

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY VA O'RTA MAXSUS

TA'LIM VAZIRLIGI

NAMANGAN DAVLAT UNIVERSITETI

FILOLOGIYA FAKULTETI

NEMIS VA FRANSUZ TILLARI KAFEDRASI

“DAK ga tavsiya etaman”

Filologiya fakulteti dekani

p.f.n. S.Misirov

“ _____ ” _____ 2016 yil

“H.Haynening „Yangi she`rlar“ turkumi” mavzuidagi

BITIRUV MALAKAVIY ISHI

Bajardi: «Filologiya va tillarni
o'qitish(nemis tili)» ta'lim yo'nalishini
bitiruvchi 4-kurs talabasi
Pozilova Dilshoda

Rahbar: f.f.n., dotsent O'.Nurmatov

Bitiruv malakaviy ishi kafedrada dastlabki himoyadan o'tdi.

Kafedraning ____ -sonli bayonnomasi. « _____ » _____ 2016 yil.

Namangan – 2016

INHALTSVERZEIHNIS

Einleitung.....	4
„Neue Gedichte“ von Heinrich Heine.....	7
Die schlesischen Weber.....	22
„Deutschland. Ein Wintermärchen“.....	25
Lazarus. Die Dichtung der „Matratzengruft“.....	32
Romanzero.....	34
Ironie des Leidens.....	44
Geständnisse.....	50
Schlussfolgerungen.....	54
Benutzte Literatur.....	62

Thema: „Neue Gedichte“ von Heinrich Heine

Plan

Einleitung

- 1. „Neue Gedichte“ von Heinrich Heine.**
- 2. Die schlesischen Weber**
- 3. „Deutschland. Ein Wintermärchen“**
- 4. Lazarus. Die Dichtung der „Matratzengruft“**
- 5. Romanzero.**
- 6. Ironie des Leidens**
- 7. Geständnisse**

Schlussfolgerungen

Benutzte Literatur

Einleitung

AKTUALITÄT: In seinem Buch „Starke Geistlichkeit ist unsiegbare Macht“ hat der Präsident der Republik Usbekistan I.A.Karimow große Aufmerksamkeit geschenkt auf die Rolle der Literatur und der Kunst bei der Erziehung der vollkommenen Generation.¹

Harmonisch entwickelte Jugend muß sich nicht nur die Geschichte seines Volkes, progressive technische Wissenschaften aneignen, sondern auch gute Vorstellung haben von der fortschrittlichen Weltliteratur und studieren die besten Werke der klassischen und gegenwärtigen Schriftsteller.

In diesem Sinne hat meine Abschlußqualifikationsarbeit bestimmte praktische Rolle.

Im Laufe langer Zeit – der Zeit des Sozialismus strebten die Literaturforscher den talentvollen Dichter des deutschen Volkes Heinrich Heine (1797–1856) als Anhänger des wissenschaftlichen Kommunismus, als großer Freund des kämpferischen Proletariats vorzustellen. Dabei gaben sie acht vor allem auf seine politische Poemen und Gedichte. Doch, Heinrich Heine war und bleibt einer der größten Lyriker der Welt. Mit seinem Schaffen leistete er einen großen Beitrag zur Entwicklung der Weltpoesie.

Heinrich Heine war der größte Sänger der reinmenschlichen Liebe, unvergleichlich schön besang er die Natur.

In Usbekistan sind die Gedichte von H.Heine, vor allem, sein „Buch der Lieder“ viel studiert und ins Usbekische übersetzt. Aber Heines „Neue Gedichte“ sind fast nicht übersetzt und von den Wissenschaftlern nicht studiert. Deshalb habe ich zum Thema meiner Abschlußqualifikationsarbeit die „Neue Gedichte“ von Heinrich Heine gewählt.

¹ I.Karimov. Juksak ma'navijat – yengilmas kuch. Toshkent, 2008 yil

GESTELLTE A U F G A B E N:

Ich hatte in meiner Abschlußqualifikationsarbeit vor mich die Aufgaben gestellt, die „Neue Gedichte „ von Heinrich Heine vom gegenwärtigen Standpunkt aus literaturwissenschaftlich zu analysieren und interpretieren.

Ich hatte in meiner Abschlußqualifikationsarbeit die Internetmaterialien und die Arbeiten der Wissenschaftler, die in den letzten Jahren in Deutschland veröffentlicht sind, benutzt. Unter ihnen sind die Arbeiten von Wolf Wuchterpfennig², Wolfgang Beuting³, D.T.Stösel⁴, N. Gutschibskaya und Z.Chistova⁵, S.Gijdey⁶ B. Schistowa, S.Akuljans, A.Alfonka, J.Smolenski, Gerd Heinemann und andere. Ich habe sie gelesen und kritisch benutzt, deren Arbeiten sind in der Liste der benutzten Literatur gezeigt.

Am Ende hatte ich meine Schlußfolgerungen gezogen.

PRAKTISCHE BEDEUTUNG UND GEBRAUCHSGEBIET : Ich bin der Meinung, daß meine Abschlußqualifikationsarbeit im Unterricht in der „Geschichte der deutschen Literatur“ an den philologischen Fakultäten benutzt werden kann, außerdem wird sie den Studenten, die Germanistik studieren, beim selbständigen Studium als Zusatzmaterial behilflich.

S T R U K T U R: Meine Abschlußqualifikationsarbeit besteht aus Einleitung, 7 Abschnitten, Schlußfolgerungen und der Liste der benutzten Literatur.

² „Geschichte der deutschen Literatur“ von Wolf Wuchterpfennig.Ernst Klett Verlag, 1992

³ Beutin W.u.a. Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart, Verlag J.W.Metzler, 1996

⁴ S.Stösel. Geschichte der deutschen Literatur. Moskau,1974

⁵ Н. Гучинская, Й.Чистова. История немецкой литературы.Москва,1984

⁶ Гиждеу С.. Генрих Гейне. Москва. Худ. литература,1964

„Neue Gedichte“

Heinrich Heine meldete 1842 seinem Verleger: »Ich schreibe viel«. Es war die Zeit, da *Atta Troll* und *Deutschland. Ein Wintermärchen* entstanden, und es war die Entstehungszeit des Bandes *Neue Gedichte*. Heine zeigte sich »überzeugt, daß ich jetzt meine bedeutendsten lyrischen Produkte geben kann«, und nahm die Konzeption des neuen Bandes abermals mit äußerster Sorgfalt in Angriff: »Die Gedichte werde ich nicht sobald herausgeben, da ich im Zug bin die schwachen durch neue und bessere zu ersetzen und überhaupt ein Buch liefern will, wo ich sicher bin daß es in Vergleichung mit dem Buch der Lieder nicht den Kürzern zieht.« (HSA 22,19) Für Autor und Verleger überraschend, erlebte der neue Gedichtband, der schließlich 1844 zusammen mit dem 1843/44 entstandenen *Wintermärchen* erschien, trotz Verboten und Beschlagnahmen innerhalb weniger Wochen eine zweite Auflage (insgesamt 4 500 Exemplare). Eine dritte, erweiterte Auflage, die allerdings auf Drängen Campes statt des *Wintermärchens* den frühen *William Ratcliff* enthielt, erschien noch zu Lebzeiten Heines im Jahre 1852.

Dieser Erfolg hing mit der sorgfältigen Konzeption des Bandes aufs engste zusammen. In vier Zyklen hat Heine seine *Neuen Gedichte* organisiert: *Neuer Frühling*, *Verschiedene*, *Romanzen*, *Zeitgedichte*. Sie bilden thematisch-formale Einheiten, die wiederum — wie schon im *Buch der Lieder* — von einer durchdachten Ästhetik des Arrangements zeugen, von einer Art Binnengespräch zwischen den Gedichten innerhalb der einzelnen Zyklen, aber auch der einzelnen Zyklen untereinander. Wenngleich die innere Komposition der Zyklen insgesamt offener strukturiert wirkt als die sehr präzise kalkulierten zyklischen Verknüpfungen und Verflechtungen des ersten Gedichtbandes, gilt doch auch für die neue Lyriksammlung: Es ist nicht das einzelne lyrische Element allein, das hier sprechen will und sprechen soll, sondern es ist sein kompositorischer Stellenwert, sein

Zusammenklang mit anderen Gedichten, der seinen ästhetischen Rang erst zur vollen Entfaltung bringt. Und was für die einzelnen Gedichte und ihre Stellung innerhalb der Zyklen, also für die Mikrostruktur des Bandes, festzustellen ist, läßt sich auch für die Gesamtkomposition sagen: Nicht die einzelnen Zyklen für sich, sondern erst deren Zusammenspiel entfaltet vollkommen, was literarhistorisch wirklich »neu« an Heines *Neuen Gedichten* war und ist.

Noch ganz in der romantisch inspirierten Tradition der Liebeslyrik im *Buch der Lieder* steht der erste Zyklus, *Neuer Frühling*, der bereits 1830/31 entstanden ist, eine Auftragsarbeit des Komponisten Albert Gottlieb Methfessel, deren musikalische Realisierung jedoch nicht zustande kam. Thematische und motivische Anklänge, Gefühls- und Lichtkontraste, Tier- und Pflanzensymbolik, das Spiel der Farben und Formen in der Natur, der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, der Stimmungen und Emotionen — all das scheint bekannt. »Herz« reimt sich auf »Schmerz«, »Leid« alliteriert mit »Lust«, »Nachtigallen« und »Rosen« geben sich wieder und wieder ein metaphorisches Stelldichein. Leitmotivisch durchzieht die Farbe Blau den Himmel der Gefühle, und das Oxymoron ist die bevorzugte Stilfigur dieses emotionalen Extremismus:

Ach, der Liebe süßes Elend

Und der Liebe bittre Lust« (IV, 304).

Doch in Heines Zyklus gehorcht die Choreographie dieser Topoi nicht den bekannten Schrittfolgen anakreontischer oder petrarkistischer Epigonalität. Schon der Prolog nimmt das anakreontische Muster von Kampfbereitschaft und Liebeslust nur topologisch auf, um es zu verfremden und zu aktualisieren. Auch erscheinen die Perspektiven, aus denen heraus diese Sprache der Liebe entworfen ist, immer wieder neu, werden aufgefächert und konterkariert durch perspektivische Brechungen, die andere, bisweilen irritierende, auch ironisierende Wahrnehmungen einführen, sei es innerhalb einzelner Gedichte, sei es in Form einer Fortführung des Liebesdiskurses durch nachfolgende Gedichte. Der Traditionsverhaftung der poetischen Topologie arbeitet mithin die bewegte Vielfalt des lyrischen Tones entgegen. Sie zersetzt den

Traditionsbezug pointillistisch, so daß durch das Zusammenspiel der Einzelelemente ein vielstimmiges Tableau entsteht. Zu diesem Effekt trägt auch das zweifache Strukturgerüst bei, das der Dichter in den Zyklus eingelassen hat: die formal strenge Aufteilung der 44 lyrischen Einheiten des Zyklus in 22 zwei- und 22 mehrstrophige Gedichte und die gleichsam episch in den Zyklus eingearbeitete Geschichte einer Liebe, deren Stimmung und Verlauf dem atmosphärischen Wechsel der Jahreszeiten folgt, von der frühlinghaften Ahnung (»Schnee verwandelt sich in Blüten,/ Und dein Herz es liebt aufs neue«; IV, 299) über die Erfüllung des Sommers (»Und die jungen Rosen lauschen,/ Und die Nachtigallen singen«; IV, 310) bis zur enttäuschten Liebe eines winterlich-kalten Spätherbsttages (»Verdroßnen Sinn im kalten Herzen hegend,/ Reis ich verdrießlich durch die kalte Welt«; IV, 318).

Aus dem Zusammenspiel dieser zweifachen formalen Durchorganisation mit den durchgängigen Brechungen der liebeslyrischen Einzelwahrnehmungen und der topologischen Verfremdung des Prolog-Gedichts erwächst die distanzschaffende strukturelle Selbstreflexivität des Gesamtzyklus. Sie erlaubt es, diese romantisch inspirierte Liebeslyrik nicht einfach als eine Fortführung solcher Traditionen zu lesen, sondern als einen höchst modernen Diskurs der Liebe. Seine Zugehörigkeit zur poetischen Moderne teilt sich in dem Maße mit, wie er sich der Traditionen des Genres bedient, um in ihrem Gewand das alte Spiel auf eine neue, nun vielfach gebrochene Weise zu spielen. Doch wäre diese Liebeslyrik nicht die Heinrich Heines, wüßte ihr Autor dem alten Spiel nicht auf parodistische Weise eine weitere Pointe noch abzugewinnen. Mit dem letzten Gedicht zieht der Regenalltag Norddeutschlands in die Liebeslyrik ein — mit dem letzten Wort sind alle Gefühle fort:

Himmel grau und wochentäglich!

Auch die Stadt ist noch dieselbe!

Und noch immer blöd und kläglich

Spiegelt sie sich in der Elbe.

Lange Nasen, noch langweilig werden sie wie sonst geschneuzet,

Und das duckt sich noch scheinheilig,
Oder bläht sich, stolz gespreizet.
Schöner Süden! wie verehr ich
Deinen Himmel, deine Götter,
Seit ich diesen Menschenkehricht
Wiederseh, und dieses Wetter!« (IV, 318 f.)

Heines Lyrik bewirkte literaturgeschichtlich — darin kann man des Autors Selbsteinschätzung in seiner Einleitung zu Cervantes' *Don Quixote* aus dem Jahre 1837 zustimmen — »eine heilsame Reaktion gegen den einseitigen Idealismus im deutschen Liede, sie führte den Geist zurück zur starken Realität und entwurzelte jenen sentimentalischen Petrarchismus, der uns immer als eine gute lyrische Donquixoterie erschienen ist« (IV, 163). Diese Leistung muß man auch dem zweiten Zyklus des Bandes *Neue Gedichte* zuerkennen, anlässlich dessen Zeitgenossen wie Ferdinand Lassalle und Arnold Rüge dem Autor Frivolität und Unmoral vorgeworfen und seiner Lyrik Bordellcharakter attestiert haben, eben wegen ihrer starken Realitätsbezogenheit. Doppeldeutigkeit und Hintersinn der Überschrift *Verschiedene* lassen den Grund für solche Reaktionen erkennen. »Verschiedene« soll hier heißen: unterschiedliche Gedichtformen, aber auch verschiedenartige Gedichtinhalte. Es geht in den Gedichten um Frauen, deren Namen — mit vier Ausnahmen — den dreizehn Unterzyklen jeweils den Titel gegeben haben. Es handelt sich um »verschiedene« Frauen in »verschiedenen« Liebesbeziehungen, denen in sehr unterschiedlicher Weise ein lyrisches Denkmal gesetzt wird.

Was Heines Zeitgenossen daran frivol erscheinen mochte — das Vers gewordene Plädoyer für Erotik und Liebesgenuß, der reigenartige Wechsel der Liebesverhältnisse, die poetische Lust an Sinnlichkeit und Körperlichkeit, aber auch das Eingeständnis von Ermattung und Ermüdung, Erschöpfung und Enttäuschung, Untreue und Überdruß in der Liebe—, all das verstieß notwendig gegen den bürgerlichen Tugetidkanon des biedermeierlichen Deutschland. Auch wenn einzelne Gedichte schon in den zwanziger Jahren entstanden waren, bezog Heines Typologie

des Liebesbanns und Liebeszaubers, der Liebesnot und Liebesqual in den *Neuen Gedichten* ihre Substanz, ihren Realitätsgehalt doch in erster Linie aus Paris — aus jener Metropole des 19. Jahrhunderts also, die der Exulant in seinen Berichten für Deutschland Anfang der dreißiger Jahre geradezu hymnisch gefeiert hatte als »die schöne Zauberstadt, die dem Jüngling so holdselig lächelt, den Mann so gewaltig begeistert, und den Greis so sanft tröstet« (HL 133). Die sensualistische Heiterkeit, die in solchen Charakteristiken mitschwingt, feierte ein sehr anderes Lebensgefühl als das im Deutschland der Restaurationszeit vorherrschende. Sie hat sich auch im Zyklus *Verschiedene* erhalten — als Verbindung von erotischer Lebenskunst und künstlerischer Sinnenlust. Hier kommt, wohl zum ersten Mal in der deutschen Lyrik in einer so feiner vibrierenden Form, der Puls der Großstadt zum Ausdruck. Aber es ist eben der Puls der französischen Hauptstadt in der ersten Hälfte des 19.

Jahrhunderts. Es ist die Signatur einer neuen Zeit und eines neuen Zeitgefühls, die Dynamik moderner Lebensbeziehungen, das Gesetz der Beschleunigung, nach dem die politischen und sozialen Verhältnisse ebenso raschen Veränderungen unterliegen wie die neuzeitlichen Wahrnehmungen von Raum, Zeit und Bewegung. »Versammelt ist hier alles, was groß ist durch Liebe oder Haß, durch Fühlen oder Denken, durch Wissen oder Können, durch Glück oder Unglück, durch Zukunft oder Vergangenheit«, hatte Heine 1832 mit Blick auf die soziale Simultaneität im »Pantheon der Lebenden« geschrieben: »Und dabei lacht und tanzt man überall, überall blüht der leichte Scherz, die heiterste Mokerie« (III, 134).

Es ging Heine nicht darum, so muß man im Hinblick auf die titelgebenden Frauenfiguren der Subzyklen betonen, autobiographische Erlebnisse in Strophen, Versen und Reimen festzuhalten. Vielmehr lag ihm an der Poetisierung eines Lebensprogramms, dem auch der Subzyklus *Tannhäuser* Ausdruck gibt, ein kirchenkritisches Plädoyer für eine Sinnlichkeit ohne Sündenbegriff und Doppelmoral, das Heine in einer ersten Fassung bereits 1837 in *Elementargeister* publiziert hatte. Der Zyklus *Verschiedene* bietet also keine Erlebnislyrik in einem positivistischen Sinne. In ihm mischen sich auf kunstvolle Weise unterschiedliche

Stil- und Stimmungslagen: die Situationsskizze mit der Arabeske, die Reflexion mit der Polemik, Ironie mit Sentimentalität, Übermut mit Trauer. Inhaltlich handelt es sich um Alltäglichkeiten und Banalitäten in Liebeshändeln, aber auch und immer wieder um Deutschland, um die Situation des Exils und um die Position des Dichters. Heine hat dem Zyklus solche die Liebesthematik transzendierenden Aspekte in intermittierendem Rhythmus eingearbeitet, zum Teil in Form von Gedichten, die den Umerzyklerj, die jeweils vorherrschende Stimmung brechend, einmontiert sind (so das bekannte Gedicht *Seraphine X*: »Das Fräulein steht am Meere/ Und seufzte lang und bang«, FV, 327), zum Teil in Form eigenständiger Subzyklen, die ein melancholisches Gegengewicht zum heiter gestimmten Grundton der Erotik und Sinnlichkeit darstellen (*In der Fremde*; IV, 369 f.; *Tragödie*; FV, 371 f.). Deren Komplement bildet der Subzyklus *Schöpfungslieder* (IV, 356 ff.), in dem Heine, das Autor-Ich im Schöpfer-Gott spiegelnd, den dialektischen Schöpfungsprozeß von ungestaltetem Rohstoff und historisch-künstlerisch er Entfaltung als eine »moderne Produktionsästhetik« entwirft:

Der Stoff, das Material des Gedichts, Das saugt sich nicht aus dem Finger;
Kein Gott erschaffe die Weit aus dem Nichts, So wenig wie irdische Singer.

Aus vorgefundenem Urweltsdreck Erschuf ich die Männerleiber, Und aus dem
Männerrippenspeck Erschuf ich die schönen Weiber.

Den Himmel erschuf ich aus der Erd Und Engel aus Weiberentfaltung; Der Stoff
gewinnt erst seinen Wert Durch künstlerische Gestaltung.« (IV, 358)

»Urweltsdreck« und Lebensrohstoff — das sind die Materialien, aus denen die Kraft der »künstlerischen Gestaltung«, der göttlichen wie der dichterischen, Werte zu formen vermag. Ist der Stoff, sind die Materialien auch roh und ungestalt, ob das vorirdische Urchaos oder der vormoralische Urtrieb — das kunstvolle Arrangement des Dichter-Gotts kann aus ihnen Himmel, Engel oder eben den Zyklus *Verschiedene* machen. Darum kann hier das Frivole neben dem Tragischen stehen, die Sinnlichkeit neben der Trauer. Die Vielfalt und Vielgestalt des Gleichzeitigen und Verschiedenartigen erst ergibt sein Ganzes, nicht als Summe, sondern als

Simultaneität, Sein einheitsstirrendes Moment bildet der geheime Antrieb aller göttlich-poetischen Schöpfungskraft und Schöpfungslust:

Warum ich eigentlich erschuf

Die Welt, ich will es bekennen:

Ich fühlte in der Seele brennen,

Wie Flammenwahnsinn, den Beruf.

Krankheit ist wohl der letzte Grund Des ganzen Schöpfungsdrangs gewesen;
Erschaffend konnte ich genesen, Erschaffend wurde ich gesund.« (IV, 358 f.)

Auf ihre Weise behaupten auch die 24 *Romanzen* eine eigenständige Position innerhalb des Gedichtbandes, Dieser Zyklus, zu Teilen schon in den Jahren 1840 und 1842 vorab veröffentlicht, variiert mit der Romanze jene aus Spanien stammende, balladenartige Form lyrischen Sprechens, deren volksliedhaft-erzählerischen Duktus Heine bereits im *Buch der Lieder* erprobt und fortentwickelt hat. In den *Neuen Gedichten* nimmt Heine nicht nur Stoffe aus dem nordischen Sagenkreis auf (*Ritter Olaf Die Nixen, Frau Mette, König Hamid Harfagar*), sondern auch erotische Motive, wie sie der Zyklus *Verschiedene* anschlägt (*Psyche, Die Unbekannte, Laß ah!*), oder politisch-zeitgeschichtliche Themen, wie sie dann vor allem den nachfolgenden Zyklus *der Zeitgedichte* prägen (*Anno 1839, Klagelied eines altdeutschen Jünglings*). Heine hält sich — wie zuvor schon im *Buch der Lieder*, wie später auch im *Romanzero* — keineswegs an inhaltliche oder formale Konventionen des Genres Romanze, sondern verändert die überkommenen Gattungstraditionen, handhabt sie variabel, um sie seinen Erfordernissen anzupassen und mit ihnen zu spielen.

Der Zyklus *Romanzen* mit seinem breiten Spektrum an Themen und Formen stellt so eine Art Verbindungsglied zwischen dem zweiten Zyklus und den *Zeitgedichten* des Bandes dar, ein die innere Kommunikation des ästhetischen Gesamtansatzes gern entwerfendes Element, in dem Zeitgeschichte und Liebesthematik kontrastreich aufeinander bezogen sind. Diese erotischpoetische Spannung wird durch die Rahmung des Zyklus noch betont. Handeln die Gedichte

des Zyklus im wesentlichen von der Macht, auch der Übermacht der Liebe und ihrer Verflochtenheit in menschliche Geschehnisse und Geschichte, so thematisieren die Rahm engedichte das Motiv des gescheiterten Liebesglücks: in der tragikomischen Liebesgeschichte eines Ganovenpärchens (*Ein Weib*) wie in der komisch-unglücklichen Ehe des mythologischen Unterwelt-Herrscherpaares Pluto und Proserpina (*Unterwelt*), Sie hatten sich beide so herzlich lieb« (IV, 374) — »Verfehlte Liebe, verfehltes Leben!« (IV, 399): die erste und die letzte Verszeile des Romanzen-Zyklus könnten seine Motti bilden und bieten seine Quintessenz. Zwischen diesen beiden Zeilen entrollt sich ein Panorama von Leben und Liebe, in dem sich Eros und Mythos, sinnliches und politisches Leben auf spannungsvolle Weise begegnen.

Wenn den Zyklus *Romanzen* in dieser Weise vielstimmige Variationen des Liebesmotivs grundieren und verbinden, so bietet Heine in dem nachfolgenden, erst der dritten Auflage der *Neuen Gedichte* von 1851 beigegebenen Zyklus *Zur Ollea* eine bunte, heterogene Folge von Gedichten, die nach 1844 entstanden sind.

Der Titel spielt auf das spanische Nationalgericht »Olla Potrida« an, einen Eintopf aus Fleisch, Wurst und Gemüse, dessen Vielfalt an zusammengewürfelten Ingredienzien Heines Gedicht-Potpourri aus verschiedenartigen Motiven und Themen, Reim- und Strophenformen strukturell entspricht. Spottgedichte, Parodien und Satiren wechseln mit Todes- und Ewigkeitsvisionen, mit Traum- und Liebesthematik. Den Abschluß bildet, wie im Sub-zyklus *Schöpfungslieder*, der Blick auf die eigentlich produktive Potenz des poetischen Schöpfungsprozesses: »Ihn, der doppelt qualbeladen,/ Ihn den man den Dichter heißt« (IV, 410).

So wenig die einzelnen Gedichte der *Ollea*, für sich genommen, als kleine Kunstwerke unterschätzt werden sollten, so wenig können andererseits ihre Fügung zum Zyklus oder ihre Stellung im Zusammenhang des Gedichtbands überzeugen. Tatsächlich repräsentiert dieser nachträglich eingefügte Lyrik-Komplex am wenigsten jenes kunstvolle Arrangement, das Heines Gedichtsammlungen im übrigen

auszeichnet. Heine hat, wie wir wissen, den Zyklus *Zur Ollea* seinem Gedichtband lediglich aus editionsstrategischen Rücksichten eingegliedert, nachdem Campe darauf bestanden hatte, den *Neuen Gedichten* statt des *Wintermärchens* den *William Ratcliff* anzufügen. Heine, der zu diesem Zeitpunkt die Arbeit am *Romancero* bereits beendet hatte, befürchtete, die Neuauflage des zweiten Gedichtbandes könnte »sehr dürftig aussehen«. Er entschloß sich deshalb 1851, »als Füllwerk einen oder anderthalb Bogen hinzuzufügen, indem ich einen Theil der Gedichte, die ich nicht für den Romancero geeignet fand, hier und da einschiebe« (HSA 23, 137). Strukturell gesehen bildet der Zyklus *Zur Ollea* also die Ausnahme, welche den Regelfall einer durchdachten, ausgewogenen und ausgefeilten Komposition bestätigt. Dies zu betonen scheint auch im Hinblick auf den nachfolgenden Zyklus, die berühmten *Zeitgedichte* Heines, nicht unwichtig.

Zeitgedichte — unter diesem Begriff läßt sich eine Dichtung fassen, die auf kritische Weise Stellung nimmt zu Ereignissen und Personen, Entwicklungen und Problemen ihrer Zeit. Zeitgedichte ergreifen Partei, wenn auch nicht im Sinne der Festlegung oder Propagierung einer parteipolitischen Position. Sie üben Kritik, sie versuchen einzugreifen, zumindest Einfluß zu nehmen. Sie sind nicht formal festgelegt, noch sind sie inhaltlich gebunden. Eine überzeugende begriffliche Fixierung hat sich deshalb für diesen Gedichttypus bislang ebensowenig gefunden wie eine überzeugende Abgrenzung gegenüber politischer Dichtung allgemein. Dies gilt auch für die *Zeitgedichte* Heines. Die neue Qualität der *Neuen Gedichte* Heines aus dem Jahre 1844 besteht darin, daß Liebeslyrik und Zeitsatire, tragischer Romanzenton und appellatives Rollengedicht, hochgestimmter Eros und Großstadtszenerie nicht auseinanderfallen, sondern zusammenklingen, aufeinander verweisen, sich ästhetisch wechselseitig stützen — Poesie als Zeitkritik, Zeitkritik als Poesie. Deswegen ist es nicht nur problematisch, einzelnen Gedichten ästhetische Progressivität oder Rückschrittlichkeit zuzusprechen. Problematisch mutet ebenso die vielfach in der Heine-Forschung zu beobachtende Tendenz an, den Zyklus der

Zeitgedichte seiner eminent politischen Qualität wegen bevorzugt zu analysieren und ihn auf diese Weise vom Gedichtband insgesamt zu isolieren. Diesen Zyklus verbindet gerade seine explizit zeitkritische Thematik mit dem Liebesreigen des *Neuen Frühlings* oder mit dem Mythen- und Sagenfundus der *Romanzen*, da hier wie dort der politische Gehalt mit der poetischen Qualität nicht kollidiert, sondern koinzidiert, auch wenn die stofflich-thematischen Akzente unterschiedlich ausfallen. Nicht zufällig folgen in der Anordnung des Gedichtbandes 24 *Zeitgedichte* auf 24 *Romanzen*. Und andererseits geht die zeitkritische Tendenz des Zyklus *Zeitgedichte* im — zudem ironisch gebrochenen — Duktus einzelner appellativer Rollengedichte nicht auf, sondern zeigt eine bedeutsame Vielfalt einander relativierender, auch revozierender Nuancen und Schattierungen.

Diese Tatsache hat zunächst mit einem ganz äußerlichen Grund zu tun, nämlich den unterschiedlichen Entstehungszeiten und -anlassen der *Zeitgedichte*. Von ihnen bilden, genau genommen, nur jene Gedichte einen Zyklus, die Heine aus politisch-publizistischen Gründen zwischen *dein* 11. Mai und dem 24. Juli 1844 im *Vorwärts!* — zum Teil zusätzlich an anderem Ort — veröffentlicht hat. Es handelt sich um die Gedichte I, VI, XVII, XVIII, XX, XXII und XXIII, also um sieben Gedichte, deren thematischer Zusammenhang sich über aktuelle politische Ereignisse und Personen herstellt. Der »Nachtwächter« Franz Dingelstedt, Friedrich Wilhelm IV., die politische Misere der deutschen Fürstentümer und die deutsche »Michel«-Mentalität bilden den Gegenstand dieser Gedichte, deren Poetologie in *Doktrin* (I) und in *Wartet nur* (XXIII) ironisch entworfen ist. Eingebettet sind die genannten Gedichte in einen Zyklus von insgesamt 24 lyrischen Texten, die ihrerseits zum Teil verwandte politische Themen aufnehmen (Freiheitsrecht, Zensur, Deutschland/Frankreich, politische Freundschaften, das Schicksal des Liberalismus, der »Wechselbalg« Preußen, das Motiv der »verkehrten Welt«), zum Teil weitläufigere Probleme thematisieren, so die Nachwirkungen Goethes, das »Geheimnis«-Motiv, die »entartete« Natur, Heinrichs IV. Gang nach Canossa, karitative Verdienste des Onkels Salomon Heine, Person und Dichtung Georg

Herweghs, die »Tendenzdichtung« zu Beginn der vierziger Jahre, die Philosophie Schellings.

In dieser Integration der im *Vorwärts!* veröffentlichten Gedichte in den ausgewogeneren Gesamtzusammenhang des Zyklus *Zeitgedichte* bezeugt sich abermals Heines Strategie des ästhetischen Arrangements. Die Ästhetik des zweiten Lyrikbandes verdankt sich ebenso wie die der einzelnen Zyklen der Vielfalt der jeweils erklingenden Stimmen, nicht der Dominanz einzelner Akzente, und seien sie noch so kräftig. Deshalb mutet die Einengung der politischen Dimensionen von Dichtung auf den Aspekt »Instrument im politischen Kampf« ebenso gewaltsam an wie die Herauslösung einzelner Gedichte zu Zwecken politisch motivierter Interpretation. Zwar kann kein Zweifel an der eminent sozialkritische Qualität der *Zeitgedichte* bestehen. Doch läßt sich andererseits anhand politisch aktualisierender Interpretationen zeigen, daß nicht in jedem Falle die ästhetische Polyvalenz eines Textes ausgeschöpft wird, sondern daß es sich um interpretatorische Engführungen handelt. Beispielhaft belegt dies die Rezeption des Gedichts *Doktrin*:

»Schlage die Trommel und fürchte dich nicht, Und küsse die Marketenderin! Das ist die ganze Wissenschaft, Das ist der Bücher tiefster Sinn.

Trommle die Leute aus dem Schlaf, Trommle Reveille mit Jugendkraft, Marschiere trommelnd immer voran, Das ist die ganze Wissenschaft.

Das ist die Hegeische Philosophie, Das ist der Bücher tiefster Sinn! Ich hab sie begriffen, weil ich gescheit, Und weil ich ein guter Tambour bin.« (IV, 412)

Das Gedicht eröffnet den Zyklus der *Zeitgedichte* und nimmt insoweit unter diesen eine programmatische Stellung ein. Zudem entwirft es, zumindest auf den ersten Blick, eine Poetologie politisch-agitatorischer Lyrik. Die Selbstanrede des lyrischen Ich ermutigt zu Kampfbereitschaft und Sinnenlust, zu Aktivismus und Meinungsführerschaft, zu selbstbewußter Instrumentalisierung philosophischer Systemgebäude, zur Tat, die an die Stelle des Gedankens treten soll. Es scheint sich also um eine ungebrochen voranschreitende politische Kampfdichtung zu handeln, so daß man versucht sein könnte, dieses Gedicht als einen Programmtext politischer

Kampflyrik zu verstehen und mit Hans Mayer anzunehmen, es sei Heine »durchaus ernst« mit diesem Gedicht: »Heines >Doktrin< ist ein Aufruf zum Kampf für diese künftige Welt! Und gerade der Dichter hat die große geschichtliche Aufgabe, nicht bloß Botschaften zu verkünden, sondern singend und kämpfend den Truppen der neuen Menschlichkeit voranzuziehen.« Nun wissen wir aber, daß Heine der saint-simonistischen »Doktrin«, die hier als inhaltlicher Bezug in Betracht kommt, Anfang der vierziger Jahre bereits recht fern stand. Ebenso wissen wir um die Distanz, die ihn zu diesem Zeitpunkt — und im Grunde seit dem Fragment *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* — von der Hegeischen Philosophie und ihrem Fortschrittsoptimismus trennte. Auch ist bekannt, daß Heine auf die Frage »Was ist in der Kunst das Höchste?« die entschiedene Antwort gefunden hat: »die selbstbewußte Freiheit des Geistes« (V, 438), und daß er unter diesem »Höchsten« gerade keine inhaltliche Bestimmung hat verstehen wollen: »Ja, dieses Selbstbewußtsein der Freiheit in der Kunst offenbart sich ganz besonders durch die Behandlung, durch die Form, in keinem Falle durch den Stoff.« (V, 438)

Man wird also, schon mit Blick auf Heines politisch-philosophische Entwicklung und seine theoretischen Äußerungen, behutsam mit inhaltlichen Festlegungen sein müssen, die sich an der Stoffebene des Gedichts orientieren. Aber auch ohne solche Kenntnis von Heines Äußerungen muß man einräumen, daß der Titel des Gedichts *Doktrin* Fragen aufwirft im Zusammenhang mit der Haltung entschlossenen Kampfes, die das Gedicht insgesamt zu favorisieren scheint. Dies gilt insbesondere dann, wenn man den Titel auf die beiden letzten Gedichtzeilen mit ihrem naiv-selbstgerechten Gestus bezieht. Walter Hincks Bemerkung angesichts dieser *Verse* trifft die Sache präzise: »das Eigenlob ist die sprachliche Ausdrucksgebärde nicht des Erkennenden, sondern des unreflektiert Selbstzufriedenen. Doch fragt sich, ob man diese Feststellung umstandslos auf den Autor beziehen und mit dem Interpreten folgern darf. Heines Gedicht gerate auf diese Weise am Ende »in eine Gegenläufigkeit zur Intention des Sprechers. Die Frage ist eben, wer hier der »Sprecher« ist. Zu erwägen bleibt, ob das kampfesmutige »Ich«,

das so selbstbewußt wie naiv den »Leuten voranmarschiert, womöglich als Sprecher eines Testes entworfen ist, der in mancher Hinsicht von den Auffassungen des Dichters abweicht. Immerbin gibt Hinck selber zu bedenken, »ob Heine nicht vielleicht in den beiden Schlußversen einen leisen ironischen Vorbehalt einschmuggeln wollte, um anzudeuten, daß es ihm so völlig ernst denn doch nicht sei« ".

Bezieht man den Ausdrucksgestus des Gedichtschlusses auf den Titel des Gedichts, so wird erkennbar, daß der positiven wechselseitigen Verweisung von propagierter Lehre und naivem Selbstlob durchaus der Charakter eines ironischen Signals zukommt. Gerade der scheinbar ungebrochenen Bestätigung von poetologischer Doktrin durch die Haltung unreflektierter Selbstzufriedenheit und vice versa entspringt ein Grad an Affirmation, der sich selber kaum ernst nimmt. Er entspricht der Haltung jener »Künstler«, die — so Heine an anderer Stelle mit äußerstem Sarkasmus — »die Freiheit selbst und die Befreiung zu ihrem Stoffe gewählt haben und deshalb »gewöhnlich von beschränktem, gefesseltem Geiste, wirklich Unfreie sind« (V, 438). Diese Kritik an politischer Lyrik legt eine kritische Lesart des Gedichts nahe, die sich nicht nur im Hinblick auf Heines philosophisch-politische Entwicklung bekräftigen läßt. Sie leuchtet zumal dann ein, wenn man das Gedicht *Doktrin* auf den Zyklus der *Zeitgedichte* insgesamt bezieht. Dann nämlich läßt sich einsehen, daß jene »doktrinär« bestätigte Poetik kaum an den Dichter Heinrich Heine gemahnt, sondern an die Haltung jener Dichter, gegen die Heine seine lyrische Kunst in den *Neuen Gedichten* aufzubieten sich bemüht und deren doktrinärer Geradlinigkeit und unreflektierter Selbstgerechtigkeit er in seinem Gedicht *Die Tendenz* ein satirisches Denkmal gesetzt hat:

»Deutscher Sänger! sing und preise Deutsche Freiheit, daß dein Lied
Unsrer Seelen sich bemeistre Und zu Taten uns begeistre, In Marseillerhymnenweise.
Girre nicht mehr wie ein Werther, Welcher nur für Lotten glüht -Was die Glocke hat
geschlagen. Sollst du deinem Volke sagen, Rede Dolche, rede Schwerter!
Sei nicht mehr die weiche Flöte, Das idyllische Gemüt - Sei des Vaterlands Posaune,

Sei Kanone, sei Kartaune, Blase, schmettre, donnre, töte!

Blase, schmettre, donnre täglich, Bis der letzte Dränger flieht -Singe nur in dieser Richtung, Aber halte deine Dichtung Nur so allgemein als möglich.« (IV, 422 f.)

Heines Gedicht *Doktrin will* — wie Heines Dichtung in ihrer Gesamtheit — nicht den Gestus einer Poesie affirmieren, die in naiver Selbstgerechtigkeit, unreflektiert und aktivistisch die Trommel der Politik schlägt. Wenn Heines Gedicht *Doktrin* tatsächlich eine »kleine Poetik seiner politischen Lyrik darstellt, dann dadurch, daß es auf ironische Webe die Möglichkeiten und Gefahren solchen Dichtens in eins darstellt: die erwünschte Wirkung politischer Lyrik mit dem Preis, der gegebenenfalls für diese Wirkung zu zahlen ist. Bezieht man dieses Gedicht aber auf den Zyklus *Zeitgedichte* insgesamt, dann relativiert sich die Möglichkeit erheblich, seinen Autor umstandslos zu einem »tragenden Eckstein im Hochbau des Marxismus« zu stilisieren. Und ebensowenig wird man einer Deutung zustimmen, die anlässlich von *Doktrin* dazu aufruft, den »tiefsten Gehalt von Heinrich Heines Dichtung und Denken für alle Zeiten« deshalb zu bewahren.

Heine hat eine öffentliche Wirkung für seine Poesie und Publizistik gewünscht und gesucht, aber er hat die Zumutungen revolutionärer Bilderstürmerei und politischer Funktionalisierung Stets zurückgewiesen. Diese Ambiguität charakterisiert nicht nur Heines politisch-theoretische Einstellungen, sondern auch seine poetische Praxis. Heines politische Lyrik insgesamt zeugt von den Gewichten, die Heine der bloß agitatorischen Dimension von Poesie entgegengesetzt hat, auch im Zyklus der *Zeitgedichte*. Den Abschluß des Zyklus bildet bezeichnenderweise das Gedicht *Nachtgedanken* (XXIV), das ein deutliches Gegengewicht zum prätendierten Tambour-Optimismus des Eingangsgedichts *Doktrin* darstellt: mit einem keineswegs satirisch-kämpferischen, sondern eher besorgten, ja trauervollen Grundton (»Denk ich an Deutschland in der Nacht,/ Dann bin ich um den Schlaf gebracht«) und einem nur knapp gehaltenen heiteren Ausblick (»Es kommt mein Weib, schön wie der Morgen,/ Und lächelt fort die deutschen Sorgen«; IV, 432 f.). Auch im Hinblick auf

diese Pointierung läßt sich sagen: Die Kunst des Arrangements, nicht das einzelne, isoliert mißdeutbare Gedicht repräsentiert die ästhetische Dimension von Heines Poesie.

Die schlesischen Weber

»Die wahrhaft großen Dichter«, so hat Heine betont, »haben immer die großen Interessen ihrer Zeit anders aufgefaßt als in gereimten Zeitungsartikeln« (V, 438). Diese selbstbewußte Verteidigung der Poesie läßt sich auch für ein weiteres Gedicht aus dieser Zeit in Anspruch nehmen, das wohl »politischste« des ganzen *Vorwärts* -Zyklus: das am 10. Juli 1844 veröffentlichte Gedicht *Die schlesischen Weber*. Heine hat dieses Gedicht erst 1847, in einer revidierten Fassung und in einem anderen Kontext (IV, 970), abermals veröffentlicht:

Im düstern Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!
Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt
-Wir weben, wir weben!
Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpreßt
Und uns wie Hunde erschießen läßt –
Wir weben, wir weben!
Ein Fluch dem falschen Vaterlande,

Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt
-Wir weben, wir weben!
Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht
-Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
Wir weben, wir weben!« (IV, 455)

Inhaltlich bezieht sich Heine auf den blutig niedergeschlagenen Aufstand der verelendeten Weber in den schlesischen Ortschaften Peterswaldau und Langenbielau im Juni 1844. Der soziale Entstehungshintergrund und die überaus reiche Wirkungsgeschichte dieses Gedichts sind verschiedentlich dargestellt worden.⁶⁶ Festzuhalten bleibt die Ästhetik, die die politische Qualität dieses lyrischen Textes begründet. Ein Zeitgedicht ist Heines Gedicht nicht allein und nicht in erster Linie wegen des Anlasses, der seine Entstehung unmittelbar motiviert hat, sondern vor allem wegen der rhetorischen Struktur, die in die Ereignisse jener Zeit einzugreifen sucht. Heine hat die berühmte preußische Parole des Jahres 1813: »Mit Gott für König und Vaterland!« als Leitmotiv benutzt, um — nach der Exposition der sozialen Lage der Weber in den beiden Anfangsversen — in den drei mitderen Strophen den ideologischen Charakter und die Verlogenheit der herrschenden reaktionären Kräfte offenzulegen. Die inhaltliche Kontrastierung von politisch -ideologischem Anspruch und sozialer Wirklichkeit, die paralielisierende Wiederholung der Strophenanfänge (»Em Fluch ... «), der syntaktische und rhythmische Paralleismus der Verszeilen, die Alliterationen (»Ein Fluch dem falschen Vaterlande«), Antithesen (»König - Hunde«) und Binnenreime (»gehofft und geharrt / gefoppt und genarrt«) — all diese Stilmittel bewirken eine atmosphärische Konzentration, mit deren Hilfe der in der Rahmung der Strophen eins und fünf (V. 3-5 und V. 23-25) ausgesprochene »dreifache Fluch«

nicht nur durchgeführt und verstärkt, sondern bis zur Signatur historischer Unaufhaltsamkeit mechanisiert wird. Die Einförmigkeit und Eintönigkeit des Tuns und Sprechens, die sich in der fünfzehnfachen Wiederkehr wie in der refrainartigen Wiederholung des Wortpaares »Wir weben, wir weben« bis zur Unertraglichkeit reproduziert, besitzt agitatorische Dimensionen durch den dialektischen Bezug auf den Inhalt, den Gegenstand der Tätigkeit; das »Leichentuch« für Deutschland. Poesie und Zeilkritik — in diesem Gedicht sind sie eins geworden.

»Deutschland. Ein Wintermärchen«

Im Herbst 1843 unternahm Heine, zum ersten Mal nach zwölfjähriger Exilzeit, eine mehrwöchige Reise nach Deutschland. Seine Reiseroute führte — per Kutsche, Bahn und Schiff — im Oktober von Paris aus unter anderem über Brüssel, Aachen, Köln, Hagen, Unna, Münster und Bremen nach Hamburg, von dort im Dezember über Celle, Hannover, Minden, Bückeburg, Münster, Hagen, Köln und Brüssel zurück nach Paris. Den politischen und sozialkritischen Ertrag dieser Reise, nicht in jedem Falle deren tatsächlichen Verlauf, hat Heine in »ein höchst humoristisches Reise-Epos« (HSA 22, 96) umgemünzt: *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Heine arbeitete nach seiner Rückkehr mit krankheitsbedingten Unterbrechungen von Ende Dezember 1843 bis zum Mai des nächsten Jahres an dem neuen Werk. Er erlebte dessen Drucklegung, die aus zensurbedingten Umfangsgründen gemeinsam mit den *Neuen Gedichten* erfolgte, bei seinem zweiten und letzten Deutschlandbesuch in der Zeit vom Juli bis zum Oktober 1844. Zudem erschienen 1844 ein Separatdruck mit eigenem Vorwort sowie, auf Vermittlung von Karl Marx, zwischen dem 23. Oktober und dem 30. November 1844 ein vollständiger Zeitschriftendruck im *Vorwärts!*.

»Ein ganz neues Genre« hat Heine sein Versepos in einem Brief an Campe vom Februar 1844 genannt: »versifizierte Reisebilder« (HSA 22, 96). Neu an diesem »Genre« sind nicht die inhaltlichen Positionen, die Heine einnimmt und variiert. Die Liebe zur Freiheit, das Loblied saint-simonistischer Lebensfreude, der Preis des »Himmelreichs« auf Erden sind ebenso vertraute Topoi der Heineschen Dichtung und Publizistik wie sein Mißtrauen gegenüber König und Kirche, Kritik an Restauration und Untertanenmentalität, Zorn über die Verlogenheit in Politik und Moral. Seine »unheilbare« Liebe zur Heimat steht unmittelbar neben seinem Haß auf das »Nazionale«. Und wenn ihm Verse »mit größerer Leichtigkeit gelingen, wenn ich

deutsche Luft athme« (HSA 22, 91), so heißt das: Heine bezog Substanz und Energie seines Schreibens vor allem aus der deutschen Misere, aus jenen politischen Zuständen im preußisch-reaktionären Deutschland, denen er »den Fehdehandschuh zugeworfen« (HSA 22, 130) hat.

Im *Wintermärchen* werden diese kontrastreichen Eindrücke in schon bekannter Weise kombiniert. Neu aber ist das »Genre« der Kombination: eine Collage aus Reisebericht und Zeitgeschichte, die Märchen und Mythen, Fakten und Fiktionen, Phantasien und Träume einbezieht, eine brisante Mischung von Scherz, Satire und Ironie, in der Episoden und Exkurse, Assoziationen und Arabesken in bunter Folge wechseln, in der sich romantische Motive mit politischer Kritik verbinden, scharfer Witz mit Pathos und Melancholie sich paart und die Sehnsucht nach einer besseren Welt in die Vision eines »entsetzlich« (IV, 639) stinkenden Deutschland mündet. Wie im *Atta Troll* führt ein erzählendes Ich durch dieses Epos von 27 »Capita« hindurch, in mehr als fünfhundert vierzeiligen Chevy-Chase-Strophen mit — gelegentlich aufgesprengtem — regelmäßigem Wechsel von vier- und dreihebigen Versen, von denen der zweite und vierte Vers reimen, bisweilen mit dem komischen Effekt zielgenauer Unangemessenheit von Reim und Sache (»Hegel«/»Kegel«, »König«/»wenig«). Monolog und Dialog, szenisches Gespräch und Reflexion, Strophe und Gegenstrophe lösen einander ab — in der Mannigfaltigkeit der Formen und Redefiguren spricht sich die Vielfalt der Eindrücke dieser märchenhaften Reise durch die politische Winterkälte Deutschlands aus.

Der Anfang des Epos entwirft eine große politisch-soziale Vision in saint-simonistischer Tradition, die — wie schon im Essay *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* — dem »alten Entsagungslied« christlicher Vertröstungstheologie entgegengestellt wird:

Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich Euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.

Wir wollen auf Erden glücklich sein,
Und wollen nicht mehr darben;
Verschlemmen soll nicht der faule Bauch
Was fleißige Hände erwarben.
Es wächst hienieden Brot genug
Für alle Menschenkinder,
Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust,
Und Zuckererbsen nicht minder.
Ja, Zuckerebsen für jedermann,
Sobald die Schoten platzen! Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen.« (IV, 578)

Diese Vision nimmt das Schlußcaput XXVII noch einmal auf, in abgemilderter, in skeptischer Form. Zwar wird auch dort beschworen »ein neues Geschlecht/ Ganz ohne Schminke und Sünden,/ Mit freien Gedanken, mit freier Lust«, eine »Jugend, welche versteht/ Des Dichters Stolz und Güte,/ Und sich an seinem Herzen wärmt,/ An seinem Sonnengemüte« (IV, 642). Aber diesem Bild von einer neuen Generadon geht jenes apokalyptische von der Kloake Preußen-Deutschland voran (Caput XXVI), und ihm folgt keineswegs eine poetische Utopie der Befreiung, sondern das offene Ende eines künftigen Jüngsten Gerichts, vor dem sich der König von Preußen wegen »Dichterbeleidigung« verantworten muß — das Jüngste Gericht der Poesie:

Kein Gott, kein Heiland erlöst ihn je
Aus diesen singenden Flammen!
Nimm dich in acht, daß wir dich nicht
Zu solcher Hölle verdammen.« (IV, 644)

Mit einer utopischen Verheißung also setzt das *Wintermärchen* ein, mit einer

unverhohlenen Drohung schließt es. Innerhalb dieses Rahmens entfalten sich, entlang den Reisestationen des erzählenden Ich, Situationen und Reflexionen, die zum Teil nach Art der Heineschen Gedichtzyklen episodenhaft ausgesponnen sind (Köln: Capita IV-VII, Barbarossa: Capita XIV-XVII, Hamburg: Capita XX-XXVI). Die poetische Reise durch das Deutschland des Jahres 1843 setzt ein mit den peinlich genauen Grenzkontrollen durch die »preußischen Douaniers«, die doch an den falschen Stellen suchen: »Die Contrebande, die mit mir reist,/ Die hab ich im Kopfe stecken* (IV, 579). Sie setzt sich fort über das »langweilige Nest« Aachen mit seinem »preußischen Militär« und dessen »eingefrorenem Dünke] (Caput III) und führt Ln das noch immer von »Klerisei« und »Dunkelmännern« beherrschte Köln am — im nationalen Sinne — »politisch kompromittierten« Rhein, die Stadt mit dem »verteufelt schwarzen« Dom, der »Geistes Bastille«, dem »Riesenkerker«, der »Zwingburg«, in der »die deutsche Vernunft verschmachten« soll: »Dummheit und Bosheit buhlten hier Gleich Hunden auf freier Gasse; Die Enkelbrut erkennt man noch heut An ihrem Glaubenshasse! -« (IV, 584)

Dort begegnet das erzählende Ich einem unheimlichen Doppelgänger, der, ein »Richtbeil« unter dem Mantel, ihm schattenhaft auf seinem Gang durch Köln folgt. Er gibt sich als »Büttel« und »Knecht«, als »Liktör« des Ich zu erkennen, als jene revolutionäre Praxis, deren philosophische Vorgeschichte Heines großer Essay von 1835 entworfen hatte: »ich bin/ Die Tat von deinem Gedanken« (IV, 592). Von Köln aus durchreist das erzählende Ich das politische Landschaftspanorama der Restauration: respektlos, kritisch, empört und bisweilen voll Trauer. Der Teutoburger Wald mit seinem »klassischen Morast« gibt ihm ebenso Anlaß zu satirischen Hieben (»Die deutsche Nationalität,/ Die siegte in diesem Drecke«), wie die nächtliche Begegnung mit heulenden »Mitwölfen« Gelegenheit zu ironischer Solidarität bietet (»Ja, zählt auf mich und helft euch selbst,/ Dann wird auch Gott Euch helfen!«). Die Begegnung mit Barbarossa, einer der Höhepunkte des *Wintermärchens* (Capita XIV-XVII), setzt sich parodistisch mit der Barbarossa-Sage und den mit ihr verknüpften deutschnationalen Hoffnungen auf eine Wiederkehr des Kaisertums, auf

ationale Einheit, Freiheit und Gerechtigkeit auseinander, indem Naivität und Utopie, Hoffnungen und Illusionen der politischen Mythologie ineinander gespiegelt werden, mit einem keineswegs eindeutigen Votum des erzählenden Ich: »Bedenke ich die Sache ganz genau,/ So brauchen wir gar keinen Kaiser«, lautet sein Resümee der Begegnung mit Barbarossa. (IV, 616) Doch das politische Bild der Zeit, jenes »Zwitterwesen«, das »Kamaschenritturtum/ Das ekelhaft ein Gemisch ist« — es weckt die Sehnsucht nach dem vergangenen »Mittelalter« mehr als den Wunsch nach einem Andauern der preußisch dominierten Gegenwart:

Jag fort das Komödiantenpack.

Und schließe die Schauspielhäuser,

Wo man die Vorzeit parodiert

-Komme du bald, o Kaiser!« (IV, 617)

Minden, Bückeburg, Hannover, Harburg sind die Stationen, über die der Erzähler sein Ziel erreicht: Hamburg. Die Begegnung mit der Mutter (Caput XX) und ihren »verfänglichen Fragen« nach Ehe und Haushalt, Volk und Nation, Politik und Partei erweist sich als ein Paradestück uneigentlichen Sprechens. In der rhetorisch sorgsam ausbalancierten Verfehlung von »Frau Mutter« und »liebem Kind«, von Frage und Antwort, Rede und Gegenrede, Fürsorge und Entzug setzt Heine der deutschen Zensurpraxis ein Denkmal von kostbarer Ironie, dem später mit dem leibhaftigen Erscheinen des »gedrücketen« Heine-Zensors Hoffmann (Caput XXII) ein zusätzlicher Akzent verliehen wird:

Wie freute er sich, mich wieder zu sehn!

Es war eine rührende Szene.« (IV, 627)

Das Finale des Epos bildet die breit ausgemalte Begegnung mit Hammonia (Capita XXIII-XXVI), der Schutzgöttin der Stadt Hamburg, Tochter einer »Schellfischkönigin«, ein »hehres Weib« und »hochbusiges Frauenzimmer« mit »übermenschlichem Hinterteil« und Beinen wie »dorischen Säulen«. Sie lädt den Dichter zu sich ein, bewirtet und umgarnt ihn, plädiert für preußische »Zucht und

Sitte«, propagiert das biedermeierlich »stille Vergnügen« und schwärmt für die Reize politischer Unterdrückung: »Man konnte entrinnen der Knechtschaft, wie einst/ In Rom, durch Selbstentlebung«, und »Beschränkung traf nur die geringe Zahl/ Derjenigen, die drucken lassen«. Sie will den Dichter zum Verbleiben in Hamburg bewegen, sie will ihn zur Liebes-»Ekstase« verführen, bis sie am Ende — eine bedrohliche Vision poetischer Impotenz — die apokalyptischen Reiter der Hansestadt aus Politik, Diplomatie und Klerus herbeizitiert und schließlich den Zensor »Hoffmann auch/ Mit seiner Zensorschere«: »Es rückt der wilde Geselle/ Dir auf den Leib — Er schneidet ins Fleisch -/ Es war die beste Stelle« (V, 641). Inmitten dieser glänzend ausgemalten Episode steigert Heine die Politsatire zur Fäkal-Groteske. Das Gegenwartsbild der Restauration verwandelt sich in den Zukunftsgestank »aus sechsunddreißig Gruben«, dessen Substanz der Erzähler nicht ausplaudern darf und den er doch aufs anrühigste anzudeuten weiß:

Was ich gesehn, verrate ich nicht,
Ich habe zu schweigen versprochen, Erlaubt ist mir zu sagen kaum,
O Gott! was ich gerochen!..«(IV, 639)

Die Scharfe von Heines politischer Kritik in den *Zeitgedichten* hat ebenso wie dieser radikal-pessimistische Schluß des *Wintermärchens* verschiedentlich die Frage nach dem Einfluß aufgeworfen, den der junge Karl Marx auf Konzeption und Ausführung beider Werke genommen haben könnte. Insbesondere Literaturhistoriker der DDR haben hier einen nachhaltigen Wirkungszusammenhang vermutet. Ihre Vermutung stützt sich, neben inhaltlich-programmatischen Berührungspunkten, im wesentlichen auf das Faktum einer freundschaftlichen Nahe zwischen dem Poeten und dem Revolutionär, die sich im Dezember 1843 in Paris zum ersten Mal begegneten, die beide an den radikalen Publikationsorganen *Deutsch-Französische Jahrbücher* und *Vorwärts!* mitarbeiteten und bis zu Marx¹ politisch erzwungener Abreise im Februar 1845 eine so enge und vertrauensvolle Verbindung entwickelten,

daß sie ihre Zeit der gemeinsamen Arbeit an neuen Gedichten Heines widmeten. Wie Karl Kautsky berichtet, habe Marx' Tochter Eleanor die Atmosphäre dieser Zusammenarbeit — nach Erzählungen ihrer Eltern — anschaulich geschildert: »Ein Gedichtchen von acht Zeilen konnten Heine und Marx zusammen unzählige Male durchgehen, beständig das eine oder andere Wort diskutierend und so lange arbeitend und feilend, bis alles glatt und jede Spur von Arbeit und Feile aus dem Gedicht beseitigt war.«⁶⁸ Heine hat die Verbundenheit mit Marx in einem Brief aus Hamburg vom September 1844 mit dem Hinweis angedeutet: »wir brauchen ja wenige Zeichen um uns zu verstehen !« (HSA 22,131) Als Marx Frankreich verlassen mußte, gab er der Nähe zu Heine im Februar 1845 ebenso deutlichen Ausdruck: »Von Allem, was ich hier an Menschen zurücklasse, ist mir die Heinesche Hinterlassenschaft am unangenehmsten. Ich möchte Sie gern mit einpacken.« (HSA 26, 127) Und als Marx in den Jahren 1848 und 1849, jeweils für kurze Zeit, nach Paris zurückkehrte, kam es wiederum zu zahlreichen Begegnungen.

Heines Essay *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* hatte ja die erwartete Revolution in Deutschland nicht als Emanzipation, sondern als revolutionäre Apokalypse entworfen. 1842 sah Heine in der *Lutezia* zwar die »Weltrevolution« (V, 406) heraufziehen, doch deren Wirkungen haben mit dem Hedonismus der einstigen saint-simonistischen Utopie nichts mehr gemein: »Wilde, düstere Zeiten dröhnen heran, und der Prophet, der eine neue Apokalypse schreiben wollte, müßte ganz neue Bestien erfinden.« (V, 407) Das Ende des *Wintermärchens* schließlich verheißt Deutschland nicht einmal mehr eine Revolution - nur noch eine stinkende Katastrophe.

Die Schärfe des Blicks, die Radikalität des Pessimismus in Heinrich Heines zeitkritischer Dichtung erklären sich nicht durch den politischen Einfluß von Karl Marx. Heine war Poet. Seine Poesie besitzt ihre eigene Wahrheit. Sie ist nicht die Magd seiner politischen Überzeugungen, Ihre Dialektik ist negativ. Ihre Radikalität besteht darin, der inneren Logik der entworfenen Bilderwelten zu folgen, nicht dem

erwünschten Verlauf von Geschichte. Der Dichter Heine ist politisch nicht zu fassen. Das hat seinen Gegnern wie seinen Anhängern den Umgang mit Person und Werk immer wieder schwergemacht.

Lazarus

Die Dichtung der „Matratzengruft“

Heines Vorreden nicht weniger als seine Nachworte sind stets von einiger Brisanz gewesen. Heine hat in ihnen Aufschluß gegeben über Schreibanlaß und Schreibmotivation, über politische Perspektiven und poetische Hintergründe. Er hat in ihnen, oft mit hintergründigem Humor und feiner Ironie, philosophische Prägnanz und analytische Schärfe bewiesen. Gelegentlich hat er, zur Freude der Zensur, Klartext geredet, ohne Rücksicht auf die Folgen. Und bisweilen hat er über seine persönlichen Lebensverhältnisse gesprochen, über die Entwicklung seines Denkens, über die Bedingungen seines Schreibens, über poetologische Erwägungen. Den intimsten Einblick in die Umstände seines Lebens hat Heine seinen Lesern wohl mit dem Nachwort zu seinem dritten großen Gedichtband gewährt, dem er den Titel *Romanzero* gibt. Am 30. September 1851 schloß Heine das Manuskript des Nachworts zum *Romanzero* ab, mit dem unverblümten Ausblick auf seinen nahen Tod. Eindringlich weist er auf seine Krankheit hin, ausführlich schildert er die Leidenssituation in der »Matratzengruft«, illusionslos sieht er sein Ende: »Ein Grab ohne Ruhe, der Tod ohne die Privilegien der Verstorbenen, die kein Geld auszugeben und keine Briefe oder gar Bücher zu schreiben brauchen — das ist ein trauriger Zustand. Man hat mir längst das Maß genommen zum Sarg, auch zum Nekrolog, aber ich sterbe so langsam, daß solches nachgrade langweilig wird für mich, wie für meine Freunde. Doch Geduld, alles hat sein Ende. Ihr werdet eines Morgens die Bude geschlossen finden, wo euch die Puppenspiele meines Humors so oft ergötzten.«

(VI/1, 180 f.)

Es ist eine Situation des körperlichen Verfalls, der Zerrüttung, des Siechtums, in der Heine, zu einem »spiritualisierten Skelette abgemagert« (TV/1, 180), seine letzten Jahre verbringt. Heines Nachwort wie seine brieflichen Äußerungen geben über den zunehmend zerstörerischen Krankheitsprozeß vielfältig Auskunft. Der Dichter, der seit 1848 »ohne die größte Anstrengung [...] keine Zeile aufs Papier bringen« kann, der sich aber trotz seines Leidens »frey, geistesklar, sogar heiter« fühlt, der sein »Herz als »gesund, fast lebenssüchtig, lebensgierig gesund bezeichnet (HS A 22, 271) — er nutzt sein Nachwort als Forum, um sich und seinen Lesern Rechenschaft zu geben, um eine Bilanz zu ziehen, die neben der persönlichen Lebenssituation auch Religion und Politik einbegreift: »Was mich betrifft, so kann ich mich in der Politik keines sonderlichen Fortschritts rühmen; ich verharrete bei denselben demokratischen Prinzipien, denen meine früheste Jugend huldigte und für die ich seitdem immer flammender erglühte. In der Theologie hingegen muß ich mich des Rückschreitens beschuldigen, indem ich [...] zu dem alten Aberglauben, dem persönlichen Gotte, zurückkehrte.« (VI/1, 184)

Damit ist Heines letztes großes Lebensthema angeschlagen, das Problem seiner »religiösen Überzeugungen und Ansichten« (VI/1, 184), das ihn in der ihm verbleibenden Zeit beschäftigt, vom Nachwort zum *Romanzero* bis zu den späten *Geständnissen*, von der Vorrede zur Neuauflage der *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1852) bis zu den fragmentarischen *Memoiren*. Ein Problem, bei dessen Erörterung Heine sich zur öffentlichen Preisgabe alter Glaubenssätze und Philosopheme genötigt sieht: zur Negation der Hegelschen Philosophie, zur Kritik an Marx und den Linkshegelianern, zum Abschied vom Pantheismus. Er habe, so schreibt er, »mit dem Schöpfer Frieden gemacht«: »Ja, ich bin zurückgekehrt zu Gott, wie der verlorene Sohn, nachdem ich lange Zeit bei den Hegelianern die Schweine gehütet. War es die Misere, die mich zurücktrieb? Vielleicht ein minder miserabler Grund. Das himmlische Heimweh überfiel mich und trieb mich fort durch Wälder und Schluchten, über die schwindligsten Bergpfade der

Dialektik.« (VI/1, 182)

Heine nimmt, im Angesicht des Todes, Abschied von zahlreichen Ansichten und Überzeugungen, die seinen Weg und sein Werk geprägt haben. Doch seine »Heimkehr zu Gott (VI/1, 182) sei »frei geblieben von jeder Kirchlichkeit; kein Glockenklang hat mich verlockt, keine Altarkerze hat mich geblendet« (VI/1, 184). Die Werke der letzten Lebensphase zeigen, daß Heine sich treu geblieben ist, auch in der Zeit des äußersten Leidens. Mehr noch: Er ist weiterhin respektlos, empört sich angesichts seines Elends, begehrt auf, auch gegenüber seinem zurückgewonnenen persönlichen Gott. Die Dichtung seiner letzten Jahre, die diesem Leiden »unter mancherlei körperlichen Hindernissen und Qualen« (VI/1, 180) abgerungen werden muß, zeugt von Heines Kampf wie von seiner Empörung. »Versifiziertes Lebensblut «(HSA 22, 322) hat Heine sie genannt — eine treffendere Metapher läßt sich kaum denken.

Romanzero.

»Sie wissen, wie der ordnende Geist zu meinen Haupt Eigenschaften gehört«, schreibt Heinrich Heine im März 1852 an seinen Verleger Julius Campe anläßlich seines vorletzten Gedichtbandes, »Sie werden es noch jüngst bei der Herausgabe des Romanzero bemerkt haben, der gewiß unendlich viel verloren hätte, wenn ich nicht der äußern Anordnung viel Zeit und Nachdenken schenkte.« (HSA 23, 192) Nicht nur verschiedene Briefe des Autors an seinen Verleger — Vorschläge und Einwände, Korrekturen und Umstellungswünsche, Ergänzungen und Rücknahmen — bezeugen solche Mühewaltung, sondern auch Berichte der Zeitgenossen sprechen von einer fortwährenden »Ein-, Aus- und Umreihung«, die Heine an seinem Manuskript vorgenommen habe. Heine hatte »alles auseinandergerissen auf Tisch und Bett um sich herum liegen«, notierte ein ehemaliger Verlags angestellter Campes, der Musikkritiker August Gathy, im August 1851 in einer Mitteilung an Heines Verleger.⁷¹ Auch die Differenz zwischen Druckvorlage und schließlich

veröffentlichter Endfassung des *Romanzero* belegt das Maß an Kritik und Selbstkritik, das Heine seinem Werk angedeihen ließ.

Zwar verrät die Entstehungsgeschichte des Buches gelegentlich einen Zug von Willkür, so beispielsweise, als Heine das Gedicht *Symbolischer Unsinn'm* den *Romanzero* aufgenommen wissen wollte, »um ein paar Seiten zu füllen«, aber ebenso bereit war, auf eine Veröffentlichung zu verzichten, »sollte jener Bogen schon in der Presse sein«. In diesem Falle, so wies er seinen Verleger an, »werfen Sie gefälligst das Gedicht in den Ofen« (HSA 23, 126). Auch beklagte der Autor nicht nur die »Eilfertigkeit« des Produktionsprozesses, sondern ebenso Schwächen des fertigen Werkes selber, die »manchmal das Gewissen des Autors« (HSA 23, 117) quälten. Dennoch bleibt der Anspruch ernst zu nehmen, den Heine für die innere Organisation und Strukturierung seines Lyrikbandes erhob und den er seinen Kollegen in Deutschland nachdrücklich empfahl: »Die Gedichtesammlung so vieler deutscher Dichter würde das Publikum mehr anziehen, wenn sie nicht durch Anarchie der Anordnung den barbarischen Geist ihrer Verfasser ver-riethe.« (HSA 23, 192 f.) Solche »Anarchie der Anordnung« hat Heine mit Bedacht und in aller Konsequenz vermieden. Er war sich bewußt, mit dem *Romanzero* die »dritte Säule meines lyrischen Ruhmes« zu errichten — »vielleicht ebenfalls von gutem Marmor, wonichtgar von besserem Stoffe« (HSA 23, 52).

In drei Bücher — *Historien, Lamentationen, Hebräische Melodien* — unterteilt, erfahren die ausladenden Stoffmassen eine Organisation nach Thematik und geschichtlicher Perspektivik, locker verbunden mit religiösen und poetischen Traditionen. Diese triadische Bauform des *Romanzero* hat verschiedentlich die Aufmerksamkeit der Literaturhistoriker gefunden und gelegentlich bemerkenswerte Deutungen auf sich gezogen. So betonte etwa der britische Heine-Forscher S.S. Prawer die prägende Bedeutung des triadischen Rhythmus für Heines Leben und Werk insgesamt mit dem Hinweis, »this triadic rhythm seems to have played a remarkable part in Heine's life, thought and art. The tripartitive di-vision of Heine's life corresponds to a favourite form of his poetry: the trilogy«. Prawer konnte sich mit

diesem Hinweis auf die schon ein halbes Jahrhundert zuvor von Oskar Walzel geäußerte Beobachtung stützen, nicht nur der Bau des gesamten Werks, sondern eben auch einzelne Gedichte — so *Der Apollogott*, *Der Dichter Firdusi*, *Vitzliputzli* — wiesen jene charakteristische Dreiteilung auf.⁷⁴ Während jedoch Walzel diese Einsicht mit der gewiß gewagten Spekulation verband, in solcher Dreiteilung verberge sich das Denkmuster des Hegeischen Dreischritts These-Antithese-Synthese, wies Helmut Koopmann diese Auffassung zurück mit der Begründung, das »Schwergewicht dieses Zyklus« liege im »Mittelstück«, den *Lamentationen* also, denen sich die *Historien* und die *Hebräischen Melodien* als die »flankierenden Abschnitte fast nach Art eines Triptychon zuzuordnen scheinen«⁷⁵. Dieser Deutung gelten die *Historien* und die *Hebräischen Melodien* als »Vor- und Nachgeschichte des im Mittelstück Dargestellten« in dem wiederum sich Heines »neues dichterisches Selbstverständnis« offenbare.

Es lohnt sich, im Hinblick auf Heines *Romanzero* bei dieser Diskussion ein wenig zu verweilen. Wenn die zuletzt zitierte Deutung auch vielfältige Belege im Gang der Argumentation aufzubieten vermag, so unterschätzt doch die Metapher »Triptychon« die eigentümliche dynamische Prozessualität, die der Makrostruktur des Bandes innewohnt. Diese Prozessualität läßt sich zunächst der Aneignung von Formtraditionen und der Aufnahme von Traditionsbezügen in Heines Werk ablesen. Bereits die Romanzenform, auf die der Titel hinweist, verbleibt nur im Stadium der Anspielung. Heine selbst spricht im Nachwort bezeichnenderweise lediglich vom »Romanzenton« (VI/1, 180). Die Romanze erweise sich mithin als Zitat einer Formtradition, deren Gesetzmäßigkeit Heine sich nicht unterwirft, sondern die er — wie schon im *Buch der Lieder* und in den *Neuen Gedichten* — aufnimmt, um sie fortzuentwickeln. Nicht anders verhält es sich mit der Balladenform, die das Werk durchzieht. Auch hier interessierten Heine mehr die ihm sich eröffnenden Möglichkeiten produktiver Erneuerung des Genres als die Einhaltung eines normativen Regelwerks. Eben deshalb ließ sich der *Romanzeroliterarhistorisch* bestimmen als »die Stelle, wo die politische Tendenz ausdrücklich die Grenze

zwischen Zeitgedicht und historischer Ballade überspringt«. Heine verwandelt sich also an, was auf seinem Wege liegt, nimmt, schöpferisch erneuernd, in die dynamische Prozessualität seines Schreibens selbst bereits entleerte Muster auf, um ihnen — als Zitaten und Versatzstücken — eine neue Funktion zuzuweisen. Und wie mit den Formen, so verhält es sich mit den inhaltlichen Traditionsbezügen: Auch sie werden lediglich zitiert. Mit den *Historien* greift Heine auf jene seit Herodot sich entfaltende Spezies empirischer Geschichtsschreibung zurück, die im deutschen Spätrenaissancealter ihre Entwicklung zur versifizierten Kunstform erfuhr, lehrhaft und unterhaltsam, bilderreich und plastisch, bisweilen drastisch und phantastisch biblisch wie geschichtliche Stoffe ausmalend und pointierend. Mit den *Lamentationen* spielt Heine auf die alttestamentlichen Klagelieder (»lamentationes«) des Jeremias an, offenbar eine Frucht — so wie der Bezug zu den neutestamentlichen Lazarus-Geschichten (Lukas 16, 19-31; Johannes 11, 1-44) innerhalb der *Lamentationen* auch — jener Bibellektüre, von der Heine im Mai 1852 in der Vorrede zur *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* so tief beeindruckt spricht: »Mit Fug nennt man diese die Heilige Schrift; wer seinen Gott verloren hat, der kann ihn in diesem Buche wiederfinden, und wer ihn nie gekannt, dem weht hier entgegen der Odem des göttlichen Wortes.« (III, 512) Den Titel *Hebräische Melodien* schließlich hatte zuvor bereits Lord Byron benutzt, Heines Wahlverwandter im Geiste und sein poetischer »Vetter«, dessen Werke er übersetzt (I, 377 ff.), dessen Melancholie er bewundert, dessen Seelenschmerz er sympathetisch nachempfunden hat. In seinen *Hebrew Melodies* beklagt Byron elegisch den Leidensweg des jüdischen Volkes. Heines Übernahme des Titels, wenngleich nicht der Problematik, will der Genialität des »Spießkameraden« Byron (Heine) die Reverenz erweisen.

Die hier skizzierten Traditionsbezüge bleiben ebenfalls außerordentlich locker geknüpft, weitmaschig eher denn eng an verpflichtenden Vorbildern orientiert. Wie der »Romanzenton« selber nur Anregungen des Genres Romanze aufnimmt, ohne etwa den Gattungsgesetzen strikt zu folgen, so bleibt das poetische Ingenium

Heines insgesamt Souverän eines lyrischen Produktionsprozesses, der sich die historischen, religiösen und literarischen Formtraditionen lediglich als Material anverwandelt, um mit diesem und durch dieses seinen eigenen Entwurf mit Blick auf die eigene Zeit auszuführen. Dieser Entwurf — man könnte ihn in Anspielung auf den Text *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* eine fragmentarische Geschichtsphilosophie nennen — erfährt nirgendwo eine explizite Ausführung. Er leuchtet vielmehr in der Struktur des gesamten Werks gleichsam nur auf, scheint durch den Gesamtbau hindurch, in seinen Einzelteilen wie in deren Verstreungen, ein vermittelter Ausdruck jener »Indifferenz«, die Heine, aller Affirmation in Fragen des Glaubens und der philosophischen Konstruktion abhold, verpflichtenden ideologischen Fixierungen von jeher entgegengebracht hat.

Von welcher Art ist diese Struktur? Zweifellos läßt sich der Zyklus *Lamentationen*, der in sich den Subzyklus *Lazarus* gesondert enthält, als »Mittelstück« des Gedichtbandes verstehen, als sein Herzstück, nicht allein aus Gründen des Umfangs. In ihm reflektiert sich die weit ausholende, breit angelegte und doch stets minutiös insistierende Klage über das Leiden an und in der Gegenwart. Die Situation des poetischen Subjekts wie die Rolle der Poesie selber, die politische Entwicklung *im* großen wie die einzelner Zeitgenossen, das Schicksal des leidenden Ich und die Zukunft des Kampfes um die einstigen Ideale — das sind die Themen, Gegenstände, Probleme, welche die Gedichte umkreisen. Dies jedoch ist eine Bestandsaufnahme eher denn eine »lamentatio« nach biblischem Vorbild: Selbstvergewisserung des lyrischen Ich in der Zeit des politischen Niedergangs, der Krankheit, der poetologischen Irritation, Diese Vergewisserung gilt der Orientierung in einer Zeit der Orientierungslosigkeit, der abermals anwortlosen Frage: *Jetzt-wohin* f (*Vifl*, 101 f.), einer Frage, die sich — wie in den Gedichten *Waldeinsamkeit* (VI/1, 79 ff.) oder *Autodafe* (VI/1, 104) — nicht zuletzt auf die Zukunft der eigenen Poesie richtet. Gerade die poetologischen Gedichte des Bandes scheinen das resignativ-pessimistische Element verstärkt zu formulieren, von dem im Zusammenhang des *Romanzero* so häufig die Rede ist, man denke an Schlußstrophen wie:

Bei den Flammen des Kamins
Sitz ich träumend, und ich seh,
Wie die Fünkchen in der Asche
Still verglühn

— Gut Nacht — Ade!« (VI/1, 104)

Diese Verse, in genauem Kalkül ans Ende des ersten Teils der *Lamentationen* gesetzt, vermöchten suggestiv eine Stimmung der Trauer zu erzeugen, nähme man sie isoliert, entzöge man sie mithin dem Kontext, in welchem ihre atmosphärische Suggestivität sich entfaltet und der seinerseits relativierend auf die von ihnen ausgehende Stimmung einwirkt. Ähnlich verhält es sich mit dem Gedicht, das den Abschluß des zweiten Teils der *Lamentationen*, des *Lazarus-Zyklus*, bildet, dem berühmten *Enfantperdu*:

Verlorner Posten in dem Freiheitskriege,
Hielt ich seit dreißig Jahren treulich aus.
Ich kämpfte ohne Hoffnung, daß ich siege,
Ich wußte, nie komm ich gesund nach Haus.
Ein Posten ist vakant!
— Die Wunden klaffen
-Der eine fällt, die andern rücken nach
-Doch fall ich unbesiegt, und meine
Waffen Sind nicht gebrochen
— Nur mein Herze brach.« (VI/1, 121)

Der Dichter als Soldat, das Gedicht als Waffe und der Freiheitskrieg als tödliche Schlacht — in Heines Chiffrensprache reflektiert sich die Heillosigkeit der subjektiv durchlittenen »Matratzengruft«-Situation in historischen Objektivationen. Wird im Gedicht *Oktober 1849* die Situation des Leidens zuletzt in Form einer Selbstansprache individualisiert und gleichsam nach innen verschlossen (»Doch still Poet, das greift dich an -/ Du bist so krank und schweigen wäre klüger«; VI/1, 118), so zeigt *Enfant perdu* die dialektische Verschränkung der individuellen

Leidensperspektive mit der geschichtlich-gesellschaftlichen Entwicklung. Den »Freiheitskrieg« werden andere führen, seine Impulse sind nicht besiegt, die Waffe der Kritik wirkt fort — dies sind die Gewißheiten des »verlorenen Postens«, des lyrischen *enfant perdu*, auch des Dichters Heinrich Heine. Das Understatement der vier Worte aber, die den Gedichtkreis der *Lamentationen* beschließen (»Nur mein Herze brach«), unterläuft den Scheintrost der historischen Perspektivierung. Die Ironie des Wörtchens »nur« entbindet Trauer, eine Trauer, die auf dem Existenzrecht des leidenden, sterbenden Ich besteht.

Wenn man in den *Lamentationen* den Topos reflektierten Leidens an der Gegenwart sehen darf, so in den *Historien* eine Rückwendung in die Vergangenheit, die im Unterschied zu allen Formen romantischer Verklärung gerade nicht den Glanz einer »aetas aurea« auszustrahlen vermag. Das Strukturprinzip des Historien-Zyklus ist das der Desillusionierung. Seine Erkenntnis lautet: Der Schlechtere siegt. Sein Verfahren eines repetitiven Umspielens und Illusivierens dieser Einsicht bedeutet: So war es immer schon. Betrug, Vernichtung, Mord bilden die wiederkehrenden Topoi dieses Zyklus, wirksam als geschehensförderndes Agens selbst dort, wo die Pointe ein glückliches Ende setzt (*Rampsenitz*, VI/1, 11 ff.; *Schelm von Bergen*, VI/1, 19 f.), vollends aber, wo es sich um das Schicksal des einzelnen (*Karl*., VI/ 1,25 f., *Der Dichter Firdusi*, VI/1,48 ff.) oder um das ganze Volk (*Vitzliputzli*, VI/1, 56 ff.) handelt. Hybris, Machtgier, Menschen Verachtung bilden die Antriebsenergien der historischen Impulse, die hier virulent sind. Und unversöhnlich, mit einer Drohung der Dritten an die Erste Welt klingt dieser Zyklus aus:

Mein geliebtes Mexiko,
Nimmermehr kann ich es retten,
Aber rächen will ich furchtbar
Mein geliebtes Mexiko.(VI/1, 75)

Dies also läßt sich aus der Historie lernen: daß die Verbrechen der Vergangenheit als lastende Schatten auf die Zukunft fallen, Erinnyen eines

unstillbaren Fluchs, dessen die Gegenwart eingedenk bleiben muß, wenn sie ihrer selbst, das heißt: ihrer Geschichtsverstrickung, innwerden will. Ihre unauflösbare Verkettung in die abgründige Chronologie der Zeitläufe und deren Kausalitäten, Konditionen und Konsekutionen setzen der Gegenwart Maß und Grenze. Kein Rückzug, kein Ausweg, keine Möglichkeit zur Flucht.

Heißt solche Mahnung deshalb: Resignation, Pessimismus, gar Fatalismus ? Dann hätte sich Heine selber, durchaus nicht »indifferent«, überaus affirmativ als schwarzseherischer Geschichtsphilosoph etabliert. Das aber ist seine Sache nicht. Und ebensowenig der Wunsch, mit dem abschließenden Zyklus, den *Hebräischen Melodien*, jenen Frieden mit Gott der ganzen Menschheit zu prophezeien, dem das Nachwort zum *Romanzero* so anschaulich Ausdruck gibt. Zurückgekehrt »zu einem persönlichen Gotte« (VI/1, 184) ist allenfalls die leidende Kreatur, das Dichter-Subjekt, das aus solcher Entscheidung nicht im geringsten eine verallgemeinerungsfähige Zukunftsgewißheit ableitet. Keine messianische Hoffnung findet sich hier, aus den unseligen Verkettungen und Verstrickungen der Menschheitsgeschichte dereinst erlöst zu werden. Die strukturelle Konstellation von leidvoller Gegenwart und desillusionierter Vergangenheit lenkt zuletzt den Blick in eine offene Zukunft, deren poetisches Zertifikat »Fragment« heißt. Mit den *Hebräischen Melodien* verweigert Heine der geschichtsphilosophischen Trias Vergangenheit -Gegenwart-Zukunft die Vollendung, den einzelnen Gedichten wie dem Zyklus iß seiner Gesamtheit. Kann noch das erste der drei letzten Gedichte des *Romanzero*, *Prinzessin Sabbath*, als in sich abgeschlossen gelten, so findet sich in dem umfänglichsten, dem mittleren *Jebuda ben Halevy*, der kokette Hinweis »Fragment«, während das letzte dieser drei ausladenden Meisterstücke epischer Lyrik, *Disputation*, nachgerade gewaltsam abgebrochen erscheint.

"wäre also Heine zum Abschluß *des Romanzero* in dem Versuch gescheitert, einmal noch große Lyrik zu entwerfen, im Rückgriff auf Thematik und Tradition eines jüdischen Messianismus und als Neuformulierung einer eigenen künftigen Poetik ?" Dann ließe sich womöglich — wie Theodor W. Adorno es in seiner Deutung von

Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aaron* formuliert hat — von einem sakralen Fragment sprechen, Ausdruck einer Zeit der Gottferne und Götterverlassenheit, die dem sakralen Kunstwerk geschichtsphilosophisch das Urteil gesprochen hat: unvollendet, Fragment bleiben zu müssen. Doch Heine hat den fragmentarischen Charakter des *Romanzero* und insonderheit seines letzten Zyklus nicht allein als notwendig akzeptiert — er hat ihn sogar inszeniert, zumindest sehr bewußt in Kauf genommen, und er hat ihn Öffentlich gemacht. In einem Brief an Campe bestand Heine, noch während der Drucklegung des Bandes, ausdrücklich darauf, das Gedicht *Jehitda Ren Hale-vy* als Fragment zu kennzeichnen. (HSA 23, 128 f.) Zuvor hatte er bereits bekannt, daß ihm »die Muße zu Feile und Ergänzung-« (HSA 23, 117) für dieses Gedicht gefehlt habe, ein Mangel, den er in abgemilderter Form auch dem »in großer Eile« produzierten Gedicht *Disputation* attestierte (HSA 23, 117). Verwundert dieser Mangel gerade angesichts der Akribie und Sorgfalt, mit der Heine seine Gedichte durcharbeiten, seine Sammlungen zu ordnen pflegte, so kann andererseits Heines Verwendung des Begriffs »Fragment« Aufschluß darüber geben, warum er an die Öffentlichkeit gab, was ihn augenscheinlich nicht vollendet dünkte. Denn auch in der Vorrede zur Neuauflage der *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, abermals an prominenter Stelle also und nur ein Jahr später, heißt es: »Das vorliegende Buch ist Fragment und soll auch Fragment bleiben.« (III, 509) Hier betrifft das Eingeständnis des fragmentarischen Charakters den Verzicht auf die Revision von religiösen Ansichten und Einsichten. Und die Begründung lautet: »Ich könnte zwar, wie manche Schriftsteller in solchen Fällen tun, zu einer Milderung der Ausdrücke, zu Verhüllungen durch Phrase meine Zuflucht nehmen; aber ich hasse im Grunde meiner Seele die zweideutigen Worte, die heuchlerischen Blumen, die feigen Feigenblätter.« (III, 509)

Der Fall Hegt also anders, womöglich komplizierter als beim späteren Schönberg. Heine läßt nicht, notgedrungen, unvollendet, was objektiv nicht mehr zu vollenden wäre: Religiosität als Möglichkeit künftiger Poesie. Vielmehr nimmt er in den Entwurf einer solchen religiösen Dichtung mit jüdisch-messianischer Thematik

jenes Maß an Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit ihrer Zukunftsmöglichkeiten expressis verbis auf, das sie objektiv — kantisch gesprochen: transzendental — kennzeichnet. Entwurf bedeutet demnach: Trotz alledem! Fragment aber: Jetzt wohin? Der Aufbruch und seine Zurücknahme fallen zusammen. Aber die Zurücknahme des Aufbruchs, da sie in selbstreflexiv-fragmentarischer Gestalt ausdrücklich einbekannt wird, nimmt diesem nicht den Impuls, sondern nur die Richtung, genauer: die Gewißheit, über den Gang des Geschehens und über die Entwicklung der Poesie prognostisch noch verfügen zu können.

Dies ist der Gehalt des letzten Gedichts, *Disputation*, und insbesondere jener kakophonischen Strophe, mit welcher der *Romanzero* schließt. Nachdem der Franziskanermönch und der jüdische Rabbi am Hofe von Toledo in wüstem Streitgespräch ihre unterschiedlichen theologischen Auffassungen vorgetragen haben — so verschlagen wie verlogen, so polemisch wie böseartig —, soll nach zwölf Stunden »Kampf«, ohne daß ein Ende abzusehen ist, schließlich die Königin entscheiden. Deren Spruch fällt lakonisch genug aus:

»Welcher recht hat, weiß ich nicht -Doch es will mich schier bedünken, Daß der Rabbi und der Mönch, Daß sie alle beide stinken.« (VI/1, 172)

Dieser abrupte, epigrammatische Schluß, mag er auch einer »großen Eile« im Fortgang der poetischen Produktion geschuldet sein, trifft in seiner Gewaltigkeit exakt den Nerv der Disputation. Denn die groteske Verfehlung der theologischen Substanz durch beide Parteien bildet deren genauesten Ausdruck. In seiner fragmentarischen Struktur, in der Unvermitteltheit des nur scheinbar angemessenen Urteils sagt dieses Gedicht zuletzt, was über die Gültigkeit religiöser, geschichtsphilosophischer, ideologischer Gewißheiten zu sagen bleibt: nichts.

»Le style, c'est l'homme meme« — der »Gestank, der von den Repräsentanten der beiden Glaubens riecht ungen ausgeht, ist mehr als nur ein angemessenes Ausdrucksmittel der Groteske. Chiffren des Geruchs — erinnert sei nur an den Schlußteil des *Wintermärchens* — durchziehen Heines Lyrik wie ein leitmotivisches Netzwerk, in welchem aus Duft und Gestank des Lebens bunte Vielfalt in all ihren

Nuancen aufscheint, wahrgenommen und gewertet durch die höchst empfindliche und reizbare Geruchsempfänglichkeit des lyrischen Ich. Wie die Menschen, die Gedanken, die Ereignisse wirklich und wahrhaftig sind: gut oder schlecht, klug oder dumm, anregend oder abgeschmackt, so riechen sie auch: angenehm oder übel, betörend oder ekelhaft, erregend oder abstoßend. »Daß der Rabbi und der Mönch,/ Daß sie alle beide stinken«, kennzeichnet mithin ihr Denken und ihr Handeln gleichermaßen und charakterisiert sie, im Kontext der sensualistischen Chiffrensprache Heines, als Personen hinreichend. Damit aber nicht genug, enthält diese Charakterisierung implizit ein Postulat: Das letzte Wort dieser letzten Strophe, damit des ganzen *Romanzero*, formuliert ein Plädoyer für Sinnlichkeit als Lebensprinzip, für den »Wohlgeruch« als Daseins-, Denk- und Ausdrucksform. Die ironische Uneigentlichkeit, in welche dieses Plädoyer sich kleidet, verdeutlicht jedoch zugleich: Es handelt sich um ein Programm für eine fragmentarisch nur zu entwerfende Zukunft, die in praktischer Lebenstätigkeit allererst herzustellen wäre.

Ironie des Leidens

Vor diesem Hintergrund scheint es angemessen, ein Gedicht Heines zu interpretieren, das wie kein anderes die philosophische und die persönliche Problematik der letzten Lebensphase Heines zu beleuchten vermag. Es entstammt dem 1854 erschienenen Lyrikband *Gedichte. 1853 und 1854*, dem letzten zu Lebzeiten Heines erschienenen Gedichtband, gehört also zu jenen »Gedichten der Agonie«, wie Heine sie August Gathy gegenüber genannt hat, »die der Augenblick erzeugt, womit ich meine Leiden verscheuche« (HSA 23, 294). Entstanden offenbar im April oder Mai 1854, zählt das Gedicht, das den Zyklus *Zum Lazarus* der *Gedichte. 1853 und 1854* einleitet, zu den letzten, die Heine der Sammlung einfügte. Er übersandte es seinem Verleger Campe am 30. Mai 1854, zusammen mit den

übrigen Gedichten des Lazarus - Zyklus und verbunden mit genauen Anweisungen für eine Platzierung innerhalb des fertiggestellten Gedichikreises. Dieses Gedicht darf exemplarisch für Heines letzte Schaffensphase genannt werden. Nie zuvor hat er Fragen, die ihn verstörten und bewegten, radikaler, unverblümter, nachdrücklicher gestellt, nie danach zu einer ähnlich uneigentlichen Replik sich verstanden wie in diesem Gedicht;

Laß die heiligen Parabolen,
Laß die frommen Hypothesen –
Suche die verdamnten Fragen
Ohne Umschweif uns zu Jösen.
warum schleppt sieh blutend, elend,
Unter Kreuzlast der Gerechte,
Während glücklich als ein Sieger
Trabe auf hohem Roß der Schlechte?
woran liegt die Schuld?
Ist etwa Unser Herr nicht ganz allmächtig?
Oder treibt er seihst den Unfug?
Ach, das wäre niederträchtig.
Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Handvoll
Erde endlich stopft die Mäuler
-Aber ist das eine Antwort?« (VT/1,201 f.)

Es ist bekannt, daß Heine sich seine Krankheit nach 1848 im Licht der politischen Ereignisse deutete, im Hinblick also auf die gescheiterte Februarrevolution von 1848 und die nachfolgende Restauration. Heines Gedicht will als Suche nach einer Lösung jener Fragen gelesen werden, die sich angesichts des erreichten Nullpunkts — der individuellen Existenz wie der politischen Situation — erheben. Einer Lösung aber, so machen die drei Imperative der ersten Strophe in poetologisch-selbstkritischer Absicht deutlich, die nicht länger eine poetische Gewandung duldet, keine »heiligen

Parabolen«, keine »frommen Hypothesen« mehr erträgt. Einer Lösung, die vielmehr des direktesten Zugangs bedarf, weil es sich um immer wieder bohrend aufs neue sich stellende Fragen handelt, um »verdammte Fragen«, die nicht verstummen wollen: Fragen nach dem Sinn eines sinnlosen Daseins, nach dem Grund grundlosen Leidens, nach der Vernunft vernunftlosen Lebens.

Die erste Strophe des Gedichts gibt auf diese Weise einer impliziten Poetik Ausdruck, die im Vollzug des Gedichts selber wissent- und willentlich ihrer Mittel und Möglichkeiten sich begibt, um bis zum Kern der Dinge vorzustößen. Denn »ohne Umschweif« heißt: Preisgabe lyrischer Originalität und intuitivgenialer Sprachmächtigkeit, farbenprächtiger Bildlichkeit und sinnlicher Metaphorik. »Ohne Umschweif« heißt auch: Konzentration auf Wesentliches, Bedeutsames, Grundsätzliches, ganz im Sinne jenes Kunstprogramms Heines, das im März 1848 den Verzicht forderte auf »alle jene Schnörkeleien und Verbrämungen, welche noch an die Rokokozeit des deutschen Schrifttums erinnern« (V, 213). Der Dichter in der »Matratzengruft«, der im Hinblick auf die nachrevolutionäre Zeit nicht ohne Bitterkeit prophezeite: »Die Herrschaft der Schönheit hat ein Ende wie so manche andre; auch die deutsche Schreibkunst wird emanzipiert, sie wird jedenfalls keine Kunst mehr sein« (V, 213) — dieser Dichter verlangt nun auch von seiner eigenen lyrischen Produktion die Besinnung auf das, was ihr zukommt in der Stunde der Not: im Augenblick der Wahrheit zu sagen, was ist.

Den direktesten Zugang zur Lösung der »verdammten Fragen« bildet selber eine Frage, die Frage nach dem Grund allen Leidens, die Sinn- und Wahrheitsfrage: »Warum?« Eine Frage in biblischer Tradition. Schon 1844 hatte Heine das Buch Hiob als das »Hohelied der Skepsis bezeichnet: »es zischen und pfeifen darin die entsetzlichen Schlangen ihr ewiges: Warum?« (V, 190) Und Lazarus bleibt, vom *Romanzero* bis zum Ende der *Geständnisse*, die leitmotivisch wiederkehrende Figur des Aussätzigen, in deren Krankheit Heine eine sinnlose Schicksalswillkür am Werke sieht. Warum muß Hiob leiden, der gerecht und gottesfürchtig lebt? Warum Lazarus voller Schwären vor der Tür des reichen Mannes um Brosamen betteln? Warum, so

fragt sich nun auch Heine, ein zweiter Hiob, ein anderer Lazarus, zwei Jahre vor seinem Tod in einem Prozeß qualvollen Sterbens — warum muß er, der Gerechte, leiden, während der Schlechte erhöht wird und der Reiche »alle Tage herrlich und in Freuden« (Lukas 16, 19) leben darf? Das Zitat des biblischen Diskurses macht deutlich: Es geht um mehr als nur um das persönliche Schicksal des Dichters Heinrich Heine. Es zeigt sich darin ein Grundmuster menschlichen Lebens. Heine hatte es bereits 1844 angesichts des erblindeten Orientalisten Munk beklagt: »Aber warum muß der Gerechte so viel leiden auf Erden?« (V, 190), und dieselbe Frage, nunmehr auf die eigene Situation bezogen, in einem Brief vom Oktober 1848 an Gustav Kolb gestellt (HSA 22,298). Auch in den *Historien* des *Romanzero*, in den Gedichten *Schlachtfeld bei Hastings*, *Der Dichter Firdusi* oder *Vitzliputzli* ist dieses Grundmuster in seinem geschichtlichen Wandel gestaltet und findet in den *Lamentationen* seine der Historie korrespondierende Individualform. Ein Grundmuster menschlichen Lebens und Leidens, das sich von der vorgeschichtlichen Zeit des Alten Testaments bis in die widerspruchsvolle Zerrissenheit der Moderne erstreckt, schicksalhaft und verhängnisvoll, unentrinnbar und ausweglos, zu si-stieren nur kraft der abgründigen Skepsis jenes »Warum«.

Dieses »Warum« entgrenzt das Eingangsgedicht zum Lazarus-Zyklus zugleich zur grundsätzlichen Frage nach der Existenz Gottes. Die biblischen Leiden Hiobs und Lazarus', die in jener Frage anklingen, verweisen auf Gott als den möglichen Urheber ungerechten Leidens in der Weh, dem gerade die Gerechten unterliegen. Gott aber als Urheber eines sinnlosen Leidens — dieser Gedanke läßt die Frage nach dem »Warum« sich radikalisieren zur mosaischen Frage nach der »Schuld«, wie sie in der dritten Strophe formuliert wird, nach einer Verfehlung Gottes, nach seiner Ohnmacht gar, danach, ob Gott womöglich selber nicht Herr seiner Allgewalt sei, mithin: kein Gott. Der leidende Dichter kann sich mit seiner erniedrigenden, entwürdigenden Situation eines historischen wie existentiellen Nullpunkts nicht bescheiden, sich mit den Leiden, den Schmerzen, den Qualen nicht zufriedengeben. Er muß, da sich ihm aus seinem Dasein in der »Matratzengruft« ein

Heilsplan nicht erschließt, weiter fragen, ob es sich womöglich um einen Unheilsplan handelt, wie im Buch Hiob auch, der sich dem Dichter — mit einer so verzweifelten wie ironischen Metapher, einem gleichsam pejorativen Euphemismus — als »Unfug« darstellt. Ein Gedanke, der die Grenze zur Blasphemie überschreitet — die hilflos-moralische Verurteilung seines Gehalts als »niederträchtig« kann daher nur im Konjunktiv erfolgen. Aus diesem Grunde hat Heine den Vorwurf, das Gedicht sei »atheistisch«, lächelnd und voller Ironie mit der Präzisierung korrigiert, es sei »religiös, blasphemisch-religiös«.

Ironie in diesem Gedicht heißt: Dissonanz. Sie findet sich hier als der wohlkalkulierte Mißklang des letzten Verses, der das bislang durchgehaltene Reimschema aufsprengt, Ausdruck eines abgründigen Dissenses, in dem das Mißverhältnis zwischen ungerechtem Leiden und antwortlosem Fragen eingefangen ist. Ein Reim — das hätte zuletzt Einklang, gar Einverständnis mit dem Unabänderlichen bedeutet. Indem die existentielle Dissonanz über das Stilmittel der Assonanz (»Handvoll«/»Antwort«) organisiert wird, hält das leidende Ich gegenwärtig, was sich wirklich und wahrhaftig, so banal wie grauenhaft, aufeinander bezieht: das schließlich im Grab gestopfte Maul, die gleichwohl nicht endenden Fragen. Die Verweigerung des Reims in der Form einer gleichsam dissonanten Assonanz birgt mithin eine Möglichkeit des Protests in sich, die über das Ende des Gedichts wie über die allzu engen Begrenzungen der »Matratzengruft« hinausweist. Der Anspruch, »die verdammt Fragen« lösen zu wollen, dem »Warum« weiterhin nachzugehen, angesichts von Qual und Not und Schmerz nicht zu verstummen, sondern auf Antwort zu bestehen — dieser Anspruch bleibt erhalten. Er bleibt erhalten jedoch in der Gestalt der Negation, der Uneigentlichkeit, in der Form einer in sich gebrochenen Ironie. Denn die rhetorische Frage, mit der das Gedicht ausklingt, negiert sich unausgesprochen selber. Ihre Rhetorik weiß, daß die Antwort des gestopften Mauls keine ist — sie will sich deshalb mit dieser nicht bescheiden. Wenn sich eine Interpretation des Gedichts unter vornehmlich inhaltlichen Gesichtspunkten bis zu dieser Deutung vorwagen darf, so läßt sich einem Blick auf

seine Bauform, auf seine innere Organisation noch ein ergänzender Aspekt abgewinnen. Die Aufteilung der poetischen »lamentatio« in vier Strophen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Gedicht seiner Struktur nach lediglich eine dreifache Untergliederung aufweist. Läßt sich die erste Strophe als eine implizite, selbstkritische Poetik lesen, so bilden die beiden mittleren Strophen mit ihren bohrenden Sinnfragen die Einlösung jener impliziten Poetik in eben der geforderten Form: »ohne Umschweif«, während die letzte Strophe desillusioniert ihr protestierendes Resümee zieht. Ein Dreischritt also, der jedoch nicht die erkannten und benannten Widersprüche und Sinnwidrigkeiten auf einer höheren Ebene miteinander versöhnt, »aufhebt« in jenem von Hegel in der *Wissenschaft der Logik* bestimmten Sinne, sondern vielmehr unversöhnt festhält, was an Widersinn der Erfahrungswirklichkeit des leidenden Ich vorausliegt.

Gleichwohl wird der Anspruch keineswegs preisgegeben, den die Protestenergien der letzten Strophe unterderhand mitteilen. Dieser Anspruch — es ist der auf Glück, auf Vernünftigkeit, auf Befreiung von Not und Qualen — zieht sein Recht aus den göttlichen Segnungen, die der Zeit der Leiden in den biblischen Erzählungen selber folgen. Hiob erhält von Gott »zwiefältig so viel, als er gehabt hatte« (Buch Hiob 42, 10) und stirbt »alt und lebenssatt« (Buch Hiob 42, 17), Lazarus aber wird nach seinem Tod »getragen von den Engeln in Abrahams Schoß« (Lukas 16, 22). Die antwortlose Frage nach der Qualität jener »Antwort«, die das mit Erde gestopfte Maul »endlich« darstelle, zielt auf die endliche Sinnerfüllung der Leidenszeit durch die Segnungen Gottes. Sie besteht auf diesen, sie fordert sie ein, jedoch nicht in der Gewißheit eines positiven Glaubens, nicht einmal als teleologisch sich verstehende Hoffnung, sondern einzig in der Form der Ellipse, der Aussparung, der Negation jener Lebenssituation, von der sie ausgeht und über die sie hinauswill, nicht sagend, nicht wissend, wohin.

Die Ironie in Heines später Lyrik — so läßt sich vor dem Hintergrund dieser Gedichtinterpretation sagen — protestiert gegen den Status quo sinnwidrigen, grundlosen, unvernünftigen Leidens schlechthin. Zugleich tritt sie damit heraus aus

dem begrenzten Gesichtskreis des lyrischen Ich. Weil dieses Ich die Frage radikal subjektiviert, kann es deren Horizont erweitern zu Menschheitsfragen, vermag es, vermittels der Kollektivpronomina »wir« und »uns«, für alle Menschen zu sprechen. Es besteht, noch immer und abermals, darauf, daß »das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist«. In seinem Leiden faßt sich das Leiden der Welt zusammen, in seinem trostlosen Untergang die Trostlosigkeit der menschlichen Existenz. Indem es aber seinem Leidensausdruck die Form der Ironie leiht, erhält es sich die Form des Protests.

Geständnisse

Heine hat den Zusammenhang von politisch-kultureller Situation und individueller Existenz verschiedentlich an herausgehobener Stelle betont. So etwa in dem in Deutschland veröffentlichten Text 33 der *Schriftstellernöte*, in dem er anlässlich von Zeitungsspekulationen über seine Krankheit »Zweifel« daran äußert, »ob der Mensch wirklich ein zweibeiniger Gott ist, wie mir der selige Professor Hegel vor fünfundzwanzig Jahren in Berlin versichert hatte« (V, 108 ff.). Ferner in den Skizzen *Über die Februarrevolution 1848*, deren erste, ebenfalls in Deutschland erschienene — anlässlich der Revolution in Paris und des eigenen Zusammenbruchs — die Fragen aufwirft: »Wiederholt sich der große Autor? Geht ihm die Schöpfungskraft aus?« (V, 208) Die Betonung dieser Zusammenhänge war für Heine mehr als nur ein Aperçu — sie stellte eine Deutungsmöglichkeit der eigenen, immer politisch sich verstehenden individuellen wie künstlerischen Existenz dar. Ihren prägnantesten Ausdruck bilden die *Geständnisse*, an denen Heine zu eben der Zeit arbeitet, da auch das Eingangsgedicht zum Lazarus-Zyklus entsteht. Heines *Geständnisse* tragen autobiographischen Charakter. Ihre Thematik weist jedoch über ein im engeren Sinne lebensgeschichtliches Raisonement weit hinaus in grundsätzliche Fragen der Geschichte und der Ästhetik, der Revolution und des

Glaubens. Problemkreise also, wie Heine sie auch im Nachwort zum *Romanzero* (VT/1, 179 ff.) und in der Vorrede zur Neuauflage seines Essays *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1851, 1852) thematisiert hat. Mit Blick auf die Entwicklung nach der Februarrevolution — »Die Letzten wurden die Ersten, das Unterste kam zu oberst, sowohl die Dinge wie die Gedanken waren umgestürzt, es war wirklich die verkehrte Welt« (VT/1, 475) — beschreibt Heine hier seine eigene Entwicklung im Fortgang der geschichtlichen Ereignisse als Prozeß der Selbstbesinnung und Selbstbescheidung:

»Wäre ich in dieser unsinnigen, auf den Kopf gestellten Zeit ein vernünftiger Mensch gewesen, so hätte ich gewiß durch jene Ereignisse meinen Verstand verloren, aber verrückt wie ich damals war, mußte das Gegenteil geschehen, und sonderbar! just in den Tagen des allgemeinen Wahnsinns kam ich selber wieder zur Vernunft! Gleich vielen anderen heruntergekommenen Göttern jener Umsturzperiode, mußte auch ich kümmerlich abdanken und in den menschlichen Privatstand wieder zurücktreten. Das war auch das Gescheiteste, das ich tun konnte. Ich kehrte zurück in die niedre Hürde der Gottesgeschöpfe, und ich huldigte wieder der Allmacht eines höchsten Wesens, das den Geschicken dieser Welt vorsteht, und das auch hierfür meine irdischen Angelegenheiten leiten sollte.« (VI/1, 475)

Man hat in den *Geständnissen*, soweit sie überhaupt zur Kenntnis genommen wurden, vielfach das Bekenntnis einer persönlichen politischen und religiösen Wende sehen wollen, eines zäsurartigen Lebensumbruchs, einer Umkehr im Denken und Glauben. Doch eine kritische Lektüre dieses autobiographischen Textes, die den Tonfall ironisch-spielerischen Umgangs mit dem eigenen Lebensweg wahrzunehmen vermag, kann eine solche Deutung ebensowenig bestätigen wie die Interpretation des Eingangsgedichts zum Lazarus-Zyklus. Im Gegenteil: So wie Heine selber in einem Brief an Campe vom August 1854 die *Geständnisse* als »wichtig« verstand, »indem die Einheit aller meiner Werke und meines Lebens besser begriffen wird« (HSA 23, 358), so läßt sich auch das Gedicht als eine Art Lebenssumme verstehen, die in nuce die Einheit von Poesie und Existenz des

Lyrikers Heinrich Heine ausspricht.

Heine bleibt auch in Gottesfragen der Skeptiker, der er stets war, nur führt ihn seine Skepsis nun auf paradoxe Weise zurück zum Gedanken an die »Allmacht eines höchsten Wesens«(Heine). In ein und demselben Brief, in ein und demselben Satz sogar weiß Heine im Januar 1850 an Heinrich Laube in Wien zu berichten, daß »sich in meiner religiösen Gefühlsweise gar keine so große Veränderung zugetragen« *habe*, und zugleich, »daß auch in meinen religiösen Ansichten und Gefühlen eine Februar-Revolution eingetreten« sei. (HSA 23, 23 f.)

»Februar Revolution« aber heißt eben: keine wirkliche Umwälzung der Verhältnisse, weder im Sozialen noch im Religiösen. »Februar Revolution« bedeutet für Heine, daß »ich an der Stelle eines Prinzips, das mich doch früherhin ziemlich indifferent ließ, ein neues Prinzip aufstellte, dem ich ebenfalls nicht allzu fanatisch anhänge und wodurch mein Gemüthszustand nicht plötzlich umgewandelt werden konnte: ich habe nämlich, um Dir die Sache mit einem Worte zu verdeutlichen, den Hegeischen Gott oder vielmehr die Hegeische Gottlosigkeit au/gegeben und an dessen Stelle das Dogma von einem wirklichen, persönlichen Gorce, der außerhalb der Natur und des Menschen Gemüthes ist, wieder hervorgezogen.* (HSA 23, 24) Gerade weil Heine diesem Dogma »nicht allzu fanatisch« anhängt, gerade weil es sich »ebenso durchführen läßt, wie unsere Hegeische Synthese« (HSA 23, 24), kann er aus seiner »Indifferenz« jenen Funken schlagen, der seine Skepsis zur Ironie entzündet *und* dieser erlaube, den Gedanken einer möglichen Schuld, Ohnmacht und Niedertracht seines persönlichen Gottes in einer Art mosaischer Rebellion zu umspielen. Ihre Kraft, noch in der trostlosen Situation der »Matratzengruft« unerschöpft, bezieht diese Negation aus der Fähigkeit zur Kritik, der Heines späte Lyrik entspringt. Eine Kritik, die sich nährt aus der Erfahrung unmenschlichen Leidens, die sich lebendig erhält im Protest gegen dieses Leiden und insoweit ein genaues Gegenstück bildet zu jener Disposition aus Desillusionierung, Resignation und Pessimismus, die man im Hinblick auf Heines Spätwerk vielfach konstatiert hat. Eine Kritik aus dem paradoxen Geist säkularer Religiosität und

religiöser Blasphemie, die bestimmend bleibt auch für die Gottesvorstellung Heines. Auch für diese gilt jenes entschiedene Wort von der »Indifferenz« allen positiven Festlegungen gegenüber, denen der Philosophie wie denen des Glaubens, des Pantheismus wie des Deismus. Weder hat sich Heine, seinem eigenen Wort zufolge, vom Saulus zum Paulus gewandelt, noch hat er den theologischen Bekenntnissen der Kirchen sich überlassen. Er begreift vielmehr in den *Geständnissen* »Gott« durchaus als einen menschlichen Entwurf, dessen Tradition ihm nicht von ungefähr der zürnende Moses verbürgt: »als sei dieser mosaische Gott nur der zurückgestrahlte Lichtglanz des Moses selbst« (VI/1, 480). Ein »Gott«, dessen psychische Entlastungsfunktion als Klageinstanz in der »Matratzengruft« Heine für beträchtlich erklärt — »froh«, die eigenen, »in bedenkliche Verwirrung geratenen« Angelegenheiten »gleichsam einem himmlischen Intendanten zu übertragen, der sie mit seiner Allwissenheit viel besser versorgt« (IV/1, 475). Ein »Gott«, dessen Eignung zur ironischen Spiegelung der eigenen Existenz zuletzt doch ihm, dem leidenden Dichter, das Recht auf das letzte Wort, das der Kritik, eröffnet: »Ja, die Lauge der Verhöhnung, die der Meister über mich herabgeußt, ist entsetzlich, und schauerlich grausam ist sein Spaß. Demütig bekenne ich seine Überlegenheit, und ich beuge mich vor ihm im Staube. Aber wenn es mir auch an solcher höchsten Schöpferkraft fehlt, so blitzt doch in meinem Geiste die ewige Vernunft, und ich darf sogar den Spaß Gottes vor ihr Forum ziehen und einer ehrfurchtsvollen Kritik unterwerfen. Und da wage ich nun zunächst die untertänigste Andeutung auszusprechen, es wolle mich bedanken, als zöge sich jener grausame Spaß, womit der Meister den armen Schüler heimsucht, etwas zu sehr in die Länge; er dauert schon über sechs Jahre, was nachgerade langweilig wird. Dann möchte ich mir ebenfalls die unmaßgebliche Bemerkung erlauben, daß jener Spaß nicht neu ist und daß ihn der große Aristophanes des Himmels schon bei einer andern Gelegenheit angebracht, und also ein Plagiat an hoch sich selber begangen habe.« (VI/1, 499 f.)

Das ist die Sprache des Leidens, das sich über sich selber erhebt, ohne

deshalb sich selbst zu verleugnen: Scherz, in dem das Grauen wohnt, Empörung, die dem Schmerz Raum gibt, Kreatürlichkeit, die auf der Würde des Menschen besteht. Es ist ein alter Diskurs, den Heine hier zitiert, der biblische Diskurs jener Hiob, Jeremias, Lazarus wie der der mittelalterlichen Seuchen und Plagen, der Diskurs des Leidens, in dem sich Menschheitsgeschichte verpuppt. In die Tradition dieses Diskurses hinein entgrenzt Heine nach 1848 sein individuelles Erleben und objektiviert es damit zur transsubjektiven, übergeschichtlichen Erfahrung.

Schlußfolgerungen

Heinrich Heine meldete 1842 seinem Verleger: »Ich schreibe viel«. Es war die Zeit, da *Atta Troll* und *Deutschland. Ein Wintermärchen* entstanden, und es war die Entstehungszeit des Bandes *Neue Gedichte*. Der neue Gedichtband erschien, trotz Verboten und Beschlagnahmen innerhalb weniger Wochen eine zweite Auflage (insgesamt 4 500 Exemplare). Eine dritte, erweiterte Auflage erschien noch zu Lebzeiten Heines im Jahre 1852.

In vier Zyklen hat Heine seine *Neuen Gedichte* organisiert: ***Neuer Frühling, Verschiedene, Romanzen, Zeitgedichte***. Sie bilden thematisch-formale Einheiten, die wiederum von einer durchdachten Ästhetik des Arrangements zeugen, von einer Art Binnengespräch zwischen den Gedichten innerhalb der einzelnen Zyklen, aber auch der einzelnen Zyklen untereinander.

Der erste Zyklus, *Neuer Frühling*, der bereits 1830/31 entstanden ist, eine Auftragsarbeit des Komponisten Albert Gottlieb Methfessel, deren musikalische Realisierung jedoch nicht zustande kam. Thematische und motivische Anklänge, Gefühls- und Lichtkontraste, Tier- und Pflanzensymbolik, das Spiel der Farben und Formen in der Natur, der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, der Stimmungen und Emotionen — all das scheint bekannt. »Herz« reimt sich auf »Schmerz«, »Leid« alliteriert mit »Lust«, »Nachtigallen« und »Rosen« geben sich wieder und wieder ein metaphorisches Stelldichein. Leitmotivisch durchzieht die Farbe Blau den Himmel der Gefühle, und das Oxymoron ist die bevorzugte Stilfigur dieses emotionalen Extremismus.

Die formal strenge Aufteilung der 44 lyrischen Einheiten des Zyklus in 22 zwei- und 22 mehrstrophige Gedichte und die gleichsam episch in den Zyklus eingearbeitete Geschichte einer Liebe, deren Stimmung und Verlauf dem atmosphärischen Wechsel der Jahreszeiten folgt, von der frühlinghaften Ahnung .

Aus dem Zusammenspiel dieser zweifachen formalen Durchorganisation mit den durchgängigen Brechungen der liebeslyrischen Einzelwahrnehmungen und der topologischen Verfremdung des Prolog-Gedichts erwächst die distanzschaffende strukturelle Selbstreflexivität des Gesamtzyklus. Sie erlaubt es, diese romantisch inspirierte Liebeslyrik nicht einfach als eine Fortführung solcher Traditionen zu lesen, sondern als einen höchst modernen Diskurs der Liebe. Seine Zugehörigkeit zur poetischen Moderne teilt sich in dem Maße mit, wie er sich der Traditionen des Genres bedient, um in ihrem Gewand das alte Spiel auf eine neue, nun vielfach gebrochene Weise zu spielen. Doch wäre diese Liebeslyrik nicht die Heinrich Heines, wüßte ihr Autor dem alten Spiel nicht auf parodistische Weise eine weitere Pointe noch abzugewinnen. Mit dem letzten Gedicht zieht der Regenalltag Norddeutschlands in die Liebeslyrik ein — mit dem letzten Wort sind alle Gefühle fort.

Heines Lyrik bewirkte literaturgeschichtlich eine heilsame Reaktion gegen den einseitigen Idealismus im deutschen Liede, sie führte den Geist zurück zur starken Realität und entwurzelte jenen sentimentalischen Petrarchismus, der uns immer als eine gute lyrische Donquixoterie erschienen ist«. Diese Leistung muß man auch dem zweiten Zyklus des Bandes *Neue Gedichte* zuerkennen. Doppeldeutigkeit und Hintersinn der Überschrift *Verschiedene* lassen den Grund für solche Reaktionen erkennen. »**Verschiedene**« soll hier heißen: unterschiedliche Gedichtformen, aber auch verschiedenartige Gedichtinhalte. Es geht in den Gedichten um Frauen, deren Namen — mit vier Ausnahmen — den dreizehn Unterzyklen jeweils den Titel gegeben haben. Es handelt sich um »verschiedene« Frauen in »verschiedenen« Liebesbeziehungen, denen in sehr unterschiedlicher Weise ein lyrisches Denkmal gesetzt wird.

Es ist die Signatur einer neuen Zeit und eines neuen Zeitgefühls, die Dynamik moderner Lebensbeziehungen, das Gesetz der Beschleunigung, nach dem die politischen und sozialen Verhältnisse ebenso raschen Veränderungen unterliegen wie

die neuzeitlichen Wahrnehmungen von Raum, Zeit und Bewegung. »Versammelt ist hier alles, was groß ist durch Liebe oder Haß, durch Fühlen oder Denken, durch Wissen oder Können, durch Glück oder Unglück, durch Zukunft oder Vergangenheit«, hatte Heine 1832 mit Blick auf die soziale Simultaneität im »Panthéon der Lebenden« geschrieben: »Und dabei lacht und tanzt man überall, überall blüht der leichte Scherz, die heiterste Mokerie«.

Der Zyklus *Verschiedene* bietet keine Erlebnislyrik in einem positivistischen Sinne. In ihm mischen sich auf kunstvolle Weise unterschiedliche Stil- und Stimmungslagen: die Situationsskizze mit der Arabeske, die Reflexion mit der Polemik, Ironie mit Sentimentalität, Übermut mit Trauer. Inhaltlich handelt es sich um Alltäglichkeiten und Banalitäten in Liebeshändeln, aber auch und immer wieder um Deutschland, um die Situation des Exils und um die Position des Dichters. Heine hat dem Zyklus solche die Liebesthematik transzendierenden Aspekte in intermittierendem Rhythmus eingearbeitet, zum Teil in Form von Gedichten, die den Unterzyklen, die jeweils vorherrschende Stimmung brechend, einmontiert sind.

Die 24 *Romanzen* behaupten eine eigenständige Position innerhalb des Gedichtbandes, Dieser Zyklus, zu Teilen schon in den Jahren 1840 und 1842 veröffentlicht, variiert mit der Romanze jene aus Spanien stammende, balladenartige Form lyrischen Sprechens, deren volksliedhaft-erzählerischen Duktus Heine bereits im *Buch der Lieder* erprobt und fortentwickelt hat. In den *Neuen Gedichten* nimmt Heine nicht nur Stoffe aus dem nordischen Sagenkreis auf (*Ritter Olaf Die Nixen, Frau Mette, König Hamid Harfagar*), sondern auch erotische Motive, wie sie der Zyklus *Verschiedene* anschlägt (*Psyche, Die Unbekannte, Laß ah!*), oder politisch-zeitgeschichtliche Themen, wie sie dann vor allem den nachfolgenden Zyklus *der Zeitgedichte* prägen (*Anno 1839, Klagelied eines altdeutschen Jünglings*). Heine hält sich — wie zuvor schon im *Buch der Lieder*, wie später auch im *Romanzero* — keineswegs an inhaltliche oder formale Konventionen des Genres Romanze, sondern verändert die überkommenen Gattungstraditionen, handhabt sie variabel, um sie seinen Erfordernissen anzupassen und mit ihnen zu spielen.

Der Zyklus *Romanzen* mit seinem breiten Spektrum an Themen und Formen stellt so eine Art Verbindungsglied zwischen dem zweiten Zyklus und den *Zeitgedichten* des Bandes dar, ein die innere Kommunikation des ästhetischen Gesamtansatzes fortführendes Element, in dem Zeitgeschichte und Liebesthematik kontrastreich aufeinander bezogen sind. Diese erotischpoetische Spannung wird durch die Rahmung des Zyklus noch betont. Handeln die Gedichte des Zyklus im wesentlichen von der Macht, auch der Übermacht der Liebe und ihrer Verflochtenheit in menschliche Geschehnisse und Geschichte, so thematisieren die Rahmengedichte das Motiv des gescheiterten Liebesglücks: in der tragikomischen Liebesgeschichte eines Gänsepaars (*Ein Weib*) wie in der komisch-unglücklichen Ehe des mythologischen Unterwelt-Herrscherpaares Pluto und Proserpina (*Unterwelt*), »Sie hatten sich beide so herzlich lieb« — »Verfehlte Liebe, verfehltes Leben!« : die erste und die letzte Verszeile des Romanzen-Zyklus könnten seine Motte bilden und bieten seine Quintessenz. Zwischen diesen beiden Zeilen entrollt sich ein Panorama von Leben und Liebe, in dem sich Eros und Mythos, sinnliches und politisches Leben auf spannungsvolle Weise begegnen.

Wenn der Zyklus *Romanzen* in dieser Weise vielstimmige Variationen des Liebesmotivs grundieren und verbinden, so bietet Heine in dem nachfolgenden, erst der dritten Auflage der *Neuen Gedichte* von 1851 beigegebenen Zyklus *Zur Olla* eine bunte, heterogene Folge von Gedichten, die nach 1844 entstanden sind.

Der Titel spielt auf das spanische Nationalgericht »Olla Podrida« an, einen Eintopf aus Fleisch, Wurst und Gemüse, dessen Vielfalt an zusammengewürfelten Ingredienzien Heines Gedicht-Potpourri aus verschiedenartigen Motiven und Themen, Reim- und Strophenformen strukturell entspricht. Spottgedichte, Parodien und Satiren wechseln mit Todes- und Ewigkeitsvisionen, mit Traum- und Liebesthematik. Den Abschluß bildet, wie im Subzyklus *Schöpfungslieder*, der Blick auf die eigentlich produktive Potenz des poetischen Schöpfungsprozesses: »Ihn, der doppelt qualbeladen, / Ihn den man den Dichter heißt« .

So wenig die einzelnen Gedichte der *Ollea*, für sich genommen, als kleine Kunstwerke unterschätzt werden sollten, so wenig können andererseits ihre Fügung zum Zyklus oder ihre Stellung im Zusammenhang des Gedichtbands überzeugen. Tatsächlich repräsentiert dieser nachträglich eingefügte Lyrik-Komplex am wenigsten jenes kunstvolle Arrangement, das Heines Gedichtsammlungen im übrigen auszeichnet. Heine hat, wie wir wissen, den Zyklus *Zur Ollea* seinem Gedichtband lediglich aus editionsstrategischen Rücksichten eingegliedert, nachdem Campe darauf bestanden hatte, den *Neuen Gedichten* statt des *Wintermärchens* den *William Ratcliff* anzufügen. Heine, der zu diesem Zeitpunkt die Arbeit am *Romanzero* bereits beendet hatte, befürchtete, die Neuauflage des zweiten Gedichtbandes könnte »sehr dürftig aussehen«. Er entschloß sich deshalb 1851, »als Füllwerk einen oder anderthalb Bogen hinzuzufügen, indem ich einen Teil der Gedichte, die ich nicht für den *Romanzero* geeignet fand, hier und da einschiebe. Strukturell gesehen bildet der Zyklus *Zur Ollea* also die Ausnahme, welche den Regelfall einer durchdachten, ausgewogenen und ausgefeilten Komposition bestätigt. Dies zu betonen scheint auch im Hinblick auf den nachfolgenden Zyklus, die berühmten *Zeitgedichte* Heines, nicht unwichtig.

Zeitgedichte — unter diesem Begriff läßt sich eine Dichtung fassen, die auf kritische Weise Stellung nimmt zu Ereignissen und Personen, Entwicklungen und Problemen ihrer Zeit. Zeitgedichte ergreifen Partei, wenn auch nicht im Sinne der Festlegung oder Propagierung einer parteipolitischen Position. Sie üben Kritik, sie versuchen einzugreifen, zumindest Einfluß zu nehmen. Sie sind nicht formal festgelegt, noch sind sie inhaltlich gebunden. Eine überzeugende begriffliche Fixierung hat sich deshalb für diesen Gedichttypus bislang ebensowenig gefunden wie eine überzeugende Abgrenzung gegenüber politischer Dichtung allgemein. Dies gilt auch für die *Zeitgedichte* Heines. Die neue Qualität der *Neuen Gedichte* Heines aus dem Jahre 1844 besteht darin, daß Liebeslyrik und Zeitsatire, tragischer Romanzenton und appellatives Rollengedicht, hochgestimmter Eros und

Großstadtszenerie nicht auseinanderfallen, sondern zusammenklingen, aufeinander verweisen, sich ästhetisch wechselseitig stützen — Poesie als Zeitkritik, Zeitkritik als Poesie. Deswegen ist es nicht nur problematisch, einzelnen Gedichten ästhetische Progressivität oder Rückschrittlichkeit zuzusprechen.⁵⁶ Problematisch mutet ebenso die vielfach in der Heine-Forschung zu beobachtende Tendenz an, den Zyklus der *Zeitgedichte* seiner eminent politischen Qualität wegen bevorzugt zu analysieren und ihn auf diese Weise vom Gedichtband insgesamt zu isolieren. Diesen Zyklus verbindet gerade seine explizit zeitkritische Thematik mit dem Liebesreigen des *Neuen Frühlings* oder mit dem Mythen- und Sagenfundus der *Romanzen*, da hier wie dort der politische Gehalt mit der poetischen Qualität nicht kollidiert, sondern koinzidiert, auch wenn die stofflich-thematischen Akzente unterschiedlich ausfallen. Nicht zufällig folgen in der Anordnung des Gedichtbandes 24 *Zeitgedichte* auf 24 *Romanzen*. Und andererseits geht die zeitkritische Tendenz des Zyklus *Zeitgedichte* im — zudem ironisch gebrochenen — Duktus einzelner appellativer Rollengedichte nicht auf, sondern zeigt eine bedeutsame Vielfalt einander relativierender, auch revozierender Nuancen und Schattierungen.

Diese Tatsache hat zunächst mit einem ganz äußerlichen Grund zu tun, nämlich den unterschiedlichen Entstehungszeiten und -anlassen der *Zeitgedichte*. Von ihnen bilden, genau genommen, nur jene Gedichte einen Zyklus, die Heine aus politisch-publizistischen Gründen zwischen *dein* 11. Mai und dem 24. Juli 1844 im *Vorwärts!* — zum Teil zusätzlich an anderem Ort — veröffentlicht hat. In dieser Integration der im *Vorwärts!* veröffentlichten Gedichte in den ausgewogeneren Gesamtzusammenhang des Zyklus *Zeitgedichte* bezeugt sich abermals Heines Strategie des ästhetischen Arrangements. Die Ästhetik des zweiten Lyrikbandes verdankt sich ebenso wie die der einzelnen Zyklen der Vielfalt der jeweils erklingenden Stimmen, nicht der Dominanz einzelner Akzente, und seien sie noch so kräftig. Deshalb mutet die Einengung der politischen Dimensionen von Dichtung auf den Aspekt »Instrument im politischen Kampf« ebenso gewaltsam an wie die Herauslösung einzelner Gedichte zu Zwecken politisch motivierter Interpretation.

Zwar kann kein Zweifel an der sozialkritische Qualität der *Zeitgedichte* bestehen. Doch läßt sich andererseits anhand politisch aktualisierender Interpretationen zeigen, daß nicht in jedem Falle die ästhetische Polyvalenz eines Textes ausgeschöpft wird, sondern daß es sich um interpretatorische Engführungen handelt.

Heines Gedicht *Doktrin will* — wie Heines Dichtung in ihrer Gesamtheit — nicht den Gestus einer Poesie affirmieren, die in naiver Selbstgerechtigkeit, unreflektiert und aktivistisch die Trommel der Politik schlägt. Wenn Heines Gedicht *Doktrin* tatsächlich eine »kleine Poetik seiner politischen Lyrik darstellt, dann dadurch, daß es auf ironische Webe die Möglichkeiten und Gefahren solchen Dichtens in eins darstellt: die erwünschte Wirkung politischer Lyrik mit dem Preis, der gegebenenfalls für diese Wirkung zu zahlen ist. Bezieht man dieses Gedicht aber auf den Zyklus *Zeitgedichte* insgesamt, dann relativiert sich die Möglichkeit erheblich, seinen Autor umstandslos zu einem »tragenden Eckstein im Hochbau des Marxismus« zu stilisieren. Und ebensowenig wird man einer Deutung zustimmen, die anläßlich von *Doktrin* dazu aufruft, den »tiefsten Gehalt von Heinrich Heines Dichtung und Denken für alle Zeiten« deshalb zu bewahren.

Heine hat eine öffentliche Wirkung für seine Poesie und Publizistik gewünscht und gesucht, aber er hat die Zumutungen revolutionärer Bilderstürmerei und politischer Funktionalisierung stets zurückgewiesen. Diese Ambiguität charakterisiert nicht nur Heines politisch-theoretische Einstellungen, sondern auch seine poetische Praxis. Heines politische Lyrik insgesamt zeugt von den Gewichten, die Heine der bloß agitatorischen Dimension von Poesie entgegengesetzt hat, auch im Zyklus der *Zeitgedichte*. Den Abschluß des Zyklus bildet bezeichnenderweise das Gedicht *Nachtgedanken*, das ein deutliches Gegengewicht zum prätendierten Tambour-Optimismus des Eingangsgedichts *Doktrin* darstellt.

Benutzte Literatur

In der usbekischen Sprache

1. Karimov. Ona yurtimiz baxtu iqboli va buyuk kelajagi yo'lida xizmat qilish eng oily saodatdir. Toshkent, 2015
2. Karimov I.A. O'zbekiston mustaqillik ostonasida. –Toshkent, 2011 yil
3. Karimov I.A. Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. –Toshkent, „Ma'naviyat“, 2008
- 4.С. Очил. Замин ва замон садолари. Тошкент,1965
5. “Таржима санъати”. Мақолалар тўплами. 2- китоб. Тошкент, 1973
6. Г.Гейне. Лирика. Тошкент, 1941
7. Г.Гейне. Лирика. Тошкент. Адаб. ва санъат нашр.,1984
8. Миртемир. Асарлар. 3 томлик. 3- том –Тошкент, Адаб. ва санъат нашр.,1972
9. Ш.Каримов. Немис адабиёти. Тошкент, 2010 йил
10. Ҳ.Ҳайне. Бир қиз қуйлар. – Тошкент: “Ўзбекистон”, 2012

In der russischen Sprache

1. Гучинская Н., Й.Чистова. История немецкой литературы.Москва,1984
2. Гиждеу С. Генрих Гейне. Москва. “Худ. Литература”,1964
3. Тимофеева В, М, МицкевичБ,П. Зарубежная литература, Минск,1996

In der deutschen Sprache

1. Woherpfennig W. Geschichte der deutschen Litertur. – Klett Verlag, 1992
2. Beutin W.u.a. Deutsche Literatutgeschichte. Stuttgart , Verlag J.W.Metzler, 1996
3. Uhlmann A.. Heinrich Heine. Leipzig, 1964
4. S.Stösel. Geschichte der deutschen Literatur. Moskau,1974
5. Heinrich Heine: Sein Leben in Bildern. Leipzig, 1964

6. Heinrich Heine. Gesammelte Werke. In 2 Bd. Kiyew, 1985
7. H. Heine. Sämtliche Werke. In zeitlicher Folge. Berlin, 1995
8. Ralf Schnell. Heinrich Heine zur Einführung. JUNIUS. 2012
9. KAUFMANN, H., Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk, Berlin/Weimar 1983.
10. KOPELEW, L., Der Dichter kam vom Rhein - Heinrich Heines Leben und Werk, Berlin 1981
11. Heinemann, Gerd. Heinrich Heine. Reisebilder. München, Oldenbourg, 1981
12. Heinrich Heine. Briefe, ed. Friedrich Hirth, Mainz, 1965
13. Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hamburg, 1973
15. Jirmunskaja N.A. Die Literatur 18-Jahrhundert. –
L., „Prosveschenije“, 1976
16. Gutschinskaya N.O., Tschistova B.E. Die deutsche Literatur. 19. Jahrhundert. –
M., „Prosveschenie“, 1984

Internetmaterialien

1. **[http:// www. gymndiumtostedt. de](http://www.gymndiumtostedt.de)**. Andreas Reift, Michail Graser. Heinrich Heine: Leben und Schaffen
2. **<http://www.kalliope.org/valprktol.de>**.: Janina Reyer. Heinrich Heine.
3. **[www. ziynet.uz](http://www.ziynet.uz)** U.Nurmatov. Ko'ngildagi gaplar. „Farg'ona“ nashr., 2006