

## **4. Heines dichterische Praxis als Entwurf einer Tanzästhetik**

### **4.1 Vorbemerkung zu Heines Tanzbildern**

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den verschiedenen Bildern des Tanzes und des Tänzers in Heines Werk. Damit soll die wechselseitige Beziehung herausgearbeitet werden, die in diesem Werk zwischen Tanz und Dichtung besteht.

Trotz seines großen Interesses am Gegenstand hat Heine nie eine systematische ‚Theorie des Tanzes‘ entwickelt. Er bedient sich zur Darstellung seiner Überlegungen vorwiegend dichterischer Mittel. In seinem Werk finden sich eine ganze Reihe von Tanzbildern, die seine Auffassung vom Tanz von verschiedenen Seiten beleuchten, die seine spezifische dichterische Wahrnehmung des Tanzes ebenso zeigen, wie sie Rückschlüsse auf eine eigens von ihm konzipierte Ästhetik des Tanzes zulassen. Diese Bilder können somit als Schlüsselstellen für einen Zugang zu Heines Auffassung vom Tanz verstanden werden.

Heines Ziel ist, die Körperlichkeit des Tanzes durch eine adäquate Sprache unmittelbar abzubilden. Das Wort, mit dem er Tanz und Tanzfiguren darstellt, gerät gleichsam selbst in Tanzbewegung.<sup>1</sup> Seine literarische Beschäftigung mit Tanz vollzieht sich somit weniger in intellektuellen und kontemplativen Überlegungen als in der Bemühung, mit sprachlichen Mitteln selbst „Tanz“ zu schaffen.

Auf die Frage, was Tanz ist, antwortet Heine also nicht nur, indem er den Tanz ‚in Worte zu fassen versucht‘, sondern indem er seiner Dichtung gewissermaßen einen tänzerischen Einschlag gibt. Heine, der Dichtung grundsätzlich als einen Beitrag zur Aufhebung aller gesellschaftlichen Zwänge begreift, will dem aus der Lebenspraxis verbannten Tanz-Phänomen damit seine gesellschaftlichen Bezüge und seinen kulturphilosophischen Eigenwert zurückgeben. Darüber hinaus zeigt der enge Zusammenhang, in den er Tanz und Dichtung stellt, was er für die entscheidende Funktion der Kunst hält, mithin auch für das Ziel seiner literarischen Tätigkeit: nämlich die Wiederherstellung der Harmonie von Körper und Geist.

---

<sup>1</sup> Jürgen Brummack: Das Spätwerk. In: Jürgen Brummack (Hrsg.): Heinrich Heine. Epoche – Werk – Wirkung. München 1980, S. 263.

Seine Tanzbilder enthalten nicht nur vielfältige und differenzierte Darstellungen verschiedener Tanzformen, sie zeigen eindringlich und suggestiv die Macht, die dem Tanz innewohnt – eine Macht, die Heilmittel sein kann, aber auch bloßer Ausdruck menschlicher Überheblichkeit. Mit einer solchen Betrachtungsweise zeigt Heine, wie sehr ihn der menschliche Körper als Ausdrucksmittel fesselt, wie sehr ihn dessen unbändiger Wille zur freien Bewegung fasziniert. Der menschliche Körper verwandelt sich für Heine beim Tanzen in einen eigenständigen Raum, in dem das Dargestellte und der Darsteller zu einer Einheit verschmelzen. Das Gelingen eines Tanzes wird daran gemessen, inwieweit es zu dieser ganzheitlichen Harmonie kommt. In dem tanzenden Körper-Raum soll die Grenze zwischen Innen und Außen, Denken und Handeln aufgehoben werden. Dieses Moment sieht Heine als zentralen Sinn des Tanzes, den er für Kunst und Gesellschaft vereinnahmen will.

Heine versucht damit, nicht nur den ästhetisch-materiellen Faktor des tanzenden Körpers ins Bild zu setzen, sondern vor allem die verborgene soziokulturelle Bedeutung des Tanzes: als eine Sprache, die der Einheit von Geist und Körper entspringt und die körperliche und geistige Bewegungsfreiheit als Grundlage einer freien Gesellschaft zeigt.

Diese Sichtweise bedeutet vor allem wegen der Anerkennung des Körperlichen eine grundlegende Abwendung von den zu Heines Zeit herrschenden Werten. Heine besteht auf der Integrität und auf dem unantastbaren Recht des Körpers; dieses Anliegen ist ein wesentliches Moment aller seiner Tanzbilder.

Die wichtigsten Darstellungen von Tanz und Tänzer, die im folgenden behandelt werden, sind folgenden Texten und Gedichten entnommen: *Florentinische Nächte*, *Die Bäder von Lucca / Die Stadt Lucca* (aus den *Reisebildern*), *Elementargeister*, *Pomare*, *Das Sklavenschiff*.

## 4.2 Der Tanz der Laurence

Laurence ist die tanzende Frauenfigur in der zweiten Nacht der *Florentinischen Nächte*. Dieser Text hat einen höheren Stellenwert in Heines Werk als gemeinhin angenommen wird. Er mag auf den ersten Blick wie eine harmlose unpolitische Novelle aussehen, aber bei genauerem Hinsehen entdeckt man eine ganze Reihe verhüllter Anspielungen auf die politischen und gesellschaftlichen Zustände in England, Deutschland, Frankreich und auch Italien. Immerhin könnte man die Unterschätzung dieser Novelle als eine unterhaltsame, aber belanglose Liebesgeschichte sogar auf eine Äußerung Heines selbst zurückführen, wenn man die kleinen Gegenindizien in seinem Stil übersieht. In der Vorrede *Über den Denunzianten* äußert er sich wie folgt:

[...] und nichts blieb übrig als eine Reihe harmloser Märchen, die gleich den Novellen des ‚Dekameron‘, dazu dienen, jene pestilenzielle Wirklichkeit, die uns dermalen umgibt, für einige Stunden zu vergessen. (B. 9.26)

Heine sieht die *Florentinischen Nächte* also in der Tradition der *Dekameron*-Novellen, und dies natürlich nicht allein wegen der gleichen Gattung, sondern vor allem wegen der ähnlichen Funktion beider Werke. Er vergleicht die gesellschaftliche Wirklichkeit seiner Zeit mit der Situation im von der Pest verseuchten Florenz des Mittelalters. Die kollektive Krankheit seiner Zeit ist seiner Ansicht nach jedoch geistiger Natur und wird von politischer und religiöser Unfreiheit verursacht. Die Zensurpolitik in Deutschland bildet den Hintergrund für die Entstehung der *Florentinischen Nächte*. Schon der harmlos klingende Titel ist im Grunde eine Reaktion auf diese Repressalien.<sup>2</sup> Deshalb ist es durchaus legitim, dieser Novelle politische und religiöse Bedeutung beizumessen. Heine betrachtet sie als eine unter dem Druck der Zensur entstandene Alternative zu seiner gewohnten, offen zeitkritischen literarischen Tätigkeit<sup>3</sup>:

---

<sup>2</sup> Die Schriften des Jungen Deutschland waren seit dem 14. November 1835 von besonders strengen Zensurmaßnahmen betroffen. Diese fanden ihren Höhepunkt im Bundestagsbeschluß vom 10. Dezember, in dem auch sämtliche Schriften von Heine verboten wurden. Daher vertritt Manfred Windfuhr die Ansicht, daß die vermeintlich ungefährlichen *Florentinischen Nächte* zwischen Oktober 1835 und Februar 1836 entstanden sein müssen. Vgl. Manfred Windfuhr: Rätsel Heine. Autorprofil Werk Wirkung Heidelberg 1997, S. 311-312 u. Elvira Grözingen: Die „doppelte Buchhaltung“. Einige Bemerkungen zu Heines Verstellungsstrategie in den „Florentinischen Nächten“. In: HJB 1979, S. 66.

<sup>3</sup> Vgl. dazu: „[...]auf jeden Fall aber werde ich in meinem nächsten Buche gar nicht geben, was politisch oder religiös mißfällig seyn könnten, und ich richte es danach ein, daß ein Censor auch kein einziges Wort daran streichen kann.“ (HSA XXI.132)

Aus dieser 2ten florentinischen Nacht werden Sie vielleicht ersehen, daß ich nöthigenfalls, wenn Politik und Religion mir verboten werden, auch vom Novellschreiben leben könnte. Ehrlich gesagt, dergleichen würde mir nicht viel Spaß machen, ich finde dabey wenig Amusement. Man muß aber alles können in schlechten Zeiten. (HSA XXI.155f.)

Es ist also offensichtlich, daß Heine die Zensurmaßnahmen als zwingenden Grund für die Niederschrift der Novelle sieht. Er mußte eine Schreibweise finden, mit der er bei der Zensur durchkommen und sich weiterhin literarischen Erfolg sichern konnte. Er selbst nannte diese neue Schreibstrategie „doppelte Buchhaltung“.<sup>4</sup> Die Novelle ist ein Resultat dieser Strategie, die Zeitbedingungen haben sich sowohl in Form wie in Inhalt nachweisbar niedergeschlagen. Deshalb ist Skepsis angebracht, ob sie tatsächlich nichts als eine absichts- und harmlose Liebesgeschichte sein soll.

Damit zusammenhängend ist in unserem Rahmen natürlich vor allem die Tanzthematik von Interesse. Was verrät die Novelle über Heines Auffassung vom Tanz, und wodurch wird das Erzählen selbst zum ‚dichterischen Tanz‘ ?

Zur Beantwortung dieser Fragen soll nunmehr Laurence betrachtet werden, die tragende Figur der Binnenerzählung der „zweiten Nacht“. In der Darstellung ihres Tanzes ist die verborgene Mitteilung der Erzählung zu suchen. Diese zweite Binnenerzählung, die die Liebesbeziehung zwischen Laurence und dem Ich-Erzähler Maximilian zum Thema hat, ist für die Komposition und für das Verständnis der Novelle von konstitutiver Bedeutung. Diese soll nun, unter Berücksichtigung der Rahmenhandlung, vermittelt werden.

Zu Beginn der Rahmenhandlung erhält Maria, eine todkrank im Bett liegende Frau, Besuch von Maximilian und ihrem Arzt. Maria ist neben Maximilian die zentrale Figur der Rahmenerzählung. Wegen ihrer schweren Lungenkrankheit ist sie in intensiver Behandlung, ihr ist keine körperliche Aktivität erlaubt, Bewegung und Aufregung in jeglicher Form sind ihr verboten.

Bereits dieses Krankheitsmotiv läßt verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zu. Nicht nur hat Heine selbst bereits auf eine mögliche gesellschaftskritische

---

<sup>4</sup> „Seit sechs Wochen habe ich einen Stockschnupfen, und trotzdem schreib ich an meinen Büchern. Denn ich habe jetzt in der Literatur die doppelte Buchhaltung; es ist ein Versuch. Diese Tage wohl ein Buch fertig[...] höchst amüsan, auch populär, für alle Classen berechnet.“ (HSA XXI.129-130) Windfuhr vermutet, daß das Adjektiv „amüsan“ sich auf die *Florentinischen Nächte* bezieht, und zwar aufgrund der erzählerischen Form und der vordergründigen Liebesthematik. Mit „populär“ sind seiner Ansicht nach hingegen die *Elementargeister* gemeint. s. Manfred Windfuhr: Rätsel Heine. Autorprofil Werk Wirkung Heidelberg 1997, S. 308.

Implikation hingewiesen (s.o.), auch der Titel der Erzählung weist in diese Richtung: Zwar weckt das Bild einer „florentinischen Nacht“ zunächst nur die Erwartung auf harmlose Unterhaltung. Doch abgesehen davon, daß Heine auch die Geschichte einer privaten Liebesbeziehung nie völlig abgekoppelt von der Zeitentwicklung verstehen würde,<sup>5</sup> muß hier an seine spezifische Verwendung des Wortes „Nacht“ erinnert werden. Er benutzt es – ähnlich wie das Krankheitsmotiv – als Metapher für den Zustand einer politisch unterdrückten Gesellschaft, für einen Zustand des Schlafs und der Sprachlosigkeit.

Marias Krankheit, die bis zuletzt im Mittelpunkt der Betrachtung steht, wird von Heine besonders suggestiv dargestellt, indem er die Rahmenhandlung gleichsam wie eine Therapie durchführt. Die Erzählkunst wird hier zu einem Heilmittel, dessen Wirkung eine medizinische Behandlung weit übertrifft. – Marias Arzt beauftragt Maximilian, ihr Geschichten zu erzählen:

Ich brauche Ihnen nicht zu empfehlen, sie durch kein Geräusch zu wecken; und wenn sie erwacht, darf sie bei Leibe nicht reden. Sie muß ruhig liegen, darf sich nicht rühren, nicht im mindesten bewegen, darf nicht reden, und nur geistige Bewegung ist ihr heilsam. Bitte, erzählen Sie ihr wieder allerlei närrische Geschichten, so daß die ruhig zuhören muß. (B. 1.554)

Maximilian geht ohne zu zögern auf die Empfehlung des Arztes ein, indem er bestätigt, speziell fürs Erzählen ausgebildet zu sein:

Seien Sie unbesorgt, Doktor, erwidert Maximilian mit einem wehmütigen Lächeln. Ich habe mich schon ganz zum Schwätzer ausgebildet und lasse sie nicht zu Worte kommen. Und ich will ihr schon genug phantastisches Zeug erzählen, so viel Sie nur begehren ... Aber wie lange wird sie noch leben können? (B. 1.554)

Maximilian stellt sich also gewissermaßen als Künstler und Poet vor (und schafft damit eine gewisse Verwandtschaft zu Heine.) Der erzählende Poet übernimmt in dieser Geschichte die Rolle des Arztes. Die Erzählkunst stellt sich der Naturwissenschaft entgegen, die, an der Schwelle zur Moderne, schon allmählich die Übermacht gewinnt. Diese Gegenüberstellung prägt die Situation der kranken, vom Tod bedrohten Maria und bestimmt das Verhältnis zwischen allen Beteiligten. Maria wird als passiv Reagierende dargestellt, während die beiden Männer jeweils die Rolle des bestimmenden Akteurs einnehmen. Maria symbolisiert die zu Ruhe und

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu Elvira Grözingen: a.a.O., S. 67ff. u. Andras Sandor: Auf der Suche nach der vergehenden Zeit. Heines Florentinische Nächte und die Probleme der Avantgarde. In: HJB 1980, S. 105-107.

Stillstand gezwungene Realität, während der Arzt und Maximilian zwei Welten mit entgegengesetzten Prinzipien repräsentieren: die Außenwelt mit dem Vernunftprinzip und die Innenwelt mit der subjektiven, sinnlichen Phantasie.<sup>6</sup> Diese Gegensätze wiederum stehen für die Prinzipien von Körper und Geist, und von dessen Versöhnung hängt Marias Gesundheit ab.

Maximilian berichtet in seinen Erzählungen von Liebesbeziehungen zu anderen Frauen. Diese Frauenfiguren sind motivisch an die todkranke Maria angelehnt, es handelt sich um eine weitere todkranke Frau, um die Marmorstatur einer Göttin und gar um eine ‚Tote‘. (Solche makabren Frauenbilder kommen in Heines Werk häufig vor.<sup>7</sup>) Daß Maximilian von solch merkwürdigen Erfahrungen berichtet, ist für seine Charakterisierung von grundlegender Bedeutung: Er verfügt über die Fähigkeit und über die Bereitschaft, Grenzerfahrungen zu machen, die in der vom Verstand regierten Welt nicht vorstellbar sind, sondern nur durch die freie Bewegung der Einbildungskraft ermöglicht werden. In Maximilians Wahrnehmung vermischen sich Wirklichkeit und Traum, Leben und Tod, Fakt und Fiktion. Die Fähigkeit zum ästhetischen und sinnlichen Erleben wird zur notwendigen Lebensbedingung. Diese Erweiterung der Erfahrungsgrenze wird besonders deutlich im Tanz von Laurence.

Zwischen Maria und Laurence besteht in vielerlei Hinsicht ein auffallender Kontrast. Während Maria ihren Kampf gegen die Krankheit passiv und ans Bett gefesselt führen muß, ist Laurence‘ wichtigster Wesenszug der Drang zur freien Bewegung. Sie wechselt unaufhaltsam zwischen Orten und sozialen Bindungen, schließlich zwischen Leben und Tod. Ihr zwanghafter Bewegungsdrang wird in ihrem Tanz sichtbar; dieser ist zugleich ihr wesentliches Ausdrucksmittel. Zu tanzen ist für sie das einzige Mittel, sich einen Raum für ihr Dasein zu erkämpfen. Ihr Tanzstil, dessen innere Dynamik im Vergleich mit Marias Passivität nur um so stärker auffällt, übt auf Maximilian eine fesselnde Anziehungskraft aus, der er schließlich verfallen wird.

Laurence und Maximilian begegnen sich zum ersten Mal in London. Mit der Wahl dieses Schauplatzes verschafft sich Heine eine Möglichkeit zur unauffälligen Gesellschaftskritik. Die Londoner Gesellschaft bildet einen stimmigen und, wenn

---

<sup>6</sup> Andras Sandor: a.a.O., S.109.

<sup>7</sup> Heines Zuneigung zu der Marmorgöttin erklärt sich für Dolf Sternberger aus der besonderen Spannung, die in ihr zum Ausdruck kommt: Der Spannung zwischen ihrer Schönheit, die die Sinne beflügelt, und ihrer Leblosigkeit, die auf eine spirituelle Bedeutung verweist. Vgl. Dolf Sternberger: Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Frankfurt/M.1976, S. 181ff.

auch unterschwellig, bedeutungsvollen Hintergrund für Laurence‘ Tanz; sie wird kritisch und mit großen Vorbehalten dargestellt. Für Heine hat sich in London die zunehmende Mechanisierung der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung ins Extrem gesteigert. Durch die zügellose Industrialisierung hat die Maschine die Herrschaft über den Menschen erlangt. London ist für Heine ein Ort, wo nur das Materielle zählt, wo auch die Menschen nur Apparate sind, die der materiellen Leistung dienen. Er verurteilt die Geistlosigkeit und die Mechanisierung der englischen Gesellschaft als eine fatale Entwicklung der Moderne. In London sieht Heine eine dunkle Zukunftsvision, gegen deren Verwirklichung er sich zu wehren versucht, bereits realisiert. Diese Ansicht läßt er Maximilian zur Sprache bringen, als dieser Laurence mit ihrer Künstlerfamilie begegnet.<sup>8</sup>

Während die Stadt London in ihrer Fehlentwicklung als politische und gesellschaftliche Kulisse dient, steht die Künstlerfamilie von Laurence für die Randgruppen, die in einer solcherart beschaffenen Gesellschaft keinen Platz finden. Diese Gruppe besteht aus folgenden Personen: einem Zwerg mit dem Namen Monsieur Türflütü, einer schwarz gekleideten Frau mit Trommel, einem gelehrten Hund, genannt Lord Wellington, und der Tänzerin Laurence. Sie ist der Mittelpunkt und bildet gleichsam die Schwerkraft der Gruppe; sie ist die eigentliche Publikumsattraktion; alle anderen Darbietungen sind auf ihren Tanz hin ausgerichtet.

Heine übt hier scharfe Kritik an der Gesellschaft, indem er ihre Randfiguren in diesen Straßenkünstlern parodistisch darstellt. Deren mangelnde Integration wird schon durch ihre Sprachlosigkeit sichtbar. Ihre einzigen Ausdrucksmittel sind Musik und Tanz. Da sie in einer fremden Sprache sprechen, ist Kommunikation mit dem Publikum unmöglich, nur Monsieur Türflütüs Krähen (s.u.) wird von den Zuschauern verstanden. Ihnen erscheint die Kunst der Gruppe daher als billige Komödie, die kaum ihr Geld wert ist. Der künstlerische Ernst und Anspruch ist für sie allenfalls als Karikatur erkennbar.

Heine versucht hier, die bedrückende Realität des Künstlers im historischen und gesellschaftlichen Zusammenhang darzustellen. Er bedient sich hierbei der Mittel der Übertreibung und der Verdrehung. Daß diese einfallsreiche Figuration auch eine politische Anspielung in sich birgt, wird an dem Ort erkennbar, den Heine für die

---

<sup>8</sup> Vgl. B. 1.589

Tanzaufführung wählt: Maximilian sucht Laurence nach der ersten Begegnung tagelang ohne Erfolg. Schließlich findet er sie tanzend auf dem Towerplatz wieder, gerade nachdem er im Tower „die Axt, womit Anna Boleyn geköpft worden, genau betrachtet“ (B. 1.594-595) hat. Die Geschichte bietet dem Künstler, gleich einem Verurteilten, nur hier einen Platz zum Tanz.

Die Rollenverteilung innerhalb der ‚Familie‘ ist durchaus Bühnentauglich: Monsieur Türütü zeigt sich in Gestalt eines Hahns, der immerzu kräht. Die trommelnde Frau spielt eine fromme Schwangere, die Laurence dennoch brutal ausnutzt. (Mit dem Krähen und der Trommel sind zwei bedeutsame Symbole der Revolution Bestandteil des Bühnenprogramms.) Der Hund gilt als einziger Gebildeter der Gruppe, und Laurence schließlich zeigt sich ihr gegenüber weder als zugehörig noch als fremd. Indem er eine derartig ‚künstliche‘ Personenkonstellation als „Familie“ darstellt, will Heine zeigen, wie mechanisch und funktionalisiert die Beziehungen zwischen den Menschen geworden sind. Die jeweils zugeteilte Funktion wird zum einzigen Bindemittel, das die Familie zusammenhält. Doch spätestens wenn die Mitglieder bei ihrem Aufenthalt in Paris völlig neue Rollen annehmen, erweisen sich alle Verhältnisse in der Familie als Illusion und reine Inszenierung.

Vor allem die Figur des krähenden Monsieur Türütü zeigt, mit welcher feinsinnigen Ironie Heine in diesem Text politische Anspielungen macht. Er schreibt Türütü die Rolle des tonangebenden Familienvaters zu und stellt ihn zugleich als Zwerg dar. Diese Kontrastierung kann als spöttischer Kommentar zur vorrevolutionären französischen Gesellschaft bzw. zu restaurativen Tendenzen in der Gegenwart gelesen werden, denn der Zwerg ist, wie folgendes Zitat zeigt, eine Art Überbleibsel aus dem *ancien régime*:

Jene Kaiser, Könige und Fürsten rühmte er nämlich als seine Gönner und Freunde. Schon als Knabe von acht Jahren, wie er versicherte, hatte er eine lange Unterredung mit der höchstseligen Majestät Ludwig XVI., welcher auch späterhin, bei wichtigen Gelegenheiten, ihn immer um Rat fragte. Den Stürmen der Revolution war er, so wie viele andre, durch die Flucht entgangen, und erst unter dem Kaisertum war er ins geliebte Vaterland zurückgekehrt, um teilzunehmen an dem Ruhm der großen Nation. (B. 1.591)

Der Zwerg ist also nicht nur Schützling der Könige, die seine Kunst würdigen und freundschaftlich unterstützen, er dient ihnen auch als Ratgeber in politischen Fragen – ein ironischer Kommentar zur geistigen Größe der alten Monarchie. Das große



Königreich Frankreich läßt sich heimlich von einem Zwerg regieren. Mit dieser Clownfigur und ihrem Spiel wird der politische Absolutismus ins Lächerliche gezogen. Wenn Heine ihn schließlich in Paris unter „Riesen“ sterben läßt, ist dies eine ironische Anspielung auf Napoleon, von dem es heißt, er sei als Riese unter Zwergen gestorben:

Obgleich ich nicht recht begriff, wie ein Zwerg, der unter Riesen stirbt, sich mit dem Riesen, der unter Zwergen gestorben, vergleichen konnte, so rührten mich doch die Worte des armen Türlütü und sein verlassener Zustand in der Sterbestunde. [...] ‚Du läßt mich hier sterben, einsam und elend sterben, wie Napoleon auf Sankt Helena! O Napoleon, du hast mich geliebt ...‘ (B. 1.607)

Diese Umkehrung des Zwerg-Riese-Verhältnisses am Sterbebett wird von Slobodan Grubačić als die „prägnanteste Szene“ der Verdrehung des Lebens im ganzen Werk Heines bezeichnet.<sup>9</sup> Die Umkehrung wird dadurch noch ins Extrem gesteigert, daß Türlütüs Sterbebett „eigentlich eine Kinderwiege“ (B. 1.606) ist, die von einem kleinen Mädchen, das „in lachend schäkerndem Ton“ (ebd.) singt, geschaukelt wird.

Die Charakterisierung der Tänzerin Laurence weicht deutlich von der der anderen Mitglieder der Familie ab. Sie wird weder parodiert noch mit Spott bedacht. Die kranke Maria bringt Maximilian dazu, über Laurence zu erzählen, indem sie ihn fragt, ob er in der Liebe je Erfüllung gefunden hat. Daraufhin gesteht er, daß er mit Laurence das ausgefüllte Liebesglück „zweier gleichgestimmte[r] Seelen“ (B.1. 566) erlebt hat. Das unterscheidet diese Beziehung von Maximilians ‚Beziehungen‘ in der „ersten Nacht“, deren Partnerinnen „gemeißelte oder gemalte“ (B. 1.563) oder gar „tote Frauen“ (ebd.) waren. Laurence ist nicht ‚leiblos‘ wie diese Figuren, sie befindet sich bereits jenseits des Todes, d.h. der Tod gehört ihrer Vergangenheit an, da sie im Grab ihrer Mutter erst geboren wurde. Als ‚Totenkind‘ verfügt sie über die Macht, die Todeserfahrung im Diesseits zu vermitteln.<sup>10</sup>

Ihr Tanz ist die Umsetzung dieser Macht in Körpersprache. Zugleich ist er existentielle Bedingung, denn nur beim Tanz ist Laurence eine wirkliche Person. Ihr Wesen wird durch Tanz definiert und kommt nur im Tanz zum Ausdruck: „Obgleich Mademoisell Laurence, wenn sie nicht tanzte, immer regungslos verdrießlich vor

---

<sup>9</sup> Vgl. Slobodan Grubačić: Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse. Stuttgart 1975, S. 105.

<sup>10</sup> In dem Zusammenhang mit der gescheiterten Revolution bezeichnet Manfred Schneider das Totenkind Laurence als Erlösungsphantasie Heines. Vgl. Manfred Schneider: a.a.O., S. 15.

sich hinsah, [...]“ (B. 1.595) Deshalb kann Laurence’ Tanz in keine traditionelle Tanzform eingeordnet werden:

Das war in der Tat kein klassischer Tanz, aber auch kein romantischer Tanz, in dem Sinne wie ein junger Franzose von der Eugene Renduelschen Schule sagen würde. Dieser Tanz hatte weder etwas Mittelalterliches, noch etwas Venezianisches. (B. 1.593)

Damit steht Laurence außerhalb jedes geschichtlichen und gesellschaftlichen Rahmens: Sie ist nicht nur fremd in der gegenwärtigen Gesellschaft, sondern auch innerhalb jeglicher Tradition. In diesem Sinne ist ihr Tanz als visuelle Chiffre für Freiheit zu verstehen, als eine Artikulation völliger Unabhängigkeit. Eine Unabhängigkeit freilich, die in der Realität nicht verwirklicht und gelebt werden kann. Dies entspricht der Lesart von Albrecht Betz, der Laurence als „die Allegorie der Freiheit“ bezeichnet, die sich vor der politischen Unterdrückung der Restaurationszeit als Straßentänzerin nach London retten muß.<sup>11</sup> In diesem Zusammenhang sieht Betz in der trommelnden Frau die Kirche und im Zwerg den Adel karikiert.<sup>12</sup> Nach dieser Lesart wäre die Gruppe keine ‚Randgruppe‘, sondern selbst ein Mikrokosmos der politischen Realität, gegen die Laurence sich durchzusetzen versucht.

Laurence’ Tanz unterscheidet sich von allen etablierten Formen vor allem darin, daß sie sich von jeglicher Tanztechnik befreit und sich statt dessen vollkommen ‚mit dem Tanz vereint‘. Laurence strebt nicht nach immer besserer methodischer Beherrschung. Sie will in den Tanz hineintanzen, der Tanz als solcher kommt bei ihr zur vollkommenen Entfaltung. Im Tanz macht sie die Grenzen des Körperlichen und des Geistigen transparent und erreicht schließlich eine Harmonie dieser beiden Kräfte.

ihr ganzes Wesen war im Einklang mit ihren Pas, nicht bloß ihre Füße, sondern ihr ganzer Leib tanzte, ihr Gesicht tanzte ... (B. 1.593)

Diese Beschreibung macht deutlich, daß der Tanz für Laurence ein Medium der Selbstoffenbarung ist. Jeder Körperteil wird miteinbezogen, alle Körperteile, mitsamt ihrem Gesicht, geraten in einen harmonischen Einklang, der tanzende Körper wird gleichsam selbst ‚das Getanzte‘. Das Besondere dieses Tanzes wird noch deutlicher

---

<sup>11</sup> Die ausschließlich politische Deutung dieser Allegorie durch Betz ist meiner Ansicht jedoch nicht ausreichend. Vgl. Albrecht Betz: Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa. München 1971, S. 101.

<sup>12</sup> Ebd.

konturiert durch die Gegenüberstellung mit dem Ballett. Laurence' Tanz ist als Antithese auf diesen traditionellen, der gesellschaftlichen Norm entsprechenden Tanz zu verstehen. Maximilian entwertet das Ballett als künstlerische Unterstützung politischer und moralischer Lügen, die seit und mit der Romantik von der Gesellschaft verinnerlicht, zu ihrer geistigen Grundlage wurden:<sup>13</sup>

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! (B. 1.592)

In diesem scharfen Angriff gegen das Ballett äußert sich Heines Überzeugung, daß Kunst untrennbar mit Politik und Gesellschaft verwoben sei. Im Ballett wird die Freiheit des (Körper-)Ausdrucks unterdrückt, der freie Bewegungswille wird durch die übertriebene Stilisierung eingefroren, alles ist durchdacht und vergeistigt, jegliche Sinnlichkeit ist untersagt. Damit steht das Ballett stellvertretend für die politische und gesellschaftliche Gegenwart. Die Tatsache, daß die politischen Verhältnisse bis in eine solche Kunstform hineinwirken, ist für Heine ein Indikator dafür, mit welchen Schwierigkeiten eine alle menschlichen Bedürfnisse umfassende Revolution verbunden ist und daß eine politische Umwälzung nicht automatisch zur moralischen und religiösen Emanzipation führt.<sup>14</sup>

Verglichen mit dem Ballett hat Laurence' Tanz weder Technik noch Stil, schon gar nicht kann er als virtuoso bezeichnet werden:

Mademoisell Laurence war keine große Tänzerin, ihre Fußspitzen waren nicht sehr biegsam, ihre Beine waren nicht geübt zu allen möglichen Verrenkungen, sie verstand nichts von der Tanzkunst wie sie Vestris lehrt, aber sie tanzte wie die Natur den Menschen zu tanzen gebietet: (B. 1.593)

Jedoch ist Tanz für Heine nicht identisch mit Tanzkunst. Dies wird sowohl in der Kritik am Ballett wie in der Idealisierung der Straßentänzerin sichtbar. Die Tanzkunst des Balletts ist erstarrte Form, Laurence' Tanz dagegen ist gelebter

---

<sup>13</sup> Auf die enge Beziehung des Balletts zur Romantik geht Walter Sorell in seiner Abhandlung ein, allerdings mit eher anerkennendem Blick. Das Ballett sei eine ideale Kunstform, um das romantische Ideal weiblicher Schönheit zu verwirklichen und somit eine „märchenhafte“ Wahrnehmung der Wirklichkeit zu ermöglichen. Vgl. Walter Sorell: Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes. Wilhelmshaven 1985, S. 205ff.

<sup>14</sup> B.1.593.

Ausdruck. Sein Reiz besteht in der ungezwungenen Natürlichkeit, die sich weder der Tradition noch der Publikumserwartung unterordnet. Er wird Laurence nicht von einer fremden Macht diktiert, er repräsentiert ihre Eigenverantwortlichkeit. Zunächst freilich handelt es sich nur um eine Revolution des Tanzes, die keine unmittelbare gesellschaftliche Geltung hat. Es ist jedoch erforderlich, diesen Gegenentwurf auf die gesamte Lebenspraxis zu übertragen. In Heines Ideal vom Tanz wird der natürliche, dem Menschen immanente Bewegungswille verwirklicht, der im Ballett vollkommen unterdrückt ist. So setzt Heine durchaus ‚die Natur‘ als Tanzlehrer ein. Aber keineswegs ist ihm die Natur der Zufluchtsort und Wirklichkeitsersatz, den die Romantiker in ihr sahen, vielmehr ist sie ein Zustand, in dem die Entzweiung von Geist und Körper aufgehoben ist bzw. sein sollte oder könnte. Heines Naturbegriff trägt damit deutliche gesellschaftskritische Züge, die sich in der Kluft zwischen (Bühnen-)Ballett und Straßen-Tanz widerspiegeln. Der Straßen-Tanz ist künstlerische Realitätserfahrung, während die ausgefeilten ‚Verrenkungen‘ des Balletts nur der Herstellung einer Märchenwelt dienen.

Im Tanz der Laurence manifestiert sich nicht nur ursprüngliche Natürlichkeit, sondern auch tiefe Enttäuschung, er ist nicht nur Ausdruck von Begierde und Lebenshunger, sondern auch von Angst, Sehnsucht und Schmerz. Diese drei Faktoren üben eine beinahe tödliche Gewalt auf Laurence aus, sie bestimmen ihre Darstellung und ihre Physiognomie:

... 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. (B. 1.593)

Der Gesichtsausdruck ist, wie schon oben gezeigt, entscheidender Bestandteil des tänzerischen Ausdrucks, doch gleichzeitig werden die Empfindungen, die ihm abzulesen sind, erst vom Tanz erzeugt. Das Verhältnis zwischen Tanz und Tänzerin sieht bei Laurence deshalb gänzlich anders aus als bei Fransheska, (die im nächsten Abschnitt behandelt wird.)<sup>15</sup> Er dient in ungleich stärkerem Maß der Artikulation.

---

<sup>15</sup> Die Ansicht von Sabine Bierwirth, Laurence sei Nachfolgerin der Fransheska, scheint mir zur Erfassung ihrer Tragweite nicht ausreichend und wird damit beiden Figuren nicht gerecht. Gewisse Gemeinsamkeiten zwischen beiden sind zwar nicht zu leugnen, z.B. die Thematik des Körper-Geist-Dualismus und das ästhetische Moment des Tanzes als Gesellschaftskritik. Dennoch bezieht sich Laurence' Tanz viel stärker auf die unmittelbare politische Gegenwart, während Fransheskas Tanz einer zeitlosen und universalen Kritik am Katholizismus dient – wenngleich manchen Aspekten ihres

Und auch Laurence' Schönheit entsteht viel eher durch das Gleichgewicht ihres körperlichen Ausdrucks mit ihrem inneren Erleben als durch vollendete äußere Form.

Die Reize dieses Gesichts bestanden weder im strengen Schönheitsmaß, noch in der interessanten Beweglichkeit; sein Charakter bestand vielmehr in einer bezaubernden, entzückenden, fast erschreckenden Wahrhaftigkeit. Es war ein Gesicht voll bewußter Liebe und graziöser Güte, es war mehr eine Seele als ein Gesicht, und deshalb habe ich die äußere Form mir nie ganz vergegenwärtigen können. (B. 1.567)

Dieser Wahrhaftigkeit, dieser Seele vermag Laurence durch ihren Tanz sichtbare Form zu verleihen. Dadurch tritt ihre Ganzheit in Erscheinung, in der für Heine ihre eigentliche Schönheit besteht, in der das verloren gegangene antike Schönheitsideal wieder erscheint.<sup>16</sup> Dementsprechend ist ihr Tanz Ausdruck des Leidens dieser griechischen Schönheit, und gleichzeitig Ausdruck der Leidenschaft für die Vermittlung dieser Schönheit. Nur im Tanz findet sie Raum, sich angemessen zu äußern.

Auch in der Rahmenhandlung wird dieses Thema mehrmals aufgegriffen, wenn Maria nach der Schönheit von Laurence, aber auch von Paganini und Bellini fragt (denen beiden Maximilian begegnet ist.)<sup>17</sup> Dies ist jedoch nicht als bloßes Fragen nach Äußerlichkeiten zu verstehen. Es ist vielmehr ein Fragen nach dem Moment des Künstlerischen, nach der Verknüpfung zwischen Schönheit und Kunst, zwischen äußerer Form und Geist. Die Funktion der Schönheit wird mit der Funktion der Kunst gleichgestellt. Die vorangehende Beschreibung Paganinis nimmt für das Verständnis von Laurence' Tanz eine Schlüsselposition ein. Laurence und Paganini sind seelisch und künstlerisch verwandt. Beide verfügen über übermenschliche künstlerische Macht, beide haben Zugang zur Totenwelt, dies offenbart sich bei beiden durch ihre Physiognomie.<sup>18</sup> So wird Laurence beinahe wie ein übernatürliches, jenseits von Leben und Tod existierendes Wesen dargestellt :

Aber sagen sie mir, war Mademoisell Laurence eine Marmorstatue oder ein Gemälde? eine Tote oder ein Traum? Vielleicht alles dieses zusammen, antwortete Maximilian sehr ernst. (B.1.567)

---

Tanz auch ein ‚aktuell‘ gesellschaftskritisches Moment innewohnt. Dies wird im nächsten Abschnitt genau ausgeführt. Vgl. Sabine Bierwirth: Heines Dichterbilder. Stuttgart, Weimar 1995, S. 294.

<sup>16</sup> „Es war eine luftiggebaute, anmutige Gestalt. Das Gesicht griechisch schön. Edelgrade Nase, lieblich geschürzte Lippen, träumerisch weicherundetes Kinn, die Farbe sonnig gelb, die Haare glänzend schwarz um die Schläfen gewunden.“ (B. 1.590)

<sup>17</sup> Vgl. B. 1.586, B. 1.571 und B. 1.574.

<sup>18</sup> Während Laurence als Totenkind bezeichnet wird, wird Paganini immer wieder als todgeweiht dargestellt. Vgl. B. 1.576 u. 578.

Der Verweis auf die Antike, den dieses Schönheitsbild enthält, ist ein politischer Kommentar Heines. Die lebensbejahende Haltung der Antike spielt den Gegenpart zur tristen, entsinnlichten Gegenwart. Doch dieses Ideal muß in einer Traumwelt jenseits der Grenze von Leben und Tod ‚Asyl suchen‘, bis es durch die Kunst aus dieser Verbannung wieder in die Wirklichkeit geholt wird. Die Kunst kann diesem Ideal faßbare Gestalt und unersetzlichen praktischen Sinn geben. Sie erfüllt den Auftrag einer Übermittlerin. Die Episode von Paganini ist lebhaftes Zeugnis dieser Macht. Der Geiger demonstriert die unendliche Verwandlungskraft der Kunst – und ist damit eine direkte Vorwegnahme von Laurence und ihrem Tanz.

Seine Geschichte erzählt Maximilian genau dann, als Maria das erste Mal etwas über Laurence hören will. Die Erzählung erzeugt somit eine Querverbindung, ja eine Durchdringung seiner Musik mit ihrem Tanz. Sie korrespondieren miteinander über die Darstellung des Unsichtbaren und über die Deutung des Sichtbaren. Paganinis Musik stellt die Unbegrenztheit der künstlerischen Phantasie unter Beweis. Sein Konzert ist nicht nur zum Hören, sondern auch zum Sehen. Paganini beherrscht seine Kunst so gut, daß die musikalischen Klänge und Töne sich in Figuren und Farben verwandeln.<sup>19</sup> Durch „die Transfiguration der Töne“ (B. 1.581) vermag er außerdem, über das Diesseitige hinaus- und in die Unterwelt hineinzugehen. Er verständigt sich mit den Toten, er holt die Totenwelt auf die Bühne. Er enttarnt sich selbst als „Hexenmeister“ (B. 1.582), und seine Musik wird als Teufelswerk bezeichnet:

Hinter ihm bewegte sich ein Gesicht, dessen Physiognomie auf eine lustige Bocksnatur hindeutete, und lange haarige Hände, die, wie es schien, dazu gehörten, sah ich zuweilen hilfreich in die Saiten der Violine greifen, worauf Paganini spielte. (B. 1.580)

Paganinis Musik ist Ergebnis eines Teufelspakts, mit dem er sich die Erfahrung des Jenseits und dessen musikalische Darstellung ermöglicht hat. Sein von Krankheit und Tod geprägtes, schäbiges Äußeres wandelt sich „in kräftigste Männlichkeit“ (B. 1.583), die sich als „ein erhabenes Götterbild“ (ebd.) erweist. Dabei vermischt sich das Göttliche mit dem Dämonischen; die Grenze wird aufgehoben, indem der Teufel der Erzeuger der Göttlichkeit ist. Paganini wandelt sich auf der Bühne vom schöpferischen Musiker zum musikalischen Schöpfer, zum „Hexenmeister“, der mit seinem Spiel, einer vollkommenen Einheit zwischen Tönen und Instrument, sich und

---

<sup>19</sup> Vgl. B. 1.575 u. 578.

damit die Bühne fortwährend verwandelt.<sup>20</sup> Er vermag sich selbst in einen „Mönch“ (B. 1.582), die Bühne in das Zimmer „einer Primadonna“ (B. 1.578) zu verzaubern. Seine Musik wird zum Tanz des Teufels, der Zeit und Raum verändert und den Klängen sichtbare Gestalt gibt. Dennoch wird diese dämonische Fähigkeit Paganinis – und damit des Künstlers – auf fatale Weise verkürzt und eingeschränkt, da das Publikum – repräsentiert durch die Äußerungen eines Pelzmalers, der neben Maximilian sitzt – das Konzert lediglich als gekaufte Ware betrachtet wird.<sup>21</sup> Schließlich wird Maximilians Bericht auf seinem Höhepunkt von dem zurückkehrenden Arzt unterbrochen, der die sublimierende Kraft des Kunstwerks zum bloßen Rauschmittel trivialisiert: „‘oder wenn man eine Bouteille Champagner zuviel getrunken hat‘ ließ sich plötzlich eine lachende Stimme vernehmen, die unseren Erzähler wie aus einem Traum weckte.“<sup>22</sup>

Mit der ständigen Verquickung von „Verrätselungen und Enthüllungen“<sup>23</sup> will Heine die komplexen Bedeutungsebenen der Erzählung in einen Zusammenhang bringen. Die Darstellung Paganinis ist ein aufschlußreiches ‚Vorspiel‘ von Laurence’ Tanzaufführung, durch diese wiederum findet die Paganini-Episode strukturell und inhaltlich erst zu einer abschließenden Bedeutung. So wird – quer zu der formalen Teilung in zwei Kapitel – eine direkte Verbindung zwischen der ersten und der zweiten Nacht hergestellt. Paganinis künstlerische Dynamik wirkt in Laurence nach, auch wenn ihr Tanz längst nicht in so exzessiven Bildern gezeigt wird. Während es Heine bei Paganini eher um dessen künstlerische Leistung und Dimension geht, steht in der Laurence-Episode die Wirkung und die Deutung der Kunst im Mittelpunkt.

In Paris, wohin Laurence nach der Revolution zurückgekehrt ist, ist sie keine Straßentänzerin mehr, sondern wohlhabende Ehefrau eines Generals. Dieser soziale Aufstieg wirkt sich naturgemäß auf ihre Aura aus. In der Öffentlichkeit spielt sie jetzt nur die Rolle des Zuschauers und besteht darauf, vom Tanz nichts zu verstehen.

---

<sup>20</sup> Vgl. B. 1.581.

<sup>21</sup> Mit diesen Äußerungen zeigt Heine ein Publikum, welches das Kunsterlebnis nur als gesellschaftliche Pflicht betrachtet, aber mit Geschäftssinn zu bewerten vermag: „[...] dieses Stück war allein schon zwei Taler wert“ (B. 1.580) „Obgleich es Posttag war, erblickte ich doch, in den ersten Ranglogen, die ganze gebildete Handelswelt, einen ganzen Olymp von Bankiers und sonstigen Millionären, die Götter des Kaffees und des Zuckers, nebst deren dicken Ehegöttinnen, Junonen vom Wahnrahm und Aphroditen vom Dreckwall. Auch herrschte eine religiöse Stille im ganzen Saal.“ (B. 1.577)

<sup>22</sup> s. B. 1.584; vgl. auch Andras Sandor: a.a.O., S. 114.

<sup>23</sup> Slobodan Grubačić: a.a.O., S. 110.

Erst als zwischen ihr und Maximilian eine Liebesbeziehung entsteht, beginnt sie wieder zu tanzen. Ihr Tanz überbrückt eine Zeit von fünf Jahren und den Raum zwischen London und Paris. Diese äußeren Bedingungen sind für ihren Tanz keine bestimmende Faktoren, sondern nur ein willkürlicher Aufführungsrahmen. Ihr Tanz hat Ausdruck und Bedeutung unverändert bewahrt. Sein bezeichnendes Merkmal ist, in Paris wie in London, das Bacchantische:

An dergleichen mahnte wohl der Ungestüm, womit die Tänzerin ihr Leibchen hin und her schleuderte, und die Wildheit womit sie manchmal ihr Haupt rückwärts warf, in der frevelhaft kühnen Weise jener Bacchantinnen, die wir auf den Reliefs der antiken Vasen mit Erstaunen betrachten. (B. 1.594)<sup>24</sup>

Die griechische Schönheit der Laurence findet somit in einem dionysischen Tanz angemessene Form. Der heidnische Gott Dionysos hat bekanntlich eine ambivalente Bedeutung, indem er zum einen die befreite Sinnenfreude, damit zugleich aber auch die zerstörerische Maßlosigkeit verkörpert. Aufgrund dieser Ambivalenz interpretiert Lia Secci die in Laurence' Tanz verhüllte Revolution bereits als verfehlt.<sup>25</sup> Doch diese Ansicht unterschlägt, daß die ausschweifende Kehrseite bei Laurence kaum eine Rolle spielt. Zwar sind das Unheimliche und das Makabre in ihrem Tanz vorhanden, aber er artet nie in maßloser Sinnlichkeit aus.<sup>26</sup> Dies ist im Gegenteil eher der Fall bei der unerfüllten, vergeistigten Körperlichkeit, die Heine am Tanz der Willis zeigt.<sup>27</sup>

Für Heines Ansicht und für die Deutung von Laurence' Tanz kann hingegen folgende fragende Äußerung Maximilians als maßgebend gelten: „Oder waren es Fragmente einer uralten verschollenen Pantomime?“ (B. 1.594) Durch diese Frage wird der Tanz der Laurence, sowohl sein Ausdruck wie seine Wirkung, mit einer (vorgeschichtlichen) Urform des Tanzes in Verbindung gebracht. Verdrängte Erinnerung, verdrängte Geschichte wird durch den Tanz ins Bewußtsein zurückgeholt und als Heilmittel eingesetzt. Denn die Angst und die Schmerzen von Laurence werden von der Trennung von Gegenwärtigem und Vergangenen

---

<sup>24</sup> Als Laurence in dem Pariser Schlafzimmer in Anwesenheit Maximilians wieder tanzt, wird dieses Bacchantische als Hauptmoment des Tanzes dargestellt. Dabei ist aber nicht eindeutig, ob die Tanzaufführung eine Wirklichkeit oder Phantasie ist. Vgl. B. 1 614.

<sup>25</sup> Vgl. Lia Secci: Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heines. In: Luciano Zagari u.a. (Hrsg.): Zu Heinrich Heine Stuttgart 1981, S. 94f.

<sup>26</sup> Manfred Windfuhr: a.a.O., S. 322.

<sup>27</sup> Eine ausführliche Untersuchung des Tanzes der Willis wird in Abschnitt 4.4 durchgeführt.



verursacht, von der fatalen Kluft zwischen Bedürfnis und Möglichkeit, die in der Antike noch eins waren:

Diese Worte, die aus der Erde hervorzusteigen schienen, meldeten gar schreckliche Geschichten, die ich in ihrem Zusammenhang nie begriff, die ich auch späterhin allmählig vergaß, [...] aber wenn ich tanzte, ergriff mich immer eine sonderbare Erinnerung, ich vergaß meiner selbst und kam mir vor als sei ich eine ganz andere Person, und als quälten mich alle Qualen und Geheimnisse dieser Person ... und sobald ich aufhörte zu tanzen, erlosch wieder alles in meinem Gedächtnis. (B. 1.611)

Diese zentrale Stelle erschließt die eigentliche Bedeutung und Funktion von Laurence' Tanz: Er hilft ihr, ihre verlorene Identität wiederzufinden und sich mit sich selbst zu versöhnen. Er ist ein therapeutisches Mittel, das ihre seelische Zerrissenheit heilt. Im Gegensatz zu Maria, die sterblich und auf fremde Hilfe angewiesen ist, kann sich Laurence durch ihren Tanz selbst heilen. Die Entdeckung dieser autonomen Kraft ist das zentrale Moment in der Interpretation ihres Tanzes. Es ist bezeichnend für Heines Verständnis vom Tanz, daß sie nach der Revolution in Paris nur noch für sich alleine tanzt und gerade dadurch genesen wird. Mit diesem Tanzbild, das sowohl der Tradition als auch der normativen Tanzästhetik widerspricht, will Heine eine Möglichkeit zeigen, wie die Ideale der Revolution, die tiefe Wunden erlitten haben, wieder zu kurieren sind. Er versucht damit, die ersehnte Revolution nicht als bloße Umwälzung darzustellen, sondern als eine Kur, die die Geschichte von einer Krankheit heilt. Da Heine aber aufgrund seines Parisaufenthalts das Janusgesicht der Revolution aus eigener Erfahrung kennt, ist der Tanz der Laurence auch von Angst und von stummer Verdrießlichkeit begleitet. Jedoch wird ihre Stummheit von Maximilian aufgehoben, der mit Laurence nicht nur ein Liebesverhältnis eingeht, sondern – er ein Poet, sie eine Tänzerin – gleichsam in symbiotischer Verbindung steht.<sup>28</sup>

Somit macht Heine deutlich, wie der Dichter den Tanz beschreiben muß: Er soll die „Symbolik dieser schönen Formen“ (B. 1.613) von Laurence deuten und in einer anschaulichen Sprache vermitteln, wie in der Bewegung ihres tanzenden Körpers Schönheit zum Ausdruck kommt. Das heißt: Heine verlangt vom Dichter, daß diese Bewegung auch in seiner Artikulation zum Ausdruck kommt, daß diese selbst

---

<sup>28</sup> Maximilian beschreibt Maria die Beziehung zwischen ihm und Laurence wie die von Bruder und Schwester. Die Symbiose verschiedener Kunstformen wird auch durch das Phänomen der Synästhesie in Paganinis vorgeführt. Vgl. B. 1.567.

genauso beweglich wird. Da in diesem dichterischen Selbstauftrag, wie gezeigt wurde, gesellschaftliche und politische Bezüge nicht zu verkennen sind, zeigt sich seine am Anfang erwähnte „doppelte Buchhaltung“ als eine literarische Strategie. Mit ihrer Hilfe gelingt es Heine, an der Zensur vorbei auf die Notwendigkeit einer heilenden Einwirkung der Kunst auf die kranke Wirklichkeit der Gesellschaft hinzuweisen. Somit dient der Tanz der Laurence sowohl als Ablenkungsmanöver für Zensoren und unkritische Leser, als auch als ein Versöhnungsraum, in dem gewaltsame Trennung und Unterdrückung aufgehoben sind.

### **4.3 Freiheit statt Form: Franschekas Tanz als Bekenntnis**

Daß Heine in den italienischen *Reisebildern*, die seinerzeit heftiges Aufsehen erregten,<sup>29</sup> eine seiner wichtigsten Tanzfiguren auftreten läßt, ist sicherlich kein Zufall, sondern eine wohl kalkulierte erzählerische Überlegung – eine Überlegung wiederum, die eng mit einer bestimmten Sicht auf die Wirklichkeit verbunden ist.

Daß sich hinter seinen Reiseberichten ein weiterreichendes Anliegen verbirgt, wird schon dadurch sichtbar, daß die Orts- und Landschaftsbeschreibungen im Verlauf des Werks stark in den Hintergrund rücken, das Reiseerlebnis als solches keine eigenständige Bedeutung mehr hat. Es dient vielmehr ein weiteres Mal der Beschreibung gesellschaftlicher Zustände. Die Bädergesellschaft von Lucca läßt sich als ein parodistisches Abbild der herrschenden Gesellschaftsform verstehen, und der Schlüssel zu dieser Lesart ist ein weiteres Mal in der Gestaltung einer Tänzerin zu finden:<sup>30</sup> in der katholischen Italienerin Franscheska.

Die *Reisebilder* werden von den Tanzeinlagen Franschekas strukturell und inhaltlich zusammengehalten, ihre Auftritte bilden den roten Faden des Werks. In den *Bädern von Lucca* verliebt sich der Ich-Erzähler, der sich als „Doktor Heinrich Heine aus Deutschland“ ausweist, in Franscheska. Damit bekommt sie von Anfang an eine tragende Rolle in dem Werk, ohne deshalb ständig im Vordergrund zu stehen oder als Person anwesend zu sein. Vielmehr läßt Heine die Reisebilder selbst auch zu Tanzbildern, die Reise zum Tanz werden. Hierzu trägt Franscheska auf zweierlei Weise bei.

Zum einen wird sie der eigentliche Auslöser für die Niederschrift des Reiseberichts, und er benutzt die Darstellung ihres Tanzes und seiner Beziehung zu ihr für eine kritische Bestandsaufnahme der Gegenwart. Zum anderen stellt sie eine Verbindung zwischen den anderen Figuren aus den *Bädern von Lucca* und der *Stadt Lucca*, ja

---

<sup>29</sup> Die folgenden Betrachtungen beziehen sich hauptsächlich auf die Texte *Die Bäder von Lucca* und *Die Stadt Lucca*, in denen Heine – wenngleich stark fikionalisiert – seine eigene Italienreise beschreibt. Diese Texte verursachten einen nationalen Skandal, sowohl wegen ihrer „blasphemischen Angriffe“ auf Zeitgenossen als auch wegen ihres Schreibstils. Vor allem die aggressive, fast vernichtende Polemik gegen Platen wurde lebhaft diskutiert und steht dementsprechend in den meisten Abhandlungen im Mittelpunkt der Betrachtung. Da sie mit meinem Gegenstand jedoch kaum zusammenhängt, werde ich im folgenden darauf nicht tiefer eingehen. Zu der Problematik der Reisebilder. Vgl. G. Höhn (Hrsg.): Heine-Handbuch. Stuttgart 1987, S. 204 u.211; Jost Hermand: Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den Reisebildern. München 1976, S. 151ff. u. Jürgen Brummack (Hrsg.): Heinrich Heine. Epoche – Werk – Wirkung. München 1980, S. 112-139.

<sup>30</sup> Vgl. Jost Hermand: ebd., S.159.

zwischen den beiden Texten selbst her. Heine lernt sie durch seinen alten Bekannten aus Hamburg, Christian Gumpel, kennen, der sich jetzt, in Italien, Christophoro di Gumpelino nennt. Er setzt seine Reise einzig nach Lucca (der Stadt) fort, um Franscheska zu folgen. Daher lassen sich die beiden Reisebilder als Abschnitte ein und derselben Reisebeschreibung verstehen, obwohl Heine die Trennung in zwei verschieden betitelte Teile sicher nicht ohne Grund vorgenommen hat. Sie sollen als autonom und als zusammengehörig zugleich wahrgenommen werden.

Durch die Figuren des Christian Gumpel und seines Dieners wird von Anfang an eine Ortsverbindung zwischen Lucca und Hamburg hergestellt, die Hamburger Gesellschaftsentwicklung wird über diese Figuren stets mit in Betrachtung gezogen. Während die Gruppe von Badegästen, von „Touristen“, eine frühe Form der Konsumgesellschaft charakterisieren – zu der auch übrigens auch Mathilde gehört, die Heine aus England kennt und die durch ihre bloße Anwesenheit eine distanziertere Betrachtung sowohl Deutschlands als auch Italiens ermöglicht –, verkörpern Franscheska und ihre Familie die Wirklichkeit der damaligen italienischen Gesellschaft. Damit stellt Heine zwei Gesellschaftsformen gegenüber, die, historisch bedingt, verschiedene Entwicklungen genommen haben. Seine Absicht ist es, mit seinen *Reisebildern* die realen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Europa zu beschreiben.<sup>31</sup> Die italienische Reise wird ihm gleichsam zur Reise in den Zeitgeist seiner Gegenwart, seinem eigentlichen Ziel. Durch Franscheska er seinen Reisebericht in Zeitkritik überführt, seine politischen Ansichten und sein Geschichtsverständnis finden sich in ihren Tanz übersetzt.<sup>32</sup>

Für diese Lesart ist besonders die Darstellung der Liebesbeziehung zwischen Franscheska und Heine von großem Interesse. Zwar zeigt sich in solcher Beziehung für Heine bekanntlich die Ambivalenz der Liebe, eines nur scheinbar unanfechtbaren Wertes, und kann das Erhabene augenblicklich zum Lächerlichen, das ernsthafte Gefühl schnell zur sentimental Laune werden. Dennoch ist für ihn entscheidend, daß das Sinnliche in einer Liebesbeziehung zu einem legitimen Wert avancieren kann, daß sie gegenwärtig sogar der einzig mögliche Rahmen für Gefühlsäußerungen

---

<sup>31</sup> In Heines Brief an F. Merckel vom 16.11.1826 heißt es zu den *Reisebildern*: „Ich denke etwas Besseres zu liefern als die Morgen; die Aufgabe ist, nur solche Interessen zu berühren, die allgemein europäisch sind.“ In: Fritz H. Eisner (Bear.): Heinrich Heine Säkularausgabe Bd.20 Berlin 1970., S. 275.

<sup>32</sup> Vgl.: Klaus Pabel: Heines Reisebilder. München. 1977, S. 195.

ist, den einzigen Raum fürs Sinnliche bietet. Wie bereits an mehreren Stellen gezeigt, werden Liebesverhältnisse von ihm immer wieder auf diese Möglichkeit hin untersucht. Auch in den *Reisebildern* bildet die Darstellung verschiedener Vorstellungen von Liebe einen Hauptgegenstand, wird zum Spiegel der Gesinnung und des Standpunkts der jeweiligen Figuren.

Wo Liebe in den *Reisebildern* nicht unerfüllt bleibt, dort erscheint sie entweder krankhaft entfremdet oder in der Ausdrucksform pervers. Der Ich-Erzähler Heine gibt sich mit der Rolle von Franschekas ‚Ersatz-Geliebtem‘ zufrieden und ist sich – im Gegensatz zu vielen anderen – stets bewußt, daß Franschekas Liebe eigentlich einem anderen gilt. Er beharrt nicht auf der vollkommenen Liebe, sondern läßt sich ganz bewußt auf die Rolle der Ersatzperson ein, vielleicht auch, weil er selbst im Inneren zerrissen ist. Die Liebe, die Franscheka erwidert, bleibt beschränkt auf den Bereich des Sinnlichen, der ihr in der im Schatten des Katholizismus stehenden Beziehung mit Abbate Cecco verboten bleibt.

Dem steht das tragikomische Liebespaar von Gumpelino und Lady Julie Maxfield gegenüber. Gumpelino versucht, den Schmerz über seine unglückliche Liebe zu kompensieren und gleichzeitig zu erhöhen, indem er Szenen aus *Romeo und Julia* nachspielt. Er merkt nicht einmal – und das macht seine Komik aus – daß genau dieser Versuch einer Imitation im Widerspruch zu der eigenen Auffassung steht, nach der die Liebe als die höchste Äußerung des Ideellen durch nichts zu ersetzen ist. Gerade seine hohe Bildung macht ihn unfähig, seine Persönlichkeit zu entfalten und eigenständig zu handeln. Sie wirkt genau entgegengesetzt seiner Absicht, gewissermaßen als Verneinung von ‚Bildung‘ im eigentlichen Sinne. Ähnlich verhält es sich mit seiner Begeisterung für die Natur: Sie dient Gumpelino ebensowenig zur emanzipatorischen Selbstentwicklung, sondern gehört ebenso zu seinem ‚Besitzgut‘, das die für ihn unfaßbare Realität ersetzt. So kann er auch seine Gefühle nur durch ‚geborgte Erlebnisse‘, durch Zitierung anderer ausdrücken.<sup>33</sup> Sein Wesen und sein Handeln funktionieren nur über längst vorgegebene dramaturgische Anweisungen, die ihm auch noch die schöne Illusion geben, eine ästhetische und geschichtliche Wahrheit erkennend zu leben. So wird Gumpelino mit dem fatalen Ernst, mit dem er

---

<sup>33</sup> Heukenkamp bringt dieses ‚falsche Gefühl‘ zu Recht in Zusammenhang mit dem typisch bürgerlichen Banausentum. Heines satirische Kritik an diesem Philistertum verbirgt sich ihr zufolge schon in der Rollenverteilung zwischen Gumpelino, dem Bankier, und Heine, dem Dichter. s. Ursula Heukenkamp: Die Sprache der schönen Natur. Berlin/Weimar 1982, S. 80f.

*Romeo und Julia* spielt, zur Parodie seiner selbst, seine Liebestragödie zur „Liebesfarce“.<sup>34</sup>

Und noch ein weiteres, altes Liebesverhältnis kommt ins Spiel, das nur von der blassen Erinnerung an den vergangenen Erfolg lebt: Eine ehemalige Schauspielerin, Signora Lätizia, „eine fünfzigjährige Rose“ (B. 3.407); ein Juraprofessor aus Bologna, der für sie Gitarre spielt und ein Dichter namens Bartolo, der die Signora mit dem Spucknapf bedient. Diese drei halten ihre Beziehung zueinander nur noch aufrecht, um etwas vom Glanz ihrer Vergangenheit zu bewahren und zu verewigen.

Auf einer gänzlich anderen Ebene verläuft die Beziehung zwischen Heine und seiner englischen Freundin Mathilde. Daß die beiden einander sehr eng vertraut sind, liegt vor allem an ihrer Sprache, an ihrer gemeinsamen Vorliebe für Ironie und Persiflage. Aber das Sinnliche entfällt in dieser Beziehung gänzlich. Im Vergleich zur Beziehung zwischen Heine und Francheska handelt es sich um eine rein geistige Verwandtschaft. Die beiden Verhältnisse ergänzen sich mithin gegenseitig, das eine schließt die Lücke, die das andere hinterläßt. Diese Konstruktion spiegelt Heines eigene Zerrissenheit angesichts der geschichtlichen und gesellschaftlichen Entwicklung wider.

Vor dem Hintergrund dieser genau konturierten Beziehungskonstellation versucht Heine, Francheskas Tanz nicht nur sinnlich nachvollziehbar zu gestalten, sondern ihn gleichsam auch als eine alternative Lebenspraxis vorzustellen. Dieser Tanz hat seine Geburtsstunde eigentlich schon in der *Reise von München nach Genua*, worin Heine seine Eindrücke vom Straßentanz wiedergibt. Das Tänzerische zeigt sich ihm in Italien als natürliche Gangart, als naturgegebenes Grundrecht des Menschen:

[...] vor allem aber liebe ich jenen genialen Gang, jene stumme Musik des Leibes, jene Glieder, die sich in den süßesten Rhythmen bewegen, üppig, schmiegsam, göttlich liederlich, sterbefaul, dann wieder ätherisch erhaben, und immer hochpoetisch. Ich liebe dergleichen, wie ich die Poesie selbst liebe, und diese melodisch bewegten Gestalten, dieses wunderbare Menschenkonzert, das an mir vorüberrauschte, fand sein Echo in meinem Herz und weckte darin die verwandten Töne. (B. 3.349)

An dieser Stelle kommt Heine zum Kern seiner ästhetischen Vorstellung, hier verleiht er seinem Anliegen – sowohl an den Tanz wie an die Dichtung – Gestalt. Er stellt drei verschiedene künstlerische Ausdrucksformen als etwas

---

<sup>34</sup> Vgl. Ebd., S. 194.

Zusammengehörendes, ja Wesensgleiches dar: Im Tänzerischen, im Musikalischen und im Poetischen kommt es letztlich darauf an, daß das Leiblich-Sinnliche und das Spirituelle in einem würdigen Rhythmus vereinigt werden. Darin besteht ihre Gemeinsamkeit. Für Heine hängt das Gelingen der Kunst davon ab, ob diese beiden scheinbar widersprüchlichen Kräfte in einer lebendigen Form eingefangen und zusammengebracht werden. Hierin finden die verschiedenen Kunstformen als ästhetisch Verwandtes zusammen, werden ihre Differenzen aufgehoben. Es kommt zur ästhetischen Symbiose zwischen Poesie und Tanz; der Tanz verwandelt sich in Poetisches, und die Dichtung geht, sofern sie „tänzerische Plastizität“ gewinnt, über die Grenze des Wortes hinaus. Daß Tanz als Poesie und Poesie als Tanz sich als Ausdruck des Menschlichen jederzeit im alltäglichen Leben entfalten könnten, dieser Vorstellung gilt Heines Begeisterung – und seine Hoffnung.

Nach dieser ersten Andeutung entwirft Heine nun Francheska, die vollkommene Tänzerin, die, wie Sabine Bierwirth schreibt, als seine Vertreterin und als Gegenbild zu den anderen Figuren fungiert. Sie stellt in ihrer Erscheinung selbst die Kunst der Schöpfung dar:

[...] und in einer guten Stunde schuf er Signora Francheska, die schöne Tänzerin, das größte Meisterstück, das er nach Erschaffung der Tugend hervorgebracht, und wobei er sich nicht im mindesten wiederholt hat, wie irdische Meister, bei deren späteren Werken die Reize der früheren wieder geborgterweise zum Vorschein kommen – Nein, Signora Francheska ist ganz Original, sie hat nicht die mindeste Ähnlichkeit mit der Tugend, und es gibt Kenner, die sie für eben so herrlich halten, und der Tugend, die früher erschaffen worden, nur den Vorrang der Anciennität zuerkennen. Aber ist das ein großer Mangel, wenn eine Tänzerin einige sechstausend Jahre zu jung ist? (B. 3.413)

Hier stellt Heine einen außerordentlichen Vergleich an: Francheska und „die Tugend“ werden in ihrer Entstehungsgeschichte und in ihrer Wertigkeit einander gegenübergestellt. Die Eigentümlichkeit besteht darin, daß er ein Abstraktum wie ein lebendiges Wesen behandelt. Dadurch gelingt es ihm zum einen, Tugend als ein konkretes, *praktisches Handlungsprinzip* zu definieren, zum anderen die Figur der Francheska nicht nur als eine einzelne italienische Tänzerin, sondern als Verkörperung eines allgemeinen menschlichen Prinzips erscheinen zu lassen. Indem beide als göttliche Schöpfung bezeichnet werden, ihnen aber sonst keine Gemeinsamkeit zugesprochen wird, zeigt Heine eine ewige, seit Anbeginn der Geschichte bestehende Rivalität zwischen zwei Prinzipien. Dies verdeutlicht er mit

der Frage: „Aber ist das ein großer Mangel, wenn eine Tänzerin einige sechstausend Jahre zu jung ist?“ Neben ihrem Alter ist stetige *Originalität* im Ausdruck ein bedeutendes Merkmal Franscheskas, die weder Wiederholung noch Verfälschung zuläßt. Franscheska ist damit unsterblich und ursprünglich zugleich. Heine gestaltet die in Franscheska verkörperte Freude am Sinnlichen also als etwas Ursprüngliches und macht sie damit auch zu einem unverzichtbaren Recht. Der Tanz Franscheskas ist zugleich visueller Ausdruck dieses Rechtes und Raum für seine Einforderung.

Diese Funktion des Tanzes wird besonders in einer anspielungsreichen und übertriebenen, für die Heinesche Ironie typischen Szene auf den Punkt gebracht. Heine bezeichnet Franscheskas Füße als Zentrum des Sinnlichen. Die Bewegung ihrer Füße entspricht insofern ihrem Wesen. Mit ihren Umdrehungen auf einem Fuß demonstriert sie ihre große tänzerische Geschicklichkeit und kündigt sie eine unaufhaltsame Bewegung an. Darauf verweist bereits ihr erster Satz, den sie beim Verlassen ihres Schlafzimmers äußert: „Ach, ich bin so müde vom Schlafen!“ (B. 3.414). Diese Bemerkung wird von Gumpelino und von Heine feierlich erwidert, indem beide mit großer Innigkeit Franscheskas linken Fuß küssen. Doch anders als Gumpelino, der den Sinn dieses Kusses gar nicht versteht und deswegen auch nichts bei Franscheska bewirken kann, gelingt es Heine, sie mit seiner Würdigung ihres Fußes zum Tanzen zu bringen:

Ich bat die Dame ebenfalls um die Vergünstigung, ihr den linken Fuß küssen zu dürfen, und in dem Momente, wo ich dieser Ehre teilhaftig wurde, erwachte sie wie aus einem dämmernden Traume, beugte sich lächelnd zu mir herab, betrachtete mich mit großen, verwunderten Augen, sprang freudig empor bis in die Mitte des Zimmers, und drehte sich wieder unzählige Male auf einem Fuß herum. Ich fühlte wunderbar, wie mein Herz sich beständig mitdrehte, bis es fast schwindelig wurde. (B. 3.414-415)

Heines Kuß „erweckt“ die Tänzerin Franscheska, sie wiederum bringt sein Herz „zum Tanzen“: Diese Wechselwirkung, die zu beider Selbstbefreiung führt, bleibt den anderen Liebesbeziehungen versagt – wegen deren Unfähigkeit, das Sinnliche anzuerkennen oder auch nur wahrzunehmen. In dem Moment, in dem der Tanz beginnt, wird das sinnlich Schöne in Freiheit gesetzt, das Körperliche wird ein legitimer Wert.

Der vordergründig nur lustige Einfall ist also eine raffinierte symbolische Verschlüsselung. Die spielerische Huldigung an die Füße erreicht ihren Höhepunkt



jedoch darin, daß Franscheska zwei verschiedenfarbige Schuhe trägt, rechts einen blauen und links einen roten. Der Effekt dieser Farbkombination besteht vor allem darin, daß beide Füße jeweils als selbständige Wesen erscheinen, deren Bestimmung von ihren unterschiedlichen Naturen bedingt ist. Der linke Fuß mit dem roten Schuh steht für Franscheska, der rechte mit dem blauen Schuh für ihren Geliebten, Abbate Cecco, der sich seinem Glauben vollkommen hingibt. Allgemeiner gesprochen, stehen „die verliebten Füße“ (B. 1.417) für die gewaltsame Trennung von Geist und Körper, sie verbildlichen Franscheskas Leiden an der Entzweiung des natürlich Zusammengehörenden. Die verschiedenfarbigen Schuhe dienen als allegorisches Mittel, das den bereits beschriebenen Bedeutungsgehalt des Tanzes noch radikalisiert. Gumpelino muß mit seiner ästhetischen Haltung Franscheskas Tanz schon allein wegen dieser bunten Schuhe ablehnen. Sie stehen im Widerspruch zu der von ihm – und damit auch von Platen – eingeforderten Formstrenge. Für diese beiden ist Kunst gleichbedeutend mit handwerklicher Perfektion. In der von ihnen vertretenen Dichtkunst bleibt der „Vers-Fuß“ an die leblose Ideologie der Form gefesselt, bleibt ihm jegliche freie Bewegung untersagt. Franscheska dagegen nimmt sich sogar die Freiheit, auf nur einem Fuß zu tanzen.

Gerade der Formfetischismus beweist für Heine die Unfähigkeit der Aristokraten, einem Inhalt eine adäquate Form zu geben. Der Inhalt verschwindet hinter der Form, die Form selbst wird zum Inhalt, zum tyrannischen Herrscher über die Worte. Hierin aber ist der strenge Formalismus für Heine nicht nur eine bloß ästhetische Angelegenheit: In der Rückwärtsorientierung äußert sich natürlich auch ein politischer Wille. Die Ansichten Platens stehen nach Heine für einen gesellschaftsfeindlichen Aristokratismus,<sup>35</sup> der die Dichtkunst in seinen Dienst zwingt und ihr dadurch die geistige Freiheit entzieht. Wie die sinnlichen Bedürfnisse Franscheskas vom Katholizismus verdammt werden, so wird die Dichtung vom Kunst-Aristokraten in der Form gefangengehalten.

---

<sup>35</sup> Zur Platen-Polemik schreibt Heine an Karl August Varnhagen von Ense am 3. 1. 1830, daß er sich in seiner Absicht mißverstanden fühlte. „Man merkt nicht, daß ich in ihm nur den Repräsentanten seiner Parthey gezüchtigt, den frechen Freudenjungen der Aristokraten und Pfaffen habe ich nicht bloß auf ästhetischen Boden angreifen wollen, es war Krieg des Menschen gegen Menschen, und eben der Vorwurf, [...] daß ich, der Niedriggeborene, den Hochgeborenenstand etwas schonen sollte, bringt mich zum Lachen.“ s. HSA XXI.378.

Der Hamburger Emporkömmling ist nach Heines Worten ein „Geld-Aristokrat“, allein seine „gekaufte Bildung“ ermöglicht es ihm, sich, als Anhänger der „Form-Ideologie“, gegen den gesellschaftlichen und politischen Fortschritt zu stellen. Allein in der Entfesselung – und der radikalen Umwertung – der unterdrückten Elementarkräfte, die in Franschekas Tanz zum Ausdruck kommen, sieht Heine die Möglichkeit einer Korrektur dieser Fehlentwicklung. Heine wehrt sich gegen eine Kunst der reinen Imitation: „Aber, ach! Was hilft die tote Kopie der äußern Umrisse bei Formen, deren göttlichster Reiz in der lebendigen Bewegung besteht.“ (B. 3. 416) Das Sinnlich-Schöne wohnt nach Heines Überzeugung der Bewegung inne, und die Bewegung allein macht lebensfähig. Es ist kein Zufall, daß Franscheka zu tanzen anfängt, gerade nachdem sie aus langem Schlafen endlich erwacht ist.

Hier ist es angebracht, den Beitrag der Signora Lätizia und der beiden Galans zu Franschekas Tanzaufführung zu würdigen. Daß Lätizia, die früher die Rolle der Ariadne spielte, jetzt selbst im Bett liegt, zeigt, daß ihre Zeit von der Franschekas abgelöst wird. Sie steht zwar für die Herrlichkeit des Vergangenen, ist aber in ihrer Erscheinung selbst schon die Ankündigung Franschekas, also des Zukünftigen. Während Franscheka sich noch im Schlafzimmer befindet, bereiten Lätizia und ihre Freunde sich mit Gedichten und Gitarrenmusik auf die Tanzaufführung vor. Dieser Auftritt bildet gewissermaßen den Abschluß für die Rolle der „trillernden“ Signora Lätizia, sie ist nun ausgespielt, und auch die beiden Galans, der Jurist und der Dichter, sind ohne Lätizia / Ariadne nunmehr machtlos. Der Zeitgeist verlangt nicht nach einer Nachahmung des Mythos, sondern nach Originalität, die sich in die Zukunft erstreckt. An die Stelle der Lätizia und ihrer Galans treten jetzt die tanzende Franscheka und der Doktor Heine, der Jurist und Dichter in einer Person ist. Auf diese Weise läßt Heine das Vergangene zugunsten der zum Tanz drängenden Gegenwart abdanken, ohne jedoch dem Vermächtnis des Mythos seinen Wert abzuerkennen. Indem er diese Verbindung aufrecht erhält, stellt er den Tanz als gerechte Forderung nach freier Bewegung in eine historische Kontinuität – eine Forderung, die zu stellen seiner Ansicht nach auch Aufgabe der Dichter ist. Er, der die Sprache von Franschekas Tanz versteht, fühlt sich dieser Aufgabe gewachsen,<sup>36</sup> ihm gelingt es, selbst zum Tänzer zu werden:

---

<sup>36</sup> In diesem Zusammenhang ist die Interpretation von Sabine Bierwirth einleuchtend, die Franscheka als Symbol für Heines neue poetologische Konzeption betrachtet, die seiner freien,

Auch sprang sie oft in die Höhe und tanzte während sie sprach, und vielleicht war eben der Tanz ihre eigentliche Sprache. Mein Herz aber tanzte immer mit und exekutierte die schwierigsten Pas, und zeigte dabei so viel Tanztalent, wie ich ihm nie zugetraut hätte. (B. 3.416)

Bei der hier dargestellten Tänzerin handelt sich um die Venus-Statue in Florenz. In Venus, der Göttin der Liebe, sieht Heine die Schönheit Franscheskas treffend abgebildet. Durch diesen Vergleich unterstreicht Heine den Wert der Sinnlichkeit, die in Franscheskas tänzerischer Sprache zum Ausdruck kommt. Die Sprachlichkeit des Tanzes macht Heine noch einmal in der Szene deutlich, in der Franscheska ihre Worte in Drehbewegung übersetzt.<sup>37</sup>

Tanzen ist für Franscheska also keineswegs nur Amusement, es ist die einzige Möglichkeit, sich als reales Wesen wahrzunehmen und zu verwirklichen. Indem Heine aus dem geheimen Text, den ihr Tanz darstellt, einen ästhetischen und politischen Sinn entschlüsselt, wird er zu ihrem Anwalt, die Darstellung ihres Tanzes wird ihm dichterische Notwendigkeit. Zur Beschreibung ihres festen Bundes bedient er sich eines geradezu blasphemischen Vergleichs:

Beim Abschied bat ich sie wieder um die Vergünstigung, ihren linken Fuß küssen zu dürfen; worauf sie, mit lächelndem Ernst, den roten Schuh auszog, so wie auch den Strumpf; und indem ich niederkniete, reichte sie mir den weißen, blühenden Lilienfuß, den ich vielleicht gläubiger an die Lippen preßte, als ich es mit dem Fuß des Papstes getan haben möchte. Wie sich von selbst versteht, machte ich auch die Kammerjungfer, und half den Strumpf und den Schuh wieder anzuziehen. (B. 3.419-420)

Franscheska, die Verkörperung der Liebesgöttin, tritt an die Stelle des Papstes und läßt sich von einem Dichter hofieren. Dies ist einerseits eine satirische Kritik an der weltlichen Macht und der Scheinheiligkeit der katholischen Kirche, aber vor allem ist der Kuß des nackten Fußes Franscheskas, der „neuen Päpstin“, eine Befreiungszeremonie des Körperlich-Sinnlichen. Indem er seine Ehrerbietung als heilige Opfergabe darstellt, erhöht er seine Verbindung mit Franscheska zur Glaubensgemeinschaft, zu einer „neuen Kirche“. Heine verspricht der Päpstin, Franscheska, vollkommene körperliche Hingabe – eine kaum zu überbietende Absage an den Katholizismus. Die Franscheskas Körper innewohnende Sprachlichkeit verfügt für die katholische Kirche über ungeheure Sprengkraft, weil

---

sinnlichen Kunstauffassung entspricht. Vgl. Sabine Bierwirth: Heines Dichterbilder. Stuttgart 1995, S. 117.

<sup>37</sup> s. B. 3.417.

sie nicht nur im krassen Gegensatz zur deren Botschaft steht, sondern auch vernichtende Wirkung auf diese hat.

Indem er über die sprachliche Ausdruckskraft des Tanzes verfügt, gelangt Heine zu der magischen Kraft, sich mit dem Universum verständigen und alles Bestehende zum Tanzen bringen zu können.<sup>38</sup> Das Erlebnis der sinnlichen Erfüllung führt die heilende Verwandlung des Unbedeutenden ins Sinnvolle herbei und ermöglicht die Überwindung aller Mißstände auf Erden. Allerdings ist die Wirkung dieser Zauberkraft noch nicht von Dauer, die geschichtlichen und politischen Rahmenbedingungen hierfür sind nach Heines Auffassung noch nicht erfüllt. Zwar hält Heine den sinnlichen Genuß für Fransheskas existentielles Recht, aber er macht sich keine Illusionen, daß diese Recht bereits gegen Kirche und Gesellschaft in Kraft treten könnte. Hierzu bedürfte es eines fundamentalen Wandels der gesellschaftlichen und religiösen Verhältnisse. Insbesondere der Katholizismus ist für Heine ein erhebliches Hindernis für diese Veränderung. Daher läßt er Fransheska in der *Stadt Lucca* als eine verschleierte Katholikin auftreten, wo die Kirche ihre Weltmacht mit einer großen Prozession geltend macht, „ein[em] lebendige[n] Totenfest“ (B. 3.488).

Obwohl ihr Geliebter sich dem Katholizismus geopfert hat, sucht Fransheska ihren Trost gerade in der Kirche. Die Tänzerin verwandelt sich in eine Betende. Von dem Tanz in den bunten Schuhen ist hier nun nicht mehr die Rede. Doch das Gebet entpuppt sich rasch als Vorwand, denn die Madonna, die Fransheska anbetet, ist niemand anders als „die Venus dolorosa“ (B. 3.493). Damit gewinnt die Verwandlung Fransheskas in eine „holde Gestalt der verschleierten Beterin“ eine andere Bedeutungsdimension. Hier betet keine Katholikin, sondern eine Zuflucht suchende Liebesgöttin. Sie wird in der Kirche, wenn auch auf Kosten der Entsinnlichung, dennoch zur Heiligen, worin Heine eine erstaunliche Wirkung erkennt: Indem die katholische Kirche die Venus vergeistigt, säkularisiert sie selbst den Katholizismus. So kann die Sinnlichkeit versteckt überleben. Der verborgene Zusammenhang zwischen Venus und der Kirche offenbart sich, wenn Fransheska nach Abschluß des Gebetes ihre sinnlichen Wünsche schließlich auf sehr weltliche Weise erfüllt:

---

<sup>38</sup> Vgl.: B. 3.421-422.

Ich nahm diese Küsse ruhig in Empfang, obgleich ich wohl wußte, daß sie im Grunde einem bolognesischen Abbate, einem Diener der römisch katholischen Kirche, zugehört waren. Als Protestant machte ich mir kein Gewissen daraus, mir die Güter der katholischen Geistlichkeit zuzueignen, und auf der Stelle säkularisierte ich die frommen Küsse Franscheskas (B. 3.495)

Heine weiß aber sehr gut, daß die Befreiung der unterdrückten Liebesgöttin nicht mehr warten kann. Franscheskas Tanz, der sich nicht nur als heimliches Gebet verwirklichen will, wagt sich jetzt auf der Straße.<sup>39</sup> Der Erzähler behauptet, daß er die Niederschrift wegen der lauten Marseiller Hymne abbrechen muß, die die Welt in Bewegung bringen will:

Ich kann nicht weiter schreiben, denn die Musik unter meinem Fenster berauscht mir den Kopf, und immer gewaltiger greift herauf der Refrain: Aux armes citoyens! (B. 3.529)

Indem Heine seine Schreibtätigkeit im revolutionären Lärm und Franscheskas Beten in einem Kuß enden läßt, deutet er an, welche Handlung darauf folgen könnte. Zwar wird es hier nicht expliziert, aber es ist naheliegend, daß Heine sich dem Marsch der Revolution anschließt.

---

<sup>39</sup> Franscheska wird von Benno von Wiese trotz der knappen Darstellung m.E. in dieser Hinsicht angemessen behandelt. Auch er betrachtet Franscheska als Tanzfigur, die von allgemeiner Bedeutung ist. Vgl. Benno von Wiese: Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk. Berlin 1976, S. 80.



#### **4.4 Der Tanz als Mittler zwischen Leben und Tod**

##### **4.4.1 Pomares Tanz und der Geheimbund zwischen Pomare und Herodias/Salome**

Durch Heines ganzes Werk hindurch wird der Tanz als expressiver Ausdruck des Sensualistischen in einen gesellschaftlich-revolutionären Zusammenhang gebracht. In dem Gedicht *Pomare* erreicht die Gestaltung dieses Motivs einen Höhepunkt. Durch das Tanzbild Pomares macht Heine eine lebensbejahende Grundeinstellung zum Programm: Der Tanz wird nicht einfach nur als ausschweifende sinnliche Bewegung dargestellt, sondern als gesellschaftlicher und moralischer Aufstand des Körpers gegen das herrschende Dogma des Spirituellen. Mit der im Tanz der Pomare schlummernden Macht sieht Heine in der Pariser Gegenwart ein heidnisches Erbe weiterleben.

Das Gedicht ist ein Zyklus, der aus vier Abteilungen besteht. Die ersten drei Abteilungen entstanden zwischen Mitte 1844 und Ende 1845 und erschienen zuerst in Püttmans *Album*; die Schlußstrophe wurde vermutlich etwa 1850/51 geschrieben.<sup>40</sup>

Die Entstehungszeit ist nicht ohne Relevanz für das Verständnis des Gedichtes. Heines persönlicher Zustand spielt hier eine unübersehbare Rolle, sein eigenes körperliches Leiden wird in der Darstellung von Pomares elendem Leben zum einflußreichen Faktor<sup>41</sup> – vor allem für den vierten Teil, der erst nach Heines Zusammenbruch von 1848 hinzugefügt wurde. Durch die starke Betonung der sozialen und politischen Verhältnisse und durch die ironische Sprachhaltung gewinnt das zyklische Gedicht noch einen weitergehenden Sinn. Durch die ironische Distanz wird die Schilderung der gesellschaftlich bedingten Lebensmisere Pomares keineswegs relativiert, im Gegenteil wird die soziale Wirklichkeit so mit völlig illusionslosem Blick dokumentiert – und damit implizit als etwas Aufzuhebendes dargestellt.

---

<sup>40</sup> s. DHA 3/2.606.

<sup>41</sup> Daß Heines Blick sich im Verlauf des Gedichts zunehmend auf den Tod Pomares richtet, läßt die Annahme zu, daß er in ihrem Sterben seinen eigenen Tod vorausgesagt sah. In diesem Sinne läßt sich die vierte Abteilung des Gedichts als Selbstpersiflage verstehen. Vgl. DHA 3/2.620.

Durch das Hinzufügen der letzten Abteilung erscheint die Tänzerin Pomare mit ihrem eigenen Leben unversöhnt, wird eine Kluft zwischen ihrer Person und ihrer Rolle als Tänzerin aufgerissen. Die Kontinuität, die Einheit ihres Lebenslaufes wird aufgelöst, Pomare erscheint als gesellschaftliches Individuum entwertet. Ihre Zerrissenheit ist das Resultat einerseits der entsinnlichten Moralvorstellung, andererseits der übermächtigen materiellen Zwänge, die sie in die Doppelrolle zwingen, Königin des Tanzes und gleichzeitig Prostituierte zu sein.

In dieser Widersprüchlichkeit Pomares formuliert sich die Schlüsselfrage Heines, worauf die Kunst als solche sich berufen und was für eine Funktion sie in Anspruch nehmen kann. Diese Fragestellung verschärft sich dadurch, daß Pomare als zweite Herodias bezeichnet wird, sie und ihre Tanzkunst damit in die Tradition der heidnisch-jüdischen Wertvorstellung eingeordnet werden.<sup>42</sup> In dieser Verbindung wird das zentrale Anliegen erkennbar, das Heine mit der Figur der Pomare vermitteln will, ebenso zeichnet sich darin seine Stellungnahme zu Pomares Tanz ab.

Im Gegensatz zu den Tanzfiguren Franscheska und Laurence hat die Pomare eine wirkliche Pariser Tänzerin zum Vorbild. Diese Tänzerin, deren Name wohl Élise Sergent lautete, war Mitte der 40er Jahre in der Halbwelt für die Anziehungskraft ihres Tanzes berühmt.<sup>43</sup> Durch den Namen Pomare bezieht sich Heine außerdem noch auf ein weiteres geschichtliches Faktum: Er entspricht dem Familiennamen der Königin des heutigen Tahiti, die von 1813 bis 1877 lebte.<sup>44</sup> Durch diese Benennung nimmt Pomare den Rang einer Königin ein – und zwar einer Königin, die von Frankreich unterdrückt wird. Dieser Thematik der Unterdrückung wird er sich in dem Gedicht auf subtile Weise aus verschiedenen Richtungen nähern. Vor allem aber sollen durch den Beinamen die heidnische und die königliche Aura der Tänzerin Pomare ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.

In der ersten Abteilung kündigt Heine den Auftritt Pomares an, indem er das wartende Publikum ihr huldigen läßt, das als jubelnde Gemeinschaft von „Liebesgöttern“ erscheint. Wenn Heine mit eigenen Jubelausrufen an dieser rauschhaften Begeisterung teilnimmt, zeigt er, daß er sich dieser Gemeinschaft

---

<sup>42</sup> Zu Heines ursprünglich beabsichtigten Titeln für den Abdruck des Gedichtes im *Ramanzero* gehörte neben *Pomare* und *Kourtisane* die Bezeichnung *Herodias II*. DHA. 3/2.606.

<sup>43</sup> s. DHA 3/2.616.

<sup>44</sup> Ebd., S. 615.



zugehörig fühlt – das Wort „Liebesgötter“ ist eine ironische, aber unzweifelhaft positiv zu bewertende Bezeichnung. Seine Faszination für Pomare grenzt an Unterwürfigkeit. Er bezeichnet sich mit dem Publikum als ihr Volk, das antritt, der Königlichkeit ihrer tanzenden Schönheit zu huldigen. Im Vergleich mit Pomares offener Sinnlichkeit erscheint sogar die Königin von Tahiti als „missionärisiert“; sie hat die „Schönheit des Wilden“ bereits preisgegeben und sich der Fremdbestimmung überlassen. Die Schönheit der Pariserin Pomare erweist sich dagegen als wild, ursprünglich und unbezähmbar, also als heidnisch. Hierin ist bereits angedeutet, welches zentrale Interesse Heine mit der Gestaltung dieser Figur verfolgt: Sie und ihr Tanz erscheinen vollkommen unbesiegbar gegenüber jeglicher Kultivierung und Moral.

Hierin nun stimmt Pomare mit Herodias überein: Beide erkennen keine Autorität an außer sich selbst. Der unbezähmbare Lebensdrang Pomares erreicht seinen Höhepunkt im Cancan-Tanz. Im Cancan findet die Französische Revolution für Heine ihre ästhetische Umsetzung; dieser Tanz impliziert nicht nur die Forderung nach politischer Umwälzung, sondern auch nach geistiger und moralischer Emanzipation.<sup>45</sup> So läßt sich das Publikum der „Liebesgötter“ nicht nur als Gemeinschaft bloß sinnlich Genießender verstehen, sondern als eine Gruppe von Revolutionären, die für die gesellschaftliche Sprengkraft mit verantwortlich zeichnen, die dem Cancan innewohnt.

Pomares Tanz wird somit selbst zur Waffe gegen die gesellschaftlichen Zwänge, die seine Königlichkeit bedrohen. Wegen seines politischen Potentials, seiner Fähigkeit, die ganze Pariser Gesellschaft in Bewegung zu setzen, bezeichnet Heine Pomare als Königin – gleichsam die Königin der sinnlichen Revolution. Zur Verdeutlichung ihrer zur politischen Freiheit gewordenen Tanzbewegung dient die fast wörtliche Wiederholung der ersten Strophe am Schluß der Abteilung.

Pomares tänzerische Souveränität erreicht in der zweiten Strophe ihren Höhepunkt. Hier wird ihr Tanz zu einer vollkommenen Äußerung des Körperlichen. Der Tanz allein steht im Mittelpunkt der Betrachtung, erhebt sich zum Herrscher des dichterischen Raums, Pomare selbst erscheint als sein Ausdrucksmittel.

---

<sup>45</sup> Auf die Bedeutung des Cancan als politische Metapher, die bereits im zweiten Kapitel dargestellt worden ist, wird hier nicht weiter eingegangen.

Möglicherweise stellt Heine den Tanzvorgang gerade wegen seiner überwältigenden Macht mit ungewöhnlicher wörtlicher Eindeutigkeit dar, die Worte scheinen keine konnotative Bedeutung mehr in sich zu tragen, sondern exakt das Bezeichnete zu meinen. Heine verzichtet völlig auf seine übliche Wortvirtuosität, als befürchtete er, daß sprachlicher Überfluß der Vermittlung von Pomares Tanz eher hinderlich sein könnte. Besonders der die Abteilung eröffnende und dreimal wiederholte Satz „Sie tanzt“ ist sehr auffallend in seiner Schlichtheit. Diese unvermittelte, direkte Bezeichnung läßt keine Ablenkung vom Tanzvorgang zu, sie ist deshalb die angemessenste sprachliche Form für Pomares Tanz. Zwischen dem tanzenden Subjekt und dem Tanz selbst ist hier keine Unterscheidung mehr möglich, es gibt nur die Bewegung, in der Pomare selbst zu ihrem Tanz wird. Weil es zwischen ihr und ihrem Tanz keinen leeren Raum mehr gibt, bedarf es neben der Feststellung, daß „sie tanzt“, keiner zusätzlichen Erklärung.

Mit dieser eindringlichen Konzentration auf den Tanz selbst macht Heine glaubhaft, daß in dem Tanz Pomares tatsächlich die Schwerkraft aufgehoben wird. Pomare selbst wird „ein Flattern“ und „ein Schwingen“, ihr Körpergewicht verwandelt sich in gleitende Leichtigkeit. Der Simulation von Schwerelosigkeit im Tanz gilt Heines besondere Faszination. Es sei an den schwerfälligen Tänzer Atta Troll erinnert, dem es nicht gelingt, diese Leichtigkeit zu erreichen. Der Unterschied zwischen Pomare und Atta Troll zeigt sich gerade in der fast wortwörtlich identischen Beschreibung der Tanzart: Während Pomare durch den Tanz tatsächlich „aus der Haut springt“, bleibt es im Falle Atta Trolls beim vergeblichen Versuch.<sup>46</sup>

Die Überwindung der eigenen Schwere wird in der Szene bildhaft demonstriert, in der der Tanz Pomares sich zu einer heftigen Drehung auf einem Fuß steigert. Wenn sie dabei gleichzeitig „am Ende mit ausgestreckten Armen“ steht, erreicht sie einen Zustand des völligen Gleichgewichts zwischen dem Vertikalen und dem Horizontalen. Von der Schönheit dieser Darbietung zeigt sich Heine so gefesselt, daß er bereit ist zur Preisgabe jeder Vernunft: „Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen“. Nun nähert er sich der zentralen Thematik des Gedichtes: dem Kampf zwischen Geist und Körper im Tanz.

---

<sup>46</sup> Von Atta Troll heißt es, daß er „aus der Haut zu springen sucht!“ (B. 7.515), während es Pomare gelingt, „wahrlich aus der Haut zu springen.“

In jenem Zustand „jenseits der Vernunft“ vergleicht Heine Pomare mit Salome / Herodias<sup>47</sup>, die mit ihrem tödlichen Tanz das Machtpotential des Tanzes in einem Ausmaß vorgeführt hat, das kein anderes Beispiel übertreffen kann. Dieser Vergleich ist deshalb von unüberschätzbarer Bedeutung für die Interpretation des Gedichts. Denn Salome benutzt den Tanz, um sich gegen die totalitäre Vereinnahmung durch das Geistige zu wehren, es schließlich zum Tode zu verurteilen. Pomare erscheint nun als eine zeitgenössische Salome, die gegen moralische und politische Bevormundung antantzt. Heine verleiht ihr, der Cancan tanzenden Wilden, dieselbe Machtbefugnis, die einst die heidnisch-jüdische Salome hatte. Mit dieser Gleichsetzung gelingt es Heine, Pomare nicht bloß als eine zufällige singuläre Erscheinung, sondern als eine geschichtlich legitimierte Gegenmacht darzustellen, so wie Salome einst die überlegene Gegenmacht gegen den Propheten des Christentums dargestellt hat. Der Tanz Pomares enthält die unzerstörbare revolutionäre Kraft Salomes, die sich sogar in gnadenlose Vernichtungslust steigern kann. Auch der tödliche Blick Salomes behält bei Pomare unverändert seine vernichtende Wirkung.

Nach dieser Gleichsetzung bricht Heine mit der regelmäßigen Wiederholung des Satzes „Sie tanzt“ – er wird jetzt erweitert zu „Sie tanzt mich rasend“, und damit wird Pomares Solotanz zu einem Paartanz mit Heine. Pomare durchdringt Heine gleichsam mit ihrem Tanz, die Standpunkte zwischen der Tänzerin und dem Beobachter Heine überlagern sich, die Differenz wird aufgehoben. Aus dem Beobachter wird selbst ein Tanzender, der seine eigene Person aufgibt, weil er seine

---

<sup>47</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen die Verbindung Pomares zu Salome gleichermaßen auf Herodias. Auch wenn Heine selbst dies in seinem Gedicht nicht explizit tut, scheint diese Interpretation seinem Vorhaben gerecht zu werden. Bei Heine unterscheiden sich die Figuren Salome und Herodias – Tochter und Mutter – offensichtlich nicht, jedenfalls nicht in ihrer Funktion und metaphorischen Bedeutung. Beide sind für Heine Verkörperungen einer sensualistischen Lebenseinstellung, die als eine Art historischer Gegenbewegung zum „Vergeistigungsprozeß“ zu verstehen ist. Sie demonstrieren dieselbe Wertigkeit, von der der Tanz Salomes die Ausdrucksseite bildet, während die Inhaltsseite in der Gestalt Herodias‘ personifiziert ist. Dies ist deutlich daran erkennbar, daß Heine Pomare durch einen der früheren Arbeitstitel des Gedichtes zur *Herodias II.* machen wollte, sie aber während der Darstellung des Tanzes mit Salome identifiziert – allerdings ohne diese namentlich zu benennen; sie wird lediglich als „die Tochter Herodias“ bezeichnet. Auch in der Sekundärliteratur wird oftmals keine Trennung zwischen den beiden Figuren unternommen. So gilt z. B. auch bei Dolf Sternberger und Carola Hilmes die Analyse der Salome-Figur ohne weiteres auch für Herodias. Besonders bemerkenswert ist, daß die „Vermischung“ mit Herodias bereits in frühen Bilddarstellungen der Salome aus dem 5. (6.) Jahrhundert zu beobachten ist. Vgl. Hugo Steger: Der unheilige Tanz der Salome In: Katrin Kröll u. Hugo Steger (Hrsg.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Freiburg in Breisgau 1994, S 135; Dolf Sternberger: Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Hamburg 1972, S. 297-301 u. Carola Hilmes: Die Femme Fatale. Stuttgart 1990, S. 122-128.

Position gegen die sinnliche Macht der Fremden nicht verteidigen kann. Der Übergang von „Sie tanzt“ zu „Sie tanzt mich rasend“ kennzeichnet ein Moment, das schon mit der Gleichsetzung Pomares mit Salome angedeutet wurde: die Auflösung des distanziert beobachtenden dichterischen Ichs, das vollkommene Versagen der Vernunft und die schrankenlose Hingabe Heines an die Tänzerin. Dies geschieht jedoch nicht zum Beweis einer Allmacht des Sinnlichen, sondern zum Hinweis auf die Unvollkommenheit der Vernunft. Nun wird auch der sinnentrunkene Blick Salomes, dem der Tod selbst nicht entkommt, eingesetzt, um den Vorgang der Vernunftauflösung zu beschleunigen.<sup>48</sup> In der magischen Macht ihres Blickes wird sie noch einmal mit Salome verschmolzen und deren Macht aufbewahrt.

Die geistige Urteilskraft wird vom Willen des Körpers so weit zurückgedrängt, daß Heine sich nicht nur mit der Tänzerin in sinnlicher Tollheit vereint, sondern auch selbst die Rolle des Herodes einnimmt. Er rückt am Ende des Gedichtes selbst in den Vordergrund und verspricht das Gegengeschenk für Salomes Tanz – er fordert das Haupt des Täufers. Mit dieser Annahme der Rolle des Gegenparts der Salome vervollständigt sich die Rekonstruktion der biblischen Geschichte.

In der dritten Abteilung geht Heine auf diese aufschlußreiche Verwandlung aber nicht weiter ein. Statt dessen rückt er eine andere Problematik ins Zentrum der Betrachtung. Nicht der Tanz, sondern die Beschreibung des unglücklichen Lebens Pomares und die Voraussage ihres baldigen Todes – beides vorm Hintergrund der sozialen Verhältnisse – bildet nun den Gegenstand, indes die Tänzerin Pomare plötzlich von der Bühne verschwindet. Die Faszination ihres Tanzes verblaßt vor der trostlosen Wirklichkeit ihrer Lebensbedingungen, und Heines Begeisterung weicht einem ernüchterten Ton. Er stellt Pomare nun nicht länger als heidnische Königin dar, sondern als käufliches Wesen. Dieses neue Bild von Pomare ist geradezu die Antithese zu ihrer bisherigen Darstellung. In ihrem „realen Leben“ befindet sie sich so tief im Abgrund, daß sie sich prostituieren muß, um zu überleben: „Gestern noch fürs liebe Brot / Wälzte sie sich tief im Kot“ (B. 11.30) Ihre soziale Sicherheit erreicht sie paradoxerweise nur durch gesellschaftlichen Verfall. Die tiefe Kluft zwischen der strahlenden Tänzerin und der mittellosen Person vergrößert sich noch,

---

<sup>48</sup> Meiner Ansicht nach ist der von Salomes Blick herbeigeführte Tod eher als „Aussetzen der Vernunft“ zu verstehen, nicht, wie häufig behauptet wird, als leiblicher Tod. Im ersteren Sinne „stirbt“, wie in dem Gedicht eindeutig gezeigt wird, auch Heine, nachdem er von ihrem Blick getroffen wurde.

wenn das grausame Ende Pomares vorausgesagt wird. Ihr Körper soll für medizinische Untersuchungen zerteilt, zum anatomischen Objekt gemacht werden. Ihr soziales Elend macht ihren Tod im Hospital bereits zur Gewißheit, reduziert ihren gesellschaftlichen Wert auf ihre künftige anatomische Verwertbarkeit.

Das utopische Moment der sinnlichen Erfüllung und der Befreiung von moralischen Zwängen, das in ihrem Tanz ausgedrückt und ausgelebt wurde, erscheint somit, oberflächlich betrachtet, fragwürdig, wenn nicht gegenstandslos. Doch dies wird durch Heines ironisch distanzierter Blick und sein klares soziales Bewußtsein verhindert, ja es wird im Gegenteil sogar eine Aufwertung dieses utopischen Moments erreicht. Denn nicht mit Pathos und sentimentalem Mitleid, sondern sachlich und nüchtern stellt er Pomares Lebenswirklichkeit dar. Auf diesem Weg macht er Pomare zu einer Person, die sich nicht auf das Dasein einer Tänzerin beschränken läßt, sondern in einen gesellschaftlichen Kontext eingebunden ist. Indem sie und ihr Leben in der bestehenden Gesellschaft ausschließlich als Objekt, als Ware wahrgenommen werden, steht das „Sozialwesen“ Pomare der Tänzerin Pomare so unversöhnlich und ausschließend gegenüber, daß der individuelle Wert Pomares in Frage gestellt wird, indem ihr die Möglichkeit, eine integere Persönlichkeit zu sein, verwehrt bleibt. Gegenüber dieser unüberbrückbaren Kluft – der Kluft zwischen der Ästhetik der Kunst und der sozialpolitischen Wirklichkeit – versagt selbst das sonst scheinbar unbesiegbare Heinesche Lachen.<sup>49</sup>

Unter diesen Voraussetzungen führt Heine in der vierten Abteilung zu Pomares Begräbnis, das ihrem Leben als Person zwar einerseits einen würdigen Abschluß gibt, sie andererseits noch ein weiteres Mal als mittelloses Opfer der sozialen Verhältnisse zeigt. Ihr Tod bedeutet so betrachtet auch Erlösung aus der existentiellen Not, von der Heine berichtet. Wenn er den Tod als einzigen Ausweg aus dem grundlosen Leid darstellt, ist in seinem desillusionierten Blick auf die realen sozialen Mißstände keine Ironie mehr übrig. Eine bemerkenswerte Kontinuität in Pomares Leben bis

---

<sup>49</sup> Ähnlich geschieht dies bei seiner Beschreibung der Situation von Schauspielerinnen in Frankreich, die der der Pomare gleicht. Das versagende Lachen zeigt dabei Heines Betroffenheit von der Wirklichkeit ihrer existentiellen Bedrohung:

„Ach! Das ist alles hübsch und spaßhaft und die Leute lachen dabei; aber ich, wenn ich heimlich bedenke wo dergleichen Lustspiel in der Wirklichkeit endet, nämlich in den Gossen der Prostitution, in den Hospitälern von St.-Lazare, auf den Tischen der Anatomie, wo der Carabin nicht selten seine ehemalige Liebesgefährten belehrsam zerschneiden sieht ... Dann erstickt mir das Lachen in der Kehle.“ (B. 5.295)

einschließlich ihres Begräbnisses besteht in ihrem Ausschluß von der Kirche: „Keinen Pfaffen hört‘ man singen / Keine Glocke klagte schwer;“ (B. 11.31) Mit dieser Feststellung verdeutlicht Heine, welchen Wert Pomare – als Person und als Tänzerin – zu Lebzeiten aus Sicht von Kirche und Gesellschaft hatte. Pomare kommt weder zu Lebzeiten noch beim Sterben mit der Kirche in Berührung. Auf ihrem letzten Weg begleiten sie nur ihr Hund und ihr Friseur. Wenn diese beiden hier die Stelle des Priesters einnehmen, so dient das Heine nicht nur zur Darstellung ihrer Mittellosigkeit, sondern vor allem auch zur Bloßstellung der Kirche. So bleibt Pomare bis zum Tod – und darüber hinaus – unmissioniert und ungezähmt, wie sie es als Tänzerin immer war. Ihr heidnisches Königtum bleibt am Ende unantastbar, was auch ihre einstige Käuflichkeit revidiert. Pomare ist nun in doppelter Hinsicht eine Königin: War sie die Königin der Sinnenlust unter den jubelnden Liebesgöttern, so wird sie hier, in der von der Kirche beherrschten Welt, die „arme Königin des Spottes“ (B. 11.31) genannt.

Doch Heine unterzieht all das, was aus kirchlicher Sicht an Pomare verwerflich ist, einer Umwertung, indem er nun Gott selbst ins Spiel bringt. Daß Pomare von der Weltmacht Kirche totale Ablehnung erfährt, ist für Heine kein Grund, warum sie nicht von Gott gerettet werden soll. Im Gegenteil: Die Kirche und Gott berufen sich auf von Grund auf verschiedene Handlungsmaxime. Heine glaubt, daß man bei wahrer Gottesliebe um so mehr Barmherzigkeit erfährt, je mehr Sünden man begangen hat. Doch es liegt auf der Hand, daß diese Umdrehung vor allem eine ironische Attacke gegen die Kirche und ihre lebensfeindliche Moral ist, nicht etwa eine gültige Gottesvorstellung oder ein Glaubensbekenntnis Heines. Denn Heine betrachtet Pomare nicht als Sünderin, sondern als Opfer von falscher Moral und unwürdigen Lebensbedingungen. Diese Ansicht verdeutlicht er damit, daß er Pomare, erst als sie tot ist, direkt anredet und mit ihr in einen Dialog tritt. Mit der Duzform zeigt Heine nicht nur seine Nähe zu Pomare als Tänzerin, sondern auch ihre Verbundenheit als gleichermaßen von der Gesellschaft Ausgegrenzte. Darum hat es nichts mit mitleidigem Trost zu tun, wenn er von ihrer womöglichen Errettung im Himmel spricht. Vielmehr ist dies Heines spezifische Art der Desillusionierung, mit der er implizit auf die unerbittliche, auf Erden unverändert bestehende Realität hinweist. Die Schlußverse, in denen Heine schließlich wieder von Pomares Liebe spricht, zeigen, daß er die sinnliche Pomare vom Anfang nie preisgegeben hat. Im

Gegenteil, er bekräftigt mit diesem Schluß erneut, daß Pomare trotz der niederdrückenden Macht der sozialen Verhältnisse die Königin der Liebe geblieben ist. Ihr sinnenerfülltes Leben hat sogar die Verbindung mit Gott ermöglicht. Was Heine im letzten Vers „Weil auch du so viel geliebt“ in Pomare sieht, ist deshalb keineswegs die – womöglich noch die Kirche – um Vergebung bittende Sünderin. Es ist die wiederbelebte Herodias, die zu ihrer Überzeugung steht und dafür kämpft. Darin liegt der Sinn der letzten Verse Heines – übrigens ein Bibelzitat! –, daß er Pomare am Ende zur rechtmäßigen Nachfolgerin der Herodias macht. Mit emotionsloser Nüchternheit hat er es geschafft, sie zu einer den modernen Krisenzeiten gerecht werdenden Herodias umzugestalten, ohne dabei die mythologische Komponente zu verklären oder die Gewalt der Realität zu unterschätzen. Es wird die lebensechte Gestalt einer Tänzerin herausgebildet, die nicht nur in der mythischen Welt des Tanzes existiert, sondern sich mit der Realität auseinandersetzt und ums Überleben kämpft.

Dieser Vergleich macht es notwendig, sich nun etwas eingehender mit der Figur der Herodias zu beschäftigen. Die biblische Figur nimmt in der so berühmten wie umstrittenen „Wilden Jagd“ des Atta Troll eine bestimmende Stellung ein, in der Heine drei verschiedene heidnische Frauenfiguren als Gegenentwürfe zur zeitgenössischen Tendenzdichtung und zur Kunstauffassung des Spiritualismus herausarbeitet: die griechisch-mythologische Diana, die nordische Fee Abrunde und Judäas Königin Herodias.<sup>50</sup>

Diese drei Figuren stehen jeweils für die Kunst und Dichtung der griechischen Antike, der nordischen Romantik und des Hebräisch-Jüdischen, in deren Traditionen Heine seine Dichtung wurzeln sieht. Der Herodias bringt Heine dabei besonderes Interesse entgegen. Seine menschliche und literarische Verbundenheit offenbart er mit folgender Liebeserklärung:

Denn ich liebe dich am meisten!  
Mehr als jene Griechengöttin,  
Mehr als jene Fee des Nordens,  
Lieb ich dich, du tote Jüdin! (B. 7.547)

Die Position, die Heine mit seiner Bevorzugung der Herodias vor den beiden anderen einnimmt, wird in der Darstellung dieser Figur explizit beschrieben. Herodias besteht

---

<sup>50</sup> Diese Frauenfiguren wurden in der Untersuchung von Atta Trolls Tanz im zweiten Kapitel bereits ausführlich beschrieben.

auf dem irdischen Glück und auf dem Mitbestimmungsrecht über die eigene Lebensweise. Sie lehnt es ab, das Sinnliche als Sünde zu betrachten; im Gegenteil findet sie gerade im gemeinhin als verwerflich Verurteilten einen unwiderstehlichen Reiz. In ihrer furchtlosen und selbstbewußten Entscheidungsfreudigkeit stellt sie den Gegenpol zum christlichen Wertesystem dar. Durch ihren spielerischen Umgang mit ‚dem Bösen‘ übertritt und verwischt sie die christliche Grenzziehung zwischen Gut und Böse, dabei geht sie so weit, mit dem blutenden Haupt des Johannes ‚kindisch lachend‘ (B. 7.544) zu spielen.<sup>51</sup> Der Begriff der Sünde stößt bei ihr nur auf Gelächter, womit sie alles, wofür Johannes steht, auf rücksichtslose Weise verspottet und negiert. Dies stellt ihre Verbindung zum Heidentum her und stellt sie auf eine Ebene mit den beiden mythologischen Göttinnen. Mit ihrer Hingabe an die weltlichheidnische Glückseligkeit stellt sich die Jüdin Herodias Johannes, dem letzten Propheten, entgegen, der die Ablösung des Judentums durch das Christentum verkündet.

Die Unversöhnlichkeit dieser Beziehung stellt Heine aber nicht in einer offenen Feindschaft dar, sondern in der unerfüllbaren Liebesbeziehung der Herodias. Die bereits von vornherein zum Scheitern verurteilte Liebe Herodias‘ ist aber nicht erst auf Grund ihres tödlichen Ausgangs fatal, sondern auch wegen ihrer Begierde, die sich in dessen Erwartung nur um so mehr steigert. Diese Begierde unterstreicht Heine durch direkte Betonung ihrer Körperlichkeit, indem er sie als ‚schönes Weib‘ (B. 7.543) hervorhebt. Hierin wird die Differenz zwischen den Wertvorstellungen Johannes‘ und Herodias‘ offensichtlich. Für Heine ist Herodias der Inbegriff einer weiblichen Leiblichkeit, die die Begierde nicht dämonisiert, sondern sie verherrlicht und für sie kämpft. Hierin hebt sich Herodias von der marmornen Göttin und der lieblichen und luftleichten Fee ab:

Obs ein Teufel oder Engel,  
Weiß man niemals, genau bei Weibern  
Weiß man niemals, wo der Engel  
Aufhört und der Teufel anfängt (B. 7.542)

---

<sup>51</sup> Carola Hilmes vertritt die Ansicht, daß Heines Herodiasfigur trotz ihrer Börsartigkeit nicht als ein Prototyp der *Femme Fatale* zu verstehen ist, sondern als Verkörperung der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fragwürdig gewordenen Identitätsvorstellungen und eines allgemeinen Krisenbewußtseins. Damit widerspricht sie der Auffassung z.B. von Mario Praz. Vgl. Carola Hilmes: *Die Femme Fatale*. Stuttgart 1990, S. 123 u. Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1963, S. 207-208.



Das „Weibsbild“ Herodias wird hier zwischen Engel und Teufel lokalisiert, was doch bedeuten soll, daß nur in ihrer Gestalt, nicht bei den anderen Figuren, sich eine Vereinigung dieser beiden Gegensätze ermöglicht. Wie Heine damit deutlich macht, ist dieses „Weib“-Sein bei Herodias nicht nur die Bedingung, sondern auch die Berechtigung für ihren Anspruch auf Sinnenlust. Nur in dieser Synthese von Teuflischem und Engelhaftem, also in der Leiblichkeit der Herodias, sieht Heine den gerechten Raum für den Ausdruck verbotener Begierden und Wünsche. Dieses Verlangen nach Diesseitigem läßt sich keineswegs unterdrücken, es drückt sich bei Herodias nicht zuletzt in der Ausübung ihrer Macht aus. Das Recht auf sinnliche Erfahrung wird durch sie zu einem politischen Recht, zu einer Entscheidungsfrage: Ihre Lebensweise und Johannes‘ Prinzipien können nicht nebeneinander gelten, eines schließt das andere aus. Ihr Anspruch läßt sie zur Gegenspielerin des Johannes – in den sie gleichzeitig verliebt ist – werden, und damit zu der des Christentums<sup>52</sup>, wenn sie das Haupt des Geliebten verlangt:

Andres wäre ja unerklärlich  
Das Gelüste jener Dame-  
Wird ein Weib das Haupt begehren  
Eines Mannes, den sie nicht liebt? (B. 7.543)

Herodias liebt Johannes fatalerweise, gerade weil sie von ihm abgewiesen und als Sünderin verdammt wird, und gleichermaßen aus Liebe läßt sie ihn töten. In dieser widersprüchlichen Dynamik der Beziehung zeigt sich deutlich, daß es Herodias nicht nur um Liebe geht, sondern um die Anerkennung ihrer Lebenspraxis.<sup>53</sup> Das Empfinden von Liebe vermischt sich stark mit der Begierde nach Geltung, was eine Versöhnung und Einigkeit zwischen Herodias und Johannes unmöglich macht, also den blutigen Machtkampf unvermeidlich nach sich zieht. Wenn Herodias den Tod ihres Geliebten in Kauf nimmt, zeigt Heine damit zum einen die Unnachgiebigkeit ihrer Leidenschaft, zum anderen ihre Macht, die die von Johannes symbolisierte Macht des Christentums herausfordert. Die Absage an das Christentum formuliert sich auf beispiellose Weise in der Darstellung von Salomes Tanz, der Tanz wiederum bekommt hier in unvergleichlichem Maße seine Funktion und Bestimmung zugewiesen: Die Enthauptung des Johannes ist die Belohnung des Herodes für den

---

<sup>52</sup> Vgl. Winfried Woesler: Heines Tanzbär. Hamburg 1978, S. 236.

<sup>53</sup> Nach Meinung von Carola Hilmes will Heine mit der Herodias-Figur die noch immer vorhandene Möglichkeit für eine glückliche Lebenspraxis belegen. Damit sei die Heinesche Utopie noch nicht ins Exil der Kunst gegangen. Vgl. Carola Hilmes: a.a.O., S. 124.

Tanz Salomes, dem er verfallen ist. Die unglücklich verliebte Herodias findet im Tanz ihrer Tochter Salome das Mittel ihrer Rache an Johannes. Dieser Tanz erhält damit eine phänomenale Vernichtungsgewalt, mit der die Werte des Leiblichen verteidigt werden. Er ist nicht mehr nur ein Tanz als solcher, sondern eine mächtige Waffe im Kampf gegen den Feind, das Geistige.<sup>54</sup> Das „Heidnisch-Jüdische“ und das Christentum werden in der tödlichen Beziehung zwischen Johannes und Herodias als geschichtliche These und Antithese abgebildet, und in Salomes Tanz wird deutlich, daß die Geltung der einen nur durch die Zerstörung der anderen möglich ist.<sup>55</sup> So gelingt es Heine mit dieser Darstellung von Herodias / Salome in höchstem Ausmaß, den Kampf des Sensualismus gegen den Spiritualismus in der Beschwörungsformel des Tanzes darzustellen.<sup>56</sup>

Das bahnbrechend Neue daran, der Tabubruch und Heines großes Verdienst ist die Umwertung und Sinnzuschreibung des „Bösen“, die er mit der Gestaltung der Herodias vornimmt. Mario Praz zeigt in seiner Studie, daß die Herodias-Figur, die zu einem der wichtigsten, grundlegenden Topoi in der modernen Kunst wurde, erstmals von Heine in die Literatur eingeführt wurde.<sup>57</sup> In Herodias' wütender Herausforderung des Johannes wird die Nichtbeachtung und Leugnung der Grenze zwischen Tugend- und Sündhaftem durch den Sensualismus vermittelt und zugleich die destruktive Kraft von Verboten demonstriert, die das Böse – oder genauer das „Bösewerden“ – erst verursachen. Wegen des zwingenden Gebotes der Tugendhaftigkeit wird Herodias erst böse, erhält sie überhaupt erst Gelegenheit, dieses Gebot – als Lohn für den Tanz der Salome – lachend zu mißachten und zu verletzen. Daß sich darin die Forderung nach einem sinnlichen Maßstab verbirgt, verdeutlicht Heine in der Unsterblichkeit der Herodias. Sie ist unsterblich insofern, als sie sowohl mit den andern Göttinnen jede Nacht wieder aus dem Grab „zur

---

<sup>54</sup> Folgendes sagt Heine über den Tanz der Salome in *Lutetia*: „Der Tanz ist verflucht, sagt ein fromm bretonisches Volkslied, seit die Tochter der Herodias vor dem argen Könige tanzte, der ihr zu Gefallen Johannem töten ließ.“ s. B. 9.392-392.

<sup>55</sup> In dem Zusammenhang ist es eine sehr bemerkenswerte Interpretation, Salome als „Synagoge“ und Johannes als Verkörperung Jesu zu betrachten. Vgl. Hugo Steger: a.a.O., S. 148.

<sup>56</sup> Nach Dolf Sternberger ist Heines Herodias-Darstellung das gelungenste Beispiel für den Versuch, ein abstraktes Begriffspaar, Sensualismus und Spiritualismus, in seiner Gegensätzlichkeit bildlich darzustellen. Vgl. Dolf Sternberger: a.a.O., S. 294.

<sup>57</sup> s. Mario Praz: a.a.O., S. 208. Wie prägend und einflußreich die von Heine geschaffene Gestalt für die moderne Kunst war, zeigen z.B. die Herodias/Salomesfiguren bei Oskar Wilde, Mallarmé, Flaubert und nicht zuletzt bei Yeats. Vgl. Dolf Sternberger: ebd., S. 297ff.; Mario Praz: ebd., S. 207ff.; Gerhard Höhn: Heinrich Heine. Stuttgart 1987, S. 78 u. Sylvia C. Ellis: *The Plays of W.B. Yeats*. London 1999, S. 14ff.

wilden Jagd“ aufersteht als auch in Pomare weiterlebt. Darüber hinaus manifestiert sich ihre Unzerstörbarkeit gerade darin, daß Heine den Sinn ihres geheimnisvollen koketten Grußes versteht. In der Frage: „Warum hast du mich so zärtlich angesehen, Herodias?“ (B. 7.544) liegt bereits die Antwort, denn ihr Blick ist nicht böse, er ist voller Zärtlichkeit und „schmachtend“ (ebd.) Darauf reagiert Heine mit der bereits erwähnten Liebeserklärung. Dieser Verbindung ermöglicht Herodias‘ ewiges Leben auch in der Welt der Dichtung. Wenn er an der Beschwörung der Herodias mitwirkt, wird gleichsam ein Bündnis zwischen Herodias und Heine geschlossen. Doch trotz ihres fortbestehenden Wertes ist Herodias lebendig begraben. Daß sie nachts auf „wilde Jagd“ gehen kann, am Tage aber Zuflucht im Grab nehmen muß, zeigt eine noch nicht überwundene Kluft zwischen ‚Herrschaft des Tages‘ und ‚Freiheit der Nacht‘. Wegen dieser noch unvollendeten Überwindung einer letztlich gegen sich selbst gerichteten Realität weint Heine am Grab der von ihm so verherrlichten, unbezähmbaren, auf keine Weise zu taufenden Königin.

#### **4.4.2 Der Brauttanz der Willis**

Heines Essay „Elementargeister“ ist nicht nur eine große geschichtsphilosophische Abhandlung, sondern enthält auch wichtige Hinweise zum Verständnis seines gesamten Schaffens. Zum einen veranschaulicht er hierin in der Folie der Mythologie seine theoretischen Überlegungen zur deutschen Geschichte und seine Argumente für eine gesellschaftliche und politische Revolution in Deutschland. Zum anderen erschließt er die verdrängten sensualistischen Bezüge zur nordischen Mythologie, in der sich Heidentum und Antike begegnen, und zeigt auf popularisierende Weise deren Bedeutung für die Zukunft der Gesellschaft. Er erkennt das revolutionäre Potential, das in dem heidnischen germanischen Volksglauben steckt, in dem ein pantheistisches Weltbild seinen Ursprung hat und seine Zuflucht findet<sup>58</sup> und in dem sich das Volk Eigenständigkeit im Denken und Handeln bewahren konnte. Im Gewand der harmlosen Volkssage verbirgt sich für Heine in der nordischen

---

<sup>58</sup> Nach Helmut Koopmanns Ansicht dient das Werk *Elementargeister* dazu, Heines Grundvorstellung vom Exil der alten Götter in aller Deutlichkeit auszubilden. Vgl.: Helmut Koopmann: Heinrich Heine und die Politisierung des Mythos. In: Helmut Koopman (Hrsg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1979, S. 145.

Mythologie die sensualistische Vorstellung vom irdischen Glück. Dies aufzuzeigen und hervorzuheben, ist sein großes Anliegen bei der *Willis*-Sage.

Die Willis sind aus dem Tod wiederkehrende Tanzfiguren, denen in den *Elementargeistern* trotz relativ kurzer Behandlung ein besonderer Stellenwert zukommt, da sie Heines Vorstellung vom irdischen Glück stellvertretend in ein ungewöhnliches Tanzbild umsetzen. Sie symbolisieren die heidnische und sensualistische Glücksvorstellung, die vom Bewußtsein des körperlichen Daseins bestimmt ist.<sup>59</sup> Dieser Umstand genügt Heine, um im Tanz der Willis etwas potentiell Revolutionäres zu sehen. Auch wenn er ihre Auffassung nur in verhüllter Form, auf äußerst subtile Weise, erkennbar macht – in ihrer radikalen Einforderung irdischen Glücks stehen die Willis seinen anderen Tanzfiguren in nichts nach.

Im Tanz der Willis beleuchtet Heine bei seiner Erkundung von Wesen und Wirkung des Tanzens eine neue Dimension: die Möglichkeit, die Todeserfahrung aus dem Reich des unerfahrbaren Metaphysischen zu befreien und in eine gesellschaftliche und ästhetische Erfahrung zu verwandeln. Der Tanz der Willis „beweist“ gleichsam die Möglichkeit des Menschen, sich aus seinen natürlichen Fesseln eigenständig zu befreien. Die Willis tanzen „truppenweise“ gegen den eigenen Tod. Durch sie zeigt Heine die „natürliche Feindschaft“ des Tanzes mit dem Tod.

Der Tod ist der Gegenspieler der Willis, der ihnen die Freude am Tanz versagen will. Doch um der Tanzlust willen brechen die Willis mit den Naturgesetzen, mit dem Diktat des Todes, und kehren zu den Lebenden zurück. Die übermenschliche Eigenmacht über den eigenen Körper macht für Heine die Faszination an der Willis-Figur aus:

Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen, blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den

---

<sup>59</sup> Heines grundlegende Auffassung vom heidnischen Glauben besteht in der These, daß er aus dem Glauben an das Glück als etwas den Menschen Innewohnendes hervorgeht. Das Ziel des Heidentums ist darum die Verwirklichung dieser Glücksvorstellung, und dieser Wunsch ist – trotz der Dämonisierung durch das Christentum – im Volksglauben bewahrt geblieben. In dieser polemischen Passage, die nur in der französischen Fassung vorhanden ist, heißt es wie folgt: „Der Glaube an das Glücks als etwas Angeborenes oder auf unvorhergesehene Weise Eintreffendes ist heidnischen Ursprungs und kontrastiert auf reizende Art mit den christlichen Vorstellungen, in denen die Leiden und Entbehrungen als höchste Gunst des Himmels betrachtet werden. – Die Aufgabe und das Ziel des Heidentums war die Eroberung des Glücks“. B. 6.1001f.

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 tot niederfällt. (B. 5.654)

Mit dieser Beschreibung der Willis als aus dem Tode erwachte Tänzerinnen eröffnet sich ein neuer Blick auf Tanz und Tod als zwei konträre Aspekte der Wirklichkeit. Der Tanz wird zum Anlaß und zur Möglichkeit, dem Tod zu widersprechen. Interessanterweise ist nur von Herz und Füßen als unsterblichen Teilen des menschlichen Körpers die Rede, so daß diese beiden Körperteile als Hauptsitz der Tanzlust und zugleich der Genußfähigkeit erscheinen. Damit weist Heine bissig auf die Genußunfähigkeit des Geistigen hin, das hier allein durch den Tod verkörpert wird. Natürlich spielt er vor allem auf die Zerrissenheit von Geist und Körper an, eine der für Heine fatalsten Folgen der Herrschaft des Christentums.

In seiner übernatürlichen Kraft dient der Tanz hier nicht mehr nur allein dem sinnlichen Genuß. Er wird zu einem einzigartigen Erkenntnismittel für ein abstraktes und unnahbares, gleichwohl mächtiges Phänomen: die Dualität von Leben und Tod.

Und er wird gleichsam zur Möglichkeit, eine Brücke zwischen beidem zu schlagen. Die Trennung wurde bislang vom christlichen Verhältnis zum Sinnlich-Körperlichen bestimmt.

Die Beziehung zwischen Leben und Tod stellt sich im Tanz der Willis weder als eine lineare Abfolge dar, als ein Vorgang, in dem eins dem anderen folgt, noch als eine religiös verklärte mythische Einheit. Sie wird zur greifbaren Alltagserscheinung – Leben und Tod erscheinen gewissermaßen als gegensätzliche gesellschaftliche und moralische Praktiken. Ihre Beziehung gestaltet sich als eng und gleichzeitig oppositionell, indem sie in dem einen jeweils das unterdrückte andere sichtbar macht. Sie bildet ein aktuelles Konfliktfeld der Lebenswirklichkeit ab, einer Wirklichkeit, die geprägt ist vom Wettkampf tänzerischer Bewegungslust mit tödlichem Starrsinn.

Nicht das Leben als ein vager abstrakter Begriff bildet hier also den Gegensatz zum Tod, sondern der Tanz selbst. Der Tanz der Willis tritt an die Stelle des Lebens als solchem.

Und als Widerpart des Tanzes ist auch der Tod weniger das Gegenstück von „Leben“ im Sinne einer abstrakten Größe als vielmehr der Zerstörer alles sinnlichen „Erlebens“, der Zerstörer jeglicher Freude, der Zerstörer von allem, was den

Eigenwert des Diesseitigen ausmacht. Genau dies also ist seine gesellschaftliche und moralische Funktion. Die Vorstellung vom Tod als Erfüllung christlicher Hoffnung, deren Resultat bedingungslose Hingabe an das Geistige und totaler Verzicht auf das Sinnliche ist, wird mit dem Tanz der Willis radikal in Frage gestellt.

Der Tanz der Willis wird nicht nur aus sinnlicher Lust geboren, sondern auch aus einer sich bis zur Tobsucht steigernden Empörung.<sup>60</sup> Diese Empörung läßt sich als Aufbegehren gegen die Regungslosigkeit des Todeszustandes verstehen, indem sie die jungen Menschen „ohne Ruh und Rast“ noch im Tode weitertanzen läßt.<sup>61</sup> Der Tanz der Willis muß unweigerlich als Aufstand gegen den moralischen Druck der Gesellschaft verstanden werden, gegen deren Versuch, Beweglichkeit und Vitalität abzutöten, denn einem Tanzverbot liegt immer ein moralisches Urteil zugrunde. In dem umstürzlerischen, rebellischen Wesen der Willis ist die tödliche Wut der Herodias/Salome gegen die christliche Moralität bereits vorgezeichnet.

Der Tod ist hier Stellvertreter der herrschenden Moralität, die ein Verbot über das leibliche Glück verhängt. Doch gegenüber der Tanzlust der Willis kann er sich nicht behaupten, erweist er sich als ohnmächtig. Die Verweigerung des Todes durch die Willis ist lesbar als ein leidenschaftlicher Aufruf nach Sinnlichkeit, die in der Gleichgültigkeit, die der Tod verkörpert, ihren Gegner sieht.<sup>62</sup> (Diese beiden gegensätzlichen Momente stehen letztlich für Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit.<sup>63</sup>)

---

<sup>60</sup> Als Beispiel für eine spezifisch „deutsche“ Wut gegen die christliche Unterdrückung erwähnt Heine Arnims und Brentanos Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die als eine wichtige Quelle für die *Elementargeister* gilt, und kommt damit zu einer Art spöttischer Anerkennung für die *Romantische Schule*: „Hier trommelt der deutsche Zorn, hier pfeift der deutsche Spott, hier küßt die deutsche Liebe“ B. 5.450.

<sup>61</sup> Die Willis wenden ihren Tanz auch als unfehlbares Mittel an, um ihren Tanzpartner in den Tod zu treiben. Indem der Tod also auch als Zweck des Tanzes erscheint, ist ihr Tanz selbst nicht frei von Zügen eines „Totentanzes“. Wenn man aber bedenkt, daß sie sich selbst gegen den Tod wehren, um ihre Tanzlust an der Seite lebender Männer zu erfüllen, zeigt sich der Tod andererseits als ihr unversöhnlicher Feind. Daraus ist zu schließen, daß es den Willis in erster Linie um die Durchsetzung ihrer eigenen Macht geht. Deshalb wird eine Interpretation dem Willis-Tanz nicht gerecht, die ihn nur als gespenstischen Totentanz gelten läßt. Vgl. Benno von Wiese: *Signaturen zu Heinrich Heine und seinem Werk*. Berlin 1976, S. 72-73.

<sup>62</sup> Hier ist erwähnenswert, daß Tanzlust in der Geschichte tatsächlich immer wieder als rebellisches Moment gegen die herrschende Ordnung vorgekommen ist. W. Sorell berichtet über unkontrollierbare Tanzhysterien gerade zu Zeiten, in denen das Diesseitige von Krankheit und Tod geprägt wurde. (Den Ursprung der hysterischen Tanzbesessenheit führt Sorell hierbei auf den Kirchenvater Paulus zurück, der die Dichotomie von Geist und Körper in die christliche Lehre eingeführt hatte.) Die Pest z.B. war eine alltägliche Todeserfahrung, die die schrankenlose Ausschweifung im Tanz zu unmittelbarer Wahrnehmung des Lebendigen erforderlich machte. Und auch während des ersten Weltkrieges habe die Tanzleidenschaft ein offizielles Tanzverbot herausgefordert. Das Interessante daran ist, daß die extreme Tanzlust immer wieder als „Tanzwut“ und „Drehkrankheit“ bezeichnet wurde; Termini, die sich wortwörtlich bei Heine wiederfinden; z.B. bezeichnet er die für seine Zeit revolutionäre Polka als

Der Tanz der Willis ist also Ausdruck ihres trotz ihres „Gestorbenseins“ ungebrochenen Lebenswillens. Daran knüpft, mit verstärkter Bedeutung, das Hochzeitsmotiv an. Die Hochzeit, die kurz zuvor durch den plötzlich eintretenden Tod verhindert wurde, bleibt Zentrum und Kernpunkt des Lebenstraumes der Willis:

Geschmückt mit ihren Hochzeitskleidern, Blumenkronen und flatternden Bändern auf den Häuption, 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 geheimnisvoll lüstern, so verheißend; diese toten Bacchantinnen sind unwiderstehlich. (B. 5.655)

Die Hochzeit bietet die Möglichkeit, der Tanzleidenschaft in vergesellschafteter Form nachzukommen, Sinnlichkeit und Lebensfreude ohne Schuldbewußtsein zu erfahren, der Verführungskraft des Körperlichen einen legitimen Rahmen zu schaffen. Insofern kann die Hochzeit der Willis als Steigerung ihres Tanzes verstanden werden. Die unwiderstehliche Anziehungskraft der Willis als glückliche Bräute wird durch die beiden Oxymora „schauerlich heiter“ und „frevelhaft liebenswürdig“ hervorgehoben: Die extreme Heiterkeit ihres Lachens steigert sich ins Schauerliche, ihre Lieblichkeit schlägt ins Frevelhafte um. Darüber hinaus weist die viermalige Wiederholung des Wörtchens „so“ auf das Fehlen angemessener Ausdrücke für die Charakterisierung der Willis hin. Angesichts ihrer unüberbietbaren sinnlichen Schönheit und ihrer hemmungslosen Lüsternheit bezeichnet Heine die Willis als „Bacchantinnen“, die für die Unersetzlichkeit der leiblichen Glückseligkeit stehen und dafür sogar Zerstörung im Kauf nehmen.

Der Tod in seiner Eifersucht trennt des Band wieder, mit dem die Hochzeit zwei Menschen miteinander verknüpfte. Die kontrastierenden Bilder von Hochzeit und Tod zwingen hier dazu, die Lebensfreude im Licht der Grausamkeit des Todes zu reflektieren und die Unmöglichkeit ihrer Erfüllung einzusehen. So wie die Hochzeit die Vereinigung der Liebenden symbolisiert, so steht ihr Scheitern für den Zwang zur Enthaltbarkeit und für die Verdammung des Verlangens nach sinnlicher Liebe.

---

„die große Drehkrankheit in Lutetia“. Vgl. B.9.545; Walter Sorell: Ariadnes Tanzleidenschaft. Zwischen Ausdruck und Standard. Heft 26. November 1994 u. Walter Sorell: Der Tanz als Spiegel der Zeit. Wilhelmshaven 1985, S. 29-31.

<sup>63</sup> Wenn Heine die Willis als Bacchantinnen darstellt, muß ihre Bedeutung natürlich aus der Bedeutung des Bacchus hergeleitet werden, der Leben und Fruchtbarkeit symbolisiert.

Auf der Hochzeit, hier symbolisch dargestellt als ein ausgelassenes Fest der Mitmenschlichkeit und des Tanzes, dringt der Tod als „ein düsterer Hochzeitsgast“ (B. 5.655) in die gemeinschaftliche Festlichkeit ein, böse, eifersüchtig und besessen, das gemeinschaftliche irdische Glück zu zerstören.

Das Dilemma der Willis ist, daß sie trotz ihrer überwältigenden Tanzleidenschaft tot und körperlos sind. Um so stärker verfallen sie der Tanzsucht. Sie tanzen, um die Körperlichkeit zurückzugewinnen. Ihr Tanz ist Ausdruck des Verlangens nach einem lebendigen Körper, einem Körper als Zentrum des Daseins und der Wahrnehmung. Auf das bitter-ironische Moment ihrer Körperlosigkeit wird schon dadurch hingewiesen, daß Heine, obwohl sie von Natur aus Tänzerinnen sind, keinerlei Schilderung von Form und Bewegung ihres Tanzes bietet: „Der Tanz ist charakteristisch bei den Luftgeistern; sie sind zu ätherischer Natur, als daß sie prosaisch gewöhnlichen Ganges, wie wir, über diese Erde wandeln sollten“ (B. 5.654). Diese Schilderung bezieht sich auf die tanzenden Elfen, doch deren Eigenschaften lassen sich bei den Willis wiederfinden. Denn eigentlich sind sie die personifizierten Luftgeister, die auf Grund ihrer Schwerelosigkeit als körperlos gelten.<sup>64</sup> Aufgrund dieses Bedrängnisses sind die Willis gezwungen, sich lebende Tanzpartner zu suchen, bis diese ihnen schließlich zum Opfer fallen. Im Tanz vereinigen sich die Willis mit den Lebenden, nur so können sie am Körperhaften

---

<sup>64</sup> Die Willis werden zunächst nur als tote Bräute bezeichnet, aber sie sind auch mit den Elfen verwandt. Sie gleichen in ihrer Wesenheit Luftgeistern, aber auch Wassergeistern, also Elfen und Nixen. Sie bergen die elementaren Naturkräfte in sich, die der überlieferten Volksvorstellung nach unergründliche Zaubermächte sind. Bei Heine verliert aber dieser Zauber an Bedeutung, da die üblicherweise eintretenden Wunder gänzlich ausbleiben. Die Elfen und Nixen Heines verhalten sich so wie Menschen. Heine entnimmt zwar das Motiv der Volkssage, aber er verwendet es einzig, um deren sensualistischen Sinngehalt herauszuarbeiten und in gesellschaftlichen Zusammenhang zu bringen. Seine Verarbeitung der Romantik, der Tradition im allgemeinen, trägt unübersehbar desillusionierende, realistische Züge. So sehnen sich Heines Elfen und Nixen nach Liebesbeziehungen mit Menschen. Sie benutzen dazu ihre unwiderstehliche Anziehungskraft. Die Sehnsucht nach menschlichem Glück ist bei ihnen, wie die Willis deutlich zeigen, ebenso unverkennbares Merkmal wie ihre Verführungskraft. Heine stellt die Willis als Nachfahren der Elfen dar, die immer wieder versuchen, mit jungen, gerade ihre Hochzeit erwartenden Menschen zu tanzen. Die Elfen verführen die Brautleute zum Tanzen, um mit ihnen eine Liebesgemeinschaft zu bilden und sie von der Hochzeit abzuhalten. Dies deutet auf ihren Wunsch nach Menschwerdung hin, ein Motiv, von dem auch die Darstellung eines Tanzes von Nixen maßgeblich geprägt ist. In den Gedichten *Begegnung* (B. 7.393) und *Nixen* (B. 7.384) der *Romanzen* wird das gleiche Tanzmotiv behandelt. Hierin bildet nicht das Element des Wassers selbst den Gegenstand, sondern die Suche der Nixen und Wassermänner nach menschlichen Beziehungen und der Wunsch nach Körperlichkeit. Nixe und Wassermann treffen sich zufällig und ungewollt beim Tanzen, erkennen sich aber gleich durch ihr andersartiges Aussehen. Denn der Wassermann hat die „fischgrätigen Zähne und die Nix die eiskalte Hand.“ Dieses Anderssein verweist stark auf ihre Körperlosigkeit. Sie versuchen danach beide, sich aus dem Weg zu gehen. Damit bestätigt Heine den menschlichen Körper als einzigartiges Kennzeichen des Menschen.



teilnehmen, das den Unterschied zwischen Lebenden und Toten bestimmt. Ihr Tanz gegen die körperliche Stille durch den Tod wird jedoch nicht allein durch die Sehnsucht nach sinnlichem Genuß motiviert, er dient auch dazu, den ästhetischen und politischen Aspekt der körperlichen Freiheit zu verteidigen. Ihr Tanz erklärt die Unangreifbarkeit des Leiblichen zum höchsten Imperativ. Und Heine fühlt sich dazu verpflichtet, das Amt seines literarischen Schaffens für diese Vermittlung auszuüben:

Ja, ich muß gestehen, daß mich endlich für die Reste des Heidentums, jene schönen Tempel und Statuen, ein schauerliches Mitleid anwandelte; denn sie gehörten nicht mehr der Religion, die schon lange, lange vor Christi Geburt, tot war, sondern sie gehörten der Kunst, die da ewig lebt. (B. 5.683)

Denn Heine weiß zu gut, daß die Götter des Heidentums und der Volkssage nicht wieder ins Leben zurückgerufen werden können, weil sie „nur einmal hervorblühen konnte,“ (B. 5.683), dann „gingen [sie] unwiederbringlich zu Grund, durch den schwarzen Zerstörungseifer der Christen“ (ebd.) Doch sie haben ihre Funktion und Rolle in der Geschichte darin, sich als „Gefühls- und Denkweise“ (B. 5.685) weiterhin zu vermitteln. Und die moderne Kunst hat die Aufgabe, diese Vermittlerrolle zu übernehmen, das Ideal des Heidentums schöpferisch zu verwenden und damit in Lebenswirklichkeit umzusetzen.<sup>65</sup>

Durch den Sieg über den Tod erhebt sich der Tanz der Willis zu einer göttlichen Macht. Er demonstriert, daß nicht einmal der Tod über die Macht verfügt, die Körperlust auszulöschen. In seinem Machtanspruch zeigt der Tanz der Willis eine Gemeinsamkeit mit dem Tanz von Herodias/Salome, auch in Erscheinung und Auswirkung für die Lebenden: Beide spielen mit dem Tod. Während der Tanz von Herodias/Salome mit der Macht tänzerischer Sinnlichkeit das Todesurteil gegen das christliche Dogma der Entsinnlichung ausspricht, erklären die Willis mit ihrem Tanz der absoluten Lebensbejahung den Tod schlichtweg für ungültig.

Der Tod wird gewissermaßen zu einer Art Ruheraum degradiert, den die vom Tanzen müde gewordenen Bräute am Tage aufsuchen können. Dieses große Potential zur Umwälzung setzt Heine in Verbindung mit der Französischen Revolution, indem er vor deren historischen Hintergrund die Pariser Tänzerinnen als Wiedergeburten der Willis darstellt, die deren Leidenschaft in ihrem Tanz, – an den sich auch Laurence anschließt – wieder heraufbeschwören:

---

<sup>65</sup> Vgl. B. 5. 686.

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 sein würde, diese Hast, diese Wut, dieser Wahnsinn der Pariserinnen, wie er sich besonders auf Bällen zeigt, mahnt mich an die Sage von den toten Tänzerinnen, die man bei uns die Willis nennt. (B. 1.601)

Um diese Verbindung zu verdeutlichen, beschreibt Heine die Willis in den *Florentinischen Nächten* sogar in fast wörtlicher Wiederholung, und symbolisiert deren Unfreiheit zum Tanz mit dem Bild eines mit einer Nadel festgestochenen, toten Schmetterlings.<sup>66</sup> In dem Zusammenhang ist es auffällig, daß Laurence wiederum als Todeskind bezeichnet wird. Sie versucht, aus der Erde die Stimme ihrer Mutter zu hören. In dieser geheimnisvollen Beziehung bewahrt sich die Bedeutung der Volksvorstellung und des Heidentums. Heine vermischt hier die Volkssage mit seinen eigenen Erlebnissen in Paris, um den Gehalt des Volksglaubens, bestärkt durch seine eigenen Erfahrungen, in die Gegenwart zu vermitteln und für deren adäquate Beschreibung zu benutzen.<sup>67</sup> Heines aus eigenem Erleben gewonnene Überzeugung wird zum Zeugnis für die politische Macht der sensualistischen Wertvorstellung. Durch den Fokus der eigenen Erfahrung gelingt es ihm, aus der Chiffre der Mythologie die historische Entwicklung bis zur Gegenwart zu diagnostizieren.<sup>68</sup> Nachdem er diese Geheimsprache entziffert hat, fragt er schließlich nach der zukünftigen Entwicklung:

Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judentum der Nazarener, oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen soll? Jene schönen Götter waren nicht die Hauptsache; niemand glaubte mehr an die ambrosiaduftenden Bewohner des Olymps, aber man amüsierte sich göttlich in ihren Tempeln, bei

---

<sup>66</sup> Vgl. B. 1.600.

<sup>67</sup> Heine interessiert an Mythen vor allem, was sich aus ihnen bzw. mit ihrer Hilfe über die Gegenwart erschließen läßt. Vgl. B. 3.419.

<sup>68</sup> Zu Recht sieht Helmut Koopmann den Grund für Heines Interesse an der Mythologie in deren politischen Implikationen. Heine instrumentalisiert die Mythologie, um seine Ansichten zur Geschichte und zur Gegenwart zu legitimieren und um seine Argumentation für die Notwendigkeit einer Revolution abzusichern, ja unangreifbar zu machen. Die Revolution selbst bildet er in mythologischen Bildern ab. Er verwendet die Mythologie als ein Medium der Politisierung – dies unterscheidet ihn von den Romantikern: Im Gegensatz zu diesen geht es Heine nicht um das Schaffen einer neuen Mythologie. Auch Herbert Clasen vertritt, vor allem in Bezug auf die *Elementargeister*, die Ansicht, daß Heine die Überlieferung der Volkssage neu interpretiert und sie durch die Herausarbeitung von Glücksvorstellung und Sinnlichkeit zum Widerstand gegen die christliche Lehre macht. Mit diesem grundlegenden Eingreifen in die Mythologie macht Heine ihre utopischen Momente zu einem wirksamen politischen Kampfmittel. Vgl. Herbert Clasen: Heinrich Heines Romantikritik. Hamburg 1979, S. 142-144.

Helmut Koopmann: Heinrich Heine und die Politisierung des Mythos In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts Frankfurt/M. 1979, S. 141-150.

ihren Festspielen, Mysterien; da schmückte man das Haus mit Blumen, da gab es feierlich holde Tänze, da lagerte man sich zu freudigen Mahlen ... (B. 5.685)

In dieser Frage werden alle bisherigen Darstellungen zusammengefaßt. Mit der Wiederbelebung der Mythologie bezweckt Heine nicht allein, das Hellenische als ideellen Gegenwert zum Christentum vorzustellen, es soll auch zum Leitbild für konkrete gesellschaftliche Veränderungen werden. Zu dieser Frage führt am Ende auch der Tanz der Willis. Gerade der Inhalt der zuletzt zitierte Zeile erinnert auffällig an ein Hochzeitsfest, dessen Bedeutung, wie bereits herausgearbeitet, in der Willis-Sage von großem Gewicht ist. Die nordische Mythologie steht hier für die gleichen Werte wie oben der Hellenismus; die Willis übersetzen mit ihrem kollektiven Tanz und ihrer Wut die Forderung des (deutschen) Volks, daß man „vielmehr des körperlichen Glücks bedarf“ (B. 5.496), in ein stimmiges Bild. Auch an das festliche Mahl der alten Götter erinnern die Willis bei ihrem nächtlichen Tanz, sie dienen dazu, die Maxime des Heidentums im Gedächtnis lebendig zu halten.<sup>69</sup>

Der Tanz der Willis erscheint also, wie gezeigt, als Personifizierung der heidnischen Ideale, der Glücksvorstellung der Volkssage. Dieser einst vom Christentum verbannten Glücksvorstellung gelingt durch den Tanz der Willis die Rückkehr in die Welt der Lebenden. Und die Hochzeit der Willis ist verstehbar als Hochzeit des (diesseitig) Körperlichen mit dem Geistigen, zweier Kräfte, die vor dem Untergang des Heidentums, als der Geist den Tanz noch nicht scheute, immer vereint waren. Der Willis-Tanz erweist sich als elementare Kraft, die gleichsam der tänzerischen Energie des Universums selbst entspringt. In dieser Eigenschaft ist er unsterblich. Damit geben die Willis eine klare Antwort auf Heines oben zitierte Frage nach einer Zukunftsvision für die Gesellschaft und für die Kunst. Die „tänzerische Auferstehung“ der Willis ist ein Manifest der Körperlichkeit, deren Wertigkeit in der Mythologie und der Volkssage stets bewahrt geblieben ist und die jetzt in die Kunst überführt wird. Heine ist überzeugt, daß das Volk nun nach dem Leben verlangt.<sup>70</sup>

Der Tanz der Willis gegen den Tod ist daher zugleich ein Tanz der Prophezeiung und ein Tanz der kollektiven Erinnerung an das frühere Glück. Diese Erinnerung wird

---

<sup>69</sup> Die Tatsache, daß die Menschen sich von der heidnischen Glücksvorstellung nicht lösen können, ist für Heine ein Indiz dafür, daß sie die Erfüllung dieses Glücks schon in früheren Zeiten erlebt haben. Und so lange ihnen diese Erinnerung bleibt, werden sie weiter danach streben: „Der Mensch läßt aber nicht gern ab von dem, was ihm und seinen Vorfahren teuer und lieb war, und heimlich krämpfen sich seine Empfindungen daran fest, selbst wenn man es verderbt und entstellt.“ (B. 5.529)

<sup>70</sup> B. 5.457.

vom Tanz der Laurence bestätigt und von Herodias/Salome bis ins Extreme gesteigert; die Besessenheit vom Tanzen ist auch in diesen beiden Fällen deutbar als Besessenheit vom Leben.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Im Zusammenhang mit den Willis als Tanzfigur soll hier auch auf Heines Beitrag zur Geschichte des Balletts hingewiesen werden: Die berühmte Ballett-Figur „Gisell“ ist ein Zitat der Willis Heines. Der Schöpfer dieses Balletts, Théophile Gautier, der seit den dreißiger Jahren mit Heine befreundet war, benannte in der Einleitung des Programmheftes Heines *Elementargeister* als Quelle für das Grundmotiv des Werkes. Gautier hat das Ballett für Carlotta Grisi, die er für die vollkommene Tänzerin hielt, geschrieben. Auch Heine erwähnt seine Bewunderung für das Auftreten dieser Tänzerin, die für ihn den Elementargeist verkörpert. Dennoch besteht ein klarer Unterschied zwischen Heines und Gautiers „Willis“: Bei letzterer wird viel stärker die Eigenschaft des Luftgeistes selbst hervorgehoben als, wie bei Heine, die Tanzleidenschaft. Damit fehlt seiner Figur aber auch das gesellschaftskritische Potential, das der Heineschen zu eigen ist. Vgl. Lutetia: B. 9.390; DHA 9.540ff.; Günter Peters: Die Kunst der Natur. München 1993, S. 290-291; Walter Sorell: ebd., S. 244; Fritz Strich: Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Bd. II. Halle 1910, S. 312-314 u. 406-407.

#### **4.5 Tanz als Instrument menschlicher Hybris: Das Sklavenschiff**

Trotz der enttäuschenden gesellschaftlichen Entwicklung in der Nachmärz-Zeit und seiner eigenen ausweglosen Krankheit ist Heines kritisches Interesse am Zeitgeschehen nicht erschöpft. Im Gegenteil verfolgt er die historischen Ereignisse, wie seine Gedichte aus dieser Zeit zeigen, mit noch kritischerem Blick und noch kämpferischeren Worten als zuvor. Ein Paradebeispiel dafür ist die satirische Ballade *Das Sklavenschiff*,<sup>72</sup> die im Jahr 1854 entstanden ist. Dieses Gedicht hat den Sklavenhandel zum Gegenstand, der im Europa des 19. Jahrhunderts ein lukratives Geschäft war. Heines Aufgreifen dieser damals aktuellen Problematik beweist sein sozialpolitisches Engagement auch in „allgemeinmenschlichen Fragen.“

Im hemmungslosen Handel von Menschen mit Menschen erkennt Heine ein bedrohliches Vorzeichen für eine Zukunft, in der die Werte des Materiellen verkehrt und pervertiert werden. Zur Beschreibung dieser Bedrohung benutzt Heine das *Sklavenschiff* als einen Mikrokosmos für ein auf Sklaverei beruhendes System. In dieser Zeitsatire gewinnt der Tanz eine bisher unbekannte, über Heines Anteilnahme an der Tagespolitik hinausgehende Bedeutung. Hier erhält er die Funktion, gerade als menschliche Äußerung von Fröhlichkeit und „Gesundheit“ ein perverses und groteskes menschliches Verhalten vorzuführen. Wie sich diese beiden Momente miteinander vermischen und eine unzumutbare Degradierung des Menschen bewirken, wird in diesem Gedicht anhand einer den Sklaven aufgezwungenen Tanzveranstaltung dargestellt.

Im ersten Teil des Gedichtes wird das Sklavenschiff aus der Perspektive eines objektiven Berichterstatters dargestellt, der sich weder Emotionen noch Parteinahme gestattet. Dieses Vorgehen widerspricht in gewisser Weise dem Titel, denn dieser ist schon mehr oder weniger ein Versprechen, erweckt im Leser die Erwartung auf eine kritische Stellungnahme des Dichters. Doch dessen Distanz dient zweierlei: zum einen der analytischen Darstellung, welche der Beteiligten das Handlungs- und das Machtmonopol innehalten, zum anderen der Aktivierung der Urteilskraft des Lesers.

---

<sup>72</sup> In der folgenden Untersuchung wird das dem Gedicht zugrundeliegende historische Ereignis, obwohl es tatsächlich belegbar ist, nicht stark herangezogen, nur insoweit mit berücksichtigt, wie es für das hier zu besprechende Thema von Relevanz ist. Zur Entstehungsgeschichte und zu historischen Hintergründen; DHA 3/2.1113-1123. Karl-Heinz Fingerhut: Strukturele Interpretation und die Tätigkeit des Rezipienten. Untersuchung an Heinrich Heines „Das Sklavenschiff“. In: Diskussion Deutsch. Heft 35. 8. Jahrgang. Frankfurt/M. 1977, S. 290-291.

Der Superkargo, der Sklavenhändler Mynher van Koek, dessen Namen auf seine Herkunft und damit auch auf eine an diesem Geschäft besonders interessierte Nation hinweist, beherrscht das gesamte Geschehen, auch wenn er im zweiten Teil völlig im Hintergrund bleibt. Er ist ein Protagonist ohne Gegenspieler. Nur der Arzt, van der Smissen, verfügt als der treue Komplize des Sklavenhändlers über ein gewisses Mitbestimmungsrecht. So ist die absolute Herrschaft des Sklavenhändlers und seines Helfers über die Schwarzen in Struktur und Darstellungsweise des Gedichtes eindeutig erkennbar. Die beiden verkörpern die Macht und die Werte ihrer Welt, was allein in ihren Worten zutage tritt, während kein einziger Schwarzer als handlungsfähig oder gar in einer sprechenden Rolle dargestellt wird. Die Schwarzen verharren in dem Gedicht in absoluter Stummheit, denn sie sind, wie der Superkargo betont, „Ware“:

Der Gummi ist gut, der Pfeffer ist gut,  
Dreihundert Säcke und Fässer;  
Ich habe Goldstaub und Elfenbein -  
Die schwarze Ware ist besser. (B. 11.194)

Durch den Vergleich mit den anderen Waren macht Heine diese Bezeichnung zu einer Selbstverständlichkeit, die keiner weiteren Erklärung bedarf. Die Meinung des Superkargos wird durch die Berechnung des jeweiligen Umsatzes bestätigt; Tauschwert und Qualität der Schwarzen werden pedantisch untersucht. Dabei kommt der Superkargo mit kühlem Kalkül zu dem für ihn befriedigenden Ergebnis, daß ein hoher Profit selbst dann garantiert ist, wenn nur die Hälfte der „spottwohlfeil“ erworbenen Schwarzen bis zur Ankunft am Leben bleibt. Nun stellt sich die Lebenserhaltung seiner Ware als sein Hauptproblem. Denn der Arzt meldet deren zunehmende Sterblichkeit, was für Mynher van Koek erhebliche materielle Einbußen bedeuten könnte. Dieser materielle Verlust kann nach Ansicht des Arztes nur durch eine menschliche Maßnahme verhindert oder wenigstens gemindert werden:

Der Doktor erwidert: „Durch eigene Schuld  
Sind viele Schwarze gestorben;  
Ihr schlechter Odem hat die Luft  
Im Schiffsraum so sehr verdorben.  
Auch starben viele durch Melancholie,  
Dieweil sie sich tödlich langweilen;  
Durch etwas Luft, Musik und Tanz  
Läßt sich die Krankheit heilen, (B. 11.196)

Doch in den Augen des Arztes sind die Schwarzen aufgrund ihrer angeborenen Fehler allein nicht lebensfähig. An dieser Stelle verknüpft sich der vernichtende Zynismus des Wissenschaftlers mit unheilbarer Profitgier, und dies hat eine perverse Entstellung menschlicher Grundbedürfnisse zur Folge: Die angeblich aus eigener Dummheit sterbenden Schwarzen sollen nun durch eine rücksichtsvolle humane Maßnahme geheilt werden, und zwar durch eine Tanztherapie. Der Arzt wird, satirisch genug, hier als ein Mann dargestellt, der sich selbst als denjenigen versteht, der ernsthaft um das Wohl der Schwarzen besorgt ist. In dieser Rolle fungiert er als Karikatur des bürokratischen Mitläufers,<sup>73</sup> der sich dem Gesetz des Marktes bedingungslos unterwirft und sich durch sein Wissen und seinen skrupellosen Gebrauch davon eine bequeme Position sichert. Hier kommt Heines Kritik an der unreflektierten, devoten Haltung der Gebildeten unerkennbar zum Ausdruck.

Indessen wird die heilsame Wirkung des Tanzens von dem fachkundigen Arzt bestätigt, der Tanz zu Musik an der frischen Luft als eine elementare Lebensnotwendigkeit anerkennt. Dieser soll nun aber ausgerechnet zum Zweck der maßlosen Ausbeutung nachgekommen werden. Die Tanzveranstaltung gegen die tödliche Schwermut und Lustlosigkeit der Schwarzen wird einzig angeordnet, um ihren Verkaufswert zu sichern. Das Absurde und Makabre an diesem verordneten Tanzfest wird spätestens dann deutlich, wenn als Mittel zum Lustgewinn physische Gewalt, namentlich die Peitsche, zum Einsatz kommen soll:

Musik! Musik! Die Schwarzen sollen  
Hier auf dem Verdeck tanzen.  
Und wer sich beim Hopsen nicht amüsiert,  
Den soll die Peitsche kuranzen. (B. 11.197)

Der Tanz wird hier weder als Symbol noch als Metapher verwendet, sondern ganz wörtlich als rhythmische Körperbewegung verstanden, durch die eine seelische Krankheit behandelt werden soll. Die körperliche Vitalität, die im Tanz zurückgewonnen wird, soll im Anschluß auch die seelische Verfassung verbessern. Der Maßnahme liegt also der Glaube an eine Wechselbeziehung zwischen Körper und Geist zugrunde. Doch wenn die Schwarzen gezwungen sind, sich zwischen der Lust am Tanzen und der Peitsche zu entscheiden, entlarvt sich die Tanzverordnung selbst als paradox und grotesk. Ausgerechnet die Angst vor der Peitsche soll

---

<sup>73</sup> Karlheinz Fingerhut: Heinrich Heine. Der Satiriker. Stuttgart 1991, S. 138.

Fröhlichkeit erzeugen? Tatsächlich ist dieser Tanz kaum tauglich als Therapie gegen eine Krankheit, die von den unmenschlichen Bedingungen erst verursacht wurde, er ist einzig brauchbar als Instrument der Ausbeutung. Zwangstanz und Peitsche führen zusammen die sadistische und menschenverachtende Haltung vor, die vom Superkargo verkörpert wird.

Nun wird das Sklavenschiff zum Veranstaltungsort für ein beispielloses Tanzfest umfunktioniert, in das nicht nur die Schwarzen, sondern auch die Schiffsmannschaft miteinbezogen werden. Selbst der Arzt und der Superkargo persönlich machen sich dienstbar, um die Tanzlust ihrer Gefangenen zu erwecken:

Die Fiedel streicht der Steuermann,  
Der Koch, der spielt die Flöte,  
Ein Schiffsjunge schlägt die Trommel dazu,  
Der Doktor bläst die Trompete.

Wohl hundert Neger, Männer und Frauen,  
Sie jauchzen und hopsen und kreisen  
Wie toll herum; bei jedem Sprung  
Taktmäßig klirren die Eisen.

Sie stampfen den Boden mit tobender Lust,  
Und manche schwarze Schöne  
Umschlingt wollüstig den nackten Genöß –  
Dazwischen ächzende Töne. (B. 11.197-198)

In dieser Darstellung tritt ein unerwartetes Moment des Tanzes zutage. Denn tatsächlich erzeugt der unter Gewaltdrohung erzwungene Tanz in den Opfern Lust; Drohung und Zwang geraten in der Faszination des Tanzes in Vergessenheit. Die Schwarzen geben sich dem Tanz mit leidenschaftlichem Genuß hin. Hierzu meint Werner Kraft, daß die Schwarzen sich selbst in ihren Qualen nicht treu bleiben können.<sup>74</sup> Denn sie brauchen den Rausch, der ihr Schicksal vergessen läßt. Dennoch ist hier nicht zu übersehen, daß Heine die Bewegungslust, und zwar in der sinnlichen Form des Tanzes, als elementaren, unbezwingbaren menschlichen Wesenszug betrachtet. Selbst im größten Ausnahmezustand bleibt dieses Bedürfnis bestehen. Doch hier wird es als Mittel zum Zweck der Entwürdigung mißbraucht. Damit wird der Tanz sich selbst entfremdet. Hierin liegt der Gipfel des Grotesken: daß Gewalt und Sinnenlust, Humanität und Unmenschlichkeit ineinander vermischt werden. Dies bewirkt bei den Schwarzen eine Selbsttäuschung. Die grausame Deformation des Tanzes zeigt sich besonders darin, daß die eigenen Eisenketten den Sklaven nunmehr als Musikinstrument dienen. Das Werkzeug, das die Schwarzen in Gefangenschaft

---

<sup>74</sup> Werner Kraft: Heine der Dichter. München 1983, S. 123.



hält, wird nun zum Hilfsmittel, um ihre Warenqualität zu erhalten. Auch daß die Mannschaft des Schiffes sich an dem Fest beteiligt, zeigt die schamlose Verfügbarkeit der Gewinnsüchtigen für den eigenen Vorteil. Denn sie sind durchaus imstande, zugunsten ihrer Interessen auch einmal ihren Sklaven zu dienen. Die Darstellung dieser Verfügbarkeit findet ihren Höhepunkt, wenn der Büttel die Rolle des Spielmeisters übernimmt, der die Schwarzen mit der Peitsche zum Frohsinn antreibt. Diese Skrupellosigkeit sieht Heine als Vorzeichen einer Zukunft, auf die der Superkargo als Inbegriff des „raffgierigen Kapitalisten“ verweist.<sup>75</sup> Diese Problematik hat er bereits im dritten Buch der *Romantischen Schule* behandelt:

Besteht nun die heutige Religion in der Geldwerdung Gottes oder  
in der Gottwerdung des Geldes? Genug, die Leute glauben nur an  
Geld; nur dem gemünzten Metall, den silbernen und goldnen  
Hostien, schreiben sie Wunderkraft zu; das Geld ist der Anfang  
und das Ende aller ihrer Werke (B. 5.472)

Heines Kritik ist besonders dann treffsicher, wenn er feststellt, daß das Geld „das Gefühl zerstört“ (ebd.), die Religion aber „die Vernunft“ (ebd.) vernichtet. Der Vergleich zwischen Kapital und christlicher Religion ist natürlich alles andere als beliebig. Denn in ihrem selbstsüchtigen Egoismus sind die beiden Kräfte einander tief verbunden und helfen sich gegenseitig als Verbündete. So behauptet der Superkargo, mit seinem Sklavenhandel die Interessen des Christentums zu vertreten:

Um Christi willen verschone, o Herr,  
Das Leben der schwarzen Sünder!  
Erzürnten sie dich, so weißt du ja,  
Sie sind so dumm wie die Rinder.

Verschont ihr Leben um Christi willen,  
Der für uns alle gestorben!  
Denn bleiben mir nicht dreihundert Stück,  
So ist mein Geschäft verdorben. (B. 11.199)

Mit diesem ruchlosen Gebet, aus seiner Sicht sicher ein Beweis seiner Frömmigkeit, erhebt der Superkargo den Menschenhandel zum christlichen Engagement: Denn schließlich sind die Schwarzen Sünder. Die besondere Ironie liegt darin, daß er mit dieser religiösen Absicherung nicht nur seine Geschäfte, sondern auch das Christentum selbst als menschenfeindlich, als „nackte Blasphemie“ entlarvt,<sup>76</sup> indem es gewissermaßen an dem skrupellosen Geschäft beteiligt wird. In der Figur des Superkargos wird Heines oben zitierte Zukunftsprognose zur unmittelbaren,

---

<sup>75</sup> Walter Grab: Heinrich Heine als politischer Dichter. Überarbeitete 2. Auflage. Frankfurt/M. 1992, S. 218.

<sup>76</sup> Werner Kraft: a.a.O., S. 126.

gegenwärtigen Wirklichkeit. Das Geld übernimmt die Macht Gottes in einer Gesellschaft, in der der Menschenhandel mit der Sprache und der Moral der Religion gerechtfertigt werden kann. In diesen Zusammenhang paßt das Motiv der Haifische, die der Doktor liebevoll als seine „Pensionäre“ bezeichnet und damit auf wundervolle Weise auf die enge Verwandtschaft zwischen Hai und Sklavenhändler – beide sind Menschenfresser – hinweist. Der brutale Egoismus und die verheerende Mißachtung jedes mitmenschlichen Gebots entsprechen dem „schnuppernden Fraßgelüste“ der hungrigen Haifische. Dieses Gelüste nach menschlichem Futter erreicht seinen tödlichen Höhepunkt in einem selbstzerstörerischen Akt. Die Haifische beginnen sich, da sie kein Futter bekommen, selbst zu beißen. Dieser „symbolische Akt“ verweist auf die grausame Zukunft einer nur von materiellen Werten beherrschten Gesellschaft. Diese Zukunftsvision wird von Heine in den darauf folgenden Strophen präzisiert. Angesichts der barbarischen Unmenschlichkeit wird die bisher neutrale Perspektive plötzlich durchbrochen und das erzählerische Ich tritt in Erscheinung:

Ich glaube, sie lieben nicht die Musik  
Wie viele von ihrem Gelichter  
Trau keiner Bestie, die nicht liebt  
Musik! Sagt Albions großer Dichter (B. 11.198)

An der Stelle, an der Heine sich erstmals selbst als Ich-Erzähler in die Sache einmischt, steht die Musik im Mittelpunkt der Betrachtung. Damit gibt er eine klare Stellungnahme zur Funktion der Kunst ab. Die Liebe zur Musik wird hier als Maßstab für das Menschliche angesehen. Dabei beruft Heine sich auf Shakespeare: Wer nicht die Musik liebt, ist eine Bestie wie die Haifische. Die Musik steht hier stellvertretend für die gesamte Kunst. Wer die Kunst nicht liebt, ist eine Bestie, die nicht nur die anderen, sondern auch sich selbst am Ende vernichtet. Daß die Haifische die Musik nicht lieben, scheint sie auf den ersten Blick von den Sklavenhändlern zu unterscheiden, die ja selbst die Musik für dieses Tanzfest spielen. Aber ihr Gefallen an der Musik hat wenig mit Kunstliebe zu tun, sondern eher mit ihrer Brauchbarkeit fürs Geschäft. Heines Vergleich zwischen Sklavenhändler und Haien erfährt hier eine Präzisierung, denn der Vers „wie viele von ihrem Gelichter“ (B. 11.198) bezieht sich eindeutig auf die Profitsüchtigen. (Daß der Ausdruck „Bestie“ sich nicht nur auf die Haifische bezieht, bedarf keiner weiteren Erklärung.)

Wenn er die Beziehung der Haifische zur Musik beschreibt, verdeutlicht Heine seine Kunstauffassung und damit auch die Warnung vor einer Gesellschaft, in der auch die Kunst nur noch zu den materiellen Zwecken gebraucht wird. Er stellt hier die Frage nach der Funktion der Kunst in einem System der Ausbeutung.<sup>77</sup> Zur verwerflichen Entstellung der Kunst kommt es, wenn sich die Haifische nach ihrer Sättigung vergnügt „tummeln“. Dieser Tanz ist eine Pervertierung des Tanzens, da er von der Freude über den Tod der Opfer motiviert wird. Gegenüber diesem „Freßtanz“ läßt sich der Sklaventanz nicht einfach als positives Gegenstück interpretieren, wie Walter Grab es tut,<sup>78</sup> dieser ist sich selbst viel zu tief entfremdet, im Grunde fungiert er nur als eine Art Voraufführung zum Freßtanz der Haie. Die Schwarzen tanzen nicht für sich selbst, sie tanzen für die ungeduldigen Haie und Menschenhändler. Sie tanzen letztlich für den eigenen Untergang, ja sind gezwungen, mit ihrem Tanz ihr eigenes Unheil heraufzubeschwören.

Heine gelingt es hier, gerade die vermeintlich menschliche Behandlung als die Manifestation äußerster Unmenschlichkeit zu zeigen,<sup>79</sup> und er zeigt, wie die Grenzlinie zwischen Geschäft und Verbrechen verwischt wird. Er demonstriert in der Ballade vom *Sklavenschiff* – gleichsam in einer Vorwegnahme der Thesen von Marx – den gefährlichen, aber unvermeidlichen Zusammenhang von Gewinn und Verbrechen.<sup>80</sup>

Wenn er betont, daß der Sklaventanz nicht zu Ende geht, gibt Heine zu verstehen, daß er dieses Bild auch auf andere Formen der Unterdrückung übertragen will: Diese Art von Tanz nimmt, das weiß Heine nur zu gut, kein Ende, solange in irgendeiner Form die Ausbeutung praktiziert wird. Und das *Sklavenschiff* bleibt für Heine als politisches Gleichnis gültig:

Tröstet Euch, arme Schelme! Ihr seid nicht die einzigen, denen etwas versprochen worden. Passiert es doch auf großen Sklavenschiffen, daß man bei großen Stürmen und wenn das Schiff in Gefahr gerät, zu den schwarzen Menschen seine Zuflucht nimmt, die unten im dunkeln Schiffsraum zusammengestaut liegen.

---

<sup>77</sup> Karlheinz Fingerhut: Strukturelle Interpretation und die Tätigkeit des Rezipienten. In: Diskussion Deutsch Heft 35 8. Jahrgang. Frankfurt/M.1977, S. 303.

<sup>78</sup> Nach Grabs Lesart sind die Haie tatsächlich nur wortwörtlich als Haie zu verstehen. Dies scheint mir sehr kurzfristig, werden die charakteristischen Gemeinsamkeiten mit den Sklavenhändlern in dem Gedicht doch klar herausgearbeitet. Vgl. Walter Grab: a.a.O., S. 219.

<sup>79</sup> Hans Kaufmann: Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und kämpferisches Werk. Berlin/Weimar 1970, S. 218.

<sup>80</sup> Werner Kraft: a.a.O., S. 119.

Man bricht dann ihre eisernen Ketten, und verspricht heilig und teuer, ihnen die Freiheit zu schenken, wenn durch ihre Tätigkeit das Schiff gerettet werde. (B. 3.336)

Für Heine besteht kein Unterschied zwischen physischer und geistiger Unfreiheit. Wie der körperliche Sklave mit Gewalt zum Tanz gezwungen wird, wird dem geistigen Sklaven nur das Sprechen der Sklavensprache erlaubt – zwei verschiedene Formen der Unfreiheit, in denen sich jedoch die gleiche Unmenschlichkeit äußert. Solange die Freiheit nicht überall verwirklicht wird, ist für Heine das Sklavenschiff, auf dem der Sklaventanz getanzt und für die Gefangenen Musik gemacht wird, noch immer in voller Fahrt. Hier werden Tanz und Musik deklassiert zu einer pathologischen Verformung des menschlichen Verlangens nach Freude und Beweglichkeit. Denn der Sklaventanz offenbart seinen Charakter in doppelter Hinsicht. Er wird einerseits von der Herrschaft befohlen, aber andererseits von einer bereits vorhandenen Lust der Sklaven zum Leben erweckt, die den Zwang und die Fremdbestimmung nicht total ablehnen. Hierin besteht der Zynismus der vom Superkargo verkörperten Ideologie: daß dem Menschen unentbehrliche Bedürfnisse systematisch zu Mitteln der Unterdrückung instrumentalisiert werden. Gerade dies ist das Schreckliche an dem Sklaventanz, das beim Leser besondere Empörung bewirken soll. Der Zwangstanz der Schwarzen beschreibt hier die Gefährdung des Menschen im Allgemeinen, aber auch der Kunst im Speziellen. Die menschliche Sinnlichkeit ist in einer kapitalistischen Gesellschaft der Ausbeutung schutzlos ausgeliefert, wenn aus dem Sinnlichen selbst der Mechanismus der Sklaverei entwickelt wird.