

2. Tanz und Zeitdiagnose

2.1 Analogie zwischen Gesellschaftsordnung und Tanzform

Heines Hauptinteresse, das sein gesamtes Werk durchzieht, gilt dem Versuch, das Äquivalent gesellschaftlicher Vorgänge in der Kunst herauszuarbeiten. Sein Selbstverständnis ist es, daß er durch seine literarische Tätigkeit die „Signatur“¹ der Zeit setzen will. Die Literatur soll dem Zeitgeist bewußt entgegenkommen und sich dadurch zugleich vollenden. Heine geht von einer Wechselbeziehung zwischen Gesellschaft und Kunst bzw. Literatur aus. Diese enge wechselseitige Beziehung bildet die Grundlage für sein literarisches Schaffen, also auch für das Verständnis seines Werks. Für Heine ist es eine Pflicht der Literatur, den Solipsismus zu überwinden. Sie hat seiner Ansicht nach nur dann eine Berechtigung, wenn sie vermittelbar ist.

Heine beschäftigt sich während seiner Pariser Korrespondententätigkeit für die Augsburger Zeitung 1840-1843 (1854 gebündelt herausgegeben in der Sammlung *Lutetia*, aus der hier zitiert wird) mit der wechselseitigen Beziehung zwischen der Befindlichkeit der Gesellschaft und der zeitgenössischen Kunst. Hierzu befaßt er sich mit den Tanzformen. Indem er Entsprechungen der politischen Entwicklung gerade im zeitgenössischen Tanz sucht, überträgt er seine ästhetische Auffassung auf ein kulturelles Phänomen, das in unmittelbarer Beziehung zum Volksleben steht. Er greift die zwei herrschenden Tanzformen heraus, um die politische Dimension einer auf den ersten Blick unpolitisch erscheinenden Ausdrucksform zu zeigen, und stellt damit gleichzeitig die Legitimität des politischen Systems in Frage.

Heines grundlegendes Interesse ist die politische Anerkennung der menschlichen Bedürfnisse und das Zurückholen der ursprünglichen und moralischen Freiheit in die Lebenspraxis. Diese Problematik läßt sich seiner Ansicht nach in den Tanzformen widerspiegelt finden. Er geht davon aus, daß sich an ihnen die politischen Entwicklungen und gesellschaftlichen Verhältnisse rekonstruieren lassen. Er will bestimmte Momente des Tanzes in unmittelbarem Zusammenhang mit der politischen Realität zeigen. Zu diesem Zweck vergleicht er die Formen Ballett und

¹ Heine bezeichnet die Signatur als Medium der Vermittlung, indem er sie in bezug auf die eigene Biographie als „Wechselwirkung äußerer Begebenheit und innerer Seelenereignisse“ versteht. (B. 11.556) Außerdem findet man bei Benno von Wiese eine ausführliche Einführung in die Signatur in der Einleitung seines Buches: *Signatur. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin 1976, S. 9-24.

Cancan. In dieser Gegenüberstellung kommt beiden Tanzformen eine repräsentative Relevanz für unterschiedliche gesellschaftliche Zustände zu.

In der Tanzform des Balletts sieht Heine einen historischen Versuch der Herrschenden, die vorchristliche Kunst zu christianisieren. Er stellt damit das Ballett in einen geschichtlichen Zusammenhang mit der Religion, deren eigentliches, verborgenes Anliegen seiner Ansicht nach die weltliche Machtausübung ist. So betrachtet er das Ballett als eine künstlich hergestellte Ausdrucksform des Christentums, die allerdings einen selbstverräterischen Widerspruch in sich trägt:

In der Tat, die Form und das Wesen des französischen Balletts ist keusch, aber die Augen der Tänzerin machen zu den sittsamsten Pas einen sehr lasterhaften Kommentar, und ihr liederliches Lächeln ist in beständigem Widerspruch mit ihren Füßen (*Lutetia*; B. 9.392)

Grundlage des Balletts ist die regelmäßige strenge Ordnung der Körperbewegung, die nach Heines Ansicht im Gegensatz zur heidnischen, natürlichen Bewegung „höfische Kühle“ und „dieselbe Keuschheit“ erzwingt. Die kontrollierte Bewegung widersetzt sich dem Bedürfnis des Körpers, sich frei zu bewegen. Im Ballett setzt sich das System der Ordnung durch. Heine sieht darin eine Analogie zur christlichen Religion als weltlichem Machtsystem.

Die Enthaltbarkeit des Balletts unterscheidet sich in ihrer Wirkung wesentlich von den Nationaltänzen,² die durch die höchst konzentrierte Ernsthaftigkeit des Tänzers in der Körperbewegung eine moralische Dimension erreichen. Während das Ballett durch die verräterische Augensprache des Tänzers und dessen lächelnde Sinnlichkeit die angestrebte Disziplin und Ordnung preisgeben muß, werden die sinnlichen Elemente der Nationaltänze aufgrund des selbstvergessenen Ernstes des Tänzers in die Gesellschaft eingebunden und als menschliche Eigenheit im Rahmen des Kultus akzeptiert. Indem Heine die jeweiligen Grundwerte der gegensätzlichen Tanzformen zeigt, setzt er sie zugleich auf subtile Weise mit der gesellschaftlichen Ordnung in Zusammenhang. Strenge Zucht und Ordnung bilden die Grundlage des Balletts und dementsprechend auch die gesellschaftliche Norm in der Welt des Balletts, in der die Bewegungsfreiheit des Körpers unterdrückt wird. Zugleich offenbart sich im Ballett eine zwangsläufige Doppelmoral.

² Heine scheint unter Nationaltänzen die Volkstänze zu verstehen, wenn er als Beispiel dafür die indischen Tänze anführt. (B. 9.392) . Zur Definition von Volkstanz als charakteristischer Bewegungsausdruck eines Volkes vgl. Otto Schneider: *Tanz-Lexikon*. Wien/Mainz 1985, S. 358.

Für Heine sind die Ballveranstaltungen der vornehmen Welt und die konventionelle Sittlichkeit, die sich dort präsentiert, die Vollendung der Scheinheiligkeit. Er verspottet die vermeintliche demokratische Gleichheit der besseren Gesellschaft, die allein darin zutage tritt, daß alle Männer die „schwarze(n) Fräcke und Schuhe anziehen“. Heine entlarvt die Lächerlichkeit der Scheindemokratie, indem er sie auf die Ebene der Kleidermode reduziert. Die gleiche Methode wendet er an, um die Oberflächlichkeit der Gefühle und Interessen der Frauen der feineren Gesellschaft darzustellen. Für sie sei das Wesentliche „die Vorbereitung zum Ball, die Wahl der Robe, das Ankleiden, das Frisiertwerden, das Probelächeln vor dem Spiegel, kurz Flitterstaat und Gefallsucht“ (B. 9.393). Damit stellt Heine eine Analogie her zwischen der Gesellschaft des Balls und der sonstigen Realität der Gesellschaft, die von Scheinmoral und Egoismus beherrscht wird. Der Ball der Elitegesellschaft ist zugleich das Spiegelbild ihrer inneren Verfassung.

Besonders scharf kritisiert Heine die Gleichgültigkeit der Tanzenden, die seiner Ansicht nach aus dem selbstsüchtigen Egoismus dieser Gesellschaft resultiert. Heine erkennt in ihrem Tanz nichts als ihre Unfähigkeit, die eigene Bewegungsfreiheit zu entdecken und die Freude darüber mit anderen Menschen zu teilen. Das Ballett ist für Heine sowohl der Tanz als auch das Spiegelbild der konservativen Gesellschaft, es ist die Ausdrucksform einer längst überholten Kaste der Gesellschaft, die sich auf raffinierte Weise ihr Überleben gesichert hat.³ Wenn Heine feststellt, „ihr Tanzen hat noch Realität, aber leider eine sehr bedauernswürdige“ (B. 9.393), lehnt er den Anspruch der besseren Gesellschaft auf Realitätsbezogenheit und Repräsentativität ab.

Ballett und Ball stellt Heine den Cancan gegenüber. Dieser ist seiner Ansicht nach die Tanzform der neuen Zeit. In ihm sieht er den Ausdruck für den Widerstand des Volkes gegen die Unterdrückung durch den Staat und begründet dies schon mit seiner Wirkung: Der Cancan werde von der Polizei verfolgt, er stelle damit eine politische Handlung des Volkes dar, durch die sich die herrschende Gesellschaftsordnung in ihrer Existenz bedroht fühle.

Heine sucht stets dem Lebensbezug und dem treibenden Moment einer politischen Entwicklung auf die Spur zu kommen. Dies läßt sich auch deutlich an der

³ Vgl. Benno von Wiese: a.a.O., S. 100.

Beschreibung des Cancan erkennen. Auf dessen ästhetische Komponenten geht er nicht ein; er versucht vielmehr, durch das Aufzeigen der nichttänzerischen Aspekte die gesellschaftliche Bedeutung zu vermitteln. Cancan sei im Gegensatz zum Ballett und zum Ballvergnügen der Tanz der „unteren Klasse“. Diesen Begriff der „unteren Klasse“ ersetzt Heine danach durch den des „Volkes“ – denn das Volk sind für Heine die gesellschaftlich Benachteiligten.

Auch die Musik – „eine kreischende, schrillende Musik“ (B. 9.393) – ist beim Cancan von Bedeutung. Sie bringt das Volk zum Tanzen, sie vertritt die Stimme des Volkes. In der Beschreibung des Balletts erwähnt Heine die Musik dagegen überhaupt nicht. Da Tanz ohne musikalische Begleitung kaum vorstellbar ist, zeigt dies, welche Geringschätzung er dem Ballett entgegenbringt.

Die Sittlichkeit des Volkes verkörpert sich nach Heines Ansicht in der Offenheit der Tanzenden. Die Sittlichkeit der Adligen zeichnet sich dagegen durch Langeweile und Unehrllichkeit aus. Für die herrschende Klasse stellt die im Cancan ausgedrückte Lebensfreude nicht nur eine Herausforderung, sondern auch eine Gefahr dar. Das Verbot des Cancan ist ihre Reaktion auf die Bedrohung ihrer sozialen Vorherrschaft.

Heine stellt die entfesselte Freude der Tanzenden in Bezug zu ihrer politischen Unfreiheit. Der Cancan, der „nie in ordentlicher Gesellschaft getanzt wird“, ist für ihn gleichsam ein von der Polizei verfolgter Freiheitskämpfer. Er ist längst nicht mehr nur bloßer Tanz des Volkes, sondern ein handfester Faktor in der politischen Realität. Und das Volk wird, indem es tanzen und seine Freude ausdrücken will, zum Subjekt einer politischen Handlung. So gesteht Heine dem Cancan eine geschichtliche Funktion und Bedeutung in der französischen Gesellschaft zu. Diese Funktion ist seiner Ansicht nach aber nicht ohne weiteres auf Deutschland übertragbar:

Ich weiß nicht, ob diese Definition hinlänglich belehrend ist, aber es ist auch gar nicht nötig, daß man in Deutschland ganz genau erfahre, was der französische CanCan ist. (B. 9.393-394)

Dieser Unterscheidung liegt Heines Ansicht zugrunde, daß sich die demokratischen Prinzipien in Deutschland aufgrund der verspäteten Entwicklung des politischen Systems erst noch institutionell festigen müssen, während Frankreich sich bereits in der Phase der Verwirklichung der demokratischen Ideale befindet.

Die politischen Zustände in Frankreich werden für Heine durch das Verhalten des Staates im Konflikt um den Cancan-Tanz des Volkes entlarvt. Frankreichs politisches System stützt sich für ihn auf zwei Säulen, die er als hinfällig und unhaltbar betrachtet, auf die Ideologie der Moral und auf die Polizei. Beide widersetzen sich dem Cancan. Heine beschreibt dies so:

... und das französische Volk sogar beim Tanzen von der Polizei inkommodiert wird. Ja, dieses letztere ist ein sehr sonderbarer Übelstand, und jeder denkende Fremde muß sich darüber wundern, daß in den öffentlichen Tanzsälen bei jeder Quadrille mehrere Polizeiagenten oder Kommunalgardisten stehen, die mit finster katonischer Miene die tanzende Moralität bewachen. (B. 9.394)

Diese Beschreibung zeigt, wie aus der tänzerischen eine politische Bewegung werden kann. Damit stellt Heine die Frage nach der Macht des Staates und folglich auch nach der Funktion der Polizei. Für ihn kann ein Staat, der seine Präsenz im Einsatz der Polizei zeigen muß, nicht mehr legitimer Vertreter des Volkes sein. Die Notwendigkeit, das Volk zu überwachen, stellt die Legitimität eines Staates in Frage. Die Polizei, als Vollstrecker der staatlichen Gewalt, wird zu einem wichtigen politischen Instrument, wenn der Staat seine Macht über das Volk nur durch strenge Kontrollen verteidigen kann. Da das Volk diese Herrschaftsverhältnisse aber nicht akzeptiert, muß der Staat auf eine neue politische Grundlage gestellt werden: Nach Heines Ansicht muß der Staat den Menschen die Möglichkeit bieten, sich ohne moralische Unterdrückung den materiellen Freuden hinzugeben, und er muß den Wert der vermeintlichen Banalität des Alltäglichen anerkennen.

Heine stellt die Moral des Staates in Opposition zur Moral des Volkes, wenn er von der „bewachten tanzenden Mentalität“ spricht. Ihm geht es dabei nicht nur um die Emanzipation der Sinnlichkeit, sondern auch um die Sittlichkeit der Lebensverhältnisse, die sowohl die körperlichen als auch die geistigen Bereiche prägt:

Es sind aber nicht bloß die geschlechtlichen Beziehungen, die auf den Pariser Barstingen der Gegenstand ruchloser Tänze sind. Es will mich manchmal bedünken, als tanze man dort eine Verhöhnung alles dessen, was als das Edelste und Heiligste im Leben gilt, aber durch Schlauköpfe so oft ausgebeutet und durch Einfaltspinsel so oft lächerlich gemacht worden, daß das Volk nicht mehr wie sonst daran glauben kann. Ja, es verlor den Glauben an jenen Hochgedanken, wovon unsre politischen und literarischen Tartüffe so viel singen und sagen. (B. 9.394)

Was die tänzerische Bewegung des Cancan zum Ausdruck bringt, ist die Lächerlichkeit und Hinfälligkeit der herrschenden Moral. Die unzeitgemäße Unfreiheit des Menschen wird jedoch maßgeblich von der Politik und der etablierten Kunst bzw. Literatur getragen und ist einer ihrer wesentlichen Charakterzüge geworden. Der Beitrag der Literatur zur Festigung einer rückwärtsgewandten Gesellschaftsordnung hat zur Folge, daß sie selbst nur mehr noch eine ohnmächtige Rolle einnimmt. Die tiefe Kluft zwischen den Interessen des Staates und des Volkes zeigt sich in der Tiefe des Glaubensverlustes, der sich sowohl im Cancan-Tanz als auch in der staatlichen Reaktion ausdrückt.

Heine zeigt die revolutionäre Kraft des Cancan für die zeitgenössische Politik, indem er auf seine kritischen Elemente hinweist. Durch seine Bloßstellung so vieler Schwächen sei die Grundlage der französischen Gesellschaft ins Schwanken gekommen. Cancan ist nach Heines Darstellung die tanzende Verneinung all dessen, was die Gesellschaft als höchste Werte betrachtet: „die Vaterlandsliebe“, „die Treue“, „den Glauben“, „die Familiengefühle“, „den Heroismus“, „die Gottheit“ (B. 9.395). Die Blasphemie des Cancan bezieht sich also auf sämtliche Strukturträger der Lebensverhältnisse, die die Wertvorstellungen entscheidend prägen. Heine bezeichnet den Cancan aufgrund seiner starken Aussagekraft als „getanzte Persiflage“ (ebd.).

Trotz seiner Begeisterung für dessen positiven Einfluß nennt Heine auch zwei fragwürdige Momente des Cancan, die mit dieser getanzten Persiflage einhergehen und zum großen Teil ebenfalls auf die gesellschaftlichen Bedingungen zurückführbar sind: Denn dieser protestierende Tanz kann unter Umständen in eine „Pantomime“⁴ oder in einen Karnevalstanz umschlagen. Heine meint mit Pantomime die sich aus der Darstellungsform ergebende Unaussprechbarkeit des Tanzes. Er sucht die Ursache für dieses sprachliche Unvermögen in der stummen Ohnmacht oder der ohnmächtigen Stummheit, die in der Gesellschaft vorherrscht. Die stumme Realität des Tanzes sei eine unmittelbare Reaktion darauf. Für Heine ist dies ein weiteres Indiz für die enge Wechselbeziehung zwischen Kunst und Politik.

⁴ Heine scheint ein gängiges Verständnis von Pantomime zu haben, wenn er sie mit der Sprachlosigkeit von Kunst in Verbindung bringt. Im griechischen Ursprung bedeutet Pantomime Nachahmung. Auf dieses Element geht Heine insofern auch ein, als er in der Pantomime das Abbild der weltlichen Vorgänge sieht. Vgl. Otto Schneider: a.a.O., S. 385f.

Wenn die Wertvorstellungen einer Gesellschaft den Bedürfnissen ihrer Mitglieder nicht mehr entsprechen oder ihnen gar widersprechen, verliert auch die Kunst ihre Integrität. Unter diesem Blickwinkel kennzeichnet Heine die Unvermittelbarkeit des Tanzes einerseits als notwendige Folge dieser Wechselwirkung, andererseits aber auch als Grenze seines Ausdrucksvermögens. Der Tanz wird mit diesem Mangel besonders in einer Zeit konfrontiert, in der die anderen Gesellschaftsdisziplinen sich als „hohle Phrase“ oder als „sogenannte Blague“ (ebd.) entpuppen.

Die Natur des Cancan offenbart sich außerdem im Karneval als zerstörerische Macht, wenn die Menschen verbotene Lüste und Freuden ausleben und ihre verborgenen Eigenschaften unter Masken zeigen. Dann besteht die Gefahr, daß die vorläufige Entfesselung der Sinnlichkeit und der menschlichen Bedürfnisse grenzüberschreitende Ausbrüche des Bösen auslöst, die schließlich zum „Ungeheuerlichen“ führen. Diese Gefahr sieht Heine unabdingbar in der Natur des Menschen begründet:

... das Verbotene reizt eben am süßesten, und die raffinierte, nicht selten geistreiche Umgebung der Zensur wirkt hier noch verderblicher als erlaubte Brutalität. (B. 9.394)

Trotz der oben erwähnten Wesensbestimmung des Cancan stellt Heine die Frage nach der Ursache der Verworfenheit auf eine neue Grundlage. Danach ist nicht der Hang zur Sinnlichkeit und zum Genuß selbst das grundlegende Problem, sondern die Art und Weise, in der er wahrgenommen, und der Rahmen, in dem er ausgelebt wird. Der Cancan erweist sich danach nur solange als „Tanz der Unholden“, wie die entlarvte Wirklichkeit nur als Karnevalsfest hervortritt. Das Karnevalsfest ist für Heine daher „das verlorene Tal“ (B. 9.395), das er nur „mit einer unsäglichen Trauer“ (ebd.) sehen kann. Aus diesem Grund hat er große Vorbehalte gegen eine bedingungslose Vermittlung des Tanzes in Deutschland. Die Deutschen, so Heines Überzeugung, haben nicht ausreichend Erfahrung, um mit den Gefährdungen umzugehen und den Lauf der Dinge im richtigen Gang zu halten. Die Deutschen sind einfach nicht zum Tanzen geboren:

Der Deutsche trinkt, um sich von drückender Sorgenlast zu befreien; der Franzose tanzt, den berauschten, betäubenden Galoppwalzer. (B. 9.335)

Wie bereits erwähnt wurde, behandelt Heine bei seiner kontrastierenden Darstellung von Ballett und Cancan außer dem Erscheinungsbild immer auch die

gesellschaftlichen Zusammenhänge dieser beiden Tanzformen. So beschreibt er denn auch das jeweilige geschlechtsspezifische Interesse von Männern und Frauen an Ballveranstaltungen. Während für Männer die Anwesenheit beim Ball in erster Linie eine gesellschaftliche Pflicht ist, bietet sie den Frauen die Möglichkeit der Selbstdarstellung. Damit ist der Ball zugleich ein Abbild der Außenwelt, weil er die Beziehung zwischen Männern und Frauen widerspiegelt. Beim Cancan ist keine solche Unterscheidung festzustellen. Heine stellt die Geschlechter als gleichberechtigt dar, da er unterschiedslos sowohl von männlichen als auch von weiblichen Tänzern berichtet. Dieser Unterschied zwischen den beiden Tanzformen zeigt sich nach Heines Ansicht auch in der Tanzmotivation. Ballett ist für ihn nur ein Scheintanz, der Tanz der Heuchelei, während der Cancan mit eigenen Realitätsforderungen tanzend in die Politik eindringt.

Hinzu kommt, daß beim Cancan die Musik und das Lachen eine wichtige Rolle spielen, was beim Ballett nicht der Fall ist.

Heine macht durch diesen Vergleich also deutlich, welche analogische Bedeutung den Tanzformen im Rahmen der herrschenden Lebensverhältnisse zukommt. Die Möglichkeit der Körperbewegung stößt auf die Unfreiheit der unterdrückten Gesellschaft:

Diese Bewachung der Volkslust charakterisiert übrigens den hiesigen Zustand der Dinge und zeigt, wie weit es die Franzosen in der Freiheit gebracht haben. (B. 9.394)

Heine betrachtet den Cancan als Indikator für die Verwirklichung der politischen Freiheit in Frankreich. Wegen seines Verbotes nimmt er jedoch zugleich auch die Funktion einer Signatur für die realen gesellschaftlichen Zustände ein.

2.2 Tanz auf dem Vulkan: Tanz als Metapher der Politik

Heine beschreibt die aktuellen politischen Zustände in Frankreich in seinem Artikel vom 7. Februar 1842 (hier wiederum zitiert aus *Lutetia*) mit dem bekannten Satz: „Wir tanzen hier auf einem Vulkan – aber wir tanzen.“ (B. 9.390) Der Ursprung dieser prägnanten Formulierung geht nach Koßeks Untersuchung vermutlich auf einen Ausspruch von Napoleon Bonaparte vom 9. November 1799 zurück.⁵

Durch das nach der Kunstpause angefügte „aber“ setzt Heine einen starken Akzent auf das Tanzen, so daß die Aufmerksamkeit des Lesers schnell von der Erschütterung der Natur auf die Bewegung des Körpers gerichtet wird. Diese Verlagerung der Optik stellt eine gewisse Spannung zwischen beiden Sätzen, aber auch ein Gleichgewicht zwischen dem Tanzen und der Tätigkeit des Vulkans her. Die eigentlich überlegene Gewalt des Vulkans wird durch das „aber“ relativiert, der zweite Satz bekommt dadurch ein stärkeres Gewicht. Heine geht es um das Tanzen:

Was in dem Vulkan gärt, kocht und brauset, wollen wir heute nicht untersuchen, und nur wie man tanzt, sei der Gegenstand unserer Betrachtung. (ebd.)

Heine beschreibt in dieser bildlichen Darstellung zunächst die äußerlichen Zustände der Politik. Seine Intention ist es, sich nur auf den Tanz und damit das Äußerliche zu konzentrieren. Damit zieht er eine Trennlinie zwischen dem Inneren und Äußeren und ordnet das Erstere dem Letzteren unter. Die inneren Vorgänge des Vulkans – Heine benutzt sie als Bild für die verborgenen politischen Bedingungen – werden zunächst nicht in Betracht gezogen. Statt dessen wird der Tanz in den Vordergrund gestellt, wobei die Tanzbewegungen zugleich die inneren Vorgänge deuten. Heine gelingt es auf diese Weise, die Trennlinie zwischen den inneren und äußeren Bereichen wieder aufzuheben und den Tanz in den Wirbel des Geschehens aufzunehmen.

Sowohl der Tanz als auch der Vulkan vermitteln die Vorstellung einer Bewegung, die bis zur Erschütterung geht. In diesem Moment liegen ihre Gemeinsamkeit und ihre Differenz, die einander inmitten des Verwirklichungsprozesses ergänzen und ausschließen, indem sie als Handlungssubjekt in der jeweiligen Bewegung den

⁵ Wolfgang Koßek: Begriff und Bild der Revolution bei Heinrich Heine. Frankfurt/Main 1982, S. 171.

Fortgang der anderen Bewegung beeinflussen. Dieses Sinnbild benutzt Heine für die Deutung und Aufklärung der politischen Verhältnisse in Bezug auf die Revolution, die ihrerseits auch eine radikale Bewegung ist.

Der Vulkan als Metapher der Revolutionszeit weist darauf hin, daß nach Heines Ansicht gewaltsame und zerstörerische Kräfte der Revolution immanent sind. Sein Blick konzentriert sich aber nicht allein oder in erster Linie auf diese Elemente, denn die unberechenbare Gewalt des Vulkans ist vollständig in den Rahmen der Tanzdarstellung integriert, so daß der Vulkan für die ausschlaggebenden Kräfte des revolutionären Tanzes eine wirkungsvolle Kulisse bildet – und gleichzeitig die Rolle des Widersachers der Tanzbewegung einnimmt.

Heine interessiert sich zunächst einmal für die Figur des Tanzes. Der Tanz ist die rhythmische figurative Bewegung des Körpers, die die natürliche Neigung des Menschen zur Bewegung und zum Rhythmus zum Ausdruck bringt. In diesem naturbedingten Bedürfnis nach Bewegung und körperlichen Ausdrucksformen spiegeln sich nach Heines Ansicht die menschlichen Wesenszüge wider, die auch auf gesellschaftlicher Ebene verwirklicht werden müßten. Er verdeutlicht seine Forderungen nach einer neuen Politik und einer neuen Gestaltung des Lebens anhand der entsprechenden Elemente des Tanzes, wobei er auch dessen negative Wesenszüge kritisch mit einbezieht. Wie er in der vergleichenden Darstellung von Cancan und Ballett zeigt, liegt für Heine das Entscheidende darin, eine Grenze zwischen den befreienden Kräften und der selbstzerstörerischen Gewalt⁶ zu ziehen. In diesem Zusammenhang verbindet sich Heines Verständnis von Tanz mit seiner Auffassung von der Revolution. Vor diesem Hintergrund betrachtet Heine in der *Romantischen Schule* auch die deutsche Romantik als Totentanz. Dieser findet seinen Höhepunkt bei Hoffmann und Arnim, bei denen keine Grenze zwischen Lebenden und Toten mehr existiert:

Wenn Hoffmann seine Toten beschwört und sie aus den Gräbern hervorstiegen und ihn umtanzen: dann zittert er selbst vor Entsetzen, und tanzt selbst in ihrer Mitte, und schneidet dabei die tollsten Affengrimassen. Wenn aber Arnim seine Toten beschwört, so ist es, als ob ein General Heerschau halte, und er sitzt so ruhig auf seinem Geisterschimmel, und läßt die entsetzlichen Scharen vor sich vorbeidefilieren, und sie sehen ängstlich nach ihm hinauf und scheinen sich vor ihm zu fürchten. Er nickt ihnen aber freundlich zu. (B. 5.458)

⁶ Vgl. Benno von Wiese: *Signaturen zu Heinrich Heine und seinem Werk*. Berlin 1976, S. 102.

Heine beleuchtet diesen Totentanz der Romantik nicht in Hinblick auf sein ästhetisches Moment, auch nicht auf seine kultische Bedeutung,⁷ sondern ausschließlich auf die Haltung und Weltanschauungsweise. Der Tanz ist darauf angelegt, die Toten zu erwecken und sie in die Welt der Lebenden zurückzuholen. Dabei geht es jedoch nicht um die Überwindung des Todes, sondern darum, das Gesetz des Todes im Leben geltend zu machen und das Leben zu vergeistigen.

In dieser metaphorischen Darstellung versucht Heine, die Unverantwortlichkeit der deutschen Romantik als herrschende geistige Haltung gegenüber der politischen Entwicklung seiner Zeit aufzuzeigen. Diese konservative Haltung, die aus der Unfähigkeit und Ohnmacht resultiert, prägt für ihn die romantische Literatur und bildet die geistige Grundlage der Gesellschaft. In diesem Sinne befinden sich die Deutschen inmitten des Totentanzes in der Finsternis des Friedhofes, wo sie Zuflucht vor der Dämmerung der neuen Zeit suchen. Für die Romantik ist die Vergangenheit die erfüllte Realität.

Demgegenüber bezeichnet Heine die politischen Zustände in Frankreich als Lebenstanz. Die Franzosen schauen nicht in die Vergangenheit zurück, sondern stellen das Leben in den Mittelpunkt ihres Interesses, suchen nach einer neuen Lebensform in einer neuen Qualität und wenden sich entschieden der Zukunft zu.

Diese Begeisterung für das Leben drückt sich nach Heines Ansicht im Tanz aus. Aber auch dieser Tanz zeigt sich bei näherem Hinsehen aufgrund seiner inneren Beschaffenheit in verschiedenen Formen. Und so wie Heine den Tanz einer differenzierten Betrachtung unterzieht, so analysiert er auch die politischen und gesellschaftlichen Zustände als eine Verkoppelung von positiven und negativen Momenten. Welche Richtung die dominierende Position einnimmt, hängt vom Charakter des politischen Umbruchs ab.

Heine gebraucht die Tanzmetapher – in durchaus positivem Ton – für die Notwendigkeit einer Revolution und ihrer Folgen im Brief an Heinrich Laube vom 10. Juli 1833:

Und die Leute werden uns schon verstehen, wenn wir ihnen sagen,
daß sie in der Folge alle Tage Rinderfleisch, statt Kartoffel essen

⁷ Zwar geht Heine in diesem Zusammenhang nicht auf den Totentanz ein, aber an anderen Stellen befaßt er sich intensiv mit diesem Thema. Diesen Aspekt werde ich im vierten Kapitel ausführlich untersuchen.

sollen, und weniger arbeiten und mehr tanzen werden. – Verlassen
Sie sich darauf, die Menschen sind keine Esel. (HSA XXI.56)

Heine drückt seine Revolutionsvorstellung in Wörtern aus dem Alltag wie zum Beispiel „Rinderfleisch“, „Kartoffel“ oder „arbeiten“ aus und gibt ihr damit eine sinnliche Dimension. Damit will er deutlich machen, daß die Revolution keineswegs nur eine unfaßbare Abstraktion ist, sondern sich auf den Alltag auswirken wird und für ein menschenwürdiges Leben notwendig ist.⁸

Nach der Revolution können die Menschen ihre materiellen und körperlichen Bedürfnisse befriedigen – und dazu gehört auch das Tanzen. Zwischen „Rinderfleisch“ und „Tanzen“ besteht damit eine enge innere Verbindung: Der Wohlstand der Gesellschaft ist Ziel und zugleich Gegenstand der Revolution – in dem Sinne, daß der Wohlstand einerseits mehr gefördert und andererseits gerechter verteilt werden soll. Der Wohlstand bildet damit die soziale Grundlage für den Tanz.

Während der Wohlstand eine Folge der materiellen Revolution ist, steht der Tanz für die Befreiung der Sinnlichkeit. Dieser Aspekt der sinnlichen Befreiung ist, wie die folgende Untersuchung zeigen wird, für Heines Revolutionsverständnis von grundlegender Bedeutung. Der Erfolg einer Revolution läßt sich nach Heines Ansicht an dem gerechter verteilten materiellen Wohlstand und an dem Grad der Befreiung der Sinnlichkeit und der Erfüllung des Lebensgenusses messen. In dieser Erwartung beschreibt Heine in *Französische Zustände* die Februarrevolution zunächst positiv:

Es dämmern gewaltige Taten, und unbekannte Götter wollen sich
offenbaren. Und dabei lacht und tanzt man überall, überall blüht
der leichte Scherz, die heiterste Mokerie [...]. (B. 5.134)

Die Koppelung an das Lachen steigert die Wirkung der Tanzmetapher. Es kommt eine frohsinnige, spielerische Stimmung in die Revolution, so daß die „gewaltigen Taten“ als heitere Angelegenheit erscheinen. Dieser Effekt wird durch den leichten „Scherz“ und die heitere „Materie“ unterstützt. Auf die gleiche erwartungsvolle Haltung der Menschen verweist Heine auch in seiner Beschreibung der Julirevolution in der Beilage zum Artikel VI der *Französischen Zustände*:

[...] und das Volk jubelte auf, [...] wo die alte, dumpfe, mürrisch
unangenehme Bastille gestanden hatte, fand dort, statt dieser, ein
luftig lustiges Gebäude, mit der lachenden Aufschrift: Ici on danse.
(B. 5.231)

⁸ Heine betont diese Ansicht schon in einer vorangehenden Stelle dieses Briefes: „Diese Fragen betreffen weder Formen noch Personen, weder die Einführung einer Republik, noch die Beschränkung einer Monarchie: Sondern sie betreffen das materielle Wohlsein des Volkes.“ (ebd.)

Auch an dieser Stelle verbindet Heine das Lachen mit dem Tanz, wobei es nicht die Menschen selbst sind, die lachen, sondern die Schrift, die auf den Tanz hinweist. Dies führt zu seiner Verwirklichung durch das jubelnde Volk.

Trotz dieser im wesentlichen positiven Einstellung zur Revolution verknüpft Heine sie mit den Zügen des „Gefährlichen, Zerstörerischen und Tödlichen“⁹, jener Kehrseite, die seiner Ansicht nach in der jakobinischen Revolution zum Vorschein kommt:

Die rote Wut, die in der Brust des Einen kochte, das dreitägige Juliusfieber, das die Glieder des Einen rüttelte, der jakobinische Veitstanz, worin der Eine sich drehte, fand den entsprechenden Ausdruck in den Pariser Briefen des Anderen. (*Ludwig Börne. Eine Denkschrift*; B. 7.71)

In der drastischen Bezeichnung „Veitstanz“¹⁰ läßt Heine seinen Vorbehalt und seine Kritik gegenüber den terroristischen Momenten sowohl in ihrem Umfang als auch in ihren Auswirkungen erkennen. Der Veitstanz ist kein natürlicher Tanz aus Rhythmus und Freude, sondern ein unberechenbarer, der sich durch unwillkürliche Zuckungen und Bewegungsstörungen auszeichnet. Nach Heines Ansicht besteht eine Verwandtschaft zwischen dem Veitstanz und der Schreckensherrschaft und rücksichtslosen Radikalität des Jakobinismus, der seinem Wesen nach eine politische Version des Veitstanzes ist, die zum eigenen Sturz führt.

Ludwig Börne ist für Heine einer der wichtigsten und überzeugtesten Veitstänzer in Deutschland. Mit der symbolischen Übertragung des Veitstanzes auf die politische Haltung kritisiert Heine nicht die Revolution an sich, sondern die Entartung und die gedankenlose Gewalt. In diesem Zusammenhang wählt er den Tanz selbst als Gegenstand der Revolution, um das denkbare Ausmaß der Gewalt auf der Ebene der Kunst darzustellen:

Es wird ihnen aber schwer werden eine ähnliche Revolution in der Tanzkunst zu vollbringen; es sei denn, daß sie hier wieder, wie in ihrer politischen Revolution, zum Terrorismus ihre Zuflucht nehmen und den versteckten Tänzern und Tänzerinnen des alten Regimes die Beine guillotiniern. (*Florentinische Nächte*; B. 1.593)

Eine Revolution, der eine selbstsüchtige Herrschaft zugrunde liegt, ist eine mißlungene Revolution, die von vornherein dadurch zum Scheitern verurteilt ist, daß

⁹ s. Benno von Wiese: a.a.O., S. 67.

¹⁰ Heine bezeichnet auch die Februarrevolution von 1848 als „rasenden Veitstanz“, allerdings retrospektiv im Jahr 1854 in *Lutetia*, indem er die radikale Revolution durch den Vergleich mit Hexen kritisiert (B. 9.462).

sie von zerstörerischer Gewalt Gebrauch macht. Die Gewaltorientierung des Jakobinismus ist nach Heines Ansicht eine Reaktion auf die unglückliche Wirklichkeit, die Suche nach einer Zuflucht, wie sie in dem Bild der Tänzer ohne Beine beschrieben wird. Heine begründet seine Abneigung gegen die jakobinische Herrschaft damit, daß in solch einer reaktionären Revolution auch das Wesentliche zerstört werde. Deshalb bezeichnet er die französische Revolution an anderer Stelle auch als „die abenteuerlichen Bacchantenzüge“ (*Lutetia*; B. 9.212), was dem im vorangegangenen Kapitel erwähnten Karnevalsfest entspricht.

Trotz seiner punktuellen Skepsis betrachtet Heine die politische und soziale Revolution jedoch als geschichtliche Aufgabe. Dies wird daran deutlich, daß er sie als einen feierlichen Brauttanz inszeniert:

Und gar dieses Schlachtfeld wo die Freiheit auf Blutrosen tanzte,
den üppigen Brauttanz! Frankreich war damals Bräutigam, hatte
die ganze Welt zur Hochzeit geladen, und, wie es im Liede heißt,

Heida, am Polterabend
Zerschlug man statt der Töpfe
Aristokratenköpfe. (*Romantische Schule*; B. 3.378)

Die metaphorische Verbindung zwischen Revolution und Hochzeit einerseits und Freiheit und Brauttanz andererseits bietet eine Fülle von Deutungsmöglichkeiten, die der Revolutionsvorstellung von Heine entspricht. Durch die Inszenierung der Hochzeit¹¹ läßt Heine die politische Revolution als ein festliches Ereignis erscheinen, so daß ihre eigentliche Bedeutung unverdächtig in einem vertrauten gesellschaftlichen Rahmen wahrgenommen wird, sozusagen als ein normales Ereignis. Dadurch, daß die Revolution wie eine Selbstverständlichkeit auftritt, vermittelt sie den Eindruck, daß es sich um eine harmonische Liebesbeziehung und das Versprechen einer gemeinsamen Zukunft handelt.

Dieser erste Eindruck wird aber auf subtile Weise unterwandert, denn die „Braut der Freiheit“ kommt auf Blutrosen tretend zur Hochzeit. Die als Blutrosen symbolisierten Opfer der Revolution sieht Heine als eine Begleiterscheinung, die man in Kauf nehmen muß. Dieses Opfer ist sogar nötig, um die Revolution ausschmücken zu können. Die revolutionäre „Hochzeit“ in Frankreich ist schließlich

¹¹ Die Metapher und das Motiv der Hochzeit bei Heine werden im 4. Kapitel bei der Untersuchung des Tanzes der Willis weiter untersucht.

die Verwirklichung des Ideals. In diesem Zusammenhang vergleicht Heine die Hinrichtung der Aristokraten scherzhaft mit den üblichen Bräuchen am Polterabend.

Allerdings ist in diesem Zitat ein bemerkenswerter Unterschied zwischen den einzelnen Opfern der Revolution festzustellen. Der Sturz der Aristokraten, der mit dem spielhaften Zerschlagen der Töpfe am Vorabend der Hochzeit verglichen wird, ist zwar unausweichlich, aber nicht von entscheidender Bedeutung. Das andere Opfer der Revolutionäre, symbolisiert in den Brautrosen, ist dagegen schwerwiegender. Dieses Opfer wird aber nicht mit Gewalt in Zusammenhang gebracht.

Heine zeigt seine positive Auffassung von Freiheit in Deutschland zwar ohne große Überzeugung, aber erwartungsvoll im *Wintermärchen*:

Und die Freiheit kommt mit Spiel und Tanz,
mit der Fahne, der weiß-blau-roten [...] (B. 7.597)

An anderer Stelle betrachtet Heine den Tanz unter einem neuen Blickwinkel. Er wird auch als Täuschungsmittel verwendet, das ein schönes Trugbild der Wirklichkeit abgeben soll:

Dieses war wirklich der Fall; denn jene Leute haben ja die Mittel, Bälle zu geben, und da tanzen sie nur um zu zeigen, daß Frankreich glücklich sei; sie tanzen für ihr System, für den Frieden, für die Ruhe Europas; sie wollten die Kurse in die Höhe tanzen, sie tanzen à la hausse. (*Französische Zustände*; B. 5.149-150)

Hier weist Heine auf eine weitere Funktion des Tanzes hin. Im Gegensatz zum aussagekräftigen, erschütternden Moment der Tanzbewegung der Revolutionäre vermittelt der Tanz der Bourgeoisie ein unpolitisches, idyllisches Bild. Auch hierin zeigt sich für Heine die Interessendifferenz zwischen Bourgeoisie und Volk.

Während der Tanz für die Wohlhabenden ein Instrument der Selbsttäuschung ist, bedient das Volk sich seiner als Ausdrucksmittel seines Lebensgefühls. Zugleich weist Heine auf einen anderen Aspekt des bürgerlichen Lebens hin: Die Börse ist zum eigentlichen Zentrum der modernen Gesellschaft geworden, und in diesem Sinne sind die Kursbewegungen der Tanz der Bourgeoisie, die ihre Herrschaft durch die Kontrolle über die Kurse ausübt. Aus Sicht der neuen Herrscher fungiert der „Staatspapierkurs“ als „Thermometer des Volksglücks“ (ebd.). Dagegen richtet Heine seinen Protest, denn er ist der Überzeugung: „die Salons lügen, die Gräber sind wahr“. (*Französische Zustände*; B. 5.164)

Der Tanz der Kurse bildet einen starken Kontrast zum Tanz auf dem Vulkan. Die Bewegungsrichtung der Kurse, ihr Auf und Ab, wird zur Verschleierung der Realität verwendet. Der Tanz auf dem Vulkan entlarvt dagegen die Unwahrheit. Das Wesen dieses Tanzes, der stellvertretend für die politischen „Tänze“ der Revolution steht, wird von der Beschaffenheit des Vulkans mitbestimmt.

Der Vulkan schafft, wie bereits beschrieben, zunächst eine eindrucksvolle Kulisse für den Tanz, steht für unvorhersehbare politische Vorgänge. Zugleich verkörpert er als Revolutionsmetapher in seiner Bedrohlichkeit und seiner eruptiven Kraft auch die politische Instabilität. Auch spiegelt sich in seiner Wildheit der zur Orgie ausgeartete Tanz wider, auf den Heine auch im Zusammenhang mit dem Karneval schon warnend hingewiesen hat. Schließlich ist der Vulkan auch der Raum, in dem der Tanz sich verwirklicht. Durch das Aufzeigen dieser vielfältigen Beziehungen zwischen Vulkan und Tanz macht Heine auch die impliziten Zusammenhänge der politischen Zustände in Frankreich sichtbar und arbeitet beider Projektionscharakter heraus.

2.3 Tanz als Satire: Atta Troll

2.3.1 Der schlechte Tänzer auf dem Marktplatz

Im Unterschied zu den voran behandelten Texten erschwert sich die Deutung des Tanzes im Versepos *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* durch eine Fülle von allegorisierten Darstellungen der aktuellen Zeitumstände. Wegen dieses unmittelbaren Zeitbezugs ist es erforderlich, die vorherrschende Gesellschaftskonstellation und die politische Situation eingehend zu berücksichtigen, wenn man zu einem sinngerechten Verständnis des Versepos – und damit auch des Tanzes – gelangen will.

Im Mittelpunkt von Heines Interesse stehen vor allem die Grundeinstellung der oppositionellen Dichter der vormärzlichen Zeit und ihr literarisches Schaffen, mit dem sie dem Volk zur Überwindung der mittelalterlichen Rückständigkeit und zur demokratischen Aufklärung der autoritären konservativen Gesellschaft verhelfen wollen. Diese programmatischen literarischen Versuche bezeichnet Heine als „Tendenzpoesie“. In dieser Bezeichnung deutet er seine Meinung darüber bereits an, wobei bis heute die Bestimmung dieses Begriffs schwierig ist.¹² Heine bezieht die Bezeichnung allerdings nur auf eine bestimmte Strömung der Vormärzliteratur, die sich der Parteipolitik unterwirft und in der Dichtung nur ein wirksames Mittel zum politischen Zweck sieht. Heine ist zwar damit einverstanden, daß der Dichter seine gesellschaftliche Funktion verantwortungsbewußt wahrnehmen soll, daß er das Volk zur Wahrnehmung der eigenen Handlungsfähigkeit und damit auch zum Aufstand gegen die staatliche Bevormundung bewegen soll. Damit nimmt er für sich in Anspruch, zu den politisch fortschrittlichen Dichtern gerechnet zu werden.

Er hat aber dennoch erhebliche Vorbehalte gegenüber den Tendenzdichtern des Vormärz. Er wirft ihnen vor, daß sie, indem sie Parteinahme mit Parteizugehörigkeit verwechseln, die Literatur preisgeben und instrumentalisieren. Ihre politische Dichtung ist nach seiner Ansicht „nichts anders als knechtische Hingabe an den Moment“ (B. 7.130), die „nur die augenblickliche Inspiration“ (ebd.) verfolgt.

12 Vgl. Peter Hasubek: Heinrich Heines Zeitgedichte. In: Zfd Ph. Bd. 91, Sonderheft 1972, S. 23-25; Richard Gary Hooton: Heinrich Heine und der Vormärz. Meisenheim am Glan 1978, S. 39ff., Georg Lucács: Tendenz oder Parteilichkeit? In: Peter Stein (Hrsg.): Theorie der politischen Dichtung. München 1973, S. 227-236 u. Peter Stein: Politisches Bewußtsein und künstlerischer Gestaltungswille in der politischen Lyrik 1780-1848. Hamburg 1971, S. 5.

Mit kritischem Blick stellt Heine im Versepos *Atta Troll* die Kunstauffassung und Kunstfertigkeit der literarischen Opposition mit Hilfe folgender Allegorie und Tanzmetapher dar: mit dem Künstlertum eines Tanzbären. Mit wohl durchdachter dichterischer Handhabung macht er hier seine Kritik und seine eigene Kunstauffassung transparent. Er sieht nämlich der Vorrede zufolge sowohl die Schreibart als auch den Stoff des Versepos als „Protest gegen plebiscita der Tagestribünen“ (B. 7.495).¹³

Zur Begründung seiner Kritik stellt Heine zwei grundlegende Probleme der Oppositionsliteratur heraus: die unkritische geradlinige Parteigebundenheit und die bloße Begeisterung des unfruchtbaren, wirkungslosen Pathos, die sich aus der Vagheit der Grundideen ergibt.¹⁴

Blinde Parteilichkeit ist nach Heines Ansicht wegen des Übermaßes an Intention die Hauptursache für das Versagen des Künstlerischen in der Gestaltung der Gegenstände. Hiervon distanziert er sich entschieden. Ein parteigebundenes Kunstverständnis verfehle nicht nur die erhoffte Wirkung auf die Leser, sondern verletze – sowohl was die Auswahl der Gegenstände als auch was die Ausdrucksweise angehe – die Kunstautonomie, die er für unantastbar hält.

Um seinen entgegengesetzten Standpunkt unmißverständlich zu konturieren, greift Heine auf die literarische Tradition zurück, indem er nicht nur den herkömmlichen Stoff des Bären, sondern auch die Gattung des Versepos verwendet. Damit nimmt das ganze Werk sowohl durch seinen Inhalt als auch durch seine Form eine kritische Funktion ein.

In diesem Rahmen steht die Tanzdarstellung in diesem Versepos für die Auffassung, daß die Kunst ihre Existenzberechtigung in erster Linie aus ihrer gesellschaftlichen Tauglichkeit gewinnt. Heine zeigt diese Auffassung anhand der Darstellung eines Tanzbären, dessen mangelhaftes Können er mit dem verspottenden Augurenlächeln

13 Außer in der Vorrede kommt sein Vorhaben im Versepos auch in den folgenden Briefen in aller Deutlichkeit zur Sprache: „das seiner Form wegen ... und auch wegen des Inhalts (es ist nämlich das absichtliche Gegenteil von aller Tendenzpoesie) sehr geeignet wäre für Abdruck im Morgenblatt.“ (Aus: Heine an Cotta vom 17. Oktober 1842), „Du fragst mich über den Atta Troll; er mag von einem Emanzipationsjuden ein bißchen Färbung bekommen haben, doch hatte ich nur die Satyre auf die menschlichen Liberalismusideen überhaupt im Sinne, unter uns gesagt.“ (Aus: Heine an Betty Heine vom 21. Februar 1843), „Meine Gedichte, die neuen, sind ein ganz neues Genre, versifizierte Reisebilder, werden eine höhere Politik athmen als die bekannten politischen Stänkereime.“ (Aus: Heine an Julius Campe vom 20. Februar 1844); „Es ist politisch romantisch und wird der prosaisch bombastischen Tendenzpoesie hoffentlich den Todesstoß geben.“ (Aus: Heine an Julius Campe vom 14. April 1844.) Alle in: Norbert Altenhofen (Hrsg.): Dichter über ihre Dichtung. Heinrich Heine II. München 1971.

14 s. B. 7.494.

der Ironie darstellt. Atta Troll, der Held des Versepos, ist ein Tanzbär, der mit seiner Frau auf dem Markt tanzt. Heine bedient sich der kontrastvollen Gegenüberstellung des Paares, bei dem beide Partner sehr unterschiedlich tanzen, um das Wesentliche von Atta Trolls Einstellung auf den Punkt zu bringen:

Steif und ernsthaft, mit Grandezza,
Tanzt der edle Atta Troll
Doch der zottgen Eehälfte
Fehlt die Würde, fehlt der Anstand. (B. 7.497)

Die gegensätzlichen Haltungen beim Tanz, die zweifellos von den gegensätzlichen Charakteren der beiden herrühren, verkörpern auch die aktuellen politischen Inhalte, die in Bezug auf das Zeitgefühl der beiden von Bedeutung sind. Während Atta Troll den Tanz gleichsam als Medium für seine Selbstdarstellung als würdevolle und anständige Person benutzt, tanzt seine Frau ohne Rücksicht auf die gesellschaftliche Konvention den Cancan, den verbotenen Tanz mit dem unanständigen Steißwurf.¹⁵ Damit stellt sie nicht nur die Angemessenheit seiner Moralität für die Tanzkunst in Frage, sondern zeigt auch ihre Hinfälligkeit.

Seine Tanzart ist der Ausdruck seiner Grundhaltung, seines moralischen Urteils über Wertigkeit und Nichtwertigkeit. Damit erhebt sich die Frage des Moralischen bei Atta Troll zur höchsten Instanz, die sein Künstlertum und dessen Vollzug bevormundet. Das auf Moralität beruhende Selbstverständnis Atta Trolls tritt durch die „Immoralität“ des Tanzens von Mumma noch stärker hervor; die formelle Strenge und Ernsthaftigkeit seines Tanzes werden augenscheinlich.

Damit aber befindet er sich in einer Zwangslage, in der er sich selbst der Gefahr der Bloßstellung ausliefert, da er zuerst und zuletzt ja doch als Tänzer auftritt. Und dessen Künstlertum verwirklicht sich nun einmal vor allem in der Sinnlichkeit der Darstellung, in der Körperlichkeit und der leiblichen Bewegung. Insofern widersprechen sich bei Atta Troll Kunstideal und Kunstform im Moment des Vollzuges, was damit zwangsläufig zur mangelnden Gegenständlichkeit und falscher

¹⁵ Bemerkenswert ist, daß im Gegensatz zu Mummas Tanz, der von Heine als Sinnbild für die politische Revolution in Frankreich aufgefaßt wird, Gavotte als Atta Trolls „Leibtanz“ (B. 7.505) bezeichnet wird. Als tänzerische Hauptkomponente der Gavotte gilt das Springen, ähnlich wie beim Hochtanz, der im Zusammenhang mit Atta Trolls Religion von großer Bedeutung ist. Hierbei verweist allein schon die springend^e, hüpfende Tanzbewegung auf Atta Trolls Tanzunfähigkeit; sie gestattet es ihm um so weniger sein Bär-Sein zu überwinden.

Zur Gavotte: Gavotte ist ein altfranzösischer ländlicher Tanz, dessen Ursprung auf die Gavots, die Bergbewohner der Dauphiné, zurückzuführen ist. Er war vom 16. Jahrhundert bis Anfang des 19. Jahrhunderts einer der populären Tänze, verlor aber um die Mitte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung. Danach wurde er weiterhin noch in der französischen Landbevölkerung getanzt. Es ist sehr augenfällig, daß die Gavotte, der Tanz des Landes, dem Cancan, dem Stadttanz, gegenüber steht.

Vgl. Otto Schneider: Tanzlexikon. Wien/Mainz 1985, S. 181.

Selbsteinschätzung führt. Zum inneren Widerspruch Atta Trolls kommt hinzu, daß er aufgrund seiner moralisch gefärbten Sichtweise die wirkliche Beschaffenheit der äußeren Situation nicht mehr wahrzunehmen vermag.

Denn die Wertigkeit seines Tanzes und damit seiner Person wird in Wirklichkeit nur daran gemessen, wie er sich als Tanzbär in die Rolle einer Marktattraktion fügt. Nur davon ist auch die Beziehung zum Publikum abhängig. Insofern stellt sein Tanz die Existenzbedingungen dar, die ein Tanzbär in Kauf nehmen muß, wenn er auf dem Markt vor Menschen auftreten will.

Es ist der Tanz eines Unfreien. Dies ist auch daran sichtbar, daß er an einer Kette gefesselt ist, die zwei widersprüchliche Funktionen hat: Weil Atta Troll im Grunde ein gefährliches Tier ist, ist die Fesselung die Bedingung für seinen Auftritt auf dem Marktplatz. Aber sie ist auch gleichzeitig eine schwerwiegende Behinderung bei der tänzerischen Aufführung. Die Fesselung und damit seine Unfreiheit bedeuten für Atta Troll eine Unterdrückung seiner Grundrechte, die mit allen Mitteln bekämpft werden muß. Zugleich gibt ihm aber nur die Fesselung die Gewähr dafür, daß er seine Tanzkunst verwirklichen kann.

Die tiefe Kluft zwischen Atta Trolls Selbstverständnis und den tatsächlichen Verhältnissen wird mit dem Standort des dichterischen Ichs auf dem Balkon symbolisiert, das lachend auf dessen Tanz herabblickt.¹⁶ Atta Trolls Befreiung von der Kette begünstigt keineswegs die Tanzkunst, sondern bewirkt den endgültigen Ausschluß aus der Welt der Menschen und das Verbot seines Tanzes. Ein entfesselter Bär ruft nur Ängste und Furcht hervor, ohne daß das politische Notwendige oder das Revolutionäre dieser Befreiung gesehen wird:

Die Musik und das Gelächter
Sie verstummen, und mit Angstgeschrei
Stürzt vom Markte fort das Volk,
Und die Damen, sie erleichen. (B. 7.500)

Die Absicht, durch die tänzerische Handlung Einfluß auf die gewünschte gesellschaftliche Veränderung zu nehmen, wird verfehlt. Während Atta Troll auf die äußeren Mißstände hinweisen will, die dringend abgeschafft werden müssen, hat das Publikum stets nur seine ‚Bärenhaftigkeit‘ im Auge.

¹⁶ s. B. 7.497.

In diesem Zusammenhang wird ein weiterer Aspekt der Fesselung deutlich: die Plumpheit Atta Trolls, die nach Heines Ansicht von dessen moralischer Überspanntheit verursacht wird. Wegen seiner eigenen Starrheit vermag er nicht, den Rahmen der konventionellen Wertvorstellungen zu sprengen. Im Bild der Fesselung wird Atta Trolls Verständnis von der Moderne dargestellt, das sich durch geistige Unbeweglichkeit auszeichnet. Während er mit seinem Tanz in Wirklichkeit ein kleines Vergnügungsgeschäft des Marktes „für schnödes Geld“ (B. 7.499) betreibt, glaubt er, sein politisches Engagement für die Aufklärung der Gesellschaft einzusetzen. Dabei kann er nicht einmal einen eigenen Vorteil aus dem Geschäft ziehen, denn er ist nichts als ein von seinem Bärenführer eingekaufter Tanzbär.

In diesem Zusammenhang scheint es nicht irrelevant zu sein, der Bedeutung des Tanzortes nachzugehen. Der Markt ist die gesellschaftliche Öffentlichkeit, der sich Atta Troll mit seiner Tanzaufführung präsentiert. Der Markt wird jedoch von einer eigenständigen Gesetzmäßigkeit bestimmt, die sich nach Tauglichkeit und Gebrauchswert orientiert. Atta Trolls öffentliche Existenz als Tanzbär ist vom Gesetz des Marktes abhängig.

Vor diesem Hintergrund wird Heines Kritik offenkundig, daß Atta Troll sich – wie seine Art des Tanzes zeigt – aufgrund mangelnder Kenntnis dieser tatsächlichen Lage Illusionen hingibt. Darüber hinaus eröffnet Heine einen scharfen Blick auf die Moderne und den mit ihr verbundenen Wertewandel, dessen Auswirkungen auch die Kunst betreffen werden.¹⁷

Nachdem Atta Trolls öffentliches Auftreten als Markttänzer durch die Selbstbefreiung von seiner „Sklavenfessel“ (B. 7.500) beendet wird, hält er die sogenannten sechs Tendenzreden¹⁸ einsam auf dem Berg des Tierreiches ohne applaudierende Zuhörer. In den Reden malt er die Idealvorstellung von Kunst und Politik mit großem Pathos und einer demagogischen Proklamation der Grundrechte aus. Durch seine verschwommenen Vorstellungen und seine fehlende Einsicht in die eigene Situation wirken die Beschwörung der Revolution und des Kampfes um die

¹⁷ Peter Uwe Hohendahl sieht in diesem Zusammenhang Heines Anwendung von romantischen Komponenten im *Atta Troll* als strategische Überlegung gegen die Tendenz der Vermarktung der Moderne und als warnende Kritik an der Ignoranz der Oppositionsgruppen. Vgl.: Peter Uwe Hohendahl: *Kunstideal und Tagesbericht*. In: Wolfgang Kutteneuler (Hrsg.): *Heinrich Heine. Ästhetik und Engagement*. Stuttgart 1977, S. 216f.

¹⁸ Die folgenden Themen bilden im wesentlichen den Hauptinhalt der sechs Tendenzreden, in denen nicht nur die Anlehnung an die Französische Revolution, sondern auch an die traditionellen Vorstellungen zu erkennen ist: Gleichheit (Caput V), Brüderlichkeit und Einheit (Caput VI), Kunstideal (Caput VII), Religion (Caput VIII), Selbstverständnis (Caput IX) und Eigentumsfrage (Caput X).

absolute Gleichheit als Grundlage für eine neue Gesellschaft nur wie die aggressive haßerfüllte Pose eines entlaufenen Bären.

Seine Argumente für die Notwendigkeit einer Revolution widerlegen sich selbst durch die absurden und engstirnigen Auffassungen eines Bärenverstandes, die über die allgemeine Vorstellung einer Bärenherrschaft durch die Herstellung einer Tierrepublik nicht hinausgehen. Atta Troll führt sein Beharren auf totale Gleichheit selbst ad absurdum, indem er die Emanzipation der Juden nur mit Vorbehalt und Einschränkungen realisiert sehen will.¹⁹

Heine zeigt durch diese emphatischen Reden, daß Freiheit nicht das angemessene Verdienst Atta Trolls ist, sondern anmaßende Selbstgerechtigkeit, hinter der sich Selbsttäuschung und Dilettantismus verbergen. Dies zeigt sich besonders an Attas erhabenem Tanzverständnis. Er stellt die Bestimmung des Tanzes in einen religiösen Zusammenhang und damit den Tanz in den Dienst der Religion:

Ja, der Tanz in alten Zeiten,
War ein frommer Akt des Glaubens;
Um den Altar drehte heilig
Sich der priesterliche Reigen.

Also vor der Bundeslade
Tanzte weiland König David;
Tanzen war ein Gottesdienst,
War ein Beten mit den Beinen! (B. 7.517)

Atta Troll ist der Auffassung, daß der Tanz seine ursprüngliche Bedeutung als Glaubensbekenntnis und Opfergabe, die er durch die Frevelhaftigkeit des Menschen eingebüßt hat, zurückgewinnen soll. Wegen seiner geistigen Verbindung mit der Religion wendet er sich gegen eine Vorherrschaft des Körperlichen beim Tanzen. Seine starke Religiosität einerseits und sein Selbstverständnis von der Berufung zur Tanzkunst andererseits bringen ihn zu dem Schluß, daß Tanz „ein Kultus bleiben sollte“. (B. 7.512) Eben deshalb versucht er, eine Vergeistigung des Tanzes zu

¹⁹ Die Absurdität von Atta Trolls Argument gegen die vollständige Judenemanzipation macht Heine daran deutlich, daß sein Vorwurf, die Juden besäßen keine Kunstfertigkeit, in Wahrheit dessen eigenes Problem ist:

Nur das Tanzen auf den Märkten
Sei den Juden nicht gestattet;
Dies Amendement, ich mach es
Im Interesse meiner Kunst.

Denn der Sinn für Stil, für strenge
Plastik der Bewegung, fehlt
Jener Rasse, sie verdürben
Den Geschmack des Publikums. (B. 7.511)

erreichen. Dieser Versuch, den Tanz ins Geistige und Moralische zu transferieren, ist für Heine ein Indiz dafür, daß Atta Troll die Kunst am sittlichen Gängelband des Spiritualismus führt und deshalb auch nicht für die wahre Revolution der Gesellschaft steht. Atta Trolls physische Fesselung läßt sich unter diesem Gesichtspunkt als seine Befangenheit in der puritanischen Tugend deuten, die wiederum die Fesselung des Tanzes beabsichtigt.

Ein spiritualisierter Tanz gestaltet sich aber in einer komischen, deformierten Figuration, die sich aus zwei verschiedenen Elementen ergibt – geistigen und körperlichen: dem priesterlichen Reigen und dem Beten mit den Beinen.

Diese Verschränkung von Gegensätzlichkeiten bei Atta Troll zeigt sich auch in dem Kontrastbild von Marktplatz und Altar. Diese Tanzorte symbolisieren sowohl die Differenz zwischen Heiligkeit und Weltlichkeit als auch Atta Trolls Standort. Er verwischt die Trennung zwischen den verschiedenen Welten und vermischt sie miteinander, indem er eine körperliche Handlung, sein Tanzen, auf dem Markt als geistige und moralische Handlung versteht.

Die Entsinnlichung seines Tanzes gipfelt in der großen Hoffnung, daß er im Jenseits „den feierlichen Hochtanz“ (B. 7.515) vor dem Thron des Herrn tanzt. Heine greift Atta Trolls Gottesvorstellung, die sich nicht von der herkömmlichen unterscheidet, blasphemisch an. So stellt sich Atta Troll einen Bärengott vor, der „ein kolossaler Eisbär“ (B. 7.515) und „fleckelos und schneeweiß glänzend“ (ebd.) ist. Der Farbkontrast von Schwarz und Weiß ist ein ironisches Mittel, um die Verspottung zu steigern: Ein schwarzer Bär verbindet die weiße Farbe mit seiner Vorstellung von der göttlichen Absolutheit. Seine Religion prägt Atta Trolls Verständnis von Tanz:

Hochtanz, wo der Strahl der Gnade
Das Talent entbehrlich machte,
Und vor Seligkeit die Seele
Aus der Haut zu springen sucht! (B. 7.515)

Die religiöse Auszeichnung ersetzt angesichts der fehlenden künstlerischen Fertigkeit insofern das Können, als die Religion der Kunst als weisungsbefugte Instanz übergeordnet wird. Dementsprechend dient der Hochtanz als Mittel zur Seelenverklärung, deren Zweck in der Entwertung der Leiblichkeit liegt.

In der spiritualistischen Lebenshaltung sieht Heine noch ein weiteres Problemfeld, in dem sich der Wesensunterschied zwischen den Oppositionskräften und den

konservativen bürgerlichen Gruppierungen aufhebt, wenn sie einstimmig die nationale Gesinnung als Schutzmittel gegen den Einfluß der Aufklärung und ihre Weltoffenheit vertreten.²⁰ Heine verwendet zur bildlichen Explikation der Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Richtungen die Metapher der Tierhaut, so daß auf der einen Seite die Oppositionellen in Atta Trolls Bärenhaut und auf der anderen Seite die Konservativen in der „Mopshaut“ (B. 7.557)²¹ erscheinen. Mit dieser metaphorischen Darstellung stellt Heine die geschichtliche und gesellschaftliche Rolle und Bedeutung der beiden Kräfte in gleichem Maße in Frage. Zugleich bringt er, indem er auf die Differenz zwischen Mensch und Tier verweist, seine Überlegenheit und Eigenständigkeit der Urteilskraft gegenüber deren geistiger Rückständigkeit zum Ausdruck.

In diesem Zusammenhang verdient Heines Auswahl des Versmaßes besondere Aufmerksamkeit. Durch die Verwendung von Trochäen, eines vierfüßigen Versmaßes, vermittelt Heine die Schwerfälligkeit der vier Tatzen von Atta Troll beim Tanzen so bildhaft, daß der ungeschickte Tanz zum Bildnis von dessen Gesamtwesen wird. Heine gibt damit zu verstehen, daß Atta Trolls Vierfüßigkeit einen unüberwindbaren Dilettantismus impliziert. Winfried Woesler betont, daß dies ein auch bei Heine selten gelungener Versuch sei, einen dichterischen Gegenstand mit dem Versmaß in Einklang zu bringen.²²

Heine stellt Atta Trolls Kunstauffassung einen Entwurf gegenüber, der die Autonomie und Zweckfreiheit der Kunst propagiert. Um den Gegenentwurf herauszukristallisieren, greift er bewußt auf die Tradition der Romantik zurück. Dies bedeutet zwar keineswegs, daß Heine die geschichtliche Romantik wieder geltend machen will.²³ Doch obwohl er sich von ihr erklärtermaßen abwendet, sieht er auch bedeutungsvolle Komponenten in ihr, weil sie aufgrund ihrer Kunstauffassung und ihres Lebensideals eine Kompensationsmöglichkeit zur prosaischen Nüchternheit und zu den Nützlichkeitsprinzipien der Vormärzliteratur in sich trage.

20 Am Beispiel von Atta Trolls Sohn, dem Einohr, der „nur die Muttersprache“ (B. 7.504) liebt und „nimmer den Jargon des Hellenen und des Römlings“ (ebd.) aus seinem Haßgefühl gegen „alle Seife, Luxus des modernen Waschens“ (ebd.) lernt, macht Heine den gefährlichen Nationalismus als Berührungspunkt zwischen Oppositionellen und Konservativen fest. Die patriotische Haltung beider Seiten ist besonders durch die Abneigung gegen das Französische gekennzeichnet, für das die verhaßte Seife als Symbol steht.

21 Die Figur des Mopses steht für die schwäbische Dichterschule, die sich mit ihren überholten Vorstellungen von Tugend und Moralität begnügt. Damit übt sie eine hemmende Wirkung auf die geistige Öffentlichkeit aus.

22 Winfried Woesler: Heines Tanzbär. Hamburg 1978, S. 264.

23 s. B. 7.495 und 570.

Mit diesem Vorsatz greift Heine bestimmte Elemente der Romantik wie zum Beispiel Traum, Nacht, das Phantastische und die Mythologie auf, die besonders geeignet sind, sensualistische Werte darzustellen. Diese Motive verleihen nach Heines Ansicht aufgrund ihres ästhetischen Gehalts, der nicht durch Nützlichkeit bedingt ist, einer Gegenwelt eine klare Kontur gegen die negativen Züge der Moderne.

Dies ist für Heine Grund genug, eine Fülle romantischer Züge und Grundideen aufzunehmen und auszuarbeiten, die bildliche Kraft seiner dichterischen Auseinandersetzung mit der zeittendenziösen Literatur zu verstärken. Die Funktion der Mythologie zum Beispiel unterstreicht er besonders, indem er mit dem mythischen Pferd Pegasus gegenüber der gefesselten Existenz Atta Trolls eine vollkommene freie Welt darstellt. Die freie und eigengesetzliche Bewegung von Pegasus zwingt als kontrastive tänzerische Figuration zu einem scharfen Blick auf Atta Trolls plumpen Tanz:

Nur der eigenen Lust gehorchend,
Galoppierend oder fliegend,
Tummelt sich im Fabelreiche
Mein geliebter Pegasus.

Ist kein nützlich tugendhafter
Karrengaul des Bürgertums,
Noch ein Schlachtpferd der Parteiwut,
Das pathetisch stampft und wiehert! (B. 7.501-502)

Während Atta Troll sich als Zugpferd in das Parteiinteresse fügen muß und sich letztlich als Schlachtpferd verkauft, bewegt sich Pegasus eigenmächtig nach Lust und Willen. Daß das Lustprinzip zum Handlungsregulator wird, zeigt sich an Pegasus' Beherrschung vielfältiger Bewegungsformen, über die Atta Troll nicht verfügt. Dennoch erweist sich diese Lust nicht als willkürlich wechselnde Laune, sondern als Bewußtsein der Selbstverantwortung, die sich anstrengt, Autonomie und Freiheit zu erstreben und zu erhalten.

Zu erwähnen ist hier, daß Heine die ungezwungene, gleitende Beweglichkeit von Pegasus nicht nur dem parteigebundenen, eingeschränkten Engagement, sondern auch dem vom Bürgertum zum Gebot erhobenen Nützlichkeitsprinzip gegenüberstellt. Damit verweist er auf die bedeutende Widerstandsfunktion der zweckfreien Kunst gegenüber sämtlichen Zeitentwicklungen. Dies ist aber keineswegs mit Absichtslosigkeit zu verwechseln. Im Gegenteil, er mobilisiert mit

der Einführung der Fabelwelt die starken Kräfte des Poetischen gegen die materielle Herrschaft der Moderne. Heine bezeugt seine Verbundenheit mit ihr durch die aufschlußreiche Verwendung des Possessivpronomens „Mein geliebter Pegasus“. Die Gegensätzlichkeit beider Welten manifestiert sich auch in der von Atta Troll grundverschiedenen Dynamik der Gangart, die als „galoppieren[d]“, „fliegen[d]“ sowie „stampfen[d]“ und „wiehern[d]“ gekennzeichnet wird.

Dadurch hat Pegasus Zugang zu dem geheimnisvollen Wunderland, wo sich das „Wunderwasser“ der „Sagenquelle“ (B. 7.502) befindet, die dem stampfenden Atta Troll verborgen bleibt. Außerdem gelangt Pegasus dank des Wunderwassers zur Erkenntnis und zur Erschließung der „Bärensprache“, die jene gefährliche „Blindheit“ (ebd.) aufweist.

Darüber hinaus offenbart sich dem dichterischen Ich und Pegasus die geheimnisvolle Nachtwelt, die Gegenwelt gegen die rationale Welt des Tages, in der phantastischen Gestaltung eines Gespensterzuges, dessen Mittelpunkt die drei anführenden mythischen Frauenfiguren bilden. Diese stellen einen krassen Gegensatz zu der marktbedingten kommerziellen Wirklichkeit Atta Trolls dar. Die drei Göttinnen Diana, Fee Abunde und Herodias verkörpern die drei verschiedenen Schönheitsideale des Sensualismus: die griechische Antike, die nordische Romantik und das Judentum.²⁴ Heines zentrales Anliegen an diesen Göttinnenfiguren ist es, die durch sie vertretenen Lebensformen in die nur zur Prosa tendierende Wirklichkeit zurückzuholen und damit deren ästhetische Frömmerei zu bekämpfen. Dies wird durch die Beteiligung von Goethe und Shakespeare an dem Nachtzug bekräftigt. Heine drückt seine Intention besonders in dem Bild der Fee Abunde aus, die für die Romantik steht:

Auch die schöne Fee Abunde
Fürchtet sich vor Nazarenern,
Und den Tag hindurch verweilt sie
In dem sichern Avalun.

Dieses Eiland liegt verborgen
Ferne, in dem stillen Meere
Der Romantik, nur erreichbar
Auf des Fabelrosses Flügeln.

Niemals ankert dort die Sorge,
Niemals landet dort ein Dampfschiff

²⁴ Weil Heine die beiden Frauenfiguren Diana und Herodias in seinem Tanzpoem *Die Göttin Diana* und im Gedicht *Pomare des Romanzero* in Bezug auf den Tanz vertiefend behandelt, werden sie an dieser Stelle nur kurz erwähnt. Sie werden im vierten Kapitel ausführlich untersucht.

Mit neugierigen Philistern,
Tabakspfeifen in den Mäulern. (B. 7.546)

Mit dieser schonungslosen Gegenüberstellung der romantischen und der christianisierten Welt klagt Heine die Sinnenfeindlichkeit der christlichen Religion an. Er sieht ihren geschichtlichen Vergeistigungsprozeß fortgesetzt in der gewinnorientierten bürgerlichen Nivellierung. Die romantische Schönheit der Fee Abunde verträgt sich nicht mit dem Banausentum des spießhaften Bürgertums. Sie versucht deshalb, sich durch Flucht zu retten und gegen den platten Materialismus zu protestieren. Ihre Kritik- und Widerstandsfunktion, in der die lebensbejahende Haltung des Heidnischen zum Ausdruck kommt, gilt vor allem dem Verzicht des materialistischen Nazareners auf jegliche individuelle Schönheitsform. Angesichts dieser zu rettenden Werte der Vergangenheit ist die Nachtwelt im Zusammenhang mit Pegasus insofern von großer Bedeutung, als sie die Mängel der von Atta Troll proklamierten Weltvorstellung aufzeigt.

Diese deutliche Hinwendung zur Romantik bildet die entscheidende Grundlage und den unmittelbaren Anlaß zu der heftigen Diskussion über die Beziehung zwischen Heine und der Romantik.²⁵ Im Hinblick auf diese endlose Kontroverse bezeichnet Jürgen Walter das Versepos *Atta Troll* als Extremfall und Extrembeispiel sowohl in

25 Die Diskussion um Heines Rückwendung zur Romantik läßt sich im wesentlichen in vier verschiedene Richtungen aufteilen. Alle Interpretationsversuche scheinen trotz ihrer unterschiedlichen Sichtweise im Grunde auf ein und dasselbe Problem hinauszulaufen, wie nämlich der politische mit dem romantischen Heine verbunden werden soll. Hier seien die Hauptpositionen erwähnt:

Zu den wichtigsten Vertretern der Annahme, daß Heine seine literarische Konvertierung durch die Wiederaufnahme der Romantik im *Atta Troll* vollzogen hat, gehören vor allem Benno von Wiese und Friedrich Sengle. Im Unterschied zu Benno von Wiese versucht Friedrich Sengle, Heines prinzipielle Ablehnung des Gleichheitsgrundsatzes auf den Standpunkt des Aristokratismus festzulegen, worin er den Rückbezug zur Romantik sieht.

Hingegen sehen Peter Uwe Hohendahl, Klaus Briegleb und Gerhard Höhn in Heines Beziehung zur Romantik eine strategische Überlegung, mit der Heine seine literarische Autonomie und **seine** entschiedene Ablehnung einer Parteizugehörigkeit als Gegenwehr gegen die Beschlagnahme der Kunst propagiere. Dementsprechend bestehe kein zwingender Grund, darin eine Absage an die politische Dichtung zu sehen; im Gegenteil, Heine verlange eine neue höhere Politik und eine ihr angemessene Dichtung, sowohl im Inhalt als auch in der Form.

Herbert Clasen und Helmut Schanz vertreten die dritte Position, deren Hauptinteresse auf dem Herausarbeiten des Synthetischen bei Heine liegt. Ihnen zufolge geht es bei Heine um die Aufbewahrung und Aufhebung der Romantik gegenüber dem Aufkommen der Moderne und des Bürgertums. Seine Anwendung der Romantik bedeute aus diesem Grunde nicht eine endgültige Rückkehr zu derselben.

Demgegenüber ist Winfried Woesler der Auffassung, daß Heine den künstlerischen und politischen Konservatismus der Romantik von ihrer Brauchbarkeit für die Poesie abgrenzt und nur das letztere im *Atta Troll* aufnimmt. Daraus ergebe sich in dem Versepos trotz Heines Bekenntnisses zur Romantik eine unübersehbare Distanz dazu, was darauf hinweise, daß Heine an der Aufklärung festhalte. Trotz dieses Befundes führt Woesler als Hauptgrund für die Entstehung des *Atta Troll* Heines heimliche Angst vor der Revolution an.

Vgl. Klaus Briegleb: Kommentar zum Caput X. In: B. 8.1005; Herbert Clasen: Heinrich Heines Romantikkritik. Tradition – Produktion – Rezeption. Hamburg 1979, S. 13, 59, 75, 99; Peter Uwe Hohendahl: Kunsturteil und Tagesbericht. In: Wolfgang Kuttenueler (Hrsg.): Heinrich Heine. Artistik und Engagement. Stuttgart 1977, S. 216f.; Hans Kaufmann: Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk. Berlin/Weimar 1976 (3. Auflage), S. 243 ff.; Helmut Schanze: Noch einmal: Romantique défroqué. In: HfB 1970, S. 87-98; Friedrich Sengle: *Atta Troll*. Heines schwierige Lage zwischen Revolution und Tradition. In: IHK, S. 33-49; Benno von Wiese: Signatur zu Heinrich Heine und seinem Werk. Berlin 1976, S. 134-166 u. Winfried Woesler: Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchung zum *Atta Troll*. Hamburg 1978, S. 118, 327, 334, 339.

Heines politischem Werk als auch in der politischen Dichtung in Deutschland überhaupt.²⁶

Atta Trolls Realitätsblindheit vollzieht sich im Moment seines Todes, in den ihn seine eigene Gefühlstäuschung führt. Bemerkenswert ist, daß sein Jäger Laskaro, der ein Hexensohn ist, die menschliche Eigenschaft und Fähigkeit des Lachens und Sprechens erst nach der Tötung Atta Trolls gewinnt. Daran ist die symbiotische Beziehung zwischen Jäger und Opfer erkennbar, die jedoch erst mit der Vernichtung Atta Trolls evident wird.

Sein unglücklicher Tod ermöglicht es Atta Troll, noch einmal im Blickpunkt der Öffentlichkeit auf dem Marktplatz zu erscheinen, wo seine Haut zu einem (verkäuflichen) Bettvorleger verarbeitet wird. Damit zeigt Heine Atta Trolls realitätsgerechten Wert: Dieser wird nicht an seiner Tanzkunst, sondern an seinem Warencharakter gemessen.²⁷

Die Ironie erreicht ihren Höhepunkt, als zu seinem Ruhm ein Denkmal des schlechten Tanzes gesetzt wird. Seine Kunst wird dadurch zum Paradebeispiel für mißlungenen Tanz und zum Mahnmal der leichtsinnigen Verkäuflichkeit:

Atta Troll, Tendenzbär; Sittlich
Religiös; als Gatte brünstig;
Durch Verführtsein von dem Zeitgeist,
Waldursprünglich Sansküllotte;

Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung
Tragend in der zottigen Hochbrust;
Manchmal auch gestunken habend;
Kein Talent, doch ein Charakter! (B. 7.563)

Hier tritt Atta Trolls Identität eines Tendenzbären, der in einem Tanzbär verborgen ist, zum ersten Mal explizit hervor. Dadurch wird sein Künstlertum unwillkürlich als Verfehlung des Zeitbewußtseins entwertet. Während Atta Troll auf diese Weise tänzerisches Können abgesprochen wird, enthält die enthüllende Verschiebung von Tanz zu Tendenz durch die Verknüpfung mit der damals gängigen Antithese von Charakter und Talent geschichtliche Bedeutung: daß der Standpunkt der politischen Dichtung des Vormärz in ihrer dichotomischen Sichtweise nicht weit von der wertkonservativen Dichtung entfernt ist.

²⁶ Jürgen Walter: Atta Troll. In: Jürgen Brummack (Hrsg.): Heinrich Heine. Epoche – Werk – Wirkung. München 1980, S. 238.

²⁷ Heine läßt den Dichter auf der Bärenhaut herumtrampeln und demonstriert damit bissig seine literarische Überlegenheit.

Aus diesem Grund läßt sich Atta Trolls Tanz als Zwangsbewegung aus „Dressur“ und „Ingrimm“ bestimmen, die ihn an die Kette der unfruchtbaren Leidenschaft und des ästhetischen Pietismus legt. Diese Bestimmtheit seiner Kunst läßt keinen schöpferischen Tanz zu, nur eine Verfälschung des Tanzes:

Es gibt Spiegel, welche so verschoben geschliffen sind, daß selbst Apollo sich darin als eine Karikatur abspiegeln muß und uns zum Lachen reizt. Wir lachen aber alsdann nur über das Zerrbild, nicht über den Gott. (B. 7.496)

Heine kritisiert damit an der oppositionellen Dichtung der vormärzlichen Zeit ihre fehlende Fähigkeit, literarischen Gegenständen eine angemessene Gestaltung zu verleihen. Dies wird im Bild Atta Trolls deutlich vermittelt: Seine Bewegungen sind keine Tanzkunst, sondern eine Tanzkarikatur, die seine unüberwindbare Plumpheit bloßstellt. Hierin liegt der Kern von Heines dichterischer Auseinandersetzung mit der Kunstauffassung der Opposition: Diese diskreditiert ihre schätzenswerten Ideale durch das Mißverhältnis von Inhalt und Ausdruck und bleibt wirkungslos. Heine vermittelt das Sinnbild für die Entfremdung zwischen Inhalt und Form durch die Metapher der „temporellen Bärenhaut“ (B. 7.495), die nicht vermag, die Idee der „kostbaren Errungenschaft der Menschheit“ (ebd.) zu gestalten, sondern nur ein Zerrbild hervorbringt. Dem Bär, mit seiner ledernen, zottigen Haut und in seiner behäbigen Vierfüßigkeit, gelingt es wegen seiner moralischen und ideologischen Gebundenheit nicht, mit den unveräußerlichen Emanzipationsideen der Menschheit einen Tanz aufzuführen. Mit seinem Tanz erweist er ihnen einen Bärendienst, eine Tatsache, die Heine zweifellos auf die Tendenzdichtung übertragen wissen will.

2.3.2 Bärenliebe in Fesselung

In der Darstellung Atta Trolls sind die öffentliche und die private Lebenssphäre eng miteinander verflochten. Diese Konstruktion ermöglicht es Heine, die Gegensätzlichkeit der beiden Bereiche und die Gespaltenheit Atta Trolls zu enthüllen. Während sich dessen politische Einstellung durch revolutionäre Forderungen und die kompromißlose Radikalität eines puritanischen Republikanismus auszeichnet, ist sein Privatleben von Emotionalität beherrscht. In dieser Inkongruenz sieht Heine einen Indikator für Atta Trolls mangelnde Selbständigkeit. Diese zeigt sich besonders

an seinem Verhältnis zu Ehe und Familie. Insofern bildet Atta Troll als Privatperson den Kontrapunkt zu seiner eigenen gesellschaftlichen Auffassung.

In diesem Zusammenhang ist der Titel *Atta Troll* aufschlußreich, weil das Wort „Atta“ in der Bedeutung von „Vater“ nicht nur auf Atta Trolls Wertvorstellungen und sein Rollenverständnis hinweist, sondern auch eine ironische Anspielung Heines ist.²⁸ Mit dieser Namensgebung stellt er den idealistischen, revolutionären Atta Troll nämlich als einen mit einem ausgeprägten Familiensinn agierenden Hausvater dar, dessen eigentliches Hauptinteresse in Familienangelegenheiten besteht. Heines Kritik an der Verinnerlichung der patriarchalischen Vaterrolle wird vor allem dann offenkundig, wenn er Atta Troll seinen Befreiungskampf aus der Unterdrückung der Kettenfesselung mit der Ankunft im „Schoße der Familie“ (B. 7.503) niederlegen läßt. Die Vollkommenheit des privaten Glücks von Atta Troll wird jedoch durch das Fehlen seiner Frau Mumma stark beeinträchtigt. Mumma folgt nicht ihrem Mann, sondern bleibt in der Ferne und in der Unfreiheit. Atta Troll wird in dieser Situation von einem unendlichen Liebesempfinden ergriffen, und er verfällt in tiefsten Schmerz:

In der Höhle, bei den Seinen,
Liegt gemütskrank auf dem Rücken
Atta Troll, nachdenklich saugt er
An den Tatzen, saugt und brummt:

Mumma, Mumma, schwarze Perle,
Die ich in dem Meer des Lebens
Aufgefischt, im Meer des Lebens
Hab ich wieder dich verloren!

Werde ich nie dich wiedersehen,
Oder nur jenseits des Grabes,
Wo von Erdenzotteln frei
Sich verkläret deine Seele? (B. 7.506)

Atta Troll sieht seine unglückliche Liebe als Ursache für sein seelisches Leiden, das sich darin äußert, daß er seine Zuflucht im Übernatürlichen und Übersinnlichen sucht. Das Pathologische an Atta Trolls Gemütskrankheit kommt zum Ausdruck, wenn er wegen der Trennung von Mumma die Identifikation mit dem mythischen Odysseus sucht und sich unter Verzicht auf diesseitige Liebe die wahre Liebe erst im Jenseits erhofft. Mit einer solchen Liebesempfindung steht er der Liebesauffassung der

28 Nach Winfried Woeslers Angaben ist das Wort „Atta“ auf das Jiddische „Ätta“ (Vater) zurückzuführen. Dies ist seiner Ansicht nach als versteckte Andeutung der patriarchalisch-autoritären Einstellung Atta Trolls zu verstehen. Vgl. Winfried Woesler, a.a.O. S. 227

Romantik nahe, die die Liebesehnsucht selbst, und nicht ihre Erfüllung, als vollkommene Liebe betrachtet.

Im Mittelpunkt der romantischen Liebesbeziehung steht das leidende Herz des Liebenden, das die seelische Verbindung zur Höchstform der Liebesvereinigung verklärt, wodurch die Grenzziehung zwischen Diesseits und Jenseits in der Transzendentalen aufgehoben und dementsprechend der Wert des diesseitigen Glückserlebnisses verneint wird.²⁹ Heine kritisiert die romantische Haltung Atta Trolls nicht nur deshalb, weil dieser damit versucht, sich über die unglückliche Liebe hinwegzutrusten und den Schmerz über die Trennung von Mumma zu rechtfertigen. Gleichzeitig attackiert er damit das dahinter stehende Wertsystem, das nach seiner Ansicht folgenschwere Beiträge zur Restauration der mittelalterlichen Wertvorstellung und Lebensform geleistet hat. Es zeigt sich, daß die von Atta Troll bekämpften Widersprüche der bestehenden Gesellschaft seine eigenen sind.

Dies wird unter anderem an seiner Religiosität deutlich. Atta Troll nimmt seine Liebesempfindung aus religiöser Sicht wahr und gibt seiner Enttäuschung einen religiösen Sinn. So erzwingt er in seinem Liebeserleben Vergeistigung und spirituelle Hingabe. Religion und Liebe treffen sich auf einer Ebene, auf der der Sinn und Wert des diesseitigen Leidens maßlos verfochten wird.³⁰

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, wenn der revolutionäre, aufgeklärte Atta Troll ein leidenschaftliches Bekenntnis zu einem Bärengott in Gestalt eines kolossalen, fleckenlosen und schneeweiß glitzernden Eisbären (B. 7.515) ablegt. In dieser Darstellung spiegelt sich das Gottesbild der herrschenden herkömmlichen Religionsauffassung, die weiterhin unantastbar bleibt, weil die Gesellschaft im irrationalen Aberglauben verharrt. Heine verurteilt diese Weltvorstellung und ihre Unzulänglichkeit, indem das Erhabene durch das niedrig Animalische in Atta Trolls naiver Selbstprojektion repräsentiert wird.

Um Atta Trolls tiefe Verwandtschaft mit der Romantik aufzuzeigen, benutzt Heine bestimmte Stilmittel. Er nimmt die romantischen Sprachklischees auf und verbindet sie raffiniert mit ihren Gegensätzen. Als Beispiele seien hier folgende Ausdrücke angeführt: das „Lecken an der holden Schnauze“ der Bärin, der

29 Winfried Woesler: Das Liebesmotiv in Heines politischer Dichtung. In: Manfred Windfuhr (Hrsg.): IHK, S. 205.

30 Ebd.

„Rosenduft“ seiner „teuren schwarzen Mumma“ (B. 7.506) oder gar die Bezeichnung „vierfüßige Lilie“ (B. 7.558) für seine Töchter. Indem er an das herausragende Wort einen gegenteiligen und dem romantischen Eindruck völlig widersprechenden Begriff ankoppelt, wirken Atta Trolls Reden lächerlich, und aus dem Gesagten tritt seine ganze inhaltlose Trivialität hervor.

Dem entgegen steht Atta Trolls ausgeprägter bürgerlicher Familiensinn, der Mittelpunkt seines Liebesverständnisses ist. Heine beurteilt ein starkes Familienbewußtsein als wertkonservativ und spießhaft, so findet selbst Atta Trolls mutige und „revolutionäre“ Entfesselung unter der Prämisse der Familienzusammenführung statt. Auch seine Beziehung zu Mumma wird als Teilverhältnis der Familienverbindung angesehen; das Liebesglück wird mit der Ehetreue gleichgesetzt. Hier offenbart sich Atta Trolls ganze Widersprüchlichkeit: Einerseits kommt in seinem verklärenden Liebesempfinden die Romantik voll zum Tragen, andererseits hat das Liebesgefühl nur im bürgerlichen Rahmen der Ehe eine Berechtigung. Damit attackiert Heine die verwerfliche Sentimentalität von Atta Trolls literarischem und politischem Dilettantismus, dessen schwerfällige Grobheit dem Politisierungsprozeß der Gesellschaft hemmend entgegenwirkt, so daß das Volk unerreichbar bleibt. Atta Troll bleibt in der Familie gefangen, seine politischen Reden dringen nicht nach außen. Heine stellt den Standpunkt Atta Trolls auch aus einem anderen Grund schonungslos in Frage: Nach seiner Ansicht trägt dieser Familiensinn den gefährlichen Keim des Nationalismus in sich, der sich in Form der Heimatliebe entfaltet und sich in einem gefühlsbetonten Zusammengehörigkeitsempfinden äußert.³¹

Das Beharren auf solchen unzeitgemäßen Wertvorstellungen und auf der konventionellen Sittlichkeit richten Atta Troll schlechthin zugrunde. In seiner Naivität läßt er sich von seinen Verfolgern täuschen, er fällt seiner Emotionalität zum Opfer:

Ach! das Edelste im Bären,
Das Gefühl der Gattenliebe,
Ward ein Fallstrick, den Uraka
Listig zu benutzen wußte. (B. 7.562)

31 Winfried Woesler: a.a.O., S. 359ff.

Damit erweist Atta Trolls treue Gattenliebe sich als illusionäre, weltfremde Bärenliebe, die über den engen Raum der Bärenhöhle nicht hinausblickt.

Die Intensität von Atta Trolls Liebesschmerzen findet ihre Entsprechung interessanterweise in der heftigen Haßbeschwörung gegen die Menschen, worin sich aber auch die Roheit seiner Emotionalität widerspiegelt.³²

Diese pathologische Selbstgefälligkeit wird zum Gegenstand von Heines schonungslosem Hohn, wenn er beispielsweise Atta Trolls Vornehmheit die superlative Auszeichnung „das Edelste“ verleiht, aber umgehend dessen Wirkung durch das Wort „im Bären“ nur auf seine Tiergattung beschränkt. Mit dieser komischen Zusammenstellung macht er deutlich, daß die große Erhabenheit Atta Trolls trotz seiner angestrebten Bemühungen nicht über das Animalische hinausgeht. Dadurch wird auch die Bedeutung des Ehesakraments in Zusammenhang mit dem Wertewandel der Moderne in Frage gestellt. Die treue Gattenliebe zeigt sich gegenüber der vernichtenden Kraft der willkürlichen Realität ohnmächtig. Ebenso wie er seine Revolutionsauffassung unverschleiert auf die Grundlage des Destruktiven stellt – er besitzt keine positive Vision – unterwirft er sich bei seinen Entscheidungen dem vernichtenden Moment seiner Gefühle. Dies zeigt sich insbesondere in der Situation seines Todes. Diese ist die verbildlichte Negation seiner öffentlich behaupteten Doktrin, deren Ausführung an dem Gefälle zwischen seiner widersprüchlichen Befindlichkeit und der Zwanghaftigkeit seiner Grundeinstellung scheitert. So zeugt sein letztes Wort im Moment des Sterbens von seiner verheerenden Unkenntnis über den realen Sachverhalt, in dem er sich befindet.

Der schwärmerisch-entsagungsvollen und zugleich sittlich-bürgerlichen Liebesauffassung stellt Heine die Liebesbeziehungen anderer Paare gegenüber. Die Liebesbeziehungen dieser Paare, die sich auf eine seltsame Weise zusammenfinden,³³ zeichnen sich insbesondere durch ihre Nichtebenbürtigkeit und durch eine lebensbejahende Haltung aus, die ohne verkrampften Glauben an die Wertbeständigkeit ihrer Liebe auskommt. Aus diesem Grund stellt sich Heines

³² Beispielhaft ist folgende Stelle:

Glühend haß ich sie! Vererben

Will ich dir, mein Sohn, den Haß.

Hier auf diesem Altar sollst du

Ewgen Haß den Menschen schwören. (B. 7.519)

³³ Die Liebespaare, die sich trotz oder gerade wegen ihrer Gegensätzlichkeit oder Verschiedenheit in Farbe und Gattung vereinigen, werden von Winfried Woessler als „seltsame Liebespaare“ bezeichnet, deren Ursprung auf Aristophanes zurückzuführen sei. Vgl. Winfried Woessler: a.a.O., S. 257.

Liebeskonzept insofern als Gegenentwurf dar, als die Glückseligkeit eines Liebespaares sich weder auf den Verklärungsanspruch der Liebe noch auf die sittliche Verbindlichkeit stützt.

Gerade die Ablehnung beider Formen der Liebe, die Zerstörung des vergangenen Modells, ermöglicht nach Heines Auffassung die erfüllte Liebe.

Mumma verhält sich Atta Troll gegenüber überwiegend passiv. Dennoch spielt sie in Bezug auf seine geistige Haltung eine beachtliche Rolle. Im Gegensatz zu ihm fügt sie sich, erkämpft nicht die Freiheit zur Rückkehr in die Bärenfamilie, sondern bleibt weiterhin in der Macht des Bärenführers. Um diesen wesentlichen Unterschied von beiden angemessen zu bewerten, gilt es hier, den Blick noch einmal genauer auf ihre Tanzart zu richten. Während Atta Troll sich auf seine Selbstdarstellung konzentriert, geht Mumma dem Vergnügen des Tanzens nach:

Steif und ernsthaft, mit Grandezza
Tanzt der edle Atta Troll,
Doch der zottgen Eehälfte
Fehlt die Würde, fehlt der Anstand.

Ja, es will mich schier bedünken,
Daß sie manchmal cancaniere,
Und gemütlos frechen Steißwurfs
An die Grand'-Chaumière erinnre.

Auch der wackre Bärenführer,
Der sie an der Kette leitet,
Scheint die Immoralität
Ihres Tanzes zu bemerken. (B. 7.497)

An dieser Stelle dient der Tanz in seiner bildlichen Darstellbarkeit als Vehikel, um die innere Beschaffenheit in eine sichtbare Form zu bringen. Die Bären vermitteln in ihrer gegensätzlichen Tanzart ein anschauliches Bild ihrer grundlegend verschiedenen inneren Einstellungen. Die unmittelbare Notwendigkeit der Versöhnung wird in dem bis zum Grotesken gesteigerten komischen Effekt der charakterlichen Polarisierung evident. Darüber hinaus ist in der Unvereinbarkeit ihrer Tanzbewegungen das Anzeichen von einem unaufhaltsamen Umbruch erkennbar, in dem die Werte der Vergangenheit keinen Bezug mehr zur Gegenwart haben. Bei Mummas tänzerischer Darstellung ist von besonderer Bedeutung, daß sie beim Tanzen dem Gemüt kein Gewicht beimißt.

Die Rolle des Gemüts ist für Heine einer der Indikatoren für eine zeitbewußte Einstellung. Dies macht er explizit an der Figur von Juliette deutlich:

Juliette hat im Busen
Kein Gemüt, sie ist Französin,
Lebt nach Außen; doch ihr Äußres
Ist entzückend, ist bezaubernd. (B. 7.499)

Mit einer derartigen Bestimmung des Gemüts versucht Heine, eine gegenwartsbezogene Lebensform zu zeigen, deren Hauptgewinn vor allem in der Nüchternheit der Desillusionierung besteht. Auf dieser Ebene korrespondiert Mumma mit der genußfreudigen Tanzart der Franzosen, wogegen Atta Trolls Gemütsleiden als Merkmal der deutschen Innerlichkeit verurteilt wird.

Indem er die Diskrepanz zwischen der schwerfälligen Bärenhaut und dem nutzlosen Pathos implizit darstellt, legt Heine das starke Mißverhältnis zwischen den Äußerungen und den inneren Einstellungen Atta Trolls dar.

Bemerkenswert ist, daß Mumma wegen der Unanständigkeit ihres Tanzes gepeitscht wird. Damit verweist Heine auf die repressive Moralerziehung der Gesellschaft und die Tabuisierung der Körperfreude. Die Schärfe seiner Ironie zeigt sich insbesondere in der Figur des Bärenführers: Er stellt sich als eine vermenschlichte Zusammensetzung von Religion, Aberglauben und Verbrechen dar, die sich nach Heines Ansicht nicht voneinander trennen lassen.³⁴

Mummas Lebensbedürfnisse und ihre Äußerungen bleiben trotz der gewaltigen Bevormundung, der fortbestehenden Unfreiheit und der Trennung von Atta Troll aber unverändert:

Als des Schicksals Hand sie trennte
Von dem glorreich edlen Gatten,
Starb sie nicht des Kummertodes,
Ging sie nicht in Trübsinn unter -

Nein, im Gegenteil, sie setzte
Lustig fort ihr Leben, tanzte
Nach wie vor, beim Publikum
Buhlend um den Tagesbeifall. (B. 7.566)

Diese Reaktion ist das genaue Gegenteil von Atta Trolls Verhalten, der die Liebesmelancholie aus der Pflicht zur Treue für die wahre Liebe hält und aus diesem Grund in Lebensunlust verfällt. Aus dieser Sicht bedeutet Immoralität die Ablehnung der selbstzerstörerischen Innerlichkeit und die bewußte Erzeugung von Lebensbegeisterung. Damit weist Heine auf die Fragwürdigkeit des Moralischen und auf den Sinn und die Berechtigung des Unmoralischen hin und kritisiert eine

³⁴ Winfried Woesler: a.a.O., S. 320.

voreilige gesellschaftliche Kategorisierung. Dort, wo sich Glückseligkeit und Sittlichkeit ausschließen, entscheidet sich Mumma für ihr Glücksgefühl:

Ein gewaltger Wüstenbär
Aus Sibirien, schneeweißhaarig,
Spielte dort ein überzartes
Liebesspiel mit einer Bärin.

Diese aber war die Mumma!
War die Gattin Atta Trolls! (B. 7.567)

Mummas neue Beziehung mit einem anderen Bären, der in jeder Hinsicht – Farbe, Lockerheit usw. – das Gegenteil von Atta Troll ist, ist nicht nur eine Absage an die Verhaltensmuster der Vergangenheit, sondern auch die Manifestation einer Lebensauffassung, in der sich statt der gesellschaftlichen Konventionen die persönlichen Bedürfnisse durchsetzen. Während Atta Troll Mummas Rückkehr für unabdingbar hält und die Grenze zwischen Wirklichkeit und Wunschvorstellung verkennt, begnügt sich Mumma mit den neuen Gegebenheiten und geht den Möglichkeiten nach, die die Realität ihr bietet. Die Unbeständigkeit des sakramentalen Lebensbundes und das sittensprengende Moment der neuen Beziehung wird in dem Mumma Identität zuweisenden Wort der „Gattin“ Atta Trolls bissig zur Sprache gebracht.

Zur Rechtfertigung und gesellschaftlichen Anerkennung der Ansprüche Mummas auf „eine lebenslängliche Versorgung“ (B. 7.566) und ihr neu erworbenes Liebesglück führt Heine zwei weitere Liebespaare als Repräsentanten der neuen erfüllten Liebe ein: das dichterische Ich mit der „gemütlosen“ heiteren Französin Juliette und den *Mohrenfürst* Freiligraths mit einer blonden Köchin aus dem Elsaß.³⁵

35 Eines der bekanntesten Gedichte Freiligraths *Der Mohrenfürst*, bildet nach Heines eigenen Angaben den komischen Hintergrund für *Atta Troll*; die Parodie auf das Gedicht *dient ihm* zur Kritik an Freiligrath. Heine beschreibt vor allem Freiligraths Verfahrenstechnik des Gedichts. Er stellt eine künstliche Ähnlichkeit zwischen beiden Werken durch die Aufnahme des grellen Farbkontrasts und die kompositorische Parallelität her, dessen Effekt Heine aber zur Enthüllung der tiefen Widersprüchlichkeit und der Hohlheit von Freiligraths Gedicht verwendet. Auf diese Weise wird die politische Aussage des Gedichts und seine Wirkungsabsicht in eine absurde Komik verkehrt. Heines Verkehrung besteht darin, daß der Mohrenfürst in *Atta Troll* als Karikatur eines selbstzufriedenen Spießbürgers auftritt, der sich ohne Scheu der materiellen Bequemlichkeit hingibt:

Und sie gibt mir gute Bissen!
Ich gedeih! Mit meinem alten,
Afrikanischem Apptit,
Wie am Niger, freiß ich wieder!

Hab mir schon ein rundes Bauchlein
Angemäset. Aus dem Hemde
Schaus hervor, wie'n schwarzer Mond,
Der aus weißen Wolken tritt. (B. 7.568)

Die Besonderheit aller drei Paare liegt darin, daß die Partner sich in ihren auffallenden Gegensätzlichkeiten ergänzen. Hinzu kommt auch die örtliche Bestimmung: Sie begegnen sich fern der Heimat, was einen starken Kontrast zu Atta Trolls Heimkehr bildet. Atta Troll, das zeigt sich hier erneut, ist unfähig, die neuen Herausforderungen der Umbruchzeit anzunehmen. Die geographische Entfernung wird zum Merkmal der veränderten Wirklichkeitsbedingungen, von deren Folgen auch die Privatbeziehungen nicht verschont bleiben. Im Hinblick auf die Ortsbestimmung rückt die Bedeutung des Zoos als Treffpunkt ins Blickfeld, indem er ein dem der Wildnis entgegengesetztes Bezugsbild der Großstadt verkörpert.³⁶ Mumma und ihr neuer Partner erleben ihr Liebesglück im Jardin des Plantes in Paris. Die Tatsache, daß die Glückseligkeit einer Beziehung inmitten der Unfreiheit eines Tiergeheges ermöglicht wird, weist auf die eingeschränkten Möglichkeiten der Lebensverhältnisse und die Notwendigkeit hin, flexibel auf die Veränderungen der Moderne zu reagieren. Vor diesem Hintergrund erscheint Atta Trolls Proklamation der Weltverbesserung in der Familienhöhle unweigerlich als Provinzposse. Der große Weltverbesserer endet als Bettvorleger.

Während die ungleichen seltsamen Paare durch die Konfrontation mit ihren neuen Beziehungen nicht nur eine Gestaltungsmöglichkeit der zwischenmenschlichen Beziehung, sondern auch die verborgene Gefahr der Kehrseite der Moderne, nämlich der Korruptierbarkeit vermitteln, gelingt Atta Troll weder der Gewinn des neuen Zeitgefühls noch die nötige Integration in die Wirklichkeit der Gesellschaft.

So verharret er, im unlösbaren Widerspruch mit sich selbst, in der Folgenlosigkeit seiner Prinzipien und findet seine Genugtuung nicht in ihrer praktischen Umsetzung, sondern in ihrer öffentlichen Zurschaustellung. Daraus ergibt sich das folgende Resümee in der Grabinschrift:

Atta Troll, Tendenzbär; sittlich
Religiös; als Gatte brünstig;
Durch Verführtsein von dem Zeitgeist,
Waldursprünglich Sanskülotte (B. 7.563)

Das politische Bewußtsein und die treue Liebe für die in der Ferne zurückgelassene Geliebte schwinden. Darum karikiert Heine den Freiligrathschen Mohrenfürst in einer groben Körperlichkeit. Heine hat aber in der Vorrede (1846) diese kritische Meinung nur für den jungen Freiligrath gelten lassen, womit seine Kritik spätestens nach der Veröffentlichung der neuen Gedichtsammlung „Ein Glaubensbekenntnis“ ab 1844 gegenstandslos wurde. Um eine exemplarische Kritik an dem Dichter des Vormärz im Versepos zu üben, hat Heine bei der Überarbeitung keine Korrektur der Parodie auf das Gedicht vorgenommen. Vgl. Winfried Woesler: a.a.O., S. 302-306. DHA 4 374-380.

³⁶ Vgl. Jost Hermand: Vom Buch der Lieder zu den Verschiedenen. Heines zweimalige Partnerverfehlung. In: Gerhard Höhn (Hrsg.): Heinrich Heine. Ästhetische politische Profile. Frankfurt/Main 1991, S. 227f.

Die Inschrift zeigt, daß drei Institutionen der aufzulösenden Gesellschaftsform die Grundlage seines Handlungsreglements bilden: die Sittengesetze, die Religion und die Ehe. Der Grabstein beschreibt den geistigen Standort Atta Trolls, der – allen revolutionären Reden zum Trotz – fest auf dem Boden der tradierten, obrigkeitlichen Normen verharrte.

Diese unreflektierte passive Bereitwilligkeit zur Verankerung der alten Wertvorstellungen wird aber schlagartig ins Lächerliche gezogen, indem ihre Vereinbarkeit und ihre gemeinsame Zweckmäßigkeit durch das unangebrachte Attribut „brünstig“ zunichte gemacht werden. Ein komischer Bruch ist also gerade dort eingetreten, wo Atta Trolls moralisches Postulat sich unter Berufung auf das gottgegebene Recht zu rechtfertigen versucht. Indem Atta Troll sein triebhaft leidenschaftliches Liebesgefühl als Gattenliebe ansieht, wird ihm zwar scheinbar ein Alibi gegeben, durch das er sich der gesellschaftlichen und kirchlichen Sanktion entziehen kann, aber es wird ein weiteres Problem aufgeworfen, nämlich daß die edle Gattenliebe mit der körperhaften niedrigen Liebe gleichgesetzt wird.

Somit erweist sich Atta Trolls tugendhafte Sittlichkeit, die er im Tanzen mit der Überbietung von Würde und Strenge zu vermitteln versucht, nur als Verschleierung seiner Animalität. Damit wird Atta Trolls treue Gattenliebe als Bärenliebe bloßgestellt, die zum einen aus niedriger Animalität und zum anderen aus (bärenhafter) Unkenntnis der realen Verhältnisse heraus den eigenen Tod herbeiführt.

2.4 Der Tanz der Liebenden im Venusberg

Der Auftrag des Londoners Benjamin Lumley zu einer Ballettchoreographie bietet Heine die Gelegenheit, seinem fortdauernden Interesse am Tanz weiter nachzugehen und eine literarische Adaption zu verwirklichen. Er nimmt diese Möglichkeit in seinen beiden Werken *Die Göttin Diana* (1846) und *Der Doktor Faust* (1848) in Tanzszenarios wahr, indem er den Tanz als literarisches Ausdrucksmittel aufgreift.

Die Göttin Diana besteht aus vier Tableaus, die einander in einer antithetischen Beziehung konkurrierend gegenüberstehen. Diese strukturelle Gegensätzlichkeit, bei der die jeweilige Darstellung eines Tableaus in ihrer Bedeutung und Funktion einen Widerpart zu den anderen bildet, ist nicht nur als technisches Raffinement zur Steigerung der inneren Spannung des Werkes zu sehen, sondern auch als Hinweis auf die Machtverhältnisse zwischen den unversöhnlichen Einstellungen der Menschen. Heine behandelt diese Frage, indem er die unterschiedlichen Lebensideale an eine Liebesbeziehung ankoppelt, die für ihn als Schlüsselerlebnis in der menschlichen Lebensgemeinschaft von großer Bedeutung ist.

Vor dieser konzeptionellen Folie stellt Heine in dem Werk *Die Göttin Diana* die Liebesgeschichte zwischen der griechischen Göttin Diana und einem germanischen Ritter in den Mittelpunkt.

Das erste Tableau hat die Begegnung zwischen Diana und dem Ritter in einem uralten Tempel zum Inhalt. Nach einer ersten Begegnung im Wald verfolgt der germanische Ritter die Göttin Diana in die Götterwelt hinein, während Dianas Nymphen ihn mit tänzerischen Gesten daran hindern wollen. In dieser Konstellation zeigt sich bereits der Grundkonflikt des Werkes in klarer Kontur: eine unmögliche Liebesgeschichte zwischen zwei unvereinbaren Wesen, einer Göttin und einem Menschen, und die damit verbundenen Probleme. Doch trotz der Fülle von Schwierigkeiten wird diese Beziehung als vom Schicksal bestimmt gedeutet, denn selbst Diana empfindet „zärtlichere Gefühle“ (B. 11.428). Dabei wird der Tanz zum einzigen Ausdrucksmittel, das sowohl Äußerliches als auch Inneres über die Grenze des Aussprechbaren hinaus darzustellen vermag.

Das Glückserleben von beiden drückt sich zum Beispiel in einem gemeinsamen Tanz aus, der in seiner befreienden Kraft der Liebestrunkenheit Ausdruck verleiht. Diesen Glückszustand „übersetzt“ Heine so:

Und beide schauen sich an, während einer langen Pause, mit
wechselseitiger Verwunderung, schauerlich entzückt, sehnsüchtig,
zitternd, todesmutig, voll Liebe. (B. 11.429).

Im Tanz erfüllen sich die Gefühle der beiden, die dabei „wie glückliche Kinder“ (ebd.) die Unschuld der Liebesempfindung zurückgewinnen. Der Paartanz enthält somit eine Doppelfunktion: Er wird zum einen zum Medium für die Vereinigung der Liebenden, zum anderen erhält der Ritter durch ihn den Zugang zur versteckten Götterwelt. Aufgrund seiner sinnlichen Kräfte kommt dem Tanz eine herausragende Bedeutung zu, denn er ermöglicht die Schließung eines Bundes sowohl zwischen einem Liebespaar als auch zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen.

Zur Bekräftigung des ungewöhnlichen Zusammenschlusses spielen die Götter Apollo und Bacchus und ihre Gefolgschaften mit ihren eigenen Tänzen eine entscheidende Rolle. Die Tänze beider Gruppen sind gekennzeichnet durch „einen schönen, gemessenen Reigen um Diana und den Ritter“ (ebd.) und „tolle ausgelassene Tänze der Satyren und Bacchanten“ (ebd.), zu denen als sinnstiftendes Element die Musik gehört. Es ist hier nicht zu übersehen, daß die verschiedenen Tanzarten unmittelbare Abbilder der charakteristischen Eigenschaften der Götter und deren unterschiedlicher Kräfte sind. Als Erwiderung tanzen Diana und der Ritter einen „Zweitanz der trunkensten Lebenslust“ (ebd.), an dem sich auch Apollo und Bacchus mit ihren Gefolgen beteiligen.

Demgegenüber bietet das zweite Tableau ein krasses Gegenbild zu Dianas antiker Welt des Tempels. Es spielt in einer gotischen Ritterburg, in der der Ritter und seine Ehefrau einen Ball veranstalten. Diesem Ball kommt eine Stellvertreterfunktion für die gesellschaftliche und soziale Wirklichkeit zu, denn er bietet die der Konvention entsprechende realistische Kulisse für die Öffentlichkeitsnorm des gehobenen Standes. Insofern wird die Tanzform des Balls hier auch zum Spiegelbild dieser Gesellschaft.

Der Ball wird mit einem „gravitatisch germanischen Walzer“ (B. 11.430) eröffnet, auf den ein „steife[r] Fackeltanz“ (B. 11.431) folgt. Mit der Beschreibung dieser

verschiedenen Tanzarten hebt Heine schon die grundlegende Differenz zwischen der Wertvorstellung der Ritterburg und der des antiken Diana-Tempels hervor. Sein Urteil über die an die jeweiligen Tanzarten angekoppelten Grundhaltungen läßt sich an den von ihm verwendeten Adjektiv-Attributen deutlich ablesen.

Heines Anspielungen auf den gegenwärtigen deutschen Geisteszustand zeigen sich auch verstärkt in der Beschreibung der Ballgäste, die jeweils entsprechend ihrer vorgeschriebenen Verhaltensmuster agieren. Während die Männer sich „kriegerisch, rauh und blöde“ (B. 11.430) benehmen, sind die Frauen „affektiert, sittsam und zimperlich“ (ebd.). Es ist bemerkenswert, daß Heine sich bei der Darstellung der Ritterwelt viel mehr auf die Unterschiede zwischen ihren Verhaltensweisen und denen der Götterwelt konzentriert als auf die Tänze selbst. Bei dieser Gegenüberstellung kommt vor allem die Unzufriedenheit der Beteiligten zum Ausdruck, wenn der Ritter trotz der Feierlichkeit „brütend und melancholisch“ bleibt und seine Ehefrau „in Sentimentalität“ ihre „eheliche Zärtlichkeit“ (ebd.) ausdrückt.

Damit enthüllt Heine die innere Scheinheiligkeit der auf den ersten Blick harmonisch erscheinenden Beziehungen zwischen den Menschen, deren formale Strenge und sittliche Langeweile den Verlust der ursprünglichen Natürlichkeit und der sinnlichen Erfüllung mit sich bringen.³⁷ Aufgrund der Langweiligkeit dieser Erhabenheit gewinnt die Figur des Narren einen hohen Stellenwert. Seine schwierige Aufgabe besteht darin, die lähmende Stimmung aufzuheitern und die Lust am Ball zu erwecken. Die Bemühung eines solchen Unterhalters zeugt von der Befindlichkeit einer Gesellschaft, welche leibliche Freude nicht mehr in einem selbst erzeugten Prozeß, sondern nur noch in künstlich vermittelter Form erleben und empfinden kann. Der Narr, der für dieses Vergnügen zuständig ist, stellt die Adligen dabei bloß, indem er die vornehme Gesellschaft durch die parodistische Darstellung ihrer Starrheit ins Lächerliche zieht. Er erhält damit eine Sonderrolle; er ist der einzige frei Handelnde, und er kritisiert die gesellschaftliche Verengung und stellt ihren Rahmen in Frage.³⁸

37 Dazu Ursula Hofstaetter: Langeweile bei Heinrich Heine. Heidelberg 1991, S. 52. Ihrer Ansicht nach ist die Langeweile als Kennzeichen der restaurativen degressiven Gesellschaft und zugleich als Äußerung der durch das System hervorgerufenen Regungslosigkeit zu betrachten.

38 Vgl. Horst Grobe: Traum und Narr als zentrale Motive im Werk Heinrich Heines. Bochum 1994. S. 131. Dazu noch Elisabeth Frenzel: Motive der Weltliteratur. Stuttgart 1992 (4. Auflage). S. 561.

So ist auch seine große Begeisterung über Dianas Erscheinen zu verstehen, als sie mit ihrem Gefolge die Ritter besucht. Durch diesen Besuch drohen sich die pedantischen Sittengesetze selbst aufzulösen. Im Augenblick des Wiedersehens mit Diana verwandelt sich das Oberhaupt der spirituellen Gesellschaft in einen Bacchanten, indem er eine Art sinnlichen Durchbruch erlebt und „gleichsam ergänzend, die rasend lustigsten Tänze“ (B. 11.431) tanzt. Dies deutet schon darauf hin, daß ein fataler Kampf zwischen den beiden unversöhnlichen Weltauffassungen nicht zu vermeiden ist. Diese tiefe Kluft zwischen der vergeistigten Tugendhaftigkeit und der Würdigung der von Gott gegebenen Sinnlichkeit spiegelt sich auch in der gegensätzlichen Musik wider, wenn „allerlei Zerr-Melodien“ (B. 11.430) in der Ritterburg herrschen, während die Klänge von Apollo und Bacchus „die Gefühle der höchsten Wonne“ (B. 11.431) vermitteln.

Angeichts des antagonistischen Machtkampfes kommt die Ehefrau des Ritters, die Diana den Widerpart bietet, ins Spiel. Diesen Vorgang setzt Heine wieder anhand einer tänzerischen Darstellung ins Bild:

Die Burgfrau läßt endlich in den tollsten Sprüngen ihrem Zorn und ihrer Entrüstung freien Lauf, und wir sehen ein Pas-de-deux, wo griechisch-heidnische Götterlust mit der germanisch spiritualistischen Haustugend einen Zweikampf tanzt. (B. 11.431)

Hier bringt Heine sein zentrales Interesse und den Zielpunkt seiner Angriffe zur Sprache. In seiner Gegenüberstellung der griechischen und der germanischen Welt macht er zunächst deutlich, daß die Gegenbegriffe „heidnisch“ und „spiritualistisch“ nicht nur in einem gesellschaftlichen, sondern auch in einem geschichtlichen Rahmen zu sehen sind. Dieser Machtkampf innerhalb des Begriffspaares bestimmt nach Heines Ansicht die Geschichte der Menschheit, seitdem das Christentum den vergeblichen Versuch macht, das Heidnische zu vergeistigen. Dieser Versuch ist erfolglos, weil das Heidnische zu den menschlichen Wesenszügen gehört. Der Kampf hat aber zur Folge, daß die „Götterlust“ preisgegeben wird und an ihrer Stelle die „Haustugend“ an Bedeutung gewinnt.

Bemerkenswert ist hier, daß Heine den Widerstreit zwischen den beiden geschichtsprägenden Prinzipien als Eifersuchtsszene darstellt, in der zwei Frauen um einen Mann buhlen. Er sieht eine strukturbildende Parallelität zwischen der ideologischen Rivalität und dem Wettstreit aus Eifersucht, denn in beiden Fällen geht

es um den alleinigen Besitzanspruch. Die Mechanismen der beiden Auseinandersetzungen, deren Ziel die Beseitigung des Gegners ist, sind deckungsgleich. Damit wird die Emotionalität des besitzergreifenden Machtkampfes in einer doppelten Weise – in dem zornigen Affekt einer gekränkten Ehefrau und in dem sinnlichen Erlebnis des Tanzens – geradezu handgreiflich verbildlicht.

Mit einem verachtenden Blick auf die ganze Versammlung verläßt Diana schließlich die Ritterburg in der Einsicht, daß der Streit sinnlos ist. Auf ihre Unverträglichkeit mit der germanischen Konvention des Christentums verweist sie bereits zuvor durch ihren „edelsten göttlichen Tanz“ (B. 11.431), mit dem sie ihre Zugehörigkeit zum Venusberg zum Ausdruck bringt. Heine verfolgt damit die Absicht, die von Diana verkörperte sensualistische Einstellung durch ihre Lokalisierung in der Sagenwelt gegenüber der germanischen Wirklichkeit der Ritterburg zu würdigen, welche wiederum in der Ehe des Ritters zu beobachten ist:

Der Ritter will ihnen verzweiflungsvoll folgen, wird aber von seiner Gattin, ihren Zofen und seiner übrigen Dienerschaft zurückgehalten. Draußen bacchantische Jubelmusik, im Saal aber dreht sich wieder der ununterbrochene steife Fackeltanz. (B. 11.431)

Hier ist das „Draußen“ keine Erweiterung und Fortsetzung der Vorgänge „im Saal“, sondern die Gegenwelt dazu. In dieser Beziehungslosigkeit zwischen den beiden Räumen, die zeitlich parallel existieren, drückt sich die Differenz zwischen der hellenischen und der germanischen Lebensvorstellung und die Unmöglichkeit ihrer Konvergenz aus.

Der verzweifelte Ritter kommt im dritten Tableau bei seiner Suche nach Diana mit den Elementargeistern in Berührung, die sich in der wilden Gebirgslandschaft am Eingang des Venusbergs verbergen. Dieser Kontakt gewährt dem Ritter einen Einblick in ihre Existenz und ihre Bedeutung. Auch in der Verbannung verlieren sie ihre Stärke nicht, „die menschliche Hoffnung auf sinnliches Glück und Schönheit“³⁹ zwar als etwas, das „verdrängt, verdammt und verbannt worden ist“, aber dennoch unzerstörbar bleibt, in ihrer ätherischen Form auszusprechen. Darin besteht der politische Gehalt ihrer unterdrückten Präsenz.⁴⁰ In diesem Zusammenhang weist das Volksleben in seinem Glauben an die Unsterblichkeit der Elementargeister und

39 Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart 1981, S. 301.

40 Ebd., S. 298.

Götter eine bedeutungsvolle Verbindung und Zugangsmöglichkeit zum erfüllten Glück der Körperlichkeit auf. Damit stellt Heine die geheim ausgelebte Sinnenlust des Volkes gegen den christlichen Dogmatismus dar.

Die Unbesiegbarkeit des Göttlichen verkörpert Diana auf einem schneeweißen Roß, indem sie die drei tragenden Hauptkräfte der mythischen Welt zusammenbringt: die Götter in Gestalt von Apollo und Bacchus, die großen Dichter des Altertums und des Mittelalters und schöne Frauen.⁴¹ Der substantielle Gehalt der Göttlichkeit wird durch diese Präzisierung in die Sprache des Sinnbildes übersetzt, indem diese drei Hauptkräfte für ganzheitliche Lebensweise, Dichtung und Schönheit stehen. Heine will damit die unauflösliche innere Zusammengehörigkeit dieser drei Komponenten und ihre gegenseitige Wechselwirkung zum Ausdruck bringen. Deshalb ist Diana als Anführerin des Zuges weit mehr als eine verliebte Frauenfigur, deren Hauptinteresse in der tabuisierten Liebschaft liegt, sie übernimmt vielmehr eine vermittelnde Funktion für das Zurückholen dieser Kräfte in die Lebenspraxis. Damit unterstreicht Heine auch die unmittelbare Nähe der Dichtung zur Vollkommenheit und ihre Zugehörigkeit zum Schönen.

Daß Diana den Ritter in den Venusberg hineinführen will, stößt aber auf den heftigen Widerstand des treuen Eckart, der den freudeberauschten Ritter „in entzückten Tänzen“ (B. 11.433) des Wiedersehens am Eintritt hindert. Seine Entschlossenheit, den Ritter zurückzuhalten, hebt sich stark ab vom Hintergrundbild des Venusbergs, dem Sitz „aller Üppigkeit und Wollust“ (ebd.), denn Eckart personifiziert das christliche Prinzip und Gebot. Die noch immer wirksame Macht dieses Prinzips zeigt sich daran, daß es Eckart zeitweilig gelingt, den Ritter vor dem Einfluß der heidnischen Verderblichkeit zu retten.

Die Rettung vollzieht sich aber in der Auslieferung des Leibes, genauer: durch die Tötung des Körpers. In der Mentalität des Tugendhaften, in der die Abtötung des Körpers als Mittel zur Rettung der Seele gesehen wird, offenbart sich die unversöhnliche Feindschaft zwischen Geist und Leib im Christentum. Der Tod des Ritters weist außerdem auf die erhebliche Schwierigkeit hin, die ausgeformte dogmatische Einstellung und ihre Auswirkungen zu überwinden.

41 Es sei hier daran erinnert, daß Heine das Motiv des wilden Jagdzuges auch in *Atta Troll* in ähnlicher Funktion benutzt.

Heine bedient sich auch weiter der Technik der Gegenüberstellung, indem er das Innere des Venusberges zum Handlungsort des vierten Tableaus bestimmt. Im Gegensatz zum Eingang des Venusberges bietet sich die innere Landschaft als Ort für die Verwirklichung von verschiedensten Begegnungen von Menschen an, deren Zeitspanne über das Mittelalter zurück bis zur Antike reicht.

Ein näherer Blick auf das Treffen klärt die Funktion dieser ungewöhnlichen Begegnungen. Zunächst führt Heine den sensualistischen Ruf oder die Fabelhaftigkeit als Grund und Bedingung für den Aufenthalt so vieler unterschiedlicher Menschen an.⁴²

Dabei ist bemerkenswert, daß sich nicht nur Helena und Goethe, sondern auch die Träger der „höchsten Kirchämther“ (B. 11.434) dort befinden. Wenn Heine mit solcher Selbstverständlichkeit die Teilnahme der christlichen Kirche am Fest der Lebensfreude zeigt, ist dies nicht nur eine entlarvende Anklage ihrer Scheinheiligkeit, sondern auch eine aufgeklärte Anerkennung des unabdingbaren Rechts auf ausgelassene Lebenslust, das auch Religion und Sittlichkeit nicht außer Kraft setzen können. Heine bedient sich der Kirche, um diese selbst ihre eigenen Grundprinzipien widerlegen zu lassen. Dies ist die exakte Verkehrung der Ballgesellschaft des zweiten Tableaus in der Ritterburg. Die in der christianisierten Gesellschaft geltenden moralischen Normen werden aufgegeben und negiert.

Der Höhepunkt des Festes ist die Erscheinung des Liebespaares Venus und Tannhäuser, das in seiner maßlos erotischen Beziehung als Inbegriff der sinnlichen Liebe erscheint.⁴³ Die Bestimmung dieser Beziehung nimmt sichtbare Gestalt in einem Tanz an, und zwar in einem sehr sinnlichen Pas-de-deux, „welches schier an die verbotensten Tänze der Neuzeit erinnert“ (ebd.). Durch den Hinweis auf die Verbindung zwischen dem Venustanz und dem verbotenen Tanz des Cancan wirft

42 Günter Oesterle sieht die Bedeutung des Venusberges nicht nur als Ort der Befreiung von der christlichen Unterdrückung der Sinnlichkeit, sondern auch im Zusammenhang des dichterischen Problems des Erotischen innerhalb der Konventionen der bürgerlichen modernen Gesellschaft. Siehe Günter Oesterle: Heinrich Heines Tannhäusergedicht. In: Rolf Hosfeld (Hrsg.): Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen. Argument-Sonderband AS 124. Berlin 1986, S. 9.

43 Die überlieferte Liebesgeschichte von Venus und Tannhäuser greift Heine im Jahr 1837 unter dem Titel *Der Tannhäuser – Eine Legende (Geschrieben 1836)* auf, der in seinem *Neuen Gedichten* aufgenommen wurde. Heine hat allerdings dem Erstdruck dieser „Legende“ in den *Elementargeistern* die alte Fassung beigelegt. In diesem Tannhäusergedicht erteilt Heine dem christlichen Glauben eine Absage. Zugleich stellt er aber auch die folgenschwere Verwerflichkeit des zerstörerischen Moments einer einförmigen Diesseitsbejahung dar, da eine solche Ausschließlichkeit unvermeidlich Langeweile, Überdruß und Zweifel hervorbringe. s. DHA 9, 350-356.

Hierzu Jochen Zinke: Tannhäuser im Exil. Zu Heines „Legende“ Der Tannhäuser. In: Günter Häntzschel (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 4. Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus. Stuttgart 1983, S. 218.

Heine einen scharfen analytischen Blick auf die einseitig sinnlich orientierte Liebesbeziehung zwischen Venus und Tannhäuser. Auch hier zeigt er nämlich die Wirklichkeit einer auf Einseitigkeit beruhenden menschlichen Beziehung. Da er die Folgeschwere jeder dichotomischen Weltvorstellung fürchtet, richtet sich Heine sowohl gegen die Sinnenverneinung der christlichen Lehre als auch gegen die Verabsolutierung einer maßlosen Genußsucht, denn beide bleiben nach seiner Ansicht wegen ihrer kompromißlosen gegenseitigen Ablehnung stets in ihrer Extremposition gefangen.

Heines Standpunkt gegenüber der germanischen spirituellen Liebe ist bereits bekannt, hier macht er dagegen auch starke Vorbehalte gegen die Beziehung zwischen Venus und Tannhäuser geltend. Er verhält sich ablehnend und kritisch gegenüber dem Lustprinzip der beiden, was auf den ersten Blick seinem Plädoyer für die Emanzipation der Sinnlichkeit zu widersprechen scheint, und bezeichnet ihre Beziehung als „eine unverwüstliche Liebe, die aber keineswegs auf wechselseitiger Achtung beruht“ (B. 11.435).

Damit weist Heine auf die zwangsläufige Ermüdung einer Liebesbeziehung hin, die sich unentwegt in der Nähe zu der verdinglichten Sinnlichkeit bewegt und die Partner aneinander fesselt. Die zur Alltäglichkeit und Gewohnheit tendierende Liebesbeziehung zeigt ihre Kehrseite in der Form der Selbstentblößung.⁴⁴ Gerade diese maßlose Verfügbarkeit sieht Heine als bedrohliche Potenz einer Sinnlichkeit an, die sich uneingeschränkt der Reizgewalt unterwirft. Dies ist für Heine keine ideale Kompensation der sinnenverneinenden Einstellung, sondern nur eine radikale Umkehrung des vorhandenen Mangels, die zur Deformation des Wesentlichen führt.

Dennoch ist Heine keineswegs bereit, das von Venus vertretene Lebenselement aufzugeben noch seine befreiende heilende Kraft in Frage zu stellen, wenn er den von dem christlichen Eckart getöteten Ritter durch die Macht des heidnischen Bacchus ins Leben zurückkehren läßt. Heine vertritt die Ansicht, daß selbst Apollo es lediglich vermag, dem Ritter ein kurzzeitiges Leben zu gewähren, aber er ihm keine dauernde Lebenskraft verleihen kann. Interessanterweise zeigt sich die Liebesgöttin

⁴⁴ Auch die heidnische freie Liebesbeziehung hält der Gefahr der Verbürgerlichung nicht stand, wenn sie in die Dienstbarkeit der Alltagshandlung gerät und Ritualform gewinnt. An der Stelle, an der die Liebesbeziehung von Venus und Tannhäuser in eine Ehebeziehung übergeht, heißt es folgendermaßen:
„Aus ihrer Nase rann das Blut, den Augen die Tränen entflossen; sie hat mit Tränen und Blut das Gesicht des geliebten Mannes begossen [...] Sie gab ihm Suppe, sie gab ihm Brot, sie wusch seine wunden Füße, sie kämmte ihm das struppige Haar und lachte dabei so süße.“ Vgl. Günter Oesterle: a.a.O., S. 29.

Venus „ohnmächtig gegen den Tod“ (B. 11.435). Angesichts des Todes des Ritters bringt Diana die Unsagbarkeit ihrer Trauer und die Machtlosigkeit der Sprache schlechthin in einem Tanz zum Ausdruck, dessen Aussagekraft sich aus der Bildsprache einer mit den Seelen vereinigten Gebärde ergibt:

Diana tanzt ihren entsetzlichen Verzweiflungstanz, mit allen erschütternden Kennzeichen einer wahren tragischen Leidenschaft, ohne Beimischung von Galanterie und Laune. (ebd.)

Dieser Tanz macht deutlich, daß Liebesschmerzen selbst die Götter einer ausweglosen Verzweiflung aussetzen und die Liebe die allem überlegene Gewalt ist. Das Tanz- und Weinfest von Bacchus wird indessen zum Zeichen der Lebensquelle⁴⁵, indem dem christlichen sittenstrengen germanischen Ritter durch „die verwegenen und berauschtesten Tänze“ (B. 11.436) eine wiederbelebende Verwandlung in einen bacchantinischen Tänzer gelingt. Hieraus erschließt sich die Bedeutung seines Todes: Der Tod ist eine Notwendigkeit, da er die Bedingung für seine Wiedergeburt ist. Der Ritter gewinnt seine ursprüngliche Ganzheit erst im Prozeß des Sterbens und der Wiedergeburt zurück.

Der Sieg über die Leblosigkeit der moralischen Lehre wird nach der Unterbrechung durch den Tod „in wieder fortgesetzten Quadrillen“ (ebd.) als ein Fest der „Auferstehung“ (ebd.) und der Freude gefeiert, dessen Höhepunkt die Übergabe des Rosenkranzes von Venus und Tannhäuser an Diana und den Ritter ist. Dieser Krönung der Liebesbeziehung von Diana und dem Ritter kommt eine doppelte symbolische Bedeutung zu: Das ungleiche Liebespaar besiegt zum einen die gesellschaftlich bedingten Hindernisse und die Dominanz der Intoleranz. Zum anderen ist das Abtreten von Venus und Tannhäuser als Inkarnation der Liebe noch einmal ein Beleg für Heines Skepsis gegenüber dieser Beziehung. Er sieht offensichtlich sein Liebesideal nicht in einer solchen Beziehung verwirklicht. Dagegen stellt er das Liebesverhältnis von Diana und dem Ritter als beispielhafte Verbundenheit dar, in der zwei grundverschiedene Lebenskomponenten sich vereinigen und eine Synthese bilden, ohne auf ihre Eigenheiten zu verzichten und sich bedingungslos dem anderen zu fügen.

45 Der Triumph des Bacchus über den Tod stellt die Macht der Lebensfreude dar, die sich als stärker als die der Liebe und der Poesie (in Gestalt des Apollo) erweist. Vgl. Lia Secci: Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heines. In: Luciano Zagari u.a. (Hrsg.): Zu Heinrich Heine. Stuttgart 1981, S. 92. Ferner Benno von Wiese: Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk. Berlin 1976, S. 109.

Die Auszeichnung mit dem Rosenkranz ist in diesem Sinne Heines lobende Anerkennung für die Überwindung des Diktats der fanatischen Einseitigkeit und Ausdruck seiner Hoffnung für die Zukunft.

Mit der Wiederaufnahme des vertrauten Materials, des Motivs Diana / Tannhäuser, und durch die Technik seiner tänzerischen Figuration gelingt Heine der Versuch, den Grundkonflikt der geschichtlichen Entwicklung in eine germanische mythologische Liebesgeschichte hineinschlüpfen zu lassen, so daß zwischen beiden eine transparente Beziehung entsteht. Zu diesem Zweck arbeitet er den Tanz als treffendes Medium heraus, der sich seinem Wesen nach unmittelbar auf das ganzheitliche Befinden des Menschen bezieht. In der tänzerischen Sinnenwelt erreicht die Darstellbarkeit einer Liebesgeschichte das Höchstmaß, indem das Tänzerische die menschliche Leiblichkeit zu einem einzigartigen Verständigungsmittel emporhebt.

2.5 Faust als Tänzer

2.5.1 Vom Denker zum Künstler: Tanz als Mittel zur Vervollkommnung

In seiner Faustdichtung, die Heine 1846 im Auftrag des Direktors des Königlichen Theaters in London, Benjamin Lumley, schreibt, erlangt der Tanz eine maßgebliche Funktion als Gestaltungsmedium: Er ermöglicht Faust den Zugang zur Teufelswelt.

Heines Faust will sein geistiges, theoretisches Wissen mit dem „Können“ und „Genießen“ verbinden und seine Existenz auf eine neue Grundlage stellen. Er will das Tabu der Weltordnung brechen. Um dies realisieren zu können, muß er einen Blutpakt mit dem Teufel schließen, der allerdings mit zwei Bedingungen verbunden ist. Zunächst muß Faust die „ernste ehrsame Dokortracht“ ablegen und den „sündig bunten Flitterstaat“ anziehen. Nach dem Kleiderwechsel muß er dann bei Mephistophela – der weiblichen Gestalt des Teufels Mephisto – eine Tanzausbildung beginnen. Durch diesen Unterricht entsteht zwischen Faust und Mephistophela eine Schüler-Lehrer-Beziehung, gleichzeitig werden sie aber auch zu Verbündeten. Nach Erfüllung dieser zwei Bedingungen tritt Faust als Tänzer in einer neuen Welt auf.

Die Umwandlung Fausts in einen Tänzer ist der Versuch Heines, der Tradition der Faust-Dichtung eine eigenständige Version abzugewinnen. Während die Umkleide-Szene die innere Wandlung Fausts außen sichtbar machen soll, veranschaulicht der Tanzunterricht den Entwicklungsprozeß des Wissenschaftlers zum Künstler.⁴⁶ Seine Unbeholfenheit und Steifheit sollen durch den Tanzunterricht verschwinden. Statt dessen soll Faust die höchste künstlerische Fertigkeit entwickeln. Mit der Beherrschung dieser Kunst gelingt es Faust, als Tänzer die verborgene Welt selbst kennenzulernen. Nun ist er nicht mehr ein Denker, dessen Handlungsmöglichkeiten nicht über sein Studierzimmer hinausreichen, sondern ein Künstler, der durch das Aneignen von „allen Kunststücke[n] und Handgriffe[n], oder vielmehr Fußgriffe[n] des Metiers“ (DHA, Bd.9, S. 87) seine Bewegungsfreiheit gewonnen hat. Fausts tänzerisches Auftreten wird durch „ein brillantes Pas-de-deux mit Mephistophela“ gekrönt. Dieser Tanz ist sowohl als Fausts „Reifeprüfung“ als auch als Symbol für den Pakt mit dem Teufel zu deuten. Mit seiner tänzerischen Virtuosität führt Faust die Befreiung des Körpers von der Unterdrückung durch den

⁴⁶ Zur Symbiose-Beziehung von Tanz und Dichtung vgl. DHA 9.723.

Geist vor. Der Körper wird zum künstlerischen Freiraum für die Darstellung menschlichen Erlebens.

Faust hat die autoritäre Geistigkeit überwunden und bemächtigt sich durch den Tanz „mit immer sich steigender Seelentrunkenheit“ (*Der Doktor Faust*; B. 11.360) einer neuen Existenz der Körperlichkeit. Mit seiner tänzerischen Leidenschaft gewinnt er die Gegenliebe der Herzogin, die ihn mit ihrer körperlichen Schönheit und Üppigkeit zur Unterzeichnung des Blutpaktess bewogen hatte. Die Herzogin verschwindet aber durch die Zauberkraft Mephistophelas.

Daraufhin nimmt Faust ihre Verfolgung auf. Er beginnt eine gemeinsame Weltreise mit Mephistophela, bei der es kein Zurück gibt. Um das Herzogspaar zu verführen, tanzen Faust und Mephistophela im 2. Akt ein Pas-de-deux. Anders als im 1. Akt wird hier der Pas-de-deux als Mittel der Verführung eingesetzt, dessen Kraft nicht zu widerstehen ist. Das Entgegenkommen der Herzogin führt schnell zu einer „überschwenglichen Passion der beiden“ (B. 11.361), die aber von Mephistophela parodiert wird. Als Faust die wahre Identität der Herzogin – sie ist eine Satansbraut – entdeckt, verursacht dies bei ihm keinen Schrecken. Im Gegenteil, er benutzt dies als Anlaß für ein Rendezvous am nächsten Hexensabbat. An dieser Stelle zeigt sich ganz klar, daß er sich keine Grenzen des Erfahrbaren setzen will; d.h. „er fällt ab von Gott, verzichtet auf seine himmlische Seligkeit und huldigt dem Satan und dessen irdischen Herrlichkeiten.“ (B. 11/Erläuterungen.377f.).

Der Hexensabbat im 3. Akt bildet eine extravagante Kulisse für das Rendezvous von Faust und der Herzogin, die nun ihrem entflammten Verlangen nachgehen wollen. Die Schrankenlosigkeit des Hexensabbats auf dem Blocksberg zeigt sich an den „extravaganten Polkasprüngen“ vieler Mönche und Nonnen (B. 11.365). Heine kritisiert damit nicht nur die kirchliche Unterdrückung und Autorität, sondern erklärt auch die Befriedigung menschlicher Bedürfnisse unabhängig vom gesellschaftlichen Status zu einem Recht. Ferner parodiert er die Kirchenmusik, indem er sie bei der Satansmesse erklingen läßt. Damit stellt er implizit einen Zusammenhang zwischen dem christlichen Gottesdienst und der Satansverehrung her.

Aus dem exzessiven Ausleben des sinnlichen Genusses resultieren nun allerdings „Überdruß und Widerwillen“. Fausts anfängliche Begeisterung für die Herzogin schlägt schnell in Abscheu und Ekel um. Ein nur leiblicher Exzeß, der dem Geistigen

keinen Wert beimißt und ausschließlich aufs Körperliche ausgerichtet ist, ist keine Überwindung und Ausdehnung der einseitigen Lebenserfahrung, sondern eine diametrale Travestie derselben. Es ist im Grunde nur eine deformierte Reduzierung des menschlichen Daseins auf die materielle Ebene, die die Forderung nach einer ganzheitlichen Erfüllung der Bedürfnisse nicht verwirklicht. Deshalb entfremdet sich Faust der Herzogin. Er ist nicht deshalb dem Vergeistigungszwang des Christentums entflohen, weil er sich der Macht des Leibes unterwerfen will, sondern weil er die Diskrepanz zwischen Geist und Körper überwinden will.

Angesichts seiner Abneigung gegen die maßlose Genußsucht reflektiert Faust über sein Lebensideal, das auf eine Einheit zwischen Geist und Körper ausgerichtet ist. Die Herzogin besteht indessen auf der Fortführung des Exzesses. In diesem Punkt unterscheidet sich Fausts Weltansicht von der der Herzogin. Die Herzogin steht für die Herrschaft des Lustprinzips, dessen Realisierung nur auf Kosten der Geistigkeit, in einer deformierten Sublimation der leiblichen Komponente möglich ist. Hier bringt Heine seine Kritik an einem „Vulgärsensualismus“ zum Ausdruck, dessen „elementar-einseitige Körperlichkeit keine lebbarere Alternative zur christlichen Weltverneinung darstellt“.⁴⁷ Die „krude Selbstbefriedigung“⁴⁸ ist nicht das, was Faust mit dem Blutpakt gewinnen wollte. Sie ist für ihn nur eine pathologische Abkehr von dem totalitären Zwangsspiritualismus. Die Beziehung zwischen Faust und der Herzogin ist somit auch als intrapersonale Konfliktbeziehung zwischen Körper und Geist zu verstehen.

Das Gegenbild dazu stellt dann die Helena-Gestalt im 4. Akt dar. Faust empfindet „eine unendliche Sehnsucht nach dem Reinschönen, nach griechischer Harmonie, nach den uneigennützig edlen Gestalten der homerischen Frühlingswelt“ (B. 11.366).

Um diesen Wunsch zu erfüllen, zeigt Mephistophela ihm das Helena-Bild, in dem Faust die Entsprechung seines Lebensideals findet. Helena verkörpert die Welt der Ausgewogenheit und der ursprünglichen Einheit von Körper und Geist, von Denken und Handeln. Ein vollkommenes Leben in der Glückseligkeit steht im Einklang von Menschen, Natur und Kultur:

⁴⁷ Markus Küpper: Heinrich Heines Arbeit am Mythos. München 1994, S. 227.

⁴⁸ Ariane Neuhaus-Koch: Heine als Faust-Philologe und Erneuerer der volksliterarischen Tradition. In: W. Grossmann (Hrsg.): Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Symposium anlässlich der Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine. Essen 1990, S. 140.

Alles atmet hier griechische Heiterkeit, ambrosischen Götterfrieden, klassische Ruhe. Nichts erinnert an ein neblichtiges Jenseits, an mystische Wollust- und Angstschaue, an überirdische Ekstase eines Geistes, der sich von der Körperlichkeit emanzipiert: hier ist alles real plastische Seligkeit ohne retrospektive Wehmut, ohne ahnende leere Sehnsucht. (B. 11.367)

In dieser Darstellung spiegelt sich Heines utopische Vision einer Welt wider, in der eine konventionelle Unterscheidung von Gut und Böse, Wehmut und irdischer Entsagung zwecklos ist. In Helenas Welt wird die Welt noch in ihrer Urform wahrgenommen, dort gibt es auch keine Zerrissenheit zwischen Form und Inhalt. Dementsprechend zeichnet sich ihr Tanz durch würdige Gemessenheit aus:

[...] und sie tanzt an der Spitze ihrer Hofmägde vor dem Venus-Tempel Tanz und Posituren, im Einklang mit der Umgebung, gemessen, keusch und feierlich. (B. 11.367)

Heine beschreibt Helenas Tanz lediglich mit drei Adjektiven: gemessen, keusch und feierlich. Diese Knappheit der Beschreibung steht in deutlichem Gegensatz zur Darstellung des Tanzes der Herzogin. Sie macht gleichzeitig deutlich, wie Heines Tanzideal aussieht: Gemessenheit, Keuschheit und Feierlichkeit sind ihre entscheidenden Komponenten. Helenas Tanz zeichnet sich nicht durch extreme Einseitigkeit aus, vielmehr bringt er das Gleichgewicht und die Gleichberechtigung von Gegensätzlichkeiten in vollkommener Weise zum Ausdruck.

Noch aus einem anderen Grund kommt Helenas Tanz eine große Bedeutung zu. In ihrem Tanz vergegenwärtigt sich die Dichtung selbst, die sonst nirgendwo einen angemessenen Platz findet; Helena ist die schönste Frau der Poesie (ebd.). Beiden, der Dichtung und der Figur der Helena, sind zwei Dinge gemein: die Schönheit und die Gefährdung ihrer Existenz. Dichtung und Mythologie suchen nach der Ursprünglichkeit und bewahren dadurch ihre Schönheit. Aber gerade aus diesem Grund sind sie der Gefahr ausgesetzt, aus dem Bereich des Alltags verdrängt zu werden. Zudem weigern sich beide, sich mit der gegebenen Realität zu versöhnen.

Faust ist es jedoch gelungen, mit Helena zu tanzen, obwohl die Tanzaufführung mit bestimmten Bedingungen verknüpft ist. Faust und Mephistophela müssen sich umziehen, ihre „mittelalterlich romantische Kleidung gegen einfach herrliche griechische Gewänder“ (ebd.) eintauschen. Dieses Umkleiden ist für Heine offensichtlich von großer Bedeutung. Er selbst bezeichnet diesen Akt als „Umwandlung“. Die Umkleide-Aktion auf der Insel Helenas ist die Visualisierung der inneren Wandlung, an der auch Mephistophela sich beteiligt, die zusammen mit

Faust und Helena tanzt. Heine inszeniert damit eine szenische Würdigung der Dichtung:

in solcher Umwandlung, wieder mit der Helena auf die Vorderszene treffend, tragieren sie irgendeinen mythologischen Dreitanz. (B. 11.367)

Über das Medium des Tanzes treffen sich das Wissen (Doktor Faust), die Mythologie (Helena) und das sensualistische Prinzip (Mephistophela) und bringen die Dichtung zur Vollendung. Darin liegt die symbolische Bedeutung des Dreitanzes, wobei Faust es nicht vermag, allein mit Helena einen Pas-de-deux zu tanzen.⁴⁹ Dieser vollkommene Glückszustand, in dem Dichtung und Mythologie miteinander tanzen, kann aber nicht lange bestehen, da der Kampf des Alltags seinen Gegner mit zerstörerischer Gewalt vernichtet. Mephistophela kann es zwar verhindern, daß die eifersüchtige Herzogin in die Welt der Dichtung hineinbricht. Doch durch die Rache der Herzogin wird der von Faust ersehnte Augenblick der Glückseligkeit zunichte gemacht.

Solange der antagonistische Kampf um Sensualismus und Spiritualismus die Entwicklung der Weltgeschichte prägt, sind Dichtung und Mythologie von der fiktiven Realität bedroht. Ihre Existenz wird durch die Übermacht der fatalen Eifersucht der Schönheitsfeindlichkeit, sei es der spiritualistische Rigorismus oder das vulgäre Lustprinzip, zerstört. Helenas mythologische Welt erleidet dasselbe Schicksal:

Der Tempel ist zu einer Ruine zusammengesunken; die Bildsäulen liegen gebrochen am Boden; die Königin Helena sitzt als eine fast zum Gerippe entfleischte Leiche in einem weißen Laken zur Seite des Faust; die tanzenden Frauenzimmer sind ebenfalls nur noch knöcherne Gespenster.. (B. 11.368f.)

Selbst Helena, die Symbolfigur der Poesie und Mythologie, ist gegenüber der Rachegehalt des pathologischen Lebensprinzips und dem Groll des Faktischen ohnmächtig. Sie bleibt in Erinnerung als ein Versprechen einer möglichen Zukunft.⁵⁰

In dem Bild des Machtkampfes zwischen der Herzogin und Helena und der Zerstörung von Helenas Insel deutet Heine auf die Unmöglichkeit hin, in einer privaten Sphäre zum ursprünglichen Lebensglück zurückzufinden. Faust rettet sich

⁴⁹ Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart 1987, S. 373.

⁵⁰ Markus Küppers: a.a.O., S. 231.

vor der Rache, indem er die einst von ihm umworbene Herzogin tötet – einer Gewalttätigkeit folgt damit die andere.

Nachdem er mit seiner Suche nach einem vollkommenen Lebensglück gescheitert ist, versucht Faust sein Glück als „der fahrende Wunderdoktor“ „in scharlachrotem und goldbetreßtem Quacksalberkostüme“ (B. 11.370), und zwar in der bürgerlichen Gesellschaft in Holland. Indem Faust sich als Wunderdoktor vorstellt, setzt er sein Wissen und Können, das er auf Kosten des Glaubens erlangt hat, in die Praxis um: Er erweckt die „unbändige Tanzlust“ mit der „beinbewegenden Wirkung“ seines Zaubers. Daraufhin tanzt er noch einmal mit Mephistophela einen Pas-de-deux. Hieran zeigt sich, daß Faust seine Wundertat nur im Zusammenwirken mit der teuflischen Macht vollbringen kann. Mit der Beibehaltung des Bündnisses ist Faust aber bereit, auf einen Kompromiß einzugehen, indem er ein „blondlockiges Jungfrauenbild“ (ebd.), die Tochter des Bürgermeisters, zu seiner Braut nimmt. Faust versucht jetzt, eine neue Existenz „in bescheiden süßen Stilleben“ (B. 11.371) der Bürgerlichkeit zu gründen. Zur Darstellung des Projekts tanzt Faust mit seiner Braut die „sittsam bürgerlichen Hymeneen“. Er bemüht sich, nach der langen, ermüdenden Weltreise das friedliche Leben eines Bürgers zu führen. Er ist bereit, seine Forderung nach Emanzipation der Leiblichkeit und sein Recht auf Freiheit des Geistes für das selbstzufriedene Familienglück eines Kleinbürgers in Holland aufzugeben.⁵¹

Vergessen sind die Zweifel und die schwärmerischen
Schmerzgenüsse des Hochmutgeistes, und er strahlt vor innerer
Beseligung, wie der vergoldete Hahn eines Kirchturms. (B.
11.371)

Seine Selbstgefälligkeit läßt sich in ihrer Lächerlichkeit mit dem vergoldeten stolzen Hahn vergleichen. Mit dieser Anspielung auf das Sinnbild der Kirche stellt Heine einen Zusammenhang zwischen Bürgertum und Christentum her, die sich beide durch Sinnenfeindlichkeit auszeichnen. Fausts Versuch, sich in das bürgerliche Gesellschaftssystem zu integrieren, ist daher nichts anderes als die Rückkehr zum Christentum. Sein Rückfall in den Spiritualismus zeigt sich auch an seinem Hochzeitszug zur Kirche (ebd.). In diesem Moment ist Mephistophela nicht mehr seine Verbündete, sie stellt sich gegen Faust. Der Blutpakt wird auf zerstörerische

⁵¹ Die Holländer gelten bei Heine als Inbegriff des kleinbürgerlichen Spießers. Vgl. DHA 11.45-48.

Weise gelöst, und daraus ergibt sich eine Feindschaft, die mit der Vernichtung des einen durch den anderen beendet wird.

Dabei ist es Faust, der untergehen muß, denn er hat sein Versprechen nicht gehalten. Deshalb ist auch sein Fluchtversuch in den „Schoß der Kirche“ (ebd.) vergebens. Faust wird von Mephistophela, die sich in eine Schlange verwandelt hat, erdrosselt. Betrachtet man seinen Untergang, ist es offensichtlich, daß nicht seine moralische Verfehlung die Ursache für seinen Tod ist, sondern seine Inkonsequenz und Untreue, das heißt seine Flucht aus der emanzipatorischen Befreiungsarbeit in das Kleinbürgertum.⁵² Diese Flucht ist nicht nur ein Bruch des Paktes, sondern auch ein Verrat an der Selbstemanzipation. Heine verurteilt Fausts Verzicht auf die Revolte gegen die überholte Autorität und Macht des Christentums als Sündenfall. In seiner Faust-Dichtung gibt es keine Erlösung für Faust, er versagt ihm die Rettung.

Heine entwickelt bereits während seiner Göttinger Studienzeit ein großes Interesse an der Faust-Sage. Er verfolgt das Konzept, den Faust-Stoff mit einer Parodie auf die zeitgenössische Wissenschaft in Verbindung zu bringen. Zudem sieht Heine im Faust einen zeitunabhängigen Menschentypus, mit dem er sich identifizieren kann. Die große Bedeutung der Faust-Sage und seine große Begeisterung für den Stoff bringt er mit dem Bonmot auf den Punkt: „Jeder sollte einen Faust schreiben.“⁵³

Dieser prägnante Satz zeigt, daß es ein großer Reiz für Heine ist, sowohl den Gehalt des Anthropologischen als auch die zeitlose Gültigkeit der Faust-Mythologie auf die Gegenwart zu beziehen. Dennoch ist es für ihn angesichts der langen Tradition der Faust-Literatur in Deutschland, zumal angesichts von Goethes herausragender Faust-Bearbeitung, eine schwierige Herausforderung, einen neuen *Faust* zu schreiben. Um mit Goethe in Konkurrenz treten zu können, muß Heine seine Eigenständigkeit innerhalb der Faust-Tradition aufzeigen. Um seine Faust-Dichtung von anderen abzuheben, knüpft er einerseits an die volkstümlichen Überlieferungen an,⁵⁴ versucht andererseits, eine eigenständige Faust-Figur herauszuarbeiten⁵⁵ und eine neue

⁵² Markus Küppers: a.a.O., S. 233.

⁵³ Heine zu Wedekind, nach dessen Tagebucheintrag vom 20. Juni 1824 (Michael Werner (Hrsg.): Bd. 1, 1973, S. 103). Heines Bonmot bewegte Thomas Mann dazu, einen Faust-Roman zu schreiben.

⁵⁴ Erläuterungen zu dem Doktor Faust. B. 11.374.

⁵⁵ Günther Mahal: Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung. Göttingen 1972, S. 148.

literarische Form zu entwickeln. Heine realisiert sein Lebensprojekt, indem er seine Faust-Dichtung als „Tanzpoem“ gestaltet.

Fausts Handlungslogik wird von dem Motto des Antichristlichen, „Wissen, Können und Genießen“ stimmt, das sich dem Credo des Mittelalters, dem Glauben an Gott, entgegenstellt. Dieser Wahlspruch wird zum Lebensprinzip Fausts. Demnach stellt sich der Verzicht auf die irdischen Ansprüche als Zwangsergebnis aus der Ungewißheit und Angst dar. Heines Faust ist dieser kirchlichen Bevormundung entwachsen. Die Revolte gegen die Kirchenautorität resultiert aus Fausts Verlangen nach einer eigenen Welterfahrung:

Faust fängt an zu denken, seine gottlose Vernunft empört sich
gegen den heiligen Glauben seiner Väter, er will nicht länger im
Dunkeln tappen und dürftig hungern, er verlangt nach
Wissenschaft, nach weltlicher Macht, nach irdischer Lust, er will
Wissen, Können und Genießen. (B. 11.377)

Faust stellt sich jetzt der revolutionären Aufgabe, die Mündigkeit durch Selbständigkeit im Denken und Handeln als Ziel zu postulieren. Dieser Anspruch auf Selbstemanzipation hat auch politische Dimensionen und ist von großer Brisanz. Fausts Forderung nach weltlicher Macht, nach Aneignung der Wissenschaft ist – einmal in der Welt – nicht mehr zum Verstummen zu bringen. Faust nimmt die Wechselwirkung zwischen Machtausübung und Selbstverantwortung wahr. Das Ziel seiner Revolte ist in diesem Sinne, das Bestimmungsrecht über sich selbst zurückzuerhalten. Die durch Wissenschaft neu gewonnene Erkenntnis führt ihn sogar dazu, in Ablehnung der Entsagung das irdische Recht auf verbotenen Genuß einzuklagen.

In Heines Faust-Figur bündelt sich somit eine Fülle von Deutungsmöglichkeiten und Rezeptionsrichtungen. In seiner Forderung nach Abdankung des Spiritualismus und des Christentums kommt Heines scharfe Zeitkritik zum Ausdruck, die sich gegen den Obskurantismus der Mittelalterfreunde richtet. Insofern manifestiert sich in seiner Faust-Dichtung eine eindeutige politische Aussage, nämlich die Forderung nach einer Revolution. Dieser politische Aspekt gründet sich wiederum auf Heines Geschichtstheorie, wonach eine historische Entwicklung vom Spiritualismus zum Sensualismus, von der Unterdrückung zur Emanzipation stattfindet. Die Figur des Faust läßt sich damit auch als Personifizierung von Heines Modell der Geschichtsentwicklung deuten.

Mit seiner Forderung nach Wissenschaft und weltlicher Macht übernimmt Faust die Rolle des Intellektuellen in einer Phase des Epochenumbruchs, in der einerseits das überholte Gesellschaftssystem an der Macht festhält und andererseits die moderne Zeit nach einer neuen Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung drängt. Diese Rolle und Funktion der Intellektuellen, zumal an einer epochalen Zeitschwelle, ist für Heine von entscheidender Bedeutung. Daher läßt sich sagen, daß Heine fiktiv in die Figur des Faust hineinschlüpft und mit Fausts Entwicklung ein persönliches Interesse verfolgt.⁵⁶ Aus dem Figurenkomplex seiner Faustdichtung kann ein Denkmal für seine Zeit herausgearbeitet werden, in der die Trennung zwischen Wissenschaft, Kunst und Politik überwunden werden soll.

Aus dieser Deutungsperspektive der Faust-Figur läßt sich auch eine Parallele zur politischen Entwicklung der Deutschen herstellen. Letztlich kann Faust als „Inkarnation des deutschen Volks“⁵⁷ gelten. Für die Gestaltung seiner Auffassung sowohl von der Geschichtsentwicklung als auch vom Gesellschaftssystem bedient sich Heine des Tanzes als Medium. Dieses Medium ist der Darstellung angemessen, denn der Tanz ist das Sinnbild für die Freiheit der Bewegung. Der Tanz verträgt keine Unterdrückung der Körperlichkeit in welcher Form auch immer. Heine verleiht insofern dem Tanz die Form der Befreiung, in der das Befreite zum Ausdruck kommt: Der Tanz ist nicht nur ein Medium, sondern erhebt sich zum Inbegriff der Freiheit der Bewegung. Dieser Wesenszüge des Tanzes bedient Heine sich als Kontrast gegenüber dem gefesselten Geist. Indem der Tanz die Freiheit der Bewegung verkörpert, fungiert er als Sprache des Sensualismus. In diesem Sinne ist der Tanzunterricht Mephistophelas der Sprachunterricht des Sensualismus. Faust lernt durch das Tanzen die Sprache des Körpers und perfektioniert sie als Ausdrucksmittel, in dem Phantasie und Realität versöhnt werden. So bezeichnet Klaus Briegleb die Faustdichtung Heines als „Schreibtanzen“⁵⁸. Heine gelingt es mit der Wahl des Tanzmediums, dem episodischen Stoff die freisetzenden poetischen Bilder der souveränen Imagination abzugewinnen.⁵⁹

⁵⁶ Markus Küppers: a.a.O., S. 241. Vgl. Ariane Neuhaus-Koch: a.a.O., S. 134.

⁵⁷ DHA 9.734.

⁵⁸ Klaus Briegleb : Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution. Frankfurt/Main 1986, S. 120.

⁵⁹ Ariane Neuhaus-Koch : Heines Arbeit am Mythos. In: W. Gössmann, Joseph A. Kruse (Hrsg.) : Der späte Heine 1848-1856, Hamburg 1982, S.57.

2.5.2 Der Teufel als Tanzmeister

In Heines Konzeption des Faustbuchs wird durch Faust als Tänzer provokativ die implizite Sprengkraft der Sage aufgezeigt, die sie in bezug auf die gesellschaftliche Entwicklung wie auf die Lebensqualität besitzt, und seine individuelle Sinneserfahrung wird als eine emanzipatorische Geschichte des Weltverständnisses dargestellt. Dieses Konzept beruht auf einer ungewöhnlich einfallsreichen Konstitution des Werkes, die Fausts Tänzeridentität gerecht wird. Dabei schreibt Heine dem Teufel die entscheidende Funktion zu. Dieser ist Fausts Gegenpol und zugleich sein untrennbarer Partner. In Heines Faust-Dichtung nimmt der Teufel die Rolle des Tanzlehrers an, wird in der Beziehung zu Faust also zum Handlungsträger, während Faust die Rolle des Schülers zukommt. Bereits diese Beziehungskonzeption kennzeichnet Heines Affinität zu der Teufelsfigur und zu deren Macht, die auf die Ausgestaltung seiner Faustfigur große inhaltliche Auswirkungen hat. Da Heine die traditionell christliche Erziehung seiner Zeit für hinfällig hält, sieht er die Notwendigkeit, Faust umzuerziehen.

Von zentraler Bedeutung für Heines Verständnis des Teufels ist die Umwandlung des Teufels in eine Teufelin, die bei ihm „Mephistophela“ heißt. Mit diesem Kunstgriff erzielt Heine gleich mehrere Effekte. Zum einen will er mit der Figur des weiblichen Teufels seine Traditionstreue beweisen und sich dadurch zugleich von anderen Faust-Dichtungen unterscheiden.

Indem ich den Teufel und seine Gesellen als Tänzerinnen
erscheinen lasse, bin ich der Tradition treuer geblieben als Sie
vermuten. (B.11/Erläuterungen.388)

Heine verweist darauf, daß er mit einer weiblichen Teufelsfigur in der Tradition des alten Volksglaubens steht, während Goethe sich von diesen Überlieferungen zu weit entfernt habe.⁶⁰ Trotz des maßgebenden Christentums berge der Volksglaube heidnische Elemente in sich, die sich insbesondere in der Vorstellung des Teufels manifestieren. Dabei gebe es eine elementare innere Verwandtschaft zwischen dem Teuflischen und dem Weiblichen. Ein weiterer Grund für die weibliche Gestaltung

⁶⁰ Goethes Teufelsgestaltung wird von Heine insbesondere in den Erläuterungen zu seinem Doktor Faust kritisiert: „Sein Mephistopheles hat nicht die mindeste innere Verwandtschaft mit dem wahren Mephistopheles, wie ihn die älteren Volksbücher nennen. Auch hier bestärkt sich meine Vermutung, daß Goethe letztere nicht kannte, als er den ersten Teil des Fausts schrieb. Er hätte sonst in keiner so säuisch spaßhaften, so zynisch skurrilen Maske den Mephistopheles erscheinen lassen.“ (B.11/Erläuterungen.388)

des Teufels besteht für Heine darin, daß das Weibliche und das Teuflische allen Menschen immanent sind.⁶¹

Diese Charakteristika des Teufels benutzt Heine, um ein Gegenbild zu der vom Christentum geprägten Teufelsvorstellung zu entwerfen und damit zugleich das herrschende Wertesystem der Gesellschaft umzukehren. Er verwendet die geschichtliche Assoziation des Teuflischen und des Weiblichen für die Vermenschlichung des Teufels und die teuflische Darstellung der Weiblichkeit, die aufgrund ihrer Sündhaftigkeit und Schuld abgeurteilt wird.⁶² Beider Natur basiert auf dem Sinnlichen und Erotischen, beider Natur strebt danach. Diese Gemeinsamkeit macht es nach Heines Ansicht nötig, dem Teufel eine weibliche Gestalt zu geben:

Ich verleih ihm daher eine Gestalt, die seiner Würde angemessen.
(B. 11/ Erläuterungen.388)

In diesen Charakteristika sowohl des Teufels als auch der Weiblichkeit sieht Heine zugleich eine enge Verbindung zur Antike. Die revolutionäre Kraft ihrer sensualistischen, lebensbejahenden Haltung entsteht aus dem Kontakt mit der alten griechischen Kunst und Wissenschaft, in der der Sensualismus wurzelt. Die Verbindung des Teufels zur Dichtung bzw. Kunst stellt Heine gerne im Bild des Pegasus dar, das die trilaterale Beziehung zwischen Teufel, Mythos und Dichtung symbolisiert: „Eine minder natürliche, aber sehr tief sinnige Metamorphose ist es, daß sich, im älteren Faustbuche, der Mephistopheles in ein geflügeltes Roß verwandelt und auf seinem Rücken den Faust nach allen Ländern und Orten brachte, wohin dessen Sinn oder Sinnlichkeit begehrte“ (B. 11.390) Die Vermittlung dieser Kräfte und ihre Umsetzung in die Praxis machen für Heine die eigentliche Bedeutung der Faust-Geschichte aus:

Wenn ich oben aussprach, daß die Revolte der realistischen,
sensualistischen Lebenslust gegen die spiritualistische

⁶¹ Die Gestaltung des Teufels ist das visualisierte Abbild des menschlichen Gedankens: „Auf die Anrede Fausts: ‚Seid ihr Männer oder Weiber?‘ antworten sie: ‚Wir haben kein Geschlecht.‘ Faust fragt ferner, wie sie eigentlich aussähen unter ihrer grauen Hülle? und sie erwidern: ‚Wir haben keine Gestalt, die uns eigen wäre, wir entlehnen nach deinem Belieben jede Gestalt, worin du uns zu erblicken wünschst; wir werden immer aussehen wie deine Gedanken.“ (ebd., S. 380)

⁶² In diesem Zusammenhang vertritt Herbert Clasen die Ansicht, daß Heine diesen geschichtlich ausgeprägten Assoziationspunkt dazu funktionalisiert, den Zugang zur „irdischen Herrlichkeit“ über das weibliche Prinzip, das der Herrschaft der Männer, dem status quo, entgegengesetzt wird, zu erreichen. Dies sei Heines Beweggrund für die Umwandlung des Mephistopheles in Mephistophela. Siehe Herbert Clasen: Heinrich Heines Romantikcritik. Tradition – Produktion – Rezeption. Hamburg 1979, S. 372.

altkatholische Aszese die eigentliche Idee der Faust-Sage ist [...] (B. 11.384)

Die Revolte der Lebenslust liegt nach Heines Ansicht aber nicht nur der Dichtung der Antike, sondern auch der Wissenschaft zugrunde. Damit macht er auf eine symbiotische Beziehung zwischen den Lebensbereichen der Antike und des Heidentums aufmerksam. Heine sieht die Aufspaltungen und Zerlegungen der Institutionen des menschlichen Zusammenlebens in der christianisierten Welt als Genese der Dämonisierung der antiken und heidnischen Kultur, die im Gegensatz zum Christentum keine Beschränkung der Sinnlichkeit kannte und den Menschen keine Verweigerung ihrer eigenen Bedürfnisse abverlangte. Zur Festigung und Legitimation der Monopolherrschaft des Christentums war es nach Heines Ansicht zwingend erforderlich, die vorchristliche Kultur und deren Werte als das Böse anzusehen und zu verteufeln.

An eben diesen Hintergrund knüpft Heine mit seiner „Teufels-These“ an, die die Legitimität des Teufels als Gegenmacht zum Gotteswesen deutlich machen soll. Mit anderen Worten, Heine verneint nicht die Existenz des Teufels, sondern versucht, das christliche Verständnis des Teufels als Beweis in das evident Positive des Teufels umzuinterpretieren, das in der Geschichtsentwicklung eine fatale Abwertung zugunsten des christlichen Spiritualismus erfahren mußte.

Demnach entpuppt sich die christliche Teufelsvorstellung als eigene Schwäche und Angst, die es zu vermeiden sucht, sich mit dem unkontrollierbar starken Willen zur Selbstverwirklichung und der (womöglich gefährlichen) Selbstaufklärung durch eigenständiges Denken auseinanderzusetzen. In diesem Anspruch des Teufels besteht seine Gefährlichkeit:

Der Teufel ist ein Logiker. Er ist nicht bloß der Repräsentant der weltlichen Herrlichkeit, der Sinnenfreude, des Fleisches, er ist auch Repräsentant der menschlichen Vernunft, eben weil diese alle Rechte der Materie vindiziert; und er bildet somit den Gegensatz zu Christus, der nicht bloß den Geist, die asketische Entsinnlichung, das himmlische Heil, sondern auch den Glauben repräsentiert. Der Teufel glaubt nicht, er stützt sich nicht blindlings auf fremde Autoritäten, er will vielmehr dem eigenen Denken vertrauen, er macht Gebrauch von der Vernunft! Dieses ist nun freilich etwas Entsetzliches, und mit Recht hat die römisch-katholisch-apostolische Kirche das Selbstdenken als Teufelei verdammt und den Teufel, den Repräsentanten der Vernunft, für den Vater der Lüge erklärt. (*Elementargeister*, B. 5.677-678)

Während das traditionelle Verständnis von der Weltordnung den Teufel aus einer moralischen Haltung beurteilt und ihn als die Quelle allen Übels begreift, stellt Heine ihn als aufgeklärten Befreiungskämpfer dar, der weder auf die Werte und Notwendigkeiten des Materiellen noch auf die schöpferische Macht des Geistigen verzichten will.

Wofür der Teufel sich einsetzt, ist nicht die Zerstörung der menschlichen Glückseligkeit, sondern deren harmonische Verwirklichung und die Überwindung einer Lebensform, die zur Aufspaltung von Geist und Materie zwingt. Damit verleiht Heine dem Teufel die Funktion des Aufklärers, der die Menschen anhält, aus ihrer selbstverschuldeten Unfreiheit und Abhängigkeit herauszuwachsen. Aus seiner Sicht ist der Teufel keine Negation der geistigen Macht des Menschlichen, sondern deren Beförderer und Verteidiger.

Um diese Funktion des Teufels herauszustellen, verwendet Heine das Bild des Tanzes und macht den Tanz zum Medium. Der Tanz bringt das Teuflische des Teufels und dessen Wirkung gleichsam zur Sprache. Der Tanz ist das Gestaltungsmittel des Teufels, das in seiner Visualität unvermittelt sinnlich wahrgenommen wird. Heine macht den engen Zusammenhang zwischen der tänzerischen Sinnenlust des Teufels und der teuflischen Macht des Tanzes zur Grundlage seiner Faustdichtung:⁶³

Der Teufel ist ein großer Tanzkünstler, wie Sie sehen, und es darf wahrlich niemanden wundern, wenn er in der Gestalt einer Tänzerin sich einem verehrungswerten Publico präsentiert. (B. 11.390)

An anderer Stelle bezeichnet Heine den Teufel als Erfinder eines unsittlichen Tanzes namens Gaillard, der in seiner Frevelhaftigkeit dazu dient, „den Frommen ein Ärgernis zu geben.“ (ebd.).

Er ist ein logisch denkender Vernunftanhänger, der nach dem Wesen der Dinge fragt. Zugleich erkennt er die existentielle Bedeutung des materiellen Anteils an den menschlichen Bedürfnissen an und ist ein großer Tänzer, der den künstlerischen

⁶³ Die teuflische Macht des Tanzes, die unberechenbare Folgen haben kann, steht im Mittelpunkt der Geschichte des tanzenden Genf nach Johann Prätorius' Buch „Blockes-Berges Verrichtung“. Darin ist es dem Teufel gelungen, die ganze Stadt Genf zu seinem Tanz zu bringen. Diese Geschichte hat Heine in den Erläuterungen mit der folgenden Bemerkung aufgenommen:
„Denken Sie sich alle diese kleinen Genfer Heiligen, alle diese gottesfürchtigen Uhrmacher, alle diese Auserwählten des Herrn, alle diese tugendhaften Erzieherinnen, diese steifen, eckigen Prediger- und Schulmeisterfiguren, welche auf einmal die Gaillard zu tanzen beginnen!“ (ebd., S. 390)

Einsatz des Körpers beherrscht. Das Verbot eines derartigen Umgangs mit dem Leib und das Fehlen der teuflischen Schönheitserfahrung ist der eigentliche Grund für das Unglücklichsein des Menschen. Der Teufel soll Faust zur Überwindung dieser Selbsteinschränkung verhelfen.

In diesem Bild zeigt sich Heines provokatives Verständnis vom Teufel, das auf die Mängel der christlichen Weltauffassung hinweist. Die Provokation besteht darin, daß er das Recht auf das Teuflische zurückfordert, die befreiende Erfahrung des Sinnlichen einklagt und damit die alten Autoritäten und Wertvorstellungen herausfordert: Anders als Faust, der in der christlichen Erziehung gefangen bleibt, übernimmt Mephistophela selbst die Regie über sich, demonstriert ihre selbstbestimmten, magischen Kräfte.

Um Faust zum Unterzeichnen des Teufelpakts zu bewegen, führt Mephistophela mit großem Geschick die verschiedensten Verwandlungsmöglichkeiten vor. Der Zauberstab, den sie hierfür verwendet, verfügt sogar über die Kraft, „die unterweltlichen Majestäten [...] in lauter zierliche Ballettänzerinnen“ (B. 11.359) zu verwandeln und wieder verschwinden zu lassen. Er demonstriert Mephistophelas Macht, die nur mit der Gottes vergleichbar ist.⁶⁴

Mit seiner Hilfe kommt Fausts Bekanntschaft mit der Herzogin zustande, die in Wahrheit die Teufelin ist und ihn zurückweist. Interessanterweise findet diese Begegnung aber nur im Zauberspiegel statt. Diese Szene zeigt, daß Faust noch kein Mittel zur Verfügung hat, um seinen Wunsch zu realisieren. Trotz seines nach Erfüllung drängenden Verlangens ist seine Liebe für die Herzogin in Wahrheit nur eine Liebe zu deren Zauberbild:

Er kniet vor ihr nieder und sie wiederholt nur noch beleidigender ihre Gesten der Verachtung. Der arme Doktor wendet sich hinauf mit bittenden Blicken an Mephistophela, doch diese erwidert sie mit schalkhaften Achselzucken und sie bewegt ihren Zauberstab. (ebd.)

Um die Gegenliebe der Herzogin zu gewinnen, zeigt Faust seine bedingungslose Unterwerfung und kniet vor ihr nieder. In diesem verzweifelten Moment zeichnet sich bereits die Grenze seines Könnens, über die er um jeden Preis hinauskommen

⁶⁴ Die Gleichstellung des Teufels mit Gott kommt in den französischen Versionen der Elementargeister eindeutig zum Ausdruck. „Was nun wirklich Feuergeister betrifft, d.h. solche, die darin leben können, so gibt es deren nur zwei, und das sind Gott und der Teufel.“ (Kommentar zu *Elementargeister*, B. 3.1014)

möchte. Er will über mehr als nur über das Zauberbild seiner Vorstellungswelt verfügen. Dazu braucht er die Berechtigung der in dem Zauberstab symbolisierten Macht Mephistophelas, die nur in einer Partnerschaft und in einem Bündnis mit ihr zu erreichen ist. Wie schon an anderer Stelle dargestellt, ist der Teufelspakt unvermeidbar, denn etwas, was von der bestimmenden Macht verboten und abgesprochen ist, kann nur durch die Gegenmacht aufgehoben werden. Und da Mephistophela Mitherrschaft über die Welt ausübt, ist der Pakt mit ihr für Faust unumgänglich.

Der Kernpunkt des Paktes ist die Tanzausbildung. Sie eigentlich ist es, was Faust zu seinem Durchbruch zur Selbstverwirklichung fehlt. Der Tanz ist die Sprache, die er lernen muß und die alle seine bisherigen Sprachen ersetzt. Die bisherigen Sprachen haben versagt, unter dem Druck der Gesellschaft verweigern sie es, Körperlichkeit und das menschliche Dasein als solches zu vermitteln. Nur der Tanz stellt ein Kommunikationsmittel dar, für das keine Unterwerfung unter die Übermacht des Geistes erforderlich ist. Und Fausts Bereitschaft dazu ist der Beweis für seine neu gewonnene Selbstanerkennung:

Die teuflischen Tänzerinnen wollen auch hier nachhelfen, jede sucht auf eigene Weise die Lehre durch Beispiel zu erklären, eine wirft den armen Doktor in die Arme der anderen, die mit ihm herumwirbelt; er wird hin und her gezerrt, doch durch die Macht der Liebe und des Zauberstabs, der die unfolgsamen Glieder allmählich gelenkig schlägt, erreicht der Lehrling der Choreographie zuletzt die höchste Fertigkeit. (B. 11.360)

In dem schwierigen Ausbildungsprozeß spiegelt sich die Schwierigkeit des Zutritts in eine neue Welt wider, die mit den gewohnten Mitteln nicht erschlossen werden kann. Faust gewinnt nach hartnäckigem Üben schließlich die tänzerische Fertigkeit, wofür Mephistophela ihm mit einem „brillante[n] Pas-de-deux“ einen gleich hohen Rang als Tänzer zuerkennt. Diese Kunstfertigkeit wird noch mehr gewürdigt durch die Gegenliebe der Herzogin, wobei „der höhere Tanzunterricht der altklassischen Schule“ (B. 11.361) von Mephistophela aber fortgesetzt wird. Diese Stelle bietet einen sehr aufschlußreichen Hinweis auf die Entwicklung von Fausts Welterfahrung. Sein Tanz, der von „immer sich steigender Seelentrunkenheit“ (B. 11.360) getragen wird, wird nicht als Endziel des Tanzunterrichts anerkannt, sondern muß noch weiter ausgearbeitet werden.

Während Mephistophela im 1. Akt nur die Funktion einer Tanzlehrerin ausübt, nimmt sie im 2. Akt noch eine weitere Rolle an, als zwischen Faust und der Herzogin eine völlig von erotischer Sinnlichkeit bestimmte Liebesbeziehung entsteht. Demgegenüber nimmt Mephistophela als distanziert-passive Beteiligte eine spottende Haltung ein.

die überschwengliche Passion der beiden letzteren (Faust und der Herzogin) wird gleichsam parodiert, indem Mephistophela den eckigen und steifleinenen Graziösitäten des Herzogs eine ironische Zimperlichkeit entgegensetzt. (B. 11.361)

Mephistophela verspottet Fausts naive, unreflektierte Leidenschaft, die nur von seiner Unerfahrenheit und seiner ehemaligen eingeeengten Weltanschauung herrührt. Eine solche Lebenslust weist aus ihrer Sicht keine Standhaftigkeit aus. Mit übertriebenem Tanz parodiert sie die leidenschaftsbetonte Beziehung zwischen Faust und der Herzogin.

Trotz ihrer ironischen Haltung bleibt Mephistophela aktiv Mitwirkende, indem auch sie jeden Tanz von Faust durch ihre verführerische Tanzkunst mitträgt. Während Faust mit der Herzogin die Erfüllung der Sinnenfreude im Medium des Tanzes sucht, kümmert sie sich mit tänzerischem Engagement um den Herzog. Die Beziehung der Paare bezeichnet Heine als „dramatische Quadrille“ (B. 11.362),⁶⁵ in der der „glänzende Pas-de-deux“ Mephistophelas mit Faust im Mittelpunkt steht. Damit verbürgt sie sich einerseits für die Legitimität von Fausts Anspruch auf das Ausleben seines Verlangens. Andererseits ist es eine im Tanz wiederholte Bestätigung des Teufelspaktes, der nicht mehr aufzulösen ist. Faust vermag den Zauberstab tatsächlich zu benutzen, um auf den Wunsch des Herzogs den tanzenden David vor der Bundeslade zu zeigen.

Nach der gemeinsamen Flucht vor dem eifersüchtigen Herzog führt Mephistophela Faust zum Hexensabbat, der Satansmesse. Hier soll Faust die einzig auf die fleischliche Begierde reduzierte Sinnlichkeit unverhüllt ausleben. Diese Erfahrung Fausts bildet den Kernpunkt des 3. Aktes. Den Hexensabbat stellt Heine in der analogen Erscheinung eines Maskenballs dar, was zugleich eine versteckte Anspielung auf den Zusammenhang zwischen der gehobenen Gesellschaft und der

⁶⁵ Der Quadrille-Tanz hat für Heine die Bedeutung und Funktion der erotischen Ausschweifung, bei der als Höhepunkt die Grenzüberschreitung zwischen dem Menschlichen und Teuflischen stattfindet. (Erläuterungen zu Elementargeister, B. 6.388)

Teufelswelt ist. Die Herzogin und Faust finden sich in der Satansmesse auf dem Blocksberg und „stürzen einander in die Arme und ihre überschwellende Inbrunst offenbart sich in den verzücktesten Tänzen“ (B. 11.364) Auf dieser Satansmesse erlebt Faust das vulgäre Nur-Erotische gleichsam in vollendeter Form.

Die ungezügelte erotische Genußsucht wird von Mephistophela noch einmal parodiert, diesmal im Tanz mit einem „dürren Junker in schwarzer, spanischer Manteltracht und mit einer blutroten Hahnenfeder auf dem Barett“. (ebd.) Mit diesem komischen Tanzpartner, dessen äußerliche Gestalt völlig lächerlich wirkt, relativiert Mephistophela Fausts absolute Faszination und Selbsthingabe erheblich.

doch während Faust und die Herzogin die ganze Stufenleiter einer wahren Leidenschaft, einer wilden Liebe, durchtanzen, ist der Zweitanz der Mephistophela und ihres Partners, als Gegensatz, nur der buhlerische Ausdruck der Galanterie, der zärtlichen Lüge, der sich selbst persiflierenden Lüsterheit. (B. 11.365)

An dieser Stelle tritt die entscheidende Bedeutung des Tanzes von Mephistophela klar zutage. Er ist eine Verneinung und eine spöttische Kritik an der bedingungslosen Verabsolutierung des einen gegen das andere. Es ist von großer Bedeutung, daß gerade der Tanz des Teufels diese Funktion erfüllt. Bei Mephistophela schließen die teuflische Sinnenlust und die Mündigkeit des vernünftigen Denkens einander nicht aus.

Faust aber erlebt, trotz der anfänglich romantischen Beziehung mit der Herzogin, recht schnell die Entzauberung der Sinnlichkeit, die nach der mechanischen Erfüllung in ihr Gegenteil, in Abneigung und Langeweile umschlägt. Die Verabsolutierung der physischen Komponente bewirkt keine Befreiung des Leibes, sondern nur eine zerstörerische Sucht nach materiellem Genuß. Dies versucht Mephistophela in ihrer tänzerischen Darstellung zu vermitteln und zu kritisieren. Dennoch ist die dem überwältigenden Liebestaumel folgende Ernüchterung nicht als Niederlage der sinnlichen Schönheit, sondern vielmehr als Gewinn und Triumph des Selbstdenkens zu verstehen. Nur eine solche Ernüchterungserfahrung vermag „eine unendliche Sehnsucht nach dem Reinschönen, nach griechischer Harmonie“ (B. 11.366) hervorzurufen und deren Werte anzuerkennen. Insofern gehört das Ausleben des Sinnlichen und die folgende Abkehr davon zu den wichtigsten Momenten des Bildungsprozesses Fausts beim verspäteten Erreichen seiner Mündigkeit.

In diese „Homerische Frühlingswelt“ der Harmonie kann aber Faust nur mit Hilfe Mephistophelas eintreten. Sie verfügt über die Macht, Faust sowohl die verführerische Gewalt der Teufelswelt als auch die Herrlichkeit der utopischen Dichtungswelt zu vergegenwärtigen. Dichtung selbst ist eine der vielfältigen Erscheinungsformen ihrer Macht.⁶⁶

Die schöne Helena ist die Verkörperung der Poesie, von der nicht nur Faust, sondern auch Mephistophela herzlich aufgenommen werden. Hier ist bemerkenswert, daß Mephistophela keinen parodistischen Tanz aufführt: Wo keine „überirdische Ekstase eines Geistes, der sich von der Körperlichkeit emanzipiert“ (B. 11.367), keine „zärtliche Lüge“ (B. 11.365) einer schnöden Krankheit existiert, besteht auch kein Grund zur Parodie und Ironie. Statt dessen tanzt Mephistophela zum erstenmal „einen mythologischen Dreitanz“ (B. 11.367) mit Faust und Helena. Mit keinem anderen Partner des Faust tanzt sie sonst so. Heine zeigt damit im Bild der Helena Mephistophelas unmittelbare Verbindung mit der Dichtung, durch die Faust den christlichen Geist und die von diesem geforderte Askese zu überwinden scheint. Daraufhin zeigt Mephistophela als Bacchantin eine ausgelassene tänzerische Darbietung mit den Jungfrauen und Jünglingen. Diese bildet einen bedeutsamen Kontrast zu Goethes Konzeption der Teufelsfigur.⁶⁷

Bei Heine erfährt Mephistophela keine Diskriminierung in ihrer Bedeutung und Rolle, während Goethe seinem Mephistopheles hauptsächlich die negative Funktion eines notwendigen, aber abstoßenden Übels zuschreibt.⁶⁸ Dennoch weist die utopische Welt der Urschönheit und Dichtung keine Beständigkeit gegenüber der Zerstörungsgewalt des materialisierten Nur-Sensualismus auf. Die Eifersucht des Sinnlichen ruft den Untergang der versöhnten Welt Helenas hervor. Damit bleibt die vollkommene Aussöhnung von Geist und Körperlichkeit lediglich historische Erinnerung.⁶⁹

Vielen gilt diese Darstellung als Hinweis auf Heines Pessimismus bezüglich der Geschichtsentwicklung. An diesem Punkt sei Heines tiefe Resignation und Enttäuschung über den Verlauf der Geschichte offensichtlich. Jedoch darf aus dieser

⁶⁶ Benno von Wiese: Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk. Berlin 1976, S. 121.

⁶⁷ Ebd., S. 122.

⁶⁸ Günther Mahal: Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung. Göppingen 1972, S. 332.

⁶⁹ Benno von Wiese: a.a.O., S. 123.

auf den ersten Blick so pessimistisch erscheinenden Haltung keine Absage auf das Recht auf körperliche und sensualistische Glückserfüllung abgeleitet werden. Heine geht es vielmehr darum, den realistischen Blick nicht zu verlieren und aus dieser historischen Erfahrung eine positive zukunftsgerichtete Hoffnung zu entwickeln.

Aus diesem Grund ist es auch inakzeptabel, den Untergang von Helenas Utopie als Triumph des Christentums zu betrachten. Fausts Fluchtversuch in die bürgerliche Gesellschaft des christlichen Systems führt zu seinem eigenen Untergang, und zwar durch Mephistophela, die Bündnispartnerin. Die bürgerliche Sittlichkeit und Moral, die durch Ehe und Rückkehr in die Kirche „im bescheidenen süßen Stilleben“ (B. 11.371) verwirklicht werden sollen, ist der folgenschwere Verstoß gegen den Teufelspakt und damit die Aufgabe des Freiheitskampfes. Das ist der Grund für das Gerichtsurteil über Faust, der mit der Hölle bestraft wird. Die Entschlossenheit Mephistophelas, Faust zu bestrafen, ist aus ihrer Sicht gerecht. Mephistophela zeigt Faust den mit seinem Blut unterzeichneten Teufelspakt und weist Fausts „allerlei Einwendungen“ (ebd.) „mit allen Grimassen der Verhöhnung“ (B. 11.372) tänzelnd zurück. Mephistophela, „die endlich sich in eine gräßliche Schlange verwandelt hat“ (ebd.), setzt Faust das tragische Ende.

Mit dem dramatischen Schlußbild zeigt Mephistophela ihre Überlegenheit über eine göttliche Urteilskraft, die sich nur auf Selbstgerechtigkeit beruft. Die Tatsache, daß Faust für seine Tat nicht von Gott, sondern vom Teufel bestraft wird, zeugt von Heines positivem Verhältnis zur teuflischen Macht. Mephistophela dient Faust nicht, sondern sie führt ihn zu tabuisierten Handlungen und zur Bewegungsfreiheit. Ihr Sachverstand und ihr realistischer Blick zeigen sich vor allem darin, daß sie Fausts Hemmungslosigkeit in tänzerischer Ironie zum Ausdruck bringt. Denn sie weiß, daß diese maßlose Übertreibung die Folge des unentschlossenen Pendelns zwischen zwei entgegengesetzten Wertordnungen ist.

Heine gibt damit Mephistophela eine eindeutig positive Funktion. Sie tritt für nüchterne Welterfahrung und reflektierende Selbstbeherrschung ein. Er bestätigt diese Interpretation auch durch private Äußerungen. Während bei Goethe der Teufel, Mephisto, das negative Prinzip des Handelns verkörpert, ist die Teufelsfigur bei Heine das handelnde positive Prinzip.⁷⁰ Mephistophela ist also keine Negation des

⁷⁰ DHA 10.730.

Guten, sondern eine das Gute befreiende und realisierende Kraft. Sie hat also eine gottähnliche Macht, deshalb hat die Inkonsequenz Fausts fatale Folgen.

Heine verleiht diesem Prinzip die Gestalt des Weiblichen in äußerster Vielfalt. In dieser Vielfalt finden die Flexibilität des freien Denkens und die Beweglichkeit des Handelns ihre bildlichen Entsprechungen. Der Teufel nimmt zur Demonstration der Freiheit des Denkens verschiedene Gestalten an, die dem jeweiligen Gedanken angemessen sind.

In diesem Zusammenhang kommt dem Tanz eine besondere Bedeutung zu. Er zeigt eine neue Möglichkeit des menschlichen Daseins auf, in ihm öffnet sich eine neue Perspektive irdischen Glücks. Er wird zu einem „teuflischen“ Mittel der Selbstentdeckung, die in ihrer Realisierung auch politische Bedeutung gewinnt. Mephistophela, das positive Prinzip, führt Faust dazu, den Sinn des Tanzes zu erschließen und „das Fest des Lebens“⁷¹ am eigenen Körper zu erleben.

Der Tanz Mephistophelas weigert sich, die konventionelle, überholte Grenzziehung zwischen dem Teuflischen und Tugendhaften, zwischen dem Frommen und Frevelhaften, zu akzeptieren. Ein diesem Tanz angemessener Tänzer kann nur eine weibliche Gestaltung des Teufels sein, Mephistophela, die die extremen Gegensätzlichkeiten dieser Lebenskomponenten in ihrer Weiblichkeit zum Ausdruck bringt, ohne sich selbst der Gefahr der Maßlosigkeit auszuliefern.⁷²

⁷¹ Benno von Wiese: a.a.O., S. 128.

⁷² In Caput XIX von *Atta Troll* stellt Heine diese Vermischung und das Ineinander der Gegensätze der Weiblichkeit folgendermaßen dar:
Ob's ein Teufel oder Engel
Weiss ich nicht. Genau bei Weibern
Weiss man niemals, wo der Engel
Aufhört und der Teufel anfängt

