lustig und munter“ und die den Zweck der Maschine verharmlosende Wendung „Bey dieser Gelegenheit“. Die satirische Spitze wird dann vor allem geschärft durch die Verwendung des vertraulichen Pronomens „Du“. Es wird hier im Sinne des unpersönlichen Pronomens „man“ benutzt; die Aussage changiert dadurch aber zwischen Allgemeingültigkeit und Anwendung auf die zugleich mit „du“ angeredete Person. So scheint es sich im pragmatischen Gedankenmodell der Gebrauchsanweisung für die Guillotine um den Kopf Barbarossas zu handeln, der am Ende der zitierten Strophe in einen Sack hinunterfällt. Dieser zeigt sich entsprechend irritiert und wirft seinem Gegenüber „Hochverrath“ und „Majestätsverbrechen“ (XVI, 75f.; DHA 4: 128) vor:

Der König und die Königin!
Geschnallt! an einem Brette!
Das ist ja gegen allen Respekt
Und alle Etiquette!

Und du, wer bist du, daß du es wagst
Mich so vertraulich zu dutzen?
Warte du Bürschen, ich werde dir schon
Die kecken Flügel stutzen! (XVI, 65-72; DHA 4: 128)

Durch diese Anschuldigungen ebenfalls aufgebracht, nimmt nun auch der Erzähler kein Blatt mehr vor den Mund. Was er am Schluss von Caput XVI Barbarossa noch mitzuteilen hat, wird als seine „geheimsten Gedanken“ eingeführt (XVI, 80; DHA 4: 128):

Herr Rothbart – rief ich laut – du bist
Ein altes Fabelwesen,
Geh', leg' dich schlafen, wir werden uns
Auch ohne dich erlösen.

Die Republikaner lachen uns aus,
Sehn sie an unserer Spitze
So ein Gespenst mit Zepher und Kron';
Sie rissen schlechte Witze.
(...)

Das Beste wäre du bliebest zu Haus,
Hier in dem alten Kyffhäuser –
Bedenk' ich die Sache ganz genau,
So brauchen wir gar keinen Kaiser. (XVI, 81-96; DHA 4: 128f.)

Der letzte Vers pointiert den Traum und weist nicht nur implizit den Kaisermythos mit der Wiederkehr dieses Kaisers als unbrauchbar zurück, sondern erklärt ausdrücklich jeden Kaiser als unnötig. „So brauchen wir gar keinen Kaiser“, lautet das Fazit eines „ganz genauen“ Bedenkens der Sache, mithin der Kern der geheimsten Gedanken.

Demgegenüber überrascht Caput XVII mit der mehrfach leicht variierend wiederholten Wendung „Doch komme du bald, mein Kaiser!“ (XVII, 20 u. ö.; DHA 4: 129), zu deren Deutung im Zusammenhang der Barbarossa-Episode die Heine-Forschung kontroverse Vorschläge gemacht hat. Hans Kaufmann, der die Textpassagen für die frühe DDR-Germanistik ausführlich untersucht hat, sieht hier keinen Widerspruch, sondern spricht von einem „Stoßseufzer“ angesichts der politisch-sozialen Verhältnisse in Heines Gegenwart: „Jede Veränderung, wie auch immer sie geartet sein mag, müßte angesichts dieser Gegenwart schon eine Erlösung sein.“ (Kaufmann, 1958: 189). Stefan Bodo Würffel hat sich demgegenüber zu Recht gegen den Versuch gewandt, Heines Barbarossa-Episode allzu einsinnig politisch zu lesen; die durchgängige ironische Brechung setze Mehrdeutigkeit frei, die „der in politischer Dichtung geforderten Eindeutigkeit widerspricht“ (Würffel, 1977: 435). Durchgängige Tendenz der Episode sei hingegen der

Zweifel an der Wirksamkeit der verschiedenen Versuche (...), die Barbarossa-Gestalt für die politische Praxis der 40er Jahre zu beleben. Die dreifache Auseinandersetzung mit der Barbarossa-Sage führt schliesslich nicht zu einer letzten gültigen Deutung auf gleichsam höherer Stufe (...), sondern spiegelt die ständige Vermittlung poetisch-politischer Entwürfe und der ihnen geltenden Kritik. (ebd.: 431)

Die abschließende Deutung von These und Antithese bleibe dem Leser überlassen, und hierin sei die Episode durchaus typisch für Heines Gesamtwerk. Markus Winkler sieht in der Wendung „Komme du bald, mein Kaiser!“ indessen eine eigentlich dem Mythos adäquate dämonenhafte Beschwörung, damit aber einen „eklatanten Selbstwiderspruch“ zum vorhergehenden Kapitel, der sich nicht hinweg interpretieren lasse. „Das mythische Denken erweist sich bei Heine als irreduzibles Bedürfnis gerade dann, wenn er den Versuch unternimmt, sich von ihm oder von seinen aktualisierenden Vereinnahmungen zu distanzieren.“ (Winkler, 1995: 224).

Winklers Detailergebnisse zur langen Auseinandersetzung Heines mit dem Barbarossa-Mythos sind ausgesprochen erhellend, und auch Würffels sehr exakten Analysen zur Differenzierung der politischen Aussage von der ästhetischen Stoßrichtung ist in den meisten Punkten zuzustimmen. Im Hinblick auf die innere Schlüssigkeit der gesamten Barbarossa-Episode aber sollte Kaufmanns Position nicht vorschnell bei Seite geschoben werden. Man muss nicht darauf zurückfallen, eine einseitige politische Aussageabsicht in Heines Text zu konstatieren, um Kaufmanns Ansicht zu teilen, dass Caput XVII nicht im Widerspruch zu den vorherigen Kapiteln steht. Wichtig ist, die tiefe Ironie, mit der das ganze Kapitel erzählt ist, durchgehend in Rechnung zu stellen. Die Ironie im Dienst der Satire wendet sich einerseits gegen das zeitgenössische Preußentum, andererseits gegen zeitgenössische romantisierende Vorstellungen

mittelalterlichen Kaisertums, die für die nationale Sache ebenfalls im Sinne Preußens funktionalisiert werden, drittens aber – und das ist die von der Forschung noch zu wenig herausgestellte Lesart – gegen die Mentalität der ‚treuen‘ deutschen Untertanen, die revolutionäre Haltungen den Obrigkeiten gegenüber in der Öffentlichkeit kaum aufkommen lässt.

Entscheidend für diese Lesart ist es, die beiden Eingangsstrophen von Caput XVII sachgemäß in die Analyse einzubeziehen, wie es bei Kaufmann durchaus (1958: 186ff.), bei Würffel (1977: 429) und Winkler (1995: 221f.) aber nur unzureichend geschieht. Die beiden Strophen zeigen nämlich, dass von der vorangegangenen Zurückweisung des Kaisers kein Jota zurückzunehmen ist:

Ich habe mich mit dem Kaiser gezankt
Im Traum, im Traum versteht sich, –
Im wachenden Zustand sprechen wir nicht
Mit Fürsten so widersetzig;

Nur träumend, im idealen Traum,
Wagt ihnen der Deutsche zu sagen
Die deutsche Meinung, die er so tief
Im treuen Herzen getragen. (XVII, 1-8; DHA 4: 129)

Der Erzähler hat im Traum „widersetzig“ mit dem Kaiser gesprochen; was er ihm aber gesagt hat, ist seine tatsächliche Meinung, die er im wachen, für sein sprachliches Handeln haftbaren Zustand nicht zu äußern wagt. Der Hinweis auf den Traum relativiert also keineswegs „nachträglich auch die eigene Kritik der voraufgehenden Kapitel“ (so Würffel, 1977: 429), sondern stellt diese Kritik im Gegenteil als die eigentliche, im Wachen nur nicht geäußerte Meinung des Träumenden heraus. Das Erzähler-Ich ordnet sich vom dritten zitierten Vers an ein in ein kollektives „wir“, das im sechsten Vers als „der Deutsche“ konkretisiert wird. Heine lässt den Erzähler des *Wintermärchens* hier also über deutsche Mentalität reflektieren, genauer: über die Haltung des deutschen Untertanen. Im achten Vers wird dabei insbesondere die sprichwörtliche deutsche Untertanentreue ironisch als Klischee entlarvt. Treue erscheint dabei als eine nur nach Außen präsentierte Haltung. Tiefer im vorgeblich treuen Herzen mag eine ganz andere, eigentliche Meinung über den Fürsten schlummern, die zu äußern im wachen Zustand sorgsam vermieden wird, die aber im Traum Gelegenheit sich zu äußern bekommt.

Was im weiteren Verlauf des Caput XVII folgt, ist die Fortführung des Zwiegesprächs mit Kaiser Barbarossa im wachen Zustand, wobei der Erzähler zunächst erkennbar in die Rolle dieses typischen deutschen Untertanen schlüpft. Nach der zitierten Eingangsreflexion war auch zu erwarten, dass nun wieder die äußerliche deutsche Treue greift, mithin eine opportunistische Haltung vorgeführt wird. Ironisch angelegt ist dabei schon die Situation des fortgesetzten, aber natürlich nur imaginierten Gesprächs, da der Kaiser, anders als in der Traumwelt im Kyffhäuser, während der fiktionalen Kutschfahrt durch den kargen Wald ja gar nicht anwesend ist. Erstrecht gäbe es keinen Grund, sich bei einem Kaiser, der nur als Sagenfigur existiert, für einen aufmüppigen Traum zu entschuldigen. Wenn dies dennoch geschieht,

könnte das selbst dann nicht anders als ironisch gelesen werden, wenn die auf romantische Weise anthropomorphisierte Vegetation nicht noch zusätzlich zur Vorsicht gegenüber der Obrigkeit mahnen würde:

Die Eichen schüttelten ernsthaft das Haupt,
Die Birken und Birkenreiser
Sie nickten so warnend – und ich rief:
Vergieb mir, mein theurer Kaiser!

Vergieb mir, o Rothbart, das rasche Wort!
Ich weiß, du bist viel weiser
Als ich, ich habe so wenig Geduld –
Doch komme du bald, mein Kaiser! (XVII, 13-20; DHA 4: 129)

Auch in der Folge fehlt es nicht an Ironiesignalen. Sie liegen beispielsweise in Wendungen wie „Gieb uns den modrigsten Plunder zurück / Mit allem Firlifanze.“ (XVII, 35f.; DHA 4: 130) sowie in dem erneuten Rekurs auf das Guillotinieren:

Behagt dir das Guillotinieren nicht,
So bleib bey den alten Mitteln:
Das Schwert für Edelleute, der Strick
Für Bürger und Bauern in Kitteln.

Nur manchmal wechsele ab, und laß
Den Adel hängen und köpfe
Ein bischen die Bürger und Bauern, wir sind
Ja alle Gottesgeschöpfe. (XVII, 21-28; DHA 4: 130)

Wieder verwendet Heine, als von Hinrichtungen die Rede ist, das Mittel der Verniedlichung – „köpfe ein bisschen“ – und stellt eine Scheinliberalität des deutschen Opportunisten zur Schau, indem er dazu auffordert die Wahl der Hinrichtungsmethode nach der sozialen Schichtzugehörigkeit etwas weniger prinzipientreu zu handhaben. Der Rekurs auf die allgemeine Humanität – „wir sind / Ja alle Gottesgeschöpfe.“ – ist dabei, genau genommen, wieder ein Affront gegen Kaiser Barbarossa, denn mit der Anschauung vom Gottesgnadentum ist das Postulat der Gleichheit der Menschen ja gerade nicht vereinbar.

Natürlich und unübersehbar richtet sich die Satire gegen das zeitgenössische Preußentum. Dabei spielen einerseits in politischer Hinsicht die aktuelle Hegemonie Preußens und Details der realen Herrschaftsausübung eine Rolle. Insoweit liegt Caput XVII ganz auf der Linie des gesamten *Wintermärchens*, das die Preußenkritik beispielsweise im Leitmotiv des preußischen Adlers durchgehend präsent hält.¹⁶ Andererseits richtet sich die Passage in ästhetischer Hinsicht speziell gegen die politische Funktionalisierung des Barbarossa-Mythos über romantische Vorstellungen, die im zeitgenössischen Diskurs offenbar ganz real an die Wiederkehr des Kaisers in Gestalt eines Hohenzollern geknüpft werden. Hier verweist Heine auf das wirkliche Mittelalter und scheint einen Kompromiss vorzuschlagen:

Das Mittelalter, immerhin,
Das wahre, wie es gewesen,
Ich will es ertragen – erlöse uns nur
Von jenem Zwitterwesen,

Von jenem Kamaschenritterthum,
Das ekelhaft ein Gemisch ist
Von gothischem Wahn und modernem Lug,
Das weder Fleisch noch Fisch ist.

Jag' fort das Comödiantenpack,
Und schließe die Schauspielhäuser,
Wo man die Vorzeit parodiert –
Komme du bald, O Kaiser! (XVII, 41-48; DHA 4: 130)

Die Schlusstrophe macht deutlich, dass keineswegs ernsthaft daran gedacht ist, den „modrigsten Plunder“ des realen Mittelalters zurückzuwünschen. Die Wendung gegen die Schauspielhäuser akzentuiert vielmehr eine ästhetische Stoßrichtung. Zu denken ist an die Geschichtsdramen der Restaurationszeit, etwa an Ernst Raupachs Hohenstaufen-Dramen.¹⁷ So wird das vorgebliche Herbeisehnen des wahren Mittelalters zu einem ironischen Argument gegen die Funktionalisierung der Sage im Sinne eines romantisch idealisierten Mittelalterbildes für nationalistische Strömungen unter preußischer Hegemonie.¹⁸ Nur in diesem Sinne wäre dann der mittelalterliche „modrigste Plunder“ immer noch besser als das gegenwärtige „ekelhafte Gemisch“ aus verklärender Rückwendung und Moderne.

Gänzlich unzulänglich und unpassend für die Moderne wäre freilich ein Kaiser, der historisch hinter die Position der durch die Guillotine der Revolution beseitigten Souveräne zurückfiele. In diesem Sinne wäre die Inszenierung Wilhelms I als Inkarnation Friedrich Barbarossas durch einen Künstler wie Wislicenus in der zum Nationaldenkmal erhobenen Kaiserpfalz in Goslar durchaus als erster Teil von jener Zukunft Deutschlands anzusehen, die Hammonia den Erzähler in Caput XXVI des

¹⁷ Vgl. die Kommentierung zu dieser Stelle in DHA 4: 1137.

¹⁸ Die ästhetische Stoßrichtung der Argumentation betont besonders Fall, 1996: 107, blendet dabei aber den Aspekt der Preußenkritik aus. Vielmehr sieht er das „sagenhafte Bild Friedrich Barbarossas (...) am Ende seiner Inszenierung des Sagenstoffes rehabilitiert.“ Mit dem Schlussvers „Komme du bald, O Kaiser!“ erwarte Heine die Rückkehr einer Gestalt der Volkssage (...), die von einer von den Unterschichten sehnsüchtig erhofften Herstellung von Gerechtigkeit begleitet werde“ (ebd.). Angesichts der tiefgreifenden Ironie der Passage halte ich mit Renate Stauf und unter Rekurs auf die Böneschrift die Lesart einer „Absage an den Mythos“ für plausibler: „Angesichts seiner nationalistischen Vereinnahmung räumt Heine ihm als antiabsolutistischem und pantheistisch-utopischem Widerstandsmythos in der deutschen Gesellschaft keine Chance mehr ein. Aus eben diesen Gründen bezweifelt er auch in der Böneschrift – nicht ohne Bedauern – die Zukunftsträchtigkeit der Sagengestalt: ‚Nein, es ist nicht der Kaiser Rotbart, welcher Deutschland befreien wird, wie das Volk glaubt, das deutsche Volk, das schlummersüchtige deutsche Volk, welches sich auch seinen Messias nur in der Gestalt eines alten Schläfers denken kann!‘ (DHA 11: 110)“ (Stauf, 1997: 370).

¹⁶ Zum Leitmotiv des preußischen Adlers im *Wintermärchen* vgl. auch Gössmann, 1999: 171.

Wintermärchens im Nachtstuhl Karls des Großen erschnuppeln lässt (vgl. XXVI, 13-60; DHA 4: 152f.).¹⁹

Benutzte Literatur

- Arndt, Monika (1976), *Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine ikonographische Untersuchung*, Hildesheim, Lax.
- (1977), „Der Weißbart auf des Rotbarts Throne.“ *Mittelalterliches und Preussisches Kaisertum in den Wandbildern des Goslarer Kaiserhauses*, Göttingen, Goltze.
- Bellmann, Werner (Hrsg.) (1980), *Erläuterungen und Dokumente: Heinrich Heine. Deutschland. Ein Wintermärchen*, Stuttgart, Reclam.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1998), „Die Heine-Rezeption in Portugal. Von der Romantik bis zur Gegenwart“, in Alfred Opitz (Hrsg.), *Differenz und Identität. Heinrich Heine (1797-1856). Europäische Perspektiven im 19. Jahrhundert. Tagungsakten des internationalen Kolloquiums zum Heine-Gedenkjahr Lissabon 4.-5. Dezember 1997*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, S. 27-55.
- (1999), „Die Heine-Rezeption in Portugal. Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg“, in Joseph A. Kruse/Bernd Witte/Karin Füllner (Hrsg.), *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress 1997 zum 200. Geburtstag*, Stuttgart, Metzler, S. 691-709.
- Fall, Khadi (1996), „Heinrich Heines Inszenierung des Ammenmärchens vom Kaiser Rotbart in seinem *Versepos Deutschland. Ein Wintermärchen*“, in Leo Kreutzer (Hrsg.), *Andere Blicke. Habilitationsvorträge afrikanischer Germanisten an der Universität Hannover*, mit einem Geleitwort von Eberhard Lämmert, Hannover, Revonnah, S. 89-108.
- Fingerhut, Karlheinz (1991), *Heinrich Heine – der Satiriker. Eine Darstellung mit Texten und Erläuterungen. Illustrationen von Hermann Burkhardt*, Stuttgart, Metzler.
- Gössmann, Wilhelm (1999), „Das *Wintermärchen* Heines als Abrechnung mit dem deutschen Nationalismus“, in W. G., *Literatur als Lebensnerv. Vermittlung, Leselust, Schreibimpulse*, Düsseldorf, Gruppello, S. 158-184.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (1993a), *Brüder Grimm: Deutsche Sagen*, 3 Bde., hrsg. v. Hans-Jörg Uther, München, Diederichs.
- (1993b), *Kinder- und Hausmärchen*, München, Artemis & Winkler.

- Heine, Heinrich (1973-1997), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe (Düsseldorfer Ausgabe; zitiert als DHA und Bandzahl).
- *Deutschland. Ein Wintermärchen*, DHA 4, bearb. v. Winfried Woesler.
- *Die Harzreise*, DHA 6, bearb. v. Jost Hermand [1973].
- Hinck, Walter (2000), „Land der Rätsel und der Schmerzen‘. Heinrich Heines Deutschlandbild“, in Christian Liedtke (Hrsg.), *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 181-197.
- Höhn, Gerhard (2004), *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart, Metzler [3. überarb. und erw. Aufl.].
- Kaufmann, Hans (1958), *Politisches Gedicht und klassische Dichtung. Heinrich Heine. Deutschland. Ein Wintermärchen*, Berlin, Aufbau.
- Lützel, Paul Michael (1983), „Die Kaisersage bei den Romantikern der Napoleonischen Ära“ in J. F. Poag/G. Scholz-Williams (Hrsg.), *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*, Königstein/Ts., Athenäum, S. 74-86.
- Stauf, Renate (1997), *Der problematische Europäer. Heinrich Heine im Konflikt zwischen Nationenkritik und gesellschaftlicher Utopie*, Heidelberg, Winter.
- Tempian, Monica (2005), „Ein Traum, gar seltsam schauerlich...“. *Romantikerbschaft und Experimentalpsychologie in der Traumdichtung Heinrich Heines*, Göttingen, Wallstein.
- Winkler, Markus (1995), *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, Tübingen, Niemeyer.
- Würffel, Stefan Bodo (1977), „Heinrich Heines negative Dialektik. Zur Barbarossa-Episode des *Wintermärchens*“, *Neophilologus*, 61, S. 421-438.

¹⁹ In Portugal hätte sich das *Versepos* insofern gut geeignet, zusammen mit anderen Werken Heines der „leidenschaftlich antigermanischen Stimmung“ im Ersten und Zweiten Weltkrieg noch einzuheizen (Delille, 1998: 45f.). In dieser Zeit spielte das *Wintermärchen* in der Heine Rezeption in Portugal aber offenbar noch gar keine Rolle. Vielleicht hätten auch die ebenfalls vorhandenen heimatlich sentimental Züge dieser Dichtung einer solchen Funktionalisierung entgegengestanden. Offenbar erschien mit ganz anderem, nämlich latent subversivem Akzent erst 1956 eine Teilübersetzung der Schlusstrophen des *Wintermärchens*, „in denen der deutsche Autor das uralte Thema der Freiheit des dichterischen Ausdrucks behandelt, dessen Aktualität für die Leser der Salazarzeit offenkundig war.“ (ebd.: 49).