

Aus der Haut springen - Verwandlung im Tanz bei Heinrich Heine¹

Liu Yongqiang
(Hangzhou)

Abstract: Der vorliegende Beitrag geht von der Beobachtung aus, dass in Heinrich Heines Gedichtzyklus *Pomare* und dem Versepos *Atta Troll* bei der Darstellung von Verwandlungen im Tanz eine Spezifik vorliegt, nämlich der Rückgriff auf den Topos des Aus-der-Haut-Springens. Durch eine genaue Lektüre soll hier die Bedeutung dieses Topos in den beiden Texten herausgearbeitet werden. Während die Verwandlungsdarstellung im Gedichtzyklus *Pomare* den Versuch unternimmt, auf festem Boden poetischer Imagination mit rhetorischen Mitteln eine im Tanz ausgelöste Grenzüberschreitung metaphorisch zu fassen, lotet sie im Versepos *Atta Troll* die Schwelle zur ironischen Uneigentlichkeit aus.
Stichwörter: Heinrich Heine, Tanz, Haut, Verwandlung, Sinnlichkeit, Ironie

I

Bei dem späten Heinrich Heine findet man in einigen Varianten den Topos des Aus-der-Haut-Springens, mit dem er eine tänzerische Verwandlung poetisch und metaphorisch zu fassen versucht. Im Gedichtzyklus *Pomare* aus seiner späten Gedichtsammlung *Romanzero* (1851)² liest man beispielweise Verse, mit denen er eine im Tanz vollzogene Transformation der Pariser Tänzerin Pomare in die biblische Figur Salome, die Tochter der Herodias, beschreibt. Die Transformation wird hier an einen Sprung aus der Haut geknüpft:

Sie tanzt. Wie sie das Leibchen wiegt!
Wie jedes Glied sich zierlich biegt!
Das ist ein Flattern und ein Schwingen,
um wahrlich aus der Haut zu springen.³

Sie tanzt. Wenn sie sich wirbelnd dreht

¹ This research is supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities.

² Heinrich Heine, *Romanzero*, in: Werke in vier Bänden. Erster Band: Gedichte. Ausgewählt und herausgegeben von Christoph Siegrist, Frankfurt am Main und Leipzig 1994, S. 125-233.

³ Hervorhebung durch den Verfasser.

Auf einem Fuß, und stille steht
Am End mit ausgestreckten Armen,
Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen!

Sie tanzt. Derselbe Tanz ist das,
Den einst die Tochter Herodias'
Getanzt vor dem Judenkönig Herodes.
Ihr Auge sprüht wie Blitze des Todes.

Sie tanzt mich rasend – ich werde toll –
Sprich, Weib, was ich dir schenken soll?
Du lächelst? Heda! Trabanten, Läufer!
Man schlage ab das Haupt dem Täufer!⁴

Der zitierte Text besteht aus vier Strophen, die jeweils mit der anaphorisch wiederkehrenden Wendung „Sie tanzt“ anheben. In einem sich über die ersten drei Strophen erstreckenden Prozess wird die Transformation der Tänzerin in die Salome vollzogen, wenn das lyrische Ich sie in der letzten Strophe mit „Sprich, Weib“ anruft. In den wiegenden Bewegungen ihres Leibes, in den Biegungen jedes einzelnen Gliedes, wie sie in der ersten Strophe beschrieben werden, lassen sich die Bilder eines Puppenstadiums erkennen, von dem jene Transformation ausgeht. Die Bewegungen der Tänzerin verweisen – wie die Konnotationen der Verben *wiegen*, *biegen*, *flattern* und *springen* nahelegen – auf den Entpuppungsvorgang eines Fluginsekts.⁵ „Wer hier tanzt“, so Roger W. Müller Farguell, „beginnt dabei, wahrlich aus der Haut zu springen“ [...]. Dieser Tanz wird durch die Metapher der Metamorphose in Gang gesetzt und generiert ein Subjekt, das metonymisch aus der Haut springt, um in ein anderes überzugehen.“⁶ Entscheidend für die Verwandlung ist hier der Umgang mit der Körperhülle, welcher sich in der Haut als Grenzmetapher sedimentiert hat, wie Claudia Benthien in ihrer literatur- und kulturgeschichtlichen Studie über die Haut ausführt: „Die Wendungen ‚aus der Haut fahren‘ oder ‚springen‘ [...] entwerfen eine Körperhülle, die bei extremen Emotionen imaginär überwunden wird. Das Selbst setzt sich über seine eigene Begrenzung hinweg – ‚to jump out of one’s skin‘ –, man ist ‚außer sich.‘“⁷ Der in *Pomare* beschriebene Tanz, so kann das motivische

⁴ Ebenda S. 134.

⁵ Roger W. Müller Farguell hat diesen Prozess der Entpuppung ausführlich beschrieben: „Der gesamte Gestus der Tänzerin entspricht [...] dem Entpuppungsvorgang eines Fluginsekts oder dem Ausbrechen des Vogels aus dem Ei und bildet damit den Vorgang der *ek-stasis* als eines Heraustretens aus dem bewegungslosen Larven- und Embryonalzustand nach.“ Sein Ansatz bildet die Grundlage für meine Interpretation. Siehe, ders., *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten*; Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche. München 1995, S. 203.

⁶ Ebenda S. 204.

⁷ Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 29.

Konzept zusammengefasst werden, zeigt demnach ein Subjekt, das in der tänzerischen Ekstase, wie es bereits die Etymologie *ek-stasis* nahelegt⁸, wortwörtlich aus sich heraustritt, indem es in der Bildlichkeit einer Entpuppung aus seiner Haut springt, um sich sodann in einem anderen Subjekt wiederzufinden.

Diese Transformation, die in der ersten Strophe eingeleitet wird, setzt sich in der zweiten Strophe fort. Die Tänzerin dreht sich hier wirbelnd auf einem Fuß. Nach dieser Drehung, sodann still stehend „mit ausgestreckten Armen“, repräsentiert sie bereits eine andere Figur, nämlich die der Salome, wie in der dritten Strophe deutlich wird. Dabei zeichnet die detaillierte Darstellung tänzerischer Formensprache, über eine pirouettenartige Drehung auf einem Bein bis hin zur stillstehenden Pose, auch in ihrer Dynamik den Prozess jener Transformation in ein anderes Subjekt nach.⁹ Irene Guy spricht im Zusammenhang der Verwandlungsbewegung von einem transformatorischen „Wirbel von Bewegung um eine feste, senkrechte Achse“.¹⁰ Wobei hier zu ergänzen ist, dass die Position bzw. Pose mit ausgestreckten Armen, in die die Drehung mündet, ein festgefrorenes Bild zeigt, das die soeben transformierte Figur als solche bildlich festhält. Farguell reformuliert diese Idee einer Metamorphose noch einmal, indem er den selbstreferentiellen Aspekt des Drehmotivs als Metapher für die Wirkungsfunktion des literarischen Textes hervorhebt: „In seinem Innersten dreht sich dieser Text um eine Achse [...], in deren Drehmoment auch die Transfiguration der tanzen den Pomare in die Rolle Salomes hineinverlegt wird.“¹¹ Der gesamte Vorgang der Transformation setzt sich dabei aus einzelnen Tanzfiguren zusammen, die jeweils mit Akten der Metamorphose einzelner Körperteile einhergehen - von der zierlichen Biegung jedes Gliedes über die Drehung auf einem Fuß und die Streckung der Arme bis hin zu den blitzsprühend-bewegten Augen. Um die Bewegtheit der einzelnen Glieder in den Fokus zu rücken, die sodann durch ihre jeweilige Verformung den Wandlungsprozess im Zeitlupentempo sichtbar machen, ist die Partialisierung des Körpers eine entscheidende Voraussetzung. Vor der metamorphischen Neuzusammensetzung steht die Dezentrierung des Körpers in die Summe all seiner Bewegungselemente.¹² Die Tanzbewegungen des fragmentierten Körpers exponieren und verformen hier die einzelnen Körperteile und machen sie zu Repräsentanten eines anderen Subjekts - wobei die Transformation nicht als eine passive, sich am Körper vollziehende Verwandlung, sondern als eine aktivemittels eines körperlich-tänzerischen Sprachcodes vollzogene und somit ästhetisch-geformte Metamorphose zu verstehen ist.

⁸ Vgl. Farguell, *Tanz-Figuren*, a.a.O., S. 202.

⁹ Vgl. Ebenda S. 203.

¹⁰ Irene Guy, *Sexualität im Gedicht*. Heinrich Heines Spätlyrik. Bonn 1984, S. 95.

¹¹ Farguell, *Tanz-Figuren*, a.a.O., S. 202.

¹² Auf die Partialisierung und Dezentrierung des Körpers verweist auch Farguell. Vgl. Ders., *Tanz-Figuren*, a.a.O., S. 203.

Dabei ist zu bemerken, dass das Phänomen der Transformation sich nicht nur bei der Tänzerin, sondern auch beim Betrachter des Tanzes wiederfindet. Während in den ersten drei Strophen die Metamorphose der Pomare in die Salome im Vordergrund steht, thematisiert die vierte Strophe die Transformation des lyrischen Ichs in den König Herodes. Doch bereits in der ersten Strophe deutet sich die Verwandlung des voyeuristischen Betrachters an. Denn in der Finalkonstruktion „um wahrlich aus der Haut zu springen“ bleibt das Subjekt der antizipierten Verwandlung tatsächlich offen. Dass hier also auch der vom Tanz Ergriffene seine eigene Empfindung beschreibt, die ihn in seiner sexuellen Erregung aus der Haut fahren und mit hin in eine neue hineinschlüpfen lässt,¹³ wird dann im Zusammenhang mit der letzten Strophe evident. Hier ist das lyrische Ich bereits in die salomeische Welt eingetreten und spricht die Betrachtete mit der Stimme des Herodes an, wenn es sie nach ihrem Wunsch befragt und auf ihr Lächeln hin die Enthauptung des Täufers befiehlt: „Sprich, Weib, was ich dir schenken soll? / Du lächelst? Heda! Trabanten, Läufer! / Man schlag ab das Haupt dem Täufer!“ In diesem Moment ist die Verwandlung zur Salome vollzogen, aber auch das lyrische Ich ist in die herbeigetanzte Welt der Königstochter eingetreten.

Im Zusammenhang dieser Perspektivenverschiebung von einem distanzierten Blick auf das Geschehen hin zu einem Blick aus der Unmittelbarkeit der Situation heraus ist auch Dieter Borchmeyers Hinweis auf die metrischen Merkmale des Gedichtes erhellend: „[W]ie der Dichter aus der Haut, so wollen die Verse aus ihrem Metrum springen. Immer wieder tanzen sie aus der Reihe ihres jambischen Maßes, wenn der Poet seine Vernunft zu verlieren droht. [...] Kein anderer deutscher Dichter hat seine Verskunst derart tanzen gelehrt.“¹⁴ Tatsächlich verweist die Wirkung rhythmischer Unebenheit und Desorientierung eindrücklich auf die affektive Involvierung des lyrischen Ichs in das beschriebene Geschehen - ein Geschehen, in welchem es mit großen Gesten agiert: „Heda, Trabanten, Läufer!“ Die Überwältigung des beobachtenden Ichs geschieht allerdings bereits in eben jenem Moment zwischen wirbelnder Drehung und Pose - im „Hiatus zwischen wirbelnder Bewegung und jähem Stillstand“¹⁵, wie Farguell bemerkt. Doch die Haltlo-

¹³ Benno von Wiese setzt, wie später Dieter Borchmeyer auch, das lyrische Ich - den Betrachter im Gedicht - und den Dichter Heine gleich und spricht von einer „dämonischen Macht des Tanzes“, die auf den Dichter Heine wirke: „Diese makabre Verbindung der dämonischen Macht des Tanzes, die den Zuschauenden willenlos werden lässt, mit dem Verlangen nach Mord durch die Tänzerin selbst kehrt im *Romanzero* noch einmal wieder, wenn sich Heine von der Pariser Tänzerin Pomare bis zur Preisgabe seiner Vernunft hingerrissen sieht.“ Siehe, ders., *Das tanzende Universum*, in: Ders., *Signaturen*. Zu Heinrich Heine und seinem Werk. Berlin 1976, S. 67-134, hier S. 77.

¹⁴ Dieter Borchmeyer, *Die Poesie tanzt*, in: Marcel Reich-Ranicki (Hg.), *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*, Band 20. Frankfurt am Main 1997, S. 50-52, hier S. 50.

¹⁵ Farguell, *Tanz-Figuren*, a.a.O., S. 204.

sigkeit seiner Vernunft, die das lyrische Ich mit seinem Bittruf „Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen“ beklagt, findet in Betrachtung der Pose der Tänzerin jedoch wieder zu einem gewissen Halt zurück, indem ihre nach der Drehung ausgestreckten Arme in seinem - wenn auch ironischen - Bittruf resemantisiert werden zu einer Geste des Gebets: An die Armposition Jesus' am Kreuz erinnernd spiegeln die gen Himmel ausgebreiteten Arme hier seine Anrufung Gottes. Aber es bleibt nicht allein bei einer sprachlichen Umdeutung gestischer Tanzfiguren durch Ausrufe dieser Art. Das lyrische Ich treibt die Potentiale des Sprechakts in Bezug auf den betrachteten Tanz bis zuletzt an die Grenzen erzählter Wirklichkeit. Indem er beschreibt, was er erlebt - „sie tanzt mich toll“ - treibt er sich gewissermaßen aktiv in die eigene Tollheit hinein. Im nächsten Schritt formuliert das lyrische Ich: „ich werde toll!“, sodass der Eindruck einer Synchronisierung von Gefühlsrealität und beschreibendem Ausdruck dieser Emotion entsteht - eine Unmittelbarkeit, wie sie der Gattung des Gedichts eigen ist, die hier aber erst sukzessive erzeugt wird. Den eigentlichen Beweis für den parallel zu Pomare verlaufenden, mythischen Wandel des lyrischen Ichs liefert zuletzt seine direkte Rede - eine, die sich nicht mehr an die Leserschaft, sondern an die Figuren der beschriebenen Welt der Salome richtet, bzw. zuletzt gar in eine Dialogstruktur mit diesen übergeht. Das lyrische Ich, das sich „im Zentrum des Sprachwirbels“,¹⁶ der im Tanz Pomares entsteht, verliert und in das positionlose Treiben der Bewegung gerät, wie Farguell zeigt, gewinnt also vor allem im Zusammenhang mit der letzten Strophe Kontur. Wobei die Tollheit, die sich das Lyrische Ich hier selbst attestiert, auch der „Teilnahme an der Lust der Bewegung und ihrer Unterbrechung“¹⁷ in der reflexiven Betrachtung jener Pose entspringt.

Während sich also die Identität der Figur Pomare in Richtung der Königstochter Salome verschiebt, verschiebt sich zugleich diejenige des lyrischen Ichs in die Rolle des Herodes. Und wie der König Herodes in der biblischen Erzählung das Opfer des Täufers Johannes verlangt, so ordnet hier das lyrische Ich ebenfalls eine Enthauptung an. Besonders intrikat wirkt diese topische Verschiebungsdramaturgie an dieser Stelle aufgrund der gezeigten Involvierung des Betrachters in die beobachtete bzw. beschriebene Transformation der Tänzerin. Entscheidend aber ist die analogische Struktur der Tanzaufführungen von Salome und Pomare in einem mythischen Dams und einem lyrischen Jetzt: Mit dieser Analogie im Tanz wird die konzeptionelle Voraussetzung für jene komplexe, durch einen Sprung initialisierte Verwandlungsdarstellung geschaffen.

¹⁶ Ebenda S. 205.

¹⁷ Ebenda.

II

Der Topos des Aus-der-Haut-Springens, mit dem Heine hier die Tanzgebärde der Transformation zu beschreiben versucht, taucht bereits in einem früheren seiner Texte auf: im Versepos *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*.¹⁸ Dieses Epos ist bekanntermaßen durch eine Fülle von Anspielungen auf die politische Situation und die kulturellen Entwicklungen des Vormärz gekennzeichnet. In deren Mittelpunkt steht, wie Heine in seiner Vorrede zur Buchfassung von 1847 schreibt, die Kritik an der politischen Dichtkunst von Vormärz-Autoren wie Ludwig Börne, Wolfgang Menzel und Karl Gutzkow u.a. Heine bezeichnet deren Dichtung, die sich ausschließlich einer propagandistischen Absicht verpflichtet habe und von einem „unfruchtbaren Pathos“ geprägt sei, als „Tendenzpoesie“.¹⁹ Aus „Protest gegen die Plebiscita der Tagestribünen“²⁰ läßt Heine im Epos den Spott und das Gelächter des Publikums auf den sich steif bewegenden Tanzbär *Atta Troll* herab, um dadurch in Wahrheit die mangelnde künstlerische Fähigkeit - den „hölzerne[n] Stil“²¹- der Vormärz-Autoren an den Pranger zu stellen. In dem Versepos beschreibt der personifizierte Tanzbär *Atta Troll* seinen Kindern, nachdem er sich von seiner Kette hat lösen können und zu ihnen in den Wald zurückgeflohen ist, in einem schwärmerischen Ton den von ihm idealisierten „Hochtanz“:

Hochtanz, wo der Strahl der Gnade
Das Talent entbehrlich machte,

¹⁸ Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, in: *Werke in vier Bänden*. Erster Band: *Gedichte*. Ausgewählt und herausgegeben von Christoph Siegrist, Frankfurt am Main und Leipzig 1994, S. 335-420.

¹⁹ Ebenda S. 336. In der Vorrede der Buchfassung von 1847 nimmt Heine mit scharfer Kritik am „unfruchtbaren Pathos“ seiner Schriftstellerkollegen zu seiner Kontroverse mit den Tendenzliteraten Stellung: „Ich habe oben mit besonderer Absicht angedeutet, in welcher Periode der *Atta Troll* entstanden ist. [...] Es erhob sich im deutschen Bardenhain ganz besonders jener vage, unfruchtbare Pathos, jene nutzlose Enthusiasmusdunst, der sich mit Todesverachtung in einen Ocean von Allgemeinheiten stürzte [...]. Der leere Kopf pocht jetzt mit Fug auf sein volles Herz, und die Gesinnung war Trumpf.“ Siehe, Heine, *Atta Troll*, a.a.O., S. 336. Zur Ironie als Strategie gegen das Pathos schreibt Maximilian Bergengruen: „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.“ Siehe, Maximilian Bergengruen, *Warum Herodias „so kokett zugleich und schmachtend“ nickt*. Die Ironie als Korrektiv der Mimesis im *Atta Troll*, in: Heine-Jahrbuch 1997, 36. Jahrgang, S. 70-92, hier S. 74.

²⁰ Heine, *Atta Troll*, a.a.O., S. 337.

²¹ Ebenda.

Und vor Seligkeit die Seele
Aus der Haut zu springen sucht!²²

Werde ich unwürdiger Troll
Einstens solchen Heils teilhaftig?
Und aus irdisch niederer Trübsal
Übergehn ins Reich der Wonne?

Werd ich selber, himmelstrunken,
Droben in dem Sternenzelte,
Mit der Glorie, mit der Palme
Tanzen vor dem Thron des Herrn? ²³

Signifikanterweise wird der Aufstieg von „irdisch niederer Trübsal“ ins „Sternenzelte“, der jedem „Hochtanz“ vorausgeht, in Atta Trolls poetischer Skizze durch einen Sprung ermöglicht: durch ein Aus-der-Haut-Springen. Aus der Darstellung von diesem metaphorischen Sprung als einem „Übergang zwischen zwei Tanzsphären“ ergeben sich die polaren Gegensätze von unten und oben, profan und sakral, irdisch und himmlisch, die zueinander in direkte Beziehung treten.²⁴ Die Bewegungsfiguration des Sprungs wird hier zur Metapher für eine Schwellenüberschreitung hinüber in den Bereich der Transzendenz, bei der auch die genannten Gegensätze überwunden werden. Dabei ist zu bemerken, dass der Sprung durch die Seele vollzogen wird, während das irdisch-körperliche Talent des Tanzenden - auch hier ist wieder das Talent der Vormärz-Autoren mitzulesen - als „entbehrlich“ betrachtet wird. Denkt man an den Leib-Seele-Dualismus, der in der antiken Tradition verankert ist, und an die gängige metaphysische Vorstellung eines „Leibhauses“,²⁵ so antizipiert Atta Troll hier das „Entschwinden[...] der Seele aus dem Leibesraum“²⁶. Er schwärmt dabei von einer in Bewegung gesetzten Seele, welche von einem „Strahl der Gnade“ erfasst werde und in höchster Glückseligkeit vor dem Herrn tanze. Allerdings darf in diesem Zusammenhang der ironische Ton Heines nie aus dem Blick geraten. Gerhard Höhn betont im Vergleich mit Tanzdarstellungen im übrigen Werk Heines insbesondere den satirischen Charakter des Tanzes bei *Atta Troll*: „Hier hat der Tanz nicht, wie in anderen Werken Heines, etwas Sinnlich-Faszinierendes, im Gegenteil, seine Funktion ist satirisch“²⁷.

²² Hervorhebung durch den Verfasser.

²³ Ebenda S. 356f.

²⁴ Vgl. Faguell, *Tanz-Figuren*, a.a.O., S. 226.

²⁵ Claudia Benthien zeigt im Zusammenhang mit dem Leib-Seele-Dualismus eine Spezifik in der Funktion der Haut als Grenzmetapher auf, indem sie auf die metaphysische Vorstellung eines Leibhauses verweist, die sich in der christlichen Ikonologie manifestiert: „Eine lange ikonographische und metaphorische Tradition analogisiert das Gebäude und den menschlichen Körper“, so Benthien. Siehe dies., *Haut*, a.a.O., S. 35.

²⁶ Benthien, *Haut*, a.a.O., S. 36.

²⁷ Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart 1987, S. 72.

Während also die Überschreitung ins Feld der Transzendenz für *Atta Troll* nur ein satirisch-distanzierter, ideeller Wunsch bleibt, wird sie bei der Tänzerin *Pomare* in einem ekstatischen Tanz realisiert - sogar soweit, das auch der Betrachter des Tanzes als Herodes-Figur in einer Art metaleptischen Spiels der Grenzüberschreitung von Erzählerinstanz und Figur an dieser Transformation Teil hat.²⁸ Denn indem der Erzähler - das lyrische Ich - dort als Betrachter des Tanzes mit der Stimme des Herodes jene Tänzerin, die er beschreibt, direkt anspricht, geht er einerseits selbst in die mythische Welt Salomes ein, andererseits hebt er damit aber auch die Figur der Tänzerin auf die Ebene seiner Erzählerrealität.²⁹ Auch bei *Atta Troll* wird in der Darstellung seines Todes und in der Aktualisierung des Topos des Aus-der-Haut-Springens eine solche Metalepse dargestellt. Mithin steht der Tanz in beiden Texten als Metapher für eine Grenzüberschreitung, wenn diese auch in unterschiedlichem Maße ironisch gebrochen wird.

Spezifisch jedoch ist für die Darstellung des Tanzes in beiden Texten - bei *Atta Troll* und bei *Pomare* - die Aktualisierung des Topos des Sprungs, der hier metonymisch den Tanz ersetzt bzw. als spezifischer Modus für die Beschreibung des Übergangs in eine transzendente Sphäre herangezogen wird. Aber nicht allein die Qualität des Sprungs als einer zeitlich nicht-greifbaren punktuellen Bewegungsform ist hierbei wesentlich für den Topos des Aus-der-Haut-Springens, der stets als Bild der Grenzüberschreitung fungiert. Auch dem Aspekt der Körperlichkeit - bei *Pomare* in der detaillierten Darstellung ihrer Glieder - kommt in diesen Tanzdarstellungen eine entscheidende Funktion zu. In *Atta Troll* ist es die motivische Auseinandersetzung mit der Haut bzw. mit dem Fell des Bären als physischer Grenze des Körpers: Denn signifikanterweise stirbt der Bär *Atta Troll* am Ende des Versepos durch einen Jagdschuß und das Fell wird ihm abgezogen. Danach geht dieses noch durch mehrere Hände und letztendlich landet sein Fell als Bettvorleger neben der Schlafstätte von Juliette, der Geliebten des Erzählers des Epos. Das hier ironisch genutzte Paradox der Körperhülle in seiner Doppelfunktion als Zusammenhalt eines Körperganzen einerseits und als Grenze zu einer anderen Sphäre andererseits, hat Claudia Benthien in ihrer Untersuchung zur Haut in der Sprache detailliert herausgearbeitet. Die Haut, so bemerkt Benthien zur Verwendung der Haut in der figürlichen Rede, „dient, wie vielleicht kein anderer Körperteil des Menschen, zugleich als seine Repräsentation für das Ganze und als dasjenige, was ihn verbirgt.“

²⁸ Zum Begriff der Metalepse vgl. Beate Müller, Metalepse, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar 2008, S. 490.

²⁹ Zu Versuchen, die Erzählperspektiven in Gedichten durch Anwendung narratologischer Analyseinstrumentarien differenzierter bestimmen zu können, vgl. Peter Hühn / Jörg Schönert, Einleitung. Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse, in: Jörg Schönert / Peter Hühn / Malte Stein, Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin u.a., 2007, S. 1-18.

Während einerseits die Haut in Sprichwörtern, Redewendungen und Metaphern als Ersetzung für ‚Person‘, ‚Geist‘, ‚Leib‘ oder ‚Leben‘ steht, also synekdochal für den Menschen, fungiert sie gleichzeitig - und das ist das Singuläre an ihr - als das andere des Selbst, indem sie seine Umhüllung, sein Gefängnis oder seine Markierung, sein zur Welt vermittelndes Medium ist.“³⁰ Vor dem Hintergrund dieser Doppelfunktion gewinnt die Symbolik des Todes des Bären Atta Troll ebenfalls eine zweifache Bedeutung: Die im Abzug des Fells drastisch vorgeführte, gewaltsam beendete Repräsentation des Bären in seiner Welt - bzw. mit Heines Symbolik: das jähe Ende des Einflusses der Tendenzliteraten - zeigt zugleich, dass das Fell eben nicht allein Repräsentant des Bären ist, sondern als seine ablegbare Hülle auch etwas darstellt, das von ihm als Gefängnis seiner Seele im Sprung des Hochtanzes verlassen werden will. Dass diese transfigurative Sehnsucht dann tragischerweise im Fellabzug endet, durch das der Bär zuletzt aber doch in die Transzendenz einer anderen Wirklichkeit eingehen kann, nämlich in jene von Heines Text, durch literarische Verewigung, symbolisch gefasst in dem Bild eines Bettvorlegers vor dem Bett der Geliebten des Erzählers selbst, dies ist Teil der ironischen Botschaft Heines. Der Bär, bzw. seine tote Hülle findet sich in neuer „Funktion“ in der Welt des Erzählers wieder. Ein Symbol dafür, dass der Bär bzw. die ‚Tendenzliteraten‘ allein durch Heines Werk *Atta Troll* ewig weiterleben werden, „in dem Lied des Dichters / [...] Auf vierfüßigen Trochäen“³¹, wie selbstreflexiv im Caput XXIV proklamiert wird, wobei sogar die Vierbeinigkeit des vormaligen Bären ironisch aufgegriffen wird mit dem Hinweis auf das im Epos verwendete Versmaß von vierhebigen „vierfüßigen“ Trochäen.

Auch eine literarische Autorität bemüht der Erzähler, um den Tod des Bären ironisch zu verklären: „Dacht' ich dann an Schiller's Worte: ‚Was im Lied soll ewig leben, / Muß im Leben untergehen!‘“³² Mit diesem leicht abgewandelten Zitat aus Schillers *Die Götter Griechenlands* wird noch einmal die implizit geführte Auseinandersetzung über den literarischen Stil und die in Frage gestellten poetischen Qualitäten der Vormärz-Autoren hervorgehoben.

Der Schluß mit dem symbolischen Tod des Bären als einer Art Grenzüberschreitung hinein in die literarische Realität bzw. Unsterblichkeit ist jedoch gerade im Rahmen des Topos des Aus-der-Haut-Springens mehrfach von Bedeutung. Denn Atta Troll tritt mit dem abgezogenen Fell am Ende wortwörtlich aus seinem Körper heraus - er springt, wie zu Beginn angekündigt wird, aus seiner Haut - und geht auf diese Weise in eine neue, eben jene literarische, Realität ein. Während der fiktive Atta Troll also einerseits durch die Erzählung seiner Geschichte im Epos bereits zu literarischer Unsterblichkeit gelangt - insofern bis heute auch Heine kanonische Unsterb-

³⁰ Benthien, *Haut*, a.a.O., S. 32.

³¹ Vgl. Heine, *Atta Troll*, a.a.O., S. 403.

³² Ebenda S. 406.

lichkeit erlangt hat -, wird dieser Umstand andererseits auch auf der symbolischen Ebene des erzählten Epos in ein körperliches Bild gefasst: Das Fell des Bären findet sich in Form eines Bettvorlegers vor dem Bett der Geliebten des Erzählers wieder, also in den Gemächern der Geliebten desjenigen, der sich hier als Autor desselben Epos darstellt. So gelangt Atta Troll auch an der „Schwelle“ des eigenen Fells (mit seiner Haut) in die metafiktionale Überschreitung von Erzählebenen und damit in die Sphäre dichterischer Unsterblichkeit, wie er sie zu Beginn bereits antizipiert hat, wenn er sich fragt: „Werde ich unwürdiger Troll / [...] / Übergehn ins Reich der Wonne? / Werd ich selber, himmelstrunken, / Droben in dem Sternenzelte, / Mit der Glorie, mit der Palme / Tanzen vor dem Thron des Herrn?“³³ Dieser antizipierte Tanz vor dem Thron des Herrn deutet die irdischen Grenzen überschreitende Funktion der Tanzbewegung noch einmal an - zuletzt also eine Bewegung hinüber in die literarische Unsterblichkeit: als ein Stern am Himmelszelt autorenschaftlicher Autorität, wie Heine sie offensichtlich für sich in Anspruch nimmt. Alles dieses schafft einen Rahmen für Heines ironischen Spott über die Tendenzliteraten.³⁴

III

Berücksichtigt man die unterschiedliche Entstehungszeit der untersuchten Texte, erscheint der sinnenfreudigen Ekstase übergehende Tanz der Pomare als eine gewisse Fortführung seiner vorherigen literarischen Experimente mit jener Verwandlungsgebärde, die im Tanz stets eine Grenzüberschreitung ermöglicht. Heine stellt im Gedicht *Pomare* sozusagen jenen schwerfälligen Bewegungen Atta Trolls eine neue Tanzform gegenüber, seinem ersehnten „Hochtanz“ - dem für die Tendenzdichter unerreichten literarischen Ideal - den Tanz der Pomare, in dem die Verwandlung und der Eintritt Pomares in eine mythisch-überhöhte Welt *en detail* sichtbar werden und das Lächeln der Pomare die tierische Ernsthaftigkeit des Bärenanzes überwindet. Zwischen diesen beiden tanzenden Figuren lassen sich ein signifikanter Kontrast, aber auch eine poetologische Entwicklung beobachten.

Winfred Woesler weist darauf hin, dass Heine für die erste Fassung des *Atta Troll* die Absicht hatte, seinen Tanzbären als bewussten Kontrast zu der gefeierten Diva Fanny Elßler, die in Paris wegen des erotischen Zaubers ihres Tanzes bekannt war, zu figurieren - als reflektierten und geschichtsbeswussten Tänzer:

³³ Heine, *Atta Troll*, a.a.O., S. 357.

³⁴ „Der entscheidende Vergleichspunkt zwischen Bär und Tendenzdichter“ liegt, wie Winfried Woesler anmerkt, in der „Kunstausbübung, und erst durch diese spezifische Ausformung der Allegorie behauptet Heine nicht nur seine allgemeine geistige Überlegenheit, sondern zugleich sein überlegenes Künstlertum.“ Siehe ders., *Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchungen zum „Atta Troll“*. Hamburg 1978, S. 240.

Der selbstbewußte Bär ist nicht nur ausübender Künstler, er ist zugleich auch ‚Theoretiker‘ [...]. Er beruft sich auf das große Vorbild des tanzenden Königs David. Letzte Vollendung findet die so verstandene Tanzkunst erst im Jenseits, beim *Hochtanzen* vor dem Throne Gottes. [...] [F]ür die erste Fassung hatte Heine auch die Absicht, seinen Tanzbären zu der gefeierten Diva (Fanny Elßler, Anm. d. Verf.) in Kontrast zu setzen [...].³⁵

Ein solcher konzeptionell erwogener Gegensatz des tanzenden Bären zu einer erotischen Tanzform einer real existierenden Pariser Tänzerin, besonders kontrastiv auch im Verweis auf den biblischen Kontext des Tanzes des Königs David mit der Bundeslade, zeigt das kritische Potential der Tanzmetapher auf. Erotik, wie sie sich später in Pomares Tanz zuspitzt, wird hier gänzlich ausgeklammert. Woesler sieht aber auch die Grenzen einer Belastbarkeit dieses Arguments, im Bären einen der Erotik überlegenen und an den König David erinnernden Tänzer zu figurieren: „Es ist müßig, diese Überlegungen fortzuführen, denn Heine verharret schließlich in seinem Epos, durch die Tanzbären-Allegorie festgelegt, weitgehend in der Kritik des Bärenanzuges und deutet kaum eine Gegenkonzeption an.“³⁶ Der Bär kommt also nicht als überlegener Theoretiker zum Zuge, sondern seine Animalität verweist allein auf die grobe Steifheit und Ungeschicklichkeit, die der Autor den „Tendenzliteraten“ unterstellt. Mit Sicherheit steht in der Bärenallegorie demnach die ironische und auf den literarischen Betrieb selbstreflexiv-kritisch blickende Funktion im Vordergrund. Und als eine solche kritische Reflexion über die Potentiale der Literatur sind auch die beiden Tanzdarstellungen in ihrem impliziten Verweis auf die Welt der Literatur - sei es als Literaturkritik im besten Sinne wie bei *Atta Troll* oder als Verweis auf den Mythos der Salome in *Pomare* - signifikant. Denn in *Pomare* lässt die Kraft des Tanzes und des Tanz-beschreibenden lyrischen Ichs, der Figur einer Salome begegnen zu können, ebenfalls auf eine solche selbstreflexive und ironisch-selbstkritische Intention schließen, die die Berührung der mythisch-biblischen Welt der Salome mit der literarischen Schreibrealität des lyrischen, toll-werdenden Ichs zur Darstellung bringen will. Insofern stellt Heine mit den unterschiedlich konnotierten Sprung- und Tanzfigurationen der Grenzüberschreitung immer auch den Schwellenbereich zwischen einer Welt literarischer Imagination und einer Realität der Literaturproduktion dar.

Den Topos des Aus-der-Haut-Springens setzt Heine hierbei stets als sprachlichen und performativen Gestus zur literarischen Darstellung von Tanzformen ein, bei denen jene Transformationen über den Schwellenbereich in Gang gesetzt werden. Der Sprung fungiert mithin als Verwand-

³⁵ Woesler, Heines Tanzbär, a.a.O., S. 242.

³⁶ Ebenda.

lungsgebärde und zugleich als Geste der Grenzüberschreitung, sei es hinein in eine literarische Realität wie in die Salomes in *Pomare* oder in die des Erzählers von *Atta Troll* als Fell vor Juliettes Bett. Im Versepos *Atta Troll* sehnt sich die zentrale Figur nach einem himmlischen Tanz, der eine Wandlung hin zu göttlicher Unsterblichkeit verheißt, die in der ironischen Wendung als literarische Verewigung des Bären im Epos und seines Fells vor dem Bett realisiert wird, während sich im Gedichtzyklus *Pomare* die Tänzerin Pomare auf dem ekstatischen Höhepunkt ihres Tanzes in der Art eines Entpuppungsvorgangs eines Fluginsekts in die Figur der Salome verwandelt. Anhand dieser Beispiele lässt sich eine spezifische Art von Tanzdarstellung bei Heine erkennen, die über rhetorische Topoi zur Evokation von Bewegungsbildern gelangt - Bewegungsbilder, die eine spezifische immer mit der Selbstreferenz der Erzählebene sich verschränkende Transformation und Grenzüberschreitung beschreiben.

Insgesamt stellt Heines Darstellung des Topos des Aus-der-Haut-Springens den Versuch dar, auf festem Boden poetischer Imagination, mit rhetorischen Mitteln also, eine im Tanz ausgelöste Grenzüberschreitung metaphorisch zu fassen, womitzugleich die Schwelle zur ironischen Uneigentlichkeit ausgelotet wird.