

# Heinrich Heine: ‚Die schlesischen Weber‘. Das politische Gedicht als Sprachkunstwerk

*Roswitha JACOBSEN*

## Abstract

Heinrich Heine: ‚Die schlesischen Weber‘. The Political Poem as a Work of Art

‚Die schlesischen Weber‘ is one of the most famous German poems of all time. Frequently interpreted, the focus for the most part has been on its alleged political, historical and philosophical content, while its aesthetic form has been given only selective and fragmented attention. Based on Roman Jakobson’s determination of the poetic function as combinatorial equivalence principle, this analysis acknowledges the poem as an important poetic work. It is demonstrated that all levels of its linguistic structure – rhythmic, phonetic, syntactic, lexical-semantic, as well as its imagery – are interconnected in a complex way through both similar and contrasting relationships. Indeed, because of these relationships the formation of meaning is possible.

**Keywords:** Heinrich Heine, Die schlesischen Weber, historical-political („Zeitgedicht“), literariness, interpretation

## DIE SCHLESISCHEN WEBER<sup>1</sup>

Im düstern Auge keine Träne,  
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:  
„Deutschland, wir weben dein Leichentuch,  
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –  
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten  
In Winterskälte und Hungersnöten;  
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,  
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt –  
Wir weben, wir weben!

---

<sup>1</sup> Text nach SW (1964:14 f.)

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,  
Den unser Elend nicht konnte erweichen,  
Der den letzten Groschen von uns erpreßt,  
Und uns wie Hunde erschießen läßt –  
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,  
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,  
Wo jede Blume früh geknickt,  
Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt –  
Wir weben, wir weben!

Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,  
Wir weben emsig Tag und Nacht –  
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,  
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,  
Wir weben, wir weben!

## 1.

Heines Weber-Gedicht ist ein Text der Superlative: Es ist – neben der ‚Loreley‘ – Heines bekanntestes Gedicht, unter seinen politischen Gedichten sicher das beste, unzweifelhaft aber das wirkungsvollste, „keines [ist] so populär geworden wie dieses“ (Klessmann 2001:147); es gilt als eines der berühmtesten deutschen Gedichte überhaupt. Friedrich Engels adelte es als „one of the most powerful poems I know of“ (HKG 1983:817), der preußischen Zensur galt es als hochgefährlich. Sie verfolgte nicht nur das Gedicht, sondern auch Rezitatoren und Redakteure, die es druckten, wegen des „Verbrechens der Majestäts-Beleidigung“ und belegte zumindest einige von ihnen mit Haftstrafen (Füllner/Hauschild/Kaukoreit 1985:126, *passim*). Heines Verleger Campe wagte es weder in der Ausgabe der „Neuen Gedichte“ Heines von 1844 noch später zu drucken (vgl. Sammons 1991:103 f.; HKG 1983:817). Dennoch verbreitete es sich rasch nicht nur in Deutschland, wurde in der Arbeiterbewegung aufgenommen, „hundertfach gelesen und gesungen“ (HKG 1983:817), entwickelte „politische Sprengkraft“ (Füllner/Hauschild/Kaukoreit 1985:137) und galt bald schon als „Marseillaise des ouvriers allemands“ (vgl. Höhn 2004:111 f.). Zweifellos traf es einen Nerv der sich formierenden radikal-demokratischen, sozialistischen und kommunistischen Bewegungen wenige Jahre vor der 1848er Revolution in Deutschland.

Das ist mehr als eineinhalb Jahrhunderte her. Wir leben in anderen Zeiten. Heines Gedicht vermag zwar nicht mehr eine ganze gesellschaftliche Schicht zu seiner begeisterten Aufnahme und Wiedergabe zu bewegen, doch hält das Interesse an ihm erstaunlicherweise auch über fachwissenschaftliche Kreise hinaus weiter an. Ein Blick ins Internetportal youtube zeigt, dass es bis in die Gegenwart hinein zahlreiche Vertonungen des Weberliedes gibt, nicht nur von ChansonsängerInnen und politisch links situierten Folkbands, sondern auch von diversen Punk- und Metalbands. Obwohl die politisch-sozialen Implikationen des Textes zumindest nicht mehr unmittelbar referenzialisierbar sind – die angeprangerten Obrigkeiten Gott, König und (ein verrottetes) Vaterland sind Geschichte; auch ein im Elend dahinvegetierendes Proletariat gibt es so zumindest in Europa nicht mehr –, hat dieses Stück Poesie seine Faszination offenbar nicht verloren. Im Gegenteil, es stößt auch bei einem popkulturell geprägten, im Wohlstand lebenden Publikum noch immer auf Resonanz. Ein Grund dafür ist sicher der kraftvoll-rebellische Widerstandsgestus des Textes, der als solcher an sich schon für fast jedes (junge) Publikum immer wieder attraktiv ist. Doch dürfte es daneben vor allem die spezifische Poetizität des Textes sein, seine ästhetische Hocharrangigkeit, ja Außerordentlichkeit, die ihn auch in unserer abgeklärten Zeit noch genießbar, um nicht zu sagen: cool, erscheinen lässt, selbst für einige der härtesten Metal-Rocker.

Das Gedicht ist unzählige Male interpretiert worden. Sein sozialkritischer, politischer und geschichtsphilosophischer Gehalt wurde eingehend dargestellt.<sup>2</sup> Auch das Verhältnis von historischem Stoff – der Weberaufstand von 1844 – und poetischer Gestalt konnte unter Rückgriff auf erst in den 1990er Jahren zugänglich gewordenes archivalisches Material zuverlässig geklärt werden. Dabei wurde deutlich, dass und wie die Literatur, darunter an prominenter Stelle Heines Weber-Lied, vor allem aber auch die interessengeleitete Rezeption der literarischen Texte die Mythenbildung über den schlesischen Weber-Aufstand im 19. und 20. Jahrhundert befördert hat (vgl. Hodenberg 1997). Der Fokus lag hierbei bei der genauen Rekonstruktion des historischen Ereignisses, den Motiven der Weber, ihren Forderungen sowie der Niederschlagung des Aufstandes durch preußisches Militär und der Strafverfolgung der Aufständischen. Die literarischen Texte, welche sich auf den Aufstand oder auf das Elend der Weber beziehen, wurden vor allem daraufhin betrachtet, inwieweit sie in ihrem Gehalt von den historischen Fakten abweichen und eben dadurch zur „Mythenbildung“ beitragen.

Das Gewicht der meisten Interpretationen lag bei der Beschäftigung mit dem ideellen Gehalt des Textes. Es wurde hingewiesen auf „die geschickte Verbindung von Makro- und Mikrostrukturen“,<sup>3</sup> die Komposition der verwendeten Motive, die „Volkstümlichkeit der metrischen und sprachlichen Form“ (Kaufmann 1973:24), doch selten stand die sprachkünstlerische Form des Gedichtes in ihrer Funktionalität im Zentrum. Auch neuere Arbeiten begnügen sich damit, Merkmale der rhetorischen und klanglichen Figuralität aufzulisten (Stauf 1995:144 f.) bzw. getrennt von der inhaltlichen Analyse unter dem Aspekt der „große[n] Wirkung“, die das Gedicht erzielt habe, abschließend anzuführen (Große 2000:82 f.). Die einzige Ausnahme bildet die allerdings nur vier Seiten umfassende Analyse des Weber-Gedichtes von Walter Wehner aus dem Jahr 1980. Dem Text des Buchrückens zufolge ging es Wehner um den „Nachweis, daß sich Parteinahme und formal-ästhetische Qualitäten nicht ausschließen, sondern einander bedingen“. Dieser Nachweis gelingt ihm, ohne ins Fahrwasser einer „enthistorisierte[n] und formalisierte[n] Textwissenschaft“ (Wehner 1980:64) zu geraten. Seine Arbeit stellt insofern eine Wende dar. Spätere Interpretationen zitieren viele seiner Ergebnisse, doch trennen sie ihrerseits wieder inhaltliche von formalästhetischen Gesichtspunkten, so Stauf (1995) und Große (2000).

Die hier vorgelegte Analyse geht von der Prämisse aus, dass sich die Qualität eines poetischen Textes in seiner formalästhetischen Gestalt kundgibt, welche den „Gehalt“ überhaupt erst hervorbringt und nichts weniger ist als marginal, sich insofern auch nicht von seinem Gehalt isolieren lässt.<sup>4</sup> Die (poetische) Gestalt ist die Existenzweise des Gehaltes. Jener lässt sich nicht in einer anderen Gestalt – auch nicht in einer Interpretation – erzeugen, ohne sich selbst zu verändern. Das ist heute eine Binsenweisheit, doch scheint gerade das politische Gedicht, das auf Wirkung abzielt und Partei ergreift, dazu zu verleiten, seine spezifische Poetizität zugunsten einer interpretativ hergestellten „Aussage“ zu vernachlässigen. Das Gedicht erzielt aber all seine Wirkungen in erster Linie aus seiner Poetizität, anderenfalls ließe sich das zu Sagende auch anders mitteilen: im Essay etwa oder im Zeitungsartikel.

Heine selbst ist bekanntlich scharf mit den „engagierten“ Dichtern des Vormärz und der von ihnen produzierten „Tendenzpoesie“ ins Gericht gegangen. Mit Spott übergießt er jene Gedichte und ihre Autoren, bei denen die politische Absicht allzu vordergründig auf Kosten der ästhetischen Gestalt dominiert.<sup>5</sup> Einen Grundsatz seiner Poetologie formuliert Heine programmatisch an einer Stelle der *Lutetia*, wo es eigentlich um Musik geht, genauer, wo er die Konzertpraxis der vorangegangenen Saison in Paris unter die satirische Lupe nimmt. Das bewegt ihn zu der grundsätzlichen Frage: „Was

<sup>2</sup> Für die ältere Forschung verweise ich hier nur auf Kaufmann (1973), für die neuere auf Stauf (1995) und Große (2000).

<sup>3</sup> So Wehner (1980:37) über die Analyse von Kaufmann (1973).

<sup>4</sup> Vgl. dazu z. B. Gelfert (1990), bei dem es heißt, jedes Gedicht sei „ein Gebilde von kalkulierter Künstlichkeit“ (S. 8), und: „Die Kunst des Gedichts liegt nicht in seinem formulierten Gehalt, sondern in seiner formalisierten Gestalt.“ (S. 16).

<sup>5</sup> Medien dieser Kritik zum Beispiel an Dichtern wie Herwegh, Freiliggrath, Weerth, Hoffmann von Fallersleben und anderen sind u. a. poetische Texte, die Heines „Zeitgedichten“ zugeordnet werden, doch auch publizistische Arbeiten, darunter seine *Lutetia*-Berichte über das kulturelle Leben in Paris.

ist in der Kunst das Höchste?“ Die Antwort ist ebenso lapidar wie bestimmt: „[...] die selbstbewußte Freiheit des Geistes“. Diese aber offenbare sich „ganz besonders durch die Behandlung, durch die Form, in keinem Falle durch den Stoff, und wir können im Gegenteil behaupten, daß die Künstler, welche die Freiheit selbst und die Befreiung zu ihrem Stoffe gewählt, gewöhnlich von beschränktem, gefesseltem Geiste, wirklich Unfreie sind“ (SW XII:54 f.).<sup>6</sup>

Bis in die verwendete Lexik hinein bezieht Heine hier ein ästhetisches Credo auf die politische Dichtung seiner Zeit, das ein halbes Jahrhundert zuvor von Schiller für die Dichtkunst schlechthin geltend gemacht worden ist, das Verhältnis von (historischem) Stoff und (künstlerischer) Form betreffend. Bei Schiller heißt es:

„In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; [...] Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.“<sup>7</sup>

Wie Schiller meint Heine mit „Form“ die „Behandlung“, das Auffassen des Stoffes, seine ideelle Prägung durch den selbstbewusst-freien Künstler, d. h. dessen Emanzipation von der empirischen Zufälligkeit des historischen Ereignisses, in der ihm entsprechenden sprachlichen Form. Andernfalls, so deklariert Heine scharf, käme nichts heraus als „gereimte[n] Zeitungsartikel[n]“.<sup>8</sup>

Im Anschluss an Roman Jakobsons Bestimmung der poetischen Funktion als kombinatorisches Äquivalenzprinzip<sup>9</sup> verfügt die aktuelle Literaturwissenschaft über eine Methode der Textinterpretation, die es erlaubt, den poetischen Text jenseits von einer Reduktion auf seine Aussage-Potenz als sprachliches Kunstwerk ernstzunehmen und zu würdigen, indem sie alle Ebenen seiner sprachlichen Strukturiertheit – rhythmische, lautliche, syntaktische, lexikalisch-semantische einschließlich der verwendeten Bilder – in den Blick nimmt und auf dieser Grundlage seine ästhetische Qualität sichtbar macht. Das soll im Folgenden geschehen, nicht ohne die Kontexte der Gedichtentstehung knapp zu resümieren und den Text damit historisch zu verorten.

## 2.

Heines Weber-Gedicht ist nichts weniger als ein gereimter Zeitungsartikel. Es strebt nicht nach dokumentarisch-getreuer Abbildung der Weber-Revolution im schlesischen Peterswaldau und Langenbielau vom 4. und 5. Juni 1844. Diese war durch den Aufmarsch preußischer Truppen und deren Feuer auf die Aufständischen niedergeschlagen worden, wobei 11 Tote und 26 Verletzte, darunter Frauen und Kinder, zu beklagen waren. 112 Beteiligte wurden festgenommen und 80 von ihnen im August 1844 vom Oberlandesgericht Breslau zu – relativ milden – Strafen verurteilt (vgl. Hodenberg 1997:9, 31, 90).

Gerade weil sich Heine von den historischen Fakten löst und insbesondere die tatsächlichen Motive und Ziele der Rebellion außeracht lässt,<sup>10</sup> vielmehr das Geschehen als Teil eines größeren historischen Zusammenhangs deutet, nämlich als „Bild von der politisch bewussten Aktion hun-

<sup>6</sup> Lutetia LV; vgl. auch Höhn (2004:106).

<sup>7</sup> Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. 22. Brief. In: Schillers Werke (1962:382).

<sup>8</sup> „Die wahrhaft großen Dichter haben immer die großen Interessen ihrer Zeit anders aufgefaßt als in gereimten Zeitungsartikeln [...]“ Lutetia, LV (SW XII:55).

<sup>9</sup> „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination. Die Äquivalenz wird zum konstitutiven Verfahren der Sequenz erhoben.“ Roman Jakobson, zitiert nach Helmstetter (1995:31). Zur Analyse des Textes auf den Ebenen seiner sprachlichen Strukturiertheit, vgl. Wiemann (2001 b:13–31 und 2001a:57–81).

<sup>10</sup> Hodenberg hat, archivalische Quellen aufarbeitend, dargelegt, dass die Aufständischen zwar Lohnerhöhungen forderten, aber weder politisch-oppositionelle Motive verfolgten noch grundsätzliche Kritik an Staat und Herrschaftssystem übten. Vgl. Hodenberg (1997:40–43).

gernder Weber gegen ihre Ausbeuter“ (Hodenberg 1997:9) und damit als Ausdruck eines wesentlichen Grundwiderspruches der Epoche, wird das Gedicht für zeitgenössische politisch-ideologische Bewegungen anschließbar. Zum poetischen Text aber wird es dadurch noch nicht, sondern nur dadurch, dass es auf allen Ebenen die Merkmale von Poetizität aufweist.<sup>11</sup>

Angeregt worden war Heine zu seinem Gedicht durch die Berichterstattung über den Weberaufstand, welche die – wiewohl auch vorher gelegentlich schon publizistisch angeprangerte – elende Lage der Weber europaweit bekannt machte. Die Erstveröffentlichung des Gedichtes erfolgte im Feuilleton des *Vorwärts!*, der Zeitschrift für die deutschen Exilanten in Paris, der sich in dieser Zeit unter maßgeblicher Beteiligung von Karl Marx „von einem ‚constitutionellen Oppositionsblatt‘ [...] zu einem radikal-demokratischen Organ wandelte“ (HKG 1983:659, 684). Zwischen dem 30. Juni und dem 10. August 1844 druckte der *Vorwärts!* eine Artikelserie über den Aufstand; seit Mai veröffentlichte er mehrere der sogenannten Zeitgedichte Heines, darunter am 10. Juli die aus vier Strophen bestehende Erstfassung des Webergedichtes mit dem Titel *Die armen Weber*.<sup>12</sup>

Der Text entstand in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Weberaufstand, nur wenige Wochen nach diesem. Die heute bekannte, in den Gedichtsammlungen gedruckte, häufig vertonte, „vom Dichter revidierte“ fünfstrophige Fassung entstand zwischen dem 2. und 4. Quartal 1845 und wurde zuerst im Oktober 1846 veröffentlicht unter dem berühmt gewordenen Titel *Die schlesischen Weber* (HKG 1983:816 f.). Das Gedicht erschien zwar nicht in einer der Heine-Ausgaben, wurde aber bald als Flugblatt verbreitet, noch vor 1848 in Lyriksammelbänden und Raubdrucken, auch in Zeitungen abgedruckt, deren Redakteure dafür gerichtlich belangt wurden (Füllner/Hauschild/Kaukoreit 1985; Hodenberg 1997:142 f.). Es gab englische und französische Nachdichtungen. Trotz aller Verbote und Zensurmaßnahmen erreichte es also eine für die Zeit enorme Publizität. Mit seiner rebellischen Aussage steht Heines Gedicht in jener Zeit nicht alleine. Doch ist es unter all den für die armen Weber und überhaupt für die Unterdrückten Partei ergreifenden Texten des literarischen Vormärz, von denen die meisten vergessen sind, dasjenige, das von einem breiteren Publikum immer noch rezipiert wird.

### 3.

Durch seinen Titel stellt Heines Gedicht einen klaren Gegenstandsbezug zu dem Aufstand in Schlesien her. Der Titel der Erstfassung *Die armen Weber* wirkt durch das Epitheton *arm* stark emotionalisierend, Mitleid für jene armen Weber erheischend, macht diese aber gerade dadurch auch zu bedauernswerten Opfern. Der Titel der zweiten Fassung verzichtet darauf. Die schlesischen Weber werden als Gruppe präsentiert, mit der der zeitgenössische Leser aufgrund seines Wissens die Vorstellung von Elend und Hunger sofort verbunden haben dürfte. Im Text erscheint ihre Lage zwar menschenunwürdig, doch haben sie sich keineswegs damit abgefunden, sie werden geradezu als das Gegenteil von passiven, hilflosen Geschöpfen gezeigt und erscheinen deshalb auch nicht, zumindest

<sup>11</sup> Als solche bestimmt die aktuelle Literaturwissenschaft Entautomatisierung (Verfremdung), Selbstreferentialität (Autofunktionalität) und Mehrdeutigkeit („Vorherrschen der Konnotation“). Vgl. Wiemann (2001 b:26–31).

<sup>12</sup> Strophe 2 in der Erstfassung, nach SW IV (1964:267).

Ein Fluch dem Gotte, dem blinden, dem tauben,  
Zu dem wir gebetet mit kindlichem Glauben;  
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,  
Er hat uns geäfft, und gefoppt und genarrt –  
Wir weben, wir weben!

Strophe 4 in der Erstfassung, ebd.  
Ein Fluch dem falschen Vaterlande,  
Wo nur gedeihen Lüg’ und Schande,  
Wo nur Verwesung und Totengeruch –  
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch:  
Wir weben, wir weben!

nicht in erster Linie, bedauernd. Insofern wird der zweite Titel dem Text viel besser gerecht. Die geografische Verortung der Weber im Schlesischen ist natürlich viel mehr als bloße, informatorische Nennung; sie ist Sigle für das zu jener Zeit durchaus auch schon vor dem Aufstand bekannte Elend der Weber, vor allem aber für das Anfang Juni 1844 unerhörte Geschehene, das Aufbegehren von Arbeitern gegen ihre unerträglichen Lebensbedingungen.<sup>13</sup>

Grundlegend für die bewusste, freie Behandlung des Geschehens, die Heine mit seinem Gedicht vornimmt, ist zunächst die Entscheidung, nicht von außen über die Weber zu sprechen, sondern diesen selbst das Rederecht zu erteilen, sie sprachmächtig zu machen und damit als Subjekt auftreten zu lassen, nicht nur selbst aktiv handelnd, sondern auch fähig, ihre Lage zu reflektieren, die Verantwortlichen dafür auszumachen und scharf anzuprangern, vor allem aber sich des einzigen Ausweges gewiss zu sein, und zwar von Anfang an. Sie werden nicht als Einzelne präsentiert, ihre Schicksale nicht als individuelle gezeigt. Ihr Wissen und ihre Handlungsbereitschaft ist das einer sich schon formiert habenden Gruppe. So lässt Heine sie durchweg in der kollektiven Wir-Form sprechen. Ihr Auftritt, ihre Geschlossenheit, die Zielrichtung ihres Handelns nehmen den Aufruf des *Kommunistischen Manifests* zur Vereinigung der Proletarier vorweg. Stoff und künstlerische Form weichen hier besonders stark voneinander ab. Was das Gedicht allein unter dem Gesichtspunkt der im Text sprechenden und handelnden Figuren präsentiert, ist die Lesart des historischen Aufstandes durch die Theoretiker der frühsozialistischen bzw. kommunistischen Bewegung, nicht aber das tatsächliche Geschehen.

Die Weber und ihr Sprachhandeln nehmen den Text fast vollständig ein. Das Personalpronomen *wir* bzw. *uns* und *unser* (Possessivpronomen) kommen im Text 21-mal vor. Die Weber sprechen über sich, sie sprechen zu *Deutschland* und sie sprechen über *Gott*, *König* und *Vaterland*, die sie alle drei verfluchen. Für ihre Selbstartikulation sind ihnen im Text 23 (bzw. 22, dazu später) der insgesamt 25 Zeilen reserviert, also fast der gesamte Raum, den das Gedicht eröffnet, nämlich Zeile 3 bis 25. Das Gewicht ihres Sprechens ergibt sich schon aus dieser rein quantitativ absolut dominanten Setzung. Das Selbst-Sprechen der Weber suggeriert überdies Authentizität.

Doch setzt der Text nicht mit der Weberrede ein, sondern in den ersten beiden Versen spricht ein außenstehender, unbeteiligter Beobachter, der das sich ihm anbietende Tableau vorab beschreibt, dabei gleichermaßen Distanz bewahrend wie Nähe zu dem Geschehen und vor allem zu den Akteuren herstellend: Der Beobachter schaut auf düster blickende, Zähne fletschende, also tierhaft bedrohliche Kreaturen, am Webstuhl schuffend. Was die beiden Eingangszeilen vermöge ihrer sprachlichen Gestaltung leisten, ist verschiedentlich dargestellt worden. Elliptisch verknüpft und mit vier Hebungen im Metrum jeder Zeile, gleichsam wie mit Hammerschlägen alle bedeutungsschweren Silben der Wörter markierend (vgl. Kaufmann 1973:25; Klessmann 2001:147), fokussiert der Sprecher auf die Körpersprache der Weber (Große 2000:76–78). In ihrer Einheitlichkeit wirken diese wie ein geschlossener Block, nicht allein durch die ihnen zugeschriebene gleiche Mimik und gleiche Tätigkeit, sondern auch durch die rein sprachliche Aufhebung ihrer Vielheit in der Singularform von (tränenlosem) *Auge* und *Webstuhl*. Die Animalisierung der Weber durch das Bild vom ‚Zähne fletschen‘ schließt jegliche Romantisierung von vorn herein aus; sie schafft in ihrer Bedrohlichkeit gewissermaßen die mimische Entsprechung für den aggressiven Tenor der sich unmittelbar anschließenden Weberrede, während die Tränenlosigkeit, so Große (2000:77), das äußerste Ausmaß ihres Elendes ausdrückt. Sie entspricht indes auch der animalisierenden Darstellung der Weber: Tiere oder vertierte Kreaturen weinen nicht. Die /ä/-Assonanzen der Reimwörter und sowie der dunkle Vokaldiphthong des zentralen Wortes der ersten Zeile, *Auge*, sorgen auch klanglich für das, was lexikalisch im ersten bedeutungstragenden Wort manifest ist: Düsternis.

Das Bild der geschundenen und bedrohlichen Kreatur am Eingang des Textes wird im Zusammenspiel von rhythmischen, syntaktischen, lautlichen und lexikalisch-semantischen Mitteln er-

<sup>13</sup> Zur Informiertheit der Öffentlichkeit über die Not der Weber in Schlesien, die schon vor dem Aufstand zur Gründung von Hilfsvereinen geführt hatte, über den Verlauf des Aufstandes und seiner Niederschlagung sowie über das allgemeine Interesse, welches ganz Deutschland diesem Gegenstand widmete, vgl. Hodenberg (1997).

zeugt, und es ist, im Gegensatz zu der Behauptung mancher Interpreten, aufgrund seiner Reduktion (tränenlos starren, sitzen und Zähne fletschen), der Nivellierung jeglicher Individualität (*sie* alle tun das Gleiche und sehen gleich aus) sowie der Animalisierung (Zähne fletschen) keineswegs eine wirklichkeitsnahe Abbildung, sondern eine auf ganz wenige Züge beschränkte, stark abstrahierende Darstellung.

Diese nun steht in seltsamem Kontrast zu der vom ersten Wort an selbstbewussten, klar analytischen und weit über die Darstellung des unmittelbaren Elends hinausgehenden Rede, zu der diese Kreaturen nach dem Willen des Textschöpfers in der Lage sind. Denn sie artikulieren nicht etwa Jammer und Klage, auch nicht die Forderung nach menschenwürdigeren Arbeitsbedingungen und Löhnen, mit denen sie ihre Familien vorm ständigen Hunger bewahren könnten – so wie die historischen Aufständischen in Schlesien –, sondern eine handfeste Drohung, gerichtet auf nichts weniger als das Ganze, das Land nämlich, *Deutschland*, dem sie verkünden, sein Leichentuch zu weben mit drei eingewebten Flüchen.

*Deutschland* ist nicht nur durch seine syntaktische Spitzenstellung im ersten Satz, den die Weber sprechen, hervorgehoben; es wird personifiziert und kann dadurch überhaupt erst zum direkten Adressaten der Rede werden; zudem trägt das Wort als einziger Zeilenbeginn (neben *Altdeutschland*) den rhythmischen Akzent auf der ersten Silbe, alle anderen Zeilen beginnen mit Auftakt, das heißt einer oder gar zwei (III,3) Senkungssilben. Semantisch steht es in einer Äquivalenzbeziehung zu der Einmalbildung *Altdeutschland* in der letzten Strophe, mit der es eine Art Rahmen um das dazwischen Artikulierte bildet. *Deutschland* ist also nicht allein semantisch markiert, sondern auch rhythmisch und syntaktisch.

Was diesem *Deutschland* und nochmals dem *Altdeutschland* in der 5. Strophe verkündet wird – *wir weben dein Leichentuch* –, ist in seiner Form lakonisch wie die Tableaubeschreibung der ersten beiden Zeilen: Eine ebenso knappe wie harte Ansage, durch keinerlei Erweiterung aufgebläht, reduziert auf das Unumgänglichste – Subjekt, Prädikat, Objekt –, eröffnet aber als höchst eindrückliche Metapher zugleich einen weiten Assoziationsraum. Mit der Leichentuchmetapher<sup>14</sup> wird der Tod imaginiert, und zwar der Tod Deutschlands, das offenbar noch lebt, sonst könnte es nicht angesprochen werden. Der Satz verweist indirekt, durch Umschreibung, auf den Tod als das, was Deutschland bevorsteht und wird damit zu einer handfesten Drohung. Die 5. Strophe wiederholt nicht nur, sondern präzisiert auch, wessen Tod bevorsteht. Jetzt heißt es *Altdeutschland*. Das Epitheton *alt* legt nahe, dass die Lebenszeit dieses Deutschlands als des „alten“ unwiderrufflich abgelaufen ist. Doch impliziert es auf semantischer Ebene auch sein Antonym: ein neues oder doch zumindest anderes Deutschland. Dessen Beschaffenheit bleibt positiv unausgesprochen, ist aber der Negation inhärent: Es wird anders sein als *Altdeutschland*, in der Logik des Textes: ohne versagende Obrigkeiten, frei von *Schmach und Schande*, nicht durch *Fäulnis und Moder* den *Wurm* erquickend, die *Blume* nicht früh knickend. Sowohl das Hendiadyoin *Fäulnis und Moder* als auch *Wurm* lassen sich wie *Leichentuch* dem semantischen Feld ‚Tod‘ zuordnen, mit dem beide metonymisch verbunden sind.

Elemente der kunstvollen Konstruktion des Gedichtes in Gestalt von „Fünf- und Dreiteilung“ (Wehner 1980:37) sind verschiedentlich beschrieben worden: 5 Strophen zu je 5 Versen, das alte Deutschland wird dreifach verflucht, dreigliedrige Parallelismen gibt es in Strophe 3 und 4, dreifache Akkumulation in Strophe 3 (*geöffnet und gefoppt und genarrt*). Doch gibt es auch eine auffällige Zweierstruktur, die unübersehbar in einem der auffälligsten Strukturelemente verwirklicht ist, dem doppelten Refrainsatz – *Wir weben, wir weben!* –; außerdem in einer Reihe teils alliterativ verbundener Zwillingformeln – *gehofft und geharrt, Schmach und Schande, Fäulnis und Moder* – und weiteren syndetisch verbundenen Nomen – *Winterskälte und Hungersnöten, Tag und Nacht* sowie dem Parallelismus in der ersten Zeile der 5. Strophe. Die drei Flüche sind in den drei Mittelstrophen

<sup>14</sup> Kaufmann weist darauf hin, dass die Leichentuchmetapher in einem Lied der Seidenweber von Lyon, die sich 1831 schon erhoben hatten, auftritt. Vgl. Kaufmann (1973:27 f.). Neueren Forschungen zufolge stammt dieses Lied aber vom Ende des 19. Jahrhunderts, geschaffen von Aristide Bruant. Vgl. HKG (1983:821 f.). Das heißt also, es war umgekehrt: Aristide Bruant bediente sich der Metapher, die vorher schon in Heines Weberlied verwendet worden war.

expliziert, eingerahmt werden sie durch die erste und die fünfte Strophe, die ihrerseits eng miteinander verbunden sind. Die Verfluchung wird am Anfang und am Ende generalisierend geäußert: als eingewebt in das Leichentuch, mit dem Deutschland zu Grabe getragen werden wird. Ein starkes Bild, ganz und gar metaphorisch: Ein Staat wird zu Grabe getragen werden und das dafür Benötigte ist in Arbeit – durch sie, die Weber, die auch gleich noch die Grabbeigabe liefern, den dreifachen Fluch. Die Weber sind zwar geschunden, halb vertiert, aber keineswegs lethargisch oder schicksals- ergeben. Im Gegenteil, unaufhaltsam, in der 5. Strophe sogar so *emsig*, dass das *Schiffchen fliegt* und *der Webstuhl kracht*, sind sie bei der Arbeit am Leichentuch und das heißt ja am Untergang Altdeutschlands. Die Zeile *Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht* ist der einzige Vers neben Vers 1 und 2 der ersten Strophe, der dem Beobachter der Szenerie zugeschrieben werden könnte und nicht zwingend als Selbstwahrnehmung der Weber verstanden werden muss. Dadurch erlangt die Aussage den Status des Objektiven, tatsächlich so sich Ereignenden. Aus ihrem Verdammnis zu menschenunwürdiger Schufferei unter elenden Bedingungen (Strophe 3) haben die Weber ihre Mission gemacht – und das ist das eigentlich Bedrohliche an ihnen.

Der Text ist reich an Metaphern. Durchweg prägt ihn die Metapher vom Weben. Heine verbindet die eigentliche Bedeutung des Wortes *weben* mit der metaphorischen, indem er das Produkt der Webarbeit nicht irgendein Tuch, sondern das *Leichentuch* Deutschlands sein lässt, die Weber sind folglich nicht irgendwelche Tuchweber, sondern eben Leichentuchweber und damit – metonymisch vermittelt – Totengräber des alten Deutschlands. 14-mal kehrt der Satz *Wir weben* im Text wieder, 10-mal jeweils doppelt am Ende jeder Strophe als bedrohlicher Refrain, dazu noch je zweimal in der 1. und 5. Strophe, erweitert um das Objekt, den Gegenstand, der gewebt wird, das Leichentuch mitsamt dem hineingewebten dreifachen Fluch, und in der 5. Strophe um eine Modal- und eine Temporalbestimmung – *wir weben emsig Tag und Nacht*. Rhythmisch weicht der Refrain *Wir weben, wir weben!* vom sonstigen Schema der Verse ab, was sich besonders bei den Vertonungen geltend macht.<sup>15</sup> Die Refrain-Zeile ist zwar rein sprachlich mit nur 6 Silben kürzer als die übrigen Verse, aber sie fordert gleichfalls, zumindest in den Vertonungen, die Realisierung von vier Hebungen, und das heißt, dass die als Stammsilbe ohnehin betonte Silbe von *weben* jeweils einen ganzen Takt einnimmt, also stark gedehnt wird. *Wir* steht im Auftakt bzw. in der Senkungssilbe des 2. Taktes, dessen akzentuierte Position von der zweiten Silbe von (*we*)*ben* eingenommen wird: x | X - | X x | X - | X - ||.<sup>16</sup> *Weben* ist also extrem stark betont, und die erste Silbe noch stärker als die zweite. Die quantitative und rhythmische Überdetermination von *weben* wird noch verstärkt durch die W-Alliterationen, die in der Wortgruppe *Wir weben* insgesamt 28-mal wiederkehren, außerdem auch in weiteren bedeutungsschweren Wörtern wie *Webstuhl*, *Winterskälte*, *Wurm*. Damit ist nicht allein das Lexem *weben* textbeherrschend, sondern seinem quantitativen Vorkommen nach auch der W-Laut als solcher. Durch die im Refrain vollständige Taktausfüllung mit der ersten Silbe von *weben* und die dadurch bewirkte Dehnung des je zweimaligen, also insgesamt zehnmaligen /*We*-/ klingt zumindest an diesen Stellen stets zugleich ein „Weh“ als Ausdruck der Leiden und ein „Wehe“ als Ausdruck der Drohung gegen die Verursacher des Leidens mit. Hier lässt sich also deutlich eine Semantisierung der Ausdrucksebene nachweisen. Zudem steht der durch die i- und e-Assonanzen erzeugte helle Klang des so häufig wiederholten *Wir weben* in signifikantem Kontrast zu dem sonst überwiegend dunklen Klang des Textes, bedingt durch die Assonanzen in vielen Wörtern. Wörter mit u-Assonanzen stechen teils durch Wiederholungsfiguren hervor, teils durch ihre Reimposition: *Fluch* findet sich im Text fünfmal, *Leichentuch* zweimal, *uns/unsere* dreimal, jeweils einmal *Hungersnöten*, *Hunde*, *Blume*, *Wurm*. O-Assonanzen kommen in *Gotte*, *gehofft*, *gefoppt*, *konnte*, *Groschen*, *Moder* vor, a-Assonanzen in *haben*, *geharret*, *hat*, *genarret*, *Vaterlande*, *Tag* und *Nacht*, *Altdeutschland*, ä-Assonanzen in *Träne*, *Zähne*, *Winterskälte*, *geöffnet*, *erpreßt*, *läßt*. Auch

<sup>15</sup> Vgl. z. B. die Version von Liederjan, die Vertonung von Christian Bruhn, die von Katja Ebstein interpretiert wurde, oder auch die Version von Simon Keys etc.

<sup>16</sup> Das große X bezeichnet die vier Hebungen, das kleine x die Senkungssilben, die Querstriche stehen für die sprachlich nicht realisierten Senkungssilben.



die eu-Assonanzen in *Deutschland*, *Altdeutschland* und *Fäulnis* tragen zum dunklen Klang bei. Bei dieser Zusammenstellung fällt nicht nur auf, dass ein großer Teil des lexikalischen Materials durch dunkle Klänge miteinander verbunden ist, sondern dass es sich auch um semantisch wichtige Wörter handelt, die zudem rhythmisch betont sind, da die Assonanzen, das zeichnet sie per definitionem aus, sämtlich in den Stammsilben, die zugleich Hebungssilben sind, vorkommen.

Dagegen steht also das hell klingende *wir weben*. In der Vielfach-Markierung durch gehäufte identische Wiederholung, w-Alliterationen, i- und e-Assonanzen, überdies durch den graphischen Wichtigkeitsmarker in Gestalt des Ausrufezeichens hinter dem Refrain, vor allem aber durch die metaphorische Lesart des Webens in Verbindung mit dem gewebten Leichentuch erscheint das Weben als das maßgebliche Handeln der Weber und, weil es von ihnen *emsig* und ohne je einzuhalten – *Tag und Nacht* – betrieben wird, als ein unaufhaltsamer, stetig sich vollziehender Prozess, umso mehr, als sich im europäischen Kulturkontext das „Weben“ mit der Vorstellung vom Schicksalsweben, Fädenziehen und Lebenslos-Zuteilen der griechischen Moiren oder ihrer römischen Entsprechungen, der Parzen, oder auch der germanischen Nornen verbindet, welche weder aufzuhalten noch zu beeinflussen sind. Kaufmann hat auf das von Herder mitgeteilte Lied „Webebesang der Valkyriur“ hingewiesen, welches das Wort *weben* mit Schicksal, Schlacht und Tod verbindet und in dem als Eingangsrefrain mehrerer Strophen die Verse *Wir weben, wir weben / Schlachtgewebe!* vorkommen.<sup>17</sup> Die Leistung Heines beim Aufgreifen der Metapher vom Schicksalsweben hat er vor allem darin gesehen, dass das traditionelle Bild bei Heine völlig umgedeutet werde vom Wirken der Schicksalsgötter hin zu den handelnden, Geschichte vollziehenden Webern am Webstuhl (vgl. Kaufmann 1973:17–19). Dem ist sicher nicht zu widersprechen. Da aber das interessengeleitete Handeln der Weber vermittelt der traditionellen Metapher mit dem Schicksal selbst in Verbindung gebracht wird, erhält es gerade dadurch den Charakter von Unausweichlichkeit und wird folglich seinerseits, gleich dem Schicksal, zu einer absoluten, unkontrollierbaren, nicht zu beeinflussenden Macht. Das Bild überschreitet in seinen Sinndimensionen bei weitem alles, was der historische Aufstand intendierte.

Das Metrum weist trotz des durch 4 Hebungen pro Zeile bestimmten klaren Rhythmus dennoch keine starre Regelmäßigkeit auf. Es gibt zwar eine Reihe jambischer Verse (I,1; IV,1,2,3; V,1,2), doch in den meisten, nämlich 14 Versen wechseln die Senkungssilben zwischen den Hebungen zwischen einer und zwei Senkungen, wobei es keine rein daktylischen Verse gibt. Man hat in dieser „gewollten Unregelmäßigkeit“ eine Nachahmung der Geräusche des Webstuhls sehen wollen (Wehner 1980:38). Auf jeden Fall kontrastiert der durchgängig 4-hebige Rhythmus mit dieser Unregelmäßigkeit der Senkungssilben. Jede Strophe ist gleich gebaut durch den Paarreim von Vers 1 und 2 sowie, davon abweichend, 3 und 4, wobei durchweg weibliche Kadenzen die ersten Reime bestimmen und männliche die zweiten. Auch in den Kadenzen also eine Kontrastierung. Nur die Schlussstrophe weist, vom Refrain einmal abgesehen, nur männliche Kadenzen auf. Sowohl der harte Zeilenschluss als auch der starke Kontrast zwischen hellen und dunklen Assonanzen (i, e versus a, u) korrespondiert hier sowohl rhythmisch wie auch lautlich mit dem Treiben der Weber, die *emsig Tag und Nacht* ihr Werk vollbringen.

Syntaktisch bestimmen den Text einerseits einfache, erweiterte Sätze, parataktisch gereiht, andererseits, im Kontrast dazu, in den Mittelstrophen hypotaktische Strukturen. Parataktisch sind die Sätze der Strophen 1 und 5 organisiert, die also nicht nur durch die Wiederholungsfiguren, sondern auch syntaktisch eng miteinander verbunden sind. In all ihrer Dramatik sind die Aussagen in Strophe 1 und 5 schlicht, sie bedürfen keiner komplizierten Satzstruktur. Anders die mittleren Strophen. Semantisch bezieht sich die Dreiheit von Gott, König und Vaterland auf den Schlachtruf der Preußen

<sup>17</sup> Vgl. Kaufmann (1973:17 f.). Stauf liest das Bild vom Weben als Umkehrung der Erdgeistszene in Goethes *Faust*. Während der Erdgeist Verkörperung der von Gott geschaffenen Natur sei und damit Leben schaffend, sei das Weben der Weber destruktiv, der Webstuhl Symbol ungeliebten Lebens. Das ist m. E. wenig überzeugend, denn außer Acht bleibt hierbei, dass sich das Weben der Weber auf die Zerstörung eines unmenschlichen Systems richtet, zu der es – zumindest in der Logik des Gedichtes – keine Alternative gibt. Vgl. Stauf (1995:160).

in den Befreiungskriegen: „Mit Gott für König und Vaterland“, den sie indes satirisch umkehrt.<sup>18</sup> Der Fluch auf jede der drei Autoritäten versteht sich nicht von selbst, sondern bedarf der Begründung; syntaktisch verwirklicht wird das durch Relativkonstruktionen. Dabei ist die sprachlich organisierte Klimax im Versagen dieser Dreierheit auch in der Anzahl der dem – elliptisch gebauten – Hauptsatz untergeordneten Nebensätze manifest. Strophe 2 enthält einen Relativsatz für Gott, zu dem vergeblich gebetet wurde, Strophe 3 zwei – überdies anaphorisch miteinander verbundene – Relativsätze für den König, den das Elend nicht erweichen konnte, der den letzten Groschen erpresst und Waffen einsetzt, Strophe 4 drei anaphorische Nebensätze mit lokaler Zuordnung für das Vaterland, wo nur Schmach und Schande gedeihen, wo jede Blume früh geknickt wird, wo Fäulnis und Moder den Wurm erquicken.<sup>19</sup>

In Strophe 3 hätten ohne Weiteres auch drei Relativsätze und damit eine dreigliedrige Anapher stehen können, wenn es in Zeile 4 statt *und* hieß: ‚der uns wie Hunde erschießen läßt‘. Doch ganz offensichtlich ging es Heine um eine auch formal markierte stufenweise Steigerung der Anklage, welche schließlich in Strophe 4 gipfelt, die dem *falschen Vaterlande* den Prozess macht, und zwar nicht mit realistischen und historisch-konkreten Details, wie das in Strophe 2 und 3 geschieht. Die Anklage in Strophe 4, gerichtet an das Vaterland, wechselt auf die Ebene des Ethisch-Moralischen, indem sie ihm, dem *falschen Vaterlande*, vorwirft, *Schmach und Schande* gedeihen zu lassen und ihm damit, vermittelt über das zu *Schande* assoziierbare Antonym ‚Ehre‘, Letztere abspricht.

Die beiden folgenden, durch Metaphern geprägten Verse zielen auf die generelle Beschaffenheit des bis auf den Grund verrotteten Staates. Die Zeilen *Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt* und *Wo jede Blume früh geknickt* enthalten mehrere, jeweils komplexe Metaphern, die zur näheren Charakterisierung des *falschen Vaterlande[s]* dienen. Als Metaphern sind sie in ihrer Bedeutung unbegrenzt, also nicht allegorisch lesbar. Syntaktisch handelt es sich um einen Parallelismus. Doch das Lexem *Blume*, das einzige positiv konnotierte Wort des gesamten Textes, steht lexematisch in einer Kontrastbeziehung zu *Fäulnis und Moder*. Man hat die beiden Bilder in der 3. und 4. Zeile der vierten Strophe künstlerisch schwach genannt, „gedankenärmer [...] als die vorhergehenden Strophen“ (Kaufmann 1973:16), das Blumenbild gar als „rührselig[...]“ und den *Wurm* als „aus dem Stil des Gedichts [...] beziehungslos herausfallend[...]“ bezeichnet (Stolpmann 1975:161). Den Grund für die angebliche künstlerische Schwäche fand man in der vermeintlichen Funktion beider Zeilen als Leerstellenfüller bei der Umarbeitung des ursprünglich 4-strophigen Gedichtes in die 5-strophige Endfassung (vgl. Stolpmann 1975:161). Das widerspricht allerdings nicht allein der peniblen Textarbeit Heines.<sup>20</sup> Sondern die Leistung dieses metaphorischen Sprechens besteht gerade in der Unbestimmtheit und Offenheit, welche eine assoziative Ergänzung ermöglicht, ohne aber eine bestimmte politische Programmatik sprachlich zu explizieren. Insofern lässt sich der erhobene Vorwurf, Heine habe zwar erkannt, dass das Proletariat die alte Gesellschaft zu Grabe tragen müsse, hätte sein Wirken aber nicht mit „Schönheit und Lust“ verbinden können (vgl. Kaufmann 1973:22), hier gerade nicht bestätigen. Allein über das Wort *Blume* und seinen Kontrast zu *Fäulnis und Moder*, auch zum *Wurm*, wird zumindest potentiell Schönheit für ein anderes Deutschland imaginiert. Allerdings bleibt das ganz unbestimmt. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei der (blauen) Blume um eines der Zentralsymbole der frühen Romantik handelt, mit dem sich das absolut Schöne und Erstrebenswerte verbindet, jedoch bezeichnenderweise als uneingelöste Hoffnung und nie erreichtes Sehnsuchtsbild, wird in der Verwendung dieser Metapher in den Tat auch Heines

<sup>18</sup> Vgl. Kaufmann, S. 13; Stauf, S. 149. Laut Stauf hat darauf als erster Ruge in einem Brief im ‚Vorwärts!‘ verwiesen, dann auch Engels am 13. 12. 1844, der übrigens als Gedichttitel hier bereits ‚Die schlesischen Weber‘ angibt, also diesen Titel noch vor Heines Überarbeitung des Textes nennt! Vgl. Kaufmann (1973:12 f.).

<sup>19</sup> *wo* steht für: ‚in dem/in welchem‘.

<sup>20</sup> Leider ist von der fünfstrophigen Fassung keine Handschrift Heines vorhanden. Die vierstrophige Fassung belegt indes, wie intensiv Heine an seinem Text gearbeitet hat. Auch ist überliefert, dass er sich stundenlang mit Marx über die beste Variante eines Gedichttextes verständigen konnte. Vgl. Wehner (1980:31f., 34). Es ist sicher ausgeschlossen, dass ihm ein Textteil in Ermangelung einer besseren Variante unterlaufen sein sollte, schon gar nicht ein durch die Metaphorik so auffälliger.

„Ambivalenz gegenüber dem Kommunismus“ (Stauf 1995:153), seine Skepsis in Bezug auf eine durch die Proletarier geschaffene Zukunft lesbar.<sup>21</sup> Eine irgendwie geartete Konkretisierung, sei es negativ oder positiv, kann indes durch die Verwendung der Metapher vermieden werden. Letzteres gilt auch für die *Wurm*-Metapher.<sup>22</sup>

In jeder Hinsicht stellt diese Strophe den Höhepunkt der Anklagerede dar. Auf der semantischen Ebene wird die Allgemeinheit des Versagens des Staates mit Hilfe von Metaphern zum Ausdruck gebracht; auf der syntaktischen Ebene wird ein dreigliedriger Parallelismus anaphorisch gereihter Relativsätze gebildet; auf der lautlichen Ebene dominieren klar die dunklen Klänge, doch kontrastieren sie auch scharf mit den i-Assonanzen in zwei Reimwörtern, die zugleich alliterativ miteinander verbunden sind: *geknickt*; *erquickt*.

Die Hypotaxen in den Fluchstropfen sind dennoch, trotz der per se anspruchsvolleren Struktur, relativ schlicht; sie verkomplizieren die Aussage nicht, treffen aber Zuordnungen, scharfe Charakterisierungen von Gott, König, Vaterland. Die Fluchstropfen sind nicht nur syntaktisch aufwändiger als Eingangs- und Endstrophe, sondern auch durch den mehrfachen Einsatz der rhetorischen Figur des Hendiadyoin (eins durch zwei ausdrücken) auffällig geprägt, deren einzelne Glieder jeweils syndetisch verbunden sind: Das *gehofft und geharrt* in Strophe zwei, zudem durch Alliteration verbunden, zitiert mit „Hoffen“ und „Harren“ das christliche Verhaltensprogramm, das die Weber ihrer eigenen Aussage nach befolgt haben, aber *vergebens*, wie sie erkennen müssen. Konfrontiert und auf der semantischen Ebene kontrastiert wird das vertrauensvolle Hoffen und Harren der Weber im nächsten Vers mit der schändlichen Gegenreaktion Gottes, ausgedrückt durch das nun gar dreigliedrige Hendiadyoin *geöffit und gefoppt und genarrt*. Jede einzelne dieser Zuschreibungen, die Gott als hinterhältigen Betrüger entlarven, ist eine ungeheure Blasphemie; die Häufung und Reihung der fast bedeutungsgleichen Wörter steigert die Wirkung noch mehr. Die Verbindung aller 5 verbalen Elemente ist durch die gleiche Zeitform, das Perfekt, gewährleistet, wodurch vermittels des Präfixes zugleich eine klangliche Einheit hergestellt ist. Die beiden Hendiadyoin der Strophe 4, alliterativ verbunden, dienen dem dramatisch verstärkten Ausdruck von Ehrlosigkeit (*Schmach und Schande*) und Verrottetheit (*Fäulnis und Moder*) des *falschen Vaterlande[s]*. Letztere Wortgruppe führt mit *Vaterland* eine auf emotionale Bindung abzielende Metapher als Synonym zu *Deutschland* ein, diskreditiert sie aber sogleich durch das Attribut *falsch[en]*. Die Wörter *falsch[en]* und *Vaterlande* sind im Gedicht nicht nur eine semantische Einheit, sondern gehören auch lautlich zusammen durch Alliteration und a-Assonanzen. Auch hier ist die Semantisierung der Ausdrucksebene offensichtlich.

Eine drastische Intensivierung der Aussage wird im Gedicht durchweg angestrebt und durch unterschiedliche figurale und sonstige sprachliche Mittel erreicht. In der ersten Fluchstrophe geschieht das u. a. durch die Verwendung zweier auffälliger Determinativkomposita, deren Bestimmungswörter das jeweilige Grundwort durch eine sinnliche Komponente verstärken. *Winterskälte* ist zwar unmittelbar verständlich aus der Bedeutung seiner Komponenten, aber doch ein selten verwendetes, nicht im Lexikon kodifiziertes Wort. Bei dem Kompositum *Hungersnöte* verstärkt zudem der Plural die Aussagekraft. Beide Komposita sind syndetisch durch *und* miteinander verbunden, die Wortgruppe ist dadurch klanglich den Hendiadyoin verwandt.

Strophe 3 nutzt eine Wiederholungsfigur, um den König als *König der Reichen* zu charakterisieren, womit unterstellt wird, dass es nicht der König der hier Sprechenden ist. Die ihm zugeschriebenen Untaten, als Klimax angeordnet, lassen ihn vielmehr als bösen Feind erscheinen:

<sup>21</sup> Laut Stauf müsse die Umarbeitung der 4. Strophe „als nachträglicher Versuch verstanden werden, den Grundwiderspruch des Gedichtes zu mildern“ (Stauf 1995:160). Gemildert wird aber durch keine der Metaphern, die *Altdeutschland* charakterisieren, etwas, auch durch die Blumenmetapher nicht, vielmehr bleibt der Blick auf die Zukunft durchaus unbestimmt.

<sup>22</sup> Die Lesart von Stauf, der Wurm sei ein Bild für „niedere Formen der menschlichen Existenz schlechthin“ (Stauf 1995:159) kann nicht überzeugen. Nicht nur weil man sich fragt, was „niedere Formen menschlicher Existenz“ denn sein sollen, sondern vor allem weil auch hier eine Konkretisierung absichtlich vermieden wird, und auch unnötig ist, weil sich die Bedeutung des Bildes einerseits aus dem Zusammenhang ergibt, in dem der *Wurm* mit *Fäulnis und Moder* steht, welche das Vaterland als ein verrottetes charakterisieren, und andererseits aus dem Kontrast zu *Blume* als Sinnbild des Schönen und Erstrebenswerten.

hartherzig, ausbeuterisch, grausam. Die Wirkung wird hier ebenfalls durch Kontrastierung – Weber vs. Reiche – und auch wiederum durch bedeutungsschwere Lexik erzielt: *Elend* ist das Schlüsselwort für die Lage der Weber schlechthin und durch kein anderes Wort zu übertreffen; *der letzte Groschen*, phraseologisch verfestigter emphatischer Ausdruck für den ohnehin geringen, noch verbliebenen Besitz der Weber, gehört zum semantischen Feld ‚Elend‘, welches dadurch konkretisiert wird. Schließlich der Vergleich: *wie Hunde erschießen läßt*. Damit wird einerseits direkt auf das tatsächliche Geschehen in Schlesien angespielt, zugleich aber die Herabwürdigung der Weber zu Hunden, die man *erschießen läßt*, ausgedrückt. Damit ist ein Bezug zum animalischen Zähnefleischen der Weber in der 1. Strophe hergestellt und die Wutgeste in einen ursächlichen Zusammenhang mit der Erniedrigung der Weber durch die Obrigkeit gebracht.

Die im kollektiven Wir sprechenden Weber stehen metonymisch für das Proletariat überhaupt. Ihnen wird in Heines Text eine Macht verliehen, die sich auf Dauer von den Obrigkeiten schlichtweg nicht kontrollieren lässt: die Macht der Geschichte, welche über ein abgewirtschaftetes System hinweggehen wird. Die Weber selbst stellen sich als Totengräber der alten Gesellschaft dar, sind aber im Text beides: einerseits handelndes – metaphorisch: webendes – Subjekt der Geschichte, andererseits aber, in ihrer trostlosen Vertiertheit, Objekt der Wahrnehmung eines nicht näher bezeichneten Beobachters. So unterschiedlich diese Perspektiven auch sind: In beiden haben die Weber nichts zu verlieren als ihre Peiniger oder, um es mit den Worten des *Kommunistischen Manifestes* zu sagen, ihre Ketten. Daran arbeiten sie *emsig* in Heines Text, der, indem er das Ende offenlässt, einerseits eine geschichtsphilosophische Perspektivierung impliziert, andererseits aber auch jegliche Idealisierung der Akteure einer künftigen Revolution vermeidet. Sozialromantische Erwartungen, wie sie die sozialrevolutionären Strömungen der Zeit bereithalten – das Proletariat als Befreier der Menschheit etc. –, teilt Heine nicht. Seine Weber sind eher eine unkalkulierbare Macht, wie das Schicksal selbst.

Dass das Gedicht trotz seiner kunstvollen Struktur einfach wirkt, hat Kaufmann u. a. auf die Nutzung balladesker Gestaltungsmittel zurückgeführt (Kaufmann 1973:24). Jedenfalls erweist sich die vermeintliche Einfachheit als präzise organisiert und auf jeder einzelnen Ebene der sprachlichen Strukturierung beobachtbar. Lakonisch knappe, reduzierte Aussagen (Ellipsen, sparsame Attribuierung) einerseits, andererseits aber auch ausdrucksverstärkende Erweiterungen (zahlreiche Wiederholungsfiguren, Hendiadyoin, Komposita), syntaktische Strukturen, die ein Höchstmaß an Verständlichkeit garantieren, doch figural durch Kontrastierungen und Steigerungen bestimmt sind, eine Komposition, in der die Strophen 1 und 5 einerseits und die drei Mittelstrophen andererseits sowohl semantisch als auch syntaktisch, rhythmisch und lautlich miteinander verbunden sind, ein schlichter, durch unregelmäßige Senkungssilben nicht ganz gleichmäßiger, doch wuchtig-nachdrücklicher Rhythmus, allgemein: Techniken der Reduktion wie auch der Steigerung und Übertreibung verleihen dem Text eine höchst dramatische Wirkung. Sämtliche Elemente des Textes sind jeweils auf mehreren Ebenen durch Ähnlichkeits- bzw. Kontrastbeziehungen miteinander verknüpft. Sie bestimmen die hochgradige Poetizität des Textes und ermöglichen erst durch ihre komplexe Aufeinanderbezogenheit eine Sinnbildung.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

HEINE, Heinrich (1964): *Sämtliche Werke*. Hrsg. von KAUFMANN, Hans. Bd. IV: Nachlese zu den Gedichten (II). Almansor. William Ratcliff; Bd. XII: Lutetia (II). Über die französische Bühne. München. [Im Text zitiert als SW.]

HEINE, Heinrich (1983): *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hrsg. von WINDFUHR, Manfred. Bd. 2: Neue Gedichte, bearbeitet von GENTON, Elisabeth. Hamburg. [Im Text zitiert als HKG.]

*Schillers Werke* (1962), begründet v. Julius PETERSEN, fortgeführt v. Liselotte BLUMENTHAL. Hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach a. N. von OELLERS, Norbert. 1943 ff. Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut KOOPMANN hrsg. von Benno VON WIESE. Weimar.

### Sekundärliteratur:

- FÜLLNER, Bernd / HAUSCHILD, Jan-Christoph / KAUKOREIT, Volker (1985): „Dieses Gedicht, in Deutschland hundertfach gelesen und gesungen...“. Zur Aufnahme von Heines „Weberlied“ in der frühen deutschen Arbeiterbewegung. In: *Heine-Jahrbuch* 1985. 24. Jg., S. 123–142.
- GELFERT, Hans Dieter (1990): *Wie interpretiert man ein Gedicht?* Stuttgart.
- ROSSE, Wilhelm (2000): *Heinrich Heine. Literaturwissen für Schule und Studium*. Stuttgart, S. 75–83.
- HELMSTETTER, Rudolf (1995): Lyrische Verfahren. Lyrik, Gedicht und poetische Sprache. In: PECHLIVANOS, Miltos [et al.]: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart; Weimar.
- HODENBERG, Christina von (1997): *Aufstand der Weber. Die Revolte von 1844 und ihr Aufstieg zum Mythos*. Bonn.
- HÖHN, Gerhard (2004): Neue Gedichte. In: Ders.: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar, S. 95–115.
- KAUFMANN, Hans (1973): Heinrich Heine: „Die schlesischen Weber“. In: Ders.: *Analysen, Argumente, Anregungen. Aufsätze zur deutschen Literatur*. Berlin, S. 11–31.
- KLESSMANN, Eckart (2001): Keine deutsche Marseillaise. In: Heine, Heinrich: *Ich hab im Traum geweint*. 44 Gedichte und Interpretationen. Hrsg. von REICH-RANICKI, Marcel. Frankfurt am Main; Leipzig, S. 147–149.
- SAMMONS, Jeffrey L. (1991): *Heinrich Heine*. Stuttgart.
- STAUF, Renate (1995): „Wo jede Blume früh geknickt“. In: KORTLÄNGER, Bernd (Hrsg.): *Gedichte von Heinrich Heine. Interpretationen*. Stuttgart, S. 144–166.
- STOLPMANN, Günter (1975): Zu einigen Fragen der Literaturanalyse und -interpretation. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie*. 10.1975, S. 155–164.
- WEHNER, Walter (1980): *Heinrich Heine „Die schlesischen Weber“ und andere Texte zum Weberaufstand*. München.
- WIEMANN, Volker (2001a): Aspekte der Lyrikanalyse. In: EICHER, Thomas / WIEMANN, Volker: *Arbeitsbuch Literaturwissenschaft*. Paderborn [u. a.]. 3., vollständig überarbeitete Auflage, S. 57–81.
- WIEMANN, Volker (2001 b): Grundbegriffe der Textanalyse. In: EICHER, Thomas / WIEMANN, Volker: *Arbeitsbuch Literaturwissenschaft*. Paderborn [u. a.]. 3., vollständig überarbeitete Auflage, S. 13–54.