

Sonderdruck aus:

HEINE-JAHRBUCH 1997

36. Jahrgang

Herausgegeben von Joseph A. Kruse
Heinrich-Heine-Institut
der Landeshauptstadt Düsseldorf

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Warum Herodias »so kokett zugleich und schmachkend« nickt

Die Ironie als Korrektiv der Mimesis im »Atta Troll«

Von Maximilian Bergengruen

I.

Eine Kleinigkeit, Heine philologisch zu analysieren. Gehört nur Sitzfleisch und Gedächtnis dazu. Wem aber nützt die Analyse? Wozu druckt man die Dinge wieder? Weil sie lebendig sind.¹

So beginnt Döblin seine Einleitung zu Heines zwei Versepen »Atta Troll« und »Deutschland. Ein Wintermärchen«. Er irrt dabei, weil er die Wahrheit sagt. Gerade weil Heines »Dinge [...] lebendig sind«, ist es keine Kleinigkeit, sie zu analysieren. Die rege Forschungstätigkeit der siebziger Jahre, die sich mit Heine und dem »Atta Troll« auseinandersetzte, hat viele Fragen beantwortet, aber in der Klärung neue aufgeworfen, die in den achtziger und frühen neunziger Jahren entweder liegengelassen oder nur unzureichend beantwortet wurden.

Es ist mittlerweile als Konsens anzusehen, daß Heine mit dem »Atta Troll« eine neue Ebene der polemischen Auseinandersetzung mit seinen politischen und literarischen Widersachern erreichte, die aber auch Merkmale der Kontinuität zu den polemischen Schriften der dreißiger Jahre erkennen läßt.² »Atta Troll« (als Werk) läßt sich als eine Allegorie des Kampfes, den Heine mit seinen literarischen Gegnern geführt hat, verstehen³, aber nicht in dem Sinne, daß es möglich wäre, im Atta Troll (als Figur) einzelne Positionen und Personen detailliert wiederzufinden. Zwar lassen sich u. a. Spitzen gegen Börne, Herwegh, Freiligrath, Ruge auf der einen, Pfizer und Uhland auf der anderen Seite sowie ironische Abgrenzungen gegenüber dem Frühkommunismus⁴, Nationalismus und Republikanismus ausmachen, keineswegs aber handelt es sich bei dem Versepos um eine differenzierte Analyse dieser politischen Programme und ihrer Protagonisten. Die Unschärfe ist jedoch nicht verfehlt

Mittel, sondern bewußtes Ziel der Kritik. Schon in seinem Gedicht »Die Tendenz« warf er seinen Gegnern vor, sie verführen nach folgender Maxime:

Aber halte deine Dichtung
Nur so allgemein als möglich. (DHA II, 120)

Aus den undifferenzierten Argumenten werden indifferente politische Positionen, die, so Heine, zum Nationalismus der »Links-Rechts-Koalition« führen.⁵

Die politische Ebene des Werkes ist für weite Bereiche herausgearbeitet und analysiert. Offengeblieben sind ästhetisch-formale Fragen, die über den »Atta Troll« hinaus auf das poetologische Programm Heines verweisen. So scheint mir zunächst die Erzählperspektive bisher nicht ausreichend betrachtet. Bis jetzt liegen nach meiner Einschätzung nur untereinander und in sich selbst widersprüchliche Konzepte der Deutung dieses Komplexes vor (II.) Weiterhin ist die Frage nach der »Tendenz in der Antitendenz« noch nicht beantwortet. Es lastet der vielfach formulierte »Vorwurf« auf Heine, der der »Tendenzpoesie [...] den Todesstoß geben« (HSA XXII, 100) wollte, mit dem »Atta Troll« selbst einer Tendenz erlegen zu sein. Ich werde diese scheinbare Aporie mit Hilfe einer Analyse der »Wilden Jagd« (Caput XIXf.) zu klären suchen (III.).

Anhand dieser Ergebnisse werde ich das poetologische Konzept untersuchen, aus dem heraus sich Heines literarische Jagd auf seine literarischen Gegner begründen läßt (IV.), um, von diesen Betrachtungen ausgehend, den Romantik-Rekurs Heines im »Atta Troll« neu zu interpretieren (V.).

II. Erzählperspektive und Ironie

Der Erzählperspektive im »Atta Troll« ist in der Sekundärliteratur keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet worden. Soweit nicht die Termini Autor und Erzähler indifferent verwandt wurden, finden sich nur sporadische und isolierte Anmerkungen zu diesem Thema. Donnellan, der als einziger eine differenzierte Darstellung vorlegte⁶, unterschied zwischen zwei Ich-Erzählern (dem Begleiter von Juliette in Paris und dem Teilnehmer an der Bärenjagd) und dem Autor Heine selbst, wie er sich in Caput III und XXVII zu Wort meldet. Ihm ist darin zuzustimmen, daß der Erzähler der ebengenannten Kapitel mit dem Dichter Heine identisch ist. Das in Caput III vorgetragene poetologische Programm stimmt mit dem der Vorrede der Buchfassung zu großen Teilen überein. Die Zwecklosigkeit, die der Erzähler für sein Lied re-

klamiert (DHA IV, 17), entspricht der Antipathie des Autors für die »sogenannte politische Dichtkunst« (DHA IV, 10).

Allerdings übernimmt dieser Erzähler noch weitere Funktionen. Alle Ereignisse, die in der Bärenhöhle spielen, kann der teilnehmende Ich-Erzähler, da er mit Laskaro erst auf der Suche nach der Höhle ist, strenggenommen nicht kennen und deshalb nicht erzählen. Sie entspringen der Sichtweise eines übergeordneten Standpunkts, auf dem der Erzähler mit einem »lichten Wunderwasser« ausgestattet ist, »[w]elches sehend macht und wissend« (DHA IV, 18). Auch hier gibt es m. E. keine Anzeichen, die auf eine Differenz zwischen dem Autor und dieser Erzählperspektive hindeuten. Mit der Beschreibung des Epitaphs (DHA IV, 79) greift die übergeordnete Erzählinstanz z. B. auf die Antinomie von Talent und Charakter, die Heine in der Vorrede (DHA IV, 10) erwähnt, zurück. Dementsprechend nenne ich das Erzählen aus übergeordneter Perspektive, da es an Raum und Zeit nicht gebunden ist⁷ und programmatisch der Haltung des Autors entspricht, auktorial.

Es besteht darüber hinaus kein Grund, mit Donnellan anzunehmen, der Ich-Erzähler, der mit Juliette auf dem Balkon in Cauterets steht und später mit derselben Dame in den Jardin-des-Plantes geht, sei nicht derjenige, der dazwischen die Bärenjagd mitmacht. Schon alleine die örtliche Präsenz des Ich-Erzählers am Tatort der Befreiung Atta Trolls macht die Vermutung, es handle sich hier um zwei Erzähler, unwahrscheinlich.⁸

Wir haben es also mit einer Erzählung aus zwei Perspektiven zu tun: einer übergeordneten und einer teilnehmenden. Der Unterschied zwischen den erzählerischen Standpunkten ist der zwischen Allegorie und ihrer Bedeutung. Aus der einen Perspektive wird die Jagd auf einen Bären, aus der anderen der Kampf des Autors mit seinen literarischen Gegnern erzählt; der Erzähler entwirft den LeserInnen aus der teilnehmenden Perspektive heraus ein Sinnbild, dessen Bedeutung er in der auktorialen Erzählweise erkennen läßt, indem er das Erlebte kommentiert und zu einer Einheit komponiert.

Sind die Perspektiven der Erzähler verschieden, so sind die Personen, die erzählen, identisch. Am »sonn'gen Goldgrund« vermennt der Erzähler in teilnehmender Perspektive literarische Jagd und Bärenjagd zu *einer* Handlung:

Lieben Freunde – sprach ich – Deutschland
Heißt das Land wo ich geboren;
Bären giebt es dort in Menge,
Und ich wurde Bärenjäger.

Manchem zog ich dort das Fell
Ueber seine Bärenohren. (DHA IV, 44 f.)

Die literarische Jagd, d.h. der Kampf des Autors Heine mit seinen literarischen Gegnern, und die Jagd auf den Bären Atta Troll stehen hier in einem Verhältnis unmittelbarer Kontinuität zueinander. Hier ist die Analogie, die sonst ironisch angedeutet wird, explizit. Der schreibende und der beschriebene Bärenjäger als Träger dieser Handlungen sind in der Fiktion des »Atta Trolls« dementsprechend ein und dieselbe Person. Sie erzählen nur aus zwei verschiedenen Perspektiven heraus, ähnlich wie in einer Autobiographie die Perspektive des erlebenden von der des schreibenden Ichs getrennt werden kann, ohne daß deswegen zwei Personen geschrieben haben. In der teilnehmenden Perspektive leitet Heine das in die Wege, was er als Autor in seiner historischen Situation gerne möchte: »der [...] Tendenzpoesie [...] den Todesstoß geben« (HSA XXII, 100).

Es bleibt eine rein perspektivische Differenz, die das ironische Potential des »Atta Troll« ausmacht. Durch das Arrangement (z.B. die imaginäre Verbindung der Orte, s.o.) und die Kommentierung kann der Autor das, was Atta Troll, der teilnehmende Erzähler und damit auch er selbst sagt, hinterfragen und den Lesenden vermitteln, was gemeint ist.

Zwei Beispiele: In Caput VII wird Atta Troll von seinem Autor ironisch vorgeführt. Der Bär versteht sein Tanzen (d.h. in der Allegorese: die Literatur) als »Kunst« und traditionelle Fortführung eines religiösen »Cultus« (DHA IV, 28), wie es der Tanz Davids vor der Bundeslade war. Den Beifall interpretiert er als »Bewunderung« (DHA IV, 29). Durch das Arrangement des auktorialen Erzählers wissen wir aber, daß Atta Troll nicht im eigentlichen Sinne tanzt, sondern die Ergebnisse einer Abrichtung vorführt, dieses sogar »schlecht« (DHA IV, 15). Von Bewunderung der RezipientInnen kann keine Rede sein, nicht einmal von »Mitgefühl«, sondern nur von »Gelächter«, in das selbst Juliette einfällt (ebd.).

Für die Desavouierung seines »Helden« bedient sich der auktoriale Erzähler zusätzlich der ironischen simulatio. Die Apologie des schlechten Geruchs, der sowohl Atta Troll wie auch seinem gesamten Umfeld anhaftet, ist nicht ernstgemeint:

Mancher tugendhafte Bürger
Duftet schlecht auf Erden, während
Fürstenknechte mit Lavendel
Oder Ambra parfümiert sind.
[...]
Darum rümpfe nicht die Nase,
Theurer Leser, wenn die Höhle
Atta Trolls dich nicht erinnert
An Arabiens Spezereyn. (DHA IV, 29 – Hervorhebung von mir)

Heine verweist zweimal darauf, was er von den tugendhaften Menschen, die Charakter, aber kein Talent haben, hält (DHA IV, 10 und 79), die Apologie des Gestankes ist für einen Sensualisten wie ihn sowieso unvorstellbar. Seine Verteidigung ist Verstellung zur Bloßstellung.

III. Ironie und Pathos

In der Vorrede der Buchfassung von 1847 nimmt Heine zu seiner Kontroverse mit den Tendenzliteraten Stellung. Bemerkenswert ist, daß es in dieser Auseinandersetzung um die »unveräußerlichen Rechte [...] in der Poesie« (DHA IV, 10) und nicht um Politik geht:

Ich habe oben mit besonderer Absicht angedeutet, in welcher Periode der Atta Troll entstanden ist. [...] Es erhob sich im deutschen Bardenhain ganz besonders jener vague, unfruchtbare *Pathos*, jener nutzlose Enthusiasmusdunst, der sich mit Todesverachtung in einen Ocean von Allgemeinheiten stürzte [...]. Der leere Kopf pochte jetzt mit Fug auf sein volles Herz, und die Gesinnung war Trumpf. (Ebd. – Hervorhebung von mir)

Heine kritisiert an seinen literarischen Gegnern die Verwendung des Pathos als literarisches Stilmittel: Ist das Herz voll von Leidenschaft, läßt sich keine gute Literatur schreiben, da der Kopf leer ist. Der Literat, der einer Reflexion seiner Empfindungen nicht fähig ist oder sie ablehnt, ist nicht mehr Herr seines literarischen Produktes. Er wird zum

Karregaul des Bürgerthums,
[...] ein Schlachtpferd der Partheywuth,
Das *pathetisch* stampft und wiehert! (DHA IV, 17 – Hervorhebungen von mir)

Gegen dieses Pathos setzt Heine die Ironie. Sie dient ihm als distanzierendes Mittel, die angemahnte Reflexion literarisch umzusetzen, indem sie unbedachte Leidenschaften desavouiert, und bietet ihm in diesem konkreten Falle die Möglichkeit, die Tendenzliteraten in Form von Atta Troll als lächerlich hinzustellen und so virtuell zu vernichten.

In der Sekundärliteratur ist Heine allerdings der Vorwurf gemacht worden, in seinem Todesurteil über das Pathos der Tendenzliteratur selbst dem Pathos zum Opfer gefallen zu sein. Wenn in der Ironie nicht das Gesagte ernst zu nehmen sei, so stecke dahinter doch immer ein Ernst-Gemeintes, in diesem Falle, daß der Tendenzpoesie der Todesstoß zu versetzen sei. Also gehe Heine, so die Argumentation, mit Ernst gegen den Ernst der beklagten patheti-

schen Literatur vor, führe also gegen die Tendenzliteratur selbst Tendenz ins Feld.⁹ Dieser Vorwurf ist bis jetzt in der Literatur noch nicht entkräftet worden.

Betrachtet man den »Atta Troll« jedoch genauer, läßt sich feststellen, daß es der Autor bei dieser einfachen Ironie nicht beläßt, sondern sich als Sinnstifter der Ironie selbst ironisiert. Das Gemeinte hinter dem Gesagten bleibt nicht bestehen, sondern ist seinerseits wieder der Ironie ausgesetzt. Die literarischen Mittel für diese Selbsthinterfragung stellt Heine durch die Dissoziation der Erzählperspektive in teilnehmend und auktorial bereit. Der auktoriale Erzähler kann sich in der Rolle des teilnehmenden desavouieren. Wie oben gezeigt, sind die Erzähler als Personen identisch, so daß durch diesen Kunstgriff Heine Heine ironisieren und so seine Positionen vor Pathos und unhinterfragter Tendenz bewahren kann.

Den Nachweis für diese These möchte ich an Hand einer Interpretation der »Wilden Jagd« führen, jenes literarhistorischen Spukes, dem der Erzähler zur Geisterstunde in der Johannismacht beiwohnt, auf die die Tötung Atta Trolls folgt. Das Beispiel bietet sich an, da alle diesbezüglichen Interpretationsversuche bis jetzt in sich widersprüchlich blieben.

Woesler hatte 1979 festgestellt, daß die bisherigen Versuche, die Funktionen der drei femmes fatales, Diana, Abunde und Herodias, die in der »Wilden Jagd« mitreiten, zu verstehen, gescheitert sind. Weder konnten die biographischen Entschlüsselungen im Hinblick auf Frauen in und um Heines Leben überzeugen (und vor allem nichts im Werk selbst erklären)¹⁰, noch schienen die Zuweisungen zu verschiedenen Epochen (Diana als Allegorie der klassischen Antike, Abunde als die der Romantik, Herodias als die des Judentums)¹¹ eine einleuchtende Erklärung für die Wahl von Herodias durch den Erzähler.¹² Die letzte Deutung erklärt nicht, warum der Erzähler – obwohl wie sein Autor ein »heimlicher Hellene«¹³ – das »Judentum« wählen, die Romantik, auf die Heine sowohl formal wie inhaltlich¹⁴ rekurriert, statt dessen verschmähen sollte.

Woeslers eigene Deutung, die die Wahl der Herodias als Hommage an die schwarze Romantik (mit dem Topos der schuldig gewordenen Geliebten und dem Zitat der Nekrophilie) versteht, scheint da schlüssiger, trägt jedoch der Funktion der Szene für die gesamte Handlung nicht genügend Rechnung.¹⁵

Bei der Schilderung der Herodias greift Heine auf zwei bereits von ihm verwandte Motive zurück. Das Motiv der Erotik biblischer Frauen im Traum findet sich in: »Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski«. Dort gibt sich der Hauswirt des Protagonisten zum Leidwesen seiner Gattin intensiven erotischen Träumen mit alttestamentlichen Damen hin (DHA V, 184 f.).

Die Verbindung von Liebe und Tod in Träumen findet sich darüber hinaus fast in jedem Gedicht der »Traumbilder« (DHA I/1, 16ff.).

In der Darstellung weicht Heine von der biblischen Vorlage ab und greift auf eine mittelalterliche Tradition zurück.¹⁶ Herodias (und nicht Salomé, wie eine andere, spätere Variation überliefert), die Gattin und Schwägerin des Herodes, war in Johannes den Täufer verliebt. Weil der aber ihre Liebe zurückwies, brachte sie mit Hilfe der Tanzkunst ihrer Tochter Herodes dazu, Johannes köpfen zu lassen.

Die Grausamkeit dieser Tat wird nicht thematisiert. Humorvoll spekuliert der Erzähler über ihren Hergang:

War vielleicht ein bischen böse
Auf den Liebsten, ließ ihn köpfen (DHA IV, 59).

Bei der »Wilden Jagd« nimmt diese femme fatale mit dem Erzähler Kontakt auf:

Als sie mir vorüberritt,
Schaute sie mich an und nickte
So kokett zugleich und schmachkend,
Daß mein tiefstes Herz erbebt. (DHA IV, 60)

Der Erzähler ist zu diesem Zeitpunkt so klug (und so gespannt) wie die gesamte Sekundärliteratur. Er weiß, der Gruß hat einen Sinn, aber nicht, welchen:

Und ich sann: was mag bedeuten
Das geheimnißvolle Nicken?
Warum hast du mich so zärtlich
Angesehn, Herodias? (Ebd.)

Ein Caput später ist der Erzähler Hals über Kopf verliebt. Er verliert sich in Tagträumen, aus denen ersichtlich wird, daß – wenn auch nur in der Phantasie – zwischen ihm und Herodias eine Beziehung herrscht, die über die sonstigen erotischen Beziehungen des Erzählers in teilnehmender Perspektive weit hinaus geht. Verließ er zum Zwecke der Bärenjagd nicht nur Juliette, sondern auch verschiedene andere Damen (»Frauen, die ich liebe« [DHA IV, 36]), hatte er auf der Fahrt über den Bergsee kleinere und bewußt flüchtig gehaltene Amouren mit »frischen drallen Dirnen« (DHA IV, 43), so scheint jetzt aus dem Spiel Ernst geworden zu sein. Der Erzähler bietet Herodias nicht nur seine Minnedienste an (»Nimm mich an als deinen Ritter« [DHA IV, 64]), er schwört ihr auch, ewig treu zu bleiben:

[illegible]

Jede Nacht an deiner Seite
 Reit' ich mit dem wilden Heere,
 Und wir kosen und wir lachen
 Ueber meine tollen Reden.

Werde dir die Zeit verkürzen
 In der Nacht – Jedoch am Tage
 Schwindet jede Lust und weinend
 Sitz' ich dann auf deinem Grabe. (Ebd.)

In der höchsten Frivolität, in der Liebe zu einer wahnsinnigen Männergewaltin, löst sich der Erzähler gleichzeitig von aller Frivolität, was dazu führt, daß tagsüber »jede Lust« schwindet. Warum macht der Erzähler das? Er scheint die Frage nach dem Sinn des Grußes für sich beantwortet und etwas gefunden zu haben, was eine solch enge Beziehung rechtfertigt. Es muß also ein Moment existieren, das diese beiden Gestalten miteinander verbindet und das das Nicken als ein Erkennungszeichen verstehen läßt.

Der Erzähler selbst begründet seine Wahl so: Beiden Partnern fehlen Existenzgewißheit und Moralität:

Hapert's doch mit meiner eignen
 Seeligkeit, und ob ich selber
 Noch dem Leben angehöre,
 Daran zweifle ich zuweilen! (Ebd.)

Allerdings handelt es sich hierbei um keine hinreichende Bedingung für die Wahl der Herodias. Die eben angeführten Kriterien hätten die zwei anderen *femmes fatales* ebenso erfüllt.

Dagegen scheint die Art der (wilden) Jagd, wie sie die beiden Liebenden ausführen, einige Ähnlichkeiten aufzuweisen. Im Tagtraum läßt sich für den Erzähler die Jagd auf Atta Troll mühelos und ohne Verlust an Kontinuität in die »Wilde Jagd« überführen. Statt der Flinte schwingt der Erzähler jetzt »tolle Reden« (ebd. – Hervorhebung von mir), die überhaupt nicht nur den größten Teil der Minneleistung, sondern auch die Komplementärhandlung zu Herodias' »Liebeswahnsinn« (DHA IV, 59 – Hervorhebung von mir) ausmachen dürften. Die Tollheit seiner Rede ist der Trumpf im Ärmel des Poeten (bzw. seiner literarischen Projektion) – mit ihm glaubt er seinen Platz an der Seite der Angebeteten gesichert.

Die Rede des handelnden Ichs und die Taten seiner Geliebten bedingen und entsprechen sich. Herodias ließ in Johannes das töten, was sie eigentlich (einstmals) liebte, und genau das wird auch der Erzähler (und damit Heine

selbst) machen: Der Todesstoß gegen Atta Troll/die Tendenzpoesie richtet sich gegen das eigentlich (einstmals) Geliebte. Die von Heine so heftig kritisierten Tendenzdichter sind durch die literarischen Debatten der dreißiger Jahre zu seinen erbittertsten Feinden geworden, ohne daß sie deshalb – wirft man einen Blick auf das gesamte politische und literarische Spektrum dieser Zeit – den Status der »politische[n] Nachbarn«¹⁷ aufgegeben hätten und ohne daß Heine vergessen hätte, daß sie (z.B. er und Börne) aus einer ursprünglichen (privaten, politischen und literarischen) Übereinstimmung (vor und während der Julirevolution) heraus handelten. Herodias zieht den Erzähler deswegen so magisch an, weil sie ein Prinzip verkörpert, »Töte was du liebst«, das auch dem Erzähler eigen ist.

Es bleibt zu fragen, über was der Erzähler am Tage trauert:

[...] Jedoch am Tage
Schwindet jede Lust und weinend
Sitz' ich dann auf deinem Grabe.

Ja, am Tage sitz' ich weinend
Auf dem Schutt der Königsgrüfte,
Auf dem Grabe der Geliebten,
Bey der Stadt Jeruscholayim.

Alte Juden, die vorbeugehn,
Glauben dann gewiß, ich traure
Ob dem Untergang des Tempels
Und der Stadt Jeruscholayim. (DHA IV, 64)

Es ist auszuschließen, daß der Erzähler, wie Sengle denkt, tatsächlich um das durch den König von Babel zerstörte Jerusalem weint, da er es indirekt selbst verneint.¹⁸ Er weint aber auch nicht um seine Geliebte, wenn er an ihrem Grab sitzt. Warum auch? Sie ist ihm nicht verloren. Der Erzähler weiß schließlich, daß sie jede Nacht wiederauferstehen wird, um mit ihm gemeinsam den »Liebeswahnsinn« zu zelebrieren.

Ist es nicht das biblische Jerusalem, über das der Erzähler trauert, dann eine Situation ähnlicher Tragweite.¹⁹ Am Tage ersetzt die Distanz die Attraktion (»es schwindet jede Lust«), und das Tageslicht ermöglicht Reflexion. Der Erzähler weint, weil er über das Prinzip nachdenkt, das seine Geliebte und er selbst verkörpern. Er vergegenwärtigt sich den Wahnsinn seines Tuns, dessen Wirkung der Zerstörung Jerusalems gleicht.

Dem teilnehmenden Erzähler (und den LeserInnen) wird jetzt der doppelte Sinn seiner Worte klar: Die »tollen Reden« und der »Liebeswahnsinn« sind

nicht mehr als erotische Tollereien zu verstehen, sondern als wahnsinniges Tun, als die Perversion aller Absichten. Mit seinen (literarischen) »Reden« hat der Erzähler, d.h. sein mit ihm identischer Autor, im Wahn das zerstört, was er einstmal liebte. Der literarische Kampf mit den einstigen Verbündeten hat Ruinen zurückgelassen, die denen Jerusalems gleichen.

Der Erzähler weint weiterhin, weil er sich der tragischen Ausweglosigkeit der Situation bewußt wird. Jede Nacht wird Herodias wieder zu den Liebestollereien einladen, jeden Tag wird der Erzähler sich des Wahnsinns dieser Liebe, die das eigentlich Geliebte zerstört, bewußt werden, und so weiter und so weiter.

Die personale Identität der beiden Erzähler läßt die »Wilde Jagd« als die Jagd des Autors Heine auf seine literarischen Gegner, die »tollen Reden« als Wahn- und Widersinn dieser literarischen Tat verstehen. Die Differenz in der Erzählperspektive bleibt aber erhalten, so daß sich über diesen Kunstgriff der Autor als Autor (in der Person des teilnehmenden Erzählers) selbst ironisieren und hinterfragen kann. Dies ist umso bemerkenswerter, als sich gerade die Destruktion von Heines Gegnern bis jetzt durch die subjektive Perspektive des Erzählers selbst rechtfertigte und an ihrer Ernsthaftigkeit und Selbstverständlichkeit nicht zu zweifeln war.

Die ironische Selbstreferenz bezieht sich dabei ihrerseits wieder auf die Ironie, mit der Heine seine Gegner in Form Atta Trolls bedachte. Ihrem Pathos stände sein Pathos, das sich hinter der Ironie offensichtlich verbirgt, gegenüber, ironisierte Heine seine Rede nicht wiederum selbst. Die Forderung, der tendenziösen Literatur den Todesstoß zu versetzen, hat ernsthaften Charakter und simuliert ihn zugleich, wenn der Autor ihr – in den Andeutungen eines Tagtraums und durch den oben beschriebenen Kunstgriff – eine neue Reflexion gegenüberstellt. Heine vergegenwärtigt sich damit den Wahnsinn des Streits der politischen Nachbarn und ehemaligen Freunde, ohne deswegen von seiner Forderung, ebendiese zu erjagen, abzugehen.

IV. Mimesis

Es bleibt nun zu untersuchen, was der Grund für Heines Kampf gegen die pathetische Tendenz ist, der so ausschlaggebend ist, daß er ihn zu so ungewöhnlichen Denkfiguren wie der eben genannten verleitet. Heine gibt das »moderne« Pathos zum Abschluß frei, weil es seiner Meinung nach als literarisches Mittel kein mimetisches Potential besitzt. In der Vorrede zum »Atta Troll« sagt Heine über die pathetische Schreibweise der Tendenzliteraten:

Es gibt Spiegel, welche so verschoben geschliffen sind, daß selbst ein 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. (DHA IV, 11)

Alles, was mit Pathos beschrieben wird, ist nicht mehr oder nur noch schwer als eine ernsthafte Darstellung von etwas zu erkennen, weil es so verfremdet ist, daß es der Lächerlichkeit preisgegeben ist. Heine nimmt hier in gekürzter und veränderter Form einen Gedanken auf, den er bereits in der Börne-Denkschrift geäußert hatte:

Ist der Geist eines solchen Autors [in diesem Falle: Börne] noch obendrein selbst in bewegtem Zustand, ist dieser Spiegel verschoben oder grellgefärbt von eigner Leidenschaft, dann werden tolle Bilder zum Vorschein kommen (DHA XI, 96).

Die poetische Sprache als Zerrspiegel – mit dieser Metapher beschreibt Heine die Verdrehung der Intention ihrer (tendenziösen) Sprecher. Börne schreibt, stellvertretend für alle Tendenzliteraten, pathetisch. Zu seinen Affekten gesellt sich der Ernst des *genus grande*: Seine »entzügelte Leidenschaft« läßt ihn »kolossale, gewitterschwangere Perioden« (ebd.) schreiben. Er glaubt mit Hilfe des Pathos die Gegenstände seiner Dichtung ernsthaft als das abzubilden, was sie sind (d.h. zu spiegeln). Das Gegenteil aber ist der Fall: Die Darstellung stimmt in Form (»verschoben«) und Materie (»grellgefärbt«) mit dem Original nicht überein. Die pathetische Sprache erlaubt ihrer unreflektierten Affektionen wegen nicht die nötige Distanz zum Gegenstand und verdreht so das Ernstgemeinte ins Lächerliche (Börne erzielt ungewollt die »höchsten Effekte des Humors« – ebd.) und damit ins Unerkennbare. Mimesis ist so unmöglich.

Nur mit Hilfe der Ironie kann es, so Heine, dem Dichter gelingen, der natürlichen Zerrspiegelung der Sprache ein Korrektiv entgegenzusetzen, was es erlaubt, Objekte der Dichtung angemessen darzustellen.

Die pathetische Literatur vergleicht Heine mit einem Karrengaul (der »pathetisch stampft und wiehert« – DHA IV, 17), seine eigene, ironische Schreibweise mit dem Flügelpferd Pegasus, das in der Lage ist, sich über alles zu erheben. Die Distanz der Ironie, die dem Pathos mangelt, charakterisiert Heine mit dem Begriff der Zwecklosigkeit:

Traum der Sommernacht! Phantastisch
Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos
Wie die Liebe, wie das Leben,
Wie der Schöpfer samt der Schöpfung! (Ebd.)²⁰

Die Zwecklosigkeit der Ironie verbindet Darstellung (»Lied«) mit Dargestelltem (»Liebe«, »Leben«, »Schöpfung«) und eint, indem Heine in einem Anflug von Apotheose für sich dieselben Kategorien beansprucht wie ein Schöpfergott, den Hiatus zwischen Abspiegeln (der Wirklichkeit) und Kreation (des Dichters), den die pathetische Literatur nicht überwinden kann. Das gewollte Lachen, das die (zumindest Heinesche) Ironie hervorbringt, ersetzt die ungewollte Lächerlichkeit, der z. B. das Gedicht »Der Mohrenfürst« ausgeliefert ist.

Heine glaubt die Ursachen der »göttliche[n] Natur« der Sprache, die »die Meinung unmittelbar zu verkehren«²¹ sucht, zu kennen. Bevor er Börnes Schreibstil als verzerrend kennzeichnet, beschreibt er die Objekte der Dichtung, die Zeit nach der Julirevolution, so: Es

ersetzen die Zeitumstände manchmal den angeborenen Humor, und ein ganz prosaisch begabter, sinnreicher Autor liefert wahrhaft humoristische Werke, indem sein Geist die spaßhaften und kummervollen, schmutzigen und heiligen, grandiosen und winzigen Combinationen einer umgestülpten Weltordnung treu abspiegelt. (DHA XI, 96)

Es wird eine »verkehrte Welt« beschrieben, die sich durch die Zueinanderstellung von Gegensätzen charakterisiert: Spaß und Kummer, Schmutz und Heiliges, Grandioses und Winziges.²² Der Autor, der dieser Welt mit pathetischem Ernst gegenübersteht, kann nur noch im Zustand pathologischen Wahnsinns schreiben. Heine meint bei Börne »Spuren eines wirklichen Wahnsinns« (ebd.) feststellen zu können, weil ein solcher Autor, dem nur eine verkehrte Welt der Sprache zur Verfügung steht, eine wirklich verkehrte Welt, die »umgestülpte Weltordnung«, gar nicht beschreiben kann.

Will man dieser Verkehrung nicht selbst zum Opfer fallen, sondern sie darstellen, nützt es nichts, dem pathologischen Zustand der Welt unreflektiert Pathos gegenüberzustellen, das wäre Schnaps gegen den Alkoholismus, das machte die *Zerrspiegelung* zur endgültigen *Zerspiegelung*.

Statt dessen muß der Ironie der Welt als adäquates mimetisches Mittel eine Ironie der Sprache gegenübergesetzt werden. »Die umgestülpte Weltordnung« ist die Variation eines Gedanken, der schon in den »Reisebildern« vorkommt:

Ich war ein Kind und kannte nicht die Ironie, die Gott in die Welt hineingeschaffen, und die der große Dichter [Cervantes], in seiner gedruckten Kleinwelt nachgeahmt hatte (DHA VII/1, 199).

Cervantes dient Heine als ein Beispiel, wie mit der »verkehrten Welt« richtig umzugehen ist und wie die Fehler Börnes, die zur Lächerlichkeit führen, ver-

mieden werden können. Der Dichter muß der Ironie der Welt eine Ironie der poetischen Sprache entgegenhalten, um sie nach- bzw. abzubilden.²³ Und genau das macht Heine im »Atta Troll«: Der »umgestülpten Weltordnung« setzt er, um nicht den gleichen Zerrspiegelungen zum Opfer zu fallen wie seine Gegner, eine (doppelt) umgestülpte Sprache gegenüber, in der nicht das Gesagte, sondern das Gemeinte gilt. Damit kritisiert Heine nicht nur inhaltlich, sondern auch in der eigenen sprachlichen Form das Spiegelkabinett der Leidenenschaften als Literaturphänomen seiner Zeit.

Wenn Heine die Welt wie Cervantes ernstlich als das abspiegelt, was sie ist, nämlich als Ironie, muß er notwendig in Kauf nehmen, daß seine poetischen Darstellungen nicht immer verstanden werden. Das Rätsel in der Literatur um die *femmes fatales* macht das deutlich. Man muß allerdings zwischen der Klarheit und Verständlichkeit eines Textes auf der einen und der Treue der Abspiegelung auf der anderen Seite unterscheiden. Eine getreue und genaue Abbildung zeigt die Welt so, wie sie ist: unverständlich.²⁴

V. Heines Romantik-Rekurs

Heine bezeichnet den »Atta Troll« als »vielleicht das letzte / Freye Waldlied der Romantik« (DHA IV, 86). Über diesen Romantik-Rekurs ist in der Literatur viel geschrieben worden. Während die ältere Forschung in ihm einen Widerspruch von moderner und romantischer Literaturauffassung festzustellen glaubte, hat sich die neuere weitgehend darauf geeinigt, ihn als einen progressiven Zug in Heines Literatur zu werten.²⁵

Ich werde zeigen, daß das nicht ausreicht, da sich Heine widersprüchlich über die Romantik in bezug auf den »Atta Troll« äußert. Während er einmal davon spricht, mit ihm die »alte Romantik, die man jetzt mit Knüppeln todschlagen will, wieder geltend zu machen«²⁶, schreibt er an einer anderen Stelle, der »Atta Troll« beschreibe, wie das »tausendjährige Reich der Romantik« zu Ende gehe.²⁷ Siedelt man den Romantik-Rekurs im Bereich der Ironie und Mimesiskritik an, wie ich das in den letzten Kapiteln herausgearbeitet habe, läßt sich zeigen, daß sich beide Positionen aus den Briefen im Widmungscaput wiederfinden lassen und daß diese Kontradiktion bewußt von Heine gesetzt ist. Der Rückgriff auf die Romantik ist nicht nur ein Mittel, um zu einer neuen politisch-literarischen Position zu gelangen. In der Wiederaufnahme romantischer Mittel steckt auch eine Kritik an ihrer romantischen Verwendung. Damit steht Heine auch im »Atta Troll«, wenn auch in modifizierter und versteckter Form, noch in der Tradition der »Romantischen Schule«.

In der Widmung an Varnhagen nimmt Heine für sich in Anspruch, mit dem »Atta Troll« ein Werk geschaffen zu haben, das romantischen Geist besitzt, so daß auch ein Romantiker wie Varnhagen es geschrieben haben könnte:

Ja, ich seh' um deine Lippen
Fast dieselben Worte schweben (DHA IV, 85).

Der romantische Ton, den Heine getroffen zu haben glaubt, erlaubt ihm (in der Vorstellung der Vorstellung seines Freundes) die Epoche der Romantik wiederauferstehen zu lassen. Allerdings nur als Relikt in der Welt der Moderne.

»[...] Ist das nicht das fromme Läuten
Der verlorenen Waldkapelle?
Klingelt schalkhaft nicht dazwischen
Die bekannte Schellenkappe?

In die Nachtigallenchöre
Bricht herein der Bärenbrummbaß,
Dumpf und grollend, dieser wechselt
Wieder ab mit Geisterlispeln!

Wahnsinn, der sich klug gebehrt!
Weisheit, welche überschnappt!
Sterbeseufzer, welche plötzlich
Sich verwandeln in Gelächter! ...«

Ja, mein Freund, es sind die Klänge
Aus der längst verscholl'nen Traumzeit;
Nur daß oft moderne Triller
Gaukeln durch den alten Grundton. (DHA IV, 85 f.)

Das Widmungscaput beschreibt eine Schwellensituation. In ihm stoßen Romantik und Heines Jetztzeit aufeinander. Diese wird als kakophonisch, jene als harmonisch beschrieben. Die Klänge der Romantik (Das »Läuten« der »Waldkapelle«, das Klingeln der »Schellenkappe«, die »Nachtigallenchöre«) passen zueinander und sind wohlklingend. Mit der Metapher aus dem Bereich der musikalischen Darstellung beschreibt Heine die literarische. Die Harmonie läßt sich als Adäquanz der Mimesis verstehen: Die ironischen Erzähler der Romantik, die bezeichnenderweise »Schellenkappen« aufhaben, harmonisieren mit den zu beschreibenden Gegenständen (z.B. »Waldkapellen«); sie können sie als das, was sie sind, darstellen.

An der Schwellensituation von Romantik und Moderne schleicht sich in diese Harmonie ein kakophonisches Element ein (der »Bärenbrummbaß«, »moderne Triller«) – eine neue Art zu schreiben, die die harmonische Adäquanz der Mimesis pervertiert. Natürlich ist das die Tendenzliteratur, die mit ihrem Pathos die verkehrte Welt mit verkehrten Mitteln abbildet, ähnlich wie das bei den verzerrten Spiegeln, von denen Heine in der Vorrede und der Börne-Denkschrift schreibt (DHA IV, 11 und DHA XI, 96), der Fall ist. Den Autoren, die wie Atta Troll pathetisch schreiben, ist die harmonische Adäquanz der Mimesis nicht gegeben. Eine unreflektiert ernsthafte Darstellung der Verkehrten Welt wird noch einmal verkehrt (und damit unkenntlich).

»[...] Wahnsinn, der sich klug gebehrtet!
Weisheit, welche überschnappt!
Sterbeseufzer, welche plötzlich
Sich verwandeln in Gelächter! ...«

Die Verkehrung von Welt und ihrer Darstellung sind Zustände, die sich wechselseitig bedingen und verursachen. Will ein Autor ernsthaft den Wahnsinn der Welt beschreiben, wird er (der Wahnsinn) unweigerlich klug erscheinen; literarische Mittel, die ihrem Autor klug erscheinen, führen diesen (den Autor) als wahnsinnig (übergeschnappt) vor. Ernst und Pathos (»Sterbeseufzer«) gehen in Komik (»Gelächter«) über. Heine beschreibt im Widmungscaput exakt das gleiche Szenario noch einmal, das er in der Börne-Denkschrift bereits dargestellt hatte (s.o.). Auch dort gehen Gegensätze ineinander über, auch dort wirft Heine seinem Widersacher vor, daß sein Pathos in ungewollte Komik umschlüge und meint auch dort, bei ihm Spuren eines pathologischen Wahnsinns feststellen zu können (DHA XI, 96). Der Rekurs auf die Romantik und der auf die ironische Schreibweise sind in Motivation und Zielrichtung identisch: In der Romantik findet Heine das Mittel einer neuen mimetischen Schreibweise, die Ironie.

Heine zeichnet ein düsteres Bild von der Literatur seiner Zeit. Die Darstellung der Welt wird nicht nur als in sich indifferent gegenüber den Polaritäten Wahnsinn und Klugheit, Komik und Ernst dargestellt; die wechselseitige Bedingtheit von verkehrter Welt und verkehrter Literatur lassen auch die Grenzen zwischen Objekt und Darstellung verwischen.

So sind (zumindest auf den ersten Blick) an dieser Epochenschwelle auch die literarischen Charakteristika verkehrt. An die Romantik, die dank der Ironie einer ernsthaften Abbildung fähig ist, erinnert sich Varnhagen mit Ernst (»Doch mitunter mag sich ernsthaft/Deine hohe Stime furchen« –

DHA IV, 85), die ernstgemeinte Literatur der vierziger Jahre endet hingegen in einem »Gelächter« (DHA IV, 86).

Heine kann sich gegenüber allen Gefahren der Verkehrung und Indistinktion immun fühlen, verwendet er doch, wie im letzten Kapitel ausgeführt, die Ironie als harmonisch-adäquate Darstellung der Welt-Ironie. Die Herkunft dieser mimetischen Korrekturinstanz liegt für ihn in der Romantik. In der Wiederauferstehung dieser Epoche vor Varnhagens geistigem Auge liegt also eine Rechtfertigung des Dichters Heine über die Herkunft seiner Mittel.

In der Tat lassen sich einige Übereinstimmungen zwischen Heines Theorie und der (früh)romantischen Ironie³⁸ samt Haltung zum Mimesisproblem finden, von denen ich drei exemplarisch nennen möchte: die Zweckfreiheit des Sprechens, die Infragestellung des Autor-Ichs und die Entsprechung von Abbildung und Abgebildetem in der Unverständlichkeit.

1. Das Moment der Verdrehung der ernstgemeinten Mimesis ins Lächerliche (wie das bei den »Spiegel[n]«, in denen uns sogar ein Apollo »zum Lachen reitzt« [DHA IV, 11] der Fall ist) findet sich, geht man in der Literaturgeschichte rückwärts, in Novalis' »Monolog«:

Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich blos um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, – daß wenn einer blos spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das *lächerlichste* und verkehrteste Zeug sagen.³⁹

Das pathetische und tendenziöse Sprechen, von dem Heine schreibt, findet bei Novalis seinen Korrespondenten im Sprechen »von etwas Bestimmten«. Die Anwendung dieses Mittels kann das Ziel einer klaren sprachlichen Abbildung – davon gehen beide Autoren aus – nur verfehlen und in der Lächerlichkeit enden. Um dieser zu entgehen, setzt Novalis dagegen das bloße Sprechen »um zu sprechen«, Heine das zweckfreie Sprechen (»[...] Phantastisch/Zwecklos ist mein Lied« – DHA IV, 17). Eine solche Poesie, sei es bei Heine, sei es bei Novalis, muß im übrigen, wie es sowohl im »Monolog« wie auch im »Atta Troll« tatsächlich der Fall ist, ironisch und insbesondere selbstironisch sein.

2. Heines Selbstironisierung, in der er seine eigene literarische Jagd als »toll« bezeichnet (vgl. Kapitel drei), kann man demnach die »erhabne Urbanität der sokratischen Muse«³⁰, wie sie Friedrich Schlegel im berühmten 42. Lyceumsfragment forderte, zusprechen:

Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität; im Außern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.³¹

Tatsächlich erhebt sich Heine über »alles Bedingte«: wenn er den Todesstoß gegen die Tendenz als Wahnsinn reflektiert und damit seine eigene moralische Haltung (»Tugend«) und sein künstlerisches Tun (»Kunst« und »Genialität«) in Sachen Tendenz unter sich läßt.

3. Bei Schlegel findet sich weiterhin der Gedanke, daß sich die Ironie als Schreibhaltung für die adäquate Darstellung einer unverständlichen Welt rechtfertigt. In seinem Aufsatz »Über die Unverständlichkeit« schreibt er:

Ein großer Teil von der Unverständlichkeit des ATHENAEUMS liegt unstreitig in der Ironie.³²

Und etwas weiter:

Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes? – Mich dünkt das Heil der Familien und der Nationen beruhet auf ihr; wenn mich nicht alles trügt, Staaten und Systeme, die künstlichsten Werke der Menschen, oft so künstlich, daß man die Weisheit des Schöpfers nicht genug darin bewundern kann. [...] Ja das Köstlichste was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde.³³

Schlegel postuliert, daß die Unverständlichkeit der Ironie in Kauf genommen werden muß, um eine mimetische Adäquanz zwischen Darstellung und Dargestelltem zu erreichen, da das Dargestellte (die Welt der »Familien«, »Nationen« und die »innere Zufriedenheit«) selbst unverständlich sei und sein müsse. Heine und Schlegel ist dabei gleichermaßen eigen, daß sie sich bewußt sind, daß durch die Ironie keine größere Klarheit in die Darstellung hineinkommt. Der Spiegel ist zwar nicht mehr verzerrt, er bildet sein Original getreu ab. Da aber das Original nicht scharf zu erkennen ist, ist es sein Abbild genausowenig.

Ist sich Heine der historischen Urheberschaft seiner Mittel (Ironie) zur Behebung des Mimesisproblems auch bewußt, so läßt sich daraus nicht ableiten, er wäre ein verspäteter Romantiker gewesen. Ganz im Gegenteil, Heine läßt das »tausendjährige Reich der Romantik«³⁴ zu Ende gehen, weil er für sich in Anspruch nimmt, eine neue Art der Ironie neu zu gebrauchen.

Sein Ironie- und Mimesiskonzept unterscheidet sich von dem der Frühromantik (soweit man dort von einem einheitlichen Konzept sprechen kann) deutlich. Heines politisch-literarische Haltung und die Handlungen des Erzählers können durch die Selbstironie nicht geändert werden. Der weinende

Erzähler auf den Ruinen Jerusalems ist sich der Tragik bewußt, daß, so lange sich die Tageszeiten abwechseln, weder die wahnsinnige Jagd noch die Reflexion die Oberhand gewinnen können. Reflexion und Reflektiertes, Ironie und Ironisiertes, Anziehung und Abstoßung des Liebe-Tod-Prinzips stehen sich in einem unauflösbaren Gleichgewicht und einer logischen Gleichzeitigkeit gegenüber. Dieses Gleichgewicht ist einer neuen Ironisierung nicht fähig, sie ist aber auch nicht angestrebt.

Das soll nicht heißen, der Autor nähme seine eigene Ironie nicht ernst. Vielmehr scheint mir hier eine Einsicht vorhanden, die den modernen Ironiker/Literaten vom romantischen trennt: Die Reflexion alleine kann die Wirklichkeit nicht verändern, nicht mal die eigene. Dadurch kann die Erhabenheit des Dichters über sein eigenes Werk nicht mehr »unendlich« sein, wie Schlegel das im 42. Lyceumsfragment forderte³⁵, Heine entgeht aber dafür dem regressus in infinitum, der absoluten Standpunktlosigkeit der Frühromantik, ohne sich aber auf der anderen Seite dem Vorwurf der Tendenz aussetzen zu müssen.

Die Endlichkeit der Ironie und die Absetzung von Schlegels Konzept hat ihren Grund. Es würde eine eigene Abhandlung erfordern, ihn ausführlich darzulegen. Ich will mich deshalb im folgenden auf eine thetische Knappheit beschränken.

Die ironische Unverständlichkeit in der Welt, die Heine und Schlegel einheitlich feststellen, basiert auf unterschiedlichen Fundamenten. Ist sie für Schlegel ein metaphysisches und (für den Menschen) unumstößliches Faktum, das »irgendwo zuletzt an einem [...] Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält«³⁶, hängt, ist sie für Heine ein temporäres Phänomen. Dieses ist durch die aktuelle politische Situation bedingt und kann durch menschliche Handlung wieder behoben werden: die Zeit der Restauration. Nicht umsonst spricht er von den »Zeitumständen«, die die »umgestülpte Weltordnung« (DHA XI, 96) ausmachen und auf die es im Moment zu reagieren ankomme. Eine solch endliche Ironie der Welt bedarf somit als literarischem Pendant einer endlichen Ironie der logischen Balance, die es ihrem Autor über diesen Umweg erlaubt, wirklichkeitsnahe, politische Literatur zu machen.

Literaten, die sich der Ironie bedienen, sind dementsprechend daraufhin zu befragen, ob sie diesem politischen Anspruch der Ironie, nämlich historische Ereignisse unverzerrt darzustellen, gerecht werden. In dieser Hinsicht ist noch einmal die Widmung an Varnhagen zu betrachten:

»Klang das nicht wie Jugendträume,
Die ich träumte mit Chamisso
Und Brentano und Fouqué,
In den blauen Mondscheinnächten?

Ist das nicht das fromme Läuten
Der verlorenen Waldkapelle?
Klingelt schalkhaft nicht dazwischen
Die bekannte Schellenkappe? [...]« (DHA IV, 85)

Heine recurriert hier nicht direkt auf die Frühromantik, sondern auf den Kreis der Romantiker um Varnhagen, Chamisso und Fouqué, bzw. Brentano. Woesler vermutet, Heine spiele auf die Arbeit Varnhagens am »Grünen Musenalmanach« (1804–1808) an, den er mit Chamisso zusammen herausgab und an dem u. a. Brentano und Fouqué mitschrieben.³⁷ Es ist aber auch an den in dieser Zeit entstandenen Kollektivroman »Versuche und Hindernisse Karls« zu denken, an dem u. a. Varnhagen, Fouqué und Chamisso (unveröffentlicht) mitschrieben. In diesem Roman verfolgten seine Autoren das Programm der »Verwirklichung romantischer Ironie«.³⁸

Ist aber Ironie nur dann erlaubt, wenn eine »umgestülpte Weltordnung« (DHA XI, 96) sich dem Dichter darbietet, so läßt Heine die Ironie der Spätromantiker als fragwürdig erscheinen. Für die Beschreibung einer Welt voll läutender Waldkapellen bedarf es keiner Ironie. Eine solch einfache Welt kann mit einfachen Mitteln beschrieben werden. Doch in der auf den ersten Blick freundlichen Widmung steckt noch mehr Kritik als die eben genannte. Die historische Wirklichkeit zur Zeit der Besetzung Deutschlands unter Napoleon, also die Zeit, in der der Berliner Kreis der Romantiker veröffentlichte, hatte mit der friedlichen Idylle nebst Waldkapellen nicht viel gemein. Heine kann einer Literatur, die in Zeiten des Krieges glauben macht, die Welt bestehe aus friedfertiger Harmonie und Träumen in Mondscheinnächten, nur zuschreiben, die (verkehrte) Welt genauso zu verkehren wie die pathetische. Die Rekonstruktion von Heines Programm der Ironie und Mimesis läßt kaum einen anderen Schluß zu: Das Zitat romantischer Topoi ist eine deutliche Spitze gegen die (Berliner) Romantik. Ihr war mit der Ironie das Mittel gegeben, wirklichkeitsnahe und politische Literatur zu erstellen; aber statt so zu schreiben, reichte es nur, wie im Beispiel des Kollektivromans »Versuche und Hindernisse Karls«, zur Literatur aus Literatur.

Heine möchte mit dem »Atta Troll« die »alte Romantik [...] wieder geltend [...] machen«³⁹, weil er in dieser literarischen Epoche das Mittel findet, das ihm erlaubt, seine Werke mimetisch zu korrigieren und so ein politischer

Schriftsteller zu bleiben. Er beschreibt aber gleichzeitig das Ende des »tausendjährige[n] Reich[s] der Romantik«⁴⁰, weil sie selbst (oder zumindest die Berliner Romantik) das Mittel seiner Meinung nach *verkehrt* (verwandt) hat. In diesem Gegensatz liegt – moderne – Ironie.

Anmerkungen

¹ Alfred Döblin: Einleitung zu Heines »Deutschland« und »Atta Troll«. – In: Ausgewählte Werke in Einzelbänden, hrsg. v. Walter Muschg. Olten und Freiburg 1963, Bd. VIII, S. 273.

² Vgl. Klaus F. Gille: Heines »Atta Troll« – »Das letzte freie Waldlied der Romantik«? – In: Neophilologus 62. 1978, S. 416–433, S. 416.

³ Vgl. Friedrich Sengle: »Atta Troll«. Heines schwierige Lage zwischen Revolution und Tradition. – In: Referate und Diskussionen des Internationalen Heine-Kongresses 1972, hrsg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg 1973, S. 23–49, S. 31.

⁴ Heines Absage an den frühen Kommunismus war einer der heftigsten Streitpunkte in der DDR-Literaturwissenschaft. Erst Hans Kaufmann arbeitete 1970 heraus, daß Heine den sozialistischen Ideen seines Bären kritisch gegenübersteht (Hans Kaufmann: Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk. Berlin und Weimar 1970, S. 247). Diese These ist erst nach vielen Mißverständnissen hüben wie (selbstverständlich) drüben bestätigt worden (z.B. von Winfried Woesler: Heines Tanzbär. Historisch-literarische Studien zum »Atta Troll«. Hamburg 1978, S. 367 und von Sengle [Anm. 3], S. 47 ff.).

⁵ Giorgio Tonelli: Heinrich Heines politische Philosophie (1830–1845). Hildesheim und New York 1975, S. 129. Zur Frage der Indifferenz-Kritik vgl. neben Gille [Anm. 2], S. 416 auch: Joachim Bark: Heine im Vormärz: Radikalisierung oder Verweigerung? Eine Untersuchung der Verseppe. – In: Der Deutschunterricht 31. 1979, S. 47–60, S. 55.

⁶ Brendan Donnellan: The Structure of »Atta Troll«. – In: HJb 21. 1982, S. 80f. Dagegen hob Bark – ohne Angabe von Gründen oder Textstellen – die Gegenteiligkeit von Autor und Erzählerfigur heraus (Bark [Anm. 5], S. 56).

⁷ Beispiele für die Ungebundenheit des Erzählers an Zeit und Raum sind die »Reisen«, die der Erzähler mit seinen Lesern macht:

»Weile mit mir in dem Dunstkreis, / [...] Wo der Held zu seinem Sohne / Wie aus einer Wolke spricht« (DHA IV, 29).

»Was den Atta anbetriff, / So verlassen wir ihn gleichfalls« (DHA IV, 35).

⁸ Caput II belegt die örtliche Präsenz des Ich-Erzählers am Tatort: »Das [die Befreiung] geschah an einem schönen, / Warmen Sommernachmittage, / Und die Nacht, die jenem Tage / Lieblich folgte war süperbe. // Ich verbrachte fast die Hälfte / Jener Nacht auf dem Balkone. / Neben mir stand Juliette / Und betrachtete die Sterne.« (DHA IV, 17). Es bedürfte eines starken Beweises, warum dieser Ich-Erzähler, obwohl er schon am Startpunkt der Jagd ist, nicht auch an ihr teilnehmen sollte. Donnellan führt diesen Beweis nicht.

⁹ Vgl. dazu Helmut Schanze: Noch einmal: Romantique défroqué. Zu Heines »Atta Troll«, dem letzten freien Waldlied der Romantik. – In: HJb 9. 1970, S. 87–98, S. 92; Sengle [Anm. 3], S. 36.

¹⁰ Zuletzt noch bei Tonelli [Anm. 5], S. 148, obwohl Veith schon 1964 auf die Unwissenschaftlichkeit und Unhaltbarkeit dieser Dechiffrierung hingewiesen hatte. Vgl. Philipp F. Veith: Heine's imperfect Muses in »Atta Troll«. – In: The Germanic Review 39. 1964, S. 262–280, S. 269.

¹¹ Vgl. Tonelli [Anm. 5], S. 151 [sic], Manfred Windfuhr: Heinrich Heine. Revolution und Reflexion, Stuttgart 1969, S. 225, Sengle [Anm. 3], S. 35.

¹² Woesler [Anm. 4], S. 235 f.

¹³ Heinrich Heine: Ludwig Börne. Eine Denkschrift. DHA XI, 38.

¹⁴ Der Zug selbst (Caput XVIII f.) und seine tagträumerische Fortsetzung (Caput XX) tragen romantische Züge. Im Widmungscaput und in der Vorrede thematisiert Heine seinen Romantikkurs.

¹⁵ Woesler [Anm. 4], S. 236 ff.

¹⁶ Woesler [Anm. 4], S. 236.

¹⁷ Döblin [Anm. 1], S. 275.

¹⁸ Vgl. Sengle [Anm. 3], S. 35 f. Es ist im höchsten Grade verwunderlich, daß Sengle gerade an dieser Stelle, an der Heine mit Hilfe der Ironie der Ironie den tendenziösen Charakter seines Werkes unterläuft, »positive Substanzen«, also die Tendenz in der Anti-Tendenz ausmacht (ebd.). Die Argumente, die Sengle dafür vorbringt, sind dementsprechend wenig stichhaltig: Das »Unterbewußtsein« des Autors muß dafür herhalten, um zu erklären, warum der Ich-Erzähler – mitten in den ärgsten erotischen Wirren – auf einmal an das untergegangene Jerusalem denken und weinen muß.

¹⁹ Vgl. dazu Inge Rippmann: »Sie saßen an den Wassern Babylons«. Eine Annäherung an Heinrich Heines »Denkschrift über Ludwig Börne«. – In: HJb 34. 1995, S. 25–47, S. 45, die darlegt, daß sich bei Heine der Topos der Trauer in Babel nicht nur auf das Judentum, sondern die ganze Menschheit bezieht.

²⁰ Gegenüber der Zeitschriftenfassung und einer späteren Umarbeitung sind die letzten zwei Verse politisch abgeschwächt und müssen als ein Eingeständnis gegenüber der Zensur verstanden werden. Heine verharmlost sie allerdings damit nicht nur, sondern er erfüllt sie mit einem neuen Inhalt, der seinem poetologischen Programm eher entspricht.

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes. – In: Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt 1993, Bd. III, S. 92.

²² Diese Antagonismen charakterisieren auch die Ironie bei Heine (vgl. Wolfgang Preisendanz: Ironie bei Heine. – In: Ironie und Dichtung, hrsg. von Albert Schäfer. München 1970, S. 85–112 S. 93). Deshalb ist davon auszugehen, daß, wenn Heine hier ungenau von »Humor« spricht, Ironie gemeint ist.

²³ Vgl. ebd., S. 92 f.

²⁴ Zur Treue der ironischen Abspiegelung vgl. ebd. S. 95.

²⁵ Vgl. dazu Windfuhr [Anm. 11], S. 225, Herbert Clasen: Heinrich Heines Romantikkritik. Tradition – Produktion – Rezeption. Hamburg 1979, S. 66 f., Gille [Anm. 2], S. 428 und Schanze [Anm. 9], S. 96 ff.

²⁶ Brief an Heinrich Laube vom 20. 11. 1842. HSA XXII, 39.

²⁷ Brief an Karl August Varnhagen v. Ense vom 3. 1. 1846. HSA XXII, 181.

²⁸ Dieser unmittelbare Rekurs auf die Frühe Romantik in der Frage der Ironie ist in der Literatur oft bestritten worden. Z.B. fehlen Wolfgang Preisendanz die universalen Polaritäten (von Endlichem und Unendlichem, Wirklichkeit und Idee etc.), die die frühromantische Ironie seiner Meinung nach auszeichnen. Er übersieht dabei, daß das Ironie-Konzept Heines selbst Teil eines solchen weitreichenden polaren Gefüges ist (Ironie versus Pathos) und Heine mit der Ironie die Gegensätze von der Intention der Literatur (Abbild) und Ergebnis (Zerrbild) verbinden will. Vgl. Preisendanz [Anm. 22], S. 107. Dagegen betont Georg Lukács die romantischen Wurzeln der Ironie Heines, da sie die »Zerrissenheit der Gegenwart« (die das Pathos überdecken will) aufdecke, was der romantischen »Selbstauflösung der Ideale« sehr nahe komme. Vgl. Georg Lukács: Heinrich Heine als nationaler Dichter. – In: Werke. Neuwied und Berlin 1964, Bd. VII, S. 313 f.

²⁹ Novalis: Monolog. – In: Schriften, hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt 1965, Bd. II, S. 672. Hervorhebung von mir.

³⁰ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler. München, Paderborn, Wien 1967, Bd. II, S. 152.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 368. Die Hervorhebung ist im Original invers.

³³ Ebd., S. 370.

³⁴ Brief an Karl August Varnhagen v. Ense vom 3. I. 1846. HSA XXII, 181.

³⁵ Schlegel [Anm. 30], S. 152: »Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt«.

³⁶ Ebd., S. 370.

³⁷ DHA VI, 783.

³⁸ Gerhard Schulz: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration [Geschichte der Deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. v. Helmut de Boor und Richard Newald, Bd. VII.2]. München 1989, S. 525.

³⁹ Brief an Karl August Varnhagen v. Ense vom 3. I. 1846. HSA XXII, 181.

⁴⁰ Brief an Heinrich Laube vom 20. II. 1842. Ebd., S. 39.