

### TEIL 3: ALLEGORIE ALS SCHLÜSSEL ZUM »ROMANZERO«

#### *Die Problemstellung*

Die Interpretation des »Schelm von Bergen« lässt die Frage offen, welche literaturwissenschaftliche Begrifflichkeit der Konstruktion des Textes entspricht. Naheliegend ist es, eine Darstellung, in der »Dichtung« und »Staatsgewalt« als Personen auftreten, also »Personifikationen« abstrakter Zusammenhänge sind, als »allegorisch« zu kennzeichnen.

Denn sie erscheinen bildlich eingekleidet und ausgemalt. Zur Abgrenzung vom »Symbol« lässt sich folgende Erläuterung finden:

*»Das Symbol ist ein immanentes Element einer Geschichte. Zwischen Symbol und Symbolisiertem herrscht eine notwendige Kontiguität, beide gehören demselben Geschehenszusammenhang an, demselben raumzeitlichen Erfahrungsfeld. Die Allegorie dagegen, das diversiloquium oder alieniloquium, erzählt oder setzt zwei Bedeutungszusammenhänge, die diskontinuierlich miteinander verbunden sind. [...] Zwischen beiden Bedeutungszusammenhängen muß übersetzt werden.«<sup>1</sup>*

Wenn man sich auf den »Geschehenszusammenhang« des »Schelm von Bergen« bezieht, dann lässt sich die Ungereimtheit des Festes in Düsseldorf nur in der Weise auflösen, wie ich es im zweiten »Teil« vorgeführt habe, denn dann entstehen zwei verschiedene »Bedeutungszusammenhänge« – der eine spielt im rheinischen Karneval der Heine-Zeit, der andere in der aristokratischen Sphäre eines mittelalterlichen »Mummenschanzes«. Will man den Vorgang also verstehen, ohne die vom Autor konstruierte Irritation zu ignorieren, muss eine neue Geschichte »erschlossen« werden; das geht aber nur dann, wenn man das Geschehen »entschlüsselt«, das heißt: wenn man sich gedanklich erarbeitet, welche Bedeutung den jeweiligen Personen, Handlungen, Schauplätzen und Requisiten zukommt: Der »Herzog« wird als ins Karnevalskostüm verkleideter Repräsentant des Volkes erfassbar, die »Herzogin« (schön, lachend und tanzend) als Dichtung, die dazu beiträgt, in dem »Schelm« die Staatsmacht zu entlarven, deren Existenz getreu dem Karnevalsritus verdeckt ist – wofür das Bild steht, in dem das Auge des »Fant« gefährlich durch die Maske blickt »wie ein blanker Dolch, / Halb aus der Scheide gezücket« (Verse 11/12). Eine solche Konstruktion ist »Allegorie«, weil in ihr der Geist des Lesers von der anschaulichen Vorstellung weggeleitet wird auf eine abstrakte

<sup>1</sup> Gerhard Kurz: »Metapher, Allegorie, Symbol«, Göttingen 1993, S. 77.

(nicht unmittelbar anschauliche) Vorstellung hin. Das Geschehen und seine Figurenwelt müssen in ein anderes Bedeutungsfeld »übersetzt« werden.

Begriffe wie ›Chiffre‹ und ›Signatur‹ treffen die Eigenart der im »Romanzero« verwendeten Bilder nicht. Als fest zugeordnetes Zeichen, an der etwa ›Dichtung‹ zu erkennen wäre – wie es die sich geheimer »Verabredung«<sup>2</sup> verdankende ›Chiffre‹ charakterisiert – könnte zwar die »Herzogin« ein Attribut darstellen, das sie als einzelnes gesellschaftliches Phänomen ausweist; sie ließe sich jedoch nicht als Bestandteil einer neuen Handlung verstehen, mit der das ganze Geschehen in ein anderes Bedeutungsfeld zu übersetzen wäre. Ähnliches gilt für den Begriff der ›Signatur‹; auch dieser steht für ein einzelnes Zeichen, das – etwa in Heines Sentenz von der »Welt als Signatur des Wortes« – die Macht der Sprache kennzeichnet und einen Vorgang wie »lachen« oder »tanzen« zum Charakteristikum für alles werden lässt, was in Bewegung gekommen ist und was Erstarrem und scheinbar Unveränderbarem kontrastiert.<sup>3</sup>

Aus diesen Überlegungen ergeben sich mehrere Fragenbereiche, deren Bearbeitung dazu dienen soll, die Gestaltungsweise des »Romanzero« literaturwissenschaftlich neu zu bestimmen oder zumindest zu ihrem präzisen Erfassen beizutragen:

- Zielt »Allegorie« auf das richtige – das heißt: das vom Dichter gemeinte – Begriffsfeld für die Interpretation nicht nur eines Textes, sondern des ganzen »Romanzero«? Lassen sich insbesondere in den Gedichten des Werkes selbst Hinweise finden, die das »Allegorische« als konstituierendes Merkmal deutlich werden lassen?
- Weist die »allegorische Struktur« darüberhinaus auf eine Wirklichkeits-erfahrung Heines hin, wie sie vergleichbar Heinz Schlaffer (Stuttgart, 1981) für Goethes Sicht der »Moderne« in seiner Interpretation des Faust II nachgewiesen hat?
- Welches Verständnis der »Allegorie« (angesichts der Geschichte, der unterschiedlichen Bewertung und der vielfältigen hermeneutischen Zusammenhänge des Begriffs) liegt Heines Verwendung im »Romanzero« zugrunde? Bedient sich der Dichter einer theologischen Begrifflichkeit, die im Zusammenhang der Biblexegese entwickelt wurde und als »Theorie des vierfachen Schriftsinns« bis in die Gegenwart diskutiert wird?

<sup>2</sup> Goethe: »Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans«, in: Goethes Werke Band II (Hg. Erich Trunz) – Hamburger Ausgabe –, München 1976<sup>10</sup>, S. 194

<sup>3</sup> siehe: Wiese, Benno von: Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk; Berlin 1976

- Wie ist unter rezeptionstheoretischen Gesichtspunkten Heines Aufgreifen einer »allegorischen Struktur« zu erklären? Lässt sich insbesondere in der Auseinandersetzung mit der 48er Revolution ein neues Dichtungsverständnis Heines vermuten?
- Wie lässt sich schließlich eine solche Erneuerung des Allegoriebegriffs literaturgeschichtlich einordnen (zwischen Goethes »Allegorie des 19. Jahrhunderts« und Walter Benjamins »Allegorie als der Figur melancholischer Lektüre«)?<sup>4</sup>

Es soll versucht werden, zu den aufgeworfenen Fragekomplexen plausible Annäherungen zu finden; für die Weiterentwicklung der »Romanzero«-Forschung erscheint es an der Zeit, Heines bisher noch unzureichend interpretiertes Werk auf eine neue Basis zu stellen.

<sup>4</sup> siehe dazu: Harald Steinhagen: Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie; in: Formen und Funktionen der Allegorie (Symposium Wolfenbüttel 1978, Hg.: Walter Haug), Stuttgart 1979, S. 666–685. Steinhagens Untersuchung zeigt in vielen Formulierungen zu Benjamins Allegoriebegriff in ihren verschiedenen Phasen eine erstaunliche (?) Nähe zu Aspekten des Heine-Textes. Es wäre sicherlich reizvoll, etwa seine Wiedergabe von Benjamins Baudelaire-Studien auf eine Beschreibung von Heine-Texten (beispielsweise zu »Pomare IV«) zu übertragen (S. 676):

*»Als Verkörperung der Ware hat die Dirne in der Dichtung Baudelaires einen zentralen Platz. Die Dirne ist auf der anderen Seite die menschgewordene Allegorie [...] Im entseelten, doch der Lust noch zu Diensten stehenden Leib vermählen sich Allegorie und Ware«.*

Solches Vorgehen würde allerdings ein intensives Baudelaire-Studium erfordern und damit den Rahmen meiner Arbeit sprengen.

*Der ›Schlüssel‹ zum Romanzero*

Die Bestimmung des »Romanzero« als allegorischen Text lässt sich von den »Hebräischen Melodien« her, die zwischen 1850 und 1851, also als letzter Teil – »unter besonderem Zeitdruck« – entstanden sind<sup>5</sup>, erschließen, enthält dieses dritte Buch doch den ›Schlüssel, der dem Leser im »Rhampsenit« am Anfang der »Historien« noch in Andeutungen verrätselt (›erfassen«, Vers 10; »Schlös- sern«, 16; »Zauberschlüssel [...], / Der erschließet allerorten / Jede Türe«, 17–19) dargeboten wird – auch dieses Gedicht entstand erst in der Schluss- phase der Arbeit Heines am »Romanzero« (»zwischen 1850 und 1851«).<sup>6</sup>

Schon der erste Text der »Hebräischen Melodien« legt seine Interpreta- tion als allegorischen nahe. Die »Prinzessin Sabbath« gibt dem – nach dem Motto – ersten Gedicht des Zyklus seinen Titel und wird in Vers 81 bis 83 als »personifizierte Ruhe« bezeichnet. Verglichen mit Vorgängen in »Arabians Märchenbuche« (Vers 1) wird die Verwandlung eines Prinzen, der »geheißen Israel« (Vers 15/16) durch Zauber- und Hexenspruch in einen »Hund mit hündischen Gedanken« (Vers 17) und seine Entzauberung zum »mensch- lichen Wesen« mit Beginn des Sabbath und schließlich die Rückverwandlung durch »Metamorphose« (Vers 140) am Ende des Sabbath erzählt.

In einer Beschreibung des Sabbathgeschehens in der Synagoge ist von einem Lied des »Don Jehuda ben Halevy« die Rede, das als Hochzeitskarmen vorgestellt wird:

»In dem Liede wird gefeyert  
Die Vermählung Israels  
Mit der Frau Prinzessin Sabbath,  
Die man nennt die stille Fürstin.« (Verse 69–72)

Deren Beschreibung und Eigenheiten, vor allem das hohe Lied des Mittags- mahls, das sie ihrem Bräutigam aufischt, und dessen eigentümliche, ja den Sprecher geradezu karikierende Huldigung der Speise füllen den zweiten Teil des Gedichtes. Wichtig für meine Argumentation, die ich nicht aus den Augen verlieren will, ist die Leistung des Erzählers, selbst die »Über- setzung« des allegorischen Bildes vorzunehmen. Wie im Faust II der »Knabe Lenker« die Personen vorstellt und zu deuten beginnt, erklärt hier der Erzähler die Kostümierung, in die das jüdische Paar zur Sabbathfeier schlüpft, mit ironi- schem Unterton und »gebildeten« Assoziationen (etwa Schillers Ode).

<sup>5</sup> DHA 3/2, S. 866

<sup>6</sup> DHA 3/2, S. 559

Nebeneinander stehen die stark herabwürdigende Bezeichnung des Prinzen Israel als

»Hund mit hündischen Gedanken,  
Kötert er die ganze Woche  
Durch des Lebens Koth und Kehricht,  
Gassenbuben zum Gespötte.« (Verse 17 bis 20)

– in der DHA als »*merkantilistische Polemik*« bezeichnet, die eine »*auf Profit ausgerichtete und damit beschränkte Denkweise meint*«<sup>7</sup> – und seine feierlich erhebende Schilderung als »Mensch mit menschlichen Gefühlen« (Vers 25), der die Synagoge betritt und das erwähnte Lied, vorgetragen vom »Gemeindegänger« (Vers 50), vernimmt.

Dieses Lied wird jedoch nicht zitiert, stattdessen werden die Figuren (Braut und Bräutigam) gedeutet und beschrieben; in ihrem allegorischen Kleid »bedeuten« sie nicht nur Israel und Sabbath, sie sind zugleich ein jüdisches Paar, das Sabbath feiert, allerdings am Ende der Sabbathzeit seine menschlichen Masken ablegt und – »eiskalt« »ergriffen von den »Hexenfinger[n]« (Vers 137/138) der Verwünschung – das Wachslicht löscht und symbolisch den Sabbath beendet.

Drei Ebenen schlingt Heine demnach in dem Gedicht ineinander:

- den Juden der Werktagsrealität, den »Hund«;
- den Menschen, als der er im Sabbath den Gottesdienst besucht;
- Prinz Israel und Prinzessin Sabbath, die im Lied als allegorische Figuren (»personifiziert«) erscheinen, gedeutet werden und den Sabbath miteinander feiern.

Anders als im Märchen, in dem das Geschehen nur auf zwei Ebenen abläuft, der des Ungetüms und der des Königsohns, finden wir drei – zudem noch eigentümlich verkehrte – Bedeutungsebenen. Als »verwünscht« gilt das reale Dasein des Juden in der Gesellschaft, in der er – dazu noch verspottet – seine menschliche Tätigkeit (die merkantilistische Arbeit) verrichtet; die Rückverwandlung macht ihn in der Ausübung seiner religiösen Pflichten zum Menschen, der »mit erhobnem Haupt« – also würdig: menschenwürdig! – und mit »erhobnem Herzen« – also zum Gebet bereit, der religiösen Feier zugewandt – in die Synagoge tritt.

Würde es der Dichter bei diesen beiden Ebenen belassen, dann wäre der Vergleich der Märchenfiguren mit dem jüdischen Dasein provozierend genug: Erinnert er doch an die Diskussion der Linkshegelianer (v. a. Bruno Bauer und Karl Marx), bekannt aus den Frühschriften von Marx unter dem

<sup>7</sup> DHA 3/2, S. 878

Titel »Zur Judenfrage«, worin die Emanzipation der Juden »zum Menschen« hin mit der allgemeinen menschlichen Emanzipation verknüpft wird:

*»Erst wenn der wirkliche individuelle Mensch [...] als individueller Mensch in seinem empirischen Leben [...] Gattungswesen geworden ist, [...] erst dann ist die menschliche Emanzipation vollbracht.«<sup>8</sup>*

Marx hält die politische Emanzipation der Juden, also die Gleichstellung ihrer Religionsausübung mit den christlichen Religionen, im Zusammenhang der Garantie der Menschenrechte für ebenso beschränkt wie die Menschenrechte überhaupt, nämlich im Rahmen des von der bürgerlichen Gesellschaft getrennten Staates. Seine Position unterscheidet sich grundlegend von Bruno Bauer, den Michael Sachs in dem Buch »Die religiöse Poesie der Juden in Spanien«<sup>9</sup>, Heine in den »Noten« zum »Romanzero« angegebener Quelle für das Gedicht »Jehuda ben Halevy«, mehrfach aus dem Blickwinkel des Rabbiners, also des gläubigen Juden, attackiert. Bauer bindet die politische Emanzipation der Juden an ihre »Emanzipation vom Judentum«, Dagegen müsse nach Marx wirkliche, d.h. die »menschliche Emanzipation«, erst den Gegensatz zwischen Staat und Gesellschaft aufheben, um realisierbar zu sein.

Der Gedanke, der Bürger sei in der Ausübung der Religionsfreiheit nur in der Idee, nicht aber in Wirklichkeit, zum Menschen verwandelt, nur für den vorübergehenden Zeitraum der Sabbathfeier lege er sich – bildlich gesprochen – das Gewand der Humanität um, ist dem Vorgang in »Prinzessin Sabbath« ähnlich: Nur im religiösen Ritus, also nur außerhalb der Sphäre der bürgerlichen Geschäftswelt, in der er Täter und Opfer zugleich ist, erhält er menschliche Züge.

Mit dem Jehuda ben Halevy von Heine fälschlich zugeschriebenen Lied kommt eine andere Ebene ins Spiel: die Sabbathallegorie. Das »Hochzeitkarmen« feiert die Vermählung des Prinzen Israel mit seiner erst auf dieser (dritten) Ebene auftauchenden Prinzessin Sabbath, deren Merkmale »still, ruhig, sanft blickend, schlank blühend« eine Atmosphäre des »zu sich selbst gekommenen« Menschen schaffen.

Steht das Bild des Hochzeitliedes schon im Caput I in »Deutschland. Ein Wintermärchen« für den utopischen Entwurf einer besseren Welt, so könnte es hier, denkt man in der Spur der bisherigen Interpretation weiter, durchaus in vergleichbarem Sinne zu verstehen sein – etwa in Richtung auf die utopischen Ideen des jungen Marx –, allerdings ausdrücklich ohne den pathetischen Unterton des Heine-Textes von 1844.

<sup>8</sup> MEW Band 1, Berlin 1975, S. 370

<sup>9</sup> Michael Sachs: »Die religiöse Poesie der Juden in Spanien«, Berlin 1845.

Zur genaueren Charakterisierung der ›Utopie‹ ist freilich die Ironisierung, ja sogar Karikierung, zu beachten, die Dafna Mach nachweist<sup>10</sup> und die die Vorstellung zerstört, die »*beschauliche Idylle eines harmonischen Sabbatverlaufs*«<sup>11</sup> dargestellt zu finden. Dafna Mach bezeichnet die soziale Schicht des Judentums, auf dessen Sabbathfeier sich das Gedicht bezieht, als die »*des jüdischen Durchschnittsbürgertums*«, für das der Sabbath dazu diene, eine »*Ersatzreligion aufzubauen*« und sich – typisch für »*assimilierte deutsche Juden*« – mit drei Kulturbereichen zu verbinden:

»*Genuß deutscher Klassik, vage Erinnerung an biblische Geschichte und jüdische Lehren, Beschäftigung mit der klassischen Antike im Bewußtsein der eigenen Überlegenheit.*«<sup>12</sup>

Das alles werde »*dominiert von gutem Essen*«,<sup>13</sup> Die Darstellung richte sich demnach polemisch gegen »*das deutsche Bürgertum [...] in der Gestalt eines Juden*«,<sup>14</sup> die nicht zur Selbstidentifizierung einlade, sondern allenfalls Mitleid erwecke.

Daraus lässt sich folgern, dass die Allegorie, in der die Kostümträger der beiden Figuren »Israel« und »Sabbath« auftreten und hinter der sich ihre eigentliche Rolle, die eines Paares westeuropäischer assimilierter Juden, zugleich verbirgt und sichtbar wird, nicht der Gestaltung eines utopischen Entwurfs dient, sondern dessen Lächerlichkeit und Spießbürgerlichkeit – offensichtlich nicht in der Gestalt des jungen Marx, sondern in der eines religiösen Klischeebildes – offenlegt.

Blickt man zurück auf den Teil I des »Romanzero«, dann liegt, erhellend für die »Historien« – und damit komme ich wieder zur Erörterung der Frage nach der allegorischen Struktur des Werkes –, die Allegorie als ausdrücklich formuliertes Stilmittel auf der buchstäblichen Oberflächenschicht des Textes, durch die Figuren durchscheinen aus einem Klischeebild zeitgenössischen jüdisch-bürgerlichen Lebens – einer Schicht nebenbei, der Heine selbst entstammt und deren Umfeld und Lebensweise er seit frühester Kindheit erleben konnte.

Wie im »Schelm von Bergen« werden Rollen gespielt, deren Träger den Charakter der Inszenierung prägen in genau der Weise, die Dafna Mach aus Ungereimtheiten, Fehlern und Irrtümern des wörtlich ernstgenommenen Textes abliest: Komik erzeugend, ›blasphemisch‹ der Lächerlichkeit preisgebend.

<sup>10</sup> Dafna Mach: »Heines Prinzessin Sabbat – hebräisch verkleidet« in HJB 83, S. 96–120. Die Behauptung, in »Prinzessin Sabbat« zeige sich Heine »für die Schönheit der religiösen Riten begeistert«, die B. Wirth-Ortmann in ihrer Dissertation von 1994 a. a. O. S. 206, aufstellt, lässt sich nicht aufrechterhalten – offensichtlich hat sie Machs Arbeit übersehen.

<sup>11</sup> ebda. S. 103

<sup>12</sup> ebda. S. 104

<sup>13</sup> ebda.

<sup>14</sup> ebda. S. 105

Freilich ist es nicht ›blasphemisch‹ im eigentlichen Wortsinn; im Gegenteil: Wie Christoph Türcke darlegte,<sup>15</sup> ist es nicht die Verhöhnung religiöser Gefühle, wenn ein Künstler wie George Grosz dem Gekreuzigten eine Gasmaske überstülpt und »Maul halten und weiter dienen« darunter schreibt – die Verhöhnung wurde von der Religionsgemeinschaft selbst vorgenommen, als sie der Massenschlächtere im ersten Weltkrieg zustimmte.

Genauso ist Heines Bemerkung zu verstehen, die Gerhard Sauder entsprechend der Wiedergabe durch Alfred Meissner nach seinem Heine-Besuch im August 1854 zitiert, seine Verse seien nicht atheistisch, sondern »religiös, blasphemisch-religiös«.<sup>16</sup> Wenn Sauder diese Äußerung zu dem Gedicht »Laß die heiligen Parabeln« auf die »Hebräischen Melodien« des »Romanzero« anwendet, so ist dies sicherlich gut überlegt, sein Gedanke jedoch, der Gedichtzyklus sei gekennzeichnet durch eine

*»spezifische Mischung aus verschämtem Glauben, Resignation und leicht blasphemischer Frivolität«<sup>17</sup>,*

hält einer genauen Textanalyse nicht stand. Heine grenzt wirkliche Religiosität von dem blasphemischen Gebrauch ab; seine provokative Blasphemie – etwa in der Betonung der Mahlzeit gegenüber dem Gebet in »Prinzessin Sabbath« – richtet sich gegen die oberflächliche Religiosität und ihre Doppelmoral, die sich mit der bürgerlich-kapitalistischen Eroberung der Gesellschaft durchsetzt.

Wenn Türcke die »Verhöhnung der Religion« durch andere Religionsgemeinschaften als »blasphemisch« bezeichnet, so trifft er genau die Zielsetzung der »Disputazion«, des dritten Textes der »Hebräischen Melodien«, die eben darin besteht, die Blasphemie zu entlarven, die im gegenseitigen ›Anstänkern‹ der jüdischen und christlichen Kirchenvertreter besteht.

Ähnlich ist das Gedicht »Himmelsbräute« einzuschätzen, das, wie Campe gefürchtet und Hauenschild später erklärt hatte, zum Verbot des »Romanzero« in Preußen beitrug<sup>18</sup>. Denn der »gehörnte Heiland« soll doch den eklatanten Widerspruch zwischen einem Christusbild aufdecken, nach dem die christlichen Kirche Nonnen, die ihr Keuschheitsgelübde brechen, der ewigen Verdammnis anheimfallen lässt, und einem Jesusbild, dessen Wesenskern gerade im Verzeihen der Verfehlung und in der Erlösung von der Sünde besteht. Blasphemisch ist auch hier die Verhaltensweise der Religionsgemeinschaft und nicht das allegorische Bild, das diesen Akt entlarvt.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Christoph Türcke: »Blasphemie« in: DIE ZEIT Nr. 13, 25. 3. 1994, S. 65

<sup>16</sup> Gerhard Sauder: »Blasphemisch-religiöse Körperwelt. Heinrich Heines Hebräische Melodien« in: Heinrich Heine: Artistik und Engagement (Hg. Wolfgang Kuttenueller), Stuttgart 1977, S. 118. <sup>17</sup> ebda. S. 130 <sup>18</sup> DHA 3/2, S. 649

<sup>19</sup> Siehe dazu B. Wirth-Ortmann, a.a.O. S. 97



Wenn am Schluss der »Prinzessin Sabbath« das Wachlicht erlischt, die Metamorphose zum »Hund« wieder vollzogen wird, der jüdische Bürger sich also wieder seinen Alltagsgeschäften zuwendet, so mag darin – wie D. Mach annimmt – eine symbolische Verwendung liegen (die auf »*existentielle Finsternis und Tod*« verweist)<sup>20</sup>, für uns ist jedoch entscheidend, dass die Inszenierung des allegorischen Bildes mit dem Prädikat »erlischt« ausgeblendet, also die allegorische Struktur betont wird.

Auf eine Parallele ist an dieser Stelle hinzuweisen: zu »Lazarus XVIII. Sie erlischt« der »Lamentationen«; sie besteht gerade in jener Begrifflichkeit des Wortfeldes Theater/Stück/Inszenierung, die in diesem Text verwendet wird. Dass es in einer tieferen Schicht des Gedichtes »Prinzessin Sabbath« die Seele des Dichters ist, die durch dessen »Metamorphose« zum elend-hündischen Dasein »erlischt«, legt die Verknüpfung mit dem Lazarustext nahe: Im letzten Vers der zweiten Strophe von »Sie erlischt« wird (nachdem das Publikum in der ersten Strophe den Theatersaal bereits verlassen hat und die Lichter »verschwunden« sind) die »letzte Lampe«, die »erlischt«, als »meine Seele« gedeutet. Wiederum sind zwei Ebenen angesprochen:

Auf der ersten beschreibt der Erzähler die Atmosphäre im Theatersaal, nachdem das Publikum verschwunden ist – vor allem die Ruhe (das Haus ist »so stumm«) nach dem Beifall für den Dichter.

Auf der zweiten Ebene geht das Lärmen – im »Untergrund« freilich – weiter: Die Saite einer Violine springt, Ratten »rascheln«, die Lampe »ächzt und zischt«: Der Klang wird insgesamt (wie in der »Historie« »Nächtliche Fahrt«, als die Statue ins Meer versinkt) als »schollernd« bezeichnet, sogar als »schollernd schnöde« negativ belegt und – klanglich – mit der »öden« Bühne verbunden.

Wird da nicht der »dankbare« Beifall, mit dem das »hochverehrte« Publikum den Dichter bedachte, nachträglich in Frage gestellt? Liegt der Dichter, dessen »Seele« am Ende »erlischt«, da nicht in Kontrast mit sich selbst, wenn so dissonante Töne, deren Qualifizierung bis zu dem Superlativ »ver zweiflungsvoll« gesteigert werden, die Atmosphäre prägen?

Zusammengefasst lässt sich aus der Interpretation des Gedichtes »Prinzessin Sabbath« folgern: Heine verwendet einen Erzähler, der den jüdischen Ritus nur klischeehaft und ungenau wiedergibt<sup>21</sup>, dessen Hauptpersonen – im realen Leben inhumanem Tun verschrieben – erst in der Religionsausübung menschliche Gestalt annehmen, also die für die bürgerliche Moral typische »Doppelmoral« leben, und im allegorischen Gewand als Prinz Israel

<sup>20</sup> a. a. O., S. 110

<sup>21</sup> siehe Dafna Mach, a. a. O.

und Prinzessin Sabbath – das wie ein Kostüm (aus dem Schrank der Theaterklamotten) verwendet wird – eine religiöse Praxis pflegen, die sich im Einnehmen des Festmahls und in vagen Erinnerungen an biblische und literarische Welten erschöpft.

Betrachtet man die Figurendarstellung in den »Historien« in derselben Weise, wie sie »Prinzessin Sabbath« festlegt, dann zeigen sie sich schon im »Rhampsenit« als Rollen einer zeitgenössischen bürgerlichen Familie, die das ägyptische Kostüm tragen.

Nicht wie der ägyptische König aus der Quelle für das Gedicht bei Herodot, dessen Darbietung seiner Tochter dem griechischen Geschichtsschreiber »unglaubwürdig« erschien<sup>22</sup>, wohl weil dem König ihre körperliche Unversehrtheit so unwichtig war im Vergleich zu seinem Ziel, den Dieb ausfindig zu machen, sondern wie ein Familienvater des 19. Jahrhunderts reagiert der Rhampsenit, wenn sofort nach der Defloration der Tochter – »An demselben Tag« – sein »Reskript« das Angebot an den Täter enthält, das Mädchen zur Frau zu bekommen, in den »Fürstenstand« erhoben zu werden und später die Thronnachfolge antreten zu können. Kennzeichnet doch genau dieses Kriterium die bürgerliche Moralauffassung bis ins 20. Jahrhundert, dass Jungfräulichkeit bis zur Eheschließung vorausgesetzt wird, um sicherzustellen, dass – aus der Sicht des Tochtervaters – die Rechtsnachfolge – d. h. die Vererbung des Besitztums – einem würdigen Mann zufällt und keinem »Hallodri«.

An dieser Stelle ist auch anzumerken, dass der Beginn von Heines eigener Lebensgeschichte, als »Bastard« zur Welt gekommen zu sein, nach einem »Diebstahl« des mütterlichen »Schätzleins« nicht ganz so rasch wie im »Rhampsenit«, dafür aber weniger öffentlich geregelt wurde. Die bis heute nicht abschließend geklärte, aber doch wahrscheinliche Neudatierung des Geburtstages durch Heine selbst anlässlich seiner Taufe 1825 auf das Jahr 1799 (statt 1797) sollte seine »Schande«, vor der nach jüdischem Ritus vollzogenen Trauung (die damals als Begründung des Ehestandes erforderlich war) gezeugt worden und zur Welt gekommen zu sein, verdecken<sup>23</sup>. Auch einen biographischen »Sinn« enthält demnach diese erste »Historie«.

Die Änderungen Heines an der Herodotschen Vorlage, auf die er durch den Abdruck als »Note« ausdrücklich aufmerksam macht, lassen einen Handlungsverlauf entstehen, nach dem ein kluger Verführer erfolgreich und mit dem (spätestens hinterher) fröhlichen Einverständnis der Verführten sich mit

<sup>22</sup> DHA 3/1 S. 174 (»Noten« zu »Rhampsenit«)

<sup>23</sup> siehe Friedrich Hirth: Heinrich Heine, Mainz 1950, S. 16 ff.

der Jungfrau das Erbe erobert. Unter der allegorischen Einkleidung der Geschichte verbirgt sich demnach ein bürgerliches Lustspiel (mit Anklängen an die Dichterbiographie) – und mehr noch:

Der Blick von den »Hebräische[n] Melodien« – deren Analyse nur kurz unterbrochen wird – zurück auf »Rhampsenit« und die »Juwelen« im Schatzhaus des Königs legt eine weitere Schicht zum Verstehen des Textes frei: Die Wortwahl »erfassen«, bezogen auf einen Dieb, der sich der Prinzessin geschickt zu entziehen versteht, ihr bloß einen »toten Arm« zurücklässt und ihr zu verstehen gibt, dass er einen »Zauberschlüssel« hat, der sogar mit »Klammern« gesicherte Schätze zu entwenden vermag, verweist uns auf einen Bereich, der in eine sprachlich verfasste Welt »über–setzt« werden muss; naheliegender wäre z.B. die Geschichtsschreibung, denkbar aber auch jede andere Form ideologischer Herrschaftssicherung: »Einklammern« durch Marginalisierung wesentlicher Gesichtspunkte oder »Ausklammern«, indem bestimmte kritische Perspektiven außer acht bleiben u.ä.

Dessen Eigentümer – in der Erzählung der Rhampsenit – versucht zwar, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln – von den »Mumien« professoralen Wissenschaftsbetriebes über die sphinxhafte Fachsprache, die dort gebräuchlich ist, bis zu den »stärksten Pforten« der staatlichen Aufsicht über die Universitäten (die der Akademiker Dr. jur. Heine nicht zu überwinden vermochte) – seine Verfügungsgewalt über sie zu bewahren, aber selbst der Einsatz seiner Tochter, die die »Dichtung« verkörpert – wenn man eine weibliche Gestalt als ihre Personifizierung wie im »Schelm von Bergen« nimmt oder wie in »Prinzessin Sabbath«, die über den Bereich der »Muse« regiert –, hilft nicht gegen den raffinierten Räuber, der letztlich gerade über diesen Weg (die »Defloration« der Prinzessin: die Dichtung also für sich einzunehmen und für seine Ziele zu verwenden) den Souverän zwingt, ihn zum Nachfolger zu küren: Der Dieb – auch ein »Schelm« – erlöst die Dichtung listig aus dem »Elfenbeinturm« und raubt ihr die Unschuld, um schließlich auf legitimen Wege die staatliche Souveränität zu usurpieren!

Wie auf der im vorigen Kapitel kurz angedeuteten ökonomischen Ebene die zeitliche Verkehrung (der Anachronismus) darauf hindeutet, dass der Besitz der Staatsmacht die Ausplünderung des Volkes durch Steuern ermöglicht, so ist auch hier mit der Eroberung der politischen Macht die Herrschaft über die Instrumente ihrer ideologischen Sicherung verbunden und das heißt auch das Recht, den Schutz über den Buch-»Handel« und die Autoren-»Talente« (Vers 74) auszuüben.

Noch deutlicher als in »Prinzessin Sabbath« werden im zweiten Text der »Hebräischen Melodien«, dem »Fragment« geliebten längsten Gedicht des »Romanzero«, dem Leser die Kennzeichen des Allegorischen nahegelegt.

Der Erzähler sieht »Traumgestalten« und »Gespenster« (in Jehuda I) und ordnet (in Jehuda II) den spanisch-jüdischen Dichter des 12. Jahrhunderts den Minnesängern zu; seine »Herzensdame« sei allerdings »ein traurig armes Liebchen, / Der Zerstörung Jammerbildnis,« und heiße »Jerusalem« (Jehuda II, Verse 94–96).

Als biographische Quelle für die Zuwendung zu seinem Liebchen »in frühen Kindestagen« (Jehuda II, 97) wird die Vermittlung des »Wortes« – verbunden mit Klage und Trauer über den Zustand der geografischen Stätte und Sehnsucht nach seiner in vielfältigen Bildern veranschaulichten einstigen Pracht, wodurch seine »Bedeutung« festgelegt wird – durch »Pilger« beschrieben. Im Vergleich (»wunderbare Ähnlichkeit«, Jehuda I, 180) der Sehnsucht nach Jerusalem mit der Liebesehnsucht des Troubadour Geoffroi Rudello nach der Markgräfin von Tripolis: Melisande (die Geschichte taucht auch in den »Historien« auf) erfindet der Erzähler den Ausdruck »Leibesaugen« (Jehuda II, 174), mit denen Rudello im Sterben die Geliebte zum erstenmal wahrgenommen habe, und unterscheidet diese sinnliche Wahrnehmung damit sprachlich präzise von der Wahrnehmung durch das »innere Auge«, dessen Tätigkeit ihm die »Dichtersehnsucht« (Jehuda II, 153) geweckt habe, als er am Anfang seiner Leidenschaft die Merkmale dieser Schönheit von Rittern übermittelt bekommen habe.

Diesen »Leibesaugen« entsprechen die Augen des Pilgers, der dem jungen Jehuda die Stätte des zerstörten Tempels vor (die »inneren«) Augen führt: Sie werden (in grammatisch falscher Verknüpfung) hervorgehoben: »mit tränend eignen Augen« (Jehuda II, 144), und ihrem Weinen werden die mystisch erzeugten »dicken Tropfen« der Trümmer des Tempels, die »Aus den großen Steinen sickern« und die der Pilger »schaute« (Jehuda II, 145/146), gegenübergestellt.

Deutlich wird die Struktur des allegorischen Wahrnehmens zitiert: Was mit Augen wahrgenommen wird, wird übersetzt in ein inneres Bild, so dass zwei Ebenen entstehen, die sich entsprechen, aber auch auseinanderklaffen können, und die eine Ebene als Bild, die andere als sprachlich gefasste, als Wort, verschiedene Bedeutungen entfalten können.

Die Deutung durch Jehuda, wenn er die Worte in ein »inneres Bild« übersetzt, bzw. durch Rudello, wenn er die Beschreibung der bechernden Ritter zu dem Bild seiner »Melisande« zusammenfügt, entsprechen der Allegorese.

Die Suche nach der Wirklichkeitsentsprechung ihres jeweiligen ›inneren Bildes‹ bestimmt beider Sehnsucht. Im Sterben erst ruhen die Liebenden »zu [den] Füßen« (Jehuda II, 178 bzw. 186) ihrer Geliebten.

Ein Vergleich strukturiert auch den dritten Teil des »Jehuda ben Halevy«: Die Perlenkette, deren Geschichte als realer Schatz vom Raub aus dem Zelt des besiegten persischen Königs durch Alexander, den Großen, bis zum »Vorschein / [...] am Halse / Der Baronin Salomon « (Jehuda III, 86–88), also bis in Heines Zeiten, verfolgt wird, wird verglichen mit den »Perlen« (Jehuda III, 150), die Alexander in das erbeutete »Kästchen des Darius« anstelle der wertvollen materiellen Perlen verbirgt, nämlich die Lieder Homers, und als die der Erzähler, besäße er dieses Kästchen, die Gedichte des Jehuda ben Halevy »verschlösse«.

Auf solch unreal-phantastischer, nur in konjunktivischer Formulierung möglicher Ebene vergleicht der Erzähler, nachdem das prachtvolle Äußere des Kästchens nur als »rohe Schale, / Die den bessern Schatz verschließt« (Jehuda III, 142/143) bezeichnet und das Innere u.a. als »herzblutglühende Rubinen« hervorgehoben wurde, die Herkunft der jeweiligen Perlen, die im Falle der wertvollen Kette als »der bleiche Schleim / Eines armen Austertieres, / Das im Meergrund blöde kränkelt« (Jehuda III, 162–164) herabgewürdigt wird, dagegen im Fall der Gedichte Jehudas als »entquollen einer schönen / Menschenseele, die noch tiefer, / Abgrundtiefer als das Weltmeer –« (Jehuda III, 166–168) gefeiert und als »Tränenperlen« (Jehuda III, 169) bzw. »Perlentänen« (173) und »Perlentänenlied« (177), schließlich als »Zionslied, / Das Jehuda ben Halevy / Sterbend auf den heil'gen Trümmern / Von Jerusalem gesungen« (Jehuda III, 185–188) mehr verklärt als enthüllt wird. Auffällig ist nebenbei, dass das Aufeinandertreffen von allegorischem ›innerem‹ Bild und sehnsuchtsvoll und mühsam erreichter Wirklichkeit sowohl im Falle Jerusalems als auch im Falle Melisandes für den ›Süchtigen‹ tödlich endet – ein Ablauf, der auch in der ›Historie‹ »Der Asra« vorgeführt wird.

Das Jehudagedicht ist eingeleitet und in seinen beiden ersten Teilen durchsetzt von Psalm 137 – der zum historisch letzten, 5. Buch der Psalmen gehört, das lange nach den Ereignissen aus der Erinnerung verfasst wurde –, der Klage des Volkes Israel in der Verbannung des babylonischen Exils. Wird das Gedicht mit den Versen der Weigerung, Freudengesänge anzustimmen, und mit dem Schwur eingeleitet, Jerusalem allzeit zu gedenken, d.h. die Knechtschaft nicht als bleibenden Zustand anzusehen, so bekommt es von Anfang an die Tiefe einer jahrtausendealten geschichtlichen Dimension, in deren Aktualisierung die Gestalt des »Jehuda ben Halevy« eingeordnet wird.

Gezeichnet wird er freilich vom ersten Erinnern an nicht als individuelle historische Persönlichkeit, sondern als gespensterhafte, allegorische Gestalt, deren Beschreibung den ›Dichter an sich‹ kennzeichnet:

- bleiche und gedankenstolze Stirne,
- der Augen, die schmerzlich forschend blicken, süße Starrheit,
- rätselhaftes Lächeln schön »gereimter« Lippen (Jehuda I, 17–24).

Dass er durch den »schönen Reim« charakterisiert wird, stellt deutlich genug die Allgemeinheit des Dichterbildes, des ›Reimeschmieds‹, vor Augen: Es ist eine zeitgenössische Fassung dessen, was das Volk als ›den Dichter‹ vorgeführt bekommt. Heinz Schlaffer zufolge<sup>24</sup> ist ein Gedicht, wenn es ein Autor etwa über einen befreundeten Dichter verfasst hat – das wie z. B. Liliencron über Theodor Storm oder Mörike über Karl Mayer die konkrete Person beschreibt –, zu unterscheiden von Texten, in denen ein Dichter – etwa Freiligrath – »über den Dichter ›an sich‹ philosophiert«. Im letzteren Fall entsteht »das übliche irrealer Dichterbild«:

*»Von unten betrachtet, erscheint diese Dichtervorstellung von jeglicher Realität abgelöst und für die lyrische Produktion unbrauchbar, weil sie den Poeten und die Poesie als objektive Mächte aus sich selbst definiert [...]. Der typische Zweischichten-Aufbau der Welt in den Dichtergedichten gibt genau das Verhältnis von Wirklichkeit und poetischer Idee wieder.«<sup>25</sup>*

Weisen schon die ›Fehler‹ Heines, das Sabbathlied Jehuda zuzuschreiben – ein ›Fehler‹, den er in »Prinzessin Sabbath« macht und dann in »Jehuda III«, als der Dichter in den Himmel entrückt wird, wiederholt –, und den Namen »Jehudah ben Samuel Hallewi« (wie er von Michael Sachs, seiner Quelle, geschrieben wird) zu entstellen, darauf hin, dass es Heine nicht darauf ankommt, ein Porträt dieses Dichters zu gestalten, sondern ihn nur als Beispiel zu verwenden, das zwar nicht beliebig austauschbar ist, aber auch nicht eine historisch präzise Individualität meint, so setzt sich sein Verwischen individueller Spuren in der falschen Angabe seines Geburtsortes und in anderen in der DHA 3/2 sorgfältig erfassten ›Fehlern‹ fort.

Dass solch bewusstes – nicht versehentliches oder irrtümliches – Vorgehen beim Publikum Zweifel hervorrufen und es dazu bewegen kann, Angaben nachzuprüfen, den Text zu hinterfragen und überhaupt kritisch mitzudenken, gehört zu dem Konzept, das Heine im ganzen »Romanzero« verfolgt. Freilich ist dieses spielerische Hervorrufen von Aktivität des Lesers durch Widerspruch nur ein Mosaikstein der Intention Heines.

<sup>24</sup> Heinz Schlaffer: »Das Dichtergedicht« in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 1966.

<sup>25</sup> ebda., S. 311

Was er bei dem spanisch-jüdischen Dichter des 12. Jahrhunderts finden und dem Publikum präsentieren konnte, lässt sich am besten erfassen, wenn man sich Heines eigener Lektüre zuwendet, insbesondere dem in den »Noten« angegebenen Michael Sachs, und sie mit Heines Fassung vergleicht: Das ist die Spur, die der Dichter selbst legt. Deutlich wird der Zusammenhang, in den Heine den »Jehuda ben Halevy«, ja den ganzen Zyklus der »Hebräischen Melodien«, stellt, wenn man sich – Michael Sachs' »Die religiöse Poesie der Juden« von 1845 lesend – vor die ›inneren‹ Augen hält, was Heine bei der Wahrnehmung der Ereignisse der 48er Revolution oder bei der Erinnerung daran, verbunden mit der Reflexion ihrer historischen Bedeutung, durch den Kopf gegangen sein mag:

- Da sind einmal die Legenden, die die Herrschenden selbst, von ihnen abhängige oder in ihren Diensten stehende ›Produzenten‹ oder auch unabhängige resignierte oder perspektivlose Köpfe als ›Geschichtsbilder‹ in verschiedenen Formen von Veröffentlichungen ›verlautbaren‹ und in Umlauf zu bringen versuchen (z.B. der in »Vitzliputzli II« mit dem britischen Maler John Martin »verwechselte« französische Historiker Henri Martin).<sup>26</sup>
- Da sind auch die Konsequenzen, die im Verstehen der als ›Autorität‹ geltenden Werke gezogen werden: Darunter vor allem die Bibel.<sup>27</sup>

Dient ein großer Teil der »Historien« den Zielen, solche geschichtlichen Legenden durchschauen und Merkmale der Legenden-›Produktion‹ erarbeiten zu lassen, und im Sinne einer ›zweiten Kultur‹ – einer der ›herrschenden‹ gegenübergestellten oder von ihr abgewandten ›alternativen‹ – neue, dem wirklichen Geschehen aus dem Blickwinkel der ›Beherrschten‹ sich nähernde Bilder zu zeichnen und in denselben Kanälen wie die Legenden zu verbreiten, so wenden sich die »Hebräischen Melodien« vor allem der zweiten Aufgabe: der Neuinterpretation des ›großen Buches des Volkes‹ – also dem theologischen ›Kanal‹, dem im Jahrhundert davor Lessing mit durchaus vergleichbaren Zielen seine Arbeit widmete; wie der Aufklärer in »Nathan, der Weise« einen historischen Zeitraum und einen Schauplatz wählte, die eine Art Utopie der Versöhnung der Religionen aufscheinen ließen, so richtet Heine sein Augenmerk auf eine ähnliche Konstellation, in der das Mittelalter gegenseitige Achtung bzw. Beeinflussung oder gar Befruchtung der drei großen abrahamitischen Religionen ermöglichte.

<sup>26</sup> siehe Joachim Bark: Heinrich Heine: »Romanzero«, Goldmann-Taschenbuch 1988, Erläuterungen, S. 326. DHA 3/2, S. 714, bezieht die Namensgebung »Henri Martin« allerdings auf einen Tierdresser.

<sup>27</sup> siehe dazu meine späteren Ausführungen zu Heines Interpretation des Psalm 137 und die daraus folgenden Überlegungen in diesem »Teil«.

Dass sich Heine bei dem Berliner Rabbi Michael Sachs Anregungen holt, ist in diesem Zusammenhang zu sehen; denn dessen Anliegen als wichtigem Inspirator der großen jüdischen Gemeinde in der preußischen Hauptstadt ist es, die traditionelle jüdische Bibelauslegung und das entsprechende Religionsverständnis gegen »neue Verflacher« wie Bruno Bauer, den er mehrmals erwähnt,<sup>28</sup> zu verteidigen.

Was er Bruno Bauer vor allem vorwirft – so dass er sich in leidenschaftlich erregte Polemik hineinsteigert –, ist dessen »Verrath und feile Anbeugung«,<sup>29</sup> also eine opportunistische Anbiederung an die Gesellschaft, die Juden auszugrenzen pflegt.

Um diesem opportunistischen Verhalten die Tradition jüdischen Selbstverständnisses im Exil entgegenzustellen, erläutert Sachs den Talmud. Wollen wir Heines ›Lesart‹ erfassen und sie insbesondere für seine Interpretation des Psalm 137 – aber auch anderer Aspekte des Jehudagedichtes – fruchtbar machen, so ist es erforderlich, einige Passagen dieser Lektüre näher zu betrachten:

*»Das Wort, das aus der Vorzeit überkommen war, sollte nicht als ein historisches, vorübergegangenes der Gegenwart fremd und gleichgültig gegenüberstehen. So ward das Leben der Gegenwart in den Buchstaben der Vergangenheit hineingelegt.«<sup>30</sup>*

Genau diese Vorgehensweise ermöglicht es dem Dichter, seine zeitbezogenen Gedanken in einer Neuinterpretation des Psalm aufgehen zu lassen.

*»In dem festnormierten Tempeldienste trat frühzeitig das belebende Wort der heiligen Sänger, dem Stummen Sprache verleihend, der frische Hauch unmittelbarer gemüthlicher Erregung beseelte die schweigsame Monotonie eines gegebenen Rituals. Eine heilige Poesie, deren Reste uns im Psalmenbuche vorliegen, ward der Dolmetsch für des Volkes Wohl und Weh, sein Glauben und seinen Dank so wie seine Trauer. Alle Stimmungen und Lagen, die das religiöse Gemüth bewegen und durchzucken, die Tonleiter der Empfindungen von ihrer tiefsten Niedergeschlagenheit bis zur aufjauchzenden Lust fanden ihren Ausdruck, und was der heilige Sänger in der Stunde der Weihe, als Erlebnis seines Innern, als individuelle Erfahrung seiner Seele ausgesprochen, das war als vollgültiger Typus für das Glaubensleben der Gesamtheit gewonnen und ihm aufbewahrt. Die heiligen Sänger sind kein isolir[t]es Kunstprodukt begabter Dichter, es sind Offenbarungen des göttlichen Geistes, wie er sich in seinen Erkornen mit gewaltigem Rauschen regt.«<sup>31</sup>*

<sup>28</sup> z. B. Michael Sachs, a. a. O. S. 145, S. 187 (Anm.), S. 218 (Anm.)

<sup>29</sup> ebda., S. 145

<sup>30</sup> ebda., S. 146

<sup>31</sup> ebda., S. 147 f.



Das Wecken und Steuern der Gemütsbewegungen der gläubigen Israeliten ist demnach die Aufgabe jener »Lieder«. Wenn spätere Interpreten der Hagada, zu denen Jehuda zu zählen ist, diese Offenbarungsschriften auslegen, dann tun sie, was Michael Sachs in das Bild eines »glücklichen Tauchers« einkleidet, »der aus dem Meere die verborgenen Schätze zu holen verstand«<sup>32</sup> – ein Bild, das wir abgewandelt in der Perlenkette des Jehudagedichtes wiederfinden.

Michael Sachs versteht es, in eindringlichen Formulierungen die Situation der jüdischen Gemeinden im »Exil«, fern von Jerusalem, zu veranschaulichen:

*»Statt eines freien, frischen Volkslebens, das auf eigenem Grund und Boden seine Gesamtinteressen selbständig nach außen hin wahrte, das eine geschichtliche Potenz gewesen, – das schattenhafte Dasein Geduldeter, in einem rechtlosen Zustande, der Laune und Willkür der Gewalthaber preis gegeben; zwischen fremde Einflüsse und Mächte eingezwängt, was früher sich in eigenster Weise ausbreiten und entwickeln konnte. So mußte sich denn auch eine eigenthümliche Auffassung der alten Geschichte des Volkes und seiner Helden ausbilden. Sie traten aus ihrer nebelgrauen Ferne der Gegenwart näher; die oft nur blassen, kaum kenntlichen Umrisse, die die biblische Erzählung von ihnen aufbewahrt, wurden farbig und frisch ausgeführt. Sie waren Vorbilder, Verkörperungen gewisser Anschauungen, die der Gegenwart geläufig, Verwirklichungen gewisser Ideen oder Empfindungen, die in ihr herrschende Verbreitung gefunden. Was das lebendige Bedürfnis der Zeit nur an sie angeknüpft, was ihnen nur war geliehen worden aus dem reichen Schatze neugewonnener Betrachtungen und Ansichten, das glaubte man von ihnen zu empfangen, und das Licht, das über sie ausgegossen ward, schien ihnen zu entströmen [...] Statt der spärlich andeutenden Linien bekam man Bilder, die Fäden, die die Phantasie gesponnen hatte, fügten sich zu einem dichten Gewebe an einander.«<sup>33</sup>*

Und der Autor betont, wie in solcher sozialer Situation der »Geist der Bibel« verändert, wenn nicht gar verfälscht wird:

*»Eine Vergleichung, des in den Midraschim wehenden Geistes mit dem in der Bibel selbst herrschenden ergibt, daß der gewaltige, heroische Begeisterungsschauer zu milder Frömmigkeit sich gedämpft, statt jener Hoheit und schwungvollen Erhabenheit des Gedankens wie des Wortes, ein tiefes gemüthliches Sinnen und Denken und Fühlen; die Religion des stillen Duldens, das Märtyrertum, die fromme bescheidene Resignation ist an die Stelle des thatkräftigen Muthes, der ihrer selbst gewissen und bewußten Kraft getreten.«<sup>34</sup>*

<sup>32</sup> ebda., S. 150

<sup>33</sup> ebda., S. 150 f.

<sup>34</sup> ebda., S. 159

Wird hier nicht – überträgt man das Dargestellte auf die Zeit Heines, um also seine ›Lesart‹ zu gewinnen – jene bürgerliche ›Gemütsorientierung‹ deutlich, die sich in biedermeierlicher ›Gemütlichkeit‹ zeigt, jenem sich in seine kleine Welt individuellen Wohlstands einrichtenden besitzbürgerlichen Verhalten, das in der Revolution von 1848 das Erschrecken vor der eigenen Courage bewirkte, aus dem heraus letztlich die Angst vor dem neu die politische Schaubühne betretenden Proletariat erklärt werden kann? Im Motto der »Historien« wird – denke ich – eines der Ziele des »Romanzero« ironisch ausgesprochen: »Da schmilzt der Zorn, und dein Gemüth / wird süß verbluten«.

Schließlich wendet sich Michael Sachs seinem eigentlichen Thema zu: den spanisch-jüdischen Poeten, deren Bedeutung er folgendermaßen in den theologischen Zusammenhang einordnet:

*»Als dem jüdischen Geiste neue Impulse zugeführt wurden, durch die Berührung mit arabischer Bildung, und diese die stetige Einheit des durch Jahrhunderte ausschließlich mit sich selbst verkehrenden, über sich selbst brütenden und in den von ihm selbst gezogenen Kreisen eingesponnenen Lebens durchbrachen, da erwachte Sprachforschung und Schriftauslegung im modernen Sinne, durch das Vorbild der Umgebung angeregt, und je tiefer diese neuen Einflüsse eindringen, desto größer ward die Kluft zwischen dem Standpunkte der Gegenwart und den Werken der Vorzeit. Jetzt ward die Erklärung Mittel der Verständnis des in weite Ferne Zurückgewichenen. Die Midraschwerke selbst standen bald einem veränderten Bewußtsein als literarische Produkte, der Auslegung bedürftig gegenüber. Der referierende, Wort und Gedanken deutende Ausleger trat an die Stelle des mit seinem Text fühlenden, denkenden, an ihm gleichsam mitschaffenden Lehrers und Redners. Grammatik und Logik in ihrer Gesetzmäßigkeit brachten jener phantasie- und gedankenvollen Willkür das Ende, wie der normale geschichtliche Verlauf der Zeiten der Wunder und Erscheinungen.«<sup>35</sup>*

In den Blick kommt der Vermittler jenes Geistes, der zu erklären und zu deuten versteht: ein Gelehrter, der den ›Sinn‹ der Schrift ermittelt:

*»Das Wahre an der Sache bleibt, daß der natürliche Wortsinn immer im vollsten Bewußtsein gelebt, in früherer Zeit durch das Leben und die Unmittelbarkeit des Gebrauchs gesichert, später durch gelehrtes Sprachstudium.«<sup>36</sup>*

Als ein solcher Vermittler wird uns Jehuda vom Erzähler der »Hebräischen Melodien« vorgestellt. Und Michael Sachs beschreibt uns eingehend, was ihm an Rabbi Jehudah ben Samuel Hallewi so wertvoll und an der ganzen Schule so bedeutsam erscheint:

<sup>35</sup> ebda., S. 163 f.      <sup>36</sup> ebda., S. 195

»Der tiefblickende, seelenvolle Dichter [...] kennt freilich den verborgenen Feind sehr wohl, sieht die tiefe Kluft deutlich, die die griechische Weltanschauung von der jüdischen trennt, sein Kusari ist zur Abwehr der selbstgenügsamen Philosophie verfaßt, jener Weisheit, die ohne Früchte zu bringen, nur Blüten treibt, deren Ertrag ist, daß kein Schöpfer die Erde ausgebreitet und nicht das Himmelszelt gewölbt, daß die Welt ohne Anfang, der Zeiten Lauf ohne Ende, von der man zurückkehre mit vollem Mund und leerem Herzen, gefüllt mit Grübeleien und Phrasen« (mit treffendem Doppelsinne, auch: Schlacken und Gestrüpp) [...] Befriedigte sich in dem Philosophieren der unabweisliche Wissens- und Forschungsdrang, so war die Sehnsucht des Herzens mit seinen Hoffnungen und Wünschen, seinen Bedürfnissen und mannigfachen Forderungen in ungeschwächter Kraft geblieben; es konnte sich nicht abgefunden glauben mit jener kalten Autarkie des Erkennens, und wollte den ihm zurückgebliebenen, von ihm keineswegs aufgesogenen Rest religiöser Innigkeit in seiner vollsten Berechtigung anerkannt sehen. Es sehnte sich gleichsam aus der strengen ermüdenden Etikette, aus dem steifen Hofzwange der herrschenden Wissenschaft und Gelehrsamkeit in die stille Gemüthlichkeit seiner Heimath zurück. [...] Andererseits aber hatte das gläubige Bedürfnis sich seinen eigenthümlichen Ausdruck in der religiösen Poesie erschaffen: Sie ward das Organ für das Seelenhafte, Innige, Unmittelbare, für das, wovon sich der Kopf keine Rechenschaft zu geben vermochte, was vielleicht vor dem Richterstuhle des logischen Verstandes Geltung und Bedeutung verloren hatte, aber dennoch mit lebendigster Kraft das Gemüth durchdrang, und unverilgbar in allen Revolutionen, die der Gedanke erfahren, sich behauptete. [...] Fast alle Denker jener Richtung waren auch Dichter, und keiner von den bedeutenden Dichtern jener Schule war der philosophischen Bildung untheilhaft geblieben.«<sup>37</sup>

Für Michael Sachs hat die ausführliche Darstellung des Rabbi Jehudah allerdings eine Funktion – deutlich genug formuliert –, die sich wohl kaum mit Heines Zielsetzung decken dürfte, wenn wir seine Distanz zu jüdischer Religiosität, die er im Nachwort zum »Romanzero« noch einmal betont, ernstnehmen: Sachs' Werk – wie die ganze spanisch-jüdische Poesie des Mittelalters – soll die »Nationalität« des israelischen Volkes stärken, indem es das Problem zu lösen hilft, wie ein »zerstreutes Volk eine Nationalität und ein heimatloses ein Vaterland haben könne«, statt sein Judentum für eine staatliche Dienststelle »als einstweiliges Angeld«<sup>38</sup> zu bieten.

Sachs verfolgt demnach das Ziel, die israelitische Gemeinde zu ermahnen, nicht – wie es z. B. Heine mit der Taufe 1825 tat – die Glaubensgemeinschaft

<sup>37</sup> ebda., S. 201 ff.

<sup>38</sup> ebda., S. 300

aufzugeben. Heines Zielsetzung einer so umfangreichen und für den »Romanzero« so zentralen Darstellung des »Jehuda ben Halevy« muss also von derjenigen des Verfassers seiner Quelle deutlich abgegrenzt und, anders als in der DHA 3/2 (*»weitgehende Identifizierung Heines mit seiner Titelgestalt«*)<sup>39</sup> angenommen, die verehrende Zustimmung des Rabbi Michael Sachs zu Jehuda von Heines allegorischer Verwendung der Gestalt des mittelalterlichen Dichters unterschieden werden.

Im Nachwort zum »Romanzero« macht Heine deutlich, dass seine Absage nicht den »alten Heidengöttern«, nicht dem Atheismus, seine Hinwendung zwar dem Glauben an einen persönlichen Gott, nicht aber einer Religionsgemeinschaft gilt, sondern solche »Dilemmen« meint, die von der Ansicht ausgehen, dass man wählen müsse

*»zwischen der Religion und der Philosophie, zwischen dem geoffenbarten Dogma des Glaubens und der letzten Konsequenz des Denkens, zwischen dem absoluten Bibeltott und dem Atheismus.«*<sup>40</sup>

Er sieht so auch keine Schwierigkeit, einen mittelalterlichen religiösen Dichter herauszustellen, seine künstlerische Qualität und seine Jahrhunderte überdauernde Wirkung auf jüdische Gemeinden zu betonen und dabei große Verehrung und Sympathie für ihn spüren zu lassen, ohne dies als Identifizierung zu meinen. Er verwendet ihn als allegorische Figur für einen Dichtertypus, der es schafft, sein Publikum nicht nur anzusprechen, ihm nicht nur seinen Glauben vor Augen zu stellen, sondern es auch im Herzen zu erfassen: eine Zielsetzung, die wohl Heines eigener Dichtungsweise entspricht – im Gegensatz zu der oft verspotteten »Tendenzpoesie«, die wie eine versifizierte Tageszeitung das Publikum nur wie eine solche erreicht –, sich keineswegs aber mit ihr deckt, ebensowenig wie mit der Zielsetzung des Rabbiners Michael Sachs.

Mehr als jede andere Zielsetzung – so lässt sich aus der Übersicht über die vier Teile des Gedichtes schließen – ist für Heine das Grundschema der Poesie Jehudas beispielhaft: Es ist die allegorische Struktur seines Verhältnisses zur Wirklichkeit, die in den Gedichten immer wieder deutlich wird und die Jehuda selbst im »Kusari« formuliert:

*»Wem dies innere Auge anerschaffen worden, das ist der in Wahrheit Sehende, ihm erscheinen alle Andern, wie Blinde, die er führen und leiten soll.«*<sup>41</sup>

Es soll nicht bestritten werden, dass für Heine, wie bewusst ihm das auch immer gewesen sein mag, die Person Jehudas eine seiner eigenen Empfindungsweise nahestehende Vorbildfunktion erfüllte. Dies belegt Montanus<sup>42</sup>,

<sup>39</sup> DHA 3/2, S. 904    <sup>40</sup> DHA 3/1, S. 180    <sup>41</sup> Sachs, a. a. O. S. 308, Anm. 1

<sup>42</sup> Henner Montanus: »Der kranke Heine«, Stuttgart 1995

indem er aus einer Schilderung Ludolf Wienbargs zitiert, der Heine 1830 besuchte und von der »nervösen Erregbarkeit« seiner Phantasie, die aus Mignets Geschichte der französischen Revolution Gestalten lebendig werden lasse (bezeichnenderweise geht es in Heines Erzählung um Guillotiniierung), berichtet und folgert, dies sei

*»typisch für Heines Veranlagung; Vorgänge in seiner Umwelt zu verinnerlichen und nachzuempfinden. Es zeigt auch Heines emotionale Beteiligung an den Geschehnissen der Zeit und ist ein Beispiel für seine ans Pathologische grenzende Empfindsamkeit.«<sup>43</sup>*

Gesteigert wird dieser Wesenszug des Dichters noch in der Zeit der »Matratzengruft«, wie eine Stelle aus dem Brief an seine Mutter (25. Juli 1850) zeigt:

*»Ich arbeite wenig, aber mein Geist war nie aufgeweckter, thätiger und rüstiger wie jetzt.«<sup>44</sup>*

Auch das Urteil des Heine-Besuchers Schmidt-Weissenfels aus derselben Zeit geht in diese Richtung:

*»Die innere Welt des Schriftstellers war fast immer den profanen Augen der Welt verborgen.«<sup>45</sup>*

Und es ist auch naheliegend, wenn man sich den fast erblindeten Dichter vorstellt, der durch Schmerzen wachgehalten (nur stundenweise mittels Opiaten in Schlaf verfallen) eine lebendige innere Welt aufbaut, anzunehmen, dass eine ohnehin ausgeprägte Anlage in der Zeit der Produktion des »Romanzero« zur dominierenden Wahrnehmungsform wird.

Das Gleichzeitige im Wahrnehmen der Wirklichkeit und im inneren Erschauen einer tieferen Wahrheit erzeugt zwei Sinnebenen, die eine der Oberfläche und die andere des Hintersinns. Auch die Lebensgeschichte des spanisch-jüdischen Dichters ist geprägt von der Erfahrung solchen Doppelsinns im Talmud (Halacha und Hagada), so besteht der Hauptaspekt des »Jehuda II« im Vergleich der religiösen Sehnsucht nach dem »inneren« Ziel, Jerusalem, mit der Liebessehnsucht der Minnesänger nach einer »Herzens«-Dame, die jeweils nur im Tod Erfüllung finden. Der dritte Teil besteht aus der Doppelbedeutung der Perlenkette, und im vierten erklärt der Erzähler, wie der Dichter Heine über den Inhalt des Kästchens seine Frau belehrt, die den Wert des Behältnisses für ihre eigenen Bedürfnisse verwenden möchte.

Das Gedicht führt auf diese Weise vor, was für eine Welt sich hinter der Oberfläche der Dinge auftut, in welcher Weise der Leser sich also auch den anderen Texten des »Romanzero« gegenüber verhalten soll: Ihren Hintersinn zu entschlüsseln.

<sup>43</sup> ebda., S. 72

<sup>44</sup> ebda., S. 176

<sup>45</sup> ebda., S. 178

Ausgangspunkt für eine Entschlüsselung des »Jehuda ben Halevy« selbst ist der kunstvoll mit dem Text verwobene »Psalm 137« – eine biblische »Vorliebe« Heines.<sup>46</sup> Er beinhaltet einen Vergleich der Geschichte des israelischen Volkes im Exil mit einer Art von Dichterexistenz, zu der sich Heine selbst bekennt: Exiliert zu sein, auf der Seite der Unterdrückten zu stehen, immer das Ziel der Befreiung – »Jerusalem« – im Auge zu behalten und die rächende Vergeltung an den Unterdrückern anzudrohen.

Inwiefern der Schluss des ersten Teils als dichterisches Selbstbekenntnis Heines – in der DHA 3/2 als »Kernpunkt von Heines poetologischer Reflexion [...] in vollem, gleichsam endgültigem Wortlaut«<sup>47</sup> bezeichnet – verstanden werden darf, soll nun, anknüpfend an die bisherige Argumentation, in präziser Analyse erörtert werden.

Die fragliche Textstelle entwickelt sich aus der Beschreibung der Hagada als dem erfrischenden, blühenden Teil des Talmud, der »glaubenskräftig / Glaubensglühend« (Jehuda I, Vers 134/135) in das Herz des kleinen Jehuda eingedrungen sei und ihn mit der »Poesie« vertraut gemacht habe: »Jener seligen Geheimwelt, / Jener großen Offenbarung« (Jehuda I, Vers 142/143).

So habe sich ihm die Dichtkunst aufgetan, und er sei ein »großer Dichter« geworden (Jehuda I, Vers 152). Solch schwärmerisch verklärende Darstellung einer dichterischen Sozialisation hat nichts mit Heines eigener Entwicklung zu tun, nicht einmal mit einer von ihm selbst konstruierten: Die Lektüre der »Geständnisse« und der »Memoiren« liefert dafür keine Anhaltspunkte. Die Annahme einer »Dichter-Existenz«, die ganz allgemein »den« Dichter meint und in die Heine selbst eingeschlossen werden kann – um die Formel vom unverantwortlichen, gottbegnadeten Genie als Selbstaussage werten zu können – erweist sich als fragwürdig. Die Formulierung, nach der Jehuda als »Feuersäule des Gesanges« (Jehuda I, Vers 157) dem exilierten Volk Israel vorangezogen sei – ein Vergleich des Dichters mit einer »Offenbarungsform Gottes«<sup>48</sup> – und die Weihe seiner Seele durch den Kuss des Schöpfers, als er ihm die »Gnade« verlieh (Jehuda I, Vers 161 ff.), identifizieren hier Jehuda mit Moses und heben die Titelfigur in die Höhe mythologischer Verklärung, weisen aber gerade nicht auf die »sowieso latent spürbare Identifizierung des Autors mit der Gestalt Jehudas« hin<sup>49</sup>. Deutlich brechen die nächsten Verse (169–172) mit dem schwärmerischen Traum, indem sie ihn zur Gnadenlehre überspitzen (Paulus, Luther, Calvin):<sup>50</sup> »Wer sie hat, der kann nicht sündgen / Nicht in Versen, noch in Prosa« (Jehuda I, Vers 171/172), einer Lehre, die Heine im

<sup>46</sup> siehe DHA 3/2, S. 906

<sup>47</sup> ebda., S. 892

<sup>48</sup> ebda., S. 909

<sup>49</sup> ebda., S. 910

<sup>50</sup> siehe DHA 3/2, S. 909 f.

Nachwort zum »Romanzero« im Zusammenhang seiner ironischen Betrachtung über das Weiterleben nach dem Tod explizit als »veraltet« bezeichnet, zu der Luther »während dreihundert Jahren tagtäglich dieselben verschimmelten Argumente niederschrieb«<sup>51</sup>.

Wenn aus dieser ironischen Wendung das Genietum und die Autonomie der Dichtung, allgemein: der Kunst, abgeleitet wird – und erst danach (ab Vers 173) bezieht sich der Erzähler kommentierend oder schlussfolgernd in ein »wir« bzw. »uns« mit ein –, dann ist die Frage zu stellen, ob die Textstelle tatsächlich Heines Dichtungsbegriff belegen oder gar als seine »dezidierte Behauptung der Eigengesetzlichkeit der Kunst«<sup>52</sup> dienen kann.

Heines Betonung der Eigenverantwortlichkeit des Künstlers steht nicht zur Debatte. Es geht zunächst nur darum, den Begründungszusammenhang – und darin in erster Linie die Rolle des »Romanzero« – sorgfältig herauszuarbeiten und demnach eine direkte Selbstaussage Heines an dieser Textstelle zu bestreiten. Mit Sicherheit behaupten lässt sich allenfalls, dass in den letzten beiden Strophen des »Jehuda ben Halevy«, Teil I, ein »solcher« Dichter, wie er vorher gefeiert wurde, als »Genie« bezeichnet werden kann, als »Unverantwortlicher König / Des Gedankenreiches«, als der »er« nur »dem Gotte«, nicht »dem Volke« Rede zu stehen braucht.

Wie Heinz Schlaffer über das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert anführt, ist in der zweischichtigen Welt das barocke Verhältnis des Poeten, der auf der Erde steht, und der göttlichen Welt im Himmel umgedreht: Der Dichter werde hochgehoben in die ihm »von Gottes Gnaden« vorbehaltene Welt, der dem »Heros« und seiner »Vergöttlichung« in der Antike nachfolge. Schlaffer erläutert den »Umsturz« im 18. Jahrhundert an Klopstock:

*»Der Dichter hat sich gegen die bürgerliche Existenz auf die himmlisch-göttliche Seite geschlagen. Die Weihe, früher die Form des untertänigen, selbstlosen Dienstes an einem Überlegenen, ist zum Zeichen der eigenen Überlegenheit, zum ›Geweihtsein‹ geworden.«<sup>53</sup>*

Den Schritt, den Fürsten abzusetzen und den Thron zu übernehmen, habe dann am deutlichsten Gottfried A. Bürger vollzogen. Schließlich trete die »metaphorische Irrealität« des Dichtergedichts immer deutlicher zutage; Kunst werde zum »Religionsersatz«.<sup>54</sup> Der bürgerliche Leser wolle den Dichter

*»als einsames Genie in olympischer, unerreichbarer Höhe wissen (was besonders die verbreiteten Apotheosen der Klassiker Goethe und Schiller zeigen)«,<sup>55</sup>*

<sup>51</sup> DHA 3/1, S. 181

<sup>52</sup> DHA 3/2, S. 910; in der Forschung wird diese willkürliche Deutung, ohne sie kritisch zu hinterfragen, weitergeführt: siehe B. Wirth-Ortmann, a. a. O. S. 180 f.

<sup>53</sup> Schlaffer, a. a. O., S. 323

<sup>54</sup> ebda.

<sup>55</sup> ebda., S. 326 ff.

letztlich weil er selbst dadurch »in der imitatio des Dichters« aus dem Publikum herausgehoben werde. Diese »Idee vom Dichter« werde jedoch

»durch die Praxis des Dichtens widerlegt. Damit ist die Vorstellung vom Weltbild des Dichters zur Ideologie, zur Manifestation eines falschen Bewußtseins geworden.«<sup>56</sup>

Es ist davon auszugehen, dass dieses – der zeitgenössischen bürgerlichen Klassik-Rezeption entsprechende – Dichterbild Heine fragwürdig geworden<sup>57</sup> ist: Jehuda ist folglich nicht mit Heine identisch, sondern »Allegorie des Dichters«. Die Figur wird sorgfältig von ihrer Vorlage »historisch-kritisch« unterschieden, wie schon die Namensgebung signalisiert. Eine »allgemeine« Formel für »die« Kunst wird erst nach dem Gedankenstrich aufgestellt:

»... ... – In der Kunst,  
Wie im Leben, kann das Volk  
Töten uns, doch niemals richten.« (Jehuda I, 178–180)

Der Bezug auf eine bestimmte Tradition fehlt ebenso wie der mit dieser Tradition verbundene Geniebegriff und das Gottesgnadentum; stattdessen geht es um die Unterscheidung von – in der Kunst nicht anders als im Leben – »töten« und »richten« durch das Volk. Wann ist ein Künstler »tot«? Wenn er nicht wahrgenommen wird, seine Werke nicht gelesen, nicht gekauft, nicht besprochen werden (»tot« in der Kunst)? Oder wenn sein Leben vernichtet wird (»tot« im Leben)?

Zu einem abschließenden Urteil (»richten«) – sei es »vernichtend« oder sei es preisend – ist das Volk allerdings nicht in der Lage: zumindest nicht bezogen auf den Autor. Das ist Sache der Geschichte, also der Nachwelt. Wichtig ist außerdem, dass zwischen Werk und Autor unterschieden wird, so nahe sich beide kommen; die Unterscheidung entspricht den Titelgestalten der beiden ersten Gedichte der »Hebräischen Melodien«: »Prinzessin Sabbath« und »Jehuda ben Halevy«, die als allegorische Figuren (für »Dichtung« und »Dichter«) auftreten.

Die Frage nach Heines Kunstauffassung – soweit sie im »Romanzero« zum Thema wird – ist mit der Untersuchung des ersten Teils des Jehuda-Textes jedoch noch nicht abgehandelt. Mit Beginn des zweiten Teils, also unmittelbar folgend, wird mit dem »wir« fortgefahren, das in die Fortsetzung des Zitierens von Psalm 137 übernommen und in ein kommentierendes Gespräch des Erzählers mit einem ihm lange schon vertrauten »du« überführt wird. Das »ich«, in dem es »lange schon, jahrtausendlange« kocht (Jehuda II, Vers 9f.), seufzt schließlich in einer mit Hiob verglichenen Gestalt: »Aber, ach, ich bin

<sup>56</sup> ebda.

<sup>57</sup> siehe »Lazarus XVI. Im Oktober 1849« (Verse 17/18)



unsterblich« (Jehuda II, Vers 16), bis sich die im Psalm erwartete Befreiung und mit ihr die Vergeltung ereignet:

»Tolle Sud! Der Deckel springt –  
 Heil dem Manne, dessen Hand  
 Deine junge Brut ergreift  
 Und zerschmettert an der Felswand.« (Vers 25–28)

Von Todessehnsucht oder gar Lebensüberdruß – wie in DHA 3/2<sup>58</sup> behauptet – ist hier nicht die Rede, wohl aber von der Vernichtung »Babels«, das im Psalm als »Bild der Widermacht Gottes schlechthin«<sup>59</sup> zu verstehen ist.

Im folgenden Text als »Spleen,/Mein westöstlich dunkler Spleen« (Jehuda II, 31 f.) und damit als verrückte Idee, die den Erzähler überkommen hat und dann »weicht«, bezeichnet, bekommt die Interpretation des Psalm 137 eine merkwürdige, rätselhafte Variante.<sup>60</sup>

Die ironisch wieder aufgegriffene Dichterallégorie wird nun als solche ausdrücklich abgebildet:

»Ja, er ward ein großer Dichter,  
 Absoluter Traumweltsherrscher  
 Mit der Geisterkönigskrone,  
 Ein Poet von Gottes Gnade,« (Jehuda II, 41 ff.)

Deutlicher als in der Bezeichnung »König / Des Gedankenreiches« (Jehuda I) ist in dieser Formulierung die Distanzierung wahrzunehmen; ergänzt wird sie dadurch, dass die ihm als »Flammen / Seiner gottgeküssten Seele!« (Jehuda II, 48 f.) zugeschriebenen Gedichttypen von dem historischen Jehuda gar nicht verwendet wurden, wohl aber zu der »westeuropäischen dichterischen Tradition«<sup>61</sup> gehören.

Von Anfang an trägt Jehuda als eine der bärtigen »Traumgestalten«, die nur rasch vorüberhuschen, diese allegorischen Züge:

»Die Gespenster scheuen furchtsam  
 Der Lebend'gen plumpen Zuspruch –« (Jehuda 11 f.).

Der Erzähler berichtet also nicht in wissenschaftlich-nüchternem Ton aus dem Leben dieses spanisch-jüdischen Dichters – wie es bei aller spürbaren Anteilnahme Michael Sachs tut –, sondern gestaltet ihn neu im Gestus des »mir ist als hört' ich« (Jehuda I, 7) und lässt ihn »zum Vorschein« (Jehuda I, 9) kommen; wie ein Puppenspieler setzt er seine Figuren ins Licht, wie im Schattentheater huschen sie vorbei.

<sup>58</sup> DHA 3/2, S. 911

<sup>59</sup> siehe »Die Heilige Schrift«, Borromäusverlag Bonn 1975<sup>5</sup>, S. 946

<sup>60</sup> siehe unten in diesem »Teil« <sup>61</sup> DHA 3/2, S. 912

Die Figur des Jehuda ist gezeichnet als ›Charaktermaske‹ des Dichters einer Epoche, die politisch charakterisiert war durch die auf Gottesgnadentum gestützte absolute Macht. Als ›Charaktermaske‹ entspricht sie dem allegorischen Wesen, das nach Hegel nicht zu der »*konkreten Individualität* [...] *irgendeines wirklichen Subjekts*« gelangt<sup>62</sup>. Deshalb wird in »Jehuda I« die Hauptfigur typisiert, d. h. zur Allegorie eines solchen Dichters kostümiert. Im Zusammenhang dieses Typus ist dann auch das Fazit am Ende von »Jehuda I« zu sehen, in dem der Passus vom gottbegnadeten Genie steht. Analog zu »Prinzessin Sabbath«, in dem es ein bürgerliches Paar assimilierter deutscher Juden ist, das als Träger der Rollen fungiert und kostümiert in Szene gesetzt wird, handelt es sich in »Jehuda ben Halevy« um einen bürgerlichen Dichter. »Jehuda II« legt den Schwerpunkt auf das Verhältnis dieses Typus, den Heine aufgreift, mit der Dichtung. In einem banalen Vergleich wird die Verknüpfung von Dichter (dem Minnesänger) und Dichtung (verkörpert durch die Dame, die den Gegenstand des Dichtens bildet) verdeutlicht:

»Und es war den Minnesängern  
Unentbehrlich eine Dame,  
Wie dem Butterbrot die Butter« (Jehuda II, 74 ff.).

Ein weiterer Aspekt des »Jehuda II« ist der Vergleich des religiösen Dichters, der dem »wahren Gott« (Jehuda II, 62) verpflichtet ist, mit dem Minnesänger, dessen Huldigung dem »falschen Gott« gilt (Jehuda II, 63).

Anders als in der ›halachischen‹ »Disputation«, dem dritten Text der »Hebräischen Melodien«, ist jedoch auf der ›hagadischen‹ Ebene der Poesie eine Wesensverwandtschaft christlicher und jüdischer Tradition verbindendes Element, das sowohl in der unerfüllten Sehnsucht nach einer Dame – Jerusalem für Jehuda auf der einen, Laura für Petrarca bzw. stärker betont: Melisande für Rudello auf der anderen Seite – als auch im schicksalhaften Sterben des Dichters »zu Füßen seiner Liebsten« (Jehuda II, 186) besteht.

Beide Teile des Jehuda-Gedichtes sind verbunden mit Psalm 137, dessen Interpretation – eine theologische in der Form der Biblexegese – eine zentrale Rolle spielt; sie steht in enger Verbindung mit der (am Beginn von »Jehuda II«) in die Wiedergabe von Versen aus dem Psalm verwobene Hiob-Gestalt und mit der aus dem Gedicht »Die schlesischen Weber« – das Heine wegen Campes Bedenken (»*aus politischen Gründen*«)<sup>63</sup> ausscheiden musste – bekannten Webstuhl-Metapher. Anders als am Ende von »Jehuda I« deutet sich an dieser Textstelle eine ›Selbstaussage‹ des Dichters Heine an: Geht es

<sup>62</sup> zit. nach Heinz Schlaffer: »Faust Zweiter Teil«, Stuttgart 1981, S. 45

<sup>63</sup> DHA 3/2, S. 436

doch in dem Vergleich des Webstuhls mit dem sumsenden Kessel um das Bild für einen sich über einen historisch langen Zeitraum entwickelnden Prozess, der sich im Erzähler niederschlägt (›Kocht's in mir«, Jehuda II, 10), den der Tod nicht aufhalten kann, der dem, der ihn vorantreibt (dem Weber), nicht bewusst ist und der einen durch Leid genährten Sud hervorbringt – der Psalm gibt die Quelle der Menschentränen an: die Unterdrückung in ›Babel‹ – und der (wie das Krachen des Webstuhls in ›Die schlesischen Weber‹) den Deckel zum Springen bringt, also die Befreiung bewirkt und die Vergeltung an den Unterdrückern ermöglicht. Welche Funktion der Dichter, dessen ›Wunden‹ die Zeit lindert, in diesem Zusammenhang hat, wird erst vom Ende der Passage (die bis Vers 32 reicht) her deutlich: Es ist der ›Spleen./Mein westöstlich dunkler Spleen! Dessen Betonung auf dem wiederholten ›Mein‹ beinhaltet eine scharfe Abgrenzung von Goethes ›West-östliche[m] Divan‹ und damit von dem Bild eines auf seinem Werk abgeschieden thronenden Dichtergottes, den ›Menschentränen‹ nicht erreichen – das Bild der zeitgenössischen Goethe-Rezeption –, wie es auch in dem Lazarusgedicht XVI ›Im Oktober 1849‹ Verwendung findet:

»Nur manchmal knallt's – Ist das ein Schuß? –  
Es ist vielleicht ein Freund, den man erschossen.

... ..

Es knallt. Es ist ein Fest vielleicht,

Ein Feuerwerk zur Goethefeyer! –« (Verse 11/12, 17/18).

›Jehuda III‹ beginnt ohne Anknüpfung an die vorherigen Teile mit der Geschichte vom ›Kästchen‹ des Darius. Nach der ausführlichen Darstellung der Geschichte seines Inhalts, vor allem einer Perlenkette, die bis zu ihrem Auftauchen am Hals der Baronin Salomon im Paris verfolgt wird – nebenbei eine Geschichte, die, geht man den umgekehrten Weg, die Herkunft von Werten, die sich zur Heine-Zeit dann als Kapital verwerten lassen, parallel zur Herrschaftsgeschichte erforscht –, wendet sich der Erzähler dem neuen Inhalt zu, den Alexander nach der Verteilung der Juwelen in ihn verstaubt: den Liedern Homers,

»Seines Lieblings, und zu Häupten  
Seines Bettes in der Nacht

Stand das Kästchen – schlief der König,

Stiegen draus hervor der Helden

Lichte Bilder, und sie schlichen

Gaukelnd sich in seine Träume.« (Jehuda III, 95 ff.)

Das Kästchen, vorher kostbarer Aufbewahrungsort für wertvollen Schmuck, bekommt nun eine neue Dimension. Es wird ein Bild für die Hülle, in die die Lieder Homers verpackt sind – das Bild ist heute gängig als Bild für die Gestaltungsmittel einer Botschaft: Sie wird ›verpackt‹ –, ein Bild also für die ›Form‹, in die der ›Inhalt‹ (die Aussage, die Botschaft) dieser Dichtung gegossen wird. Heine knüpft mit diesem Bild, das ein hermetisches Verschließen vor den Augen und vor dem Zugriff der Welt ermöglicht, an den Anfang der Geschichte allegorischen Interpretierens an: Sie beginnt mit den Homerinterpretationen der Antike.

Die Beziehung zu Ilias und Odyssee und seine persönliche Lage zur Zeit der Endfassung des »Romanzero« – »Krüppelend« – sind dann auch Gegenstand der folgenden Verse (101 ff.). Was Homer und sein Werk für Alexander – das dichterische Erbe, das seine Träume erfüllt – sind »Jehuda ben Halevy« und seine Lieder für den Erzähler: Inhalte, die er in der seinen staunenden Freunden präsentierten Truhe, die er ihnen als »rohe Schale« vorstellt, als »den bessern Schatz« (Jehuda III, 142 f.) verschließt und die er dann in Wiederholung des Vergleichs mit der Perlenkette mehr verherrlicht als beschreibt.

An dieser Stelle weist der Erzähler dann, nun historisch richtig gegenüber der falschen Zuordnung des Sabbathliedes, auf ein Werk des Jehuda, das Zionslied, und beschreibt ihn der Legende entsprechend als Bußpilger auf den Trümmern von Jerusalem, eben diese »vielberühmte Klage« (Jehuda III, 173) singend, als einen »Seher« (Jehuda III, 198).

An diesem Höhepunkt der Jehudageschichte wird der spanisch-jüdische Dichter mit dem Propheten Jeremias des 7./6. Jahrhunderts vor Christus identifiziert. Das ist aus folgenden Gründen bedeutsam:

- Die Zeit des Wirkens und Verkündens des Propheten Jeremias ist die Zeit der schlimmsten Katastrophe der Geschichte des Volkes Israel, soweit sie in der Bibel überliefert ist – dieselbe Zeit, auf die sich Psalm 137 bezieht.
- Die Jeremias zugeschriebenen Klagelieder eines unbekanntes Sängers sind Vorlage oder Bezugspunkt für die »Lamentationen«, das zweite Buch des »Romanzero«, in dessen Mittelpunkt die »Lazarusgedichte« stehen.
- Vor allem aber wird als Parallele zu dem das griechische Weltbild begründenden Homer, auf den sich die ›christlich-abendländische‹ Tradition aufbaut und deren herausragende Dichter Dante und Goethe mit Homer eine literaturgeschichtliche ›Linie‹ bilden, die jüdische ›Linie‹ Jeremias – Jehuda – Heine betont.

Damit stellt Heine nicht nur sich selbst Goethe gegenüber, sondern er legt eine orientalisch-jüdische ›Konkurrenz‹ frei, deren Existenz bis in die Gegenwart kaum wahrgenommen und deren Rolle für die kulturelle Entfaltung der Neuzeit verschwiegen wurde und z.T. noch wird: Die Ideologie des ›abendländischen‹ Denkens im 19. und 20. Jahrhundert reicht von antisemitischer Hetze bis zur Beschwörung eines ›Kampfes der Kulturen‹, die eine ›westlich-abendländische‹ von anderen Kulturen zu trennen und zu privilegieren versucht.

Heine beharrt demgegenüber darauf, dass neben der griechisch-christlichen eine orientalisch-jüdische ›Linie‹ von antiker Zeit (vielleicht mit gemeinsamen Wurzeln: ägyptischen – siehe »Rhampsenit« –, indischen – siehe »Der weiße Elefant«?) durch das Mittelalter hindurch eine sehr wohl unterscheidbare, aber auch sich gegenseitig durchdringende, auf keinen Fall zu leugnende Basis der neuzeitlichen europäischen Kultur bilden.

Insofern ist an dieser Stelle des Jehuda-Textes die größte Nähe Heines zu dem spanisch-jüdischen Dichter zu finden und wohl auch ein Grund für die Wahl gerade dieses Poeten für den »Romanzero«: Die Linie »Jeremias – Jehuda – Heine« verbindet antike Welt, Mittelalter und Neuzeit und steht gleichberechtigt neben der ›christlich-abendländischen‹ (Homer – Dante – Goethe).

Die äußere Gestalt (Jehuda, der wirkt wie ein dem Grab entstiegener Jeremias und damit auch wie der krüppelnde Heine an der Schwelle des Grabes) verbindet die drei Dichter. Ihre jeweilige Funktion in den verschiedenen Zeitaltern – »Andre Zeiten, andre Vögel« – (Jehuda III, 101) – unterscheidet sie allerdings auch: Jeremias ist der Prophet, der das Wort Gottes »offenbart«, Jehuda der Sänger, der dem exilierten Volk als »Stern und Fackel« voranzieht und die Sehnsucht nach (dem wirklichen und himmlischen) Jerusalem wachhält, und schließlich ist Heine der moderne Dichter im Pariser Exil, der hier versucht, sein Selbstverständnis zu formulieren und den Bau seines Werkes fest in der Tradition zu verankern – und der sich von Jehuda durch dessen Verklärung in der Himmelfahrt distanziert, bei der er von den »Englein« (Jehuda III, 237) mit dem ihm von Heine fälschlich zugeschriebenen Sabbathlied empfangen wird.

Für die Form, in der er seine ›Aussage‹ verschließt, bietet er dem Leser ein Bild an: Das Kästchen des Darius, das auf diese Weise zur bildhaften Gestalt, zur Metapher für die Art von Allegorie wird, die den »Romanzero« charakterisiert. Als fortgesetzte Metapher (ausgemaltes Bild) ist dieses Kästchen wiederum selbst Allegorie: Die Allegorie der Allegorie also. Von dieser Allegorie geht dann Teil IV des Jehudagedichtes aus und führt mitten in die Welt

Heines in Paris, in ein eheliches Streitgespräch über das – nur im Gespräch vorhandene – Kästchen des Darius. Die Frau des in das Kostüm des Dichters Heine geschlüpften Erzählers interessiert nur der Tauschwert des Kästchens, denn sie möchte sich dafür einen »Kaschemir« kaufen (wenn das Kästchen in ›Heines‹ Besitz wäre). Für Jehudas »Perlen« (also Dichtungen) sei eine schön gestaltete Pralinschachtel gut genug.

Das Bild des Kästchens wird in die Gegenwart verlängert: Es geht um den Marktwert der Ware Dichtkunst und um die ihr angemessene Form. Der Einwand der Gattin macht vor allem den Unterschied deutlich, den die moderne Ökonomie einem solchen »Kästchen« aufzwingt: Unabhängig vom Wert des Inhalts gilt auf dem Markt ausschließlich das Buch, das – egal ob darin ›billige‹ Trivialliteratur als Massenware oder eine ›wertvolle‹ Gedichtsammlung verzeichnet ist – denselben Preis haben kann, je nach Auflage und Druckaufwand (Gestaltung des »Kästchens«).

Man könnte, um in der Allegorie zu bleiben, logisch folgernd fragen, warum der Dichter seine Botschaft nicht in ein einfacheres prosaisches Gewand ›verpackt‹, und damit in eine Diskussion einsteigen – allgemein gesprochen – über die Problematik der Kunst in der Moderne.<sup>64</sup>

Umgekehrt verweist gerade die Möglichkeit einer Ausgestaltung der Verpackung – etwa um den Preis zu erhöhen – auf den Allegoriebegriff, den Walter Benjamin in seinem ›Trauerspielbuch‹ erläutert:

*»Immer hat die allegorische Personifikation darüber getäuscht, daß nicht Dinghaftes zu personifizieren, vielmehr durch Ausstaffierung als Person das Dingliche nur imponanter zu gestalten ihr oblag.«<sup>65</sup>*

Der weitere Verlauf des »Jehuda IV.« lässt sich lesen als ›Belehrung‹ der Gattin durch den Dichter, der ihr und damit – nach einigen Strophen (beginnend mit dem Zitat des Alcharisi, Vers 73 bis 80) auch nicht mehr unterscheidbar – dem Leser die Deutung jener Allegorie gibt, indem er den Wert beschreibt, den der Inhalt des Kästchens für ihn persönlich hat: den Gebrauchswert der Ware.

Der Erzähler erweitert dann – in der Gestalt seines Dichters Heine – das Umfeld Jehudas auf das »Goldzeitalter / Der arabisch-althispanisch / Jüdischen Poetenschule« (Jehuda IV, 42 ff.) und dabei vor allem auf die Figur des

<sup>64</sup> siehe »5. Teil«: »Ästhetische Theorie«

<sup>65</sup> Walter Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, Frankfurt/M 1993<sup>6</sup>, S. 164 f. In der Fortsetzung seines Gedankengangs zitiert Benjamin Cysarz zur barocken Vulgarisierung der alten Mythologie: »Die ganze Natur wird verpersönlicht, aber nicht um verinnerlicht, sondern im Gegenteil – entseelt zu werden.« Die Nähe zum ersten Text der »Lamentationen«: »Waldeinsamkeit« ist auffällig – »Doch seit der schöne Kranz mir fehlt, / Ist meine Seele wie entseelt« (Verse 131/132).

Schlemihl, die er, anekdotisch eingekleidet, als »Ahnherr« eines dreitausend Jahre alten Stammbaums bezeichnet. Für den Speer des Pinhas, der Schlemihl ben Zuri Schadday nach der mündlichen – nicht der biblischen – Überlieferung getötet haben soll, der der Lanze der Sarazenen entspricht, durch die Jehuda – der Legende nach – starb, die nach jüdischer Überlieferung auch an die Tötung des Propheten Jeremias durch das Volk (!) erinnert (siehe die oben interpretierte Textstelle »Wie im Leben, kann das Volk / Töten uns«, Jehuda I, 179f.), steht in dem »Lazarusgedicht XX. Enfant perdü« die Kugel, die den Erzähler trifft – »es verströmt mein Blut.« (Vers 20) –, ihn aber dennoch »unbesiegt, und meine Waffen / Sind nicht gebrochen« (23/24) zu Fall bringt; die Verse

»Längst ist auch der Pinhas todt –  
Doch sein Speer hat sich erhalten,  
Und wir hören ihn beständig  
Ueber unsre Häupter schwirren,

Und die besten Herzen trifft er –« (Jehuda IV, 217 ff.)

setzen die Kampfsituation, in der ein Dichter ständig lebt und arbeitet in die Gegenwart (und sicher auch in die Zukunft) fort.

Um den ›Schlüssel‹ zum Verständnis des »Jehuda ben Halevy« zu erhalten, ist es erforderlich, die Rolle, die der darin zitierte Psalm 137 spielt, seine (theologische) Interpretation durch Heine und die eigentümlich betonte Verwendung des Begriffs »spleen« im selben Zusammenhang zu ergründen. Dass dieser längste Text des »Romanzero« für den gesamten Zyklus und sogar für Heines Gesamtwerk eine herausragende Bedeutung hat, bekräftigt Joachim Bark, der ihn in den Erläuterungen zu seiner Textausgabe<sup>66</sup> einordnet als

*»so etwas wie eine Summe von Werk und Selbstverständnis, Heines poetische Kapitulation seiner Existenz«.*

Es erscheint mir hilfreich, den Wortlaut von Heines Psalm-137-Zitat und einer biblischen Fassung – am besten wohl in einer Luther-Übersetzung, wie sie Heine vorgelegen haben könnte – in der Reihenfolge des Psalms 137 synoptisch gegenüberzustellen:

<sup>66</sup> Bark, a.a.O., S. 397 f.

- |  |   |  |
|--|---|--|
| <p>1 An den Wassern zu Babel<br/>saßen wir und weinten,<br/>wenn wir an Zion gedachten</p> <p>2 Unsere Harfen hängten wir<br/>an die Weiden dort im Lande.</p> <p>3 Denn die uns gefangen hielten,<br/>hießen uns dort singen und<br/>in unserm Heulen fröhlich sein:<br/>»Singet uns ein Lied von Zion!«</p> <p>4 Wie könnten wir des HERRN Lied<br/>singen in fremdem Lande?</p> <p>5 Vergesse ich dich, Jerusalem,<br/>so verdorre meine Rechte.</p> <p>6 Meine Zunge soll an meinem<br/>Gaumen kleben, wenn ich deiner<br/>nicht gedenke, wenn ich nicht<br/>lasse Jerusalem meine höchste<br/>Freude sein.</p> <p>7 HERR, vergiß den Söhnen Edoms<br/>nicht, was sie sagten am Tage<br/>Jerusalems: »Reißt nieder,<br/>reißt nieder bis auf den Grund!«</p> <p>8 Tochter Babel, du Verwüsterin,<br/>wohl dem, der dir vergilt,<br/>was du uns angetan hast!</p> <p>9 Wohl dem, der deine<br/>jungen Kinder nimmt und sie<br/>am Felsen zerschmettert.</p> | <p>II, 1 Bey den Wassern Babels saßen<br/>Wir und weinten, unsre Harfen<br/>Lehnten an den Trauerweiden –</p> | <p>I, 1 »Lechzend klebe mir die Zunge<br/>An dem Gaumen, und es welke<br/>Meine rechte Hand, vergäß' ich<br/>Jemals dein, Jerusalem –«</p> |
|  |   | <p>II, 26 Heil dem Manne, dessen Hand<br/>Deine junge Brut ergreift<br/>Und zerschmettert an der Felswand.</p>                             |

Die Bibel, nach der deutschen  
Übersetzung Martin Luthers,  
Stuttgart 1965, S. 673

DHA 3/1, S. 130 ff.



Auffällig ist schon beim ersten Überblick, dass Heine Textstellen weglässt, die ihn auf einen konkreten Bezug zur historischen Lage, der Erinnerung an die babylonische Gefangenschaft, festlegen; nur die »Wasser Babels« und das Ziel der Sehnsucht: »Jerusalem« bleiben als Ortsangaben erhalten, scheinen jedoch durch das Auseinanderreißen in zwei verschiedene Teile des Textes ihre Verbindung zu verlieren. Bedenkt man allerdings, dass Teil I und Teil II jeweils mit einem Zitat aus dem Psalm eingeleitet werden, dann erweist sich dieses Auseinanderreißen als Klammer, die einen großen Bogen über den Text spannt und mit dem Tod Jehudas »Auf den Knien Jerusalems« – die Personifizierung betont deutlich, dass das Wort allegorisch aufzufassen ist – den ganzen zweiten Teil und im Wiederaufgreifen als Ort, an dem der sterbende Jehuda das Zionslied singt, Teil III, umschließt, schließlich in der Parallelsetzung des Speers des Sarazenen, der – ein »verkappter Engel« (Jehuda III, 220) – Jehuda tötet, mit »des Pinhas Speer« (Jehuda IV, 196) auch den letzten Teil des »Jehuda-ben-Halevy«-Zyklus damit verknüpft.

Wieder zeigt Heine uns über die inhaltliche Bedeutung der jeweiligen Textstelle hinaus auch die Art und Weise ihrer Verknüpfung und damit – lesen wir das Gedicht weiterhin als eines, das den ›Schlüssel‹ zum Verständnis vor Augen stellt – den »Teppich«, eine Metapher aus »Der Dichter Firdusi« aufgreifend, in den einzelne Bilder (oder: Geschichten), Motive und Muster gewoben sind. Das Verständnis des Psalm 137 gibt demnach den Eindruck, der als »Colorit« – im Nachwort zum »Romanzero« mit »Einheit der Stimmung« erklärt<sup>67</sup> – eine neue Grundlage ankündigt, die Heines Auffassung 1851, wie er selbst betont,<sup>68</sup> im Unterschied zum »Jahre 1847« kennzeichnet. Bei einer vergleichenden Analyse der beiden Fassungen sind zum einen Änderungen stilistischer Art festzustellen: Der 5. und 6. Vers sind vertauscht, Wortwahl und Grammatik so verändert, dass die Aussage zugespitzt wird, der Vortrag ist metrisch in den Romanzenvers integriert, er gewinnt Musikalität und klangliche Einheitlichkeit – besonders das »e« beherrscht die Strophe. Inhaltlich fällt hier nur die Streichung der »höchsten Freude« auf, über die die Sehnsucht nach Jerusalem gesetzt werden soll, ein Gedanke, der Heine wohl durch das »Jemals« genügend ausgedrückt scheint.

Inhaltlich handelt es sich – ich folge hier vorerst dem für unsere Zeit maßgeblichen Psalmeninterpreten Georg Fohrer<sup>69</sup> – um

*»eine Beteuerung, die in die Form der Selbstverwünschung gekleidet ist.«<sup>70</sup>*

<sup>67</sup> DHA 3/1, S. 177

<sup>68</sup> ebda.

<sup>69</sup> Georg Fohrer: »Psalmen«, Berlin und New York 1993

<sup>70</sup> ebda., S. 135

Die Erinnerung, die das Zitat beim Ich-Erzähler auslöst, bezieht sich allerdings nicht nur auf das »Wort«, sondern auch auf die »Weise«, in der »Männerstimmen« den Psalm rezitieren. Fohrer zufolge gehört der Psalm 137 zu der Gruppe der »*Volksklagelieder*«, die zwar in den Psalmen nicht oft vorkommen, aber von den Propheten »*nachgebildet*« und so öfter verwendet worden sind<sup>71</sup>. Zu diesen Propheten zählt Fohrer auch Jeremias, der die Ahnenreihe begründet, an die Heine Jehuda und sich selbst anschließt<sup>72</sup>. Klagelieder sind außerdem die »Lamentationen« (die Überschrift des zweiten Zyklus des »Romanzero«). Mit der Überschrift »Hebräische Melodien« knüpft der Dichter an solche Liedformen unmittelbar an, zu denen auch die »*Loblieder*« gehören – wie das in »Prinzessin Sabbath« zitierte Sabbathlied und das Hochzeitslied. Fohrer bezeichnet diese Lieder als »*die eigentlichen Loblieder*«<sup>73</sup>, von denen er Loblieder abgrenzt, die als »*Zionslieder*« eine eigene Gruppe bilden und denen auch das »Zionslied« nachgebildet sein könnte, das der sterbende Jehuda in »Jehuda III« (Vers 185 ff.) singt, das dort allerdings als »vielberühmte *Klage*« (Vers 178) eingeführt wird. In dieser Liedersammlung wirkt der »halachische« Tonfall der »Disputationen« als schriller Missklang.

Am Beginn des Psalmenszitats lässt Heine die in der biblischen Fassung gegebene Bedingung bzw. zeitliche Zuordnung (je nach Interpretation des »wenn«) des Weinens weg, verstärkt das Trauerbild durch den Ausdruck »Trauerweiden« – Fohrer übersetzt im zweiten Vers mit »Pappeln«<sup>74</sup> – und lässt die Musikinstrumente an den Bäumen bereitstehend »lehnen«, statt sie demonstrativ verweigernd in dieselben zu »hängen«. Wenn dem Zitat ein die Erinnerung wachrufendes »Kennst du noch [...]?« folgt, dann könnte es die alten Freunde ansprechen, unter denen – wie Guttenhöfer belegt<sup>75</sup> – der Psalm 137 oft zitiert worden sei und zwar im »Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden« in Berlin, dessen Mitglied Heine 1922 wurde, und der seitdem »*wie ein Leitmotiv durch das ganze Werk Heines*« gehe und für den Dichter als »*Ausdruck des Schmerzes*« bedeutsam sei<sup>76</sup>; wenn man es jedoch auf das »Kochen« (Jehuda II, 5–10) bezieht, das »jahrtausendlang« als »Ein dunkles Wehe!« wirkt, dann bekommt dieser Vers des Psalm 137 eine Dimension, die das Judentum als historisch immer wieder unter Vertreibung, Verfolgung, Unterdrückung leidendes Volk erfasst; in diesem Zusammenhang sollte das »Wehe!« nicht übersehen werden, das sowohl den Schmerz als auch – verstärkt durch das Ausrufezeichen – eine Drohung beinhalten könnte.

<sup>71</sup> ebda., S. 4    <sup>72</sup> s. o. in diesem Teil    <sup>73</sup> Fohrer a. a. O., S. 2    <sup>74</sup> ebda., S. 132

<sup>75</sup> P. Guttenhöfer: »Heinrich Heine und die Bibel«, Diss. München 1970

<sup>76</sup> ebda., S. 11

Mit dieser Doppelbedeutung des einerseits leidenden, andererseits mit Vergeltung drohenden Erzählers kommt der zentrale Zwiespalt zur Sprache, der die Interpretation des Psalm 137 – auch im theologischen Diskurs – bestimmt. Das dritte Zitat – der neunte Vers des Psalm – ist Ausdruck genau dieser Problematik. Dem ersten Lesen nach scheint Heine den Wortlaut dieses Verses treu wiederzugeben, allenfalls seine Bildhaftigkeit zu intensivieren. Die Interpretation der DHA 3/2 legt ein Verständnis nahe, das sich an wenigen Aspekten orientiert:

*»Aus dem Übermaß des menschlichen Leidens entspringt der Todesgedanke, der im Schlußvers des Psalmes 137 seine Formulierung vorfindet: ›Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt, und zerschmettert sie an den Stein. ›Das Glück eines frühen Todes besingt Heine auch in ›Erinnerung‹ [...] und ›Die Söhne des Glückes beneide ich nicht‹ [...]. Am radikalsten drückt sich der Lebensüberdruß im Schluß von ›Ruhelehzend‹ aus [...] und [...] in ›Morphine‹ [...]«<sup>77</sup>*

Abgesehen von der Flucht in Vergleiche, von denen nur ›Erinnerung‹ aus den »Lamentationen« des »Romanzero« einen möglichen Bezugspunkt zu der fraglichen Textstelle herstellen könnte – die anderen gehören zu späteren Gedichtzyklen –, wird eine Interpretation auch der Gedichte, mit denen verglichen werden soll, tunlichst vermieden; allzusehr würde der Gedankengang, der wohl von den Versen

»Heilen kann mich nur der Tod,

Aber, ach, ich bin unsterblich!« (Jehuda II, 15/16)

ausgeht, in sich zusammenbrechen. In dem »Lazarusgedicht« »Erinnerung« stirbt Heines Spielgefährte aus der Kindheit an einem tragischen Unglücksfall, bei dem das Kind Heine allenfalls ein Gefühl der Mitschuld mit sich trägt, das ihn über die Jahre nicht verlässt; im 9. Vers des Psalm geht es jedoch um eine barbarische Kriegshandlung: Ein Vergleich auf der abstrakten Ebene, als Kind schon zu sterben, sei einem langen Dahinsiechen im Krankenlager vorzuziehen, bedarf nicht des Zitierens eines biblischen Textes, der ganz andere Verbindungen nahelegt.

Die Festlegung der Interpretation auf »Lebensüberdruß« entspricht zwar der Konsequenz, Heine im »Romanzero« auf Resignation festzulegen, bleibt aber eine Hypothese, die an dieser Textstelle nicht erhärtet, sondern nur behauptet wird.

Sicherlich entspricht es einer Sinnenebene des Textes, ihn auf den Dichter in der Matratzengruft zu beziehen, der sein persönliches Leiden durch den Tod beendet haben möchte. In dem Kleid des Hiob ist die ganze Dimension

<sup>77</sup> DHA 3/2, S. 911 f.

– die Frage nach dem Sinn solcher Qualen wie die Bitte um Linderung der Schmerzen – einbezogen. Der Psalm 137 hat jedoch nicht nur die Dimension individueller Klage. Diesen Aspekt sieht Fohrer nur in dem Teil, mit dem »Jehuda I« beginnt, in den Versen 5 und 6:

*»Der Sänger verflucht sich selbst für den Fall, daß er jemals etwas als größere Freude betrachten wird denn Jerusalem.«*

Für den 9. Vers gilt nach Fohrer:

*»Der dritte Fluch richtet sich gegen die Verwüsterin Babylon, deren Untergang und Ausrottung mit ungewöhnlicher Grausamkeit gewünscht wird. Der Gedanke an das, was Israel hat ertragen müssen, sprengt alle Grenzen. Der Feind soll nach dem Grundsatz des Vergeltungsrechts (ius talionis), nach der Grausamkeit des alten Kriegsbrauchs bestraft werden, da er selbst genauso gehandelt hat. Der altorientalische Kriegsbrauch – freilich nicht nur dieser – scheute selbst vor Kindermord nicht zurück [...]. Gewiß ist das Zerschmettern der Kinder nur ein grausiges Bild, da es in Babylonien kaum Felsen gab. Doch aus dem Fluch spricht durchaus altorientalisches Empfinden. Dabei geht es dem Sänger nicht nur um Rache für nationales Erleiden. Für ihn steht zudem der Glaube an die Macht Gottes auf dem Spiel. Der von den Babyloniern für ohnmächtig gehaltene Gott soll zeigen, daß er seiner nicht spotten läßt, sondern den lästernden Menschen zur Rechenschaft zieht. Hinter Haß und Wut steht die Hoffnung, daß Gott den Hohn der Feinde gegenüber seiner Majestät nicht ruhig hinnehmen, sondern strafend eingreifen wird.«<sup>78</sup>*

<sup>78</sup> Fohrer, a. a. O., S. 135 ff.

*Theologischer Exkurs*

Man darf nicht übersehen, dass Heines Wortlaut der Psalmübersetzung – zumindest im 9. Vers – nicht der Luther-Fassung entspricht, sondern derjenigen, die im 18. Jahrhundert Moses Mendelssohn (1783), in Heines Zeiten De Wette (1811), Ferdinand Hitzig (1835), später Gunkel (1891), die katholische Bibelübersetzung (z.B. 1975<sup>5</sup>) und Fohrer (1993) wählten und die – nach einer mündlichen Auskunft des Stuttgarter Rabbiners Berger – der jüdischen Fassung entspricht. Ihnen gegenüber stehen Übersetzungen, die Luther folgen (Hans-J. Kraus, 1972; Hengstenberg, 1845 u.a.).<sup>79</sup>

Der Unterschied, auf den Heines Fassung wert legt, besteht im Gebrauch der Formel »Heil dem« statt »Wohl dem, der« – in Heines Text verstärkt zu »Heil dem Manne, der« –, wodurch die Bildlichkeit, vielleicht sogar das Pathos der Szene: das Gestische intensiviert erscheint. Mit der Übersetzung ist, vor allem wenn man sich auf Exponenten der Heinezeit konzentriert, auch eine andere Interpretation verbunden.

Der Segen, der mit dem mit Vergeltung drohenden Fluch verquickt ist, soll »Heil« bewirken; dieser Begriff knüpft an die Klage (»Heilen kann mich nur der Tod«) an, die – aufgrund der Unsterblichkeit des Ich-Erzählers – der Heillosigkeit seines Leidens gilt, und lässt eine mit dem Vergeltungshandeln verknüpften Befreiungsakt utopisch aufscheinen. Dass die theologische Diskussion dieses Rachepsalms bis in unsere Zeit hineinreicht, macht eine Schrift D. Bonhoeffers (1986) deutlich, der formuliert: »*Kein Stück des Psalter bereitet uns heute größere Not als die sogenannten Rachepsalmen.*«<sup>80</sup> Und er stellt die Kernfrage: »*Können wir Christen diese Psalmen beten?*« Seine Antwort ist so klar wie konsequent:

<sup>79</sup> Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften, Stuttgart 1990, dessen Übersetzung Heines Wortlaut am nächsten kommt: »Heil dem, der deine Brut ergreift,/ Und an den Fels zerschlägt.«, Bd. 10,1: S. 213. Bekanntlich gilt Heine als der »erste unter den Juden, der den Mendelssohn-Luther-Vergleich zog« (zit. aus Bd. 15,1 Einleitung, S. LXXXIII); die Aussage des Mendelssohn-Herausgebers Werner Weinberg bezieht sich auf »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland«, DHA 8/1 S.71. Heine schreibt dort: »Wie Luther das Papsttum, so stürzte Mendelssohn den Talmud, [...] Er zerstörte hierdurch den jüdischen, wie Luther den christlichen Katholizismus.«

Martin L. De Wette: Psalmenkommentar, 1811. – Ferdinand Hitzig: Die Psalmen, Heidelberg 1835. – Hermann Gunkel: Die Psalmen, Göttingen 1892 (1968<sup>5</sup>). – Hans J. Kraus: Bibl. Kommentar »Altes Testament« Bd. XV/2 Psalmen, 2. Teilbd. Neukirchen-Vluyn 1972. – F. W. Hengstenberg: Commentar über die Psalmen, Berlin 1845

<sup>80</sup> D. Bonhoeffer: Das Gebetbuch der Bibel, Neuhausen-Stuttgart 1986<sup>11</sup>, S. 29

*»Nirgends will der Psalmbeter die Rache in eigene Hand nehmen, er befiehlt die Rache Gott allein. [...] Das Gebet um die Rache Gottes ist das Gebet um die Vollstreckung seiner Gerechtigkeit im Gericht über die Sünde. [...] Jesus Christus trug die Rache Gottes, um deren Vollstreckung der Psalm betet. [...] So führt der Rachepsalm zum Kreuz Jesu und zur vergebenden Feindesliebe Gottes.«<sup>81</sup>*

So sehr Heine die Praxis pflegt (siehe »Himmelsbräute« aus »Historien«), die Christen und ihre Lebenspraxis mit der eigenen Lehre zu konfrontieren, so liegt er an diesem Punkt im Widerspruch zu einem christlichen Grundgedanken, zumindest in dem zitierten protestantischen Verständnis. Sollte hier auch ein Grund zu finden sein für die Betonung des »neuen Heros« Moses (Vitzliputzli I, Vers 48)?

Der lutherischen Übersetzungslinie folgend stoßen wir auf Hengstenberg, den Heine schon im Atta Troll (Caput XVIII) und in der »Romantische[n] Schule« (Erstes Buch) als Goethe-Verdammer, in »Deutschland. Ein Wintermärchen« (Caput V und XI) als Gegner der Aufklärung verspottet – auch in der Vorrede zur zweiten Auflage von »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland«, verfasst 1852, erwähnt Heine den orthodoxen Protestanten, im zweiten Brief »Über die französische Bühne«, im zweiten Buch des »Ludwig Börne« (Helgoland, den 29. Julius), schließlich in »Geständnisse« und in einem undatierten Aphorismus – ein Zeichen konstanter Aufmerksamkeit, freilich unter dem Blickwinkel eines Vertreters gegnerischer Position. Zur Erhellung der Eigenart von Heines Hengstenbergrezeption eignet sich wohl am besten der erwähnte Aphorismus:

*»Hütet euch vor H[eng]s[ten]b[e]rg – der stellt sich nur so dumm, das ist ein Brutus, der einst die Maske fallen läßt, sich vernunftgläubig zeigt und Eur Reich stürzt.«<sup>82</sup>*

Dieser Hengstenberg zitiert, bezogen auf Vers 9 des Psalm 137, aus der Bergpredigt nach dem Matthäus-Evangelium und fasst den Psalm wie Bonhoeffer als individuelle Klage auf:

*»Statt den S.[änger] anzuklagen, sollte man sich vielmehr erbauen an seiner energischen Erkenntniß der göttlichen Gerechtigkeit, die ganz so wie hier auch von dem Herrn gelehrt wird in Matth. 7, 2, denn was hier gesagt wird, ist nur Individualisierung des dortigen Ausspruches: mit dem Maafse, damit ihr messet, soll euch gemessen werden. Das zarteste menschliche Mitleid wird durch diese Anschauungsweise nicht ausgeschlossen.«<sup>83</sup>*

<sup>81</sup> ebda., S. 30 f.      <sup>82</sup> DHA 10 »Prosanotizen«, S. 319

<sup>83</sup> Hengstenberg, a. a. O., S. 103 ff.

Die Individualisierung, durch die »Vergeltung« im Gebet als Bitte an Gott weitergegeben wird, um den einzelnen davon abzuhalten, sich selbst (»mit eigener Hand«) Gerechtigkeit zu verschaffen, ist der Kern solcher Psalmeninterpretation. In einer Erläuterung des Psalm 137 unter der Überschrift »Sopher Schimmusch Tellihim oder Gebrauch der Psalmen zum leiblichen Wohl der Menschen«<sup>84</sup> ist das Ziel der Interpretationslinie kurz zusammengefasst:

*»Das Gebet dieses Psalms soll den im Herzen habenden eingewurzelten Haß, Neid und Eifer ganz ausrotten.«*

Wie ein Blitzableiter befreit der Psalm den Gläubigen von Rachegefühlen. Die Georg Fohrers Kommentar (1993) entsprechende Interpretationslinie (die der Hengstenberg-Bonhoeffers entgegensteht) reicht bis Ferdinand Hitzig (1835) zurück, der mit der Überlegung:

*»denn was von den einzelnen Generationen des Volkes ausgesagt wird, hat immer gleiche Gültigkeit für das Volk; und der Einzelne, der zu ihm gehört, darf in der ersten Person der Mehrzahl redend, sich miteinschließen«<sup>85</sup>*

das »kollektive Ich«, für das der Sänger steht, betont. Gegen Hermann Gunkels (1892) aus christlicher Perspektive mit antijüdischer Spitze formulierte Interpretation:

*»Die grausige Leidenschaft der Worte atmet den glühenden Hauch des alten Judentums, das sich auf Haß und Rache versteht, und ist von dem edlen und reinen Geist des NTs weit entfernt. Freilich gibt gerade diese rückhaltlose Aussprache stärkster Empfindung dem Gedicht seinen prachtvollen Schwung; und ebendies leidenschaftliche Festhalten der Besten an Zion hat dem Volk seinen ewigen Bestand gesichert«<sup>86</sup>*

wendet Hans-J. Kraus ein:

*»Doch wird man zwei Gesichtspunkte beachten müssen:*

- 1) Die Aussage in 9 ist nicht ein besonderer Ausdruck »des alten Judentums, das sich auf Haß und Rache versteht« (H. Gunkel), sondern ein Hinweis auf die Grausamkeit der antiken Kriegshandlungen überhaupt [...]. –*
- 2) Die Bitte um Rache ist eine Bitte, die an die Geschichtsmächtigkeit Jahwes appelliert [...]. Mitten im geschichtlichen Leben steht es zur Entscheidung, ob Jahwe – Gott ist oder ob die Großmächte triumphieren.«<sup>87</sup>*

Und er fasst die Zielsetzung des Psalm 137 zusammen:

*»Ps 137 läßt erkennen, wie die exilierte Gemeinde, getrennt vom Ort der Gegenwart Gottes, sehnsüchtig und verlangend des Zion gedenkt. Jerusalem ist die*

<sup>84</sup> Aus der praktischen Kabbala, übersetzt von Gottfried Selig, 1788, in: »Antiquarische Raritäten 2«, Stuttgart 1853.

<sup>85</sup> Hitzig, a. a. O., S. 202

<sup>86</sup> Gunkel, a. a. O. (1968), S. 58c.

<sup>87</sup> Kraus, a. a. O., S. 907 f.

*›höchste aller Freuden« (6). Doch die Klage überlagert alles Gedenken. In großer Eindrücklichkeit wird die weinende, in Kummer sich verzehrende Gemeinde geschildert. Sie kann – auch in der Ferne – nur neue Treue zu Jerusalem schwören (5 f.) und die Vernichtung der Feinde herbeiwünschen. –«<sup>88</sup>*

Offensichtlich ist, dass Heines Kürzungen nichts von der Zielsetzung des Textes im modernen Verständnis des Standardwerks vermissen lassen.

Dass der antijüdische Akzent Gunkels eine Verstehensmöglichkeit ist, die auch Heine bekannt war, zeigt sich in Vers 141 der »Disputazion« aus den »Hebräischen Melodien«, in dem im Zusammenhang des »Arguments«, Juden seien die Mörder Christi, auch die Wendung »Volk der Rachsucht« zitiert wird. Indem Heine diesen »Slogan« dem geifernden Mönch in den Mund legt, macht er jedoch auch deutlich, dass solcherart »Rachsucht« in dem 9. Vers des Psalm 137 nicht das Motiv ist, das seinem Verständnis entspricht. Folgt man den Hinweisen des Dichters im Nachwort, in dem er seine »Heimkehr zu Gott« schildert, so findet man das Argument:

*›Wenn man einen Gott begehrt, der zu helfen vermag – und das ist doch die Hauptsache – so muss man auch seine Persönlichkeit, seine Außerweltlichkeit und seine heiligen Attribute, die Allgüte, die Allweisheit, die Allgerechtigkeit u.s.w. annehmen.«<sup>89</sup>*

Dieser helfende Gott, der die Feinde des Volkes Israel, die es unterjocht und verhöhnt haben, bestraft und ihm zur Befreiung von ihrer Herrschaft beisteht, ist der Gegenstand des Glaubens, zu dem sich Heine bekennt.

Eine Theologie wird sichtbar, die erst in unserer Zeit zu voller Entfaltung, wenn auch noch nicht zur »Geschichtsmächtigkeit«, gelangt: Die »Befreiungstheologie«.

In seinem erstmals auf der American Academy of Religion in Chicago am 21. November 1994 gehaltenen Plenarvortrag (1995 in der TV-Sendung »Teleakademie« wiederholt) beginnt Jürgen Moltmann mit einer Definition des Begriffes »Theologie«, deren Grundgedanke dem Bekenntnis Heines entspricht:

*›Es ist einfach, aber wahr: Theologie hat nur ein Problem: Gott. Wir sind Theologen um Gottes willen [...]. Gott ist das Subjekt seines eigenen Daseins [...]. Theologie um Gottes willen ist immer Reich-Gottes-Theologie [...] und das gilt für die Politische Theologie in jeder ihrer Gestalten.«<sup>90</sup>*

Auch andere Aspekte seines Vortrags mit dem Titel »Theologie im Projekt der Moderne« greifen Themen und gedankliche Zusammenhänge auf, die in Heines »Romanzero« eine wesentliche Rolle spielen.

<sup>88</sup> ebda.

<sup>89</sup> DHA 3/1 S. 179

<sup>90</sup> zit. a. Evang. Theol., 55. Jg., Heft 5, S. 402–415



Moltmann sucht im Bestreben, »die implizite Theologie [...] und die Geburt der ›modernen Welt‹ zu begreifen«<sup>91</sup>, nach ihren beiden Ursprüngen und entdeckt als ersten »die conquista« (als zweiten sieht er die »wissenschaftlich-technische Machtergreifung über die Natur«), »die Entdeckung und Eroberung Amerikas seit 1492«, als deren Ergebnis er die Weltherrschaft des europäischen Christentums sieht – das Datum ist das des »Mohrenkönigs« der »Historien«.

Kolumbus' Antriebskraft – »Gott und Gold« – in der »Vision der ›Neuen Welt‹« beinhalte nicht nur die »Suche nach Gold«, sondern auch die »Rückeroberung Jerusalems« als »Hauptstadt des Tausendjährigen Reiches«; eine europaweite messianische Hoffnung, inspiriert durch Joachim von Fiore, sei Quelle der Erwartung einer Vollendung der Weltgeschichte geworden.

Auf ihrer Kehrseite – »Opfer der Moderne« – sieht Moltmann den Ursprung in der Eroberung Mexikos durch Hernan Cortés: Der Stoff des »Vitzliputzli« (als zweiten die »Zerstörung dieser Erde«). Das Verhältnis der »Ersten« und der »Dritten« Welt werde als ein einseitiges Ausbeutungsverhältnis, ein

»transkontinentale[s] Dreiecksgeschäft [...]: Sklaven aus Afrika nach Amerika, Gold und Silber, danach Zucker, Baumwolle, Kaffee und Kautschuk aus Amerika nach Europa, dann Industriewaren und Waffen nach Afrika usw.«<sup>92</sup>

betrieben, aus dem das »Investitionskapital für die Industrialisierung Westeuropas« entstehe (daneben stehe die »ökologische Endzeit«). An diese Überlegungen knüpft Moltmann die Feststellung einer »Gotteskrise« an, die er als universales Problem aller Religionen betrachtet.

Im Schlussteil seines Vortrags entwickelt der evangelische Theologe Ideen zur »Wiedergeburt der Moderne aus dem Geist des Lebens«, kommt bei seiner Suche nach Antworten (auf die Frage: Wo ist Gott? Wo ist sein Reich?) zur Situation der babylonischen Gefangenschaft Israels und findet Gott: Er sei »der Weggefährte und der Leidensgenosse seines Volkes«, eine Auffassung, die er scharf abgrenzt von einem Gottesbild, in dem nur wahrgenommen wird, »was uns gleicht« – er nennt es »typisch millenaristisch« –

»Das ist die Form der sozialen Selbstgerechtigkeit [...]. Wir herrschen mit Gott, und Gott ist auf unserer siegreichen Seite.«<sup>93</sup>

Als politischen Auftrag für die Zukunft vermittelt Moltmann vor allem die »Herstellung vergleichbarer Lebensbedingungen« – und auch dieser Gedanke trifft sich mit Heines »Lutetia«-Prophezeiung, nach der die Zukunft dem Kommunismus gehöre, weil jeder Mensch das Recht habe zu essen; im »Romanzero« findet man diesen Gedanken, aus der umgekehrten Perspektive in dem Lazarusgedicht »I. Weltlauf«.

<sup>91</sup> ebda.

<sup>92</sup> ebda.

<sup>93</sup> ebda.

So klar Moltmann die Eckpfeiler eines Geschichtsbildes benennt, das auch im »Romanzero« zu finden ist, so unpräzise ist er allerdings an der Stelle, an der er die »*Einwohnung*« Gottes, die »*Scheckhina-Theologie*«, aus der er »*Gottes- und Selbstgewißheit im großen Exil dieser Welt*« gewinnen will, ausführt. Das Beispiel Erzbischof Romero, der den Mächtigen »*widerstand*«, erklärt nur, wie es zu Opfern kommt und auf welcher Seite des ungleichen Kampfes Gott zu suchen ist: Auf der Seite der Verlierer. Es gibt aber keinen Hinweis, wie Menschen die »Krankheit«, unter der die Menschheit leidet, »heilen« können.

Der Psalm 137 – in diesen Zusammenhang gebracht – gibt dagegen einen deutlichen Auftrag: »Heil dem Manne, ...«. »Geschichtsmächtigkeit« entsteht aus dem trotzigem »Wehe!« (Jehuda II, Vers 10), wird untergründig – greinend, sumsend, schnurrend: Töne, die gefährlich klingen und ein unermüdlich beharrliches Tun, ein unaufhaltsames Geschehen darstellen – aufgebaut, bis es, »Tolle Sud« geworden, auf einmal hervortritt und seine heilende Wirkung entfaltet.

Der Psalm 137 erhält im »Romanzero« – so darf hier vorweggenommen werden<sup>94</sup> – eine Funktion, wie sie z. B. das »Lied von der Moldau« in Brechts Theaterstück »Schweyk im 2. Weltkrieg« hat: Den Widerstand Leistenden Mut zu machen, die Gewißheit geben, dass ihre Sache in absehbarer Zeit erfolgreich sein wird. Und bezogen auf die Zeit »nach 48« (gemeint ist die nach der Niederlage des Juni), bekommt der ganze »Romanzero« diese Wirkung tiefer Zuversicht, die mit Zweckoptimismus nichts zu tun hat. Dem in der Tradition »bourgeoiser Rezeption«<sup>95</sup> stehenden Leser vermittelt der Text allerdings jenen in der Heineforschung immer wieder betonten Geschichtspessimismus, die »Resignation« des späten Heine.

<sup>94</sup> die hier formulierte Vermutung wird weiter unten, wenn es um die Auseinandersetzung mit dem »Leser« geht, eingehend untersucht.

<sup>95</sup> siehe auch dazu den »6. Teil«: »Der Leser«

*Spleen*

Der Begriff der »Geschichtsmächtigkeit« orientiert aber nicht nur auf einen Kampf, der sich auf Erden abspielt, sondern hat auch eine ›darüberliegende‹ Entsprechung im Kampf ›des Guten‹ mit ›dem Bösen‹ bzw. Gottes mit dem Teufel, eine Konstellation, wie sie Goethes Faust durchdringt.

»Rache« ist das Motiv, mit dem die »Historien« enden; denn Vitzliputzli, der von der Mutter Gottes besiegte mexikanische Kriegsgott, schwört:

»Mein geliebtes Mexiko,  
Nimmermehr kann ich es retten,  
Aber rächen will ich furchtbar

Mein geliebtes Mexiko.« (Vitzliputzli III, 153–156)

Die Verwandlung Vitzliputzlis in eine Teufelsgestalt, die nach solcher Metamorphose den Racheschwur an dem christlichen Europa vollzieht, wirkt sich in verschiedener Hinsicht in den Texten des »Romanzero« aus: Zum einen lässt sich daraus das Prinzip des ›Bösen‹ ableiten, das Zerstörung bewirkt und in den »Historien« dem »schlechten Mann« (»Valkyren«, Vers 12) zum Sieg verhilft – historisch wird unter dem Banner der heiligen Jungfrau und Gottesmutter die Inquisition verheerend wirksam, indem sie das christliche Heilsverständnis ›verkehrt« –, zum anderen ist als Bestandteil dieses Prinzips »die schöne Kunst der Lüge« (in der vorletzten Strophe des »Vitzliputzli«) benannt, mit der nicht nur ›der Dichter‹ betrogen (»Der Dichter Firdusi«), sondern auch der Leser des »Romanzero« selbst hinters Licht geführt wird.

Nach Sigmund Mowinckels Übersetzung des hebräischen Wortes für »Fluch« beinhaltet es allgemein die negative »Kraft des Lebens« und schließt »Lüge« und »Trug« mit ein.<sup>96</sup> Das hebräische Wort für »Fluch«

*»beinhaltet nicht nur das Fluchwort oder die Fluchtat und die Wirkungen desselben im Unglück und Mißlingen, sondern auch und zur selben Zeit das Gefluchtsein, das Mit-Fluch-Gefülltsein, die Bosheits und Unglücksnatur, die solche Wirkungen hervorbringt, und die böse oder »negative« oder zum bösen verwendbare »Macht«, die solches wirkt. Der Fluch ist wie ein giftiger Stoff, der die Seele füllt, sie verzehrt und ausleert, so daß sie ihre Kraft verliert [...]»<sup>97</sup>*

Dieser Gedanke – der in »Waldeinsamkeit«, dem ersten Gedicht der »Lamentationen«, an der ›Bruchstelle‹ auftaucht, an der der Erzähler bedauert, dass die »schöne Zeit« romantischen Poetisierens vorbei ist:

<sup>96</sup> Sigmund Mowinckel: »Psalmstudien«, Bd. V, Kristiana 1924, S. 61

<sup>97</sup> ebda.

»Doch seit der schöne Kranz mir fehlt,  
Ist meine Seele wie entseelt« (Vers 131/132),

und der auch im Motto dieses zweiten Zyklus (»Frau Unglück«) vorkommt – führt zu einem weiteren Aspekt der Wirkung Vitzliputzlis, nämlich zu Heine selbst und seiner Situation in der Matratzengruft und schließlich zur Allegorie des Dichters in der Gestalt des »Schlehmil«. Mowinkel verdeutlicht:

*»Wie die Dämonen im Neuen Testament, so ist der Fluch sozusagen von einem wahren horror vacui beseelt; wo die Gerechtigkeit, die Seelenmacht, die Gesundheit ausgezogen sind, wo Gottes Hilfe zurückgenommen ist, da kehrt der Fluch ein und füllt den Menschen mit Nichtigkeit: mit Unglück, mit bösem Wesen, um ihn dadurch gänzlich zu Grunde zu richten.«<sup>98</sup>*

Wie Schlemihl »unversehens« (Jehuda IV, Vers 198) vom Speer des Pinhas getroffen wird, so erlebt Heine seine Krankheit als unerklärbaren Schicksalsschlag, wie es der Begriff der »Hiobspein« beinhaltet – Alfred Meissner berichtet es eindrücklich über seinen Heine-Besuch im Januar 1849.<sup>99</sup>

Heines eigenes Erklären seines Leidens, seine Suche nach Antworten für die sich immer weiter verschlimmernde Krankheit und die Beschreibung ihrer Auswirkung auf sein Seelenleben reichen weit zurück. Ein Begriff fällt bei der Erforschung des biographischen Materials auf, der für die »Romanzero«-Interpretation wichtig ist und der in »Jehuda II« aus dem Erschrecken des Erzählers über den (mit pathetischer Drohgebärde ausgerufenen) 9. Vers des Psalm 137, begleitet von erleichtertem Aufseufzen, gebildet wird, um das Zitat – aber nur scheinbar – als verrückte Idee zu entkräften: Der Begriff »Spleen«.

Schon am 7. Februar 1827 verwendet ihn Heine in einem Brief an Jeanette Goldschmidt in Hamburg, in dem er formuliert:

*»Jetzt geht es mir schlecht, ich kann zwar sprechen, aber alles was ich spreche ist bitter, in dem alles was ich sehe dunkel ist. Mit einem Wort, ich leide am Spleen.«<sup>100</sup>*

Der Mediziner Montanus erklärt den Begriff als

*»Gemütsverstimung, eine Überspanntheit als Ausdruck eines verschrobenen Wesens, die dem Namen nach auf eine Erkrankung der Milz zurückzuführen sein soll. [...] Heine zeigt hier anscheinend Einsicht in eine an Hysterie grenzende Verhaltensweise. Unter dem Einfluß subjektiv als wichtig und bedrohlich gewerteter äußerer Umstände wird psychisches Erleben somatisiert und von Heine selbst als sensorisches Konversionsymptom beschrieben [...].«<sup>101</sup>*

<sup>98</sup> ebda., S. 63

<sup>99</sup> siehe Montanus, a. a. O., S. 47

<sup>100</sup> ebda., S. 47

<sup>101</sup> ebda.

Die Lebenszeugnisse machen deutlich, wie sich aus diesem »Spleen« eine dauerhafte seelische Beeinträchtigung entwickelt. Im Brief an Varnhagen von Ense am 1. April 1828 schreibt Heine:

»Eine unendliche Betrübniß überfällt mich. Eine dumme Trauer zieht durch meine Seele und ich weiß kaum was ich schreibe. Die Engländer haben mich angesteckt mit ihrem Spleen und ich bin gründlich verdrießlich.«<sup>102</sup>

In der Verwendung dieses Begriffs in »Jehuda II« der »Hebräischen Melodien« ist der Aspekt der Erklärung der eigenen Krankheit noch enthalten: Die Gemütsverstimmung als psychosomatischer Bestandteil der Diagnose passt in den argumentativen Zusammenhang eines zu Hoffnungslosigkeit neigenden Klagelieds. Doch enthält der Begriff, den der Erzähler ausdrücklich als »mein Spleen« auf sich bezieht und damit vom Spleen anderer abgrenzt, weitere Bedeutungsvarianten, die nun ausgelotet werden sollen: Grimms »Deutsches Wörterbuch«<sup>103</sup> versteht unter Spleen »eigentlich milzsucht, dann hypochondrie« und gibt an, das Wort sei

»im 18. Jahrhundert durch die reisenden Engländer auf dem continent in aufnahme gekommen und bedeute fixe idee, Schrulle.«

Der Duden<sup>104</sup> ergänzt noch, dass, wer einen Spleen habe, »ganz schön eingebildet« oder sogar »nicht recht bei Verstand« sei.

Im Sinne eines solchen hypochondrischen Rückzugs in die eigene Beschränktheit – die dadurch als unvernünftig entlarvt wird – verwendet Heine den Begriff im »Ex-Nachwächter« der »Lamentationen«, in dem der Erzähler den Dichter Dingelstedt, auf den sich das Gedicht bezieht,<sup>105</sup> erfolglos auffordert, »den kranken Spleen« abzuschütteln (Vers 116); denn dessen Ausflüchte in der Entgegnung, mit denen er zu begründen versucht, warum er als Schauspielintendant in München alten und neuen (mutmaßlichen) Reaktionären wie Maßmann, Schelling, Cornelius, Görres nicht entgegenzutreten wolle oder könne, enden: »Laß mich in Ruh!«, und damit schließt das Gedicht.

Ein weiterer Aspekt kommt zum Tragen, wenn man die Bedeutung von »Spleen« in der französischen Sprache untersucht, deren Einfluss auf Heine in Paris sicherlich nicht außer acht gelassen werden darf: Die Milz wird im »Grand Larousse« als Sitz der »*mélancholie*« betrachtet und bedeutet

»le *dégout de la vie sans cause définie* [...], *tristesse physique, véritable maladie*«.<sup>106</sup>

<sup>102</sup> ebda., S. 57

<sup>103</sup> Grimm: »Deutsches Wörterbuch«, Band 10, Leipzig 1905

<sup>104</sup> Der Duden »Wörterbuch der deutschen Sprache«, Band 7, 1995

<sup>105</sup> siehe Bark: Erläuterungen, a.a.O., S. 343 ff.

<sup>106</sup> Grand Larousse de la Langue Française, 6. Band, 1977

Das Wörterbuch führt ein Textbeispiel an, in dem sich Camus über den ›Helden‹ im Werk des 1824 im griechischen Freiheitskampf gefallenen englischen Dichters Lord Byron<sup>107</sup> äußert:

»*Le héros byronien, incapable d'amour ou capable seulement d'un amour impossible, souffre des spleen. Il est seul, languide, sa condition l'épuise.*«

Einerseits erinnert Camus' Beispiel an die Jerusalem-Sehnsucht Jehudas bzw. an die Sehnsucht Rudellos nach Mélisande, die beide zum Tode führen, auch an die in »Der Asra« (›Historien‹) dargestellten Menschen,

»Welche sterben, wenn sie lieben«

(Vers 16), andererseits könnte der so verstandene Spleen-Begriff auf einen von Walter Benjamin an Baudelaire gewonnenen verweisen:

»*Die Allegorie Baudelaires hält [...] die melancholisch sich konstituierende Subjektivität fest. Insofern bestätigt und inszeniert der ›spleen‹ in der Allegorie [...] heroisch (nur) sich selbst. [...] Die abstrakte Signatur der Zeiterfahrung ist das Fundament dessen, was Baudelaire den ›spleen‹ genannt hat: der Überdruß ist kein anderer als der an der entqualifizierten Zeit, in dem Langeweile das ›Ausmaß der Unsterblichkeit‹ gewinnt; im ›spleen‹ wird die Langeweile heroisch. Die Entqualifizierung einer Erfahrung von Zeit/Zeitlichkeit ist die zeitliche Figur der schlechten Unendlichkeit, nach Hegel Signatur der bürgerlichen Gesellschaft, die ›Immergleichheit des Neuen‹.*«<sup>108</sup>

Die von den Bedingungen der Warengesellschaft hervorgerufene Beschleunigung des Veraltens und der damit ausgelöste Zwang, immer das Neueste hervorzubringen, verweise auf die »*Hinfälligkeit*«, die die Moderne in sich trage oder (in der Formulierung Benjamins):

»*Der spleen gewinnt an der Hinfälligkeit der Stadt seine allegorischen Bilder, er legt Jahrhunderte zwischen den gegenwärtigen und den eben gelebten Augenblick. Er ist es, der unermüdlich Antike herstellt.*«<sup>109</sup>

Die Möglichkeit der Befreiung – in Heines Gedicht seufzt der Ich-Erzähler erleichtert: »Gott sey Dank!« (Jehuda II, Vers 29), als ihm bewusst wird, dass der Ausbruch der Rache in Psalm 137 ein »Spleen« war – wird nur für einen Augenblick aus der biblischen Geschichte hervorgeholt und wieder abgetan.

Das englische Wörterbuch<sup>110</sup> bringt noch weitere und ganz andere Bedeutungsvarianten: Die Milz wird nicht nur als Sitz der Melancholie, sondern auch »*as the seat of laughter*« angesehen – ein Motiv, das den »Romanzero« von

<sup>107</sup> In »Der Ex-Nachtwächter« wird Dingelstedt verglichen: »Melancholisch wie ein Dante/Wie Lord Byron gloomy, stumm.« (Verse 12, 13)

<sup>108</sup> zit. nach Bettine Menke: »Sprachfiguren: Name; Allegorie; Bild nach Benjamin.« München 1991, S. 425 f.

<sup>109</sup> ebda.

<sup>110</sup> The Oxford English Dictionary (Simpson/Weiner), Vol. XVI, Oxford 1989, S. 277

der ersten Szene der »Historien« (im »Rhampsenit«) bis zur letzten der »Hebräischen Melodien« (in »Disputazion«) durchzieht, so dass es Benno von Wiese als »*Signatur*« für diesen Gedichtzyklus wie für Heines Gesamtwerk bezeichnet. Das Motiv der »Willis« aus Heines »Elementargeister« wird in einer Belegstelle aus dem Jahr 1811 angeführt:

»*When men wyl breke promyse, they speke the wordis on the splene*«.

Das doppeldeutige Reden beim Liebesschwur mit dem Hintergedanken, sein Wort zu brechen, wäre demnach »Spleen«. Es ist genau dieser Hintergedanke – nicht etwa der Wortbruch selbst –, den Firdusi seinem Fürsten als »unverzeihlich« vorwirft, wenn er ihm für jeden seiner Verse einen Thoman verspricht und Gold vorgebend – wie es einzig eines Schachtes würdig sein kann – doch nur Silber meint und später dann bezahlt (»Der Dichter Firdusi II.«). Ganz anders wiederum (aus einem Shakespeare-Text gewonnen):

»*hot or proud temper, high spirit, courage, resolute mind*«,

also Mut und Entschlossenheit. Am ehesten ist dies die Bedeutung, wie sie der Geste des »Sängers« entspricht, der den Racheschwur im 9. Vers des Psalm 137 wie eine Waffe aus sich herausschleudert:

»Heil dem Manne, dessen Hand  
Deine junge Brut ergreift  
Und zerschmettert an der Felswand.«

In Carys Dante-Übersetzung von 1814 wird diese Variante ausgeprägt:

»*As when the lightning, in a sudden spleen Unfolded,  
dashes from blinding eyes these visive spirits*.«

Der Spleen ist die Quelle eines plötzlichen Aufhellens, das die Sehkraft so zunichte macht, dass das Auge unempfindlich wird. Im 30. Kapitel des »Paradieses« (Vers 47f.) aus Dantes »Die Göttliche Komödie«, dem das Zitat entstammt, vergleicht der Dichter diesen Moment – von höherer Stimme gesprochen – mit dem Gruß der Liebe, die auf diesem Wege aufnahmefähig wird.

Ist da nicht der »Brunnenpunkt« der Utopie bezeichnet, aus dem, anders als in dem französischen Wort »*mélancholie*«, wie durch einen »Kick« in Gang gebracht etwas aufscheint, das das schlimme Dasein zu überwinden hoffen lässt?

Dass der Spleen des »Jehuda II.« ein »west-östlich dunkler« ist, bezieht nicht nur in abgrenzender Anspielung Goethes »West-östliche[n] Diwan« mit ein, sondern wendet sich gegen den von August Wilhelm von Schlegels »Wiener Vorlesungen« in den Diskurs der Romantiker gebrachten Gegensatz »neu – alt« als »romantisch – klassisch« und »Nord – Süd«<sup>111</sup>.

<sup>111</sup> siehe Johannes Kleinstück: »Der Gott, der uns entweicht. Baudelaire und die Romantik.« Stuttgart 1992, S. 36 f.

Die Orientierung der Idee, die in »Jehuda II« wie ein Wetterleuchten aufblitzt, geht also in die orientalische Welt (»Rhampsenit«) bzw. fernöstliche (»Der weiße Elefant«). Nicht nur auf der Ebene stofflicher Auswahl (in deren Hintersinn freilich noch andere Aspekte wirksam sind), sondern auch in der Form allegorischer Gestaltung, die mit dem »dunkle[n]« in der Formulierung des Verses zusätzlich angedeutet ist (und mit den »*blinding eyes*« im Dante-Zitat korrespondieren), ist eine west-östliche Ausrichtung verbunden. Heines Lektüre von Adolphe Francks »*La Kabbala ou la Philosophie religieuse des hebreux*«,<sup>112</sup> die von Guttenhöfer für 1844 belegt wird,<sup>113</sup> weist genau in diese Richtung. In der »Vorrede des Übersetzers« bezeichnet A. Gelinek die Kabbala als »*Monument der ›orientalischen Philosophie‹*« und beruft sich auf die Formulierung Ferdinand Christian Baur,<sup>114</sup> der fordere, einen

*»ganz andern Maßstab als den gewöhnlichen unserer occidentalischen Vernunft und Phantasie mitzubringen«.*

Gelinek bezeichnet diesen als »*Orientalismus*«. <sup>115</sup> Das französische Originalwerk enthält nebenbei auch spanische Zitate aus einer »*Übersetzung des Kusari von Jehuda ha-Lewi*«. <sup>116</sup>

Francks Argumentation berührt verschiedene Gesichtspunkte der im ganzen »Romanzero«, insbesondere aber an der »Schlüsselstelle« in »Jehuda II«

<sup>112</sup> ins Deutsche übersetzt von A. Gelinek: »Die Kabbala«, Leipzig 1844

<sup>113</sup> Guttenhöfer, a. a. O., S. 15

<sup>114</sup> F. C. Baur. »Die christliche Gnosis oder die christliche Religions-Philosophie in ihrer geschichtlichen Entwicklung«, Tübingen 1835, S. 4; zitiert nach Gelinek. Baur vertritt in seinem Buch die Position, die »*jüdisch-christliche Gnosis*« habe ihre »*älteste Wurzel in der Allegorie*« (S. 87); vom »*göttlichen Geist, als dem eigentlichen Urheber der Schrift*« sei der »*wahre Sinn [...] in sie niedergelegt, aber auch zugleich in der äußern Hülle des Wortes verborgen worden.*« Das »*Allegorische*« mache »*das Wesen der Gnosis*« aus (S. 88). In einer Fußnote dazu hält er fest: »*Moses hat allegorisch gesprochen*« (ebda.). Im Vergleich mit dem Judentum, das das AT »*nur wörtlich und buchstäblich nehmen*« könne, sehe der Christ »*von seinem höhern Standpunct aus nur Symbole und Typen von etwas höherem*«, er stehe »*auf dem Standpunct der Gnosis, er ist im Besitz eines höheren Wissens, durch das er sich des wahren Verhältnisses des Judenthums zum Christenthum bewußt*« sei (S. 94). Baur betrachtet die »*platonische Idee der Gottheit*« als »*Religionsphilosophie, welcher gegenüber das Judentum nach seinem gewöhnlichen äußerlichen Sinne nur auf einer untergeordneten Stufe erschien, von welcher aus es erst höher gehoben werden mußte, um dem neugewonnenen religiösen Bewußtseyn auf eine würdige Weise zu entsprechen. Die Ausgleichung dieser beiden Elemente, des philosophischen und des historischen, welche beide zusammen auf diesem neuen Standpunct den wesentlichen Inhalt des religiösen Bewußtseins ausmachten, fand man in der Allegorie, dem sinnreich gewählten Mittel, um dem starren Buchstaben einen neuen Geist einzuhauchen, um, was zunächst die Sache selbst zu seyn schien, in eine bloße Form zu verwandeln, in eine bildliche Form, in welcher nun die Ideen [...] als der wahre geistige Inhalt derselben sich reflectirten.*« (S. 38 ff.)

<sup>115</sup> Gelinek, a. a. O., S. V

<sup>116</sup> ebda., S. XI



bereits erarbeiteten Problematik. Inwiefern es daneben auch ein Motiv Heines war, in Francks Buch etwas über Ursachen und Therapiemöglichkeiten für seine im Jahr der Lektüre vor allem als Augenleiden auftretende Krankheit zu finden, die allerdings von weiteren kräftezehrenden Störungen des Allgemeinbefindens begleitet war, ist nur zu vermuten; interessiert haben könnte ihn darin eine Stelle, an der der Autor von dem »*Ruckenmark [...] und den ihm eigenthümlichen Krankheiten*« schreibt und von einem Mischna-Redakteur berichtet, der »*dreizehn Jahre an einem Augenübel litt*«, was im Talmud erzählt werde.<sup>117</sup>

Wie Gelinek in seiner Vorrede erwähnt, orientiert Franck die Erforschung historischer Spuren der Kabbala auf die Zeit des babylonischen Exils des israelischen Volkes, in der unter dem Einfluss der herrschenden Babylonier ein »*Umschwung der Ideen*« stattgefunden haben und »*der jüdische Geist*«<sup>118</sup> erwacht sein soll. Hier liege auch eine Verwandtschaft mit dem Parsismus begründet – der Religion Zarathustras. Allerdings seien in dem Hauptwerk der Kabbala, dem Sohar, auch »*Spuren der indischen Kosmogenie*« zu finden.<sup>119</sup>

Für Heines Rezeption dürfte die These interessant sein, die Franck bereits in der Einleitung vertritt, alle Religionen, »*welche in der menschlichen Seele Wurzel gefaßt haben*«,<sup>120</sup> hätten in ihrer Geschichte Gemeinsamkeiten, »*die Offenbarung aufzufassen und deren Werk fortzusetzen*«;<sup>121</sup> dazu gehöre auch die »*allegorische Erklärungsweise*«<sup>122</sup>, die er im Christentum, in der mohammedanischen Religion und im Judentum nachzuweisen versucht.

Wenn er im letzten Teil des Buches<sup>123</sup> die Auffassung vertritt, die Kabbala sei »*das Leben und Herz*« des Judentums – Gelinek präzisiert in einer Anmerkung des Übersetzers: »*nach der Rückkehr aus der babylonischen Gefangenschaft bis zum Abschluß des Talmuds*« – und habe »*die tiefste Verehrung des Volkes*« erfahren, dadurch, dass sie dessen Glauben auf ein »*erhabenes Mysterium*« stützte, »*indem sie das Prinzip der allegorischen Methode in seine letzten Konsequenzen verfolgte*«, dann lässt sich für Heines Rezeption und Übertragung ins eigene Werk einerseits der Kern dieses religiösen Denkens (der Monotheismus der abrahamitischen Religionen) und andererseits die Tradition des allegorischen Gestaltens und Verstehens festhalten.

Franck verwendet beispielsweise in einer Aufzählung von jüdischen Gelehrten (u. a. Ibn Esra, Maimuni, also spanisch-mittelalterlichen, denen auch Jehuda ben Samuel Hallewi zuzurechnen ist), die

»*das Gesetz als eine bloße dicke Schale ansahen, unter welcher ein geheimnisvoller Sinn verborgen liege, der höher als der historische und wörtliche Sinn stehe*«,

<sup>117</sup> ebda., S. 100

<sup>118</sup> ebda., S. 9

<sup>119</sup> ebda.

<sup>120</sup> ebda., S. 30

<sup>121</sup> ebda.

<sup>122</sup> ebda., S. 32

<sup>123</sup> ebda., S. 282 f.

ein Bild, das im »Jehuda III« des »Romanzero« in vergleichbarer Weise die Allegorie erklärt. In einem Zitat aus dem Sohar wird die Eigenart allegorischer Gestaltung noch anschaulicher und differenzierter erklärt:

*»Es giebt Gebote, die man den Körper der Lehre nennen könnte. Dieser Körper hüllt sich in Kleider, welche die gewöhnlichen Erzählungen sind. Die Einfältigen sehen nur das Kleid, d.h. auf die Erzählungen der Lehre [...] Die Unterrichteten aber sehen nicht auf das Kleid, sondern auf das, was das Kleid einhüllt. Die Weisen endlich [...], welche die Höhen des Sinai bewohnen, sehen nur auf die Seele, welche die Wurzel alles Uebrigen, welche die Lehre selbst ist; und in der zukünftigen Welt sind sie bestimmt, die Seele dieser Seele, welche in der Lehre athmet, anzuschauen.«<sup>124</sup>*

Im Anschluss daran zitiert Franck den Kirchenvater Origines – der als einer der Vorläufer der patristischen Lehre vom vierfachen Schriftsinn gilt –, der »eine historische, moralische und mystische Auffassung« unterscheide und »die erste mit dem Körper, die zweite mit der Seele, und die dritte mit dem Geiste« vergleiche.<sup>125</sup> Schließlich kommt noch ein weiterer, bereits von der Analyse des Psalm 137 bekannter Gedanke zum Zug. Ausgehend von der Feststellung,

*»daß unter den heiligen Schriften die Geschichte des Chaldäers Hiob es ist, in der der Satan zum ersten Mal erscheint«<sup>126</sup>*

– ein Gedanke, für dessen Bekräftigung Gelinek noch das Heine auch bekannte Werk von Leopold Zunz: »Die synagogale Poesie des Mittelalters« anführt –, macht Franck deutlich, dass in der Zeit der babylonischen Gefangenschaft durch den Einfluss Zarathustras – der so berühmt gewesen sei, dass sein Ruf sogar »die Brahminen Indiens« erschreckt habe – die große Frage nach dem Ursprung des Bösen ins Judentum eingedrungen sei. Er zitiert aus dem parsischen Zentralwerk »Zend-Avesta«, um zu belegen, welche Erzählungen über die Gestalt »Ahrimans« damals in den Glauben des Judentums eingedrungen seien, so etwa das Prinzip der Täuschung und der Lüge, aber auch die Verbreitung von »Krankheit und Schwäche unter den Menschen«.<sup>127</sup>

Die verschiedenen Sinn-Ebenen, die dem Begriff »west-östlich dunkler Spleen« (Jehuda II, Vers 32) zugrundeliegen, verbunden mit der in diesem Teil nachgewiesenen allegorischen Form, deren Geschichte sowie deren Rolle im christlich-jüdischen »Dialog« Heine seiner Lektüre nach kannte, bilden, vertieft man sich in die möglichen Vernetzungen seines Denkens, die Grundlage für den »Romanzero«: den »Schlüssel« für sein Verständnis.

<sup>124</sup> ebda., S. 119

<sup>125</sup> Ob hier eine Verbindung zur der Dreiteilung des »Romanzero« in »Historien« (als »Körper«), »Lamentationen« (als »Seele«) und »Hebräische Melodien« (als »Geist«) gesehen werden kann, ist nicht weiter zu belegen.

<sup>126</sup> Gelinek, a. a. O., S. 261

<sup>127</sup> ebda., S. 268

Liest man nun den Psalm 137, soweit ihn Heine zitiert, von einem allegorischen Verstehen her, so ist das vorläufige Verstummen an den »Wassern Babels«, die als Bild für Geschichte von Literatur bzw. Kunst überhaupt stehen, nur Ausdruck gezwungenen Schweigens in der Öffentlichkeit – wie es nach den Ereignissen des Juni 1848 in Paris unvermeidlich war –, wohingegen die Sammlung der Tränen in einem »Kessel« (Im Innern des Ich-Erzählers: subjektiver Niederschlag) als Bild für das Nichtvergessen des Leidens im Geheimen (»geschäftig webend«) weitergeht, bis – da die »Wunde«, übersetzt man sie als Verletzung der grundlegenden Prinzipien der Kunst: der Wahrheit und der Schönheit, mit der Zeit nur »gelindert«, nicht aber geheilt werden kann, es sei denn die Kunst wäre »tot«, sie ist aber »unsterblich« – »die Erde« als das Prinzip der Wirklichkeit (objektiver Niederschlag), das dem Himmel der »Idee« entgegensteht, genug aufgesogen hat, damit im explosiven Hassausbruch (des »Sängers«, der im »Volksklagelied«<sup>128</sup> die Gesamtheit verkörpert) die »junge Brut« – als Bild der Lüge, der Täuschungs- oder Illusionskunst, der in die Irre führenden Meinungsmache – an der »Felswand« – die wie die steinerne Gesetzestafel des Moses für die bleibende (»gültige«) Wertorientierung steht – »zerschmettert«, also vernichtet, widerlegt, vor aller Augen entlarvt wird von »dem Manne«, der als Dichter stark genug ist, diese Aktion durchzuführen und der dafür den »Segen« erhält – nach Mowinckel<sup>129</sup>

*»die Lebenskraft und das Lebensvermögen der Seele und die Äußerungen dieser Kraft in Glück und Gedeihen [...] das Mit-Segen-Gefülltsein, sowie auch die konkreten »Segnungen«, die daraus folgen, Glück, Macht usw. [...], sich auf der Erde fortpflanzen zu können und über die anderen Geschöpfe zu herrschen. [...] Dies »Können« ist eben der Segen.«*

In diesem Sinne wird aus dem »Heil« des Mannes das Glück aller; insofern ist »Mein west-östlich dunkler Spleen« als Utopie<sup>130</sup> zu verstehen.

<sup>128</sup> siehe Mowinckel, a.a.O., S. 36 f.

<sup>129</sup> ebda., S. 5

<sup>130</sup> Wenn B. Wirth-Ortmann (a.a.O. S. 204) Heines Brief an Campe vom 1. Juni 1850 zitiert, in dem er seine »religiöse Umwälzung« als »bloß geistige, mehr ein Akt meines Denkens als des seligen Empfindens, und das Krankenbett hat durchaus wenig Anteil daran« erklärt und fortsetzt: »Es waren Gedanken, Blitze des Lichts«, dann kommt das dem Begriff »spleen« im Verständnis von »Utopie« – wie oben in der englischen Dante-Übersetzung oder bei Shakespeare gefunden – nahe; wenn Heine davon »Phosphordünste der Glaubensspise« im selben Zitat abgrenzt, dann wird recht deutlich, was es mit seiner im Nachwort formulierten »Heimkehr zu Gott« auf sich hat; auf alle Fälle lehnt er es ab, zwischen »dem absoluten Bibelgott und dem Atheismus« zu wählen: Er sehe sich nicht als ein »Opfer solcher Dilemmen« (DHA 3/1, S. 180).