

## 5. Schlußbetrachtung

Die vorliegende Untersuchung fragte nach der Bedeutung und der Funktion des Tanzes im Werk Heinrich Heines. Dies war, um mit Heine selbst zu sprechen, eine Frage nach dem „Warum und Wie“ (B. 3.272): Warum und wie er gerade den Tanz so häufig und vielseitig in seinen Werken verwendet, mehr als eine bloße körperliche Bewegung, also eine Handlung, die zwar sowohl fester Bestandteil des menschlichen Lebens als durchaus auch künstlerischer Ausdruck ist, die im allgemeinen aber dennoch eher ein Negativimage genoß und gegen die starke Vorbehalte bestanden.

Die Untersuchung zeigte eine Fülle von Tanzdarstellungen und Tanzfiguren, deren künstlerischer Gehalt und politisches Potential bisher nicht in umfassendem Zusammenhang aufgedeckt wurde. In der Vielfältigkeit und Komplexität seiner Darstellungsformen fungiert der Tanz bei Heinrich Heine sowohl als ein literarisches Medium als auch als Veranschaulichung einer Lebenspraxis, deren Besonderheit und Polyvalenz ein neues Licht auf Heine wirft, eine neue Lektüre seines Werkes ermöglicht. Die Art und Weise, auf die er sich den Tanz literarisch aneignet, bezeugt nicht nur seine Forderung nach einer neuen Ästhetik, sondern auch sein eigenes Vermögen zur künstlerischen Grenzüberschreitung. Der Tanz ist ihm also mehr als nur ein Medium.

Um seines Selbstverständnisses willen, nach dem gesellschaftliches Engagement und Dichterruhm einander nicht ausschließen, sondern aufeinander wirken sollen, sieht sich Heine verpflichtet, die Differenz zwischen der gesellschaftlichen und der künstlerischen Wahrheit aufzuheben. Die Kluft zwischen beiden ist seiner Ansicht nach keineswegs etwas Naturgegebenes; sie tut sich nur dann auf, wenn die Kunst mit der Gesellschaftsentwicklung nicht mehr Schritt zu halten vermag. Heine versucht, die verlorengegangene Verbindung und Wechselwirkung zwischen beiden wieder herzustellen; im Bewußtsein, daß die Zeiten sich geändert haben, versucht er dafür eine der Zeit adäquate Form zu finden.

Der Tanz ist für Heine ein unentbehrliches Mittel, um dieses doppelte Interesse zum Ausdruck zu bringen und eine unmittelbare Wirkung zu erzielen. Es geht ihm nicht um die Ästhetisierung des Tanzes als solchem, sondern darum, den Tanz in seinem Wesen als Spiegel der eigenen Kunstauffassung zu entdecken und darzustellen. Hier

gewinnt vor allem das Körperliche und seine Vermittlungskraft – naturgemäß die Grundbedingung tänzerischen Ausdrucks – an Bedeutung.

Zunächst wurden diejenigen Tanzdarstellungen betrachtet, die sich unmittelbar auf die gesellschaftliche und politische Realität beziehen. Es wurde deutlich, daß Heine die verborgene Nähe des Tanzes – stellvertretend für die zeitgenössischen Kunst – zu Politik und Gesellschaft mit großer Treffsicherheit aufdeckte, als er zwei in Frankreich seiner Zeit „modische“ Tänze einander gegenüberstellte: Ballett und Cancan. Das Ballett entlarvt Heine als einen Tanz, in dem die Interessen der politischen und kirchlichen Herrschenden vermittelt werden, während er den Cancan als den Tanz des Volks darstellt.

Die ungehemmte sinnliche Bewegung des Cancan stellt Heine dar als moralischen und politischen Widerstand gegen die Unterdrückung durch Staat und Religion. Dagegen betrachtet er die maßgeblichen Eigenschaften des Balletts, die Regelmäßigkeit, die strenge Disziplin und den Zwang zu einer bestimmten Körperhaltung, als Entsprechungen des politischen Konservatismus. So wird der Tanz bei Heine zu einer wichtigen politischen Handlung, die durchaus revolutionäre Sprengkraft haben kann. Das gefährliche Moment des Cancan besteht in der Offenbarung des Verdrängten und Unterdrückten, namentlich der körperlichen Lust. Indem sie in diesem Tanz unverhüllt in Erscheinung tritt, wird er zur Formulierung einer Absage an die herrschende Moral. In dieser Eigenschaft wird er zur Grundlage für Heines Tanzauffassung schlechthin, und zwar nicht nur hinsichtlich seiner potentiell umwälzenden Kraft, sondern auch der ihm innewohnenden Gefahr des Übermaßes.

In *Lutetia* formuliert Heine eine Bestandsaufnahme der aktuellen politischen Verhältnisse in Frankreich: Er stellt sie als Tanz auf dem Vulkan dar. Mit dieser prägnanten Formel beschreibt er den Wirbel des politischen Geschehens und seine Unberechenbarkeit als eine Tanzbewegung, die sich mit einer Naturkatastrophe verbindet. Die ungeheuerliche Dynamik der Revolutionszeit und auch ihr zerstörerisches Moment wird in ein Tanzbild übersetzt. Im Kontrast dazu bezeichnet Heine den Tanz in Deutschland als Totentanz, dessen Protagonisten vor allem die Künstler der Romantik sind. Damit kritisiert Heine die geistige Haltung der Romantik, die er als Ohnmacht gegenüber den rückständigen politischen

Verhältnissen betrachtet. Damit will Heine die deutschen Künstler aufrufen, in die Gegenwart hineinzugehen und sie mitzugestalten.

Heines Forderung nach gesellschaftlichem Einsatz unterscheidet sich jedoch von dem kurzsichtigen, engstirnigen Jakobinismus, dessen Haupt für ihn Börne ist. Die jakobinische Revolution wertet er als Veitstanz ab, in dem sich die verkrampfte politische Einstellung in einer Art Bewegungsstörung ausdrückt. Heine kritisiert mit dieser unnachgiebigen Bezeichnung vor allem die kunstfeindliche Weltanschauung der Radikalen, der es allein um die Frage nach der Nützlichkeit geht. Eine Revolution solcherart vermag zwar Äußerliches zu verändern, aber „nicht innere Fäulnis“ (B. 3.140) zu beseitigen. Von einer solchen „Radikalkur“ (ebd.) wendet sich Heine mit großem Entsetzen ab, auch, weil deren terroristisches Moment sich nicht zuletzt gegen die Kunst und die ästhetischen Bedürfnisse des Menschen richten. In diesem Punkt sieht Heine die Ursache für das zwangsläufige Scheitern der republikanischen Revolution. In ihrer Sinnenfeindlichkeit ist sie in Heines Augen tief verwandt mit dem Christentum,<sup>1</sup> was für seine Ablehnung ausschlaggebend ist.

Im Gegensatz dazu wird die Französische Revolution als ein Brauttanz auf einer glücklichen Hochzeit dargestellt. Hier veranschaulicht Heine das wesentliche Merkmal einer seiner Vorstellung entsprechenden Revolution in aller Deutlichkeit. Von einer Revolution kann nur dann die Rede sein, wenn sie in ein fröhliches Fest mündet und zum Tanz veranlaßt. An dieser Stelle erscheint der Tanz als Freudenausbruch, als Ausdruck erfüllten Glücks, und weist auf die unabdingbare körperliche Komponente der Glückserfüllung hin. Die hier vorgeführte Tanzform bildet schon in ihrer Erscheinung den exakten Gegensatz sowohl zum Toten- als auch zum Veitstanz.

Der im Veitstanz abgebildete politische Spiritualismus entspricht der Kunstauffassung des deutschen Künstlers, die Heine im Tanz des Bären Atta Troll darstellt. Mit dieser Figur des plumpen Tanzbären allegorisiert er einen bestimmten Typ des oppositionellen Künstlers. Seine Tanzkunst steht für die politische Literatur

---

<sup>1</sup> Heine äußert sich wie folgt zur Einstellung Börnes: „alle Menschen sind entweder Juden oder Hellenen, Menschen mit ascetischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben, oder Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen. [...] seine spätere politische Exaltation war begründet in jenem schroffen Ascetismus, jenem Durst nach Märtyrertum, der überhaupt bei den Republikanern gefunden wird, den sie republikanische Tugend nennen und der von der Passionsucht der früheren Christen so wenig verschieden ist.“ (B. 3.18)

insbesondere des Vormärz, deren stetiges Moralisieren, deren Engstirnigkeit und deren mangelnder Kunstverstand in dem rohen, täppischen Bärenanzug in Fesselung auf dem Markt ironisiert und verhöhnt wird. Heines Gelächter gilt besonders dem Ungeschick Atta Trolls, der über keinerlei künstlerische Finesse verfügt, sondern von sentimentalem Pathos und blindem Parteiglauben getrieben wird. So ist sein Auftritt kein Tanz, sondern nur eine Verzerrung des Tanzes. Heine benutzt den Tanz hier als Mittel zur Satire, er wird zu einer faßbaren und sichtbaren Ironie. In der Darbietung Atta Trolls wird das Wesentliche am Tanz, die sinnliche Phantasie, die Heiterkeit und der Genuß um der Ernsthaftigkeit und Tugend willen ausgeschaltet, damit erscheint der stolze Auftritt des Bären nur lächerlich. Gegen die in ihm verkörperte Kunstauffassung setzt Heine das Prinzip der Kunstautonomie, worin die eben angeführten Werte des Tanzes bewahrt bleiben und er seine Eigengesetzlichkeit behält. Mit dem Bild des Bärenanzuges ‚beweist‘ Heine sowohl die Einseitigkeit und Wirkungslosigkeit der politischen Literatur als auch das Spannungsfeld zwischen künstlerischem Engagement und künstlerischer Autonomie.

Die moralische Strenge der spirituellen Lebensweise, von der auch Atta Trolls Ehe bestimmt ist, wird durch die sinnenfreudige Tanzart seiner Ehefrau Mumma bloßgestellt. Diese verkörpert den Gegensatz zu ihrem sittlichen Gatten, indem sie für ihr Vergnügen am Tanz die Bezeichnung der „Immoralität“ gerne in Kauf nimmt. Am Ende geht sie als die Glückliche hervor, während der Revolutionär Atta Troll an seiner Gemütskrankheit scheitert und an der Illusion der Liebe zugrunde geht. Nicht zuletzt enthüllt Heine anhand dieser Figur die innere Verbindung zwischen dem politischen Dilettantismus und der christlichen Sitte.

Als Gegenentwurf zu der deformierten Lebensäußerung Atta Trolls gestaltet Heine die heidnischen Götter als Liebende und als vor Liebesglück Tanzende. Die Göttin Diana vermittelt durch ihren Tanz einen vollkommenen Glückszustand, den auch Apollo und Bacchus mit ihrem Tanzfest erreichen. Im Tanz erscheinen die Götter wieder in ihrer eigentlichen Gestalt. Der Tanz erhält angesichts dessen zweierlei Bedeutung: als Ausdrucksmittel und als Wesenszug der heidnischen Götter in ihrer Rolle als Exilanten vor dem Christentum. Diese beiden Momente macht Heine nun zu unsterblichen Grundwerten auch des menschlichen Daseins, indem er den deutsche Adligen zum „Zweitanz“ mit der Göttin antreten läßt. In diesem Tanz wird

die Möglichkeit des Erlebens einer wahren Emanzipation vorgeführt. Götter und Menschen werden durch ihn auf eine Ebene gestellt, das einstmals verteuflerte Heidnische erscheint hier als Äußerung unersetzlicher Lebenslust. Dabei unterscheidet Heine jedoch diese Lebenseinstellung, die der klassisch-griechischen entspricht, eindeutig von dem pathologischen Übergewicht des Sinnlichen, das den Tanz von Venus und Tannhäuser bestimmt.

In seiner Faust-Gestaltung stellt Heine diesen heidnischen Tanz zur Glückserfüllung als eine logische Folge des Denkens dar. Sein (geistiges) Wissen bewegt Faust dazu, an sich selbst die Forderung nach (körperlichem) Können zu stellen und läßt ihn seine Genußfähigkeit entdecken. Heine versteht diese drei Momente als Entwicklungsstufen der Wissenschaft. Faust nimmt Tanzunterricht beim Teufel, um seinen Werdegang zu vollenden, und wird letztlich ein revolutionärer Tänzer, der sich Zugang in die Welt des Sinnlichen verschafft. Vom einseitigen Geistesmenschen wird er mit Hilfe des Tanzes zu einem Sensualisten, der aber seine Erkenntnisfähigkeit nicht preisgibt. Diese ermöglicht die Selbstbestimmung und die kritische Reflexion über sich selbst.<sup>2</sup> Dies ist der Kernpunkt von Heines Gestaltung von Faust als Tänzer. Denn Fausts Wissen fragt nach der eigenen Gültigkeit und Begründung. Es vervollständigt sich bei Heine durch eine praktische Handlung, eben den Tanz. Der Tanz zeigt sich als körperliche Realisierung der geistigen Bildung und als Formulierung des Selbstdenkens. Als Erklärung der Selbständigkeit nimmt er hier eine politische Dimension an. Wie Heine sagt: „[...] er fällt ab von Gott“ (B. 11.377) – was aber den Pakt mit dem Teufel bedeutet. Dieses Bündnis erweist sich jedoch als notwendiges Politikum, indem der Teufel nicht nur die Rolle des Tanzmeisters spielt, sondern auch als Aufklärer identifiziert wird. Der wesentliche Inhalt seines Aufklärungskonzepts handelt von irdischer Herrlichkeit und harmonischer Schönheit, in der keine christliche Grenze zwischen Gutem und Bösem besteht. Für diese Welt, in der Geist und Körper nicht getrennt sind und die von Helena, der Verkörperung der Dichtung, verwaltet wird, soll Faust gewappnet werden. Die teuflische Methode der aufklärerischen Erziehung ist der Tanz. Heine benutzt ihn hier als Medium, um seinen eigenen Faust zu gestalten, einen Faust, der sich mit bloßem Wissen nicht

---

<sup>2</sup> Diese Selbstreflexion betrachtet Peter Bürger als das Wesentliche am Heineschen Aufklärungsmodell. Vgl.: Peter Bürger: Zweite Aufklärung. Ein Versuch über Heine. In: Joseph A. Kruse u.a. (Hrsg.): Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag. Stuttgart/Weimar 1998, S. 19-32.

zufrieden gibt, sondern der anderen Hälfte des Daseins, der Welt des Sinnlichen nachspürt, für die die Tanzkunst steht.

Eine bedeutende Parallele liegt zwischen Fausts und Heines eigener Erziehung, wie er sie in *Ideen. Das Buch Le Grand* beschreibt – sowohl in Inhalt und Methode als auch in der Gestaltung der Lehrerfigur. Die Trommel der Französischen Revolution wird durch den großen Tambourmajor zu Heines Sprache, die seine Gedanken ausdrückt. In der lauten Sprache der Trommel, die normalerweise dem Marsch der Revolution den Takt gibt, läßt sich jedoch das Wort „l’Allemagne“ nicht anders ausdrücken als in der „allzueinfache[n] Urmelodie [...] Dum-Dum-Dum“ (B.3.271), worüber Heine sich ärgert. Um diese eindeutig politische Übersetzung zu korrigieren, stellt sich Heine die politische Aufgabe, selbst Trommler zu werden. Er tritt dieses Amt an, um das schlafende Volk zu erwecken und marschieren zu lassen. Aber weil er, in Abgrenzung zu Börne, ein großer Trommler sein will, besteht er zugleich auf einem lustigen, künstlerischen Trommelspiel, das das Volk in Vergnügung versetzt und zum Lachen bringt. Für Heine besteht kein Grund, warum die Revolution nicht mit Tanz und Spiel einhergehen soll. Gerade diese Überzeugung ist die Lehre, die Heine aus seinen Erfahrungen in Frankreich zieht. Auch in der Funktion des Aufweckers hört Heine nicht auf, ein Dichter zu sein, der das Schöne und das Schöpferische verteidigt. Darum ist auch jede seiner politischen Äußerungen zugleich eine ästhetische und dichterische Angelegenheit. Mit dieser Ansicht kommt Heine zu der ihm eigenen Schreibart, die seinem anspruchsvollen Selbstverständnis gerecht wird. Er erweitert das Inventar der Sprache ganz beträchtlich, indem er – neben seinem versierten Gebrauch von Ironie und Witz – körperliche Ausdrucksmittel wie Lachen und Blicke zu seiner Sprache macht. Die Sprachlichkeit des Körperlichen dient ihm sowohl als treffsichere Waffe gegen seine Gegner als auch als Medium für gefährliche Mitteilungen.<sup>3</sup> Besonders das Lachen erfüllt bei Heine eine unentbehrliche literarische Funktion, die durch seine Doppeldeutigkeit charakterisiert ist.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Hier sei noch einmal daran erinnert, daß Atta Troll nicht nur den sinnenerfüllten Tanz, sondern auch das Lachen haßt. Vgl.: B. 7.512.

<sup>4</sup> Das Lachen mit seiner vernichtenden Wirkung auf vorher Geschehenes zeigt sich bei Heine oft als Grenzphänomen zwischen Denunziation und Anerkennung. Vgl.: Gerhard Bauer: *Gewissensblitze. Moderne Gedichte als Provokationen*. München 1995, S. 47.

Heines Tanzästhetik, mit der er für die Gleichberechtigung der Sinnlichkeit eintritt, wird durch eine ganze Reihe von Tanzfiguren dargelegt. Diese Tanzfiguren stehen in einer engen Beziehung zueinander, auch wenn Heine sie vor jeweils unterschiedlichem geschichtlichen und kulturellen Hintergrund auftreten läßt. Sie verkörpern das Recht des Körperlichen und die Notwendigkeit einer Gesellschaftsveränderung. Der Tanz des Totenkindes Laurence verweist auf die bestehende gesellschaftliche Wirklichkeit und besonders auf die Französische Revolution. Die Geschichte ihrer Familie, der Straßenkünstler, erscheint als Spiegelbild der sozialen Realität, wenn Laurence mit ihrem Tanz gegen die Unterdrückung in der Familie kämpft. Mit Laurence, dem Totenkind, stehen die Willis, die toten Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind, in einer augenfällig engen Beziehung. Ihre Tanzlust, der sie auch nach dem Tod verfallen sind, ist darum mächtiger als der Tod. Die Willis besiegen ihn durch ihren Tanz und kehren immer wieder unter die Lebenden zurück. Der Tanzlust wird Unsterblichkeit, eine gottähnliche Macht gegenüber dem Tod zugeschrieben. Während Laurence und die Willis für die gesellschaftliche Anerkennung der körperlichen Bedürfnisse tanzen, ist der Tanz Francheskas als satirische Kritik am italienischen Katholizismus zu verstehen. Francheska verhöhnt und entmachtet mit ihrem Tanz die Scheinheiligkeit der päpstlichen Spiritualität und wird selbst zur neuen Päpstin einer Religion der sinnlichen Befreiung. Ihr Tanz ist Ausdruck heftigster Ablehnung des Katholizismus. Diese kämpferische Tanzbewegung erreicht ihre Steigerung und ihren Höhepunkt im Tanz von Pomare und Herodias/Salome. Durch deren Tanz wird Johannes, der Ankündiger des Christentums, zum Tode verurteilt. Der Tanz bleibt bei ihnen nicht allein Beschwörungsformel, sondern erhebt sich zu einer höchsten Instanz, die den Tod des Spiritualismus verursacht.

Mit diesen Darstellungen des Tanzes vermag Heine seine Auffassung sowohl von Kunst wie von Politik zu einprägsamem Ausdruck zu bringen und auf populäre Weise zu thematisieren.<sup>5</sup> Der Tanz ist seiner Natur nach ein brauchbares und wirksames Mittel für die Vermittlung der Bedeutung des Gegenwärtigen und die

---

<sup>5</sup> Daß dieses Darstellungsmittel fortdauernd als Anregung diente und aufgenommen wurde, ist an Heines geschichtlicher Nachwirkung bis in die Kunst des 20. Jahrhunderts zu erkennen. So wurde der Tanz Pomares und Herodias'/ Salomes in der Literatur und in der Musik weiter bearbeitet, ebenso die Willis im Ballett *Gisell*. Und die Trommel bleibt in der deutschen Literatur ein tragendes Motiv, besonderes bei Brecht und Günter Grass. Vgl. Gerhard Höhn: Heine-Handbuch 1987, S. 184.

Emanzipation des Körperlichen. Von vollkommener Beherrschung des eigenen Körpers lebt der Tanz, und zwar nur für das „Jetzt und Hier.“ Nach dieser Bestimmung ist der Tanz so beschaffen, daß er keine Lüge zuläßt, da der Körper auch das Unsichtbare sichtbar macht.<sup>6</sup> Indem er diesen brisanten Gehalt literarisiert, macht Heine sein literarisches Schaffen zum Forum, in dem über politische und literarische Lügen aufgeklärt wird.

Die in der Einleitung gestellte Frage nach Heines Standort wurde eigentlich von ihm selbst beantwortet, als er in den *Geständnissen* formulierte: „[...] und ich bin ihr letzter Dichter: mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik, von mir eröffnet ward. Diese Doppelbedeutung wird mir von den deutschen Literaturhistorikern zugeschrieben.“ (B. 11.447) Er nimmt diese Doppelrolle an, indem er versucht, „das fürchterliche Thema zur Sprache zu bringen“ und damit „den Teufel an die Wand zu malen“, wie er in *Lutetia* (B. 9.231) schreibt. Er versteht sich also als Vermittler zwischen dem Alten und dem Neuen, das seinerseits die Literatur vor eine neue Aufgabe stellt. Dieser Anspruch Heines wurde meiner Ansicht nach in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung noch nicht ausreichend gewürdigt. Der Tanz, der die Bewegung und die Schönheit des Körpers ästhetisch idealisiert, leistet einen wesentlichen Beitrag zur Vermittlung von Heines Selbstverständnis, indem er zu seinem spezifischen Mittel wird, zum Medium für eine gesellschaftlich engagierte Literatur ebenso wie zur Verwirklichung derselben. In einer Tanzbewegung will Heine die starre Trennung von Dichtung und Politik überwinden.

---

<sup>6</sup> Für diesen Zusammenhang findet sich ein hervorragender Ausdruck bei Gert Mattenklott: „Und vor allem bleibt auch das Unterdrückte, Abgewiegelte, Unterentwickelte stets als solches sichtbar. Der Leib kann nicht lügen.“ Gert Mattenklott: *Der übersinnliche Leib*. Hamburg 1982, S. 30.