

Aufsätze

I.

Wenn die Sterne in »dem Straßenkot sich spiegeln« Cancan und Liebeswahnsinn in Heines »Atta Troll«

Von Hans Kruschwitz, Aachen

I.

Penelope gilt seit jeher als Musterbild einer treuen Gattin. Homer schildert sie als eine, die dem Drängen ihrer Freier während Odysseus' zwanzigjähriger Abwesenheit unter anderem dadurch widersteht, dass sie vorgibt, erst das Totentuch für ihren Schwiegervater Laertes vollenden zu müssen, bevor sie jemand erhören kann. Dabei trennt sie allerdings über Jahre in der Nacht wieder auf, was sie am Tage gewebt hat. Es wird daher seine Bedeutung haben, wenn Heines Erzähler die Bärendame Mumma im vierten Caput des »Atta Troll« als die »schwarze Penelope« ihres Gatten bezeichnet (B IV, 505), obwohl dieser Name in einem krassen Missverhältnis zu dem im ersten Caput des Versepos' gegebenen Hinweis auf die Frivolität ihres Tanzes steht. Ihr Gebaren wird da vom Erzähler mit den Worten beschrieben:

[E]s will mich schier bedünken,
Daß sie manchmal cancaniere
Und gemütlos frechen Steißwurfs
An die Grand'-Chaumière erinnre. (B IV, 497)

In der Tat ist es wohl so, dass der Name ironisch vergeben wird. Denn während Penelope treu und tugendhaft ist, sind Mummas »Anstand« und »Würde« (ebd.) schon deshalb fragwürdig, weil sich ihre Kinder hinsichtlich der Haarfarbe in drei Gruppen einteilen lassen. Sie hat zwei blonde Töchter, drei braune Söhne und einen schwarzen Sohn (vgl. B IV, 504), was sicherlich nicht nur bei realen, sondern auch bei fiktiven Bären (mutmaßlich Braunbären) zu denken geben mag. Ein Beweis dafür, dass Mumma ihrem Gatten nicht unverbrüchlich angehört, wird freilich erst am Ende des Epos' gegeben, als Mumma nach der Ermordung ihres Gatten nicht etwa »in Trübsinn« verfällt oder »des Kummertodes« stirbt (B IV, 566), sondern ihr Leben »[l]ustig« fortsetzt (ebd.) und alsbald eine Partnerschaft mit einem Bären ganz anderer Art eingeht, und zwar mit einem weißhaarigen »Wüstenbär/ Aus Sibirien«. (B IV, 567) Der Erzähler entdeckt die beiden zärtlich kosend bei einem Spaziergang mit seiner Partnerin im Jardin des Plantes und ruft überrascht:

Ja, sie war es! Sie des Südens
Schwarze Tochter! Sie, die Mumma
Lebt mit einem Russen jetzt,
Einem nordischen Barbaren. (ebd.)

Weil die Anfangsbegegnung der beiden damit eine deutliche Entsprechung findet, hat Winfried Woesler mit Blick auf eine mögliche Verwandtschaft des Erzählers mit Heine sowie seiner Partnerin mit Mathilde diese Szene einmal biographisch zu deuten versucht und einerseits festgestellt, andererseits gefragt:

Der Dichter beschreibt [zu Beginn des Epos'; HK] schwärmerisch [...] die unromantische Partnerin [seines Erzählers; HK]. Juliette habe zwar *im Busen / Kein Gemüth*, sei Französin, doch ihr Äußeres sei bezaubernd. Ebenso ist der Tanzkünstler Troll von seiner [...] Gattin fasziniert. [...] Angesichts solcher Anfangsparallelen [...] drängt sich die Frage auf, ob nicht der Schluß diese Parallelen fortführt. Nach dem Tode des Künstlers Troll hat Mumma bei dem sibirischen Eisbären Trost gefunden. Sollte der kranke Heine durch die gegenseitige Spiegelung der Liebespaare nicht vielleicht [...] auch sich und seine Situation ein wenig ironisiert haben?¹

So naheliegend diese Deutung ist, hier soll eine vollkommen andere, und zwar eine poetisch-politische Lesart dieser Szene vorgeschlagen werden. Ausgehend davon, dass die erste Arbeitsphase am »Atta Troll« »in die Zeit vom Februar bis Mai 1842« fiel², soll Mummas Tanz zunächst auf Heines fast zeitgleich entstehenden Bericht über den Pariser Karneval bezogen werden, der unter dem Datum des 7. Februar 1842 in der Augsburger »Allgemeinen Zeitung« erscheint, um ihn dann weiter als Ausdruck jener »Individualität und [...] Skepsis« zu deuten (B III, 552), die Heine bereits in »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland« zur Signatur aller modernen Literatur erhoben hatte. Ihr Tanz wird dabei, so lautet

die These, als Bild für die »konstruktive Verbindung von literarischer Methode und [...] gesellschaftlicher Reflexion«³ kenntlich, die Heine der »Tendenz« (B IV, 422 f.) entgegensetzen wollte, und Mummas Wiedersehen mit dem Erzähler wird als Antwort auf den Vorwurf lesbar, dass ihn seine angeblich ästhetizistischen Wechsel zwischen »entgegengesetzten Meinungen« (B IV, 712) politisch unkenntlich werden ließen.

II.

In seinem Bericht über den Karneval in Paris vom Frühjahr 1842 unterscheidet Heine grob drei Arten des Tanzes, nämlich den künstlerischen Tanz, den gesellschaftlichen Tanz und den Volkstanz, von denen er allerdings nur zwei, nämlich den Ersten und den Letzten, ausführlich bespricht. Der auf den Bühnen der Zeit geübte Kunsttanz verfällt dabei weitgehend dem Verdikt, von Staat und Kirche aus Angst vor seinem grundsätzlich ausschweifenden, umstürzlerischen Charakter zu Tode gezähmt worden zu sein (B V, 390 f.), während der Volkstanz sich in seiner Ursprünglichkeit erhalten habe. Heine lobt ihn: »Die untern Klassen [...] haben sich [...] nicht zu solchem Scheintanz verstehen können; ihr Tanzen hat noch Realität«. (B V, 393)

Was auf diese Auszeichnung folgt, ist dagegen ein Musterbeispiel dafür, wie gewitzt Heine das »Schiff [s]eines Gedankens [...] mit [falschen; HK] Flaggen [zu] bewimpeln« verstand (B V, 230), um dessen »gute Ladung« an mehreren Zensurinstanzen vorbei »in den Hafen der öffentlichen Meinung« zu schmuggeln (ebd.).⁴ Denn kaum hat er den Volkstanz gelobt, relativiert er sein Urteil, indem er ergänzt: Der Volkstanz habe zwar Realität, »aber leider eine sehr bedauernswürdige«, weil er vor allem zu Karneval verdächtig »an den Cancan« streife (B V, 393). Heine fällt mithin in jenen hypertrophen Warngestus, den er im späteren Entwurf zur französischen Version der Vorrede zur »Lutetia« als Strategie charakterisieren wird, dem Teufel dadurch »höllische Reklame« zu machen, dass er ihn »an die Wand« malt (B V, 231). Unter Hinweis auf die gemäßigte Linie der Zeitung, in der sein Bericht erscheint, beklagt er, dass der Cancan alles verspottete, »was gut und schön ist«, »die Vaterlandsliebe, die Treue, den Glauben, die Familiengefühle, den Heroismus, die Gottheit« (B V, 395). Selbstverständlich darf man diesen Vorwurf nicht ernster nehmen, als er gemeint ist. Immerhin verehrt der Erzähler des »Atta Troll« zur selben Zeit, da sein Erfinder den Sittenwächter mimt, seine Juliette ja gerade darum, weil sie »[k]ein Gemüt« im Busen hat (B IV, 499) und vor nichts und niemand in den Staub fällt. Eher würdigt sie das Hohe soweit herab, bis es deutlich unter ihr steht. Mag der Erzähler zum Beispiel in Cauterets eine halbe Nacht auf dem

Balkon verbringen, um sich am milden Klima und der Pracht der Sterne zu ergötzen, so hört man von ihr lediglich den spöttischen Satz:

[...] Ach, die Sterne
Sind am schönsten in Paris,
Wenn sie dort, des Winterabends,
In dem Straßenkot sich spiegeln. (B IV, 501)

An die Stelle des Sommers und der Sterne treten also der Winter und der Kot und die, die sich im ersten Bild noch unten befindet, ist im zweiten oben.

Auch wenn Volkmar Hansen zu Recht bemerkt, dass Heine das Tanzen stets ambivalent konnotiert, das heißt immer zugleich in Beziehung zur Freiheitsliebe wie zur Brutalität bringt⁵, so lässt die Nähe von Mummas Tanz zum Cancan der »untern Klassen« sowie die Nähe dieses Cancans zu Juliettes Spottlust kaum einen Zweifel daran zu, dass ihr Tanz dem ihres Gatten positiv entgegengesetzt ist. Er ist der sinnliche Ausdruck eines unbändigen Freiheitsverlangens, eines immer wachen Impulses, Autoritäten in Frage zu stellen, den der Erzähler vor allem mit Frankreich und seinen Frauen verbindet. Schließlich sagt er, als er die Grenze zu Spanien überschreitet:

Zögernd, fast verzagt, verließ ich
Den geweihten Boden Frankreichs,
Dieses Vaterlands der Freiheit
Und der Frauen, die ich liebe. (B IV, 520)

Gleichwohl ist die »französische Freiheitsliebe« keineswegs nur weiblich. Das beweist der männliche Erzähler schon dadurch, dass er von den Frauen, die er liebt, auffallend im Plural spricht und selbst also keine unter ihnen als höchste Autorität anerkennen möchte. Er unterstreicht seine diesbezügliche Freiheitsliebe wenig später, wenn er eine Begegnung mit zwei Spanierinnen nutzt, um sich seiner »Lebensfülle« zu versichern und zu dem an Descartes geschulten Schluss zu kommen: »Ja, ich küsse, also leb ich!« (B IV, 527) Die spanisch-französische Grenze trennt mithin nicht das Weibliche vom Männlichen, sondern die Freiheitsliebe von der Unterwerfung. Im Kontext des »Atta Troll« entspricht das Erste augenscheinlich der »Verstandesrichtung Frankreichs« (B IV, 999), das Zweite dagegen »Spaniens Glut« (ebd.). Das erkennt man, wenn man darauf achtet, was den Erzähler am Lied des »armen Spaniers« stört, das er bei seinem Grenzübergang aufschnappt und ihn zu der Frage veranlasst:

Ist der tolle Bursch das Sinnbild
Vom Ideentausch der Länder?
Oder ist er seines Volkes
Sinnverrücktes Titelblatt?« (B IV, 521)

Denn wovon handelt dieses Lied? Es erzählt von einem Mann, der sich seiner Angebeteten unterwirft, anstatt selbstständig zu bleiben. Gezeichnet wird die Szene eines Kartenspiels von vier Damen um einen goldenen Tisch, bei dem immer nur eine, nämlich Clara, gewinnt. »Sie gewinnt und lächelt schalkhaft.« (ebd.) Dann wechselt die Perspektive. Statt der Damen kommt der Sänger in den Blick, und die auf ihn bezogene Pointe lautet:

Ach! in meinem Herzen, Clara,
Wirst du jedesmal gewinnen,
Denn du hast ja alle Trümpfe. (ebd.)

So rührselig das wirkt, man muss ihr Verhältnis kritisieren, wenn man weiß, dass das Lachen bei Heine generell, besonders aber im »Atta Troll« »weniger Ausdruck der Zuneigung als der Selbstgewißheit und Überlegenheit« ist.⁶ Eine der sogenannten »Bärenreden«, das siebte Caput, handelt von nichts anderem als der Arroganz, die sich im Lachen der Menschen zu erkennen gibt:

Menschen, schnippische Kanaillen!
Lächelt nur! Von eurem Lächeln
Wie von eurem Joch wird endlich
Uns der große Tag erlösen!

Mich verletzte stets am meisten
Jenes sauer süße Zucken
Um das Maul – ganz unerträglich
Wirkt auf mich dies Menschenlächeln! (B IV, 512)

Da nicht plausibel gemacht werden kann, wie Heines Erzähler Clara verurteilen sollte, während er Juliette liebt, der nicht einmal der sichtbarste Kummer Atta Trolls eine Regung des Mitleids zu entlocken vermag – im Gegenteil: sie »[l]acht herunter vom Balkone/ Ob den Sprüngen der Verzweiflung« (B IV, 499) –, muss man wohl schließen, dass nicht ihre, sondern die Haltung ihres Bewunderers ihn befremdet. Allzu ähnlich erscheint sie vielleicht der Haltung Atta Trolls, der, geflohen und in die Heimat zurückgekehrt, vor Sehnsucht nach Mumma so zergeht, dass er später auf Urakas Imitation ihres Gebrumms hereinfällt, »[w]ie auf Sehnsuchtsflügeln« seine Höhle verlässt und sich von Laskaro niederschließen lässt (B IV, 562). Droht dem Spanier womöglich dasselbe? Wird auch ihm das »Gefühl der Gattenliebe« (ebd.) zum Verhängnis, so dass es, wie im vierzehnten Caput, am Ende des Liebesspiels von Kindern, heißt: »Tote Maus, das Spiel ist aus«? (B IV, 528) Man erfährt es nicht, jedoch besteht Grund zu der Annahme. Denn Spanien liegt nach Ansicht des Erzählers ja »um tausend Jahr« zurück (B IV, 520) und steht mithin mit »Ronceval« in besonderer Verbindung, dem Tal, in dem nicht nur Atta Trolls Höhle liegt (vgl. B IV, 503), sondern in dem wirklich gut

tausend Jahre vor Atta Troll der von Ariost im »Orlando furioso« (B IV, 569) als »Liebeswahnsinniger« beschriebene »rasende« Ritter Roland viel zu spät in sein Signalhorn blies und in übertriebenem Heldenmut sein Leben aushauchte.

Der Cancan liefert als Ausdruck des Festhaltens an »Individualität und [...] Skepsis« (B III, 552) wahrscheinlich das Gegenbild zu solchem Liebeswahnsinn, so dass zu schließen wäre: Der »nutzlose Enthusiasmusdunst« (B IV, 494) kann töten, das heitere Niederwerfen von Autoritäten, das Cancanieren, dagegen Leben retten. Gleichwohl wäre es falsch, in dieser Entgegensetzung ein einfaches Plädoyer für die Untreue zu erblicken, denn – und das ist entscheidend – der Name der »Mumma« verweist im Kontext von Heines Bericht über den Pariser Karneval eben auf den »Mummenschanz« (B V, 395) und die Larven, die bei ihm getragen werden. Was äußerlich sichtbar ist, muss nichts über das Innere des Larventrägers sagen.⁷ Auch Untreue und Scheiden können Effekte der »Ver-mummung« sein. Das sogenannte »Vogelcaput«, das im Journaldruck des Epos' in der »Zeitung für die elegante Welt« von 1843 noch enthalten ist, im Buchdruck von 1847 jedoch ausgeschieden wurde, erhellt, wie das zu verstehen ist.

Das »Vogelcaput« erzählt wie das Lied des »armen Spaniers« eine Liebesgeschichte, und zwar die alte, auf orientalische Quellen zurückgehende, unter anderem von Goethe aufgegriffene Geschichte von Salomon und Saba.⁸ Der Wiedehopf »Hut-Hut« berichtet dem Erzähler, dass er damals, als Salomon und Saba heiß füreinander entbrannten, gerade als »Kabinettskurier« des jüdischen Königs gedient habe (B IV, 993), und da die beiden sich nicht treffen mochten, ohne zuvor »[i]hren Scharfsinn zu erproben«, sei es seine Aufgabe gewesen, die »Rätsel« (ebd.), die sie sich schickten, hin und her »durch Sand und Wüste« zu befördern. (ebd.) Das sei solange gegangen, bis Saba sich, »[r]ätselmüde«, kurzerhand nach Jerusalem begeben habe, um Salomon »mit Erröten« in die Arme zu stürzen, worauf dieser sie herzlich gedrückt und gesprochen habe:

[...] Das größte Rätsel,
Süßes Kind, das ist die Liebe –
Doch wir wollen es nicht lösen! (ebd.)

Später hätten sich die beiden, diese Forderung erfüllend, auch tatsächlich wieder getrennt, Salomon wohne heute in »Dschinnistan«, Saba »in den fernsten/ Mondgebirgen Äthiopiens« (B IV, 994), von wo sie sich »wie ehemals/ [...] Rätsel« schickten. (ebd.) Man wird diese Geschichte im Vergleich mit der Atta Trolls als eine Geschichte der Vorsicht entziffern. Dass Salomon und Saba »[i]hren Scharfsinn erproben« möchten, bevor sie sich treffen, und Saba sich Salomon nur »mit Erröten« nähert, macht deutlich, wie sehr die beiden selbst als Liebende voreinander auf der »Hut-Hut« sein wollen. Sie können ihre Rätselmaske offenbar nur mit dem Bewusstsein fallen lassen, sich dadurch eine Blöße zu geben, ihre

»Individualität und Skepsis« zu verlieren, und kehren deshalb in getrennte Wohnbezirke zurück. Allerdings ist das nicht das Ende. Denn mögen sie sich auch wieder trennen, mögen sie altern und mag ihre Leidenschaft sich mit der Zeit abkühlen, so bestätigt doch die Fortsetzung ihrer sprichwörtlichen Neckereien, dass sie sich weiter zärtlich lieben:

Kindisch freut sich Balkaisa,
Wenn das Rätsel, das sie aufgab,
Nicht gelöst ward von dem König,
Der vergeblich nachgegrübelt –

Und sie neckt ihn dann graziöse
Und behauptet, mit den Jahren
Werde er ein bißchen kopfschwach,
Nennt ihn Schlafmütz oder Schelling. (B IV, 994 f.)

Die Brücke, die von der so entfalteten Liebes- und Freiheitsmetaphorik zu einer poetisch-politischen Lesart der Schlusszene des »Atta Troll« führt, ist der offenkundige Zusammenhang des Epos' mit Heines »Ludwig Börne«. ⁹ Biographisch ist dieser Zusammenhang schon dadurch gegeben, dass der Autor seinen Kuraufenthalt in Cauterets, der ihn zum »Atta Troll« inspirierte, wegen der Duellaffäre mit Salomon Strauß abbrechen musste, die fest zur Rezeptionsgeschichte der »Börne«-Schrift gehört. ¹⁰ Inhaltlich besteht er darin, dass Atta Troll sehr stark Börnes Züge trägt. So hat zum Beispiel seine Verpflichtung von »Junker Einohr«, den Menschen »Ewgen Haß« zu schwören (B IV, 519), große Ähnlichkeit mit Heines Erinnerung daran, wie Börne auf den Anblick einiger Schulkinder bei einem gemeinsamen Spaziergang in Frankfurt am Main reagierte. Er soll da nämlich gesagt haben:

Jener Kleine mit der hohen Stirn denkt vielleicht an den zweiten punischen Krieg, und er ist begeistert für Hannibal, und als man ihm heute erzählte, wie der große Karthager schon als Knabe den Römern Rache schwur ... ich wette, da hat sein kleines Herz mitgeschworen ... Haß und Untergang dem bösen Rom! (B IV, 24)

Was hier aber vor allem von Interesse ist, ist der Kontrast, in dem die entfaltete Liebes- und Freiheitsmetaphorik zur charakterlichen Entwicklung Börnes steht. Es folgt daher eine Skizze, inwieweit Heine seinen publizistischen Weggefährten als zunehmend unfreien Menschen verstand, der am Ende gegen das zu Felde zog, was er eigentlich liebte. Im »Atta Troll«, das soll gezeigt werden, ist dieser Feldzug in der »Wilden Jagd« beschrieben, die zu den am meisten diskutierten Passagen des Versepos' gehört. Die Ansätze zu ihrer Deutung gehen so weit auseinander, dass sich Maximilian Bergengruen noch 1997 zu der Feststellung veranlasst fühlen konnte, dass alle an ihr unternommenen »Interpretationsversuche

[...] bis jetzt in sich widersprüchlich blieben.«¹¹ Er selbst schlug daraufhin natürlich eine eigene Deutung vor, die hier mit Blick auf Börne umgekehrt werden soll.

Heine macht in seinen Erinnerungen keinen Hehl daraus, welche Entwicklung der Charakter von Börne seines Erachtens genommen hat. Er beschreibt seine Radikalisierung als Dissoziation von ursprünglich verquickten, allerdings konträren Eigenschaften, Bequemlichkeit und Bitterkeit, die schon bei ihrem ersten Treffen hervortraten. Börnes Gesichtsfarbe, so erinnert sich Heine nämlich, war, als er ihn kennenlernte, »weder rot noch weiß«, sondern eher »von einer angeröteten Blässe oder verblassten Röte« (B IV, 9 f.), seine Garderobe entsprechend weder wohlhabend noch nachlässig, sondern von einer »wohlhabenden Nachlässigkeit«. (B IV, 9) Später nimmt das Rote in Börnes Gesicht allerdings entschieden zu, bis es bei ihrem Wiedersehen in Paris um 1831 überhaupt dominiert. Heine beschreibt Börne dann: »In seiner Stimme zitterte eine gewisse Kränklichkeit und auf seinen Wangen grinsten schon die schwindsüchtigen roten Streiflichter.« (B IV, 61) Die Garderobe des Frankfurters entwickelt sich nach Heine parallel zur Veränderung seines Gesichts von einem »schwarzen Leibrock, der noch neu glänzt[]« (B IV, 9), über ein »gestricktes Kamisölchen von grauer Wolle« (B IV, 13) bis hin zu einem »großen, buntseidenen Schlafrock« (B IV, 61). Heine impliziert also, Zeuge einer »Mäßigung« (B IV, 76) zu werden, die in auffälligem Gegensatz zu Börnes anfangs repräsentativem Auftritt steht. Im gleichen Maß, in dem Börnes Sansculottismus zunimmt, nimmt seine Achtung des Materiellen ab. Allerdings bleiben seine »ascetischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen« Triebe (B IV, 18), die ihn in die Radikalisierung treiben, nicht auf das Materielle beschränkt, sondern verändern auch seine Beziehung zum Weiblichen. Kann Heine von seiner zweiten Begegnung mit Börne 1827 immerhin noch berichten, dass er mit ihm dabei von Frankfurt nach Bornheim hinausgefahren sei, »um [...] die Töchter Israels zu betrachten«, »schöne Mädchen«, die Börne zwar »unsicher«, aber »lüstern« zum Zwinkern brachten (B IV, 33), muss er von ihrem dritten Wiedersehen 1831 melden, dass Börne die »Liebesblicke« der Pariser Dirnen genauso wie seine koketten Erwiderungen vollkommen unerträglich fand.

Börne wirkt also mehr und mehr gezwungen. Er leidet an »zwanghafter Witzigkeit, zwanghafter Melancholie und einer zwanghaften, in Teilen irrationalen Zerstörungswut gegen das Bestehende.«¹² Selbst Börnes Verhältnis zu seiner langjährigen Muse Jeanette Wohl verändert sich in diesem Sinn. Vermutet Heine noch 1827, dass Börne eher – wie die »böse Welt« meint – bei seiner Freundin »in der Wolle« lebt, als dass ihre Liebe – wie die »ganz böse Welt« meint – nur »platonisch« ist (B IV, 19), so sieht er Börne in Paris doch in einer Dreiecksbeziehung, in der das Körperliche wohl vom Geistigen getrennt ist. Auch hier beobachtet Heine mithin eine Tendenz zur Entsagung, die das seines Erachtens unauflösbare Verhältnis von Liebe und Freiheit in eines von Liebe und Unfreiheit,

nämlich »Unfreiheit in allen Dingen des sinnlichen Lebens«¹³, überführt. Aus dem Mann, der »in weichlichster Seide erzogen« worden ist (B IV, 76), wird ein moralischer Kleingeist, was Heine umso weniger versteht, als Börnes Arbeit doch ausdrücklich der »Sache der Freiheit« gilt (B IV, 84).

Wenn Heine dennoch bemerkt, dass Börne »Patriot vom Wirbel bis zur Zehe und das Vaterland [...] seine ganze Liebe« war (B IV, 26), spricht er ganz ohne Ironie und Tadelsucht über die seiner Ansicht nach entscheidende Fehlentwicklung in Börnes Charakter. Er meint damit, dass Börne genauso glühend einer großen Idee gefolgt sei, wie Kinder sich für die »hochherzigsten Geschichten der Menschheit« begeistern. (B IV, 25) Die Folge davon sei nur gewesen, dass Börne gemäß seinem Selbstbild, wonach er »ein großer Mann gewesen, als [er] noch ein kleiner Junge war« (ebd.), gleichsam regrediiert und damit hinter den Stand einer Moderne zurückgefallen sei, die alle »Autoritäten [...] niedergebrochen«, die »Vernunft [...] des Menschen [zur] einzige[n] Lampe« erhoben und die Literatur zu einem Ort gemacht hatte, an dem sich die »Persönlichkeit« nicht anders als »subjektiv, lyrisch und reflektierend« aussprechen durfte (B III, 552). Als Bestätigung seiner Diagnose, die in Atta Trolls infantilem Tatzensaugen nachhallt (vgl. B IV, 506), nahm er, dass Börne als geborener Jude nicht mehr erkannte, mit wem er sich eigentlich einließ, wenn er sich mit den Liberalen verbrüdete, die ihn 1832 auf dem Hambacher Fest »begeistert gefeiert« hatten¹⁴, denn diese Leute waren genau dieselben »Altdeutschen«, die 1819 auch auf der Wartburg gefeiert und sich dort unverhohlen als Antisemiten zu erkennen gegeben hatten. Noch aus seiner Studienzeit weiß Heine über diese Leute, die jetzt »vermummt in den Farben und Redensarten des Liberalismus« (B IV, 90) auftraten, zu berichten:

Im Bierkeller zu Göttingen mußte ich einst bewundern, mit welcher Gründlichkeit meine altdeutschen Freunde die Proskriptionslisten anfertigten, für den Tag wo sie zur Herrschaft gelangen würden: Wer nur im siebenten Glied von einem Franzosen, Juden oder Slawen abstammte, ward zum Exil verurteilt. (B IV, 89)

Es war für Heine keine Frage, dass diese Altdeutschen sich »entmummen« würden, sobald der gemeinsame Kampf gewonnen wäre: »[N]och in der Stunde des Siegs« wird »eine Differenz zur Sprache []kommen«, die nur durch die »welsche Falle« auszugleichen ist. (B IV, 90)

Natürlich ist es diese Täuschung, die im »Atta Troll« zur Sprache kommt. Der »Tendenzbär« (B IV, 563) ist zu sehr Partei und zu unskeptisch gegenüber Mumma, als dass er das von Uraka nachgeahmte vom authentischen Gebrumm seiner Mumma unterscheiden und der Gefahr, von Laskaro erschossen zu werden, entgehen könnte. Das ist völlig offensichtlich, und es bedarf wenig Mühe, diese Parallele weiterzuziehen. Denn so antisemitisch wie die Altdeutschen sind, so judenfeindlich ist Laskaro, wenn er sich weigert, das Haus eines Cagots zu be-

treten, den der Erzähler freundlich »Bruder« nennt (B IV, 532). Immerhin wurde den Angehörigen dieses pyrenäischen Pariavolks fälschlich nicht nur Krankheit und Schwachköpfigkeit, sondern immer wieder auch jüdische Abstammung nachgesagt.¹⁵ Zudem schießt Laskaro im Caput, das unmittelbar auf dieses folgt, einen Geier vom Himmel (vgl. B IV, 533), in dessen ausgestopften Artgenossen der Erzähler später, wenn er das Haus des Jägers mustert, Verwandte, nämlich Juden, erkennt:

Ach! wo hab ich solche Nasen
 Schon gesehn? War es zu Hamburg
 Oder Frankfurt in der Gasse?
 Qualvoll dämmernd die Erinnerung! (B IV, 551)



Uraka und Laskaro jagen Atta Troll. Buchillustration von Willy Pogany (1913)

Man fühlt sich bei dieser Szene unwillkürlich an die »Jagd am Strande« aus der dritten Abteilung der »Nordsee« erinnert, wo Heine seine Abneigung gegen das Jagen mit dem Hinweis darauf bekundet, dass seine »Ahnen [...] nicht zu den Jagenden, viel eher zu den Gejagten« gehörten (B II, 225). Die Sympathie, die der Erzähler den Juden damit entgegenbringt und der Schmerz, den er angesichts ihres Schicksals ausdrückt, fließt selbstverständlich ein in das Gegenbild zu Atta Trolls (Roland'schem) »Liebeswahnsinn« und seiner Unfähigkeit, Mummas Gebrumm von dem seiner Jäger zu unterscheiden. Sie wird zur Kehrseite des Cancans.

Nun beschreibt »Atta Troll« allerdings nicht nur die von dritter Seite ausgehende Gefahr, der sich der Tanzbär mit seinem »Liebeswahnsinn« aussetzt,

sondern auch die, die er selbst erzeugt. Ja, womöglich steht die von ihm selbst geschaffene Gefahr sogar im Vordergrund des Epos', denn die Capita der »Wilden Jagd« (XVIII bis XX), die sie zeigen, sind derart in jene eingelagert, die Laskaros »Vogeljagd« schildern (XVI, XVII und XXI), dass sie gleichsam deren »Kern« bilden. Sachlich besteht sie darin, am Ende blind gegen das zu wüten, wonach man ursprünglich gestrebt hat.

Bergengruen hat die »Wilde Jagd« mit Hinweis auf die Unterscheidbarkeit einer »teilnehmenden« und einer »übergeordneten« Erzählinstanz¹⁶ im »Atta Troll« sowie mit starker Fokussierung auf die Figur der Herodias in den Capita XVIII und XIX als Szene gedeutet, mit der Heine sein gebrochenes Verhältnis zur »Tendenz« gestaltet habe: »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.«¹⁷ Die Zersplitterung der Erzählinstanzen dient nach Bergengruen dabei dazu, mit der »Tendenz« zum Teil auch den »teilnehmenden« Erzähler von einem übergeordneten Standpunkt aus zu ironisieren. Diese Interpretation ist bestechend und sicher richtig.¹⁸ Allerdings lässt sie unberücksichtigt, dass Herodias nur eine von drei »femmes fatales« ist, die der Erzähler in der »Wilden Jagd« sieht. Ausgehend davon, dass das Fehlen eines Deutungsvorschlags für die anderen Frauenfiguren bei Bergengruen nicht auf ein Versäumnis, sondern darauf zurückzuführen ist, dass sie schwer in den selben Sinnzusammenhang einzuordnen sind, soll hier versucht werden, den Zug der drei »femmes fatales« weniger als Selbstreflexion Heines, denn als Reflexion Börnes aufzufassen. Plausibel ist eine solche Umkehrung schon deshalb, weil der Erzähler im siebzehnten Caput, das die »Jagd« einleitet, erklärt, nun zu berichten, was er sah, als er in der Johannismacht von Laskaros Hütte »ins weite Tal« hinabschaute (B IV, 536). Denn das damit bezeichnete Tal ist eben »Ronceval«, das – noch einmal – über die Literatur mit Rolands und Atta Trolls »Liebeswahnsinn« verbunden ist. Überdies ist der Höhenunterschied zwischen dem Erzähler und dem Spuk, dessen Zeuge er wird, dem vergleichbar, der auch im dritten Caput herrscht, wo der Erzähler sich auf seinem »Pegasus« in die Höhe schwingt (B IV, 501), um von dort »in die tiefste Steinkluft,/ In die Höhle Atta Trolls« herunterzublicken (B IV, 502). Sowohl das eine als auch das andere lassen eher eine distanzierte als eine identifikatorische Sicht auf das Tal erwarten, und zwar umso mehr, als der Zeitpunkt der Wahrnehmung in eine Johannismacht fällt – das heißt eine Nacht wie jene, in der auch Shakespeares »Sommernachtstraum« spielt, auf den der »Atta Troll« im Untertitel programmatisch Bezug nimmt. Man erwartet nach dieser Einleitung ein poetisches Beispiel für jene »grillenhafte Traumweise« (B IV, 495), die Heine mit »Atta Troll« nach Ausweis seiner eigenen Vorrede der von der »Tendenz« ergangenen »Weisung« an die Musen entgegensetzen möchte, »sich hinfüro nicht

mehr müßig und leichtfertig umherzutreiben, sondern in vaterländischen Dienst zu treten« (B IV, 494).

Tatsächlich ist die Bestimmung der Funktion, die Diana, Abunde und Herodias für die Beschreibung Börnes als nazarenischem Charakter haben, weniger schwierig, als die Debatte über die drei Frauen glauben machen möchte.¹⁹ Denn sie lassen sich in relativ einfache Beziehung zu den Lebensbereichen setzen, in denen Börne sich nach Heine immer mehr einschränkte: Diana, die »im Übermut der Keuschheit,/ Einst den Aktäon verhirschte« (B IV, 541), ist zugleich die Repräsentantin seiner sexuellen Mäßigung sowie der Wiederkehr seiner durch Verdrängung zum »Höllensbrand« (ebd.) gesteigerten Lust, und Abunde, die Fee der Überfülle, »l'abondance«, ist die Repräsentantin seiner Angst davor, »durch den Besitz von schönem Porzellan« politisch vielleicht zu sehr »im Zaum gehalten« zu werden (B IV, 15). Was Börne sich zur Befreiung von seinen »Porzellanfesseln« auferlegt hat, sein Geschirr nämlich aus dem »Fenster« zu werfen (B IV, 16), erleidet bei Heine in ironischer Anerkennung dieser Angst freilich nicht das Geschirr, sondern der Erzähler:

Wenig fehlte und ich sprang
Aus dem Fenster, sie zu küssen!
Dieses wär mir schlecht bekommen,
Denn den Hals hätt ich gebrochen. (B IV, 542)

Die Umkehrung dient offenbar einem doppelten Zweck, nämlich erstens dazu, über Börnes Angst, von seinem Besitz überwältigt zu werden, zu spotten, und zweitens dazu, seine kompensatorische Entgrenzung im Stil, seinen Ausgleich der materiellen Beschränkung durch rhetorische »Abundanz« zu erklären. Denn genau das ist es, was Heine an Börne wahrnimmt: Schildert er den noch nicht radikalisierten Börne als jemand, »der sich in seiner anständigen, geschniegelten Schreibart, immer selbst inspizierte und kontrollierte, und der jede Silbe, ehe er sie nieder schrieb, vorher abwog und abmaß« (B IV, 66), schreibt er über den radikalen, dass er sich in den wüstesten »Sankülottismus [...] des Ausdrucks« (B IV, 66 f.) gestürzt und damit dem ungenießbaren Stil von Jean Paul angenähert habe.

Herodias endlich, die im »Atta Troll« nach einer Variation des biblischen Stoffs als zurückgewiesene Verehrerin von Johannes, dem Täufer, gestaltet ist²⁰, verkörpert, wie Carola Hilmes richtig erkannt hat, eine Art Synthese von Diana und Abunde.²¹ Der römischen Göttin ähnelt Herodias insofern, als Johannes' Zurückweisung sie »liebeswahnsinnig« macht, und der keltischen Fee darin, dass sie mit dem Tanz ihrer Tochter Salomé über ein sinnlich »überbordendes« Verführungsmittel verfügt. Nur einen Makel hat dieser Tanz, und zwar den, dass Johannes dafür unempfänglich ist. Herodias kann ihn, wie Börne seinen Sans-



Die »wilde Jagd« im »Atta Troll«. Buchillustration von Willy Pogany (1913)

culottenstil, nur einsetzen, um das Gegenteil vom »eigentlich« Gewollten zu erreichen, nämlich nur den Tod, nicht die Nähe des Geliebten. Im Rahmen von Heines Börne-Deutung heißt das: Der Frankfurter musste sich, weil er Zeit seines Lebens zu den Menschen gehörte, die »sich besser als ihre Stellung« fühlen (B IV, 10), »in den heulenden Abgrund« des Hasses auf das stürzen (B IV, 76), was anderen Anerkennung verschaffte, ihm aber versagt blieb, und zwar konkret auf den Wohlstand, den die Rothschilde in Paris sehr wohl, einen Juden gleicher Herkunft aber nicht zum geachteten Menschen machte. Der ungestüme Kampf gegen Wohlstand und Luxus war für Heine jedoch eine »Radikalkur«, die das

Kind insofern mit dem Bade ausschüttete, als sie im Namen einer zu erringenden Freiheit letztlich auch die Poesie – die einzige Welt, wo Freiheit schon bestand – zu zerstören drohte:

Da kommen [...] die Radikalen und verschreiben eine Radikalkur, die am Ende doch nur äußerlich wirkt [...]. Gelänge es ihnen auch, die leidende Menschheit auf eine kurze Zeit von ihren wildesten Qualen zu befreien, so geschähe es doch nur auf Kosten der letzten Spuren von Schönheit, die dem Patienten bis jetzt geblieben sind [...]. Alle überlieferte Heiterkeit, alle Süße, aller Blumenduft, alle Poesie wird aus dem Leben herausgepumpt werden, und es wird davon nichts übrig bleiben, als die Rumfordsche Suppe der Nützlichkeit. (B IV, 140)

Heine sagt dieser Radikalkur im Großen und Ganzen ab. Er möchte Herodias, die ihm »so kokett zugleich und schmachkend« zunickt (B IV, 544), zwar in der Nacht, nicht jedoch am Tag folgen, wo traditionell die Verstandeskräfte überwiegen. So sympathisch ihm die Rache der werbenden, aber verschmähten Jüdin auch ist, es ist der Verstand, der ihm gebietet, die Poesie nicht für seine Rache preiszugeben – und damit zurück zum Erzähler und seinem Wiedersehen mit Mumma.

III.

Die erneute Begegnung des Erzählers mit Mumma ist vor allem die Begegnung mit einer Überlebenden. Anders als ihr Gatte ist sie keinem falschen Ruf gefolgt, niemandem in die Falle gegangen. Dieser Unterschied wird dadurch unterstrichen, dass das Wiedersehen von Versen eingeleitet wird, die eigentlich die weitere Mitteilung ihres Todes erwarten lassen, in ihrem ironischen Bezug auf Börnes Angst vor »Porzellanfesseln« sowie auf seinen kompensatorischen Ausbruch in »politischen Wahnsinn« aber, der ihn in die Arme der Altdeutschen und Atta Troll vor die Flinte treibt, als Hinweis auf Mummas größere Geschmeidigkeit verständlich werden. Sie lauten:

Und die Mumma? Ach, die Mumma
Ist ein Weib! Gebrechlichkeit
Ist ihr Name! Ach, die Weiber
Sind wie Porzellan gebrechlich. (B IV, 566)

Ihr Tanz, der Cancan, der sie vor der Anbetung falscher Autoritäten schützt, ist dem ihres »glorreich edlen Gatten« also existenziell überlegen (B IV, 566), allerdings wirft ihre Verbindung mit dem retrograden »Russen« zusammen mit ihrer schon zu Beginn angedeuteten Untreue (vgl. B IV, 567) die Frage auf, ob diese Überlegenheit nicht mit politischer Unzuverlässigkeit erkaufte ist – wie

Börne sie Heine in seiner Rezension von dessen »De l'Allemagne« vorwarf (vgl. B IV, 709 ff.). Denn nicht zufällig zitieren die Sätze: »Ach die Mumma/ Ist ein Weib! Gebrechlichkeit/ Ist ihr Name« ja die Klage: »Frailty, thy name is woman!«, die Hamlet gegen seine untreue Mutter richtet (»Hamlet«; I, 2). Gibt es Hinweise darauf, dass Heine und sein Erzähler sich mit diesem Vorwurf auseinandersetzen? Es gibt mehrere, und alle deuten in dieselbe Richtung. Man bekommt sie in den Blick, wenn man darauf achtet, dass Mummas Verbindung mit dem russischen Eisbären im Grunde nichts anderes als die versifizierte Version von Heines Entgegnung auf den Vorwurf der Unzuverlässigkeit ist, die er auch im »Ludwig Börne« gibt, wenn er schreibt, dass er den Radikalen einfach »so weit vorausgeschritten« war, »daß sie [ihn] nicht mehr sahen, und in ihrer Kurzsichtigkeit glaubten [...], [er] wäre zurückgeblieben« (B IV, 91). Um die Täuschung des »Zurückbleibens«, der seine kurzsichtigen Gegner erliegen, aufzulösen, wird man sich natürlich um Weitsichtigkeit bemühen und mehreres, das ziemlich auseinanderliegt, zusammensehen müssen, und zwar erstens, dass der Name der Mumma nach wie vor auf den Pariser »Mummenschanz« (B V, 395) und die bei ihm getragenen Larven verweist, sowie zweitens, dass der Erzähler klare Hinweise darauf gibt, welches Aussehen das, was schön und strahlend scheint, bei großer Annäherung annehmen kann, und drittens, wie es für ihn um die Erkennbarkeit von Mumma im Vergleich zur Erkennbarkeit von anderen Personen bestellt ist, die im selben Caput auftreten.

Das wesentliche Element des Mummenschanzes ist die Verschleierung und das Durchbrechen von Grenzen. Die Larven, die beim Mummenschanz aufeinandertreffen, begegnen sich frei von den Zwängen, die ihnen normalerweise auferlegt sind. Der Mummenschanz hat also etwas Umstürzlerisches, und das verbindet ihn mit dem Cancan der »unteren Klassen«, auf den Heine anlässlich seines Berichts aus Paris zu sprechen kommt. Insofern nun aber der Name wie der Tanz Mumma in Beziehung zum Umsturz setzen, kann ihre Beziehung mit dem Eisbären, dem Vertreter der politischen Reaktion, kaum innig sein. Doch was wäre das Zeichen, das gegen Innigkeit spricht? Einen Hinweis darauf, was dieses Zeichen sein könnte, gibt Heine im Pariser Bericht womöglich selbst. Denn er geht dort genüsslich darauf ein, zu welchen »ironische[n] Entrechats und übertreibende[n] Anstandsgesten« (B V, 394) die cancanierenden Tänzerinnen und Tänzer Zuflucht nehmen, wenn sie polizeilich allzu scharf bewacht werden sollten. Aufschlussreich erscheint in diesem Zusammenhang vor allem, was Heine über jene Art des Tanzes sagt, die ihm eigentlich als die domestizierteste erscheint, nämlich über das klassische Ballett, das wesentlich auf der Bühne der »Académie Royale de Musique« ausgebildet worden ist:

Das französische Ballett ist in dieser Beziehung ein wahlverwandtes Seitenstück zu der Racineschen Tragödie und den Gärten von Le Nôtre. Es herrscht darin derselbe geregelte Zuschnitt, dasselbe Etikettenmaß, dieselbe höfische Kühle, dasselbe gezielte Sprödetun, dieselbe Keuschheit. In der Tat, die Form und das Wesen des französischen Balletts ist keusch, aber die Augen der Tänzerinnen machen zu den sitstamsten Pas einen sehr lasterhaften Kommentar, und ihr liederliches Lächeln ist in beständigem Widerspruch mit ihren Füßen. (B V, 392)

Es könnten schlicht Mummas Augen sein, auf die es ankommt. Für Heines Erzähler sind sie ohnehin entscheidend, denn sie sind, woran er Mumma – wie Eurykleia den heimkehrenden Odysseus an der Narbe – identifiziert. Er vertraut den Leserinnen und Lesern an: »Ich erkannte sie am zärtlich/ Feuchten Glanze ihres Auges.« (B IV, 567) Was würde der »feuchte Glanz« jedoch für ein Kommentar zu ihrer Verbindung mit dem russischen Eisbären sein? Geht man fehl, wenn man den Glanz als Zeichen von Mummas Freude darüber nimmt, endlich »eine feste Stellung, eine/ Lebenslängliche Versorgung« gefunden zu haben? (B IV, 566) Ist ihre Träne nicht doch ein Zeichen der Trauer um den Gatten? Wenigstens ein Indiz, das stark für das Letztere spricht, gibt es, und das ist die Tatsache, dass der Jardin des Plantes, in dem der Erzähler und Mumma sich befinden, kein beliebiger Ort ist, sondern einer, den Heine im »Börne«-Buch in innige Beziehung zu Börne gerückt hat. Heine beschreibt das politische Umfeld von Börne dort nämlich als »Menagerie von Menschen, wie man sie kaum im Jardin des Plantes finden möchte« (B IV, 68), und erinnert sich zudem an eine Zusammenkunft mit ihm, wo er »einige deutsche Eisbären« gesehen haben will, »welche Tabak rauchten, fast immer schwiegen und nur dann und wann einige vaterländische Donnerworte im tiefsten Brummbaß hervorfluchten«, sowie einen »polnische[n] Wolf, welcher eine rote Mütze trug und manchmal die süßlich fadesten Bemerkungen mit heiserer Kehle heulte«, und »einen französischen Affen, der zu den häßlichsten gehörte, die [er] jemals« getroffen (B IV, 68).

Der Tierpark des Pariser Botanischen Gartens ist der Bildspender für den Bezirk, in dem Börne einmal der organisierende Mittelpunkt war. Jetzt, am Ende des Versepos, ist dieser Platz jedoch leer. Wenn Mumma ausgerechnet hier eine neue Heimat findet, wird sie es also ohne Trauer über die Abwesenheit Atta Trolls bzw. Börnes tun können? Wie immer man ansetzt, um die Frage zu beantworten und Mummas Träne eine bestimmte Deutung beizulegen, man sollte so weit-sichtig sein, zu berücksichtigen, dass Heines Erzähler im sechzehnten Caput, in dem er die Berge um »Ronceval« besteigt, um Urakas und Laskaros Hütte zu erreichen, einmal die Erfahrung macht, wie wenig, was aus der Ferne herrlich glänzt, auch aus der Nähe einen guten Eindruck machen muss. Denn er muss feststellen, wie wenig ihn die Ansicht des schneebedeckten Gipfels für seinen schwierigen Aufstieg belohnt. Es heißt:

Schaust du diese Bergespipfel
Aus der Fern, so strahlen sie,
Wie geschmückt mit Gold und Purpur,
Fürstlich stolz im Sonnenglanze.

Aber in der Nähe schwindet
Diese Pracht, und wie bei andern
Irdischen Erhabenheiten
Täuschten dich die Lichteffekte. (B IV, 532)

Bloßes Funkeln, heißt das, verbürgt also kein Glück, vielmehr kann, was aus der Entfernung prächtig scheint, in der Nähe »[e]itel [...], blöd und kläglich« wirken (ebd.), ganz so, wie sich hinter einer lustigen Maske das ödeste Gesicht oder im »feuchten Glanze« eines scheinbar liebenden Auges Trauer verbergen kann. Allerdings möchte Heines Erzähler, und darauf kommt es an, selbst in diesem Fall, niemandem dazu raten, den Schein des Glücks aufzugeben und seine fröhliche Maske abzulegen. Vielmehr warnt er den Schnee, der sich nun belebt und klagt: »Wär ich doch ins Tal gefallen,/ In das Tal, wo Blumen blühen!« ganz ausdrücklich davor, sich Illusionen über das Tal zu machen und den Spatz für die Taube auf dem Dach aus der Hand zu geben. Es ist in jedem Fall besser, hinter der Maske der erfüllten Liebe im Jardin des Plantes unglücklich zu sein, als tot in »Ronceval«:

Als ich diese Reden hörte,
Sprach ich: »Liebster Schnee, ich zweifle,
Daß im Tale solch ein glänzend
Schicksal dich erwartet hätte.

Tröste dich. Nur wenige unten
Werden Perlen, und du fielest
Dort vielleicht in eine Pfütze,
Und ein Dreck wärest du geworden!«

Während ich in solcher Weise
Mit dem Schnee Gespräche führte,
Fiel ein Schuß, und aus den Lüften
Stürzt herab ein brauner Geier. (B IV, 533)

Dass das Gespräch mit dem Schnee von dem Schuss beendet wird, mit dem Laskaro einen jener Geier aus dem Himmel holt, die der Erzähler später als Verwandte identifiziert, verleiht der Warnung größten Nachdruck und zwingt den Leser zum Vergleich von Mummas Lage mit der von Atta Troll. Er wird genötigt, den Nutzen des Maskentragens anzuerkennen, ohne es zu überschätzen. Doch damit nicht genug, auch poetisch ist die Szene von enormem Gewicht. Denn indem sie zeigt, wie sehr das Festhalten an einer wie auch immer eitlen poetischen

Freiheit – die Höhe des Berggipfels entspricht wie bei der »Wilden Jagd« der Höhe, aus der Heines Erzähler von seinem »Pegasus« auf Atta Troll herabblickt – die Voraussetzung für politische Freiheit ist, gibt sie ein hervorragendes Beispiel für die »konstruktive Verbindung von literarischer Methode und [...] gesellschaftlicher Reflexion«, die der »Tendenzdichtung« abging. Der von Börne erhobene Vorwurf, Heine sei ein reiner Ästhetizist und »Phrasenlieferant« gewesen, »der jedermann mit der kaufmännischsten Unparteilichkeit« seine Ware anbot (B IV, 712), wird durch sie vollgültig widerlegt. Man sieht im Gegenteil in ihr, wie politisch Heines Verteidigung der poetischen Freiheit ist und wie ausgeprägt seine Selbstskepsis.

Zuletzt bleibt damit auch vom Vorwurf der mangelnden Erkennbarkeit von Heines Position nicht viel, obwohl die Schwierigkeit, Mummas Maske zu durchschauen, ihn durchaus zu stützen scheint. Denn Heine hat nicht versäumt, das abermalige Zusammentreffen seines Erzählers mit Mumma ins Verhältnis zu seiner Begegnung mit Freiligraths »Mohrenfürst« zu setzen, der als »Wärter« im Botanischen Garten (B IV, 567) gleichsam die Nachfolge von Börne in der »Menagerie« der Revolutionäre angetreten hat. Während Heines Erzähler die Bärendame sofort erkennt, kann er den Mohrenfürsten nämlich nicht identifizieren. Zu unähnlich ist er dem Original geworden, der aus Afrika ins weiße Europa verschleppt bei »einer herumziehenden Reutergesellschaft [...] die türkische Trommel« schlagen muss (B IV, 496), und zu ähnlich dagegen jenen »wackern Kämpen für Licht und Wahrheit«, die den exilierten, in Deutschland immer noch mit Haft bedrohten Heine »der Wankelmütigkeit und des Knechtsinns« beschuldigen, obwohl sie selbst »im Vaterlande [...] als wohlbestallte Staatsdiener, oder als Würdeträger einer Gilde, oder als Stammgäste eines Klubs« umhergehen und »sich des Abends patriotisch [...] am Rebensaft des Vaters Rhein und an meerumschlungenen schleswig-holsteinschen Austern« erquicken (B IV, 494). Wo Mummas Träne auf eine Maske verweisen mag, die sie erkennbar macht, ist an ihm nichts, das auf eine Maske hinweist. Natürlich, vielleicht *will* der Erzähler den Mohrenfürsten auch nicht erkennen. Dann allerdings hätte auch er sich verummmt, und das gespielte Nichterkennen wäre sein Cancan, das heißt (wie der »Atta Troll« insgesamt) der poetische Versuch, einige selbsternannte politische Autoritäten niederzuwerfen.

Anmerkungen

1 Winfried Woesler: Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchungen zum »Atta Troll«. Hamburg 1978, S. 259.

2 Höhn ³2004, S. 81.

3 Holger Gehle: Heines »Denkschrift« über Ludwig Börne. – In: Heinrich Heine zum 200. Geburtstag. Kolloquium vom 14. März 1997. Hrsg. von Bernhard Beuter. Brüssel 1998, S. 68–81, hier S. 81.

4 Ausführlich dazu Michael Werner: Der politische Schriftsteller und die (Selbst-)Zensur. Zur Dialektik von Zensur und Selbstzensur in Heines Berichten aus Paris 1840–1844 (»Lutezia«). – In: HJb 26 (1987), S. 29–53.

5 Vgl. die Erläuterungen von Volkmar Hansen in DHA XIII, 1814 f.

6 Woesler: Heines Tanzbär [Anm. 1], S. 248.

7 Die Bedeutung des karnevalistischen Maskentragens bei Heine erläutert Stephan Braese: Heines Masken. – In: Konterbande und Camouflage. Szenen aus der Vor- und Nachgeschichte von Heinrich Heines marranischer Schreibweise. Hrsg. von Stephan Braese und Werner Irro. Berlin 2002, S. 51–72.

8 Zu Heines Kenntnis und mehrmaliger Aufnahme des Stoffs von Salomon und Saba vgl. die Erläuterungen von Winfried Woesler in DHA IV, 897 ff.

9 Eingehend dazu Klaus F. Gille: Heines »Atta Troll« – »Das letzte freie Waldlied der Romantik«? – In: Neophilologus 62 (1978), S. 416–433.

10 Vgl. Höhn ³2004, S. 434 f., und Gehle: Heines »Denkschrift« [Anm. 3], S. 69–71.

11 Maximilian Bergengruen: Warum Herodias »so kokett zugleich und schmachkend« nickt. Die Ironie als Korrektiv der Mimesis im »Atta Troll«. – In: HJb 36 (1997), S. 70–92, hier S. 75.

12 Gehle: Heines »Denkschrift« [Anm. 3], S. 75.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 76.

15 »L'opinion qui donnait aux Cagots les Juifs pour ancêtres n'était qu'une croyance populaire née d'une mauvaise application d'un verset de l'Ecriture-Sainte, lorsqu'un savant, adoptant cette origine, y joignit une démonstration puisée dans la philologie. Suivant François Bosquet les Capots auraient été ainsi nommés du latin *capus*, qui signifie dans les auteurs du moyen-âge comme dans Théodulphe d'Orléans, un épervier, *a capiendo*; d'où il estime que les capitulaires de Charles-le-Chauve ont donné par sobriquet le nom de *capi* aux Juifs, à cause des usures et des rapines qu'ils exerçaient: signification qui se rapporterait à celle du mot *gabeh* en gascon. Cette explication est ingénieuse; mais elle pêche par la base, et P. de Marca, dans le dernier paragraphe d'un chapitre que nous rapporterons plus loin, n'a pas eu de peine à signaler l'incertitude de l'une des preuves que Bosquet apporte en faveur de son opinion.« Michel Francisque: Histoire des races maudites de la France et de l'Espagne. Paris 1847, S. 18 f.

16 Vgl. Bergengruen: Warum Herodias »so kokett zugleich und schmachkend« nickt [Anm. 11], S. 72.

17 Ebd., S. 78 f.

18 Vgl. auch Achim Auernhammer: »Phantastisch zwecklos«. Programm und Praxis der ästhetischen Autonomie in Heinrich Heines »Atta Troll. Ein Sommernachtstraum« (1843/1847). – In: Heinrich Heine. Neue Lektüren. Hrsg. von Werner Frick. Freiburg i. Br. 2011, S. 236–238.

19 Abrisse der Debatte um Diana, Abunde und Herodias geben Woesler: Heines Tanzbär [Anm. 1], S. 234 ff.; Bergengruen: Warum Herodias »so kokett zugleich und schmachkend« nickt [Anm. 11], S. 75, und Höhn ³2004, S. 88 f.

²⁰ Vgl. Woesler: Heines Tanzbär [Anm. 1], S. 236.

²¹ Vgl. Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990, S. 125 f.



<http://www.springer.com/978-3-476-04513-3>

Heine-Jahrbuch 2017

Brenner-Wilczek, S. (Hrsg.)

2017, IX, 320 S., Softcover

ISBN: 978-3-476-04513-3