Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften

Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

Deutsche Sprache und Literatur

MOTIVANALYSE DES NOVELLENFRAGMENTS FLORENTINISCHE NÄCHTE VON HEINRICH HEINE

Sibel BARAN

Magisterarbeit

Ankara, 2018

MOTIVANALYSE DES NOVELLENFRAGMENTS FLORENTINISCHE NÄCHTE VON HEINRICH HEINE

Sibel BARAN

Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften

Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

Deutsche Sprache und Literatur

Magisterarbeit

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Sibel BARAN tarafından hazırlanan "Motivanalyse des Novellenfragments Florentinische Nächte von Heinrich Heine" başlıklı bu çalışma, 11.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM (Başkan)

Prof. Dr. Dursun ZENGİN

Dr. Öğr. Üyesi Türkan SOMAN ÇELİK (Danışman)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

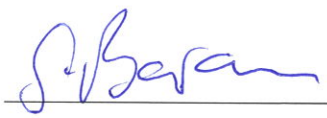
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ■ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

11.06.2018



Sibel BARAN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

●**Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

○**Tezimin/Raporumun .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

○**Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

○ **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

11 /06/2018

Sibel BARAN

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Dr. Öğretim Üyesi Türkan SOMAN ÇELİK danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Arş. Gör. Sibel BARAN

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die mich während der Entstehung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Zuerst gebührt mein Dank Frau Dr. Soman Çelik, die meine Arbeit mit ihrer fachlichen Kompetenz und kritischen Haltung begleitet und bereichert hat. Für ihre fachliche und persönliche Unterstützung möchte ich mich ganz herzlich bedanken.

Wertvolle Anregungen zur Formulierung meiner Forschungsfrage habe ich während des Seminars „Heinrich Heine als Erzähler“ (SoSe 2013) unter der Leitung von Frau Dr. Füllner erhalten. Mein Dank gilt somit auch Fr. Dr. Füllner, die mir während des Seminars hilfreiche Anregungen vermittelt hat.

Aufgrund der lokalen Ferne zum deutschsprachigen Raum war mir der Zugang zu deutschsprachiger Literatur nur bedingt möglich. Ich bedanke mich in diesem Zusammenhang bei Medine Aksoy, die mir bei der Beschaffung der benötigten Literatur unermüdlich zur Seite stand.

Abschließend möchte ich mich ganz herzlich bei meiner ganzen Familie bedanken, die mich während der Recherchearbeiten und des Schreibprozesses stets unterstützt, umsorgt und motiviert haben.

ÖZET

BARAN, Sibel. *Heinrich Heine'nin Floransa Geceleri Adlı Kısa Roman Parçasına Dair İzlek Çözümlemesi.* Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Bu çalışma, Alman edebiyatının dünyaya mâl olmuş önemli yazarlarından, Heinrich Heine'nin *Floransa Geceleri* adlı eserini konu almaktadır. Yazarın bu eserinin incelenmesindeki temel amaç, eserdeki anlatıcı kimliğinin mercek altına alınması ile şimdiye kadar göz ardı edilmiş özsansürcü üslubun ortaya çıkarılmasıdır.

Heine, dönemine her daim eleştirel yaklaşmış bir yazardır. Ancak, Almanya Restorasyon Dönemi'nde uygulanan sansürcü devlet politikaları nedeniyle, bu eserinde daha önceki çalışmalarından farklı olarak, iktidar sahiplerini rahatsız edecek her türlü eleştiriden uzak durduğunun altını çizmiştir.

Bu çalışma, söz konusu eserin, devlet politikalarına karşı hiçbir eleştirisel unsur barındırmadığı iddiasının aksini ispat etmeyi amaçlamıştır. Bu ispatın ortaya konulması maksadıyla motif analizinden yaralanmıştır. Motiflere yüklenen olası siyasi yan anlamlar ve yaratılan olası siyasi çağrışımlar incelenmiştir.

Motif incelemelerinden elde edilen sonuçlar aracılığı ile eserin derin yapısındaki politize edilmiş unsurlar deşifre edilmiş, hem siyasi eleştiri hem de devrimci düşünceler taşıdığı ortaya konmuştur. Heine tarafından *Floransa Geceleri* adlı eserine gizlenmiş ancak yeterince dikkate alınıp araştırılmamış siyasal ve düşünsel unsurlar ortaya çıkarılarak, bu konu üzerine Türkiye'deki araştırma boşluğuna dikkat çekilmek hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Heinrich Heine, Floransa Geceleri, Motif, Motif Analizi, Sansür

ZUSAMMENFASSUNG

BARAN, Sibel. *Motivanalyse der Novelle Florentinische Nächte von Heinrich Heine.* Magisterarbeit, Ankara, 2018.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit Heinrich Heine, einem der weltberühmten Dichter, die die deutsche Literatur hervorbrachte. Anhand des Novellenfragments *Florentinische Nächte* wurde der Erzähler Heine fokussiert, der in der Heine- Forschung einen sekundären Platz einnimmt. Veranlasst durch die systematische Repressionspolitik des deutschen Restaurationsstaates handelte es sich nach Angaben des zeitkritischen Dichters bei diesem Fragment um einen unverfänglichen Erzählversuch.

Diese Arbeit setzte sich zum Ziel, die politische „Harmlosigkeit“ dieses Werkes zu falsifizieren. Dazu wurde aus methodologischer Sicht die Motivanalyse herangezogen. Es wurde der Versuch unternommen, die Motive und Motivkomplexe auf ihre jeweilige politische Konnotation zu überprüfen. Mittels der Einzelanalysen wurden die politisierenden Bestandteile des Fragments, die in die Tiefenstruktur eingebettet waren, entschlüsselt. Die Motivanalyse ergab, dass die erarbeiteten Motive und Motivkomplexe sozio-politische Kritik und revolutionäres Gedankengut enthielten.

Mit dieser Arbeit wurde beabsichtigt, einen in der deutschen Heine Forschung bislang wenig Beachtung entgegengebrachten Untersuchungsgegenstand aufzugreifen und gleichzeitig auf eine immense Forschungslücke in der türkischen Heine Forschung zu verweisen.

Keywords

Heinrich Heine, Florentinische Nächte, Motiv, Motivanalyse, Zensur

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY……..…i

BİLDİRİM…….….ii

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI……..……iii

ETİK BEYAN……..……..……iv

DANKSAGUNG…….……...……....v

ÖZET……..…….….vi

ZUSAMMENFASSUNG……..……..….vii

INHALTSVERZEICHNIS…….…….viii

ABKÜRZUNGEN ……..……...…xi

1. EINLEITUNG……...…1

1.1 Einführung in das Untersuchungsfeld…….……1

1.2 Zielsetzung der Masterarbeit…….……2

1.3 Vorgehensweise und Aufbau der Masterarbeit……..…3

2. HEINRICH HEINE ……5

2.1 Biographische Aspekte…….….5

2.2 Historische Aspekte…….....6

2.3 Heine‘s Sprache/ Schreibweise……..….7

2.4 Heines Auswirkungen auf die Literatur nach seinem Tod ……..9

2.5 Heine in der türkischen Literaturforschung……...12

2.6 Abschließende Betrachtung……14

3. FLORENTINISCHE NÄCHTE……..……16

3.1 Entstehungshintergrund……..……16

3.2 Erste Nacht……...18

3.3 Zweite Nacht……..19

3.4 Abschließende Betrachtung…….…..20

4. THEORETISCHE GRUNDLAGEN DER STOFF- UND MOTIVFORSCHUNG……..22

4.1 Stellenwert der Stoff- und Motivforschung in der Germanistik……22

4.2 Zum Motivbegriff ……..24

4.3 Kategorisierung des Motivbegriffs und ihre Abgrenzung zu Stoff, Thema, Zug und Leitmotiv……...28

4.3.1 Kategorien des Motivbegriffs……..28

4.3.2 Abgrenzung zu Stoff, Thema, Zug und Leitmotiv……29

4.4 Abschließende Betrachtung……..30

5. MOTIVANALYSE ANHAND FLORENTINISCHE NÄCHTE……...32

5.1 Orientalische Motive…….…..33

5.1.1 Der Orient……..…33

5.1.2 Heines Verhältnis zum Orient……..….34

5.1.3 Die Motive…….....36

5.1.3.1 Das Motiv des Teppichs……....36

5.1.3.2 Das Motiv des Salomon……..40

5.2 Religiöse Motive……42

5.2.1 Heines Verhältnis zur Religion……...42

5.2.2 Die Motive……..47

5.2.2.1 Das Motiv des Teufelspaktes……....47
5.2.2.2 Das Motiv des Todes……..…53
5.2.2.3 Das Motiv des Scheintodes bzw. des Totenkindes……56

5.3 Antike Motive……..……..60
5.3.1 Die Antike……..……60
5.3.2 Heines Verhältnis zur Antike…….……..…...60
5.3.3 Die Motive…….……..…...62
5.3.3.1 Das Ruinen-Motiv……..…62
5.3.3.2 Das Pygmalion-Motiv…..……..……63
5.3.3.3 Das Boden-Motiv……..……..…64
5.3.3.4 Das Dionysos- Motiv……..……67
5.4 Abschließende Betrachtung…….……73

6. MOTIVKOMPLEX DER FLORENTINISCHEN NÄCHTE……75

6.1 Das Torso-Motiv……...…80
6.2 Das Motiv des Rätselhaften……..……..81
6.3 Das Motiv des Schein und Seins……..……82
6.4 Das Motiv der unerfüllten Liebe…….……84
6.5 Abschließende Betrachtung…….……..86

7. RESÜMEE……..……..89

8. LITERATURVERZEICHNIS……..92

ANHANG 1. ORİJİNALLİK RAPORU……..…101

ANHANG 2. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU……103

ABKÜRZUNGEN

DHA Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe. Herausgegeben von Manfred Windfuhr. Hamburg. Hamburg 1973 ff.

HSA Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin und Paris 1970 ff.

1. EINLEITUNG

1.1 EINFÜHRUNG IN DAS UNTERSUCHUNGSFELD

Heinrich Heine, zu Lebzeiten ein umstrittener Dichter, bleibt noch lange nach seinem Tod kontroversen Diskussionen ausgesetzt. Ein Exildichter, dessen Ruhm weitaus über die deutschen Grenzen reicht, muss einen langen Weg zurücklegen, um „Zuhause“ ankommen zu können, auch lange nach seinem Tod.

Heine nimmt als „entflohener“ Spätromantiker und Wegbereiter des Realismus eine Sonderstellung in der deutschen Literaturgeschichte ein. Er widmet sein Leben und seine Werke für eine neue Kunstform, die sich für „die Rehabilitation des Fleisches und die Errichtung des Himmelreichs auf Erden“ einsetzt (vgl. Zagari/Chiarini 1981: 9). Sein Kampf richtet sich dabei gegen drei Gesellschaftsgruppen, die sich durch ihre Macht- und Besitzansprüche in den Weg Heinescher Ideale stellen; der Adel, die Kapitalisten und der Klerus. Heine fordert unter Einlösung der Menschenrechte Freiheit, Chancengleichheit und die Befreiung des Menschen von religiöser und staatlicher Repression (vgl. Betz 1971: 102).

In diesem Kampf ernennt sich Heine zum Prometheus und greift somit auf das Märtyrer-Motiv zurück. Am 21.August 1851 schreibt er an seinen Verleger Julius Campe:

> „Ich leide außerordentlich viel, ich erdulde wahrhaft prometheische Schmerzen, durch Rancüne der Götter, die mir grollen, weil ich den Menschen einige Nachtlämpchen, einige Pfennigslichtchen mitgetheilt.“ (HSA 23: 111)

Diese Zeilen offenbaren Heines selbstauferlegte Mission und das Ausmaß seines Wirkens. Wie Prometheus sich, ungeachtet des Zorns der Götter, für das wohl der Menschheit aufopfert, versucht auch Heine die Menschen aus der Willkür der „Götter“ zu befreien. Demzufolge steht Heine zu Lebzeiten sowie nach seinem Tod entweder im Schussfeld unterschiedlichster Denkrichtungen oder wird von ihnen für sich beansprucht. Für die Restaurationsgesellschaft war

er eine moralische Zumutung, für die Marxisten ein „Bundesgenosse“, für die Schriftsteller des Jungen Deutschlands ein Vorbild, für die Nationalsozialisten ein „jüdisches Antisymbol“, für Orthodox-Juden eine Kränkung und für exilierte Autoren eine Stütze (vgl. Hermand 1975: 10f.).

Warum die Heine-Forschung nicht an Bedeutung einbüßt und immer wieder neue Impulse liefert, skizziert Hosfeld:

> „Eigentlich ist die Beschäftigung mit dem Leben und Werk Heinrich Heines, Deutschlands ersten modernen-postmodernen Dichters und den größten Lyrikers nach Goethe, immer noch eine Entdeckungsreise voller unerwarteter Überraschungen.“ (Hosfeld 2014: 10)

Ein Dichter wie Heine, der zu einem „Weltphänomen“ (vgl. Hermand 1979: 12) aufgestiegen ist, hat in der türkischen Literaturforschung seinen Platz, der ihm gebührt, noch nicht eingenommen. Heine bleibt der türkischen Literaturforschung bis auf wenige politische Gedichte fast unbekannt. Dies erfordert unumgänglich die Zugänglichkeit Heinescher Werke und Sekundärliteratur für den türkischen Raum.

1.2 ZIELSETZUNG DER MASTERARBEIT

Einen vielseitigen Dichter wie Heinrich Heine annähernd zu erfassen, wäre ein vergeblicher Versuch. Heine hat viele Gesichter; der Lyriker Heine, der Philosoph Heine, der Journalist Heine, der Prosaiker Heine, der Essayist Heine… Im Fokus dieser Masterarbeit wird der Erzähler Heine stehen.

Mit einer Reihe von politischen Schriften sticht Heine in das Wespennest der restaurativen Herrschaft in Deutschland, wodurch er mit großem Gegendruck konfrontiert wird. Er ist gezwungen unter repressiven Maßnahmen seinen Ton zu mäβigen. Er teilt seinem Verleger mit, dass er seinen Geist „von aller Schlacke“ gesäubert habe, so dass seine Verse schöner, seine Bücher harmonischer werden. Zu verfassen plane er ein Buch, welches kostbar und welterfreulich sei. Heine macht dabei besonders auf den amüsanten und

harmlosen Inhalt des Buches aufmerksam. Der Inhalt werde keinen Grund für zensorische Eingriffe liefern (vgl. HSA 21: 114 f.).

Mit einem weiteren Brief vom 8. März 1836 kündigt Heine seinem Verleger an ein Paket geschickt zu haben, welches die Texte des Buches enthalten. Bei den Texten handelt es sich um die *Elementargeister* und *Florentinische Nächte*. Heine schlägt Campe vor das Buch „das stille Buch“ zu nennen (vgl. HSA 21: 142). Wie in seinem vorherigen Brief unterstreicht Heine mit diesem Titelvorschlag ebenfalls die Harmlosigkeit seines neuen Buches. Liegt der Grund vielleicht bei der Verharmlosung, warum der dritte Salon-Band in der Heine-Forschung wenig Zuwendung erfahren hat (vgl. Espagne 1986: 49)? Oder ist der Inhalt wirklich weit entfernt von der kritischen Haltung Heines und benötigt wenig Aufmerksamkeit? Wie verhält es sich bei den *Florentinischen Nächten* um den »Prometheus«, der den Menschen einige Lichter aufgehen lässt? Hat er sich zurückgezogen oder hat er nur diesen Anschein erweckt?

Diese Arbeit konzentriert sich auf den Erzähler der *Florentinischen Nächte* und verfolgt das Ziel zu belegen, dass die *Florentinischen Nächten* nicht aus schriftstellerischer Not entstanden sind. Mit einer Motivanalyse wird der Versuch unternommen sowohl das erzählerische Talent Heines unter Beweis zu stellen als auch die Harmlosigkeit des Inhalts zu widerlegen. Diese Masterarbeit beabsichtigt somit eine große Forschungslücke in der türkischen Literaturforschung zu berühren.

1.3 VORGEHENSWEISE UND AUFBAU DER MASTERARBEIT

Diese Arbeit gliedert sich in sechs Teile. Zu Beginn wird unter dem zweiten Kapitel ein kurzer Überblick über Heinrich Heine unter Bezugnahme von biographischen und historischen Aspekten, sein Schreibstil, seine Auswirkung auf die Literatur nach seinem Tod sowie sein Stellenwert in der türkischen Literaturforschung verschafft. Anschließend wird im dritten Kapitel der Entstehungshintergrund des Novellenfragments *Florentinische Nächte* erläutert und eine Inhaltsangabe der ersten und zweiten Nacht aufgeführt. Als Nächstes

werden die theoretischen Grundlagen der Stoff- und Motivforschung diskutiert, die die Forschungsmethode dieser Arbeit darstellt. Das vierte Kapitel widmet sich dabei dem Stellenwert der Stoff- und Motivforschung in der Germanistik und der terminologischen Klärung des Motiv-Begriffs. Sie repräsentiert ein Kategorisierungs- und Abgrenzungsversuch des Motiv-Begriffs. Auf diese theoretischen Grundlagen aufbauend steht im Fokus des fünften Kapitels die Motivanalyse der *Florentinischen Nächte*. Die Analyse differenziert sich in je selbstständigen Teilen zwischen orientalischen, religiösen und antiken Motiven. Den Analysen wird jeweils das Verhältnis Heines zum Orient, zur Religion sowie zur Antike vorangestellt. Im sechsten Kapitel wird der Versuch unternommen, die einzeln analysierten Motive zu einem Motivkomplex zusammenzuführen. Die Motive und Motivkomplexe werden im fünften und sechsten Kapitel auf ihre sozio-politische Konnotation hin überprüft. Die Kapitel zwei bis fünf enden jeweils mit einer abschließenden Betrachtung, die die Forschungsergebnisse der jeweiligen Kapitel zusammentragen. Am Ende dieser Arbeit werden im siebten Kapitel die Analyseergebnisse unter Einbezug der aufgeworfenen Fragestellung resümiert.

2. HEINRICH HEINE: PERSON- ZEIT- STIL- WIRKUNG

2.1 BIOGRAPHISCHE ASPEKTE

Heinrich Heines (13.12.1797- 17.02.1856) Stellung in der deutschen Gesellschaft ist immer wieder gekennzeichnet von seiner Außenseiterexistenz. Insbesondere aus sozialer Perspektive verhindert seine jüdische Herkunft und seine kritische Haltung (politische Haltung) die Anerkennung in der restaurativen Gesellschaft des partikularen Deutschlands. Des Weiteren scheitert Heine auch aus ökonomischer Sicht an der beruflichen Integration, das seine Außenseiterstellung bestärkt. Zunächst ist der kaufmännisch ausgebildete Heine gezwungen, die für ihn eingerichtete Filiale des väterlichen Manusfakturwarengeschäft Harry Heine & Com. aufzulösen (1819). Anschließend nimmt Heine ein Jurastudium mit der Absicht „eine feste und lükrative Stellung“ zu bekommen (vgl. HSA 20: 121) auf. Doch im Jahre 1825 reichen seine akademischen Vorrausetzungen weder für eine Anstellung im Staatsdienst noch für eine Lehrtätigkeit in Berlin aus. Heine verliert jede Aussicht auf berufliche Absicherung. Die bestehenden Verlagsbeziehungen zu Campe ermöglichen Heine nur ein Dasein als Gelegenheitsdichter zu führen, wovon er jedoch nicht leben kann. Heine, wessen jüdische Herkunft immer wieder ein Hindernis darstellt, wagt „zum Preis der Selbstverleugnung“ die bürgerliche Integration zu vollziehen, indem er zum Protestantismus konvertiert (1825). Der Übertritt zum Protestantismus ändert wiederum nichts an seiner Außenseiterexistenz. Letztendlich wird Heines Außenseiterstellung durch die Repressionspolitik des Staates, die sowohl Heines Werke als auch seine Person bedroht, verfestigt (vgl. Höhn 2004: 32ff.).

Den Leidensweg Heines fasst Höhn wie folgt zusammen:

> „Soziale und politische Isolation, inneres und ‘äußeres’ Exil gehörten zu den bitteren Erfahrungen Heines; Denunziation und Diffamierung des frivolen Juden und frankophilen Intellektuellen sorgten immer wieder für Ausbürgerung- bis zur Auslöschung seines Namens nach 1933.“ (ebd.: 33)

Nach Aufgabe aller Hoffnung auf eine Integration in Deutschland siedelt Heine 1832, angestoßen von der Julirevolution, als Korrespondenz für die *Allgemeine Zeitung* nach Paris. Aus dieser kulturellen Mission geht Heine als der erste bedeutende Berufsschriftsteller und Kritiker seiner Zeit hervor. Die Übersiedlung nach Paris fordert vorerst eine jahrelange Trennung von Heimat, Familie und Freunde (vgl. ebd.: 12 ff.). Diese freiwillige Trennung mündet jedoch aufgrund des Bundestagsabschlusses gegen das *Junge Deutschland* (1835) und der drohenden Verhaftung nach der Veröffentlichung von *Neue Gedichte* sowie *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) (vgl. ebd: 35) endgültig im Exil.

2.2 HISTORISCHE ASPEKTE

Deutschland zu Heinrich Heines Zeit ist geprägt von zwei entscheidenden historischen Ereignissen, dem Wiener Kongress 1814/1815 und der Revolution von 1848. Nach der Niederlage Napoleons folgt in Wien nicht wie erhofft eine freiheitliche Verfassung seitens der deutschen Fürsten, sondern die Restauration, die in Folge durch die Karlsbader Beschlüsse (1819) bestärkt werden. Die Karlsbader Beschlüsse richten sich gegen jegliche revolutionäre Tätigkeiten. Sie verkörpert die Repressionspolitik des Staates, die durch strenge Überwachung, Verbote und Zensur gekennzeichnet ist (vgl. ebd. 5 ff).
Angeregt von der Französischen Revolution und der Julirevolution stellen unterschiedliche Klassen (Bourgeoise, Kleinbürger, Bauern und Industrieproletariat) des partikularen Deutschlands dieselben Forderungen: Gründung eines einheitlichen Nationalstaates und Überwindung des Feudalismus. Trotz gleicher Forderungen unterscheiden sich die Interessen der jeweiligen Klassen (vgl. Mattenklott & Scherpe 1973: 2 ff.). Der deutsche Staat kann zwar vorerst die Ansprüche des Bürgertums nach Freiheit und Gleichheit bis zur Märzrevolution unterdrücken, sie kann aber mit dem Beginn der Industrialisierung die Umwälzung der sozialen Verhältnisse nicht beeinflussen (vgl. Höhn 2004: 10). Einerseits verlangt die industriell-kapitalistische Bourgeoise nach wachsender ökonomischer Macht politisches Mitspracherecht,

andererseits wächst die Empörung des Volkes gegenüber den kapitalistischen Produktions- und Ausbeutungsmethoden.
Dieser Interessenkonflikt spiegelt sich auch in der Literaturszene wieder. Dem Biedermeier als aristokratische Rechte, der an den groβen Dichtern der vergangenen Jahrhunderte festhält, steht die demokratische Linke, zu der Autoren wie, Börne, Heine, Harring, Büchner, Herwegh, Freiligrath, Immermann, Platen, Rumohr und Rückert zählen, gegenüber (vgl. Mattenklott & Scherpe 1973: 2ff.).

2.3 HEINES SPRACHE/ SCHREIBART

Der Vormärz ist eine Epoche der Umwälzung. Sie verkörpert den Übergang von der feudalen Ständegesellschaft zur bürgerlichen Klassengesellschaft und ist somit mit Interessenkonflikten „zwischen den restaurativen Kräften des Feudalsystems und den emanzipatorischen Kräften der bürgerlichen Ordnung“ verbunden. Dieser unaufhaltsame Strukturwandel eröffnet das Zeitalter der „Zeitschriftenliteratur“ (vgl. Eke 2005: 28), der einen neuen Dichtertyp fordert. Dieser neue Dichtertyp wird, nach Vorbild Ludwig Börnes und Heinrich Heines, von den Autoren des Jungen Deutschlands gefördert. Die Forderung nach der Vereinbarung von Politik und Literatur sowie Kunst und Leben trägt zur reichhaltigen Veränderung der Schreibweise der Dichter bei. Das Ziel besteht darin, verständliche Literatur zu produzieren, wodurch sich die Autoren des Jungen Deutschlands Zeitungsartikeln, Briefen, Berichten, Notizen zuwenden (vgl. ebd: 49). Somit werden Zeitungen und Zeitschriften zum Kampfplatz der Autoren und üben eine neue bisher unbekannte Wirkung auf die Öffentlichkeit aus. „Es ist die Zeit des Ideenkampfes, und Journale sind unsre Festungen“ (vgl. HSA 20: 350), heiβt es bei Heine in seinem Brief vom 11. November 1828 an Gustav Kolb. Dementsprechend lautet die Parole des Vormärz „Kampf nicht Versöhnung“ sowie „Krieg nicht Frieden“ (vgl. Höhn 2004: 26). Heines Kampf richtet sich gegen Aristokraten (vgl. DHA 9: 10f.), um die Ideale der Aufklärung und der Französischen Revolution durchsetzen zu können. „Freiheit und

Gleichheit, Menschen- und Völkerrechte, Demokratie und Kosmopolitismus“ sind die höchsten Gebote Heines.

Mit der Ausdehnung des Literaturmarktes muss sich der Zeitschriftsteller jedoch mit neuen Problemen auseinandersetzen. Nun ist der Zeitschriftsteller neben der Repressionspolitik des Staates auch noch mit den Profitinteressen der Verleger und den Forderungen des Leserpublikums konfrontiert (vgl. Höhn 2004: 18ff.).

Die Repressionspolitik des Staates kann zumindest nur kurzfristig oppositionellen Bewegungen Einhalt gebieten. Zeitschriftsteller entwickeln neue Strategien gegen die Zensur. Druckorte von Zeitschriften werden verlegt, Schriften werden anonym oder unter Pseudonyme veröffentlicht, neue Drucktechniken werden zur Minderung der Bogenzahl entwickelt. Neben technischen Maβnahmen bilden sich auch stilistisch ästhetische Strategien heraus. Die Zeitschriftsteller üben versteckte Kritik mit Anspielungen, Tarnung und Maskierung aus. Schriften werden als Reiseberichte und Gesellschaftsanalysen veröffentlicht, die unter harmlos wirkenden Titeln gedruckt werden. 1833 veröffentlicht Börne beispielsweise den dritten und vierten Teil von seinen *Briefen aus Paris* unter dem Titel *Mitteilungen aus dem Gebiet der Länder- und Völkerkunde*. Darüber hinaus bedienen sich die Zeitschriftsteller der Methode der Entlarvung. Sie machen für den Leser die zensierten Stellen mit Leerstellen, Gedankenstrichen und Ähnlichem sichtbar (vgl. Eke 2005: 28f). Dazu liefert Heine als groβer Satiriker ein treffendes Beispiel. In *Ideen. Das Buch Le Grand* (Reisebilder. Zweyter Theil, 1826) stehen im XII. Kapitel neben den Zensurstrichen nur folgende Worte:

> „Die deutschen Censoren ----------
> ----------
> Dummköpfe ----------
> -----.“ (DHA 6: 201)

Heine ist ein musterhaftes Beispiel für ein Zensuropfer seiner Zeit, der die Verstümmelung seiner Schriften erdulden muss. Doch er weiβ es, wie er mit seiner Schreibart gegen die Zensur ankommen kann. Seine Schreibart wird zu

seiner strategischen Waffe, durch die er seine schriftstellerische Freiheit zurückerobert:

> „Diese Waffe hat Heine nun auf verschiedene Weise gehandhabt. Maske, Tarnung und Verstellung gehören zu den ironischen Mitteln, mit denen er auf den politischen Druck der Zensur sowie auf die geschäftsbedingten Mäßigungsappelle des Verlegers reagiert hat. Falsche Flagge, vertauschte Meinung und indifferente Tonart gehören zur literarischen Strategie des ‚publizistischen Freibeuters', der seine Ladung ‚in den Hafen der öffentlichen Meinung' hineingeschmuggelt hat." (vgl. Höhn: 25)

2.4 HEINES AUSWIRKUNGEN AUF DIE LITERATUR NACH SEINEM TOD

Mit der Veröffentlichung der ersten Gesamtausgabe der Werke Heinrich Heines (1861-1869) und der erstellten Biografie nach seinem Tod beginnt die Heineforschung Fuß zufassen. Das Bestreben nach Gesamtwürdigungen entfacht erneut die Diskussion um Heine[1] (vgl. Brummack 1980: 320), die bis ins späte zwanzigste Jahrhundert reicht. Die Grundlage für die Umstrittenheit Heines in der deutschen Literaturforschung nach seinem Tod bilden die zwei ideologisch ausgerichteten Fronten aus. Die westliche und östliche Heinerezeption baut Heine zum „Demonstrationsobjekt" aus, das zur weltanschaulichen Auseinandersetzung großen Beitrag leistet (vgl. Gutleben 1997: 9). Dieses Kapitel beabsichtigt jedoch nicht die politische Rezeption Heines zu skizzieren. Sie wird sich Heines Bedeutung für die deutsche Literatur aus literarischer Perspektive nähern.

Heine kündigt mit den Worten

> „meine alte Prophezeyung von dem Ende der Kunstperiode, die bey der Wiege Goethes anfing und bey seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu seyn. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt" (DHA 12/1: 47)

[1] einen ausführlichen Gesamtüberblick über Heines Wirken in Deutschland zu Lebzeiten und nach dem Ableben bis 1911 liefert Jürgen Brummack (S.293-334)

das Ende der „Kunstperiode“ bzw. „Goethezeit“ an. Er gilt somit als Wegbereiter des Bürgerlichen Realismus, wessen Forderung nach wirklichkeitsbezogener Prosa, zu Lebzeiten Heines schon durch ihn und das Junge Deutschland eingelöst wird (vgl. Balzer 2012: 47 f.).

Heine erkennt recht früh, dass eine politische Revolution seitens des Bürgertums nicht die geforderten demokratisch-humanistischen Rechte einlösen, sondern nur den Weg der „kapitalistischen Produktionsverhältnissen“ ebnen wird. Somit breitet er seine Kritik neben den Feudalisten, Adel und Klerus, auch auf die Kapitalisten aus (Thalheim, Albrecht, Böttcher, Gererdts, Haase, Kaufmann, Krohn & Schiller 1985: 11). Heine, der den materialistisch bedingten Fortschrittsglauben der Moderne in Frage stellt, wird als der erste Autor der Moderne gepriesen (vgl. Witte 2007: 39). In *Englische Fragmente* vergleicht er die Folgen des ausbeuterischen Kapitalismus für die Menschen, den der industrielle Fortschritt eingeleitet hat, mit dem Übergang der napoleonischen Armee über die Beresinabrücke[2]:

> „Als ich, aus dieser Betrachtung aufgerüttelt, wieder auf die tosende Straße blickte, wo ein buntscheckiger Knäul von Männern, Weibern, Kindern, Pferden, Postkutschen, darunter auch ein Leichenzug, sich brausend, schreyend, ächzend und knarrend dahinwälzte: da schien es mir, als sey ganz London so eine Beresinabrücke, wo jeder in wahnsinniger Angst, um sein bischen Leben zu fristen, sich durchdrängen will, wo der kecke Reuter den armen Fußgänger niederstampft, wo derjenige, der zu Boden fällt, auf immer verloren ist, wo die besten Kameraden fühllos einer über die Leiche des andern dahineilen, und Tausende, die, sterbensmatt und blutend, sich vergebens an den Planken der Brücke festklammern wollten, in die kalte Eisgrube des Todes hinabstürzen.“ (DHA 7/1: 214)

[2] 1812 marschiert Napoleon in Moskau ein. Die russischen Bewohner verlassen bereits die Stadt. Nach dem Einzug bricht ein großes Feuer aus. Die geschrumpfte französische Armee, die überfallenen Transporte und ermordeten Kuriere durch russische Aufständische verhindern die Versorgung der Franzosen mit Lebensmitteln und Nachrichten. Napoleon ist zum Rückzug gezwungen. Auf dem Rückzug wird Napoleon von der russischen Armee eingekreist. Napoleon täuscht die russische Armee und entkommt über die mit Eisschollen bedeckten Beresina, indem er zwei Brücken über sie bauen lässt. Der Bau der Brücke kostet vielen Soldaten das Leben, die entweder ertrinken oder an Unterkühlung sterben (vgl. Kleßmann 1965: 223 und 303ff.). Ein Augenzeuge berichtet über den Übergang: „An der Brücke angekommen, fand ich einen entsetzlichen Wirrwarr. […] Das Gedränge war so groß, daß die Brücke bald zu einem Wege wurde, der nur noch über Tote und Sterbende führte.“ (vgl. ebd.: 306)

Seine Erfahrungen, die nicht nur den industriellen sondern auch den politischen Wandel seiner Zeit umfassen, dokumentieren seine Weitsichtigkeit. In seiner Tragödie *Almansor*, 1823 erschienen, ist sein weltberühmtes Zitat verankert, das als eine Prophezeiung für das Dritte Reich aufgefasst wird und viele Denkmäler ziert:

> „Almansor:
> Wir hörten daß der furchtbare Ximenes,
> Inmitten auf dem Markte, zu Granada –
> Mir starrt die Zung im Munde – den Koran
> In eines Scheiterhaufens Flamme warf!
>
> Hassan:
> Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher
> Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen." (DHA 5: 16)

Der gegenwärtige Rückblick auf die blutigen Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts in Europa rückt die Bedeutung Heines zu Beginn der gesellschaftlichen Moderne besonders ins Bewusstsein (vgl. Witte 2007: 64). In diesem Zusammenhang sieht Höhn in Heine nicht nur den Vorläufer des Intellektuellen, sondern den „ersten modernen Intellektuellen" selbst (vgl. Höhn 2004: 36). Bis zum ersten Weltkrieg entstand keine Heine gleichende Intellektuellenschicht, die den Mut aufbringen konnte, den „radikaldemokratischen Humanismus Heinescher Prägung zu öffentlicher Wirkung zu bringen" (vgl. Habermas 1987: 19).

Heine fordert Freiheit und Gleichheit auf politischer und sozialer Ebene für alle Menschen und für beide Geschlechter, nicht nur für das eigene Land sondern für die ganze Welt. Seine Forderungen, die er zu seiner Lebensaufgabe macht, bewahren noch heute ihre Aktualität (vgl. Höhn 2004: 21).

2.5 HEINE IN DER TÜRKISCHEN LITERATURFORSCHUNG

Heinrich Heine ist neben Goethe der weltweit bekannteste deutsche Dichter. Schon zu Lebzeiten erlangt er durch die Übersetzung seiner Werke

internationalen Ruhm. Wie bereits im 19. Jahrhundert kann auch heute der Umfang seiner weltweiten Ausbreitung nicht lückenlos erfasst werden. Was jedoch aufgezeigt werden kann, sind die Gründe für eine internationale Rezeption.

Heines internationale Wirkungsgeschichte schlägt zwei unterschiedliche Richtungen ein. In den sozialistischen Ländern konzentrieren sich die Studien auf den politisch-engagierten Heine. Heine erntet dort durch seine Freundschaft mit Karl Marx und Friedrich Engels großes Ansehen. Er wird als der „volkstümlichste aller deutschen Lyriker und zugleich bürgerlich- revolutionären Dichter von Weltrang“ gepriesen. Heines Status in den sozialistischen Staaten wird zum „geistvollen Kampfgefährten“ von Marx aufgewertet.

Die Studien der bürgerlich-demokratischen Länder hingegen sind nahezu gänzlich auf eine ästhetisch-entpolitisierende Vorgehensweise bedacht. Werke Heines werden zumeist als etwas „Antiquiertes“ aufgenommen, wodurch kaum Bezug auf die Gegenwart hergestellt wird. Heine-Studien sind weitgehend mit positivistischen Untersuchungen und Bibliographien begrenzt, worin große Deutungen keinen Platz finden. Nur Länder wie Japan, Italien und Frankreich, die zeitweise starke Linkstendenzen aufweisen, interessieren sich für die emanzipierende Wirkung sowie Sozialkritik des „bürgerlichen Revolutionärs“ (vgl. Hermand 1975: 167ff.).

In der türkischen Literaturforschung fällt die Wirkungsgeschichte Heines dürftiger aus. Die spärliche Anzahl der deutschen Literaturgeschichten in türkischer Fassung und die Vorworte in den übersetzten Werken Heines geben nur oberflächliche Auskünfte über Heine. Dabei handelt es sich eher um biografische und bibliographische Aspekte. Er wird als Dichter zwischen Spät-Romantik und frühem Realismus verortet. Während seine Bedeutung als der weltberühmte Dichter neben Goethe unterstrichen wird, bleibt seine Wirkungsgeschichte, seine Stellung als Sozialkritiker, Satiriker, politischer Dichter, als Wegbereiter der Moderne etc. meist unberührt (vgl. Özyer 1994, Aytac 2005, Zengin 2011).

Heines folgende Werke wurden ins Türkische übersetzt:

- Reisebilder I, II, III- Seyahat Tabloları, Übersetzer Pertev Naili Boratav (I.1945), (II.1946), (III. 1948)
- Florentinische Nächte- Floransa Geceleri, Übersetzer Süreyya Sami Berkem (1947)
- Buch der Lieder- Şarkılar Kitabı, Übersetzer Vasfi Mahir Kocatürk (1966)
- Buch der Lieder- Şarkılar Kitabı, Übersetzer Behçet Necatigil (1972)
- Ausgewählte Werke- Heine'nin Seçilmiş Eserleri, Übersetzerin Melahât Togar (1983)
- Ausgewählte Briefe- Heine'nin Seçilmiş Mektupları, Übersetzerin Melahât Togar (1983)
- Die Romantische Schule- Romantizm Okulu, Übersetzer Ömer B. Albayrak (2015)
- Romanzero- Romansero Bimini, Übersetzer Serdar Dinçer (2016)
- Deutschland. Ein Wintermärchen- Almanya Bir Kış Masalı ve Diyalektiğin Şairi Heinrich Heine, Übersetzer Serdar Dinçer (2016)
- Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland- Almanya'da Din ve Felsefenin Tarihi Üzerine, Übersetzer Semih Uçar (2017)
- Vereinzelte Übersetzungen von Gedichten, die in verschiedenen türkischen Literatur- Zeitschriften veröffentlicht wurden (z.B. Die schlesischen Weber, Lorelei)

Interessant ist es festzustellen, dass es sich bei den *Florentinischen Nächten*, um das zweite Werk handelt, dass ins Türkische übersetzt ist. Das Vorwort des Übersetzers, Süreyya Sami Berkem, gibt Aufschluss über den Grund für die Auswahl dieses Werkes. Während Berkems Aufenthalt in London besucht er in regelmäßigen Abständen das Times Book Club in der Wigmore Street. Als der Buchhändler Berkem sichtet, teilt er ihm mit, dass er über eine Lektüre nach seinem Geschmack verfüge. Dabei handelt es sich um das Heinesche Werk *Florentinische Nächte*. Obwohl Berkem über den ausgezeichneten Ruf des

Dichters Bescheid weiß, hat er noch kein Werk von ihm gelesen. Er erwirbt dieses Werk für 25 Schilling und liest es noch am gleichen Tag. Er ist so ergriffen von den *Florentinischen Nächten*, dass die Bilder von Mademoiselle Laurence, Türlütü und die Pariser Salons ihn nicht mehr loslassen. Aus persönlicher Motivation heraus wird es für ihn unumgänglich *Florentinische Nächte* zu übersetzen (vgl. Berkem 1947: 3ff.). Das Vorwort enthält keine Auskunft darüber, ob es sich bei den *Florentinischen Nächten* um die deutsche Originalfassung handelt. Es kann aufgrund der im Vorwort geschilderten Umstände von einer englischen Übersetzung ausgegangen werden. Das bedeutet wiederum für die türkische Übersetzung, dass es keine Übersetzung vom Original ist sondern eine Übersetzung von einer Übersetzung.

2.6 ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG

Heinrich Heine geht aus einem Zeitalter von politischer und sozialer Umwälzung als Zeitkritiker hervor. Restauration und Industrialisierung bieten während dem Übergang von der feudalen Gesellschaftsordnung in die bürgerliche Klassengesellschaft bedeutende Angriffspunkte. Er stellt sich gegen den Adel, Klerus und die Kapitalisten, die die Übertragung der demokratisch-humanistischen Ideale auf das Bürgertum untersagen.

Heine fordert die Änderung der Dichterrolle, die das Ende der Kunstperiode herbeiführt. Der Dichter muss in der Lage sein, die Signaturen seiner Zeit zu erkennen und zur Bildung der öffentlichen Meinung beizutragen. Der Restaurationsstaat antwortet auf diesen neuen Dichtertyp mit Zensurdruck. Die Repressionspolitik des Staates zwingt die Zeitschriftsteller zu neuen literarischen Techniken. Tarnung und Gedankenschmuggel werden zu der wichtigsten Strategie der oppositionellen Autoren.

Heine bleibt aufgrund seiner Identität als Jude und Zeitkritiker zu Lebzeiten sowie bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein umstrittener Dichter. Ein Dichter wie Heine, der weit über die deutschen Grenzen reicht und seine

Aktualität seit ca. 200 Jahren bewahrt, hat noch kaum Zugang zur türkischen Literaturforschung gefunden.

3. FLORENTINISCHE NÄCHTE

3.1 ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER FLORENTINISCHEN NÄCHTE

Florentinische Nächte repräsentiert den zweiten Erzählversuch von Heinrich Heine. Nach der DHA fällt die Entstehung des Werkes in die Zeit von Oktober 1835 bis Februar 1836 (vgl. Höhn 2004: 368 f.). *Florentinische Nächte* ist in *Salon III* veröffentlicht, das ebenfalls die *Elementargeister* umfasst.

In seinem Brief vom 2. Juli 1835 kündigt Heine seinem Verleger an, dass er vorhabe nach Boulogne zu reisen, um dort ein „kostbares, welterfreuliches Buch amüsanten Inhalts“ zu schreiben. Der weitere Hinweis, den dieser Brief liefert besteht darin, dass „kein Censor in der ganzen Welt etwas dran auszusetzen haben wird“ (vgl. HSA 21: 115). Dieser Verweis lässt auf die strenge Zensurpolitik Deutschlands schließen. Doch Heines muntere Stimmung wird alsbald mit dem Bundestagsbeschluss vom Dezember 1835, inmitten der Entstehungszeit der *Florentinische Nächte*, betrübt. Der Beschluss ist gleichzusetzen mit einem Berufsverbot und richtet sich gegen die liberalen Schriftsteller des Jungen Deutschlands und Heinrich Heine als „geistigen Anführer“ (vgl. Heine 2012: 83). Im Verbotstext wird ihnen vorgeworfen „die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen“ *(*vgl. DHA 5: 866). Heine nimmt in seiner *Vorrede zum dritten Theile des Salons* Stellung zum Bundestagsbeschluβ:

> „Aber ach! als ich es endlich im Schreiben so weit gebracht hatte, da ward mir das Schreiben selber verboten. Ihr kennt den Bundestagsbeschluß vom Dezember 1835, wodurch meine ganze Schriftstellerey mit dem Interdikte belegt ward. Ich weinte wie ein Kind! Ich hatte mir so viel Mühe gegeben mit der deutschen Sprache, mit dem Akkusativ und Dativ, ich wußte die Worte so schön an einander zu reihen, wie Perl an Perl, ich fand schon Vergnügen an dieser Beschäftigung, sie verkürzte mir die langen Winterabende des Exils, ja, wenn ich deutsch schrieb, so konnte ich mir einbilden, ich sey in der Heimath, bey der Mutter ... Und nun ward mir das Schreiben verboten!“ (DHA 11: 155)

Aufgrund der politischen Situation ist Heine gezwungen sein bereits fertiges Manuskript sowohl Buch- als auch Journaldruck zensurgerecht zu bearbeiten. Wie er es in derselben Vorrede betont, ist in dem dritten Salon-Band jegliche Kritik an Politik und Religion „ausgemerzt". Übrig bleiben harmlose Märchen, die den Geschichten des Dekamerons nahestehen und die Funktion erfüllen können, „jene pestilenzielle Wirklichkeit, die uns dermalen umgiebt, für einige Stunden zu vergessen" (vgl. DHA 11: 154).

März 1836 schickt Heine sein Journaldruck für die *Florentinische Nächte* dem *Morgenblatt* zu. Anfang April wird die *Erste Nacht* und Mitte Mai die *Zweite Nacht* veröffentlicht. Die Redaktion des *Morgenblattes* kürzt und verstümmelt die *Florentinische Nächte* dermaßen, so dass es bei Heine große Frustration auslöst (vgl. Höhn: 369). Zeitgleich erscheinen die *Florentinischen Nächte* in der „revue des deux mondes" in französischer Fassung (vgl. Grubačić 1975: 97).

Um die Vorzensur bei der Publikation seines Buches umgehen zu können, bringt Heine sein Manuskript auf 20 Bogen (320 Seiten) und schickt sein überarbeitetes Buchmanuskript an seinen Verleger Julius Campe. *Der Salon III* wird schließlich in der zweiten Juliwoche 1837 publiziert. Nach der Veröffentlichung wird, wie alle Heinescher Schriften, auch dieser sogleich verboten (vgl. Heine 2012: 85). Nach den bayrischen Zensurakten werden vier Stellen in den *Elementargeistern* und drei in den *Florentinischen Nächten* als verwerflich beurteilt. Die Episode, die die Verdrängung der Muttergottes „als Objekt der Anbetung" durch eine griechische Nymphe und die Anmerkung, dass die Italiener „Madonnen und Altarbildern eine brünstige Verehrung entgegen brächten", werden von der Zensur als religiös anstoßerregend eingestuft. Die dritte anstößige Stelle handelt nicht wie vermutet um die erotische Episode der zweiten Nacht, sondern, um die adelige Herkunft Laurences. Dass Heine Laurence als eine Tochter des Grafen präsentiert, der seine Gattin zu Tode mißhandelt, wird als „unzulässiger Kritik an Standespersonen" erachtet (DHA 5: 877f.).

3.2 ERSTE NACHT

Das Novellenfragment *Florentinische Nächte* besteht aus einer Aneinanderreihung von verschiedenen Geschichten. In der Rahmenhandlung wird von einem fiktiven Ich- Erzähler Maximilian an dem Krankenbett der lungenkranken Maria, die keine Hoffnung mehr auf Genesung hat, diverse Geschichten zu ihrer Ablenkung vorgetragen. Sie hört dem Ich–Erzähler zu, erschrickt manchmal und schläft jedoch während des Vortrages immer wieder ein.

In der ersten Nacht beginnt Maximilian mit einer Erinnerung aus seiner Kindheit, die die schlafende Maria in ihm heraufbeschworen hat. Als zwölfjähriger reist er mit seiner Mutter zum heruntergekommenen Herrenhaus seines Großvaters. Im Garten entdeckt er eine Marmorstatue, die unversehrt im Gras liegt. Er verliebt sich in die marmorne Gestalt und vergibt seinen ersten Kuss an sie. Maria fordert Maximilian auf weiter von seinen Liebschaften zu berichten. Maximilian fährt fort, indem er erwähnt, dass er das einzige Mal in ein gemaltes Frauenbild verliebt sei. Es ist das Gemälde einer wunderschönen Madonna in einer Kirche in Köln. Doch seine Besessenheit von diesem Gemälde wird durch eine griechische Nymphe abgelöst, die er in einer antiken Galerie sichtet.

Auf Marias Frage, ob er nur in Statuen oder Gemälde verliebt gewesen sei, antwortet Maximilian, dass er auch tote Frauen geliebt habe. Er verliebt sich in ein Mädchen namens Very, nachdem sie schon sieben Jahre tot war. Diese Liebe wird geschäftsbedingt unterbrochen. Für einen kurzen Zeitraum kommt er mit lebenden Frauen in Berührung, woraus sich ein frauenfeindlicher Maximilian entwickelt. Seiner nächsten Geliebten begegnet Maximilian in seinem Traum. Er ist ergriffen von diesem Liebesglück.

Maria fragt abrupt nach Mademoiselle Laurence. Sie möchte wissen, ob es sich bei ihr, um eine Marmorstatue, ein Gemälde, einen Traum oder einer Toten handle. Maximilian hebt diese Geschichte für die nächste Nacht auf.

Da Maximilian aus der Oper gekommen ist, beginnt er seine Eindrücke zu schildern, die zunächst hauptsächlich über Musik und die Schönheit der

Italienerinnen handeln. Er ist der Meinung, dass Italien die Heimat der Musik sei. Sie wird nicht durch einzelne Individuen repräsentiert, sondern durch das ganze Volk. Anschließend lenkt Maximilian seine Ausführungen auf die berühmten zeitgenössischen Musiker, Bellini und Rossini. Die erste Nacht endet mit den Gerüchten über Paganini und eine ausführliche Schilderung von seinem Konzert in Hamburg. Während Maximilian von Paganinis Violin-Auftritt erzählt, wird er von dem behandelnden Arzt unterbrochen, der sich nach dem Zustand seiner Patientin erkundigen möchte. Erst dann bemerkt Maximilian die schlafende Maria. Der Arzt stellt fest, dass Maria im Schlaf schon einer toten Frau gleicht. Maximilian wird von dem Arzt aus dem Zimmer geführt.

3.3 ZWEITE NACHT

Zu Beginn der zweiten Nacht löst Maximilian sein Versprechen ein und beginnt seine Geschichte von Laurence zu erzählen. Sein Erlebnis liegt acht Jahre zurück. Als er in betrübter Stimmung durch die Straßen von London wandert, entdeckt er eine französische Artistengruppe. Diese Artistengruppe besteht aus einer schwarzgekleideten Frau mit Trommel, einem Zwerg mit Triangel, einem etwa fünfzehnjährigen Mädchen und einem gelehrten Hund. Nachdem der Zwerg Türlütü und der gelehrte Hund ihre Kunststücke präsentieren, verbreitet der Zwerg einen Teppich vor die Füße des Mädchens Laurence. Laurence beginnt zu tanzen, wobei ihr Tanz von den klassischen Normen abweicht. Maximilian versucht ihren Tanz zu verschlüsseln. Ihm scheint es, als ob der Tanz eine besondere Sprache repräsentiert, wodurch sie etwas Besonderes mitteilen möchte. Er ist so von dem Rätsel vereinnahmt, die der Tanz aufwirft, dass er drei Wochen lang durch die Straßen von London wanderte, um der Artistenfamilie zu begegnen. Nach wenigen Tagen ist er von ihrer Abreise überzeugt, so dass er London ebenfalls verlässt. Maria fragt ergriffen, ob es sich dabei um die ganze Geschichte handle. Maximilian beruhigt sie, indem er seine Geschichte fortsetzt. Fünf Jahre nach der letzten Begegnung reist Maximilian nach Paris. Auf einer Soiree begegnet er dort zu seiner Überraschung Laurence. Er erkundigt sich nach den restlichen Mitgliedern der

Artistengruppe. Nachdem er in einem gleichgültigen Ton von dem Tod der Mutter, von der Flucht des Hundes und dem Zwerg, der bei den Riesen auf dem Boulevard du Temple befindet, erfährt, verlässt Laurence mit einem alten Mann von hohem militärischen Rang die Soiree. Maximilian stellt Nachforschungen an, um Informationen über Laurence zu bekommen. Die Nachforschungen ergeben keinen Erfolg. Unterdessen trifft er zufällig den Hund, der von einer Gruppe von Menschen mit der Begründung, dass er Tollwut hätte, verfolgt und totgeschlagen wird. Den Zwerg Türlütü findet er in seinem Sterbebett vor. Türlütü macht Laurence bittere Vorwürfe ihn verstoßen zu haben, obwohl sie ihren jetzigen Wohlstand ihm zu verdanken habe. Maximilians Nachforschungen verlaufen im Sand bis er Laurence nach einer Opernvorstellung begegnet. In ihrer Kutsche fahren sie gemeinsam zu Laurences Haus. Als sie ankommen, gibt die Bedienstete darüber Auskunft, dass nur im Schlafzimmer geheizt sei. So begeben sich Laurence und Maximilian gemeinsam dorthin, wo er die Gelegenheit dazu erhält das Geheimnis über Laurence zu lüften. Nachdem Laurence ihre Geschichte offenbart, führt sie erneut ihren rätselhaften Tanz auf. Maximilian beendet seine Erzählung so abrupt, wie er sie begannen hat und verlässt das Zimmer. Der Ausgang von Marias und Laurence Geschichte bleibt unvollendet.

3.4 ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG

Das Novellenfragment *Florentinische Nächte* ist vor dem Hintergrund der schweren Zensurmaßnahmen zu beurteilen. Im restaurativen Deutschland wird Heinrich Heines bisher offen ausgetragene Kritik nicht weiter geduldet, so dass er gezwungen ist eine neue Strategie zu entwickeln. Mit den *Florentinischen Nächten* gibt Heine vor jegliche Kritik an der vorherrschenden Gesellschaftsordnung untersagt zu haben.

In seinem neuen Erzählversuch entwickelt Heine eine groteske Erzählsituation. Maximilian, der als Ich- Erzähler fungiert, erzählt seiner sterbenskranken

Freundin unaufhaltsam Geschichte, die entweder vom Tod handeln oder mit dem Tod in assoziativen Zusammenhang gebracht werden.

Die Groteske ist ein Stilmittel, welches in Literaturepochen erscheint, in denen die Dichter ihre Hoffnung auf eine „heile Welt“ aufgegeben haben. Sie ist gekennzeichnet von närrischen, derben, ironischen, schaurigen, grausigen, humoristischen, dämonischen Erzählelementen, die das Unvereinbare zu vereinen scheinen (vgl. Wilpert 2001: 320f.). Heine, der durch die Zensur gedrängt wird, versucht durch die Groteske Freiraum zu schaffen.

4.THEORETISCHE GRUNDLAGEN DER STOFF- UND MOTIVFORSCHUNG

4.1 STELLENWERT DER STOFF- UND MOTIVFORSCHUNG IN DER GERMANISTIK

Die Stoff- und Motivforschung ist als literaturwissenschaftliche Methode seit den 30´er Jahren des 19. Jahrhunderts Bestandteil der Germanistik. Im späten 19. Jahrhundert steht sie zunächst unter dem Einfluss des Positivismus, wonach eine „geisteswissenschaftliche Reorientierung“ in den Anfängen des 20. Jahrhunderts stattfindet. Sie wird unter dem Einfluss von Wilhelm Dilthey, der diesem Forschungsansatz eine geistesgeschichtliche Ausrichtung verleiht (vgl. Werlen 2009: 668), ein Spezialgebiet der komparatistischen Literaturwissenschaft[3] (vgl. Frenzel 1998: XIV). In den 60´er und 70´er Jahren des 20. Jahrhunderts löst die Stoff- und Motivforschung den „systemanalytischen Anspruch“ mit dem Strukturalismus und der Textlinguistik ein. Vor ein paar Jahrzehnten beginnt die Diskussion über die Umbenennung der Stoff- und Motivforschung in Thematologie.

Die Zielsetzung der traditionellen Stoff- und Motivforschung, auch der neueren Arbeiten, ist es „Erkenntnisse über Gattungen und Epochenmerkmale wie auch über poetologische Aspekte von Einzeldichtung zu gewinnen“. Sie bietet sowohl die Möglichkeit des diachronen Vergleiches von Literaturepochen, als auch den synchronen Vergleich von „literaturästhetischen Aspekten unterschiedlichster literarischer Werke“. Demzufolge ist die komparatistische Literaturwissenschaft ein favorisiertes Arbeitsgebiet der Stoff- und Motivforschung. Des Weiteren ist zu beobachten, dass ebenfalls andere Theorieansätze, wie Frauenforschung, Postkolonialismus,

[3] Der Motivbegriff wird allererst als literaturwissenschaftlichen Fachbegriff in der unvollendeten *Poetik* Wilhelm Scherers aufgeführt. Scherer gilt als Begründer der Berliner Schule, die der Stoff- und Motivgeschichte einen bedeutenden Platz in der Literaturwissenschaft eingeräumt hat. Sie haben in positivistischer Ausrichtung Stoffe gesammelt, beschrieben und klassifiziert. Der Motivbegriff war für Scherer eher eine strukturbildende Einheit, wobei der Kulturphilosoph Wilhelm Dilthey ausgehend von seiner Erlebnis-Philosophie Motive neben Charaktere und Fabel für eine Substanz des zu Verwandelnden und Umgewandelten hält. Motive spiegeln die Eindrücke und Erinnerungen des Dichters, die während des künstlerischen Schaffensprozesses hervortreten (vgl. Frenzel, Rückblick, S. 24)

‚Gender'-Studien etc. die Stoff- und Motivanalyse zur Herausarbeitung von bestimmten Aspekten in Texten anwenden. Das Zurückgreifen verschiedener Forschungsansätze auf die traditionelle Methode der Stoff- und Motivforschung ist für Daemmrich ein Indiz dafür, dass sie „an keine spezifische literaturwissenschaftliche Theorie gebunden“ ist (vgl. Werlen 2009: 661 ff). Frenzel hingegen betrachtet die Stoff- und Motivforschung als ein Teilgebiet der Komparatistik[4] (vgl. Frenzel 2015: XIV).

Die Stoff- und Motivforschung als literaturtheoretische Disziplin ist nach wie vor „auf der Suche nach Anerkennung“ (vgl. Werlen 2009: 673). Schon Anfang des 20. Jahrhunderts wird sie durch die geisteswissenschaftliche Richtung der Literaturwissenschaft abgewertet. Denn sie sah „in allem Stofflichen etwas Zweitrangiges, Zufälliges und oft sogar Außerkünstleriches“ (vgl. Frenzel 1998: XIV). Bis heute muss sich die Stoff- und Motivforschung gegen Vorwürfe behaupten, die „zwei systemische Schwächen“ dieser Forschungsrichtung angreifen. Zum einen wird kritisiert, dass die Stoff- und Motivforschung Zuflucht in der Abstraktion sucht, die nur allgemeine Wesensmerkmale darstellen, zum anderen „die Verzettelung in immer engere Kategorisierungen und Sub-Kategorisierungen“, die „beim Versuch der Anwendung auf individuelle Texte“ scheitern (vgl. Werlen 2009: 667). Auch Mölk betont das „Dilemma” der Motivforschung. Motivforschung wird entweder betrieben, ohne darauf einzugehen, was ein „literarisches Motiv“ sei oder die Definitionsversuche stellen sich bei der Anwendung an literarischen Texten als ungeeignet heraus (vgl. Mölk 1991: 91).

[4] Elisabeth Frenzel gilt als Doyenne der Stoff- und Motivforschung. Sie hat zwei wichtige Werke veröffentlicht, die als verlässliche Nachschlagewerke in der Forschungsrichtung dienen, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* und *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Sie unterstützt die Göttinger Kommission, die beabsichtigt der Stoff- und Motivforschung neue Impulse zu verleihen.

Nach E. Frenzel hat **Horst S. Daemmrich** mit seinem Nachschlagewerk *Themen und Motive der Literatur: Ein Handbuch (1987)*, die in Zusammenarbeit mit Ingrid Daemmrich entstand, wichtige Beiträge zur Stoff- und

Motivgeschichte aus komparatistischer Sicht geleistet. Daemmrich ist darum bemüht, die Stoff- und Motivforschung weiterhin als eine Forschungsrichtung zu erhalten.

Auch Werlen geht auf die methodische Problematik der Stoff- und Motivforschung ein. Sie muss sich methodisch von der Volksliteraturforschung, von der sie grundlegende Anregungen empfangen hat (vgl. Daemrich 1995: XV), und der internationalen Komparatistik abgrenzen (vgl. Werlen 2009: 667).

Obwohl die Stoff- und Motivforschung zur Darstellung von „historischen, kulturellen und soziologischen Veränderungen“ von den unterschiedlichsten Fachrichtungen der Germanistik angewendet wird, taucht die traditionelle Bezeichnung, Stoff- und Motivforschung nicht auf (vgl. ebd.: 676).

4.2 ZUM MOTIVBEGRIFF

Das Motiv, lat. *motivus* antreibend (vgl. Wilpert 2001: 533f.) wird im *Wahrig* als „1.Leitgedanke, 2. Beweggrund, Antrieb, 3. Kennzeichnender inhaltlicher Bestandteil einer Dichtung, charakteristische Thema des Stoffes, 4. Kleinste selbständige, charakteristisch melodische Einheit eines musikalischen Stücks“ definiert (vgl. Wahrig 2006: 1031).

Im deutschen Raum gebraucht zum ersten Mal Goethe den Begriff *Motiv* in Verbindung mit literarischen Texten (vgl. Mölk 1991: 96). In gedruckter Form ist es zum ersten Mal 1795 bei der Umarbeitung von *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* in die *Lebensjahre* (Kapitel 5) vorzufinden (vgl. Frenzel 2002: 22). Goethe ist derjenige, der den Begriff Motiv von den bildenden Künsten auf die Literatur übertragen hat (vgl. Mölk 1991: 112). Er formuliert zwar keine Definition vom Motiv (vgl. ebd.: 96), doch aus den Gesprächen und Briefwechsel zwischen Goethe, Schiller und dem Kunstgelehrten Heinrich

Meyer können Feststellungen über die Funktion von Motiven in literarischen Texten gemacht werden (vgl. Frenzel 2002: 22). Goethe differenziert im Hinblick auf ihre Funktion in literarischen Texten fünf Arten von Motiven: „vorwärtsschreitende, rückwärtsschreitende, retardierende, zurückgreifende, vorgreifende“. Nach Goethe ist das Motiv in Relation zum literarischen Werk „die kleinere Einheit“, die dem Kunstwerk „untergeordnet“ ist. Er deutet das Motiv nicht nur als „Gedanke, Erfindung, Idee und Einfall“ (vgl. Mölk 1991: 97ff.), sondern betrachtet es auch als „Phänomene des Menschengeistes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden“ (vgl. Werlen 2009: 667). Daraus resultiert, dass sich Motive im literarischen Werk befinden, aber nicht zwangsläufig an „bestimmte Textworte gebunden sind“. Motive sind folglich nach Goethe „nie allein auf der Syntaxebene, sondern immer auch auf der Bedeutungsebene zu finden“, die „gleichsam abrufbereit auf der Referenzebene“ angesiedelt sind.

Mölk[5] unterstreicht in seinem Aufsatz *das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von ‚Motiv‘*, dass die ihm bekannten Begriffsdefinitionen mit der Begründung der Unschärfe und der daraus resultierenden Anwendungsschwierigkeiten „untauglich“ seien, (vgl. Mölk 1991: 91ff.). Julius Petersens[6] Zitat unterstützt Mölks Position:

> „Das Motiv ist der meist gebrauchte und deshalb unklarste Begriff, der bei der Analyse sich einstellt. Kaum ein anderes Wort wird so unmotiviert zur Anwendung gebracht. Man hat es ein Schwammwort genannt, weil es alles aufsaugt und alles mit ihm sich ausdrücken läßt.“ (Petersen 1944: 169)

Die unterschiedlichen Begriffsdefinitionen des Motivs sind auf ihre Dualität zurückzuführen, die insbesondere Frenzel betont (vgl. Werlen 2009: 664). Das Motiv ist nach zwei Seiten angelegt, die formale und die geistige. Die geistige Seite betrifft nicht nur die Bildhaftigkeit des Motivs, sondern auch die „seelisch-

[5] Ulrich Mölk gibt in seinem Aufsatz „Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von ‚Motiv‘ “ einen ausführlichen Überblick über den Gebrauch des Motivbegriffs bei Goethe.

[6] Julius Petersen ist Frenzels Lehrer.

geistige Spannung“, die über die Kraft verfügt „movierend“ bzw. handlungsauslösend zu wirken (vgl. Frenzel 2015: VIII f.).

Das Motiv ist ein Segment, dem die zentrale Funktion beigemessen ist „eine Serie in Gang zu setzten, aufzunehmen oder zu variieren“ (vgl. Mölk 1991: 94). Die Funktion und Bedeutung eines Motivs kann sich in einem unterschiedlichen Motivkomplex, Kontext und Stellenwert (z.B. Rand- statt Hauptmotiv) verändern (vgl. Frenzel 2015: XIV).

Eine weitere Besonderheit des Motivs führt der Volkserzählungsforscher Max Lüthi auf. Motive sind Elemente einer Erzählung, die sich „in der Überlieferung erhalten“ und unter Umständen auch „in neuen Zusammenhängen“ erscheinen können. Diese Eigenschaft unterstreicht die Autonomie des Motivs. Die Motive leben in der Erinnerung der Leser und Hörer weiter. Sie müssen nicht zwangsläufig in einem bestimmten Erzählablauf integriert sein. Beispielsweise kann das Motiv des „Tischleindeckdichs“ in der Märchensammlung der Gebrüder Grimm auch zur Benennung von Spendenaktionen verwendet werden („Tischlein Deck Dich. Lebensmittelhilfe für die Schweiz“) (vgl. Lüthi 1980: 11).

Daemmrich nähert sich dem Motivbegriff über seinen funktionalen Charakter. Motive sind für ihn Grundbausteine literarischer Werke, deren Position, Verteilung, Wechselbeziehung, Wiederholung und Variation ein weitläufiges Bezugssystem formen. Die jeweilige Kombination der Motive festigt die Struktur eines Textes. Des Weiteren versenden sie Signale, die dem Leser Orientierung verschaffen, Bedeutungsgehalte erfassbar machen und dazu verleiten, künstlerische Eigenheiten wahrzunehmen (vgl. Daemmrich 1995: XI). Daemmrich legt die Funktion der Motive wie folgt fest:

> „Themen und Motive haben einen entscheidenden Einfluß auf das Netz textinterner Beziehungen. Sie koordinieren Handlungsverläufe, verknüpfen diskursive Beziehungen, in denen sich das Geschehen zuspitzt, und integrieren das Textfeld. Sie haben einen stark ausgeprägten Verweischarakter. Sie ermöglichen nicht nur Rückwendungen und straffen die Handlungsstränge, sondern deuten voraus und varieren das bereits Mitgeteilte.[…]Sie geben Auskunft über kollektive Denkformen und Zusammenhänge, die sowohl im Leben gegeben sind als auch in der Tradition gestaltet wurden. Sie sind dynamisch, denn sie haben teil am Vorgang ständiger Neugestaltung. Motive von übernationaler Spannweite

> halten daseinsbestimmende Situation fest und erschließen die existentielle Verunsicherung als Wesensstruktur des Menschen. Sie können daher, vom Werk abgelöst, in der Tradition fortbestehen.“ (Daemmrich 1995: XIII)

Abschließend ist zu betonen, dass die Wesensmerkmale des Motivbegriffs eine genaue Bestimmung des Begriffsumfangs verhindern. Das Motiv bzw. das Motivkomplex repräsentiert ein Konzept, das in literarischen Texten aufgrund ihrer Wandlungsfähigkeit auf unterschiedlichste Weise konkretisiert wird. Je nach Erkenntnisinteresse und Anwendungsbereich kann das Motiv einen paradigmatischen (vergleichend, textextern) oder auch einen syntagmatischen (textintern, textimmanenten) Charakter aufweisen. Zudem erschwert die Kategorisierung und Subkategorisierung nach dem Stellenwert im Textverlauf (Haupt-, Neben-, Randmotive) oder nach der tiefenstrukturellen Funktion (Figuren-, Orts-, Stimmungsmotive) eine eventuelle Begriffsbestimmung (vgl. Lüthi 1980: 20 & Würzbach 1993: 65).

Mölk löst das Problem der unscharfen bzw. nicht festlegbaren Begriffsdefinition in Anlehnung an Goethe:

> „Was ein literarisches Motiv ist, entscheidet der Interpret; seine Entscheidung muß plausibel sein, ob er nun mikrostrukturelle Motivanalyse an einem einzelnen Text betreibt, ob er die Geschichte eines Motivs erforscht oder ob er (den einzelnen Text, die einzelne Gattung, die einzelne Epoche übergreifende) Motivinventare erstellt. Hinsichtlich der Freiheit, die er bei der Bemessung des Bedeutungsvolumens des Begriffs ‚Motiv' beansprucht (Motiv als semantisches Grundschema des Werkganzen – Motiv als semantisches Schema zum Beispiel einer Szene – Motiv als besondere Darbietung zum Beispiel einer einzelnen Figur), darf er sich auf Goethe berufen.“ (Mölk 1991: 101)

Auch Frenzel führt die „Schwammigkeit“ des Motivbegriffs auf den Rezipienten zurück. Denn der Rezipient ist letztendlich mit der Aufgabe konfrontiert ein Motiv als solches zu bestimmen, woran wiederum eine gewisse Subjektivität anhaftet. Die Unschärfe des Begriffs liegt also nicht in seiner Definition, sondern in der „praktischen Handhabung der Definition“ (vgl. Frenzel 2002: 37).

4.3 KATEGORISIERUNG DES MOTIVBEGRIFFS UND IHRE ABGRENZUNG ZU STOFF, THEMA, ZUG UND LEITMOTIV

4.3.1 Kategorien des Motivbegriffs

Motive können in einem literarischen Text aus Handlungen, Situationen und Figuren entspringen, die gemeinsam einen Motivkomplex bilden. Einzelne Motivkörper sind Glieder des jeweiligen Motivkomplexes. Sie organisieren sich zu Haupt-, Rahmen- und Füllmotiven. Hauptmotive entwickeln sich zu besonderen Problemträgern in literarischen Texten, Rahmenmotive betreffen den zeitlichen und örtlichen Hintergrund und Füllmotive dienen als sinnliche Einzelheiten, die die Haupt- und Rahmenmotive bestärken (vgl. Petersen 1944: 170 f.).

Die Kategorisierung der Motive kann darüber hinaus auch nach den Inhaltskomponenten Handlung, Figur, Örtlichkeit und Gegenstand vorgenommen werden, die an der Entstehung des Motivs teilhaben. Es ist möglich, dass mehrere dieser Inhaltskomponente in einem Motiv mitschwingen. Die Figurenmotive sind funktional mit der Handlung eng verbunden. Welche Inhaltskomponente dominiert bestimmt die Realisierung der Motive in den Einzeltexten. Beispielsweise verweisen Motive wie „Verräter“, „Bettler“, „Hexe“ auf die Dominanz der Figuren, wobei Motive wie „Mord“ und „Schwangerschaft“ eher die Handlung unterstreichen. Örtlichkeiten, die motivischen Charakter enthalten („Feenreich, Unterwelt, Hölle“), erlauben ebenfalls Rückschlüsse auf Figuren sowie Handlungsansätze. Ortsmotive haben zudem auch die Fähigkeit durch Örtlichkeiten wie „Bergruine, Grab, Wald“ etc. Atmosphäre und Stimmung zu erzeugen, womit sie sich mit den Stimmungsmotiven teilweise überschneiden. Zu den Stimmungsmotiven zählen Tages- und Jahreszeiten sowie Naturerscheinungen wie Gewitter, Mond. Die Stimmungsmotive haben aufgrund ihrer vorausdeutenden Funktion Handlungsrelevanz (vgl. Würzbach 1993: 68 f.).

4.3.2 Abgrenzung zu Stoff, Thema, Zug und Leitmotiv

Der Stoff unterscheidet sich durch seine festeren Umrisse vom abstrakteren, entstofflichten Thema wie Treue, Liebe, Freundschaft, Tod. Das Motiv hingegen ist die „kleinere stoffliche Einheit“, die die „elementaren, keim- und kombinationsfähigen Bestandteil eines Stoffes“ darlegt. Der Unterschied von Thema und Motiv liegt in dem „einschränkenden und präzisierenden Zusatz“, die die Personenkonstellation oder den Handlungsansatz erkennen lässt (vgl. Frenzel 1998: X). Das Motiv ist demnach konkret, das Thema abstrakt. Obwohl auch Motive eine gewisse Autonomie aufweisen, indem sie sich in der Überlieferung erhalten können, sind Themen leichter ablösbar vom Erzählten als Motive (vgl. Lüthi 1980: 14f.). Eine hervorragende Verkettung von Motiven ergibt schließlich einen Stoff (vgl. Frenzel 1998: XII). Frenzel stellt das Verhältnis von Stoff und Motiv metaphorisch wie folgt dar:

> „Der Stoff bietet eine ganze Melodie, das Motiv schlägt nur einen Akkord an. Der Stoff ist an feststehende Namen und Ereignisse gebunden und läßt nur gewisse weiße Flecken im bunten Ablauf des Plots stehen, jene Rätsel oder Lücken entfaltungsfähiger Stoffe, die immer wieder neue Autoren zu Lösungsversuchen locken, während das Motiv mit seinen anonymen Personen und Gegebenheiten lediglich einen Handlungsansatz bezeichnet, der ganz verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten in sich birgt.“ (Frenzel 2015: VIII)

Motive nehmen eine Mittelstellung zwischen dem sehr allgemeinen Thema und dem charakteristischen Stoff ein (vgl. Würzbach 1993: 70). Diese Konstellation könnte an Goethes *Die Leiden des jungen Werther* verdeutlicht werden. Dieses Werk ist in der literarischen Tradition so fest verankert, dass vom „Werther-Stoff“ die Rede ist. Der „Werther-Stoff“ besteht aus einer Verkettung von Motiven, dessen Hauptmotiv als „Dreiecksliebe“ festgehalten werden kann. Der Zusatz „Dreieck-„ offenbart deutlich die Personenkonstellation, wobei das Thema in diesem Zusammenhang „Liebe“ abstrakterer Natur ist.

Das Motiv grenzt sich vom Zug durch die innere Spannung, bedingt durch den dualen Charakter des Motivs, sowie durch ihre Funktion und Stellenwert im literarischen Werk ab. Der Zug ist kein „konstitutives Element“ der Erzählung

das eine „innere Spannung“ besitzt, sondern ein „additives, das charakterisiert, schmückt und Stimmung erzeugt“ (vgl. Frenzel 2015: VIII f.). Während die Motive strukturbildende Elemente der Erzählung verkörpern, sind Züge gekennzeichnet von struktureller Unwichtigkeit. Sie können aus der Erzählung eliminiert werden ohne den Handlungsverlauf einer Erzählung zu beeinflussen (vgl. Lüthi 1980: 15).

Das Leitmotiv ist nicht wie das Motiv ein inhaltliches, sondern ein stilistisches Element der Erzählung und muss aus diesem Grund gesondert betrachtet werden. Die Wiederholung von gleichen Wortfolgen in einer Erzählung wird als Leitmotiv benannt. Das Leitmotiv hat eine rhythmisierende Funktion, wodurch es eher einen symbolhaften Charakter aufweist (vgl. Frenzel (1963: 31 f.).

4.4 ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG

Ausgehend von den Untersuchungsergebnissen der traditionellen Stoff- und Motivforschung ist festzuhalten, dass geistes- und literaturgeschichtliche Epochen unterschiedliche Merkmale im Hinblick auf Stoffe und Motive aufweisen. Die Renaissance sammelt das europäische Stoffgut; von antiken, mittelalterlichen bis hin zu biblischen Stoffen. Aus dieser Stoffsammlung bedienen sich die nächsten Jahrhunderte. Das Barock interessiert sich neben den bewegenden Stoffen der Renaissance besonders für orientalische Stoffe. Die Stoffe werden dem herrschenden Menschenbild entsprechend, nämlich den von Leidenschaft gekennzeichneten Menschen, umgewandelt. Die Aufklärung vernachlässigt gefühlsgebundene Stoffe und wendet sich antiken und biblischen Stoffen zu, die repräsentativ für die Tugend sind. Der Sturm und Drang widmet sich den bis dahin unberücksichtigten nationalen Stoffen, die anschließend von der Romantik weitergeführt wird, so dass sie zu einer bedeutenden Stoffbereicherung beiträgt. In der Romantik greifen die Dichter nach allen Ereignissen zurück, die die historischen Quellen erlauben. Die Freiheit des Dichters leidet jedoch darunter, denn es kommt nicht auf die schöpferische Neugestaltung an, sondern auf die historische Korrektheit (vgl. Frenzel 1998: IXf.).

Wie Heinrich Heine als Dichter, der in die romantische Literaturtradition hineingeboren ist, seine Kenntnisse über das Stoff- und Motivinventar des Abendlandes einbringt, wird die folgende Motivanalyse zeigen.

5. MOTIVANALAYSE DER FLORENTINISCHEN NÄCHTE

Zunächst ist die Frage zu klären, was Heinrich Heine unter dem Begriff Motiv versteht. In seinen Werken und Schriften, findet der Begriff Motiv zweierlei Verwendung. Zum einen verbindet Heine mit Motiv die Bedeutung Absicht und Bewegrund. Es sind zahlreiche Formulierungen wie „Nur von einer Person kenne ich dieses Motiv ganz genau, und da ich dieses selber bin, so will ich jetzt ehrlich gestehen: es war der Neid“ (DHA 8/1: 157), „Je näher man der Person des Königs steht und mit eigenen Augen das Treiben desselben beobachtet, desto leichter wird man getäuscht über die Motive seiner Handlungen, über seine geheimen Absichten, über sein Wollen und Streben“ (DHA 13/1: 23) oder „Jetzt, wo die Motive jener Vorgänge aufgedeckt liegen, sieht man wie jeder im Grunde Recht hatte“ (DHA 15: 44).

Zum anderen macht Heine Gebrauch von dem Begriff *Motiv* im Sinne eines Elementes der bildenden Künste sowie eines literarischen Elementes in der Erzählung. In diesem Zusammenhang ist dieser Begriff zum ersten Mal im Jahre 1833 in dem Beitrag über das Gemälde von *Descamps* in *Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831*[7] und im Jahre 1836 in den Elementargeistern nachzuweisen:

> „Auf diesen Volksglauben beziehen sich nun die wunderbarsten Sagen, und neuere Poeten schöpften hier die Motive ihrer schönsten Dichtungen“. (DHA 9: 47)

> „Durch Zufall erhielt ich ebenfalls unlängst eine Bearbeitung desselben Liedes, wo kaum der äußere Rahmen der älteren Versionen beybehalten worden, die inneren Motive jedoch aufs sonderbarste verändert sind.“ (DHA 9: 57)

Beide Passagen, die sich in demselben Werk befinden, liefern Auskünfte darüber, was Heine unter dem Motivbegriff versteht. Heine verweist auf zwei

[7] „Die Mischung des Thierischen mit dem Menschlichen in den Figuren auf dem Decampsschen Bilde ist noch außerdem ein Motiv zu ungewöhnlicher Darstellung; in solcher Mischung selbst liegt jener uralte Humor, den schon die Griechen und Römer in unzähligen Mißgebilden auszusprechen wußten, wie wir mit Ergötzen sehen auf den Wänden von Herkulanum und bey den Statuen der Satyren, Centauren u.s.w. Gegen den Vorwurf der Karikatur schützt aber den Künstler der Einklang seines Werks, jene delizieuse Farbenmusik, die zwar komisch, aber doch harmonisch klingt, der Zauber seines Colorits.“ (DHA 12/1: 26)

Merkmale des Motivbegriffs, nämlich einerseits auf das Fortbestehen der Motive in der Überlieferung, die sich vom Ursprünglichen lösen können und in den Dichtungen von „neueren Poeten“ erkennbar sind sowie andererseits auf die Wandlungsfähigkeit der Motive. Daraus resultiert, dass Heine sich mit dem Motivbegriff auseinandergesetzt haben muss und eine genaue Vorstellung über ihr Wesen besitzt.

Schon die Überschrift *Florentinische Nächte* lässt einen geistreichen Motivkomplex vermuten, die in einem assoziativen Zusammenhang mit den Märchen aus *1001 Nacht* steht. Denn wie es unter 5.3.2 ausführlicher erläutert ist, sind die Märchen aus *1001 Nacht* Heine wohlbekannt. Sein 19. Beitrag (21. September 1840) von *Lutezia* endet wie folgt: „Die Post geht ab, und wie die Sultaninn Scheherezade unterbrechen wir unsre Erzählung, vertröstend auf morgen, wo wir aber ebenfalls, wegen der vielen eingeschobenen Episoden, keinen Schluß liefern“ (DHA 13/1: 88).

5.1 ORIENTALISCHE MOTIVE

5.1.1 Der Orient

Etymologisch betrachtet bedeutet Orient lat. oriri aufgehen, aufsteigen und steht in einem komplementären Verhältnis zum Begriff Okzident lat. occidere niederfallen, untergehen. Das Begriffspaar bezieht sich ursprünglich auf die astronomische Bewegung der Sonne (vgl. Tekinay, 1980: 26).

Der Orient signalisiert den Morgen, woraus sich auch das Synonym Morgenland für den Orient durchsetzt. Der Orient-Begriff bezieht sich aus westeuropäischer Perspektive zunächst auf den Osten, das sich zu einem geografischen und kulturellen Ortsnamen entwickelt. Im 18. und 19. Jahrhundert reichen die Grenzen des Orients von Südost Europa über Ägypten und Kleinasien bis nach Japan. Um in den Orient zu reisen, brauchen die Europäer ihr Kontinent nicht zu verlassen, denn durch die Herrschaft des Osmanischen Reiches seit dem 16. Jahrhundert in Ungarn, den Balkan und der griechische Halbinsel sowie den

700 Jahre langen islamischen Einfluss in Spanien und Sizilien ist nicht nur der südöstliche sondern auch der südwestliche Teil des Kontinents orientalisiert (vgl. Polaschegg 2005: 68 ff.).

Obwohl das Einfließen des Orientalischen in die deutsche Literatur bis ins Mittelalter reicht, beginnen die ersten Ost-West-Studien erst mit den Romantikern. Schlegel ist der Ansicht, dass der Orient als Geburtsort von poetischen Motiven der altdeutschen Poesie gilt. Die Studien beschränken sich vorerst auf die Sprachwissenschaft bis die Brüder Grimm, Joseph Görres und Ludwig Uhland ihre Untersuchungen im Bereich der Literatur fortsetzen, die ebenfalls die asiatische Mythologie einschließt. Sie entdecken verblüffende Ähnlichkeiten, die sie der Urverwandtschaft der indogermanischen Völker zuschreiben. Dem Orient wird in der Romantik eine mythische Bedeutung zugeschrieben, die mit der Verherrlichung des imaginären Landes einhergeht. Er ist der Ort des Lebens- und Religionsursprungs (vgl. Tekinay 1980, S. 21 ff.). Darin ist die Verbindung von Orient und Okzident, trotz der geografischen Ferne, begründet, so dass religiöse und orientalische Motive teilweise nicht eindeutig zu trennen sind.

5.1.2 Heines Verhältnis zum Orient

Der Orient nimmt im gleichen Maße wie die griechische Kultur Einfluss auf die okzidentale Kultur (vgl. Schwarz 1990: 11). Nichtsdestotrotz erfährt die deutsche Dichtkunst erst durch Goethes Werk *West-östlicher Divan*[8] eine

[8] Goethe bemüht sich in den letzten Jahrzehnten seines Wirkens die eurozentrische Haltung des Abendlandes zu durchbrechen, indem er die „geistigen Leistungen anderer Völker“ gleichermaßen achtet. In diesem Zusammenhang führt er den Begriff der „Weltliteratur“ ein. Er ist der Ansicht, dass die Literatur ein wichtiges „Verbindungmittel“ ist, wodurch sich die Völker näherkommen können. Goethes Werk *West-östlicher Divan* zeugt aus dieser Bemühung. Er versucht mit diesem Werk die Zeitgenossen mit der orientalischen Literatur, Religion, Lebensweise vertraut zu machen, um so den „Geist des Orients“ zu vermitteln (vgl. Mommsen 2012: 45).

revolutionäre Entwicklung, die sogenannte „orientalisierende Dichtung“. Neben Goethe übernehmen Vertreter wie Rückert, Platen, Daumer etc. orientalische Dichtungsformen (beispielsweise Kasside, Gasel, Makame). Heinrich Heine lässt sich durch diesen Kult nicht mitreißen, sondern tritt als ein Antagonist[9] auf. Heines Gegnerschaft gilt nicht den orientalischen Elementen an sich, vielmehr auf die übersteigerte Formgebundenheit dieser Strömung (vgl. Frendri 1980: 105 ff.). Denn Heine äußert sich in seiner *Romantischen Schule* mit großer Anerkennung über den *West-östlichen Divan*:

> „Unbeschreiblich ist der Zauber dieses Buches; es ist ein Selam, den der Occident dem Oriente geschickt hat, […] Dieser Selam aber bedeutet, daß der Occident seines frierend mageren Spiritualismus überdrüssig geworden und an der gesunden Körperwelt des Orients sich wieder erlaben möchte. (DHA 8/1: 161)“

Wie auf alle Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts, übte der Orient auch auf den „romantisch veranlagten und vorgeprägten abendländischen“ Heine großen Einfluss (vgl. Fendri 1980: 174). Doch Heine äußerte seine Verbundenheit zum Orient nicht durch Nachdichtungen bzw. –erzählungen der Märchen aus *1001 Nacht*, wie es viele zeitgenössische Klassiker und Romantiker zu tun pflegten. Trotz allem ist in fast jedem Werk Heines explizit oder implizit ein Bezug zu der *1001 Nacht* hergestellt (vgl. ebd.: 149f.). Schon als „Knabe“ versetzten ihn die Bilder in den „arabischen Mährchen“ von „leidenschaftlicher und unbegreiflicher Liebe“ in Erstaunen (vgl. DHA 10: 117).

Für Heine ist der Orient eine geistige „Zufluchtswelt“, in die er insbesondere in bedrückenden Gemütszuständen entflieht. 1827 befindet sich Heine während einem Spaziergang im Londoner Hafen in so einer Stimmung (vgl. Fendri 1980: 151). In dem X. Kapitel seiner *Englischen Fragmente* schildert er seine Gemütslage:

[9] Heines Abneigung gegen die „orientalisierende Dichtung“ wird durch Fendri hauptsächlich auf die Platen-Polemik zurückgeführt (vgl. Fendri 1980: 106)

> „Des dumpfen abendländischen Wesens so ziemlich überdrüssig, so recht Europa-müde wie ich mich damals manchmal fühlte, war mir dieses Stück Morgenland, das sich jetzt heiter und bunt vor meinen Augen bewegte, eine erquickliche Labung, mein Herz erfrischten wenigstens einige Tropfen jenes Trankes, wonach es in trübhan-növrischen oder königlich preußischen Winternächten so oft geschmachtet hatte, und die fremden Leute mochten es mir wohl ansehen, wie angenehm mir ihre Erscheinung war, und wie gern ich ihnen ein Liebeswörtchen gesagt hätte. Daß auch ich ihnen recht wohl gefiel, war den innigen Augen anzusehen, und sie hätten mir ebenfalls gern etwas Liebes gesagt, und es war eine Trübsal, daß keiner des Andern Sprache verstand. Da endlich fand ich ein Mittel, ihnen meine freundschaftliche Gesinnung auch mit einem Wortekund zu geben, und ehrfurchtsvoll und die Hand ausstreckend, wie zum Liebesgruß, rief ich den Namen: Mahomet!
>
> Freude überstralte plötzlich die dunklen Gesichter der fremden Leute, sie kreuzten ehrfurchtsvoll die Arme, und zum erfreuenden Gegengruß, riefen sie den Namen: Bonaparte!“ (DHA 7/1: 262f.)

Seine Sympathie gegenüber dem islamischen Orient rührt aus der Innigkeit der Gefühle, die dem Abendland versagt bleiben. Ein weiterer Grund für seine Sympathie könnte auch in der „religionsneutralen Ikonographie“ der islamischen Handels- und Kulturgütern (vgl. Schwarz 1990: 14) liegen. Wie sein Brief an Moses Moser vom 8.10.1825 belegt, empfindet Heine große Faszination gegenüber dem Orient, insbesondere den Japanern, weil ihnen das Christentum „verhasst“ ist. Sie sind für Heine das „civilisirteste urbanste Volk auf der Erde“. Vor diesem Hintergrund scheint es so, als ob Heine alles Willkommen heißt was sich gegen die westliche Kultur stellt.

5.1.3 Die Motive

5.1.3.1 Das Motiv des Teppichs

Der Teppich ist in der europäischen Kultur der „erste konkret gesehene Gegenstand“ aus dem Orient, die seit dem 8. Jahrhundert in der okzidentalischen Literatur und Kunst gegenwärtig ist. Seltenheit, Schönheit und langandauernde Herstellung inspirieren Künstler für eine künstlerische und literarische Verarbeitung des Teppichs. Der türkische, kaukasische und persische Teppich wird als das „greifbarste Stück Orient“ als Handelsware,

Kriegsbeute oder als Gastgeschenk in das Abendland exportiert. Der Teppich als schöpferische Anregung weist aufgrund seines „fast magischen, rätselhaften, zeitlosen Andersseins“ eine lange Rezeptionsgeschichte in der deutschen Literatur auf. Er findet ebenfalls als Motiv, das den „Farb- und Formensinn des Orients“ repräsentiert, Zugang zur europäischen Kunst (vgl. ebd.: 9ff.).

Bevor auf die Bedeutung des Teppichs im Abendland eingegangen wird, erscheint es nützlich, die Bedeutung des Teppichs für den Orient zu erschließen. Der Teppich bedeutet für den Orient weitaus mehr als ein Bodenbelag oder Dekoration. Sie stellt ein Lebensraum für den Menschen im Orient dar. Der Orient kennt keine Möbel wie Tisch und Stuhl im europäischen Sinne, der Mensch aus dem Orient hockt auf dem Teppich anstelle auf einem Stuhl zu sitzen und speist auf einer Lederdecke, der auf den Teppich ausgebreitet wird (vgl. Erdmann 1962: 112). Neben dem Nutzungsbereich, spielt der künstlerisch- ästhetische Gehalt des Orientteppichs eine wichtige Rolle. Als Resultat der Katalogisierungsvorgänge der Orientteppiche werden die Motivinventare erfasst und je nach Ursprungsort und- zeit kategorisiert. Die Motive bestehen aus traditionellen und religiösen Symbolen, geometrischen Zeichen sowie Pflanzen, Tiere und Gegenstände, die aus der unmittelbaren Umgebung imitiert werden. Vorzufinden sind insbesondere geometrische Zeichen und Pflanzen wie Tulpen, Nelken, Rosen, Veilchen und Hyazinthen, die einen bedeutenden Platz in den Märchen, Volksliedern und –gedichten des Orients einnehmen (vgl. Deniz 2000: 176f.). Von größerem Interesse für die europäische Kultur dürfte die psychologisierende Tiefenstruktur der Orientteppiche sein. Jedes Motiv ist mit einer Bedeutung konnotiert. Beispielsweise repräsentiert das Bockshorn-Motiv Heldentum, Kraft, Männlichkeit (vgl. Erberk 1986: 7); mit dem Haarzopf-Motiv, Ohrringe- Motiv oder Fessel-Motiv drückt die Teppichknüpferin ihren Wunsch nach Eheschließung und Verbundenheit in der Ehe aus (vgl. ebd.: 12ff.); das Stern-Motiv bedeutet Glück und Wohlbefinden (vgl. ebd.: 18); das Auge-Motiv, Drachen-Motiv, Skorpion- Motiv steht für Schutz vor bösen Mächten (vgl. ebd.: 25ff.); das Lebensbaum- Motiv symbolisiert die Hoffnung auf das Paradies (vgl:

ebd.: S.8). Die Motive kommen durch das Bedürfnis nach Kommunikation und Interaktion zustande. Mit derartigen Motiven stellen Teppichknüpferinnen einen Motivkomplex her. Jeder Motivkomplex ist individuell geprägt und beherbergt eine Komposition. Sie legt entweder Zeugnis von historischen und mythologischen Ereignissen ab oder enthält Botschaften, Wünsche, Gefühlswelt etc. der Knüpferinnen (vgl. ebd.: S.4). Der Orientteppich kann demnach als eine verschlüsselte Sprache gedeutet werden.

Die Muster des orientalischen Teppichs gehorchen einer strikten Anordnung, so dass sie ein vollkommenes Ganzes bilden. Die Unendlichkeit der Muster vertreten das paradiesische Leben im Jenseits und stehen im Kontrast zum irdischen Leben. Der islamisch-orientalische Teppich ist bereits im vorislamischen Zeitalter verankert. Die symmetrischen Muster des nomadischen Teppichs stehen für eine Art der „Weltbewältigung". Teppichknüpferinnen verwandeln das Chaos der eigenen „Welterfahrung in ein Ordnungskonzept".

Der orientalische Teppich übt auf das Abendland ebenfalls eine psychologische Wirkung aus. Sie verkörpert „das verlorene Paradies" im Westen, somit auch den Verlust von „Harmonie und Schönheit in der westlichen Kunst". Des Weiteren hält der Teppich dem abendländischen Raum den Verlust der Einheit von Künstler und Gesellschaft vor. Der westliche Künstler distanziert sich von der Gesellschaft und nimmt eine Außenseiterrolle ein, wohingegen der orientalische Künstler in seinem Atelier im Basar als Teil der Gesellschaft inmitten der Öffentlichkeit seine Kunst ausübt. Falls Heine über diese Wirkung unterrichtet ist, würde er sich mit seiner kritischen Auseinandersetzung zur Rolle des Dichters anschließen[10]. Auch die Vereinigung des Ästhetischen mit dem Nützlichen (als Fußbodenbelag) in der Teppichkunst (vgl. Schwarz 1990: 27 ff.) würde Heines Kunstverständnis entsprechen.

[10] Für Heine bildet das „Herz des Dichters" den „Mittelpunkt der Welt". Im Altertum und Mittelalter herrschte eine „Welteinheit", die „ganze Dichter" hervorbrachte. Diese Dichter seien zu ehren, doch sein Zeitalter ist geprägt von dem großen „Weltriß". Jeder Dichter habe die Aufgabe diese Zerrissenheit, die der „Weltriss" verursacht hat, aufzuzeigen. Epigonen jener Ganzheitsdichter seinen für seine Zeit eine Lüge, die er nur mit Spott begegne (vgl. DHA 7/1: 95).

Wieweit Heines Kenntnisse über den Orientteppich reichen, der bereits im 19. Jahrhundert zu einem festen Bestandteil der Wohnkultur in Europa wird (vgl. ebd.: S.21), kann nicht eindeutig erfasst werden. Es könnte jedoch von einer gewissen Vertrautheit ausgegangen werden. Denn Heine fragt seine Mutter Betty Heine in seinem Brief vom 4. Dezember 1847, ob er ihr zu Weihnachten einen Kristallleuchter oder einen türkischen Teppich für ihren Salon schenken solle (vgl. HSA 22: 267). Seine Teppich-Kenntnisse ermächtigen ihm, den persischen Teppich von dem türkischen Teppich zu unterscheiden (vgl. DHA 5: 181/ DHA 12/1: 30).

Das Motiv des Teppichs erscheint in den Florentinischen Nächten in materieller Weise nur einmal. Als Max angelockt von einer „sonderbaren Musik“ an dem Ufer der Themse durch die Menschenmenge auf eine Künstlerfamilie aufmerksam wird, nähert er sich dem Schauspiel. Nach dem Auftritt des gelehrten Hundes und des Zwergs Türlütü, wird der Tanz des 15 jährigen Mädchens Laurence mit einer „ehrfurchtsvollen Galanterie“ angekündigt. „Weder auf diese Reden, noch auf die Blicke der Zuschauer im Mindesten zu achten; verdrießlich in sich selbst versunken harrt[e] sie bis der Zwerg einen großen Teppich zu ihren Füßen ausgebreitet“. Laurence beginnt auf diesem Teppich in Begleitung einer großen Trommel und einer Triangel zu tanzen. (vgl. DHA 5: 228 ff.). Ob es sich hierbei um einen orientalischen Teppich handelt, kann nicht eindeutig erfasst werden. Was jedoch mit Sicherheit festgehalten werden kann ist, dass ab dem 18. Jahrhundert mit der Ausbreitung der Märchen aus *1001 Nacht* der „fliegende Teppich“ zu einem beliebten literarischen Motiv ausgearbeitet wird. Der Teppich als literarisches Motiv erweist sich besonders in der Romantik als ein „Transportmittel“, der zur Flucht in eine „Zauber- und Märchenwelt“ dient (vgl. Schwarz 1990: 66f.). Der Teppich ist ein bedeutendes Element, welches „zum Reich des Schönen“ zugeordnet wird. Sie dient in einer „Weltwirklichkeit“, dass immer mehr als abstoßend empfundenen wird zum „lebensnotwendigen Gegengewicht“ (vgl. ebd.: 136ff.). Heine verdreht dieses Motiv, indem er Laurence auf diesem Teppich ihren Tanz beginnen lässt. Sie tanzt „wie die Natur den Menschen zu tanzen“ vorschreibt (vgl. DHA 5: 230f.). Weder der Tanz noch die Atmosphäre beherbergen eine

klassische oder romantische Sphäre. Der Teppich verleitet Laurence nicht in eine verzauberte Welt, sondern auf eine Reise in das eigene Ich und Vergangenheit. Auf dem Teppich verarbeitet sie mit ihrem Tanz ihre eigene Lebensgeschichte. Der Teppich erlangt somit in Verbindung mit dem Tanz eine strukturbildende Funktion in der Erzählung. Heine konzipiert den Tanz auf der Straße inmitten der einfachen Gesellschaft und spielt demzufolge auf die „hässliche“ Wirklichkeit an, vor der man nicht fliehen soll. Die zeitgenössische Gesellschaft hat sich nach Heine dieser Wirklichkeit zu stellen.

5.1.3.2 Das Motiv des Salomons

Heine montiert das Salomon-Motiv in die Lamannais-Szene im zweiten Auftritt. Paganini erscheint in Mönchtracht auf einem Felsvorsprung am Meere. Der Violinspieler trägt seine Komposition mit solch einer Hast und Wildheit, dass entsetzliche Bilder bei Maximilian hervorgerufen werden. Maximilian scheint es, als ob der Mönch aus Zerstörungseifer einen Sturm von „Blutwellen“ heraufbeschwört und die Geister freilässt, die am Meeresgrund gefangen sind:

> „[…] und der Mönch strich immer hartnäckiger seine Violine. Er wollte durch die Gewalt seines rasenden Willens die sieben Siegel brechen, womit Salomon die eisernen Töpfe versiegelt, nachdem er darin die überwundenen Dämonen verschlossen. Jene Töpfe hat der weise König ins Meer versenkt, und eben die Stimmen der darin verschlossenen Geister glaubte ich zu vernehmen, während Paganinis Violine ihre zornigsten Baßtöne grollte. Aber endlich glaubte ich gar wie Jubel der Befreyung zu vernehmen, und aus den rothen Blutwellen sah ich hervortauchen die Häupter der entfesselten Dämonen: Ungethüme von fabelhafter Häßlicheit, Krokodylle mit Fledermausflügeln, Schlangen mit Hirschgeweihen, Affen bemützt mit Trichtermuscheln, Seehunde mit patriarchalisch langen Bärten, Weibergesichter mit Brüsten an die Stelle der Wangen, grüne Kamehlsköpfe, Zwittergeschöpfe von unbegreiflicher langen Floßtatzen hingreifend nach dem fiedelnden Mönche ...“ (DHA 5: 220)

Diese Szene in dem zweiten Paganini- Auftritt, die Maximilian zu sehen meint, entspringt aus den Märchen der *1001 Nacht*. Es ist die *Geschichte des Fischers mit dem Geiste*:

Ein armer Fischer verlässt wie jede Nacht sein Dorf, um an einem nahegelegenen Strom sein Netz auszuwerfen. Die ersten drei Versuche ergeben keinen Erfolg. Beim vierten Versuch verfängt sich eine Messingflasche im Netz des Fischers, die mit Blei verschlossen ist und der Siegel des Königs Salomon[11] trägt. Sobald der Fischer die Flasche öffnet, entwischt ein widerwärtiger und riesiger Geist, den König Salomon wegen Ungehorsamkeit eingeschlossen hatte. Der Fischer erschrickt zunächst, doch er sammelt sich bald und glaubt durch den Geist belohnt zu werden. Der Geist verfolgt aber die Absicht seinen Erlöser zu töten. Obwohl der Fischer als Lohn für die Befreiung um Gnade bittet, lässt er sich nicht umstimmen. Dem Fischer gelingt es den Geist zu überlisten und erneut in die Flasche einzusperren. Die *Geschichte des Fischers mit dem Geiste* besteht aus mehreren ineinander geschachtelten

Märchen, von denen drei[12] für den zweiten Paganini-Auftritt von Bedeutung sein können. Sie handeln von übereilten Urteilen, die die Protagonisten zu falscher Handlung bewegen und sind durch die List dritter Personen motiviert. Die

[11] Aus der Koranexegese der DİTİB geht hervor, dass Salomon im islamischen Orient als ein Prophet und Herrscher Prophet bekannt ist, der die Gaben und die Weisheit seines Vaters David erbt. Er besitzt die Fähigkeit mit den Tieren zu kommunizieren, den Wind zu beherrschen und die Dschinns zu befehligen (Çağrıcı, Mustafa/ Dönmez, İbrahim Kâfi/ Gümüş, Sadrettin/ Karaman Hayreddin: S. 189ff/ S. 581 f). Die Verse aus dem Koran, die über Salomons Fähigkeiten berichten, sind unten aufgeführt.

„27/16: Und Salomon beerbte David. Und er sprach: O ihr Leute, gelehrt ward uns die Sprache der Vögel und gegeben ward uns von allen Dingen. Siehe dies ist wahrlich offenkundige Huld."

„27/17: Und es versammelten sich zu Salomon seine Heerscharen den Dschinn und Menschen und Vögel, und die waren in geschlossener Ordnung." (Henning 1901: 372)

„38/35: Und so machten wir ihm [Salomo] den Wind dienstbar, sanft zu eilen nach seinem Geheiß, wohin er wollte." (Henning 1901: 447)

[12] Die Lehre, die aus den drei Märchen hervorgeht, besteht darin, dass Gutes nicht mit Bösem vergolten werden soll. Die Märchen sind wie folgt überliefert:

Geschichte des griechischen Königs und des Arztes: Im persischen Suman regiert ein König, der von Lepra befallen ist. Kein Heiler ist im Stande ihn zu heilen bis ein hochgebildeter Arzt namens Duban von diesem König erfährt und diese Herausforderung annimmt. Er heilt den König ohne auf eine Medizin zurückzugreifen, wodurch er zum Günstling des Königs aufsteigt. Ein eifersüchtiger Vezier jedoch hetzt den König gegen den Arzt Duban auf, indem er ihn einredet, dass wenn der Arzt im Stande sei ihn ohne Medizin zu heilen, könnte er ihn auch ohne Medizin töten. Der König lässt sich vom Vezier beeinflussen und tötet den Arzt. Diese unberechte Handlung bezahlt der König mit seinem Leben (vgl. Weil 2015: 50ff.).

Geschichte des persischen Königs mit seinem Falken: An einem heißen Tag jagt ein perischer König mit seinem Falken in der Wüste eine Gazelle. Kurz vor dem Verdursten entdeckt er einen Baum an dem

Folgen der Handlung sind mit Reue verbunden und können nicht wettgemacht werden (vgl. Weil 2015: 45 ff.). Heine setzt womöglich bei dem zeitgenössischen Bildungsbürgertum einen hohen Bekanntheitsgrad der Märchen der *1001 Nacht* voraus, die seine Anspielung auf Lamennais in dem zweiten Paganini-Auftritt durchblicken können. Die drei Märchen unterstreichen nochmals Heines Warnung gegenüber der Lamennais-Gefahr. Eine Manipulierung der Volkmassen durch den „listigen" Lamennais wird nach Heines Ansicht die bevorstehende Revolution in eine Ausweglosigkeit stürzen.

5.2 RELIGIÖSE MOTIVE

5.2.1 Heines Verhältnis zur Religion

Heinrich Heine bzw. Harry Heine, hineingeboren in eine jüdische Familie, wächst in Düsseldorf unter dem Einfluss der christlich-abendländischen Kultur auf. Obwohl Heine mit jüdischen Konventionen groß wird, erregt er durch „irreligiöse Spötteleien" frühzeitig Aufsehen. In seiner Schullaufbahn,

---

sich eine verdickte Flüssigkeit zu befinden scheint. Er sammelt diese in einer Schale ein. Doch bevor er diese Flüssigkeit trinken kann, bringt der Falke sie zum stürzen. Der König füllt die Schale erneut mit dieser Flüssigkeit, woraufhin der Falke diese Schale wieder zum Stürzen bringt. Als sich diese Situation zum drittenmal ereignet, trennt der in Zorn geratener König mit einem Schwerthieb die Flügel des Falken. Der Falke hebt seinen Kopf empor und zeigt auf die Schlange am Baum. Der König begreift mit Reue, dass es sich bei der Flüssigkeit um Schlangengift handelt. Er den Falken tötete, der sein Leben gerettet hat (vgl. ebd.: 53 f.).

Geschichte des Ehemanns und des Papageien: Ein eifersüchtiger Ehemann beauftragt seinen Papagei von allen Vorkommnissen zu berichten, die während seiner Abwesenheit in seinem Haus ereignen. Nach seiner Ankunft unterrichtet der Papagei den Ehemann von der Untreue seiner Frau. Der vor Zorn rasende Ehemann versetzt seiner Frau die heftigsten Schläge. Die Nachforschungen der Ehefrau, wer sie verraten habe, deuten auf den Papagei. Bei der nächsten Abwesenheit des Ehemannes beauftragt die Ehefrau ihre Sklavinnen den Papagei zu überlisten, indem sie Regen, Blitz und Donner simulieren, so dass der Papagei seinem Ehemann keine wahre Auskunft geben kann. Als der Papagei von dem Regenwetter berichtet, welches unwahrscheinlich für diese Jahreszeit ist, glaubt der Ehemann, dass der Papagei in Bezug auf diese Nacht und auf die Untreue seiner Frau gelogen hat. In Zorn geraten tötet er den Papagei. Später bestätigen die Nachbarn die Untreue seiner Frau und das falsche Spiel, das gegen den Papagei gespielt wurde (vgl. ebd.: 54f.).

angekurbelt durch die „Hep-Hep-Bewegung“[13] vom Sommer und Herbst des Jahres 1819 macht er antisemitische Erfahrungen. Unter Bezugnahme dieser judenfeindlichen Übergriffe, setzt sich Heine für einen im gleichen Jahr gegründeten Kulturverein ein. Der „Vereins für Cultur und Wissenschaft der Juden“ ist von Intellektuellen jüdischer Herkunft ins Leben gerufen worden, die darauf bedacht sind den Abstand der Juden und der europäischen Kultur zu überwinden. Während seiner Vereinsarbeiten entwickelt Heine seine rege diskutierte deutsch-jüdische Doppelidentität, die sich für seine Zeit nicht als tragbar herausstellt (vgl. Höhn 2004: 34f. & Windfuhr 1969: 18). Trotz aktiver Teilnahme an den Vereinsarbeiten konvertiert Heine im Juni 1825 zum Protestantismus, die nicht aus religiöser Überzeugung sondern mit der Hoffnung auf eine berufliche Perspektive vollzogen wird. Dadurch erleidet er einen Bruch mit den „Reformjuden“, deren Einbeziehung von christlich-abendländischen Elementen in die jüdische Gesellschaft eine Konversion kompromisslos ausschließt. Die Konversion bedeutet für Heine nicht die Übernahme des kirchlichen Dogmatismus, sondern dient lediglich, wie es Heine bezeichnet, als „Entreebillet zur europäischen Kultur“ (vgl. Windfuhr1969: 18).

In den ersten Pariser Jahren macht Heine Bekanntschaft mit der Lehre des Saint-Simonismus[14]. Er nimmt in regelmäßigen Abständen an den Versammlungen der Saint-Simonisten teil. Selbst nach ihrer Auflösung bleibt Heine mit seinem Freund, Prosper Enfantin, der diese Lehre weiterentwickelt hat, in schriftlichem Kontakt. Besonders Heines erste Exilwerke stehen unter dem Einfluss der saint- simonistischen Idee. Sein Interesse gilt der Sozial- und

[13] Der Auslöser der Hep-Hep-Bewegung waren liberale Bürger in Würzburg, die sich für die Integration der Juden aussprachen. Als Gegenprotest übten Studenten, Handwerker und Kaufleute, später schlossen sich in ländlichen Gebieten auch die Bauern an, physische Gewalt gegen die Juden aus. Es war eine Gewaltwelle, die bis zu diesem Zeitpunkt in so einem Maße nicht gekannt wurde. Sie breitete sich wie ein Lauffeuer im ganzen Lande aus und zeichnete sich als Steinigungen, Vertreibungen, Prügeleien bis hin zu Morddrohungen ab (vgl. Bermann & Wyrwa 2011: 22f.).

[14] Der Saint-Simonismus entstammt von Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825), dessen Lehre in dem Hauptwerk „Le Nouveau Christianisme“ niedergelegt ist. Erst unter Prosper Enfantin erlangt der Saint-Simonismus den Status einer Ideologie mit umfassender Wirtschafts-, Sozial- und Religionslehre.

Religionslehre des Saint- Simonismus. Die Soziallehre umfasst eine „radikale Abschaffung aller Geburtsprivilegien“. Die gesellschaftliche Ordnung soll nach „Talent und Verdienst“ neu organisiert werden. Von der daraus resultierenden geistigen und sozialen Elite, zu dem auch der Künstler gezählt wird, verspricht man sich gesellschaftlichen Fortschritt. Bei Heine löst diese elitär-demokratische Rangordnung Begeisterung aus, denn es ermöglicht einen gesellschaftlichen Fortschritt ohne dem „Gleichheitsfanatismus“ zu erliegen.

Heine widmet seine Aufmerksamkeit insbesondere der Religionslehre. Der Saint-Simonismus lehnt „den Leib-Geist-Dualismus“ sowie „die Jenseitigkeit der Gottes- und Reichsvorstellung“ des Christentums ab. Anstelle dieser obsoleten Religionsvorstellung fordert er das „irdische Glück des Menschen“ begleitet von einem „diesseitigen, allumfassenden Gott“, dem sogenannten Pantheismus. Von diesem Grundprinzip ausgehend besteht der Saint- Simonismus auf die „Rehabilitierung des Fleisches“, d.h. auf die Auslebung der freien Liebe unter Berücksichtigung der dem Körper zustehenden Rechte (vgl. Baumann 1982: 29 ff.). Heine schließt sich dieser Religionslehre an, indem er die Funktion der Jenseitsvorstellung der deistischen Religionen entlarvt. Der Himmel sei „für Menschen, denen die Erde nichts mehr bietet, erfunden“. Sarkastisch wünscht Heine den Heil dieser Religion, „die dem leidenden Menschengeschlecht in den bittern Kelch einige süße, einschläfernde Tropfen goß, geistiges Opium, einige Tropfen Liebe, Hoffnung und Glauben!“ (vgl. DHA 11: 103)

Nach der zweiten Hälfte der 30`er Jahre distanziert sich Heine von dem Saint-Simonismus. In seiner Schrift *Über die französische Bühne* nimmt er Stellung zu seiner Distanzierung. Heine kritisiert die Funktion des Künstlers in der saint-simonistischen Ideologie. Der Saint- Simonismus begreift die Kunst als ein „Priestertum“, so dass die Werke der Künstler dieser Lehre zu dienen haben (vgl. DHA 12/1: 259). Heine dagegen setzt sich für die Autonomie der Kunst ein, der frei von jeglicher Art von ideologischer und tendenzieller Bestimmung ist. Während Heine die saint-simonistische Religionslehre verinnerlicht, leistet er Widerstand gegen dessen Kunstverständnis (vgl. Baumann 1989: 31 f.).

In seinem Brief vom 23. November 1935 an Heinrich Laube offenbart Heine sein Verhältnis zur Religion:

> „Die Moral ist nur eine in die Sitten übergegangene Religion (Sittlichkeit) Ist aber die Religion der Vergangenheit verfault, so wird auch die Moral stinkisch. Wir wollen eine gesunde Religion, damit die Sitten wieder gesunden, damit sie besser basirt werden als jetzt, wo sie nur Unglauben und abgestandene Heucheley zur Basis haben.
>
> Vielleicht ohne diese Andeutungen werden Sie begriffen haben, warum ich mich immer in der protestantischen Befugniß verschanzt, so wie Sie auch leicht die pöbelhafte List der Gegner begriffen, die mich gern in die Synagoge verwiesen, mich den geborenen Antagonisten des jüdisch-mahometanisch- kristlichen Deismus.“ (HSA 21: 125)

In seiner Stellungnahme schwingt eindeutig ein saint- simonistischer Klang mit. Heine als Gegner der drei deistischen Weltreligionen, richtet seine Kritik auf die verlogenen Praktiken der Religionen, die einen Zusammenbruch der Moral herbeiführen. Heine beschwört zur Genesung eine neue Religion herauf.

Der späte Heine wendet sich in den fünfziger Jahren aus seinen Krankenlager, dem sogenannten Matratzengruft, von der Gegenüberstellung Sensualismus versus Spiritualismus bzw. Hellene versus Nazarene ab. Das heißt wiederum nicht, dass Heine seine bislang laut ertönende Religionskritik oder seine Forderung nach Emanzipation und Freiheit aufgibt. Er hält an sein eigenes Glaubenssystem fest, welches bislang von seiner 'angriffslustigen' Religionskritik übertönt wurde. Heine verdeutlicht die innerliche Veränderung über den Moses- Motiv (vgl. Holub 1991: 322 ff.). Am 25. Januar 1850 schreibt Heine an seinen Freund Heinrich Laube:

> „Was man von meiner jetzigen Gläubigkeit und Frömmelei herum erzählt, ist mit vielem Unsinn und noch mehr Böswilligkeit vermischt. Es hat sich in meiner religiösen Gefühlsweise gar keine so große Veränderung zugetragen und das einzige innere Ereigniß, wovon ich Dir mit Bestimmtheit und mit Selbstbewußtseyn etwas melden kann, besteht darin, daß auch in meinen religiösen Ansichten und Gedanken eine Februar Revoluzion eingetreten ist, […]: ich habe nämlich, um Dir die Sache mit einem Worte zu verdeutlichen, den Hegelschen Gott oder vielmehr die Hegelsche Gottlosigkeit aufgegeben und an dessen Stelle das Dogma von einem wirklichen, persönlichen Gotte, der außerhalb der Natur und des Menschen Gemüthes ist, wieder hervorgezogen. […] Hegel ist bei mir sehr heruntergekommen und der alte Moses steht in Floribus.“ (HSA 23: 23)

Heine gesteht seinem Freund Laube auf die gewohnte ironisierende Weise seine von neuem erwachte Religiosität gegenüber seinem „persönlichen Gott“. Wie es aus den *Geständnissen* hervorgeht, liefert er jedoch keine „direkte Beantwortung“ der Frage, ob er sich weiterhin dem Protestantismus bekennt (vgl. DHA 15: 43) Auch die „Moses-Figur“ taucht nicht nur als der Anführer der Juden auf, sondern als eine „starke moralische Autorität, die für Gerechtigkeit und Gleichheit“ kämpft. Die von Heine sehnsüchtig erwartete politische Befreiung Deutschlands wird auf das Moses-Motiv projiziert (vgl. Holub 1991: 324). Moses ist nämlich ein Künstler, der aus einem „Hirtenstamm“ ein Volk geschaffen hat, der Jahrhunderte fortbestehen würde (vgl. DHA 15: 41).

Heine, der in den dreißiger Jahren dem Pantehismus Spinozas nahestand (vgl. Bartscherer 2005: 11), gibt nochmals im Nachwort zur Romenzero (1951) der Öffentlichkeit preis, wie sich seine religiöse Haltung zum Teil verändert hat:

> „Ich habe vom Gott der Pantheisten geredet, aber ich kann nicht umhin zu bemerken, daß er im Grunde gar kein Gott ist, sowie überhaupt die Pantheisten eigentlich nur verschämte Atheisten sind, die sich weniger vor der Sache, als vor dem Schatten, den sie an die Wand wirft, vor dem Namen, fürchten.[…]Ausdrücklich widersprechen muß ich jedoch dem Gerüchte, als hätten mich meine Rückschritte bis zur Schwelle irgend einer Kirche oder gar in ihren Schooß geführt. Nein, meine religiösen Ueberzeugungen und Ansichten sind frey geblieben von jeder Kirchlichkeit; kein Glockenklang hat mich verlockt, keine Altarkerze hat mich geblendet.“ (DHA 3/1: 180)

Heine liefert im Bereich der Religion und Theologie bedeutende Impulse, die von seinen Zeitgenossen als Gotteslästerung und Ketzerei aufgefasst werden (vgl. Bartscherer 2005: 2). Zumal zu betonen, dass Heine über umfassende Bibelkenntnisse verfügt. In seinen Werken und Schriften sind mehr als 400 Bibelzitate nachgewiesen, die gleichgewichtet aus dem Neuen und Alten Testament entstammen. Heine, der zumeist als ein Atheist abgestempelt wird, streitet dies ab. Er glaubt, dass die göttliche Ordnung die Bedürfnisse des Menschen nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit berücksichtigt, denn der Gott und die Welt bilden für ihn eine Einheit (vgl. Kruse 1990: 88ff.). Demnach richtet sich seine Religionskritik auf den dogmatischen „Machtkomplex“ der restaurativen Kirche. Als Gegenzug versucht Heine durch Heilung der Fleisches- und Sinneslust sowie die Vergöttlichung des irdischen Lebens die

christliche Moralvorstellung zu durchbrechen, die auf Gebote und Sünde aufbaut (vgl. Bartscherer 2005: 25).

5.2.2 Die Motive

5.2.2.1 Das Motiv des Teufelspakts

Die Vorstellung von einem teuflisch-dämonischem Reich entspringt aus Kulturen, die ein dualistisches Weltbild besitzen. Außerordentliche Leistungen und Erfolge werden teuflisch- dämonischen Bündnissen zugeschrieben. Dieses Bündnis als ein „Moment des Verrats an der göttlichen Welt, die Verpfändung des Seelenheils“ führt zur Verdammnis des Bündners. Dabei spielt es keine Rolle, ob der „Erfolgsgekrönte“ etwas Nützliches oder Gutes zustande bringt (vgl. Frenzel 2015: 668 f.).

Heine verbindet dieses Motiv in den *Florentinischen Nächten* mit der Musik-Szene Italiens. Während Florenz nur als eine Kulisse dient und ihre Präsenz als kurze Erwähnungen von Örtlichkeiten wie die Oper, Biblothek der Medizär, Grabkapelle der Medizär bewahrt, nimmt die italienische Musik eine zentrale Rolle in der *ersten Nacht* ein. Bellini und Rossini werden mit flüchtigen Beschreibungen erwähnt, Paganinis Violine-Konzert dagegen wird zu einem Motiv ausgearbeitet.

Den ersten Hinweis auf das Motiv des Teufelspakts liefert die Paganini-Zeichnung des tauben Malers Lyser. Von den zahlreichen Paganini- Porträts, erzählt Maximilian, habe nur Lyser die Gestalt Paganinis naturgetreu wiedergeben können, denn wie es Lyser gesteht, habe der Teufel seine Hand geführt. Als Kapellmeister zu Lukka habe sich Paganini in eine „Theaterprinzessin“ verliebt, die er jedoch aus Eifersucht getötet habe. Verleitet von diesem Ereignis ginge Paganini ein Bündnis mit dem Teufel ein, um ein weltberühmter Violinspieler zu werden. Die Paganini- Episode in den *Florentinischen Nächten* wird vor dem Hintergrund des Motivs des Teufelspakts dargeboten.

Maximilian und Lyser begegnen Paganini vor seinem ersten Konzert in Hamburg vor dem Alsterpavillion. Diese Szene erinnert Maximilian an die Illustration von dem Maler Friedrich August Moritz Retzsch, der Faust mit Wagner gezeichnet hat (vgl. DHA 5: 981). Heine stellt mit diesem direkten Verweis ein Bezug zum Teufelspakt in Goethes *Faust* her. Lyser identifiziert den Begleiter Paganinis als Satan, wobei das „unwissende Volk meint“, dass es sich bei dem Begleiter um den „Commödien- und Anekdotenschreiber Georg Harris aus Hannover“ handle, der Paganinis Geldgeschäfte bei den Konzerten verwaltet. Durch Lysers Aussage, dass das Volk nicht wisse, dass der Teufel Georg Harris nur seine Gestalt geborgt habe (vgl. DHA 5: 214f.), betont Heine erneut den Bündnis mit dem Teufel.

Sobald Heine Paganinis Konzert beginnen läßt, versäumt er nicht über Maximillian einen Hinweis zu liefern, dass es sich bei der folgenden Episode um eine versteckte Botschaft handelt:

> „Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabniß, bey jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situazionen vor die Augen brachte, daß er mir in tönender Bilderschrift allerley grelle Geschichten erzählte, daß er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln ließ, worin er selber immer mit seinem Violinspiel als die Hauptperson agirte.“ (DHA 5: 217)

Betz deutet Paganinis Auftritt, das jeweils aus drei Szenen besteht, als eine politische Allegorie. Der erste Auftritt äußert Heines Kritik an der absolutistischen Herrschaft und ihre Beziehung zum Klerus. Im zweiten Auftritt erscheint Paganini in der Gestalt des Priesters Lamennais, wessen religiösen Sozialismus Heine verdammt. Der dritte Teil des Konzerts verkörpert „das kommende Reich der Freiheit und Harmonie“ (vgl. Betz 1971: 101).

Heine bewährt sich auch als Musikkritiker. Doch seine Kritik beruht nicht auf eine Terminologie fixierte professionelle Beurteilung eines Fachmannes. Es ist vielmehr ein Erkennen der „Signatur der Zeit“, die in einer Wechselwirkung von Musik und Gesellschaft steht. Heines Musikberichte konzentrieren sich auf die

politischen und künstlerischen Bestandteile der Aufführungen. Heine bewertet das zeitgenössische Musikleben unter dem Gesichtspunkt, ob es einen Beitrag für die „Emanzipation der Menschheit“ und der „demokratischen Idee“ leistet (vgl. Betz 1998: 68 f.). Auch in den *Florentinischen Nächten* lässt Heine in seiner Beschreibung der Paganini Auftritte und deren Wirkung auf das Publikum seine Zeitkritik anklingen.

Es ist durchaus möglich Paganinis Violinkonzert auch als eine Simulation einer Revolution zu lesen. Zu Beginn seines Auftritts erscheint Paganini als eine „dunkle Gestalt“ in „seiner schwarzen Galla“, als ob er der Unterwelt entsprungen ist. Mit dem „ersten Bogenstich“, die das Anrollen der Revolution signalisiert, ändert sich die Kulisse um Paganini: er, als Verbündeter des Teufels, in kurzen „Beinkleider von lillafarbigem Atlas, eine silbergestickte, weiße Weste, einen Rock von hellblauem Sammet mit goldumsponnenen Knöpfen“, steht

> „plötzlich in einem heitern Zimmer, welches lustig unordentlich dekorirt, mit verschnörkelten Möbeln im Pompadurgeschmack: überall kleine Spiegel, vergoldete Amoretten, chinesisches Porzelan, ein allerliebstes Chaos von Bändern, Blumenguirlanden, weißen Handschuhen, zerrissenen Blonden, falschen Perlen,Diademen von Goldblech und sonstigem Götterflitterkram“.

Neben seinem Notenpult kommt seine Geliebte zum Vorschein und scheint ihn mit ihrem Gesang zu begleiten. Als sich Paganini zu ihr beugt, „um ihre Füße zu küssen, erblickt er unter dem Bette einen kleinen Abbate[15]!“ Paganini verzeiht ihr diesen Verrat nicht und tötet sie, nachdem er den Abbate unter Schlägen herauswirft. Die ganze Komposition sowie Dekoration des ersten Auftritts bietet eine Karikatur des Adels (die Geliebte) dar, wie er sich mit dem Klerus (der kleine Abbate) verbündet und sein Volk (Paganini) verrät.

Als Paganini seinen zweiten Auftritt beginnt, ruft Maximilians Bemerkung, dass ihm „düster vor den Augen“ wird, eine bedrohliche Erwartungshaltung hervor (vgl. DHA 5: 217f.).

[15] Abbate wird in Italien als ein Titel für Weltgeistlichen verwendet. (vgl. Wahrig 2006: S. 93)

> „Die Gestalt des Meisters umhüllte sich vielmehr in finstere Schatten, aus deren Dunkel seine Musik mit den schneidendsten Jammertönen hervorklagte. […]Sonderbar war sein Anzug, gespaltet in zwey Farben, wovon die eine gelb und die andre roth. An den Füßen lasteten ihm schwere Ketten“. (DHA 5: 217)

Er wird von Bockslachen und unheimlichen Gestalten umgeben, wobei das Bockslachen ein bekannter Hinweis auf den Teufel darstellt (vgl. DHA 5: 981).

> „Aber der gequälte Violinist that plötzlich einen Strich, einen so wahnsinnig verzweifelten Strich, daß seine Ketten rasselnd entzweysprangen und sein unheimlicher Gehülfe, mitsammt den verhöhnenden Unholden, verschwanden.“ (DHA 5: 219)

Eine Seite der Violine scheint gesprungen zu sein. Anschließend erscheint Paganini in einer braunen Mönchskleidung:

> „Das verwilderte Antlitz halb verhüllt von der Kaputze, einen Strick um die Hüfte, baarfüßig, eine einsam trotzige Gestalt, stand Paganini auf einem felsigen Vorsprung am Meere und spielte Violine.[…] Je röther aber das Meer wurde, desto fahler erbleichte der Himmel, und als endlich die wogenden Wasser wie lauter scharlachgrelles Blut aussahen, da ward
>
> droben der Himmel ganz gespenstischhell, ganz leichenweiß, und groß und drohend traten daraus hervor die Sterne ... Aber die Töne der Violine wurden immer stürmischer und kecker, in den Augen des entsetzlichen Spielmanns funkelte eine so spöttische Zerstörungslust, und seine dünnen Lippen bewegten sich so grauenhaft hastig, daß es aussah als murmelte er uralt verruchte Zaubersprüche […] Das heulte, das kreischte, das krachte, als ob die Welt in Trümmer zusammenbrechen wollte, und der Mönch strich immer hartnäckiger seine Violine […] Diesem aber, in dem rasenden Beschwörungseifer, fiel die Kaputze zurück, und die lockigen Haare, im Winde dahinflatternd, umringelten sein Haupt wie schwarze Schlangen. Diese Erscheinung war so sinneverwirrend, daß ich, um nicht wahnsinnig zu werden, die Ohren mir zuhielt und die Augen schloß.“ (DHA 5: 218 ff.)

Das Volk in Paganinis Gestalt ist anfangs durch feudalistische Fußfesseln seiner Freiheit beraubt. Am Höhepunkt seines Kampfes angelangt springt seine Fußfessel entzwei. Im selben Augenblick scheint die Saite der Violine gesprungen zu sein, die den drohenden Abstieg bzw. die drohende Gefahr symbolisiert. Indem Heine Paganini unmittelbar nach dieser Szene in einer braunen Mönchstracht in Erscheinung treten lässt, verweist er auf Robert de

Lamennais und somit auf das gefährliche Nachspiel der angehenden Revolution. Lamennais ist ein Geistlicher, der als Gründer des liberalen Katholizismus gilt. Er versucht zwei oppositionelle Elemente, den Katholizismus und den Liberalismus zu vereinen. Denn für Lamennais ist „eine Gesellschaft ohne Anbindung an das Göttliche“ undenkbar (vgl. Leonhard 2001: 270 f.). Warum Heine Lamennais als gefährlich für die Revolution einstuft, beantwortet er in *Lutezia*: der „schauderhafte Priester“ Lamennais, „der den politischen Fanatismus mit dem religiösen vermählt und der Weltverwirrung die letzte Weihe ertheilt“ stellt eine große Bedrohung für die Revolution dar (vgl. DHA 13/1: 151). Lamennais findet einen großen Widerhall im deutschen Raum durch sein Bündnis mit Ludwig Börne. Das Motiv des Teufelspakts ist auch in diesem Bündnis wiederzufinden. Börne übersetzte Lamannais *Paroles d'un croyant* und sorgte für die Verbreitung seines religiösen und politischen Fanatismus in Deutschland (vgl. Höhn 2004: 429). Für Heine beschwört Lamannais mit seinen Lehren von „uralt verruchten Zaubersprüchen“ ein Blutbad herauf. Heine kann sich dieses Szenario nicht zu Ende denken, so dass er seinem Protagonisten die Ohren zuhalten sowie seine Augen schließen läβt, um diesen Wahnsinn zu entgehen.

Der letzte Auftritt beginnt mit einer wunderbaren „Transfigurazion der Töne“, die nicht mehr „so grellfarbig und leiblich bestimmt“ sind, sondern „sich ruhig, majestätisch wogend und anschwellend“ entfalten. Nur das „geistige Auge“ ist in der Lage diese imposante Atmosphäre zu erfassen. Dieser Hinweis ist ebenfalls eine Anspielung auf eine tiefgreifende Bedeutung der *Florentinischen Nächte*:

> „In der Mitte dieses Raumes schwebte eine leuchtende Kugel, worauf riesengroß und stolzerhaben ein Mann stand, der die Violine spielte. Diese Kugel war sie die Sonne? Ich weiß nicht. Aber in den Zügen des Mannes erkannte ich Paganini, nur idealisch verschönert, himmlisch verklärt, versöhnungsvoll lächelnd. Sein Leib blühte in kräftigster Männlichkeit, ein hellblaues Gewand umschloß die veredelten Glieder, um seine Schulter wallte, in glänzenden Locken, das schwarze Haar; und wie er da fest und sicher stand, ein erhabenes Götterbild, und die Violine strich: da war es als ob die ganze Schöpfung seinen Tönen gehorchte. Er war der Mensch-Planet um den sich das Weltall bewegte, mit gemessener Feyerlichkeit und in seligen Rhythmen erklingend. Diese großen Lichter, die, so ruhig

> glänzend um ihn her schwebten, waren es die Sterne des Himmels, und jene tönende Harmonie, die aus ihren Bewegungen entstand, war es der Sphärengesang, wovon Poeten und Seher so viel Verzückendes berichtet haben? Zuweilen, wenn ich angestrengt weithinausschaute in die dämmernde Ferne, da glaubte ich lauter weiße wallende Gewänder zu sehen, worin kolossale Pilgrime vermummt einherwandelten, mit weißen Stäben in den Händen, und sonderbar! die goldnen Knöpfe jener Stäbe waren eben jene großen Lichter, die ich für Sterne gehalten hatte. Diese Pilgrime zogen, in weiter Kreisbahn, um den großen Spielmann umher, von den Tönen seiner Violine erglänzten immer heller die goldnen Knöpfe ihrer Stäbe, und die Choräle, die von ihren Lippen erschollen und die ich für Sphärengesang halten konnte, waren eigentlich nur das verhallende Echo jener Violinentöne. Eine unnennbare heilige Inbrunst wohnte in diesen Klängen, die manchmal kaum hörbar erzitterten, wie geheimnißvolles Flüstern auf dem Wasser, dann wieder süßschauerlich anschwollen, wie Waldhorntöne im Mondschein, und dann endlich mit ungezügeltem Jubel dahinbrausten, als griffen tausend Barden in die Saiten ihrer Harfen und erhüben ihre Stimmen zu einem Siegeslied. Das waren Klänge, die nie das Ohr hört, sondern nur das Herz träumen kann, wenn es des Nachts am Herzen der Geliebten ruht. Vielleicht auch begreift sie das Herz am hellen lichten Tage, wenn es sich jauchzend versenkt in die Schönheitslinien und Ovalen eines griechischen Kunstwerks ...“ (DHA 5: 221f.)

Heine äußert mit dem dritten Auftritt seine Wunschvorstellung von einer Revolution, die nicht ins Chaotische mündet. Es ist eine Utopie, in dem das Volk (das Mensch-Planet) ins Zentrum rückt. Um ihn soll sich nun alles in unendlicher Harmonie ausbreiten.

Das Motiv des Teufelspakts durchzieht alle drei Auftritte, die mittels der unterschiedlichen Erscheinungen Paganinis skizziert werden. Paganini im Bann des Teufels erscheint sowohl als dunkle, bunte, dämonische als auch helle Gestalt, wodurch das Motiv des Teufelspaktes in den *Florentinischen Nächten* von dem bisher bekannten literarischen Auslegungen grundweg unterscheidet. Dieses Motiv wird in den Dienst des politischen und gesellschaftlichen Kritiks gestellt. Heine verbergt hinter dem Teufelspakt, dass sich als ein erfolgreiches und teuflisch-dämonisch besetztes Konzert offenbart, die Bündnisse der Monarchen mit dem Klerus (erster Paganini- Auftritt) und den Kapitalisten (Georg Harris, der die Geldgeschäfte für Paganini regelt).

5.2.2.2 Das Motiv des Todes

Das Motiv des Todes bzw. die Liebe zu toten Frauen ist bereits in den Frühwerken Heines anzutreffen. Sie sind zunächst geisterhafte Erscheinungen ohne eine Identität und weisen Parallelen zu den Figuren der schwarzen Romantik auf[16]. Heine distanziert sich jedoch mit den Reisebildern von diesen Figuren, indem er ihnen Gestalt und Namen verleiht. Die toten Frauengestalten entspringen in seinen Prosaschriften von da an aus den Erinnerungen seiner Erzähler (vgl. DHA 5: 969). Nicht nur das Motiv der Liebe zu toten Frauen sondern der Tod im Allgemeinen durchzieht als strukturbildendes Motiv die ganze Erzählung in den *Florentinischen Nächten.* Zunächst tritt das Todes-Motiv in der Rahmenerzählung in der Gestalt der totkranken Maria auf. Die Beziehung von Maria und Maximilian lässt sich nicht eindeutig definieren. Es scheint zunächst ein freundschaftliches Verhältnis zu sein. Dieser Anschein wird wiederum durch einige Textstellen widerlegt. Schon zu Beginn der Erzählung im Anschluss an die Episode der Marmorstatue, die im Garten des Schlosses der Mutter lag, entwickelt sich eine intime Atmosphäre:

---

[16] In seinen Frühwerken verarbeitet Heine geisterhafte Gestalten unter dem Einfluss der romantischen Tradition. Vergleiche dazu *Traumbilder* (DHA 1: 51ff.) und *Lyrisches Intermezzo, Nr. 32* (DHA 1: 163f.)

„Traumbilder *Nr. 9*
Ich lag und schlief, und schlief recht mild,
Verscheucht war Gram und Leid;
Da kam zu mir ein Traumgebild,
Die allerschönste Maid.

Sie war wie Marmelstein so bleich,
Und heimlich wunderbar;
Im Auge schwamm es perlengleich,
Gar seltsam wallt' ihr Haar.[…]*“*

„Nr. 10
Da hab' ich viel blasse Leichen
Beschworen mit Wortesmacht;
Die wollen nun nicht mehr weichen
Zurück in die alte Nacht. […]“

Lyrisches Intermezzo, *Nr. 32*
„[…]Die Todten stehn auf, die Mitternacht ruft,
Sie tanzen im luftigen Schwarme;
Wir beide bleiben in der Gruft,
Ich liege in deinem Arme. […]“

> „Und sehen Sie, Maria, als ich eben vor Ihnen stand und ich Sie, in Ihrem weißen Musselinkleide auf dem grünen Sopha liegen sah, da mahnte mich Ihr Anblick an das weiße Marmorbild im grünen Grase. Hätten Sie länger geschlafen, meine Lippen würden nicht widerstanden haben....
>
> Max! Max! – schrie das Weib aus der Tiefe ihrer Seele – Entsetzlich! Sie wissen, daß ein Kuß von Ihrem Munde....
>
> O, schweigen Sie nur, ich weiß, das wäre für Sie etwas Entsetzliches! Sehen Sie mich nur nicht so flehend an. Ich mißdeute nicht Ihre Empfindungen, obgleich die letzten Gründe derselben mir verborgen bleiben. Ich habe nie meinen Mund auf ihre Lippen drücken dürfen..." (DHA 5: 203)

Aus dieser Passage geht hervor, dass Maximilian nicht aus seiner nekrophilen Neigung heraus Maria begehrt. Ihre Beziehung hat zwar eine Vorgeschichte, die als eine unerwiderte Liebe seitens Marias aufgefasst werden kann, doch sie bleibt letztendlich unergründbar.

In den *Florentinischen Nächten* äußert sich das Motiv der Liebe zu toten Frauen am deutlichsten an der Liebe zur kleinen Very. Diese Episode wird mit der Frage Marias, ob Maximilian nur gemeißelte oder gemalte Frauen geliebt habe, eingeführt:

> „Nein, ich habe auch todte Frauen geliebt, antwortete Maximilian[…]. Ja, es ist höchst sonderbar, daß ich mich einst in ein Mädchen verliebte, nachdem sie schon seit sieben Jahren verstorben war. Als ich die kleine Very kennen lernte, gefiel sie mir ganz außerordentlich gut. Drey Tage lang beschäftigte ich mich mit dieser jungen Person und fand das höchste Ergötzen an allem was sie that und sprach, an allen Aeußerungen ihres reitzend wunderlichen Wesens, jedoch ohne daß mein Gemüth dabey in überzärtliche Bewegung gerieth. Auch wurde ich einige Monathe drauf nicht allzu tief ergriffen, als ich die Nachricht empfing, daß sie, in Folge eines Nervenfiebers, plötzlich gestorben sey. Ich vergaß sie ganz gründlich[…]. Da geschah es eines Tages, daß mir Gesichtszüge und eine seltsam liebenswürdige Art des Sprechens und Bewegens ins Gedächtniß trat, ohne daß ich mich dessen entsinnen konnte welcher Person dergleichen angehörten.[…] als ich nach einigen Tagen mich auf einmal der kleinen Very erinnerte und jetzt merkte, daß es ihr liebes, vergessenes Bild war, was mir so beunruhigend vorgeschwebt hatte. Ja, ich freute mich dieser Entdeckung wie einer, der seinen intimsten Freund ganz unerwartet wiedergefunden; die verblichenen Farben belebten sich allmählig, und endlich stand die süße kleine Person wieder leibhaftig vor mir, lächelnd, schmollend, witzig, und schöner noch als jemals. Von nun an wollte mich dieses holde Bild nimmermehr verlassen, es füllte meine ganze Seele, wo ich ging und stand, stand und ging es an meiner Seite, sprach mit mir, lachte mit mir, jedoch harmlos und

> ohne große Zärtlichkeit.[…] Ich konnte mich nicht mehr losreißen, und ich verliebte mich in die kleine Very, nachdem sie schon seit sieben Jahren verstorben. So lebte ich sechs Monath in Potsdam, ganz versunken in dieser Liebe.“ (ebd.: 204 f.)

Das Motiv des Todes beschränkt sich nicht nur auf die Liebe zu toten Frauen. Heine ironisiert die Erzählung im Ganzen, indem er ein Erzähler konzipiert, der einer totkranken Frau von Personen, Ereignissen und Liebschaften berichtet, die mit dem Tod in Verbindung gebracht werden. Maximilian stellt selbst bei seinen Schilderungen von den großen Musikern Italiens Bezüge zum Tod; Bellini steigt in jungen Jahren ins Grab und Rossini beendet seine Musikkarriere (vgl. ebd.: 209). Der „alte, fahle Paganini“ dagegen, der „immer wie ein Sterbender“ aussieht, befindet sich im besten Zustand trotz der Gerüchte über seinen Tod, der sich als ein Zeitungsirrtum herausstellt (vgl. ebd.: 214).

Die Reaktion auf die Schilderungen der zum Tode geweihten Maria fallen ebenfalls sonderbar aus. Als Maximilian auf ihre Frage, ob er nur gemeißelte oder gemalte Frauen geliebt habe, antwortet, dass er auch tote Frauen geliebt habe, fährt Maria erschreckend zusammen (vgl. ebd.: 204). Nach diesem kurzen Moment der Erschrecknis, lässt sich Maria in die Welt der Geschichten verlocken. Sie entfaltet verschiedene Gefühlsregungen; sie stellt interessiert Fragen, nimmt begeistert am Geschehen teil, protestiert, fordert, kommentiert etc. Auch wenn die Erzählung durchweg schaurig-erotische Züge aufweist, die von der Vorliebe des Erzählers für „das Todtenhafte und das Marmorne(vgl. ebd.: 212)“ herrührt, übt sie eine therapeutische Funktion auf die Kranke aus. Gegen Ende der ersten Nacht schläft Maria mit Hilfe Maximilians erzählerischen Geschicks ein:

> „Dieser Schlaf, fuhr der Doktor fort, verleiht ihrem Antlitz schon ganz den Charakter des Todes. Sieht es nicht schon aus wie jene weißen Masken, jene Gipsabgüsse, worin wir die Züge der Verstorbenen zu bewahren suchen.“ (vgl. ebd.: 222)

Die Ausweglosigkeit einer Genesung wird zu Beginn der zweiten Nacht mit den Worten Marias, warum sie mit dieser häßlichen Medizin gequält werde, da sie

doch in Kürze sterben werde (vgl. ebd.: 224), nochmals in Erinnerung gerufen. Nichtsdestotrotz bleibt Marias Zustand am Ende der zweiten Nacht für den der Leser im Ungewissen.

5.2.2.3 Das Motiv des Scheintods bzw. Totenkindes

In Anlehnung an das Motiv des Todes nimmt das Motiv des Scheintods bzw. das Totenkind-Motiv am Ende der zweiten Nacht eine Sonderstellung ein.

Der Scheintod findet als Neologismus gegen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts Zugang zum gesellschaftlichen Wortschatz[17]. Der bis dahin als „Randphänomen" existierter Begriff gelangt in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Mit der Aufklärung wird die dualistische Weltanschauung angezweifelt, so dass die Vorstellung von der Seele als Zentrum der menschlichen Existenz und ihrer Unsterblichkeit eine Bedeutungsveränderung erfährt. Wie alle „Schwellenphänomene", die durch naturphilosophisch orientierte Grundauffassung zum Untersuchungsgegenstand werden, erweckt auch der Scheintod großes Interesse im Intellektuellenkreis. Alle Bereiche der Wissenschaft, darunter auch die Medizin, werden von der Philosophie geprägt.

Aus morphologischer Perspektive betrachtet besteht das Kompositum „Scheintod" aus zwei Gliedern „Schein" und „Tod". Die semantische Veranlagung dieser Begriffe spiegelt die erkenntnistheoretischen Zusammenhänge seiner Zeit. „Schein" wird mit „Täuschung" gleichgesetzt, der sich sowohl seitens des Betrachters als auch des Gegenstandes äußern kann. In Bezug auf den Scheintod könnte einerseits der Betrachter die Anzeichen eines Todes falsch deuten oder andererseits kann der Scheintote (also der Gegenstand) sich über einen bestimmten Zeitraum in einen Zustand befinden, die den Betrachter in die Irre führt. Daraus resultiert, dass der „Schein" bzw. die

[17] Der Begriff Scheintod ist zum ersten Mal im Grimmschen Deutschen Wörterbuch nachweisbar (vgl. Rüve 2008: 37)

„Täuschung“ subjektabhängig ist. Das zweite Begriffsglied der „Tod“ steht dagegen unter dem Einfluss der naturphilosophisch-pantheistischen Weltanschauung. Der Tod ist nichts anderes als ein „Verschwinden“ aus der Natur, somit eine „Verwandlung“. Das Einzelwesen ändert seine Form, indem es organisch zersetzt und in einem größeren Kreislauf der Natur aufgenommen wird. Tod bedeutet nicht das materielle Ende, wie es in der christlich-mittelalterlichen Seelenvorstellung angenommen wird.

Die Überführung der beiden Begriffe „Täuschung“ und „Verwandlung“ in das Neologismus „Scheintod“ hebt das Erkenntnisinteresse der zeitgenössischen Philosophie hervor (vgl. Rüve 2008: 38 ff.).

Das medizinische Phänomen des Scheintodes findet als populäres Thema um das 19. Jahrhundert nicht nur Zugang in die Öffentlichkeit, sondern auch in die Literatur. Dies bedeutet wiederum nicht, dass der Scheintod in der Literatur bis zu diesem Zeitpunkt nicht verarbeitet wurde. Denn die Mediziner bedienen sich, um das Geheimnis des Scheintods ergründen zu können, auch von antiken Überlieferungen, Sagen und Legenden sowie mittelalterlicher Literatur (vgl. ebd.: 282f.):

> „In der ästhetischen Bearbeitung diente der Scheintod, der zwischen Jenseits und Diesseits hin und her changierte, motivisch als Moment der Reflexion über das eigene Leben. Er fungierte als Steigerungselement der eigenen Individualität und er diente der dramatischen Steigerung der Beziehung zwischen dem Ich und dem Du.“ (ebd.: 285)

Als bedeutendster Vorläufer für das Motiv des Scheintodes in der Literatur ist an dieser Stelle die Novelle *das Dekameron* von Giovanni Boccaccio zu nennen, den Heine gut kannte (vgl. DHA 5: 983). Es ist die vierte Geschichte des zehnten Tages, die von einem tugendhaften Ritter adeligen Ursprungs namens Herr Centile Carisendi aus Bologna handelt, der sich in eine edle Dame verliebt. Madonna Catalina, eine verheiratete Frau, erwidert die Liebe des Ritters nicht. Herr Centile Carisendi ohne Aussicht auf Liebesglück verlässt Bologna.

Indessen begibt sich die schwangere Madonna Catalini während der Abwesenheit seines Gatten in eines ihrer Landhäuser. Dort fällt sie in eine so tiefe Ohnmacht, dass kein Lebenszeichen an ihr ausgemacht werden kann. Für Tod gehalten wird sie mit ihrem ungeborenen Kind bestattet.

Als ein Freund Herr Centile Carisendi den Tod seiner Geliebten meldet, bricht er heimlich nach Bologna auf, um der Toten, die ihn zu Lebzeiten abwies, einen Kuss zu erhaschen. Verfolgt von dieser Absicht öffnet Herr Centile Carisendi das Grab der Dame und beginnt sie unter Tränen zu küssen. Er ist nicht in der Lage seiner Begierde Einhalt zu gebieten und berührt ihre Brust. Zu seiner Überraschung spürt er nach einer Weile ihren Herzschlag. Nachdem er sich vergewissert hat, dass die Geliebte nicht tot ist, überbringt er sie seiner Mutter zur Pflege. Madonna Catalina erwacht aus ihrer tiefen Ohnmacht und entbindet ihr Kind. Trotz seiner Liebe zu der Dame führt Herr Centile Carisendi Madonna Catalina erneut in die Gesellschaft ein und übergibt sie mit ihrem Sohn ihrem rechtmäßigen Gatten. Madonna Catalini wird wie eine Auferstandene in Bologna gepriesen (vgl. Boccaccio 2012: 763ff.).

Heine übernimmt dieses Motiv aus der Erzählung und bereichert sie mit schwarzromantischen Zügen. Die Gräfin, Laurences Mutter, aus den *Florentinischen Nächten* ist im Gegensatz zu Madonna Catalina der systematischen Misshandlung ihres Gatten ausgesetzt. Auch ihr Grab wird nicht von einer Person geöffnet, von der sie geliebt wird, sondern durch Grabräuber. In der *Dekameron* spielt das Kind keine entscheidende Rolle, es wird mit der Mutter als eine Auferstandene mit Begeisterung begrüßt, wohingegen das Kind in den *Florentinischen Nächten*, dass unmittelbar im Grab zur Welt kommt, eine zentrale Rolle in der zweiten Nacht einnimmt. Die Gräfin stirbt nach der Grabgeburt und wird in ihrem Grab zurückgelassen. Laurence als Totenkind dagegen erleidet eine schwere Kindheit (vgl. DHA 5: 246ff.).

Bei Heine ist das Motiv des Scheintodes nicht eine Reflexion über das eigene Leben, sondern über das sozio-politische Leben der Gesellschaft. Wenn Laurence als eine Allegorie der Freiheit, wie es Betz ausgeführt hat (vgl. Betz

1971: 101), bewertet wird, erhält das Motiv des Scheintodes und das Totenkind- Motiv eine politische Tönung:

> „Laurence sah mich an mit ihren großen Augen, als früge sie mich um Rath; sie wiegte ihren Kopf so wehmüthig sinnend; sie flößte mir ein so edles, süßes Mitleid ein; sie war so schlank, so jung, so schön, diese Lilje die aus dem Grabe gewachsen, diese Tochter des Todes, dieses Gespenst mit dem Gesichte eines Engels und dem Leib einer Bajadere!“ (DHA 5: 247)

Das Erwachen vom Tod wird als ein religiöses Wunder interpretiert, woran Engel mitwirken. Es dient zur Warnung des Bösen vor dem jüngsten Tag. Heine geht es jedoch nicht um die religiöse Botschaft, das dieses Motiv zu vermitteln scheint (vgl. ebd.: 984), sondern um die politische Bedeutung: die Auferstehung Deutschlands. Somit liegt es nah, dass das Totenkind, das wie eine Lilie aus dem Grab wächst (vgl. ebd.: 247) und sein Schicksal in die eigene Hand nimmt, das revolutionäre Deutschland verkörpert.

Heine wendet das Motiv der Auferstehung bzw. des Jüngsten Gerichts in diesem Novellenfragment nicht nur im Zusammenhang mit dem Motiv des Scheintodes.

> „Aus der Violine drangen alsdann Angstlaute und ein entsetzliches Seufzen und ein Schluchzen, wie man es noch nie gehört auf Erden, und wie man es vielleicht nie wieder auf Erden hören wird, es seye denn im Thale Josaphat, wenn die kolossalen Posaunen des Gerichts erklingen und die nackten Leichen aus ihren Gräbern hervorkriechen und ihres Schicksals harren ...“ (ebd.: 219)

Erinnert wird an dieser Stelle an den Anfang der zweiten Paganini-Aufführung. Wie es bereits unter 5.2.2.1 ausgearbeitet wurde, befindet sich der Violinspieler in Fußfesseln, die die Abhängigkeit des Volkes von der feudalistischen Herrschaft in Deutschland symbolisiert. Seine Melodien werden durch Furcht erregende Laute begleitet. Das Ringen dieser Melodien versinnbildlicht den Kampf gegen den Feudalismus, die mit der großen Abrechnung im „Thale Josaphat“ assoziiert wird. Diese Szene in der zweiten Paganini-Aufführung stützt ebenfalls Vorstellung von der Auferstehung des revolutionären

Deutschlands, die mit dem Motiv des Scheintodes und das Totenkind-Motiv vermittelt wird.

5.3 ANTIKE MOTIVE

5.3.1 Die Antike

Die Antike ist eine Bezeichnung für die römisch-griechische Kulturwelt, die vom Altertum bis zur Völkerwanderung im späten Altertum reicht. Sie bildet mit dem Christentum die kulturelle Grundlage des Abendlandes. In der Renaissance findet sie Zugang zur europäischen Literatur. Die Antike übt den größten Einfluss auf die klassische Literaturepoche auf (vgl. Wilpert 2001: 33).

Die Antike als ein homogenes und ganzheitliches Konzept zu betrachten erweist sich als problematisch. Sie umfasst eine Zeitspanne von mehr als tausend Jahren, die durch unterschiedliche antike Epochen mit unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen gekennzeichnet ist. Wie es Kamecke unterstreicht, stellt sich die Antike konzeptuell als ein Sachverhalt heraus, „von dem man weder mit Gewissheit behaupten kann, was er ist, noch wie er kohärent zusammenhängt, noch wann er existiert hat“ (vgl. Kamecke 2009: 13f.).

5.3.2 Heines Verhältnis zur Antike

Heine verfügt über immense Kenntnisse im Bereich der Mythologie und den wichtigen Werken der Antike (vgl. Hermand 1975: 153). Obwohl Heine sein ganzes Leben lang große Begeisterung für die Antike hegt, pflegt er ein anderes Verhältnis zu ihr als die Klassiker und Romantiker. Für ihn ist die Antike eine vergangene Zeit, die er nur mit Distanz und Ironie gegenübertretet. Er bedient sich in seinen Schriften, Gedichten und Briefen ausgiebig aus antiken Quellen, die er travestiert und satirisch begegnet. Heines Antike-Travestien gelten allerdings nicht den antiken Überlieferungen sondern der deutschen Klassik (vgl. Riedel 2000: 229 ff.) die er als überholt erachtet. Der

folgende Auszug aus der *Romantischen Schule* offenbart Heines Beziehung zur Kunstperiode:

> „Keineswegs jedoch läugnete ich bey dieser Gelegenheit den selbstständigen Werth der goetheschen Meisterwerke. Sie zieren unser theueres Vaterland, wie schöne Statuen einen Garten zieren, aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die goetheschen Dichtungen bringen nicht die That hervor, wie die Schillerschen. Die That ist das Kind des Wortes, und die goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen, was bloß durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber so viel wir wissen hat sie nie Kinder bekommen.“ (DHA 8/1: 154f.)

Antike bzw. griechisch-römische und nordische Mythologie sowie europäische Volksdichtung gehören in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Basisbildung von Studenten. Als Student dreier deutscher Universitäten ist Heine mit diesem Bereich allzu bekannt. Nicht seine Kenntnisse verleiht ihm eine Sonderrolle, sondern sein Umgang mit diesen Kenntnissen. Heine errichtet sich ein eigenes Mythensystem, um auf die Probleme seines Zeitalters aufmerksam zu machen. Die Mythologie dient als eine literarische Technik, die mit politischer Bedeutung angehaftet ist. Heine nutzt die antiken Motive zunächst zur Konfrontation vom „christlichen Spiritualismus“ mit dem „heidnischen Sensualismus“[18]. Er greift in seinem Gedicht *Die Götter Griechenlands* die Partei der Götter, obwohl er aufgrund ihrer „allherrschenden Stellung in der Gesellschaft“ eine gewisse Abneigung gegen sie hegt. Bekanntlich setzt sich Heine stets für die „Heruntergekommenen und Schwachen“ ein (vgl. Holub 1991: 314 f.):

[18] Manfred Windfuhr bewertet die Bedeutung des Gegensatzpaares Spiritualismus versus Sensualismus, später Nazarene versus Hellene folgendermaßen: „Die Kategorien sollen nicht erkenntnistheoretisch, also im Sinne der kantischen Unterscheidung von Ding an sich und Erscheinung oder der Antinomie von Idealismus und Materialismus verstanden werden, sondern als eine den philosophischen Horizont überschreitende Antinomie zweier allgemeinerer Denk- und Verhaltensweisen. Spiritualismus und Sensualismus sind für Heine Ausprägungen einer dualistischen Weltsicht, indem der eine von der absoluten Vorherrschaft des Geistes, der andere von den Rechten der Materie ausgeht. Auf Grund der unterschiedlichen Akzentuierung der beiden Pole kommen beide zu gegensätzlichen Ergebnissen sowohl im Denken als auch im Handeln. In der aktuellen Situation hat dabei der Sensualismus für den Autor einen weitaus höheren Stellenwert, weil er die jahrhundertealte Unterdrückung der Materie und der leiblichen Ansprüche des Menschen zu beenden verspricht[…] Seit den Elementargeistern vollzieht sich eine weitere Begriffsentwicklung, indem der Autor seitdem die Kulturkreis-Begriffe Nazarener und Hellenen vorzuziehen beginnt.“ (DHA 8/1: 832 f.)

„[…]
Ich hab' Euch niemals geliebt, Ihr Götter!
Denn widerwärtig sind mir die Griechen,
Und gar die Römer sind mir verhaßt.
Doch heil'ges Erbarmen und schauriges Mitleid
Durchströmt mein Herz,
[…]
Und wenn ich bedenke, wie feig und windig
Die Götter sind, die Euch besiegten,
Die neuen, herrschenden, tristen Götter,
Die Schadenfrohen im Schafspelz der Demuth –
[…]“(DHA 1/1: 415f)

5.3.3 Die Motive

5.3.3.1 Das Ruinen-Motiv

Ruinen sind Überreste menschlicher und kultureller Gebilde, die durch Vernachlässigung der Besitzer, Naturkatastrophen und/oder Kriege hervorgerufen werden. Sie bestehen Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte fort und verschmelzen mit der umliegenden Natur zu einer Landschaft. In der Literatur entspringt das Ruinen-Motiv Mitte des 18. Jahrhunderts aus der erneuten Begeisterung und Sehnsucht nach der Antike. Künstler und Schriftsteller glaubten durch diese Verschmelzung eine innere Ordnung zu erkennen. Somit wird eine neue Einheit geschaffen, die die einstige Vollkommenheit mit dem gegenwärtigen Verfall harmonisiert (vgl. Frenzel 2015: 606ff.).

Heine verwendet dieses Stimmungsmotiv nicht aus Begeisterung für die Antike, sondern um den Verfall des Gegenwärtigen zu unterstreichen. Der Protagonist Maximilian erzählt Maria seine erste Reise als zwölfjähriger Junge zum „Schloss“ seiner Mutter. Es handelt sich um ein kleines Haus, „[…] nur eine Etage hoch, […] ein kummervolles Bild der Vergänglichkeit“ (vgl. DHA 5: 200 f.). Die Tapeten sind zerfetzt, die Möbel zerschlagen, die Fußböden zum Teil aufgerissen, die Fensterscheiben zerbrochen. Dieses Adelshaus kann für den zwölfjährigen Maximilian und seiner Mutter kein ordentliches Zimmer mit einem ordentlichen Bett bereitstellen. Der Garten bietet „ebenfalls den trostlosesten

Anblick der Zerstörniß“. Die Gartenwege sind überwuchert und die großen Bäume zum Teil zerstückelt zum Teil abgebrochen(vgl. ebd.: 200 ff.). Nach Frenzel erhielten solche Ruinen aufgrund der politisch-sozialen Umwälzung, wie z.B. die Zerstörung von Adelssitzen nach der Französischen Revolution und der wirtschaftlichen Veränderungen, die zum Verfall von Burgen und Schlössern führten, eine strukturbildende Funktion in der Literatur (vgl. Frenzel 2015: 612). Heines Ruinen-Motiv repräsentiert diese gesellschaftliche Wende und politische Umstrukturierung, die mit der Industrialisierung und der Französischen Revolution beginnend ganz Europa umwälzt. Das Ruinen-Motiv scheint zunächst einen biographischen Ursprung zu haben, die jedoch wissenschaftlich widerlegt ist. Heines Ahnen mütterlicherseits waren zwar über einen gewissen Zeitraum im Besitz eines Adelshauses, aber die Angaben in den *Florentinischen Nächten* decken sich nicht mit den realen Bezügen. Falls es sich um eine biographische Schilderung handeln würde, müsste die Reise 1809 angetreten sein. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich jedoch das Adelshaus nicht mehr im Besitz der Familie. Heine verstellt auch die Lokalisation des Hauses, das in der Realität nicht weit von der Düsseldorfer Altstadt verortet ist. Also wäre eine Reise von einer Länge, die eine Übernachtung notwendig macht, nicht biographisch korrekt (vgl.DHA 5: 966f.). Dementsprechend kann es sich bei dem Ruinen-Motiv nicht um eine biographische Verarbeitung handeln, sondern um eine sozio-politisch konnotierte Funktion.

5.3.3.2 Das Pygmalion-Motiv

Heine kombiniert das Ruinen-Motiv mit dem Marmorstatuen-Motiv, dem sogenannten Pygmalion-Motiv. Während der zwölfjährige Maximilian den verwilderten Garten des ehemaligen Adelshauses auskundschaftet, macht er eine sonderbare Entdeckung.

> „Nur eine Statue war, Gott weiß wie, von der Boßheit der Menschen und der Zeit verschont geblieben; von ihrem Postamente freylich hatte man sie herabgestürzt ins hohe Gras, aber da lag sie unverstümmelt, die marmorne Göttinn, mit den rein-schönen Gesichtszügen und mit dem straffgetheilten,

> edlen Busen, der, wie eine griechische Offenbarung, aus dem hohen Grase hervorglänzte.“ (ebd.: 201)

Der Anblick dieser Marmorstatue versetzt den Jungen in ein bisher unbekanntes Gefühl der Scheu und Schüchternheit. Er kann seine nächtlichen Gedanken nicht von ihr lösen, so dass er sich begleitet vom Mondschein zu der Marmorstatue begibt. Mit „knabenhafter Lüsternheit“ küsst Maximilian „die schöne Göttinn mit einer Inbrunst. Mit einer Zärtlichkeit, mit einer Verzweiflung, wie“ er nie mehr küssen wird in diesem Leben (vgl. ebd.: 202).

Pygmalion war ein Bildhauer, der Frauen verabscheute. Er legte den Schwur ab nie zu heiraten. Folglich widmete er sich nur der Kunst. Eines Tages entschied er sich, eine weibliche Statue zu meißeln, um zu zeigen, wie eine ideale Frau auszusehen hat. Die Statue wirkte so lebendig und so schön, dass sich der Bildhauer in sein Werk verliebte. Er kleidete sie mit herrlichen Gewändern, beschenkte sie mit Blumen und bedeckte sie mit Küssen. Venus, Göttin der erotischen Liebe und der Schönheit, wurde aufmerksam auf diese Liebe und erfüllte Pygmalions Wunsch. Mit jedem Kuss Pygmalions wurde die kalte Statue wärmer bis sie endgültig zum Leben erweckte (vgl. ERHAT 1972: 259).

Heine montiert die gleiche Szene in sein Werk. Der Knabe Maximilian verliebt sich in eine bezaubernde Marmorstatue. Doch die Marmorstatue wird nicht lebendig, als seine Lippen »die beseligte Kälte jener Marmorlippen« erreichen. Diese Episode verkörpert Heines Haltung zur Kunstperiode. Die Kunstperiode ist nach Heine dazu verdammt in den Gärten der Klassik nur als begehrenswerte Objekte zu verharren.

5.3.3.3 Das Boden-Motiv

Heine verknüpft das Boden-Motiv an zwei bedeutenden Stellen des Novellenfragmentes mit der Unterwelt bzw. Totenreich. In Paganinis Violinkonzert kommt die Unterwelt im antiken mythologischen Sinne vor. Anfang des ersten Auftritts beschreibt Maximilian, Paganini als eine »dunkle Gestalt« in

einer schwarzen Gala, der »der Unterwelt entstiegen zu seyn schien« (vgl. DHA 5: 216).

Das Motiv der Unterwelt ist in der Dichtung zumeist als eine gefährliche Reise in das Totenreich vorzufinden, welche nur Halbgöttern oder Auserwählten zugesprochen wird. Sie zeugt aus dem Wunsch des Menschen, diesen geheimnisvollen Ort zu ergründen Diese Reise, verbunden mit bestimmten Bedingungen, schließt eine Wiederkehr des Reisenden unter die Lebenden nicht unbedingt ein (vgl. Frenzel 2015: 700f.).

Wie bereits unter dem Kapitel 5.2.2.1, dem Motiv des Teufelspaktes, ausgeführt, kann dem Paganini-Auftritt eine sozio-politische Bedeutung zugewiesen werden. Wobei der erste Auftritt nur die Gestalt von Paganini einschließt und eine erste Berührung darstellt, beschäftigt sich der zweite Auftritt intensiver mit diesem Motiv. Die Töne, die zu Beginn des zweiten Auftritts „immer schmerzlicher und blutender aus der Violine“ hervortreten, gleichen den Gesängen

> „der gefallenen Engel, die mit den Töchtern der Erde gebuhlt hatten, und, aus dem Reiche der Seligen verwiesen, mit schaamglühenden Gesichtern in die Unterwelt hinabstiegen. Das waren Töne in deren bodenloser Untiefe weder Trost noch Hoffnung glimmte.“ (DHA 5: 219)

Diese Textstelle spricht die Gefangenschaft der Menschen in politische und religiöse Konventionen an. Eine eventuelle Auflehnung gegen dieses Wertesystem (buhlen der Engel mit den Töchtern der Erde) wird durch die Machthaber auf eine demütigende Weise bestraft. Der Boden wird ihnen entzogen.

In Laurences Tanz verarbeitet Heine das Boden-Motiv nicht unter dem Aspekt der Unterwelt im antiken Sinne, sondern als eine Verbindung zum Totenreich. Einer der imposantesten Stellen in Laurences Tanz ist das „Horchen mit nach dem Boden geneigtem Ohr“, worauf ein Zittern, ein Erblassen, ein Erstarren die Tänzerin überfällt (vgl. ebd.: 232). Gegen Ende der zweiten Nacht tritt dieser Teil der Tanzchoreografie als eine biographisch besetzte Geste zum Vorschein:

> “Ein geschickter Bauchredner wie er war, konnte er seine Stimme so moduliren, daß man glauben mußte sie käme aus der Erde hervor, und er machte mir dann weiß, das sey die Stimme meiner verstorbenen Mutter, die mir ihre Schicksale erzähle.“ (ebd.: 246 f.)

In dieser Episode stellt Heine den Bauchredner als eine Allegorie der Repressionsinstanz des restaurativen Deutschlands dar, der darauf ausgerichtet ist jegliche drohende revolutionäre Regung im Keime zu ersticken. Das Boden-Motiv gewinnt erst in Bezug auf ihre Verwendung im Vor- und Nachmärz eine politische Tragweite. Ausgehend von der wörtlichen Bedeutung; Erde, Territorium, Gebiet, Grundlage (vgl. Wahrig 2006: 289), wird der Boden als „ein abstraktes politisches System“ im Vormärz zu einem zentralen Kollektivsymbol, das in den Diskussionen um die 48er Bewegung weite Verbreitung findet. Es ist der „Boden der Revolution“, der durch sozio-politische Kämpfe zu einem Wechsel gezwungen werden kann (vgl. Drews & Gerhard 1984: 142f.). Wenn man den Boden unter dem Aspekt Gebiet und Territorium betrachtet, die zu erobern ist, wäre eine Grenzüberschreitung mit fatalen Folgen verbunden. Auf diese Folgen macht Heine sowohl in dem zweiten Paganini-Auftritt als auch in dem rätselhaften Tanz der Laurence aufmerksam

5.3.3.4 Das Dionysos-Motiv

Tanz und Musik ist in Heines Werken ein Ausdruck von dionysischem Motiv und spielt eine zentrale Rolle. In den *Florentinischen Nächten* bildet der Tanz das Hauptmotiv. Sie wird durch eine primitiv wirkende Musik, erzeugt durch eine große Trommel und eine Triangel, begleitet. Der Tanz enthält bacchantische Züge, die auf den „vitalen Rausch“ des Dionysischen abzielt und dadurch den Zugang zu ästhetisch-literarischen, sozio-politischen, biographischen und psychologischen Assoziationen ermöglicht. Das Dionysische bedeutet für Heine ein revolutionäres Aufbäumen gegen politische und religiöse Repression (vgl. Secci 1981: 89f.).

Zunächst ist zu klären, was der Tanz allgemein bedeutet und welche Signaturen er im 19. Jahrhundert hinterlassen hat. Tänze entstehen durch Körperbewegungen, die ein bestimmtes Verhältnis vom Mensch und Welt darstellen. Sie sind „Darstellungs- und Ausdrucksformen der Menschen“, die kulturelle sowie historische Unterschiede aufweisen und somit ein Weltwissen spezifischer Art repräsentieren. Der Gegenstand des Tanzes ist der menschliche Körper, der sich durch rhythmische Bewegungen äußert, „in denen sich die Dynamik des kollektiven und individuellen Imaginären ausdrückt“. Der Tanz verkörpert eine nonverbale Sprache, die sich zu einem menschlichen Ausdrucksmittel mit ästhetischer Kraft entwickelt. Sie wird historisch und kulturell betrachtet zumeist mit Tod, Ekstase und Opfer in Verbindung gebracht, welches auf den Wunsch des Menschen gründet, der aus seinem Alltag und somit auch aus sich selbst herauszutreten möchte (vgl. Brandstetter & Wulf 2007: 9ff.).

Heine verarbeitet den Tanz in den *Florentinischen Nächten* zu einer kommunikativen Ausdrucksform, wodurch er durch Tod, Ekstase und Opfer einen Zusammenhang mit dem bacchantischen Kult herstellt. Er sieht in Dionysos die irdischen Freuden verankert und bringt sie mit schauderhaften und entfremdenden Elementen des „mittelalterlichen Totentanzes“, den sogenannten Willis, zusammen (vgl. Secci 1981: 91ff.). In den Elementargeistern berichtet Heine ausführlich von der Sage der Willis. Die Willis sind gespenstische Tänzerinnen, die als Bräute vor der Hochzeit gestorben sind.

> „Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren todten Herzen, in ihren todten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den Heerstraßen, und Wehe! dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet. Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er todt niederfällt. Geschmückt mit ihren Hochzeitkleidern, Blumenkronen und flatternde Bänder auf den Häuptern, funkelnde Ringe an den Fingern, tanzen die Willis im Mondglanz, eben so wie die Elfen. Ihr Antlitz, obgleich schneeweiß, ist jugendlich schön, sie lachen so schauerlich heiter, so frevelhaft liebenswürdig, sie nicken so geheimnißvoll lüstern, so verheißend; diese todten Bacchantinnen sind unwiderstehlich.“ (DHA 9: 19 f.)

Tanz und Tod wirkt seit Beginn der Menschheitsgeschichte als „Auferstehungs-, Toten- und Begräbnistänzen“ zusammen. Ihre „Symbiose“ hat eine lange Tradition in Kunst und Literatur. Die Wurzeln liegen im spätmittelalterlichen Totentanz, die vor dem Hintergrund der Pestwellen in Europa seit dem 14. Jahrhundert entstanden sind. Auch nach der letzten Pestwelle bleibt der Totentanz als Motiv in der Literatur erhalten und vergibt seinen Platz als „Todbringer“ den wütenden Kriegen und Katastrophen der folgenden Jahrhunderte. Wie es Heine in den *Elementargeistern* beschreibt, verkörpert der dionysische Tanz die Versetzung der Tanzenden in einen ekstatischen Zustand des „Sich–zu-Tode-Tanzens“ (vgl. Link 1993: 11ff.).

Welche psychologisierende Wirkung mit dieser Sage erreicht wird, erläutert Heine ebenfalls:

> „Das Volk, wenn es blühende Bräute sterben sah, konnte sich nie überreden, daß Jugend und Schönheit so jähling gänzlich der schwarzen Vernichtung anheimfallen, und leicht entstand der Glaube, daß die Braut noch nach dem Tode die entbehrten Freuden sucht. […]Es ist den Volkssagen eigenthümlich, daß ihre furchtbarsten Katastrophen gewöhnlich bey Hochzeitfesten ausbrechen. Das plötzlich eintretende Schreckniß kontrastirt dann desto grausig schroffer mit der heiteren Umgebung, mit der Vorbereitung zur Freude, mit der lustigen Musik.“ (DHA 9: 20)

Diese Textstelle liefert einen bedeutenden Hinweis auf Heines Schreibweise in den *Florentinischen Nächten*. Er nutzt durchweg den Effekt des Kontrastes um seine Erzählung schreckhaft zu verzerren.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erlebt Heine in Paris wie das romantische Ballett seinen Höhepunkt erreicht. Er bleibt nicht nur als Augenzeuge, sondern liefert durch die Bekanntmachung der Sage der Willis dem romantischen Ballett des 19. Jahrhunderts einen seiner phantastischen Stoffe (vgl. Ruprecht 2002: 562). In den Florentischen Nächten nutzt er diese Sage, um die Pariserinnen in den Salons zu charakterisieren:

> „Dieser Durst das Leben zu genießen, als wenn in der nächsten Stunde der Tod sie schon abriefe von der sprudelnden Quelle des Genusses, oder als wenn diese Quelle in der nächsten Stunde schon versiegt seyn würde,

> diese Hast, diese Wuth, dieser Wahnsinn der Pariserinnen, wie er sich besonders auf Bällen zeigt," (DHA 5: 237 f.)

zeugt von großer Begeisterung. Falls dieser ungezügelte Tanz der Pariserinnen als eine Anspielung auf eine gelungene Revolution gedeutet wird, gewinnt Laurences Tanz ebenfalls eine politische Dimension.

Am Anfang des 19. Jahrhunderts orientiert sich auch der Bühnentanz an den ästhetischen Normen der Romantik. Phantastische und märchenhafte Elemente aus nordischen Mythen (Elfen, Nymphen, Erd-, Wasser- und Luftgeister) übernehmen die Bühne. Tänzerinnen treten als fliegende Wesen auf, wie z. B. Schmetterlinge, Schwäne, Luftgeister etc. (vgl. Otterbach 1992: 107 f.). Die Tanzbewegungen richten sich als Ausdruck von Sehnsucht nach einer anderen Welt in die Höhe. Der Fluchtversuch in eine „überirdische Welt" äußert sich als „ekstatische Selbstvergessenheit" (vgl. ebd.: 119 f.). Heine, der auch Tanzkritik in seinen Werken betreibt, unternimmt nicht den Versuch eine fachspezifische Kritik zu verfassen. Im Gegenteil demonstriert er über die Tanzkritik sein künstlerisches Programm. Heine sieht im Tanz ein „künstlerisches Potenzial", dass er in der zeitgenössischen Tanzpraxis als nicht realisiert sieht. Bei Heine steht nicht die im Tanz stilisierte und vom Begehren der Zuschauer aufgeladene Tänzerin im Vordergrund seines Interesses, sondern ihre Körpererfahrung (vgl. Ruprecht 2002: 553 ff.). Vor diesem Hintergrund entwirft Heine Laurences Tanz als ein Kontrastprogramm zum klassischen Ballett. Er charakterisiert den klassischen Tanz bzw. allgemein die klassische Kunst als „Idealität und Lüge", weil es sich vom Gesellschaftlichen abkapselt:

> „Das war nicht das klassische Tanzen, das wir noch in unseren großen Balletten finden, wo, ebenso wie in der klassischen Tragödie, nur gespreizte Einheiten und Künstlichkeiten herrschen; das waren nicht jene getanzten Alexandriner, jene deklamatorischen Sprünge, jene antithetischen Entrechats, jene edle Leidenschaft, die so wirbelnd auf einem Fuße herumpirouettiert, daß man nichts sieht als Himmel und Trikot, nichts als Idealität und Lüge! Es ist mir wahrlich nichts so sehr zuwider, wie das Ballet in der großen Oper zu Paris, wo sich die Tradizion jenes klassischen Tanzens am reinsten erhalten hat, während die Franzosen in den übrigen Künsten, in der Poesie, in der Musik, und in der Malerey, das klassische System umgestürzt haben. Es wird ihnen aber schwer werden eine ähnliche Revoluzion in der Tanzkunst zu vollbringen[…].Mademoiselle

> Laurence war keine große Tänzerin[…] aber sie tanzte wie die Natur den Menschen zu tanzen gebietet: ihr ganzes Wesen war im Einklang mit ihren Pas, nicht bloß ihre Füße, sondern ihr ganzer Leib tanzte, ihr Gesicht tanzte [...]Das war in der That kein klassischer Tanz, aber auch kein romantischer Tanz, in dem Sinne wie ein junger Franzose von der Eugène-Rendüelschen Schule sagen würde. Dieser Tanz hatte weder etwas Mittelalterliches, noch etwas Venezianisches, noch etwas Bucklichtes, noch etwas Makabrisches, es war weder Mondschein darin noch Blutschande ... Es war ein Tanz, welcher nicht durch äußere Bewegungsformen zu amüsieren strebte […]Als die Truppe sich wieder entfernt hatte, blieb ich noch lange auf demselben Platze stehen, und dachte drüber nach, was dieser Tanz bedeuten mochte? War es ein südfranzösischer oder spanischer Nazionaltanz?“ (DHA 5: 230f.)

Obwohl Tänze als wesentliche Ausdrucksform des Menschen „kulturelle Identität“ sowie „Selbst- und Weltverhältnis“ projizieren (vgl. Brandstetter & Wulf 2007: 121), löst Heine Laurences Tanz aus seinen kulturellen, kollektiven und ästhetischen Kontext los und konzipiert ihn als eine anthropologische Reise zum Ich. Die Choreografie des Tanzes passt sich an die Lebensgeschichte von Laurence an und wird in eine persönliche und private Ebene überführt. Maximilian ist von dem ersten Moment an von dem Tanz vereinnahmt und beschäftigt sich in der zweiten Nacht durchweg mit der Rätselhaftigkeit der Choreografie:

> „[…] die äußeren Bewegungsformen schienen Worte einer besonderen Sprache, die etwas Besonderes sagen wollte. Was aber sagte dieser Tanz? Ich konnte es nicht verstehen, so leidenschaftlich auch diese Sprache sich gebärdete. Ich ahnte nur manchmal, daß von etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede war. […]An dergleichen mahnte wohl der Ungestüm, womit die Tänzerinn ihr Leibchen hin und her schleuderte, und die Wildheit womit sie manchmal ihr Haupt rückwärts warf, in der frevelhaft kühnen Weise jener Bachantinnen, die wir auf den Reliefs der antiquen Vasen mit Erstaunen betrachten. Ihr Tanz hatte dann etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, etwas Fatalistisches, sie tanzte dann wie das Schicksal. Oder waren es Fragmente einer uralten verschollenen Pantomime? Oder war es getanzte Privatgeschichte?“ (DHA 5: 230f.)

Heine beschreibt Laurences Tanz nicht mit der Präzision und Fachlichkeit eines Tanzkritikers. Er fokussiert die Emotionen der Tänzerin und vermittelt über Maximilian die tiefreichende sowie facettenreiche Bedeutung des Tanzes:

> „[…]sie wurde manchmal blaß, fast totenblaß, ihre Augen öffneten sich gespenstisch weit, um ihre Lippen zuckten Begier und Schmerz, und ihre schwarzen Haare, die in glatten Ovalen ihre Schläfen umschlossen, bewegten sich wie zwei flatternde Rabenflügel. […]Ich ahnte nur manchmal, daß von etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede war. […]Manchmal beugte sich das Mädchen zur Erde, wie mit lauerndem Ohre, als hörte sie eine Stimme, die zu ihr heraufspräche... sie zitterte dann wie Espenlaub, bog rasch nach einer anderen Seite, entlud sich dort ihrer tollsten, ausgelassensten Sprünge, beugte dann wieder das Ohr zur Erde, horchte noch ängstlicher als zuvor, nickte mit dem Kopfe, ward roth, ward blaß, schauderte, blieb eine Weile kerzengrade stehen, wie erstarrt, und machte endlich eine Bewegung wie jemand der sich die Hände wäscht. War es Blut, was sie so sorgfältig lange, so grauenhaft sorgfältig von ihren Händen abwusch? Sie warf dabey seitwärts einen Blick, der so bittend, so flehend, so seelenschmelzend ... und dieser Blick fiel zufällig auf mich.“ (ebd.: 230f.)

Erst am Ende der zweiten Nacht lüftet Maximilian das Geheimnis des Tanzes, indem er die Biographie Laurences ergründet. Laurence ist die Tochter eines Grafen, der seine Gattin misshandelt bis die hochschwangere Frau stirbt. Nach einer prunkvollen Beerdigung finden Grabräuber die Gräfin in den Geburtswehen im Grabe vor. Die Scheintode bringt Laurence auf die Welt, woraufhin sie das Zeitliche segnet. Das Totenkind Laurence wird zur Erziehung an einen Bauchredner ausgehändigt. Der Bauchredner, der ein ehemaliger Kammerdiener des Grafen war, genießt es Laurence psychisch zu foltern. Er verstellt seine Stimme so, dass Laurence glaubt, es sei die Stimme ihrer Mutter, die aus der Erde ihr grausames Schicksal erzählt. Jedes Mal wenn sie tanzt, wird dieses Trauma aus ihrer Kindheit lebendig. Maximilian versteht nun, welche Bedeutung die Verbeugung zur Erde und horchen für Laurence trägt (vgl.ebd: 246f.).

Laurences Tanz kann nicht einem bekannten Tanz zugeordnet werden. Es ist ein Ausdruckstanz, den Heine zur Verdeutlichung der engen Verbindung zwischen psychischer Erfahrung und körperlichem Vollzug heranzieht. Laurence baut ihren Tanz zu einem „Ausdrucksmedium“ aus, die als eine persönliche Sprache eine therapeutische Wirkung entfaltet. Der Höhepunkt der Erzählung wird auf die Enträtselung der Choreografie des Tanzes gesetzt. Heine entzieht dem Tanz auch jegliche Identität, indem er dem Tanz keinen Bühnenraum gewährt. Der Tanz wird zunächst auf der Straße, dann in

Laurences Schlafgemach vollzogen (vgl. Ruprecht 2002: 565 f.). Wenn man Laurences Tanz als eine politische Chiffre begreift, gewinnt der Inszenierungsort eine wesentliche Bedeutung. Heine konzipiert den Tanz zuallererst in einer öffentlichen Sphäre auf der Straße und nicht wie es im 19. Jahrhundert üblich ist als ein Bühnentanz für den Bildungsbürgertum. Anschließend wird der Tanz in die Privatsphäre transferiert, die eine Entschlüsselung der rätselhaften Tanzsprache ermöglicht. Obwohl der Tanz nur eine persönliche und psychologische Lebensgeschichte zu projizieren scheint, entlarvt er sich als Heines Revolutionskonzept und zugleich als Warnruf.

Laurences Tanz bietet zunächst das Bacchantische dar, das sich jedoch nicht bis zum Ende aufrechterhalten kann. Der vitale Rausch des Bacchantischen wird durch Angst, Schmerz und Qual durchbrochen. Die Verbindung des Dionysischem mit dem Totentanz verweist aus Heines Misstrauen gegenüber das Gelingen einer deutschen Revolution, die zugunsten des Volkes ausfallen wird (vgl. Secci 1981: 90ff.). Auch Betz unterstreicht Heines Misstrauen. Er deutet Laurence als „die Allegorie der Freiheit“, die als fünfzehnjährige Straßenartistin in London während der Restaurationszeit als eine „griechisch schöne“ Gestalt (vgl. DHA 5: 228) ihren Tanz aufführt. Als Maximilian Laurence nach der Julirevolution in Frankreich antrifft, bemerkt er, dass ihr Gesicht »nicht mehr so marmorrein und marmorglatt wie ehemals« (vgl. ebd.: 239) ist (vgl. Betz 1971: 101). Laurence hatte sich von der Artistengruppe befreit, die sie demütigte, verhungern ließ und ausbeutete, doch sie erscheint als Gattin eines gealterten Bonapartisten in einer anderen Form der Gefangenschaft.

Heines Skepsis gegenüber einer bevorstehenden Revolution äußert sich insbesondere durch das Ritual des Händewaschens gegen Ende des Tanzes. Nachdem Laurence zweimal nach der Erde horcht und jedes Mal noch entsetzter sich erhebt, beginnt sie sich die Hände zu waschen:

> „[…]blieb eine Weile kerzengrade stehen, wie erstarrt, und machte endlich eine Bewegung wie jemand der sich die Hände wäscht. War es Blut, was sie so sorgfältig lange, so grauenhaft sorgfältig von ihren Händen abwusch? Sie warf dabey seitwärts einen Blick, der so bittend, so flehend, so seelenschmelzend... und dieser Blick fiel zufällig auf mich.“ (DHA 5: 232)

Heine entwirft in Laurences Tanz-Choreografie ein kontroverses Verständnis auf. Laurence unternimmt nicht den Versuch in eine Phantasiewelt zu flüchten, wie es im Bühnentanz des 19. Jahrhunderts üblich ist, sondern schenkt ihr Gehör der Erde. Indem Heine sie nach der Erde horchen und ihre makabre Herkunft bewusst machen lässt, signalisiert er die Notwendigkeit einer Konfrontation mit der gegenwärtigen politischen Lage. In Laurences Tanz sickern sowohl die politisch- sozialkritische Haltung, als auch die Anzeichen einer bevorstehenden Revolution durch. Heine verbirgt hinter der Lebensgeschichte Laurences seine Warnung. Er befürchtet die Töne einer Revolution zu vernehmen, die eine sehr blutige Form anzunehmen droht.

5.4 ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG

Die Motivanalyse belegt die Vielfalt der Motive und bestätigt folglich Heines Bemerkung, dass es sich bei den *Florentinischen Nächten*, um ein welterfreuliches Buch handeln werde. Heine stellt einen kosmopolitischen Bezug her, indem er Motive aus unterschiedlichen Bereichen, wie beispielsweise dem Orient, der Schwarzen Romantik, der Antike sowie der Religion, erarbeitet.

Motive, die Heine im religiösen Bereich integriert, wie z.B. das Salomon- Motiv, das Motiv des Jüngsten Gerichtes sowie das Todes-Motiv liegen allen drei monotheistischen Religionen zugrunde. Des Weiteren bezieht Heine weitere Motive aus der Klassik und Romantik, zu nennen sind die Motive des Teufelspaktes und das Dionysos- Motiv. Heine transformiert die Motive in einer eindrucksvollen Weise, so dass sie kaum über Parallelen zu den klassischen und romantischen Motiven verfügen. Die Motive erhalten entweder für die Leser, die mit den Jungdeutschen Gedankenschmuggel vertraut sind, eine politische Tönung oder signalisieren seinen Bruch mit der Klassik und Romantik.

In der ersten Nacht nimmt das Motiv des Teufelspakts eine zentrale Stellung. Das bei den Lesern durch Goethes *Faust* präsente Motiv entpuppt sich als eine Simulation der bevorstehenden Revolution, die sowohl auf eine mögliche Entgleisung der Revolution als auch auf den Erfolg verweist.

Das Dionysos-Motiv, das Laurences Tanz umfasst, steht im Mittelpunkt der zweiten Nacht. Auch an dieser Stelle wird das Revolutionäre greifbar. Hinter der sichtbaren Privatgeschichte verbirgt sich der Freiheitskampf des Bürgertums.

Alle Motive sind gekennzeichnet durch ihre Dualität. Sie rufen bei den „klugen“ Lesern Assoziationen hervor, die durchweg politische Botschaften erhalten. Für die Leser, die auf Unterhaltung bedacht sind, bietet Heine ein populäres und amüsantes Buch.

6. MOTIVKOMPLEX DER FLORENTINISCHEN NÄCHTE

Um das Motivkomplex der Florentinischen Nächte entsprechend deuten zu können, muss die damalige Handhabung der Zensurpolitik in Bezug auf Heine zurückverfolgt werden. Heine wird 1831 zum ersten Mal Opfer der Zensurpolitik. Der vierte Teil der Reisebilder wird als eine „höchst verwerfliche Schrift“ beurteilt und in ganz Preußen verboten. Dieses Verbot richtet sich gegen die politisierenden Schriften Heines, die eine steigende Tendenz im „Kampf gegen das Restaurationssystem“ aufweisen. Heines Kritik gegen politische Vorgänge und religiöse Haltung spitzt sich soweit zu, dass er sich auch öffentlich für die „Notwendigkeit einer universalen Revolution“ ausspricht. Hierauf beginnt die Phase der zensorischen und verlagsbedingten Verstümmelungsvorgänge Heinescher Werke. Heine muss sowohl die Entschärfung seiner politischen Schriften erdulden, deren Intentionen durch die Zensur getilgt werden, als auch schlechte Absätze seiner kürzlich erschienenen Bücher einstecken. Im vorherrschenden Kampf gegen die Repressionspolitik der restaurativen Kräfte und den Profitinteressen des Verlegers antwortet Heine im 3. Salon-Band mit einem neuen Textkonzept (vgl. ebd.: 854ff.).

Das neue Textkonzept ist verbunden mit Selbstzensur und Genrewechsel. Mit der Selbstzensur versucht Heine der Fremdzensur durch den restaurativen Staat und der Redaktionszensur zu entgehen. Die Zensur greift anstößige Textstellen an, die Kritik an der gegenwärtigen politischen Lage und der „biedermeierlich verengten Vorstellung von Christentum“ ausüben sowie gegen die vorherrschende Moralvorstellung verstoßen. Während der Entstehungszeit des 3. Salon-Bandes betont Heine in mehreren Briefen sein selbstzensorisches Vorhaben (vgl. ebd.: 863 f.). In seinem Brief vom 12. Januar 1836 heißt es:

> „Auf jeden Fall aber werde ich in meinem nächsten Buche gar nichts geben, was politisch oder religiös mißfällig seyn könnte, und ich richte es danach ein, daß ein Censor auch kein einziges Wort daran streichen kann.“ (HSA 21: 132)

Es ist nahegelegen, dass Heine einen Genrewechsel auch zur Abwechslung nach dem „reflexions- und theoriebesetzten Thesen der *Geschichte und Religion in Deutschland* und der *Romantischen Schule*«“ vorsieht. Der derzeitige Druck der Zensur könnte seine Entscheidung begünstigt haben. Gleichzeitig erhält Heine dadurch auch die Gelegenheit seine vielseitige Autorschaft nochmals unter Beweis zu stellen (vgl. DHA 5: 865). Die Novelle ist im Vormärz eine kontroverse Gattung; Einerseits wird sie von den Autoren des Jungen Deutschlands zum „Schmuggel“ von „Gedankengut“ bevorzugt, andererseits als „schwächliches, typisch deutsches Produkt der Biedermeierzeit“ abgewertet (vgl. Höhn 2004: 372 f.). Warum Heine sich an das Novellenschreiben wendet, erklärt er in seinem Brief vom 3. Mai 1836:

> „Aus dieser 2ten florentinischen Nacht werden Sie vielleicht ersehen, daß ich nöthigenfalls, wenn Politik und Religion mir verboten werden, auch von Novellenschreiben leben könnte. Ehrlich gesagt, dergleichen würde mir nicht viel Spaß machen, ich finde dabei wenig Amusement. Man muß aber Alles können in schlechten Zeiten.“ (HSA 21: 155 f.)

Ob Heine nur aufgrund der „schlechten Zeiten“ als Novellist auftretet und eine Novelle verfasst, die, wie er es in mehreren Briefen beteuert, keine zensorische Eingriffe bedürft, wird die Zusammenfassung der erarbeiteten Motive darlegen.

Die dialogische Erzählstruktur der *Florentinischen Nächte* wird auf das Werk *das Dekameron* von Giovanni Boccaccio zurückgeführt (vgl. DHA 5: 971). Boccaccio (1313- 1375) prägt im deutschen Raum nachhaltig die Novelle als Gattung. 1471/1472 erscheint seine Novellensammlung *das Dekameron* als deutsche Übersetzung. Für das Lesepublikum des 19. Jahrhunderts sind die Novellen Boccaccios insbesondere bekannt als eine romanisch- italienische Gattung. Die novella bzw. novellatore, abgeleitet von nuova, ist ursprüglich eine Bezeichnung für Neuigkeit und Nachricht. Daraus resultiert, dass die Novelle als eine Erzählung begriffen wird, die aktuelle Ereignisse schildert. Die anfänglichen italienischen Novellen werden dieser Anforderung gerecht, denn sie handeln von gegenwärtigen Vorkommnissen und enthalten zumeist genaue Orts- und Zeitangaben (vgl. Füllmann 2010: S. 7f.). In diesem Punkt weichen die *Florentinischen Nächte* von der Norm der Novellengattung ab. Sie spielt

nicht vor einem bedeutenden historischen oder gesellschaftlichen Hintergrund (vgl. Höhn 2004: 371).

Das Dekameron dagegen handelt von zehn jungen Adeligen, sieben Frauen und drei Männer, die sich im Jahre 1348 vor der Pest in Florenz in die ländliche Umgebung flüchten (vgl. Boccacio 2012: 9ff.). Um für Unterhaltung zu sorgen erzählen sie der Reihe nach Geschichten, die wie die *Florentinische Nächte* vielerlei schaurig- erotisches (vgl. DHA 5: 963) enthalten.

Der erste Hinweis für das Politische der *Florentinischen Nächte* besteht bereits in der Verortung der Handlung. Florenz scheint zunächst nur als eine Kulisse für die Novelle zu dienen, die mit *das Dekameron* in Verbindung gebracht wird. Sie entpuppt sich jedoch mit dem schon zu Beginn der Erzählung wie beiläufig erwähnten „Laurenziana, der Bibliothek der Medizäer“ (vgl. ebd.: 203) als ein Hinweis auf das Motiv des Machtkampfes. Dieses politisch behaftete Motiv ist eine Anspielung auf die ruhmreiche Medici-Familie[19], die das Zeitalter der Renaissance in Florenz prägt.

> „Ich kam aus der Laurenziana, der Bibliothek der Medizäer, und gerieth, ich weiß nicht mehr wie, in die Kapelle, wo jenes prachtvollste Geschlecht Italiens sich eine Schlafstelle von Edelsteinen gebaut hat und ruhig schlummert. Eine ganze Stunde blieb ich dort versunken in dem Anblick eines marmornen Frauenbilds, dessen gewaltiger Leibesbau von der kühnen Kraft des Michel Angelo zeugt, während doch die ganze Gestalt von einer ätherischen Süßigkeit umflossen ist, die man bey jenem Meister eben nicht zu suchen pflegt.“ (vgl. ebd.: 203)

Heine erweckt den Anschein, als ob er die über Jahrhunderte andauernde Machtpolitik der Medici-Familie preist. Sobald man jedoch die

[19] Die Medici-Familie hatte zu Beginn der Renaissance einen finsteren Ruf in Florenz, die von allerlei kriminellen Verstricktheiten herrührt. Im 15. Jahrhundert erreichen sie durch wirtschaftlichen Aufstieg eine Image-Änderung. Sie betreiben nur soviel Politik wie nötig, sichern ihre Macht in Florenz, indem sie als Bankiere ein Netzwerk aus Beziehungen errichten. Die Medici-Familie weist einen geschlossenen Familienverband auf. Die Geschichte der Familie ist nicht einzelnen Familienmitgliedern zuzuschreiben, sondern als eine „Generationübergreifender Prozeß der Machteroberung und –gestaltung“. Auch die Statuen in der Grabkapelle, die Heine in den *Florentinischen Nächten* beschreibt, spiegeln nicht die realen Gestalten der Familienmitglieder der Medici. Sie bleiben in der Zeit von ausdrucksvollen Kunstwerken seltsamerweise bildlos. (vgl. Reinhardt 1998: 12ff.)

Familiengeschichte der Medici auskundschaftet, dürfte man diese Textstelle als eine Ironie auffassen. Die Medici-Familie steigt durch richtige Strategien zur führenden Macht in Florenz auf. Als Bankiere errichten sie ein nationales und internationales Netzwerk aus Beziehungen. Besonders die Beziehung zum Papst, dem sie die finanziellen Angelegenheiten leiten, kommt ihnen zugute (vgl. Reinhardt 1998: 22 ff.). Zur Machtsicherung entwickeln sie eine bislang unbekannte Propaganda-Strategie, die sie mittels der Errichtung von imposanten Kunstwerken zur Schau stellen. Ihre Macht ist gekennzeichnet von „Schein und Sein" (vgl. ebd.: 7 ff.). Vor diesem Hintergrund erweist sich diese harmlos wirkende Textstelle erzähltechnisch betrachtet als bedeutend, denn Florenz wird somit zu einer politischen Kulisse. Auch die Namensähnlichkeit von „Biblioteca Medicea Laurenziana" mit der Tänzerin Laurence dürfte keine zufällige Erscheinung sein. Diese Parallele wird in der Düsseldorfer Heine Ausgabe als trivial eingestuft. Doch sobald diese Namensähnlichkeit mit der Machtpolitik der Medici-Familie in Verbindung gebracht wird, erhält der Name Laurence ebenfalls eine politische Bedeutung.

Der zweite Titelteil »*Nächte*« wird in den Erläuterungen zu den *Florentinischen Nächten* in der DHA eher auf die romantische Tradition bezogen. Sie hat wie bekannte romantische Novellen die „Abgründe der Nacht als Spiegel der geheimnisvollen menschlichen Seele"[20] (vgl. DHA 5: 964ff.). Wenn man Heines Verhältnis zur Romantik vor Augen hält und den Einfluss des *Dekamerons* im Vergleich zu den Märchen aus *1001 Nacht* bewertet, könnte man zu dem Schluss kommen, dass die romantische Tradition sowie *das Dekameron* als eine Camouflage für Heines eigentliches Vorhaben, ja sogar als ein Ablenkungsmanöver dient. Es ist nicht das einzige Mal, dass zum Gegenstand der Erzählung Heine den Scheherazad-Stoff gebraucht. Während er in den *Florentinischen Nächten* eine versteckte Anspielung darauf macht, ist der Scheherazad-Stoff in dem Artikel vom 22. März 1848 in *Lutezia* offenkundig.

[20] gemeint sind Werke wie E.T.A. Hofmanns *Nachtstücke*

> „Ja, das ist unglaublich! Das übersteigt die hitzigsten Phantasie-Geburten eines arabischen Improvisators, alle Fabelspiele müßiger Gehirne, alle Mährchen von tausend und einer Nacht! Scheherezade wagte in ihren Erzählungen manche allzu kecke Abentheuerlichkeit, manche allzu wunderliche Sprünge und der schlaftrunkene Sultan ließ sich die grellsten Verletzungen der Wahrscheinlichkeit ganz ruhig gefallen; – hätte jedoch die erfindungsreiche Dame sich unterstanden die Vorgänge der letzten drey Wochen, unsere jüngsten Tagesbegebenheiten, ganz treu zu erzählen, so wäre der Sultan Schariar gewiß vor Ungeduld aus dem Bette gesprungen und er würde ausgerufen haben: 'die Geschichte von den verwünschten Fischen, die in der Bratpfanne wie Menschen reden, war schon keineswegs glaubwürdig und sündigte bereits gegen alle herkömmlichen Vernunftbegriffe, aber nimmermehr lasse ich mir etwas aufbinden, das so unerhört ist wie das Februarmährchen von Paris oder gar die unmöglichen, von übelgesinnten Tollhäuslern ausgeheckten Zauber-Revoluzionen, die an den stillen Ufern der Donau und der Spree statt gefunden haben sollen! Dummes Weib! dumme Geschichten!'" (DHA 14/1: 292)

Diese Textstelle bringt den Scheherazad-Stoff mit den gegenwärtigen politischen Ereignissen in Verbindung, und zwar das Scheitern der Februarrevolution. Es ist wiederum ein Indiz dafür, dass Heine genau wie die Novellen von Boccaccio auch mit den Märchen aus *1001* Nacht vertraut ist. In der Heineforschung hebt man den Einfluss *des Dekamerons* von Baccaccio auf die *Florentinischen Nächte* hervor, so dass der Scheherazad-Stoff überschattet wird. Obwohl sich Heine in der Rahmenerzählung von beiden Erzählsammlungen inspirieren lässt, überwiegt der Einfluss der *1001 Nacht*. Wie es auch in *1001 Nacht* der Fall ist, besteht die Rahmenhandlung aus einer privaten Situation ohne einen historischen Bezug. Desweiteren stellt die Anzahl der Erzähler ebenfalls eine Parallele zur orientalischen Märchensammlung dar.

Die Analyse des gesamten Motivkomplexes weist auf einen näheren Bezug zum Scheherazad- Stoff als der Dekameron- Stoff hin, denn die Florentinischen Nächte sind auf ein Erzählen ausgerichtet, welches den Tod hinauszögert, ja gar zu überlisten versucht. Heine verleiht dem Scheherazad- Stoff, die ihm übliche politische Tönung auf eine ihm unübliche Weise. Aufgrund des Zensurdrucks muss Heine seinen Ton mäßigen und direkte Kritik unterlassen. Zudem weist Schereazads Haltung ebenfalls eine Parallele zu Heine. In der Rahmenerzählung der *1001 Nacht* heißt es bei Shereazad: „[…] denn ich will

entweder die Welt von diesen Mordtaten befreien oder selbst sterben, wie die andern (vgl. Weil 2015: 25)“. Die Aufopferung Shereazads für das Wohl des Volkes weist auf das Märtyrer-Motiv, worauf Heine auch zurückgreift.

6.1 DAS TORSO- MOTIV

Slobodan Grubačić schreibt dem Torso-Motiv im Zusammenhang mit dem Aufbau der Erzählung eine strukturbestimmende Funktion zu. Mit dem Torso-Motiv „zerstückelt“ Heine die dem Lesepublikum wohl bekannte Gattungsnormen der Novelle. Er parodiert die erzähltypischen Merkmale der Gattung mit Anspielungen (vgl. Grubačić 1975: 97f.): „[…] ich brauche also nicht zu fürchten, daß ich Sie langweile, wenn ich die Möbel des Zimmers worin ich mich befand, wie heutige Novellisten pflegen, etwas ausführlich beschreibe“. Maria kommentiert mit derselben ironischen Art: „Vergessen Sie nur nicht das Bett, theurer Freund!“ (vgl. DHA 5: 248). Das Torso- Motiv tretet in der Rahmenstruktur der *Florentinischen Nächte* besonders hervor. Heine weicht im Ausbau der Rahmenhandlung von der Norm ab. Beide Nächte beginnen und enden so unerwartet, dass die Novelle eine „torsohafte“ Gestalt annimmt. Auch die Binnenerzählung ist durchzogen von unabgeschlossenen, plötzlich abgebrochenen, zurückgestellten Episoden, die den fragmentarischen Charakter der Nächte ausmachen (vgl. Grubačić 1975: 99ff).

Heine lehnt sich gegen die Erzähltradition der Novelle auf, wie er sich auch auf die politische und religiöse Tradition der Restaurationszeit aufbäumt. Das Torso-Motiv könnte demnach durchaus als eine Anspielung auf das „torsohafte“ bzw. zerstückelte Deutschland gedeutet werden. Sie durchstreift die ganze Erzählung. Mal erscheint es als zerstückelte Statuen in einen „Schlossgarten“ mit überwucherten Wegen und zerbrochenen sowie zerstückelten Bäumen; mal als ein verwahrlostes Adelshaus mit zerschlagenen Möbeln, aufgerissenen Böden und zerschlagenen Fensterscheiben (vgl. DHA 5: 201) mal als Engländerinnen, die wie Statuen aussehen, denen die Nasenspitzen abgeschlagen sind (vgl. ebd.: 226); mal als eine Künstlerfamilie, die aus

ungewöhnlichen Mitgliedern besteht und sich auf eine ungewöhnliche Weise auflösen.

6.2 DAS MOTIV DES RÄTSELHAFTEN

In der Binnenerzählung der *Florentinischen Nächte* betont Maximilian stets das Rätselhafte in seinen Erzählungen, welches er nicht in der Lage ist auf Anhieb zu entschlüsseln. Das Motiv der Rätselhaftigkeit wird mit der ersten Erwähnung von Mademoiselle Laurence erzeugt. Maria fragt Maximilian, ob sie eine Marmorstatue oder ein Gemälde, eine Tote oder ein Traum sei. Die Antwort Maximilians, dass sie vielleicht all dies verkörpert, lässt keine eindeutige Zuordnung zu. Maria stuft sie als eine Geliebte „von sehr zweifelhaftem Fleische“ ein (vgl. ebd.: 207). Diese Spannung, die durch die Rätselhaftigkeit entsteht, wird bis zum Ende der Erzählung aufrechterhalten.

In der zweiten Nacht wird dieses Motiv verstärkt. Von der ersten Begegnung mit der Artistengruppe an fasst er den Tanz als ein Rätsel auf, die er nicht zu deuten fähig ist:

> „Ich der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Räthsel nicht lösen, und daß ich immer vergeblich nach dem Sinn desselben tappte, daran war auch wohl die Musik Schuld, die mich gewiß absichtlich auf falsche Fährten leitete, mich listig zu verwirren suchte und mich immer störte.“ (ebd.: 231)

Wenn man die *Florentinischen Nächte* als ein Werk, worin Gedankenschmuggel betrieben wird interpretiert, muss dem zweiten Teil des Zitats besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Dort könnte Heine seine Absicht eingebettet haben. Wie die Musik Maximilian verwirrt, soll die Oberflächenstruktur der *Florentinischen Nächte* die Zensoren auf eine falsche Fährte locken. Demnach könnte der erste Teil dieser Textstelle als ein Hinweis Heines gelten, der den Leser darauf sensibilisieren möchte, dass dieses Werk eine tiefgründige Bedeutung verbirgt. Auch die Episode des tauben Malers Lyser verstärkt Heines mögliche Botschaft. Wie der Maler, welcher trotz seiner Taubheit die

Musik aus den Gesichtern lesen kann, wenn er sich nur nahe genug am Orchester befindet (vgl. ebd.: 214), könnte auch der Leser, wenn er nahe genug an seinen Werk herantretet, die unsichtbaren Signaturen erkennen.

Am deutlichsten wird das Motiv des Rätselhaften im Tanz der Laurence realisiert. Im Kapitel 5.3.3.4 wird der Tanz unter dem Dionysos-Motiv ausführlich behandelt. Maximilian verweist bis zum Ende der zweiten Nacht auf die Rätselhaftigkeit dieses Tanzes. Er bewertet den Tanz als eine verschlüsselte Sprache und nimmt die Herausforderung an, dieses Rätsel zu lösen. Dass der Tanz auf einem Teppich vorgeführt wird, intensiviert die Rätselhaftigkeit der Erzählung. Der Teppich bildet einen imaginären Raum für Laurences Tanz, der eine magische, zeitlose und rätselhafte Wirkung entfaltet (vgl. Kapitel 5.1.3.1 Das Motiv des Teppichs). Diese Kombination von Teppich und Tanz könnte als ein Verweis auf die Rätselhaftigkeit des gesamten Novellenfragments aufgefasst werden. Daraus resultiert, dass die Oberflächenstruktur der Erzählung mit dem Tanz eine Privatgeschichte bietet, wobei die Tiefenstruktur eine Simulation der bevorstehenden Revolution aufzeigt.

6.3 DAS MOTIV DES SCHEIN UND SEINS

Das Motiv des Scheins und Seins sind eng an das Motiv des Rätselhaften angelegt. Einzelne Episoden unterliegen entweder einem Wandlungsprozess oder vermitteln einen Eindruck, der der erzählerischen Wirklichkeit nicht entspricht, die wiederum eine rätselhafte Sphäre schafft.

Die Paganini-Episode wäre einer der treffenden Beispiele. Maximilian stellt zunächst die Diskussion um Paganinis Portrait voran. Unter dem vielen erstellten Portrait soll nur einer dem wahren Aussehen Paganinis gleichkommen. Heine liefert somit den ersten Hinweis auf das Motiv des Scheins und Seins. Im weiteren Verlauf der Episode schildert Maximilian vom Paginini-Konzert, das er in Hamburg besucht hat:

> „[…] und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situazionen vor die Augen brachte, daß er mir in

> tönender Bilderschrift allerley grelle Geschichten erzählte[…]. Schon bey seinem ersten Bogenstrich hatten sich die Kulissen um ihn her verändert […].“ (ebd.: 217)

Das Konzert beginnt mit dieser Wahrnehmung. In den drei Auftritten befindet sich die Paganini-Gestalt fortwährend im Wandel. Der Liebhaber Paganini wird zum Mörder, anschließend zu einem Mönch, der einen Blutsturm heraufbeschwört und zuletzt verwandelt er sich zum Mensch-Planeten (vgl. ebd.: 217 ff.). Der Leser wird zwischen dem realen Paganini-Auftritt und Maximilians assoziierten Geschichten so hin und her gerissen, dass er nicht fähig ist zwischen Schein und Sein zu unterscheiden.

Auch Laurences Tanz unterstreicht dieses Motiv. Das fünfzehnjährige Mädchen wartet „verdrießlich in sich selbst versunken“ auf ihren Auftritt. Sobald Laurence ihren Tanz beginnt, wird aus dem unbeteiligten Mädchen eine leidenschaftliche Tänzerin. Laurences Verwandlung ist mit dem nicht abgeschlossen. Maximilian begegnet ihr nach Jahren in den französischen Salons und stellt fest, dass dieses Mitglied der Artistengruppe durch Heirat zu einer Dame aufgestiegen ist (vgl. ebd.: 239ff.).

Das Motiv des Scheins und Seins werden auch durch unbedeutend wirkende Passagen betont. Sei es die Erwähnung der Florentiner Medici-Familie, die ihre Existenz und Macht sicherten, indem sie anders schienen als sie waren. Auch die Frau Mutter führt eine Schein-Existenz. Sie kleidet sich als eine Witwe und erweckt den Anschein, als ob sie die Mutter des fünfzehnjährigen Mädchens ist. Doch in Wirklichkeit ist sie weder Laurence leibliche Mutter noch ist sie verwitwet (vgl. ebd.: 245).

> „Aber ist es nicht Thorheit, den inneren Sinn einer fremden Erscheinung ergründen zu wollen, während wir nicht einmal das Räthsel unserer eignen Seele zu lösen vermögen! Wissen wir doch nicht einmal genau, ob die fremden Erscheinungen wirklich existiren! Können wir doch manchmal die Realität nicht von bloßen Traumgesichten unterscheiden! War es ein Gebilde meiner Phantasie, oder war es entsetzliche Wirklichkeit, was ich in jener Nacht hörte und sah? Ich weiß es nicht. Ich erinnere mich nur, daß, während die wildesten Gedanken durch mein Herz fluteten, ein seltsames Geräusch mir ans Ohr drang. Es war eine verrückte Melodie, sonderbar leise. Sie kam mir ganz bekannt vor, und endlich unterschied ich die Töne eines Triangels und einer Trommel.“ (ebd.: 248)

Heine erörtert die Schwierigkeit einer Trennung von Traum (Schein) und Wirklichkeit (Sein). Für einen Leser, der mit Heines politisierenden Schriften vertraut ist, verfügt diese Textstelle über einen tieferen Sinn. Er verweist am Ende der *Florentinischen Nächte* nochmals auf die esoterische Erzählstruktur seines neuen Textkonzeptes. Der Leser erhält die Botschaft, dass er sich bemühen muss, um die Erzählung zu durchschauen.

6.4 DAS MOTIV DER UNERFÜLLTEN LIEBE

In der ersten Nacht begegnet der Leser Frauengestalten, die als Marmorstatuen, als gemaltes Bild, als Erinnerungsbild eines schon vor längerer Zeit verstorbenen Mädchens oder als Traumgestalt in Erscheinung treten. Diese „merkwürdig unmateriellen“ Frauengestalten sind Idealtypen, die sich jeweils gegenseitig verdrängen. Betz legt die Frauengestalten jeweils zweigleisig aus; zum einen aus der anthropologisch-psychologischen und zum anderen aus der politisch-sozialen Sichtweise. Anthropologisch- psychologisch betrachtet deutet er die Verdrängung der Marmorstatue durch die Madonna und die Verdrängung der Madonna durch eine griechische Nymphe als eine Darstellung des Historischen; zunächst wird die antike Welt durch das Christentum verdrängt, das die „Triebkräfte“ und die „blühende Lebenslust“ unterdrückt. Anschließend droht durch die Entwicklung im Bereich der Industrie und Wissenschaft dem Christentum der Untergang, da sie die irdischen Genüsse auf die Massen zu übertragen verspricht. Dieser Schritt symbolisiert die Verdrängung der Madonna durch die griechische Nymphe (vgl. Betz 1971: S. 98 ff.).

Den ersten Hinweis auf die politisch-soziale Auslegungsmöglichkeit der Frauengestalten liefert die Episode, in der Maximilian durch den Besuch seines Bruders aus seiner nekrophilen Situation erwacht. Bis dahin lebt Max in einer unrealistischen Welt, in der er sich durch unmaterielle Frauengestalten verführen lässt:

> „Bey seinem Anblick und bey seinen Erzählungen von den letzten Vorfällen der Tagesgeschichte, erwachte ich wie aus einem tiefen Traume, und zusammenschreckend fühlte ich plötzlich in welcher grauenhaften Einsamkeit ich so lange für mich hingelebt. […]Ich verließ alsbald Potsdam und die kleine Very, und in einer anderen Stadt, wo mich wichtige Geschäfte erwarteten, wurde ich, durch sehr eckige Verhältnisse und Beziehungen, sehr bald wieder in die rohe Wirklichkeit hineingequält.“ (DHA 5: 205)

Unmittelbar nach dieser Episode entwickelt sich Maximilian zum „Weiberfeind“. Seine Beziehung zu lebenden Frauen beschreibt er als „die Beresina der Liebe“ und flüchtet wieder in die Welt der unerfüllten Liebe (vgl. ebd.: 206). Heine liefert über diese Episode die Zwiespältigkeit seiner Zeit, die den Menschen nur zwei Möglichkeiten bietet. Entweder kapselt sich der zeitgenössische Mensch von der Realität ab, wodurch er in eine bittere Einsamkeit gedrängt wird und auf keine Erfüllung hoffen kann, oder er wird mit der Realität konfrontiert und muss sich der sozio-politischen Entwicklung stellen. Während Heine in der ersten Nacht das Motiv der unerfüllten Liebe mit der Gefangenschaft des deutschen Volkes in der restaurativen Gesellschaftsordnung in Zusammenhang bringt, vermittelt er in der zweiten Nacht einen Lösungsvorschlag wie sich Deutschland aus seinen Fesseln der Restauration befreien kann. In der zweiten Nacht schildert Maximilian seine einzige Liebesaffäre zu einer lebenden Frau. Heine bettet in die Lebensgeschichte der Laurence seine Befreiungsstrategie ein. Laurence, ist ein Mitglied einer ungleichen Artistengruppe, die trotz ihren bedeutenden Beitrag für den gemeinsamen Lebensunterhalt von den anderen Mitgliedern gedemütigt und misshandelt wird:

> „Ich habe sie [Mutter] nie geliebt, denn sie hat mir immer viel Schläge und wenig zu essen gegeben. Ich wäre verhungert, wenn mir nicht manchmal Monsieur Türlütü ein Stückchen Brod ins Geheim zusteckte; aber der Zwerg verlangte dafür, daß ich ihn heurathe, und als seine Hoffnungen scheiterten, verband er sich mit meiner Mutter, ich sage Mutter aus Gewohnheit, und beide quälten mich gemeinschaftlich. Da sagten sie immer, ich sey ein überflüssiges Geschöpf, der gelehrte Hund sey tausendmal mehr werth als ich mit meinem schlechten Tanzen. Und sie lobten dann den Hund auf meine Kosten, rühmten ihn bis in den Himmel, streichelten ihn, fütterten ihn mit Kuchen, und warfen mir die Krumen zu.“ (ebd.: 245)

Nach der Julirevolution trifft Maximilian Laurence in Frankreich an. In einem kurzen Gespräch erfährt er, dass sich Laurence von der Artistengruppe

losgelöst hat. Wenn Laurence nun als Allegorie der Freiheit, die Witwe mit dem »mächtig dick hervortretenden Bauch« als Karikatur der Kirche und der Zwerg Türlütü, der »wie ein altfranzösischer Marquis ein brodiertes Kleid (vgl. ebd.: 228)« trägt, als Karikatur des Adels gedeutet wird (vgl. Betz 1971: 101), erhält diese Trennung eine bedeutende Gewichtung. Die schlechte Behandlung und Ausbeutung Laurence durch den Zwerg und der Mutter mimt das Verhältnis vom Adel und Klerus zum Volk. Heine vermittelt die Botschaft, dass Laurence durch den Zerfall der Artistengruppe ihre Freiheit erlangt und Deutschland nur auf dieselbe Weise (Zerfall des Adels und Klerus) Einheit, Freiheit und Gleichheit erreichen kann. Doch Heine betont auch mit Nachdruck die Schwierigkeit einer vorbehaltlosen Freiheit, indem er Laurence, verheiratet mit einem älteren bonapartistischen General, nach der Julirevolution „nicht mehr so marmorrein und marmorglatt wie ehemals“ (vgl. DHA 5: 239) auftreten lässt.

6.5 ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG

Heine dürfte die Novelle aufgrund ihrer Besonderheit als eine bürgerliche, publikumswirksame und unterhaltende Gattung ausgewählt haben. Hinzukommt die ursprüngliche Bedeutung bzw. die Funktion der Novelle als eine „Nachricht von neuen Begebenheiten“. Heine verschleiert seine Kritik an der gegenwärtigen Restaurationsordnung mit ihren politischen sowie religiösen Einstellungen und Praktiken mithilfe dieser Gattung.

Heines ironisierender und persiflierender Geist sickert auch in dieser „harmlosen“ Gattung durch. Obwohl die Novelle durch ihre feste Form gekennzeichnet ist, bestehend aus einer festen Rahmenhandlung und einer Binnenerzählung, die durch die Wiederkehr von gleichen Themen und Motiven strukturiert ist (vgl. Füllmann 2010: 8ff.), lässt sich Heine nicht in die festen Strukturen der Novelle drängen. Seine Erzählung behält seinen fragmentarischen Charakter bei, das durch einen unmittelbaren Anfang, ein offenes Ende und die meist unvollständigen „närrischen“ Geschichten hervorgerufen wird. Gleichzeitig reflektiert, parodiert und kritisiert Heine die

Gattungsnormen der Novelle, von dem er von vornherein zugibt, dass es ihm „wenig Amusement“ bereitet.

Auch in Bezug auf die Stoffe und Motive hält Heine an seiner satirischen Haltung fest. Frenzel betont die Eigenschaft der Stoffe und Motive, dass sie über Epochen hinweg in einer neuen Gestalt erscheinen. Sie seien „immer wieder Ergebnis und zugleich auch geistiges Movens des politischen und sozialen Lebens ihrer Zeit“ (vgl. Frenzel 1998: X). Des Weiteren macht Frenzel auf ihre satirisch-parodistische Verwendung aufmerksam, die mit Überstrapazierung und Entleerung eines Motivs einhergehen (vgl. Frenzel 2010: XIV). Diese Art der Verwendung kann dem großen Satiriker zugeschrieben werden. Er erreicht die Überstrapazierung und Entleerung der Motive, indem er dem gesamten Motivkomplex, angefangen von der kleinsten Einheit, einen politischen Sinngehalt verleiht. Wie er später in *Lutezia* kundtut, wird er auch in den *Florentinischen Nächten* an den „klugen Leser“ appellieren, der seine „Hintergedanken“ trotz des Unausgesprochenen erät:

> „Das Verständniß eines Buches ist die Sache des Lesers, und der kluge Leser erräth überall die Motive und Hintergedanken des Verfassers, der unter hemmenden Censurgesetzen und noch fataleren Beschränkungen von Seiten einer Journalredakzion, kurz unter örtlichen und zeitlichen Hindernissen jeder Art seine Gedanken nicht vollständig aussprechen konnte.“ (DHA 13/1: 7)

Vor diesem Hintergrund können die beiden Frauen-Motive, das Motiv der kranken Frau und das Motiv des Totenkindes, als ein Motiv aufgefasst wird, das den politischen und sozialen Beweggrund offenbaren. Die todkranke Maria verkörpert das gegenwärtige Deutschland, das unter der restaurativen Herrschaft leidet. Ebenso wie Max, der nie seinen Mund auf Marias Lippen habe drücken dürfen (vgl. DHA 5: 203), wird Heines geliebtes Vaterland ihm vorenthalten.

Auch der Umgang Maximilians mit Maria offenbart Heines Verhältnis zum Vaterland. Zu Beginn der zweiten Nacht ordnet der behandelnde Arzt Maximilian an, die vorgesehen Medizin Maria zu verabreichen:

> „Ich bitte Sie, Maria! flüsterte Maximilian mit jener weichen Stimme, die man nicht sehr oft an ihm bemerkt hat, und die aus einem so wunden Herzen zu kommen schien, daß die Kranke, sonderbar gerührt, fast ihres eigenen Leides vergessend, den Becher in die Hand nahm; ehe sie ihn aber zum Munde führte, sprach sie lächelnd: Nicht wahr, zur Belohnung erzählen Sie mir dann auch die Geschichte von der Laurenzia?“ (ebd.: 224)

Wenn man nun annimmt, dass die totkranke Maria das gegenwärtige Deutschland und Maximilian Heine darstellt, wird deutlich, wie Heine unter dem Zustand Deutschlands leidet. Er versucht seinen Beitrag zur Genesung Deutschlands zu leisten. Da der Ausgang der vormärzlichen „Geschichte“ jedoch noch nicht bekannt ist, wird das Ende der *Florentinischen Nächte* offengehalten. Die Frage, ob Maria bzw. Deutschland genesen werden, kann nicht beantwortet werden. Doch Heine liefert mittels des Totenkindes Laurence und der Künstlerfamilie die Strategie, wie sich Deutschland befreien kann. Er versäumt es gleichzeitig nicht vor den möglichen Gefahren zu warnen.

7. RESÜMEE

Die Zielsetzung dieser Arbeit bestand darin, das vernachlässigte Werk eines Dichters, der die Vorreiterrolle zur Politisierung der deutschen Literatur übernommen hat, auf ihren politisierenden und gesellschaftskritischen Gehalt zu überprüfen. Dazu wurde eine mikrostrukturelle Motivanalyse betrieben, die auf die Erkenntnisgewinnung von strukturbildenden Motiven in dem Novellenfragment *Florentinische Nächte* ausgerichtet war.

An dieser Stelle wäre die Frage zu stellen, ob ein Dichter, der sich mit Prometheus identifiziert und sich für die Menschheit aufopfert, ein Werk verfasst, der ausschließlich welterfreulich und amüsant sein kann? Ist das Novellenfragment Florentinische Nächte „nur“ ein Werk, der dazu dienen soll das „pestilenzielle“ Zeitalter der Restaurationsperiode für einen kurzen Zeitraum zu vergessen?

Die Florentinische Nächte nur als ein aus schriftstellerischer Not entstandenes Werk zu betrachten wäre für einen zeitkritischen Dichter wie Heine ein unüberwindbarer Widerspruch. Aus diesem Grund ist es unumgänglich dieses Novellenfragment vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte zu erfassen, die gekennzeichnet von schweren Zensurbedingungen war. Heine war durch den Bundestagsbeschluss vom Dezember 1835, der vergleichbar mit einem Berufsverbot war, in seiner schriftstellerischen Tätigkeit auf das Äußerste eingeschränkt. Heine ließ sich im Kampf gegen die Zensur nicht entmutigen und ergriff seine „strategische Waffe“ der Tarnung, um seine schriftstellerische Freiheit zurückzuerobern. In diesem Zusammenhang änderte er sein Textkonzept und nutzte als Tarnung die Novellengattung, die als eine typisch biedermeierliche Gattung galt. Durch die Auswahl eines unverfänglichen Genres, eines unverfänglichen Stoffes und einer unverfänglichen Erzählhaltung schien Heine alles, was mit Religion und Politik zu tun hat, „ausgemerzt“ zu haben. Doch wie die Motivanalyse belegt hat, war diese Novelle unter der Maske der Tarnung, weit entfernt von der vermeintlichen Unverfänglichkeit.

Die Motivanalyse anhand des Novellenfragments *Florentinische Nächte* hat gezeigt, dass der Reichtum an Motiven gezielt ausgewählt war. Heine nutzte die Motive als eine Camouflage, um seine politischen Ansichten und das soziale Leben seiner Zeit kritisch festzuhalten. Er profitierte von der Eigenschaft der Motive als autonome Strukturen, die in der Erinnerung der Leser und Hörer weiterlebten. Die von Heine erarbeiteten Motive verfügten für das zeitgenössische Lesepublikum, dem das Motivinventar der klassischen und romantischen Literaturepoche präsent war, über eine immense Aussagekraft. Heine appellierte mit den *Florentinischen Nächten* an den „klugen“ Leser, der dazu fähig war hinter dem Unausgesprochenen seine Gedanken zu entschlüsseln. Daher durchzog sich die Erzählung zwischen dem Schein und Sein sowie dem Rätselhaften, das als permanenten Verweis auf die Ambiguität des Werkes gedeutet wurde.

Heine konzipierte in der Oberflächenstruktur seines Novellenfragments eine Erzählweise, die eine unterhaltende und therapeutische Funktion zu entfalten schien. Dass Maria am Ende der beiden Nächte, begleitet von Maximilians Erzählungen, einschlief, verstärkte diese Wirkung. Doch Heine zerstörte diese Wirkung, indem er Maximilian eine persiflierende Erzählhaltung einnehmen ließ, der einer totkranken Frau unaufhaltsam grausige, schaurige und groteske Geschichten vom Tod darbot. Heine erweckte den Anschein, als ob er eine Novelle verfasste, die an die Tradition der Schwarzen- Romantik anknüpfte. Was Heine jedoch in der Tiefenstruktur zu vermitteln versuchte, war die Geschichte Deutschlands. Er simulierte die bevorstehende Revolution sowohl im Paganini- Auftritt als auch im Tanz der Laurence. Dabei bediente er sich bekannten Motiven des Teufelspaktes und dem Dionysos, die er zur Warnung vor der Anhängerschaft von radikalen Anführern wie Lamennais nutzte. Des Weiteren identifizierte Heine seine beiden Frauengestalten mit Deutschland. Die in der Rahmenhandlung verankerte todkranke Maria stellte das gegenwärtige Deutschland dar, die unter der restaurativen Ordnung zugrunde ging. Laurence dagegen, entworfen für die Binnenerzählung, stand als „Allegorie der Freiheit“ für das nachrevolutionäre Deutschland. Die Geschichten

beider Frauengestalten bleiben unvollendet und projizieren somit den ungewissen Ausgang Deutschlands.

Heine konnte wegen den aktuellen repressiven Maßnahmen, die gegen ihn und die der seinesgleichen ergriffen wurden, seinen Kampf nicht offen austragen. Es ist anzumerken, dass entgegen den schriftlichen Zeugnissen, die Heine bezüglich des harmlosen Inhalts der Florentinischen Nächte ablegte, eine politisierte Erzählung vorliegt. Heine demonstrierte mit den Florentinischen Nächten, wie er trotz den Fesseln, die die Zensur ihm auferlegte, seinen Kampf nicht aufgab. Das vorliegende Novellenfragment kann als ein „Ausweichmanöver“ bewertet werden, das die Zensur geschickt umging. Es ist ein Paradebeispiel für die gelungene Heinesche Tarnung und den Gedankenschmuggel.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Boccaccio, G. (2012). *Das Dekameron*. Mannheim: Winkler.

Heine, H. (1947). *Floransa Geceleri*. Berkem, S.-S.(Übersetzer).İstanbul: Hilmi Kitapevi.

Heine, H. (2012). *Florentinische Nächte*. Kortländer, B. (Hrsg). Stuttgart: Reclam.

Heine, H. (1975). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 1/1. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1992). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 3/1. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1994). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 5. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1973). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 6. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1986). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 7/1. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1979). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 8/1. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1987). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 9. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1993). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 10. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1978). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 11. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1980). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 12/1. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1988). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 13/1. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1990). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 14/1. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1982). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Bd. 15. Windfuhr, Manfred (Hrsg).Hamburg: Hoffmann & Campe.

Heine, H. (1970ff.). *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris.* Berlin und Paris.

Henning, M. (Übersetzer). (1901). *Der Koran*. Reclam. Leibzig.

Weil, G. (Übersetzer). (2015). *1001 Nacht. Vollständige Ausgabe mit über 700 Illustrationen,* Band 1, 3. Auflage. Hamburg: Nikol.

Sekundärliteratur

Aytaç, G. (2005).*Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*. 5. Baskı. Ankara: Akçağ.

Balzer, Bernd (2012). *Einführung in die Literatur des Bürgerlichen Realismus*. Darmstadt: WBG.

Bartscherer, Christoph (2005). *Heinrich Heines Religiöse Revolte*. Freiburg, Basel, Wien: Herder.

Baumann, G. (1982). *Poesie und Revolution. Zum Verhältnis von Kunst und Politik im Werk Heinrich Heines.* Frankfurt am Main und Bern: Lang.

Bergmann, W. & Wyrwa, U. (2011). *Antisemitismus in Zentraleuropa: Deutschland, Österreich und die Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Darmstadt: WBG.

Betz, A. (1971): *Ästhetk und Politik. Heinrich Heines Prosa.* München: Carl Hanser.

Betz, A. (1998): „Musikalische Saison in Paris". Heine als Kritiker und Musiksoziologe avant la lettre. In Oehler, D. & Hempel-Soos, K. (Hrsg), *„Dichter unbekannt". Heine lesen heute. Internationales Heine-Symposium* (68-80). Bonn: Bouvier.

Brandstetter, G. & Wulf, C. (Hrsg). (2007). *Tanz als Anthropologie*. München: Fink.

Brummack, J. (Hrsg). (1980). *Heinrich Heine. Epoche-Werk-Wirkung.* München: C.H.Beck.

Çağrıcı, M.; Dönmez, İ.-K.; Gümüş, S. & Karaman H. (2014). *Kur'an Yolu. Türkçe Meâl ve Tefsir IV*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Daemmrich, H.- S. & I.- G. (1995). *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch.* 2. Auflage. Tübingen und Basel: Francke.

Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Drews,A. & Gerhard, U. (1984). Der Boden, der nicht zu bewegen war. Ein zentrales Kollektivsymbol der bürgerlichen Revolution in Deutchland. In Link, J. & Wülfing, W. (Hrsg.), *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert* (142-148). Stuttgart: Klett-Cotta.

Eke, N.-O. (2005). *Einführung in die Literatur des Vormärz.* Darmstadt: WBG.

Erbek, G. (1986). *Anadolu Mtifleri Sergisi. Sergi Kataloğu*. İzmir: İzmir Alman Kültür Merkezi.

Erdmann, K. (1962). *Europa und der Orientteppich. Kupferberg*. Berlin und Mainz: Kupferberg.

Erhat, A. (1972*). Mitoloji Sözlüğü.* Istanbul: Remzi Kitabevi.

Espagne, M. (1986): Das Geräusch der Stille. Heinrich Heines Handschriften zum dritten Salon-Band. In R. Hosfeld (Hrsg), *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen. Neue Beiträge zur Forschung* (S.49-72). Berlin: Argument.

Fendri, M. (1980). *Halbmond, Kreuz und Schibboleth. Heinrich Heine und der islamische Orient.* Hamburg: Hoffmann und Campe.

Frenzel, E. (1963). *Stoff- Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler.

Frenzel, E. (1998). *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* 9.,überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Frenzel, E. (2002). Rückblick auf zweihundert Jahre literaturwissenschaftliche Motivforschung. In Wolpers, T. (Hrsg.), *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000* (19-39). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Frenzel, E. (2015). *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* 6.,überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner.

Füllmann, R. (2010). Einführung in die Novelle. Darmstadt: WBG.

Grubačić, S. (1975). *Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse*. Stuttgart: Kohlhammer.

Gutleben, B. (1997). Die *deutsche-deutsche Heineforschung. Kontroversen und Konvergenzen 1949-1990.* Frankfurt am Main: R.G. Fischer.

Habermas, J. (1987). Geist und Macht- ein deutsches Thema. Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland. In Kruse, J.- A. & Kortländer, B. (Hrsg), *Das Junge Deutschland. Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835 (*S.15- 38). Düsseldorf: Hoffmann und Campe.

Hermand, J. (1975*). Streitobjekt Heine. Ein Forschungsbericht 1945-1975.* Frankfurt am Main: Athenäum Fischer.

Höhn, G. (Hrsg.). (1991). *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*. Frankfurt am. Main: Suhrkamp.

Höhn, G. (2004). *Heine Handbuch. Zeit-Person-Wirkung*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler

Holub, C.- R. (1991). Heine als Mythologe. In Höhn, G. (Hrsg), *Heinrich Heine. Ästhetisch- politische Profile.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hosfeld, R. (Hrsg). (1986). *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen. Neue Beiträge zur Forschung.* Berlin: Argument.

Hosfeld, R. (2014). *Heinrich Heine. Die Erfindung des europäischen Intellektuellen. Biographie.* München: Siedler.

Kamecke, G. (2009). Negativität und Transformation. Antike als Konzept bei Jean-Jacques Rousseau. In Kamecke, G. (Hrsg), *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik* (11-26). Berlin: Lukas.

Kleβmann, Eckart (Hrsg) (1964). *Napoleons Rußlandfeldzug in Augenzeugenerichten.* Düsseldorf: Karl Rauch.

Kruse, A.-J. (1990). »Die wichtigste Frage der Menschheit« Heine als Theologe. In Gössmann, W. & Windfuhr M. (Hrsg), *Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Symposium anläßlich der Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine* (81-98). Hagen: Reimar Hobbing.

Leonhard, J. (2001). *Liberalismus. Zur historischen Semantik eines europäischen Deutungsmusters.* München: R. Oldenbourg.

Link, F. (Hrsg). (1993). *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Berlin: Duncker& Humblot.

Lüthi, M. (1980). Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählungsforschung. In Bisanz, A.-J- & Troussan, R. (Hrsg), *Elemente der Literatur Band I. Beiträge zur Stoff-, und Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag* (11-24). Stuttgart: Alfred Kröner.

Mattenklott, G. & Scherpe, K.-R. (1973). *Demokratisch- revolutionäre Literatur in Deutschland.* Kronberg: Scriptor.

Mölk, U. (1991): Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von „Motiv". Überlegungen und Dokumentation. In Flasche, H.; König, B.; Kruse, M.; Pabst, W.; Schmitt, C. und Stempel, W.-D., *Romanistisches Jahrbuch* (91-120). Band 42. Berlin und New York: De Gruyter.

Mommsen, K. (2012) *»Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen«. Goethe und die Weltkulturen.* Göttingen: SWA.

Otterbach, F. (1992). *Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Ein Überblick.* Wilhelmshaven: Floreian Noetzel.

Özyer, N. (1995). *Edebiyat Üzerine*. Ankara: Gündoğan.

Petersen, J. (1944). *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft.* 2. Auflage. Berlin: Junker und Dünnhaupt.

Polaschegg, A. (2005). Der *andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert.* Berlin: De Gruyter.

Reinhardt, V. (1998). *Die Medici. Florenz im Zeitalter der Renaissance.* München: Beck.

Riedel, V. (2000). *Antikerezeption in der deutschen Literatur. Von Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart.* Stuttgart und Weimar: Metzler.

Ruprecht, L. (2002). Tanz-Fiktionen gegen den Strich: Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine. In Klein, G. & Zipprich, C. (Hrsg), *Tanz Theorie Text (S.553-568).* Münster: LIT.

Rüve, G. (2008). *Scheintod: zur kulturellen Bedeutung der Schwelle zwischen Leben und Tod um 1800.* Bielefeld: Transcript.

Schwarz, H.-G. (1990). *Orient – Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästehtik und Kunst*. München: Iudicium.

Secci, L. (1981). Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heines. In Zagari, L. & Chiarini, P. (Hrsg), *Zu Heinrich Heine* (89- 101). Stuttgart: Klett.

Tekinay, A. (1980). *Materialien zum vergleichenden Studium von Erzählmotiven in der deutschen Dichtung des Mittelalters und den Literaturen des Orients*. Frankfurt am Main: Peter D. Lang.

Thalheim, H.-G.; Albrecht, G.; Böttcher, K.; Gererdts, H.J.; Haase, H.; Kaufmann, H.; Krohn, P.G. & Schiller,D. (Hrsg).(1985). *Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. Vormärz bis Naturalismus.* Berlin: Volk und Wissen.

Wahrig-Burfeind, R. (Hrsg.). (2006). *Wahrig. Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh und München: Bertelsmann.

Werlen, H.-J. (2009). Stoff- und Motivanalyse. In Schneider, J. (Hrsg), *Methodengeschichte der Germanistik* (661- 677). Berlin: de Gruyter.

Windfuhr, M. (1969). *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Wilpert, G. von (2001). *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart: Kröner.

Witte, B. (2007). *Jüdische Tradition und literarische Moderne. Heine, Buber, Kafka, Benjamin.* München: Carl Hanser.

Würzbach, N. (1993). Theorie und Praxis des Motiv-Begriffs. Überlegungen bei der Erstellung eines Motiv-Index zum Child-Korpus. In *Jahrbuch für Volksliedforschung.* 38. Jahrg. S.64-89.

Zagari, L. & Chiarini, P. (Hrsg). (1981). *Zu Heinrich Heine.* Stuttgart: Ernst Klett.

Zengin, D. (2011). *Alman Edebiyatı 19. Yüzyıldan Günümüze Kadar*. Ankara: Pelikan.

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EBEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 04/07/2018

Tez Başlığı : HEİNRİCH HEİNE`NİN FLORENTİNİSCHE NÄCHTE ADLI ESERİNDE İZLEK ÇÖZÜMLEMESİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 114 sayfalık kısmına ilişkin, 04/07/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2. 'dir

Uygulanan filtrelemeler:

1- ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2- ☐ Kaynakça hariç
3- ☐ Alıntılar hariç
4- ☒ Alıntılar dâhil
5- ☐ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

04.07.2018
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: SİBEL BARAN
Öğrenci No: N 14227979
Anabilim Dalı: ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: ALMAN EDEBİYATI

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TÜRKAN SOMAN ÇELİK

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT

Date: 04/07/2018

Thesis Title : MOTIVANALYSE DES NOVELLENFRAGMENTS FLORENTINISCHE NÄCHTE VON HEINRICH HEINE

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 04/07/2018 for the total of 114 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 2. %.

Filtering options applied:

1. ☐ Approval and Decleration sections excluded
2. ☐ Bibliography/Works Cited excluded
3. ☐ Quotes excluded
4. ☒ Quotes included
5. ☐ Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

04.07.2018
Date and Signature

Name Surname: SİBEL BARAN
Student No: N 14227979
Department: ABTEILUNG FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR
Program: DEUTSCHE LITERATUR

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

ASS. PROF. YÜRKAN SOMAN ÇELİK

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 04/07/2018

Tez Başlığı / Konusu: HEINRICH HEINE`NIN FLORENTINISCHE NÄCHTE ADLI ESERINDE İZLEK ÇÖZÜMLEMESİ

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

04.07.2018
Tarih ve İmza

Adı Soyadı:	SİBEL BARAN
Öğrenci No:	N 14227979
Anabilim Dalı:	ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
Programı:	ALMAN EDEBİYATI
Statüsü:	☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

DR. ÖĞR. ÜYESİ TÜRKAN SOMAN ÇELİK

Telefon: 0-312-2976771 **Faks:** 0-3122977171 **E-posta:** turkiyat@hacettepe.edu.tr

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE
TO THE DEPARTMENT PRESIDENCY

Date: 04/07/2018

Thesis Title / Topic: MOTIVANALYSE DES NOVELLENFRAGMENTS FLORENTINISCHE NÄCHTE VON HEINRICH HEINE

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

04.07.2018
S.Baran

Date and Signature

Name Surname:	SİBEL BARAN
Student No:	N 14227979
Department:	ABTEILUNG FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR
Program:	DEUTSCHE LITERATUR
Status:	☒ Masters ☐ Ph.D. ☐ Integrated Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

ASS. PROF. TÜRKAN SOMAN ÇELİK