

ACHIM AURNHAMMER

„Phantastisch zwecklos“

Programm und Praxis der ästhetischen Autonomie in Heinrich Heines
Atta Troll. Ein Sommernachstraum (1843/1847)

»Phantastisch zwecklos«
Programm und Praxis der ästhetischen Autonomie in
Heinrich Heines *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (1843/1847)

1. Einleitung

Im Jahre 1842 erschienen in Paris die *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Diese Bilder aus dem *Staats- und Familienleben der Tiere* karikieren bildlich-literarisch das *juste milieu*, indem sie seine Repräsentanten in Tierfiguren verwandeln oder Tiere in Repräsentanten der saturierten Gesellschaft. Bedeutende Autoren wie Honoré de Balzac, George Sand oder Alfred de Musset verfaßten die Tiergeschichten, illustriert hat sie der geniale Karikaturist Grandville.¹ Das *Staats- und Familienleben der Tiere* steht zwar noch in der Tradition der Fabel, doch überlagern sich die hergebrachten Tierdarstellungen mit sozialen Rollen der modernen bürgerlichen Gesellschaft. So verbildlicht das Chamäleon den Typ des Parlamentariers, und der Beamte wird als Hase dargestellt. Zudem sind menschliche und tierische Gesellschaft untrennbar vermischt. Dies ist Grandvilles spezifische Technik der grotesken ›Metamorphose‹, die das Menschliche ins Tierische verwandelt und umgekehrt. So zeigt das ironische Schlußbild (Abb. 1) die Schriftsteller, welche die Tierbeiträge verfaßt haben, in Käfige eingesperrt und von animalischen Zoobesuchern bestaunt. Davor hat sich Grandville selbst als Zeichner karikiert. Grandvilles phantastischer Realismus, seine detailgenaue Darstellung tierisch-menschlicher Mischformen und die wahrheitsgetreue Manier der realistisch-surrealen Kombination stellen eine innovative und moderne Form der Groteske dar.²

- 1 P.-J. Stahl [Pierre-Jules Hetzel] (Hg.): *Scènes de la vie privée et publique des animaux. Vignettes par Grandville [Jean-Ignace-Isidore Gérard]. Etudes de mœurs contemporaines*, 2 Bde., Paris 1842. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel: *Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Thiere von Grandville*, für das deutsche Publikum bearb. und hg. von A[ugust] Diezmann, Leipzig 1846. Zitiert wird künftig die Neuauflage [nach der von A. Dietzmann bearb. Fassung von 1846], 2 Bde., Frankfurt a.M. 1976. – Über die historischen Hintergründe und die Prägung der ›juste milieu‹-Formel durch König Louis Philippe informiert Ernst Rudolf Huber: Legitimität, Legalität und juste milieu. Frankreich unter der Restauration und dem Bürgerkönigtum, in: Ders.: *Nationalstaat und Verfassungsstaat. Studien zur Geschichte der modernen Staatsidee*, Stuttgart 1965, S. 71–106, hier S. 87f.
- 2 Die Tier-Mensch-Grotesken, ein beliebtes Sujet in Renaissance und Manierismus, wurden in der Romantik wiederentdeckt; man denke nur an die grotesken Mischungen in E.T.A. Hoffmanns Märchen wie z.B. *Klein Zaches*. Zwar wurde Grandville immer wieder vorge-

In Grandvilles *Staats- und Familienleben der Tiere* findet sich auch der philosophische Brief eines melancholischen Bären, verfaßt von Louis Baude (Abb. 2).³ In diesem fiktiven *Brief aus dem Gebirge* schildert *Der Bär*, wie er sich zunächst »unverstanden« fühlte und fünf Jahre lang in eine einsame Höhle zurückzog, wo er »an einem großen Gedicht« über »alle Schmerzen der Wesen« schrieb. Sein plötzlicher Wunsch nach Geselligkeit wird ihm zum Verhängnis: Der Bär wird von Menschen gefangen und dient einem Wirt in den Pyrenäen als Tanzbär, bis ihn »ein berühmter englischer Dichter, Lord B.«, – gemeint ist Lord Byron – freikauf und als Begleiter nach England mitnimmt. Angesteckt von dem Dichter des Weltschmerzes, »litt« der Bär auch in England und »wollte in Versen [s]eine Leiden ausdrücken«. Erst als Lord B. im griechischen Befreiungskampf den Tod sucht, flüchtet der Bär in seine Heimat, die Pyrenäen. Dort findet er stoische Ruhe in einem neuen Familienglück. »In dieser Gesinnung« – so schließt Baudes Beitrag *Der Bär* in Grandvilles *Staats- und Familienleben der Tiere* – »hoffe ich meinen Lebenslauf fortzusetzen, bis mein Geist endlich sich zu dem glänzenden Sternbild emporschwingt, das da droben am Himmel von dem Adel unseres Geschlechts zeugt. Amen!«⁴ Baudes philosophischer Bären-Brief inspirierte offenbar Heinrich Heine zu seinem Versepos *Atta Troll*.⁵ Der Ort der Handlung, die Pyrenäen, die Flucht des Tanzbärs zurück in die Natur, das Idyll der Bärenfamilie und die Neigung des Bären zu Dichtung und Weltweisheit verbinden Heines *Atta Troll* mit Baudes philosophischem Bären. Sogar das Schlußgebet des melancholischen Bären zu seinem Sternbild greift Heine auf, wenn er seinen *Atta Troll* die Schöpfung loben läßt:

Droben in dem Sternenzelte,
Auf dem goldnen Herrscherstuhle,
Weltregierend, majestätisch,
Sitzt ein kolossaler Eisbär. (VIII, V. 49–52)⁶

worfen, seine detailgenaue Routine und Kunstfertigkeit entwerfe die revolutionäre Idee, doch verkannte diese Kritik die moderne Realistik der Karikatur, die das überholte Pathos der Revolutionspropaganda längst hinter sich gelassen hatte.

- 3 Vgl. Louis Baude: *Der Bär. Ein Brief aus dem Gebirge*, in: Grandville: *Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere* [nach der von A. Dietzmann bearb. Fassung von 1846], 2 Bde., Frankfurt a.M. 1976, Bd. 1, S. 242–254.
- 4 Baude: *Der Bär* (Anm. 3), S. 254.
- 5 Zur Entstehung vgl. die Skizze in Gerhard Höhn: *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, in: Ders.: *Heine-Handbuch*, Stuttgart 2004, S. 81–94, bes. 81f.
- 6 Ich zitiere nach DHA 4, 7–157, und gebe jeweils im laufenden Text Caput (römische Zahl) und Vers (arabische Zahl) an.



Abb. 1: »On recommande aux curieux de ne point trop agacer les nouveaux hôtes du Jardin des Plantes«, Holzschnitt von Grandville, in: *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, hg. von P.-J. Stahl [Pierre-Jules Hetzel], Paris 1842, 20,6 x 15,8 cm.



Abb. 2: »Je prenais plaisir à m'abandonner d'ours incompris«, Holzschnitt von Grandville zu Louis Baudé: *L'OURS ou Lettre écrite de la Montagne*, in: *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, hg. von P.-J. Stahl [Pierre-Jules Hetzel], Paris 1842, 13,5 x 9,4 cm.

Den Karikaturen Grandvilles verdankt Heine wohl auch die groteske *Hommes-bêtes*-Technik, indem er mit den Übergängen zwischen Bär und Mensch spielt und das komische Potential dieser grotesken Interferenzen ausnutzt. Gewiß kannte Heine auch die deutschen Fabeln vom Tanzbären, deren Reihe von Gellert über Lessing bis Pfeffel reicht: Sie schildern, freilich mit jeweils unterschiedlichem Ausgang, die Flucht eines dressierten Tanzbären zurück zu den unkultivierten Bärenbrüdern.⁷ Doch wegen der zeitlichen Nähe und wegen ihres innovativen phantastischen Realismus dürften Grandvilles *Hommes-bêtes*-Karikaturen Heine stärker angeregt und, wie ich zeigen möchte, in seiner Poetik des ›grotesken Ineinander‹ bestärkt haben.

1843, ein Jahr nach Grandvilles *Bildern aus dem Staats- und Familienleben der Tiere*, erschien *Atta Troll* in zehn Lieferungen in Heinrich Laubes *Zeitschrift für die elegante Welt*. Eine selbständige Ausgabe wurde erst im Jahre 1847 bei Heines Verleger Julius Campe veröffentlicht. Die Buchausgabe unterscheidet sich von der Journalfassung durch weniger Polemik, wobei für diese Änderungen neben biographischen Gründen werkästhetische Aspekte den Ausschlag gegeben haben dürften.⁸

Der neue, shakespearisierende Untertitel »Ein Sommernachtstraum« legt eine Komplementarität zu dem stärker politischen Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* nahe, bekundet aber auch die Eigengesetzlichkeit der erzählten Welt. So hat Heine die vierversige Strophenform abgewandelt und den *Atta Troll* nicht in leichtfüßigen Jamben, sondern in reimlosen, schwerfälligeren trochäischen Vierhebern geschrieben. Diese »prosaischste deutsche Strophenform« hatte erst Herder in Deutschland eingebürgert und durch seine Übertragung des *Cid* popularisiert. Heine hat die poetisch-prosaische Zwitterform der spanischen Romanze weiter perfektioniert, indem er Poesie und Umgangssprache in seiner erzählenden Versdichtung synthetisiert.⁹

Eine eigene Vorrede erläutert Entstehung und Intention des *Atta Troll*: Zum einen weist Heine auf die Fragmentarik des *Atta Troll* hin. Tatsächlich arbeitete Heine auch nach Erscheinen der Buchausgabe an dem Versepos weiter, und zahlreiche Paralipomena bezeugen, wie intensiv er mit dem *Atta Troll* rang.¹⁰ Zum zweiten historisiert Heine die Entstehung, indem er an die ›Emeute‹,

7 Vgl. dazu die Studie von Klaus Schaefer: Die »Tanzbär«-Fabeln von Christian Fürchtegott Gellert (»Der Tanzbär«), Gotthold Ephraim Lessing (»Der Tanzbär«) und Gottlieb Konrad Pfeffel (»Der Tanzbär«): ein Vergleich, in: *Werkinterpretationen zur deutschen Literatur*, hg. von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Horst Hartmann, Berlin 1986, S. 42–51.

8 Vgl. den Fassungsvergleich in der maßgeblichen Studie von Winfried Woesler: *Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchungen zum Atta Troll*, Hamburg 1978 (Heine-Studien), bes. S. 32–36.

9 Horst J. Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Tübingen, Basel 21993, Nr. 4.56, S. 205f.

10 Die Paralipomena ediert und gedeutet hat Woesler in: *Heinrich Heine: Atta Troll. Ein Sommernachtstraum. Kritisch durchgesehene Ausgabe*, hg. von Winfried Woesler, Stuttgart 1995, S. 91–124. Vgl. außerdem DHA 4, 309–340.

den allgemeinen Aufstand der liberalen wie konservativen Intelligenz, gegen seine *Ludwig Börne*-Polemik im Jahre 1841 als Entstehungshintergrund erinnert. Mit den Richtungskämpfen der liberalen Intelligenz erklärt Heine seine Abneigung gegen die »sogenannte politische Dichtkunst« und gegen die Indienstnahme der Dichtkunst für die »christlich-germanische Nationalität«. Sowohl »Tonart als Stoff« des *Atta Troll* protestieren gegen die »Plebiscita der Tagestribünen«¹¹, für die »Gesinnung [...] Trumpf« war und die »Bravheit« »die Hauptsache«.¹² Seine poetische Autonomie beglaubigt Heine mit seiner romantischen Prägung: »ich schrieb dasselbe [scil. den *Atta Troll*] zu meiner eignen Lust und Freude, in der grillenhaften Traumweise jener romantischen Schule, wo ich meine angenehmsten Jugendjahre verlebt, und zuletzt den Schulmeister geprügelt habe«.¹³ Dieses paradoxe Bekenntnis charakterisiert Heines ästhetische Autonomie: Sein Versepos verknüpft so heterogene Elemente wie Tier und Mensch, Vers und Prosa, Politisches und Unpolitisches, Subjektivität und Objektivität, Realität und Traum. Dieses groteske Ineinander möchte ich im folgenden genauer beschreiben und ästhetisch würdigen. Dazu werde ich vor allem die narrative Struktur und die intertextuellen Bezüge in dem Versepos näher untersuchen. Denn die Kombination von Heterogenitäten im *Atta Troll* zeigt sich vor allem in Heines Komplizierung der Ich-Instanz ebenso wie in seinem intertextuellen Umgang mit der zeitgenössischen Literatur der Jungdeutschen und der europäischen Literaturtradition.¹⁴

2. Erzählstruktur

2.1. Wechselnde Fokalisierung

Die Erzählstruktur des 27 Kapitel umfassenden Versepos ergibt sich aus der ungewöhnlich changierenden Fokalisierung. Sie gliedert den homodiegetischen Text in zwei große Teile: die Geschichte des Bären *Atta Troll* und die des Bärenjägers. Den ersten Teil, der die Kapitel 1 bis 10 umfaßt, gliedert die variable Fokalisierung wiederum in zwei Teile: Ein extradiegetisch-homo-

11 Heinrich Heine: Vorrede, in: DHA 4, 9–12, hier 11. Im folgenden wird die Prosa der Vorrede unter der Angabe ›Vorrede‹ und Seitenzahl zitiert.

12 Vorrede, 10.

13 Vorrede, 11.

14 In der Forschung blieben die changierende Fokalisierung und die Pluralität der Ich-Instanz narratologisch bislang unterbestimmt. Während Brendan Donellan: *The Structure of »Atta Troll«*, in: Heine-Jahrbuch 21 (1982), S. 78–88, immerhin zwei Ich-Erzähler unterschied, relativiert Maximilian Bergengruen: *Warum Herodias »so kokett zugleich und schmachtend« nickt. Die Ironie als Korrektur der Mimesis im »Atta Troll«*, in: Heine-Jahrbuch 36 (1997), S. 70–92, bes. S. 70–73, selbst die »zwei Perspektiven«, »eine übergeordnete und eine teilnehmende«, zu »einer rein perspektivischen Differenz«. Ebenso verdienen die gut erschlossenen intertextuellen Bezüge eine genauere Funktionsdeutung.

diegetischer Erzähleingang mit interner Fokalisierung auf den Ich-Erzähler präsentiert in versepischer Tradition den »edle[n] Atta Troll« (I, V. 18) als Helden des Epos und schildert empathetisch die Flucht des Tanzbären, der seine Gattin, die »schwarze Mumma«, in den Händen des »Bärenführers« zurücklassen muß. Dieser traditionell-auktoriale Erzähleingang beschränkt sich auf die ersten beiden Kapitel. Im dritten Kapitel legt der Dichter in einer Pegasus-Apostrophe sein poetologisches Programm dar und rechtfertigt die anschließende Fokalisierung auf Atta Troll. Denn die Kapitel 4 bis 10 sind ganz auf den Heimkehrer Atta Troll bezogen, der seine Bärenkinder durch Reden »wie einst Odysseus« und mit Tanzvorführungen unterhält. Das hohe Pathos der Prosopopöie, typisch für Fabel- und Heldenepik, charakterisiert die Ansprachen Atta Trolls an seine Kinder, vor allem an seinen Sohn Einohr, sowie seine Mahnreden an die Menschen.

Kapitel 11 markiert insofern eine Zäsur in dem Versepos, als das Geschehen von nun an intern fokalisiert, also ganz auf die Wahrnehmung des autodiegetischen Erzählers beschränkt ist. Der Ich-Erzähler begibt sich mit einem gespenstischen Begleiter namens Laskaro auf Bärenjagd in die Pyrenäen. Nach volkskundlichen Reiseschilderungen, in denen von Atta Troll gar nicht mehr die Rede ist, gelangen sie schließlich zu Laskaros Mutter, der Hexe Uraka. Aber selbst dieser zweite Teil ist keineswegs einheitlich intern fokalisiert. Projektive Überformungen, Fiebrervisionen und ein Arabeskenraum relativieren die Objektivität der Darstellung, die zudem noch ein letztes Mal, in Kapitel 23, kurz vor dem heroischen Ende, auf Atta Troll hin fokalisiert wird. Getäuscht durch die List Urakas, die das Brummen der schwarzen Mumma täuschend ähnlich imitiert, verläßt Atta Troll seine Höhle und wird von Laskaros Gewehr tödlich ins Herz getroffen. Das Fell des »ausgebälgt«en Atta Troll gelangt schließlich als Bettvorleger zu Juliette, der Geliebten des Dichters. Mit einem Zeitsprung und Ortswechsel nach Paris beschließt Kapitel 26 die Geschichte Atta Trolls: In einer gerafften Analepse wird die Geschichte der schwarzen Mumma nachgereicht, die endlich im Pariser Zoo »Eine feste Stellung, eine / Lebenslängliche Versorgung« (XXVI, V. 13f.) erlangt. Als der Dichter und seine Geliebte Juliette den Jardin des Plantes besuchen, sehen sie, wie sich die schwarze Mumma dort mit einem »Wüstenbär / Aus Sibirien, schneeweißhaarig« (XXVI, V. 29f.) vergnügt. Ein poetologisches Schlußkapitel, eine nachgetragene Widmung an August Varnhagen von Ense, beschließt das Versepos.

2.2. Wechsel der diegetischen Ebenen

Zur narrativen Komplexität trägt nicht allein die multiperspektivische Darbietung bei: Im *Atta Troll* wechseln mit den Fokalisierungen die diegetischen Ebenen. So finden sich viele intradiegetische Erzählungen im Atta-Troll-Teil, doch auch die Jagdgeschichte enthält einige Binnenerzählungen. Als intra-

diegetische Erzähler fungieren hier ein Fährmann, ein verzauberter Mops und Atta Troll. Zudem spielt Heine mit unterschiedlichen Konzepten eines homodiegetischen Ich-Erzählers: Zu Beginn präsentiert er sich lediglich als Augenzeuge von Atta Trolls Flucht, im zweiten Teil, der poetologischen Pegasus-Apostrophe, spricht der Dichter, im dritten Teil, der Atta-Troll-Geschichte, verkörpert der Ich-Erzähler den auktorialen Beobachter in der Bärenhöhle, im vierten Teil, der Jagdgeschichte, ist er die Hauptfigur, auf die hin das Geschehen, zum Teil projektiv überformt, fokalisiert ist. Die nachgereichte und raumzeitlich abgesetzte Vorgeschichte der schwarzen Mumma berichtet er aus einvernehmlicher Perspektive mit der Geliebten Juliette, dagegen kommt im abschließenden Widmungskapitel wieder der Dichter zu Wort. Somit ist nicht nur das Versepos multiperspektivisch, auch der Ich-Erzähler ist eine multiple Instanz. Dieser irritierenden Vielfalt entspricht auch die gattungspoetische Mehrdeutigkeit des *Atta Troll*.¹⁵ So alludiert der *Medias-in-res*-Beginn den Eingang eines Heldenepos, die Atta-Troll-Episoden folgen dem klassischen Tierepos im Stile eines *Reineke Fuchs*, die Beschreibung des ländlichen Lebens in den Pyrenäen beleibt die Idyllik, die Jagderzählung knüpft an die Tradition des Reisefeuilletons an, bevor sie zur numinosen Ballade und phantastischen Gespenster- und Traumerzählung, zu einem »Sommernachtstraum« wechselt. In allen Gattungsmustern und Sprechweisen ist aber der Erzähler durchgängig stark gegenwärtig und zieht den Leser durch zahlreiche Ansprachen und Verständigungen in seine subjektive erzählte Welt, in der Phantastik und Realität ineinander übergehen.

Multiperspektivität, die Mischung von Stillagen und Gattungen sowie die homodiegetische Vielfalt und projektive Überformung der Darstellung rücken die Erzähler-Instanz in den Mittelpunkt des *Atta Troll*. Heine selbst hatte die Präsenz des Erzählers als »subjektives Aufblitzen« ausdrücklich als Merkmal des Epos gerechtfertigt.¹⁶ Explizite subjektive Einsprengsel in Form von Erzählerkommentaren, Leseranreden, aber auch implizite Formen des »subjektiven Aufblitzens«, welche Subjektivität nur indirekt vermitteln, wie narrative Inkohärenzen, Digressionen und Wiederholungen, unterminieren jede epische Objektivität systematisch und variieren den Realitätsstatus des Geschehens. Die subjektiven Transgressionen im *Atta Troll* konfrontieren den Leser immer wieder mit der Person des Erzählers, genauer mit seiner doppelten Identität eines Dichters und Liebenden. Immer wieder blitzen der subjektive Dichter- und Liebesdiskurs im Erzählen auf und personalisieren als fragmentarische Subtexte das Versepos.

15 Die »systemreferentielle« Pluralität von Heines Versepos ist in der Forschung bislang noch nicht erschöpfend untersucht worden.

16 Vgl. Heines Besprechung von Wilhelm Smets' Drama *Tassos Tod* in DHA 10, 197–215. Vgl. dazu auch Woesler: Heines Tanzbär (Anm. 8), S. 121.

3. Personale Subtexte

3.1. Liebesdiskurs

So kommt die Geliebte Juliette nur am Rande vor, doch der Kontext entlarvt die scheinbare Nebenfigur als Hauptfigur und Herzenskönigin des liebenden Erzähler-Ichs. Dies deutet bereits die Eingangsszene an, die Juliette als eine Zuschauerin des t äppischen B ärentanzes erw ähnt:

Finster schaut er [Atta Troll] wie ein schwarzer
Freiligr äthscher Mohrenf ürst,
Und wie dieser schlecht getrommelt,
Also tanzt er schlecht vor Ingrim.

Doch statt Mitgef ühl erregt er
Nur Gel ächter. Selbst Juliette
Lacht herunter vom Balkone
Ob den Spr üngen der Verzweiflung.

Juliette hat im Busen
Kein Gem üth, sie ist Französinn,
Lebt nach außen; doch ihr Aeuß'res
Ist entzückend, ist bezaubernd.

Ihre Blicke sind ein süßes
Stralennetz, in dessen Maschen
Unser Herz, gleich einem Fischlein
Sich verf ängt und z ärtlich zappelt. (I, V. 69–84)

Die Stelle zeigt, wie bedeutsam die Fokalisierung wird. Denn statt den Tanz Atta Trolls zu beschreiben, hat der Ich-Erzähler nur Augen für die Betrachterin Juliette, die sich im wahren Sinne des Wortes von ›oben herunter‹ über die verzweifelte Sprünge lustig macht. Auch wenn Atta Troll das Referenzobjekt ist, projiziert sich der Ich-Erzähler unverkennbar in dessen verzweifelte Rolle, in eine Schicksalsgemeinschaft mit Atta Troll: Ihn quält zwar kein Bärenführer, sondern die lachende Französin Juliette, die ohne »Mitgef ühl« ist. Die Fischfangmetapher der Schlußstrophe stärkt diese Analogie: So wird der gefangene Tanzbär zur Projektion des ins Netz der Geliebten gegangenen Ich-Erzählers.

Die Flucht des Bären beschließt der Ich-Erzähler wiederum mit einer Überblendung auf seine Liebesgeschichte:

Das 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.

Seufzend sprach sie: ach, die Sterne
 Sind am schönsten in Paris,
 Wenn sie dort, des Winterabends,
 In dem Straßenkoth sich spiegeln. (II, V. 45–56)

Die wörtliche Rede der gelangweilten Geliebten lenkt von dem Schauplatz und Zeitpunkt des Geschehens ab und relativiert die Präsenz des Liebenden an ihrer Seite.

Auch die Vision einer gespenstischen wilden Jagd, die das Erzähler-Ich in der Sankt-Johannis-Nacht schaut, enthält eine verdeckte Anspielung auf seine unglückliche Liebe. Der Sommernachtstraum gipfelt in der Vision dreier schöner Frauengestalten, der antiken Göttin Diana, der nordischen Fee Abunde und der HerSodias, »Des Herodes schönes Weib, / Die des Täufers Haupt begehrt hat« (XIX, V. 83f.). Man hat die drei Frauengestalten als Kulturenfolge (Antike, Germanische Mythologie, Judentum) sowie als Repräsentantinnen der »schwarzen Romantik« gedeutet.¹⁷ Doch verraten die Beschreibungen der drei Frauengestalten in ihren projektiven Überformungen mehr über den Ich-Erzähler als über die mythischen Gespenster. Denn immer wieder werden die Beschreibungen an eigene individuelle Erfahrungen und Erinnerungsfragmente rückgebunden, so daß mehr als die »wilde Jagd« das Psychogramm eines Liebesleidenden erkennbar wird. Das zeigt sich exemplarisch an der Fee Abunde, die mit Juliette das Lachen teilt, und an der Herodias, die das Objekt ihrer Liebe köpfen ließ:

Ach! sie hätte nur gelacht
 Wenn ich unten in dem Abgrund
 Blutend fiel zu ihren Füßen –
 Ach! ich kenne solches Lachen!

Und das dritte Frauenbild,
 Das dein Herz so tief bewegte,
 War es eine Teufelinne,
 Wie die andern zwei Gestalten?

Ob's ein Teufel oder Engel,
 Weiß ich nicht. Genau bey Weibern
 Weiß man niemals wo der Engel
 Aufhört und der Teufel anfängt. (XIX, V. 57–68)

17 Zu den Figurationen der »schwarzen Romantik« vgl. den noch immer gültigen Überblick von Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik [La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Milano, Roma 1930, dt.]*, München 1963. Dort auch Ausführungen zu den Typen der *femmes fatales*.

Hier wird deutlich, wie sehr der Erzähler seine selbstquälerische Liebe in die gespenstischen *femmes fatales* projiziert: Die anaphorische Interjektion ›ach‹ drückt sowohl Schmerz wie Vertrautheit mit diesem Schmerz aus: So ist die einleitende Folgerung, das charakteristische Lachen und fehlende Mitleid, im irrealen Konditionalgefüge grammatisch korrekt im Konjunktiv II formuliert, doch der Bedingungssatz, der Untergang des liebenden Ichs, indikativisch verbürgt. Die präsentische Interjektion im Schlußvers vergegenwärtigt die Vision. Auch die Vision der Herodias wird durch die Selbstanrede und die Frage mit der Gegenwart verknüpft, wie in der nachfolgenden Antwortstrophe noch deutlicher wird: Die Ersparung des Verbs in dem die Frage zur Alternative pointierenden ›ob‹-Satz und das hilflose Eingeständnis ›weiß ich nicht‹ bezeugen die Ratlosigkeit des Ichs in der Erzählgegenwart. Der anschließende Versuch, die eigene Not zu verallgemeinern und im unpersönlichen ›man‹ aufzuheben, gelingt nicht: Der pejorative Stilbruch (›bei Weibern‹) und der Parallelismus bekräftigen das unauflösbare Dilemma nur. Auch die persönliche Ausdeutung der Herodias-Johannes-Legende zeigt, wie sehr sich in der Vision der *femme fatale* Erlebnis- und Erzählgegenwart überlagern:

[...]

Aber als sie auf der Schüssel
Das geliebte Haupt erblickte,

Weinte sie und ward verrückt,
Und sie starb in Liebeswahnsinn.
(Liebeswahnsinn! Pleonasmus!
Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!)

Nächtlich auferstehend trägt sie,
Wie gesagt, das blut'ge Haupt
In der Hand, auf ihrer Jagdfahrt –
Doch mit toller Weiberlaune

Schleudert sie das Haupt zuweilen
Durch die Lüfte, kindisch lachend,
Und sie fängt es sehr behende
Wieder auf, wie einen Spielball.

Als sie mir vorüberritt,
Schaute sie mich an und nickte
So kokett zugleich und schmachtend,
Daß mein tiefstes Herz erbebte. (XIX, V. 103–120)

Die drei den »Liebeswahnsinn« kommentierenden Interjektionen in Parenthese lassen sich gerade in der affektischen Wiederholung des »Liebeswahnsinns« als ›subjektives Aufblitzen‹ deuten. Der ›Liebeswahnsinn‹ verweist auf Ariosts *Orlando Furioso*, dessen Held Roland den Verstand aus Liebe verliert, als er

in den Pyrenäen erfahren muß, daß seine Geliebte Angelica ihm den Mohren Medoro vorgezogen hat. Im ›Liebeswahnsinn‹ schlägt Roland daraufhin wild auf Felsen, Bäume und Menschen ein. Auch wenn Heines Ich-Erzähler nur auf Bärenjagd geht, verrät die Selbstbeschreibung des erlebenden Ichs doch in einem subjektiven Aufblitzen eine ähnliche Selbstentfremdung aus verratener Liebe, einen ›Liebeswahnsinn‹ wie Ariosts Roland¹⁸: »Neben mir geht der Laskaro, / Blaß und schweigsam, und ich selber / Mag wohl wie der Wahnsinn aussehn, / Den der leid'ge Tod begleitet« (XV, V. 17–20). Wenn das Erzähler-Ich seinen Liebeswahn in Herodias projiziert, diese im Präsens vergegenwärtigt und ihr grausames Spiel mit dem Haupt des Täufers in seiner Phantasie detailliert ausmalt, dann synthetisiert er Herodias unverkennbar mit der Geliebten Juliette, die mit ihrem Lachen und ihrem bezaubernden Blick das lyrische Ich in Bann schlägt.

Wie stark das gesamte Epos vom Liebesdiskurs durchzogen ist, bezeugt schließlich – korrespondierend zur Eingangsszene – Atta Trolls Ende. Denn das Fell des Bären wird zum Ausstattungsstück von Juliettes Schlafzimmer:

Erst aus dritter Hand bekam sie [scil. Atta Trolls Haut]
 Juliette, und in ihrem
 Schlafgemache zu Paris
 Liegt sie vor dem Bett als Fußdeck.

O, wie oft, mit bloßen Füßen,
 Stand ich Nachts auf dieser irdisch
 Braunen Hülle meines Helden,
 Auf der Haut des Atta Troll!

Und von Wehmuth tief ergriffen,
 Dacht ich dann an Schillers Worte:
 Was im Lied soll ewig leben,
 Muß im Leben untergehn! (XXV, V. 61–72)

18 Ludovico Ariosto: Der rasende Roland [Orlando furioso, dt.]. Übers. von Johann Diederich Gries [Textredaktion von Susanne Eversmann], hg. von Horst Rüdiger, 2 Bde., München 1980, XXIII, 128 (S. 626):

Ich bin nicht der, den mein Gesicht läßt schauen;
 »Der Roland war, liegt tot in Grabesnacht.
 Durch Treubruch hat die schnödeste der Frauen
 Grausamer Weis ums Leben ihn gebracht.
 Ich bin sein Geist, der, unter Qual und Grauen,
 Von ihm getrennt, in dieser Hölle wacht,
 Damit er noch mit diesem Schattenleibe
 Dem, der auf Liebe traut, ein Beispiel bleibe.«

Doch im Unterschied zu Ariost, der den Liebeswahnsinn seines Helden empathetisch teilt (»O glaubt es dem, der selber es erfahren, / Dies ist der Schmerz, der alle weit besiegt!« [ebd., XXIII, 112, V. 3f., S. 622]), bleibt das Mitleid des erzählenden Ichs mit dem erlebenden Ich ebenso schwierig wie das mit Atta Troll.

Hier dient das Bärenfell der Camouflage des Subjektiven. Den Fortgang seiner Liebesgeschichte blendet der diskrete Ich-Erzähler ab, indem er mit gespielter Sentimentalität Atta Trolls Tod bedauert und dafür noch Schillers *Götter Griechenlandes* beleiht.

3.2. Dichterdiskurs

Der andere subjektive Subtext, der den *Atta Troll* personalisiert, ist der ›Dichterdiskurs‹, die poetologische Selbstbestimmung in Traditionsbezügen und in Absetzung von konkurrierenden Dichterschulen. Das eigene Dichtungsprogramm findet sich vor allem im dritten Kapitel, der sogenannten Pegasus-Apostrophe, und im Schlußkapitel, der Widmung an Varnhagen. Die neun Strophen des poetologischen *Caput III* gliedern sich in vier Teile; ein Sonderstatus kommt der Einleitungsstrophe mit dem emphatischen Credo zu:

Traum der Sommernacht! Phantastisch
Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos
Wie die Liebe, wie das Leben,
Wie der Schöpfer sammt der Schöpfung!¹⁹

Die Einleitungsstrophe bestimmt die eigene Dichtung in der Interjektion als »Traum der Sommernacht!« und erläutert dies als bewußte Absage gegen jeden mimetischen Realismus und aufklärerische Nützlichkeit: »Phantastisch zwecklos ist mein Lied«. Die Wiederholung des Adjektivs »zwecklos«, das Vers 2 rahmt, und dessen Aufwertung in einer dreigliedrigen verblosen Vergleichsreihe bekräftigen die ästhetische Autonomie als kreatives Credo: Die Selbstbezüglichkeit der Kunst, in der Heine das Prinzip des *l'art pour l'art* vorwegnimmt, wird durch das Prinzip der ›Zwecklosigkeit‹ in Liebe, Leben und Schöpfung gerechtfertigt. Die Forderung einer zweckfreien, nicht von äußeren Anlässen oder praktischen Bedürfnissen diktierten, eigengesetzlichen Kunst hatte Théophile Gautier bereits 1835 in der Vorrede zu seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* formuliert. Die künstlerische Gestaltung, nicht der Inhalt gebe den Ausschlag. Heines enge Anlehnung an Gautiers Programm der ästhetischen Autonomie ist in der Forschung meines Wissens unbemerkt geblieben.²⁰ Das subversive Moment in Heines ästhetischer Autonomie zeigt

19 DHA 4, 17, III, V. 1–4.

20 Vgl. hierzu das Préface zu Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin*, in: T.G.: *Romans, contes et nouvelles*, Bd. 1, hg. von Pierre Laubriet, Paris 2002 (Bibliothèque de la Pléiade 488), S. 211–244, hier S. 230: »Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.« (»Nur das ist wirklich schön, das zu nichts dienen kann; alles, was nützlich ist, ist häßlich, denn es stellt den Ausdruck von Bedürfnissen dar – und die Bedürfnisse des Menschen sind niedrig und ekelhaft, so wie seine arme und schwache Natur. Der nützlichste Ort eines Hauses ist der Abort.« Übersetzung

sich in seiner saloppen Variation des Topos vom Künstler als ›second maker‹. Hier wird keine künstlerische Schöpfung metaphysisch nobilitiert, sondern die ›phantastische Zwecklosigkeit‹ als ohnehin fragloses Schaffensprinzip auf den lieben Gott als zusätzliche Beglaubigung projiziert, der »samt der Schöpfung« damit zum Muster der ästhetischen Autonomie gebraucht wird.

Das Programm der ästhetischen Autonomie illustriert Heine in den Strophen 2 bis 4. Darin beschreibt er seinen Pegasus, das geflügelte »Musenroß«, das den Dichter durch die Räume der poetischen Imagination zum kastalischen Quell trägt. Das »Fabelreich« ist der Tummelplatz des ungebundenen Musenrösses, welches durch das Possessivpronomen als »mein geliebter Pegasus« unverwechselbar ist. Denn es unterscheidet sich durch seine Selbstbestimmtheit (»nur der eignen Lust gehorchend«) fundamental von anderen Musenrössern, die als bloße Dienstpferde gebraucht werden, sei es als »tugendhafter Karrengaul des Bürgertums« oder als »Schlachtpferd der Parteiwut«. Die schöne Ausstattung des eigenen »weißen Flügelrößleins« vervollständigt die ästhetische Opposition.²¹

Die Verse 17 bis 28 apostrophieren den eben beschriebenen Pegasus im Stil eines Musenanrufs:

Trage mich wohin du willst!
 Ueber luftig steilen Bergpfad,
 Wo Kaskaden angstvoll kreischend
 Vor des Unsinn's Abgrund warnen!

Trage mich durch stille Thäler,
 Wo die Eichen ernsthaft ragen
 Und den Wurzelknorrn entrieselt
 Uralt süßer Sagenquell!

Laß mich trinken dort und nassen
 Meine Augen – ach, ich lechze
 Nach dem lichten Wunderwasser
 Welches sehend macht und wissend.²²

Drei Imperativformen, das anaphorische »Trage mich« und das permissive »Laß mich«, verbinden die drei Strophen. Obwohl das lyrische Ich seinem Musenpferd das Ziel der Flugreise anheimstellt (»wohin du willst«), wird der

folgt: Roman Luckscheiter [Hg.]: *L'art pour l'art*. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847, hg., übers. und kommentiert von R.L., Bielefeld 2003 [Aisthesis-Studienbuch 4], S. 57). Luckscheiter versammelt im zitierten Sammelband weitere Dokumente zu dieser Kunstdebatte und setzt dabei die Geschichte des *L'art-pour-l'art*-Gedankens bereits im Jahre 1818 an.

21 Pegasus wird in der Regel als »Schimmel oder Apfelschimmel« dargestellt; vgl. Hans-K. Lücke, Susanne Lücke: *Antike Mythologie*. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Hamburg 1999, s. v. »Pegasus«, S. 621–630, bes. S. 628.

22 DHA 4, 18, III, V. 17–28.

Wunsch nach gegensätzlichen Reisezielen deutlich, in deren vertikaler Opposition ›Berg‹ und ›Tal‹ sich unschwer landschaftlich verbildlichte Stilhöhen und Dichtungsarten erkennen lassen. Erstrebt wird neben einem hohen originellen Eigenstil bis an die Grenzen des Unsinnns ein Dichten in überlieferten Stoffen und Mustern. Die Bitte um dichterische Inspiration, verbildlicht als Bitte um Trunk aus den wundersamen ›redenden Wassern‹, komplettiert den Musenanruf: Der Dichter erbittet die poetische Sehergabe mit dem »lichten Wunderwasser, / Welches sehend macht und wissend« (V. 27f.). Die beiden Schlußstrophen konstatieren den Erfolg des ästhetischen Programms: Der Dichter registriert erstaunt, er könne bis in die Höhle Atta Trolls sehen und die »Bärensprache« verstehen. Damit leitet der Musenanruf zum Atta-Troll-Teil des Epos über.

Heine orientiert sich in dem poetologischen Kapitel an Wielands *Oberon*²³, mehr noch an Wielands Vorbild, dem *Rasenden Roland* des italienischen Renaissancedichters Ariost, der den klassischen Pegasus zum geflügelten Hippogryphen abwandelt. Ariosts digressives Ritterepos, dessen Markenzeichen ein multiples, zentrifugales Erzählen ist, das Scherz und Ernst in genialer Weise mischt, Heroisches und Komisches grotesk verschränkt und vor allem Persönliches in das epische Erzählen einmengt, schwebte Heine wohl als Muster für den *Atta Troll* vor. Heine kannte Ariosts *Orlando Furioso*, den *Rasenden Roland*, bestens und beruft sich sicher nicht zufällig auf ihn, wenn er bei dem Verleger Campe den langsamen Fortschritt des *Atta Troll* erklärt: »Ich zögerte mit dem Atta Troll, weil ich einige Stücke hinzufügen wollte [...] Epische Gedichte müssen überhaupt mehrfach umgearbeitet werden. Wie oft änderte Ariost, wie oft Tasso.«²⁴

So mag der imaginäre Ritt des Dichters auf dem Pegasus über die Pyrenäen dem mythischen Ritt Astolfos auf dem Hippogryphen nachgebildet sein, und die Traumreise nach Avalun, dem »Eiland [...] / [...] in dem stillen Meere / Der Romantik, nur erreichbar / Auf des Fabelrosses Flügeln« (XX, V. 49–52) zitiert Astolfos Flugreise mit dem Hippogryphen zur Insel der Alcina. Ganz zu schweigen von den strukturell dominanten Roland-Reminiszenzen, welche die Einleitung des vierten Kapitels bestimmen. So liegt Atta Trolls Bärenhöhle im Tal von Ronceval ausgerechnet bei der »Rolandsscharte«, die ätiologisch erklärt wird: »So geheißn weil der Held, / Um sich einen Weg zu bahnen, / Mit dem guten Schwert Duranda / Also todesgrimmig einhieb / In die Felswand, daß die Spuren / Bis auf heut'gem Tage sichtbar – « (IV, V. 15–20). Kein Zweifel, daß Heine damit auf die Liebesgrotte von Orlando und Angelica anspielt, deren amouröse Inschrift Orlando rasend zerhaut.²⁵

23 Vgl. Woesler: Heines Tanzbär (Anm. 8), S. 101. Wieland war, wie Friedrich Sengle zu Recht betont, ein Lieblingsautor des Biedermeier.

24 An Campe, 19. Dezember 1844, HSA 22, 146. Ein Überblick über Heines Ariost-Rezeption steht noch aus.

25 Orlando furioso XXIII, V. 129f. (Deutsche Übersetzung [wie Anm. 18], S. 626). Freilich wäre hier auch die Vermittlung der ariostesken Tradition zu bedenken, wie etwa Ferdi-

Doch geht Heines ästhetische Orientierung an Ariost weit über solche einzelnen Anleihen hinaus. In der frühesten, nicht gedruckten Fassung des poetologischen dritten Kapitels hatte Heine dem Dichter Ariost noch ausdrücklich als Inspirationsquelle seiner Bärenjagd gehuldigt:

Dürstet dich auf solcher Jagdfahrt,
Meine Seele, nun so labe
Dich am Quell, worin Ariosto
Einst getränkt die Flügelstute.²⁶

Die Orientierung an Ariost markiert aber auch die Buchfassung deutlich genug, nämlich in dem poetologischen Schlußkapitel, der Widmung an Varnhagen, die in den Vorfassungen noch in das poetologische *Caput III* integriert war:

Wo des Himmels, Meister Ludwig,
Habt Ihr all' das tolle Zeug
Aufgegabelt? Diese Worte
Rief der Kardinal von Este,

Als er das Gedicht gelesen
Von des Rolands Rasereyen,
Das Ariosto unterthänig
Seiner Eminenz gewidmet. (XXVII, V. 1–8)

Die berühmte Kardinalsfrage, die Heines Widmung an Varnhagen eröffnet, findet sich in verschiedenen Variationen in fast allen Ariost-Viten.²⁷ Sie bezeichnet das bewundernde Unverständnis für das phantastisch-groteske Ritterepos. Von Hamann über E.T.A. Hoffmann und Goethe bis Gottfried Keller haben auch deutsche Dichter mit dieser Anekdote ihre dichterische Freiheit verteidigt.²⁸ Winfried Woesler hat die triadische Analogie hervorgehoben: Wie Ariost seinem Gönner Kardinal Ippolito d'Este den *Orlando Furioso* dediziert, so Heine seinem Freund Varnhagen von Ense den *Atta Troll*. Nach einem Bekenntnis zur Romantik charakterisiert Heine dann sein Versepos, den *Atta Troll*:

In die Nachtigallenchöre
Bricht herein der Bärenbrummbaß,

nant Freiligrath: Roland. In: Ders.: Sämtliche Werke in zehn Bänden, hg. von Ludwig Schröder, Leipzig [1906], Bd. 2, Gedichte 1838, S. 34–36, wo sich das lyrische Ich imaginär in »Roland und die Pyrenäen« versetzt, »in einer Schlucht, wie Ronceval und diese«, und so den Tod Rolands nacherlebt.

26 DHA 4, 215, V. 9–12.

27 Zur Herkunft und zum Ursprung der Anekdote vgl. Michele Catalano: Vita di Ludovico Ariosto, Bd. 1, Genf 1930, S. 434f., sowie den Kommentar in DHA 4, 783.

28 Der Verf. bereitet eine Untersuchung vor, welche die deutsche Rezeption dieser Kardinalsfrage behandelt.

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. (XXVII, V. 25–36)

Heines Charakterisierung des eigenen Versepos differenziert den »Berg-Tal-Gegensatz der Pegasus-Apostrophe. Zunächst benennt die Opposition »Nachtigallenchöre« vs. »Bärenbrummbaß« eine größtmögliche Amplitude von Ton- und Stillagen, dann wird mit den alliterierenden Begriffen »Wahnsinn« und »Weisheit« ein inhaltlicher Gegensatz aufgestellt, den aber paradoxe Relativsätze in einen fast ununterscheidbaren Chiasmus überführen. So wird die scheinbare Opposition wie der unmerkliche Übergang von Trauer und Komik zum Markenzeichen des *Atta Troll* erhoben. Diese Ästhetik des Ineinander und Nebeneinander bekräftigt auch die dritte Charakterisierung, welche die Verpflichtung zur Tradition mit einem Bekenntnis zur Moderne verknüpft. Doch fürchtet Heine im wissenden »Ach« den mangelnden Widerhall, den seine unzeitgemäße romantische Zeitdichtung im lärmenden Betrieb der ephemeren Gegenwartskunst finden kann. Diese Skepsis wird in dem komisch-ernsten Parallelismus der Folgestrophe aufgehoben, der die ästhetische Diversität der Gegenwart anerkennt wie ironisiert.²⁹

Ach, es ist vielleicht das letzte
Freye Waldlied der Romantik!
In des Tages Brand- und Schlachtlern
Wird es kümmerlich verhallen.

Andre Zeiten, andre Vögel!
Andre Vögel, andre Lieder!
Welch ein Schnattern, wie von Gänsen,
Die das Kapitol gerettet! (XXVII, V. 41–48)

Heine beklagt keineswegs die Tendenzpoesie seiner Zeit aus einer angemessenen olympischen Übersicht, sondern er kennt die »andren Vögel« und »andren

29 Ein bemerkenswertes Wirkungszeugnis von Heines Kritik an der Gegenwart ist Karl Bleibtreu: *Andere Zeiten, andere Lieder!*, in: *Die Gesellschaft* 1 (1885), S. 891–893. Bleibtreu beruft sich m.E. mit Recht auf Heine, wenn er fordert, die »Subjektivität [müsse] entfesselt werden, um die Erstarrung in konventioneller Schablone zu brechen. Die Enge des stofflichen Gesichtskreises wird so durchbrochen werden«.

Lieder« und nutzt sie als Anregung, indem er sie ebenso parodistisch wie produktiv in seinem *Atta Troll* verarbeitet.

4. Intertextualität

Das intertextuelle Geflecht des *Atta Troll* ist schon häufiger untersucht und kommentiert worden. Neben dem eingangs genannten Louis Baude und Ariost werden weitere Klassiker der Weltliteratur zitiert wie Homer, Lessing, Goethe, Schiller und Shakespeare. Die meisten Zitate entstammen aber der Zeitdichtung: Die wichtigsten Referenztexte stammen von Ferdinand Freiligrath und Georg Herwegh, aber auch König Ludwig I. von Bayern und Repräsentanten der Schwäbischen Dichterschule wie Ludwig Uhland oder Gustav Pfizer kommen vor. Noch sind bis heute sicher nicht alle literarischen Anspielungen und Verweise erkannt worden. Doch ästhetisch bedeutsam ist Heines Methode, diese fremden Referenztexte in seinen eigenen Text zu integrieren. Dafür scheinen mir einige Verfahrensweisen typisch:

4.1. Zitate und Zitatmontagen

So bindet Heine im *Atta Troll* viele Klassiker-Zitate zwar ironisch ein, ohne jedoch den Autor herabsetzen zu wollen. Heine zielt vielmehr auf die saturierte Gesellschaft, welche die geflügelten Worte zu Phrasen abgedroschen hat, und komisiert das stilistische oder inhaltliche Gefälle in den modernen Indienstnahmen der Klassiker; etwa wenn der verzweifelte Ausruf aus Shakespeares *Richard III.*: »Ein Pferd! ein Pferd! ein Königreich für ein Pferd!« verballhornt wird zu: »Einen Regenschirm! Ich gebe / Sechs und dreyzig Könige / Jetzt für einen Regenschirm!« (XXI, V. 17–19). In der Zitatinversion parodiert Heine weniger Shakespeare als vielmehr die Gegenwart, und zwar einen Ausspruch des französischen Bürgerkönigs Louis Philippe, dem zufolge »ein runder Filzhut und ein guter Regenschirm [...] in jetziger Zeit viel nützlicher« sei als Szepter und Krone, ebenso wie die Vielzahl der zu Königen aufgewerteten Fürsten in Deutschland.³⁰

Fast jede Parodie beruht auf willkürlicher Dekontextualisierung, Bearbeitung und antithematischer Rekontextualisierung. Doch fällt in Heines *Atta Troll* das Stadium der Bearbeitung weniger ins Gewicht. Heine verändert die

30 Heine überliefert diesen Spruch in den *Französischen Zuständen* (DHA 12, 80). Vgl. den Kommentar von Winfried Woessler in DHA 4, 774. Durch die Variation des invertierten Zitats wird der phrasenhafte Gebrauch noch stärker angeprangert (»Einen Schlafrock! Sechsenddreißig / Könige für einen trocken / Schlafrock! rief ich [...]« [XXI, V. 37–39]).

Referenztexte häufig gar nicht, sondern beschränkt sich darauf, allgemein bekannte Textstellen in einen unpassenden Kontext einzumontieren.³¹

Bei der Montage entscheidet der neue Funktionszusammenhang über die Bedeutung der intertextuellen Bezüge. Denn häufig passen die Zitate stilistisch nicht zu den epischen Figuren, auf die sie bezogen oder denen sie in den Mund gelegt sind. Wie virtuos Heine Grandvilles groteskes Spiel der *Hommes-bêtes*-Karikaturen auf die Literatur überträgt, zeigt sich vor allem in den Passagen des Versepos, die auf Atta Troll fokalisiert sind. Komische Züge gewinnt auf diese Weise etwa die heimliche Liebe einer Barentochter zu einem Menschen – »Ist ein Mensch und heißt Schnapphahnski« (XXIII, V. 33) – eine Verschlüsselung des poetisch dilettierenden Fürsten Lichnowski. Denn um Atta Trolls Vorbehalte gegen eine solche Bär-Mensch-Liaison zu illustrieren, bemüht der Erzähler die Konstellation von Odoardo und Emilia Galotti in Lessings Trauerspiel:

Gleich dem alten Odoardo,
Der mit Bürgerstolz erdolchte
Die Emilia Galotti,
Würde auch der Atta Troll

Seine Tochter lieber tödten,
Tödten mit den eignen Tätzen,
Als erlauben, daß sie sänke
In die Arme eines Prinzen!

Doch in diesem Augenblicke
Ist er weich gestimmt, hat keine
Lust zu brechen eine Rose
Eh' der Sturmwind sie entblättert. (XXIII, V. 57–68)

Die Übertragung des Literarischen aufs Tierische stiftet auch die komisch-parodistische Wirkung der Mops-Episode. Als der Ich-Erzähler allein in der Hütte der unheimlichen Uraka weilt, hört er deren Mops in schwäbischer Mundart klagen:

»O, ich armer Schwabendichter!
In der Fremde muß ich traurig
Als verwünschter Mops verschmachten,
Und den Hexenkessel hüten!

[...]

Wär' ich doch daheim geblieben,
Bey Carl Mayer, bey den süßen

31 So etwa wenn der pathetisch überhöhte Glockenguß in Schillers berühmter Ballade als Folie für den Guß der Bleikugel genutzt wird, die Atta Troll zur Strecke bringen soll.

Gelbveiglein des Vaterlandes,
Bey den frommen Metzelsuppen!

Heute sterb' ich fast vor Heimweh –
Sehen möcht' ich nur den Rauch,
Der emporsteigt aus dem Schornstein,
Wenn man Nudeln kocht in Stukkert!« (XXII, V. 29–32 und 41–48)

Die Klage des zum Mops verzauberten Schwabendichters, dem die Hexe Uraka an die Wäsche wollte und den sie zur Strafe für seinen tugendhaften Widerstand in einen Mops verwandelte, ist eine Textklassenparodie auf die Lyrik der Schwäbischen Dichterschule: Denn die ›Gelbveiglein‹, ein von den Minnesängern geborgter Archaismus für Goldlack³², oder die im gleichnamigen Lied von Ludwig Uhland verewigte »Metzelsuppe« charakterisieren ebenso wie die im schwäbischen Idiom zu »Stukkert« verballhornte Stadt Stuttgart und deren Nationalgericht, die Spätzle, die bieder-fromme Denkart der »Dichterschule Schwabens«. Als der Stuttgarter Dichter die Geschichte seiner Verwandlung zum Mops berichtet – eine gewisse Mitschuld trifft dabei wohl den ›Seherdichter‹ Justinus Kerner –, erfaßt den Ich-Erzähler Mitleid. In den schweren Bedingungen der Rückverwandlung parodiert Heine Uhlands Ballade »Das Nothemd«, wo eine Jungfrau ihrem Vater ein Hemd sticken soll; auch bei dem verzauberten Mops bedarf es »eine[r] reine[n] Jungfrau« (XXII, V. 133):

»[...]

Diese reine Jungfrau muß
In der Nacht von Sankt-Silvester
Die Gedichte Gustav Pfizers
Lesen – ohne einzuschlafen!

Blieb sie wach bey der Lektüre,
Schloß sie nicht die keuschen Augen –
Dann bin ich entzaubert, menschlich
Athm' ich auf, ich bin entmopst!«

32 Die ›Gelbveig[e]lein‹ finden sich beispielsweise in der Schlusstrophe von Ludwig Uhlands Gedicht »Der Abschied« (1806), in: Ludwig Uhland: Werke, Bd. I: Sämtliche Gedichte, hg. von Hartmut Fröschle und Walter Scheffler, München 1980, S. 123f., hier S. 124, V. 33–36:

»Da steh ich, ach! mit der Liebe mein,
Mit Rosen und mit Gelbveigelein;
Dem ich alles gäbe so gerne,
Der ist nun in der Ferne.«

Heine hat die ›Gelbveiglein‹ mehrfach in satirischer Absicht gegen die Schwäbische Schule gebraucht.

»Ach, in diesem Falle« – sprach ich –
 »Kann ich selbst nicht unternehmen
 Das Erlösungswerk; denn erstens
 Bin ich keine reine Jungfrau,

Und im Stande wär' ich zweitens
 Noch viel wen'ger, die Gedichte
 Gustav Pfizers je zu lesen,
 Ohne dabey einzuschlafen.« (XXII, V. 137–152)

Wie das Mädchen dem sterbenden Vater in Uhlands Ballade, so gesteht Heines Ich-Erzähler dem verzauberten Mops, keine Jungfrau mehr zu sein und noch viel weniger die zweite Bedingung erfüllen zu können: die Gedichte des braven schwäbischen Dichters Pfizer zu lesen, ohne einzuschlafen. Neben der parodistischen Virtuosität beruht die Komik auch auf der grotesken Mischbildung eines hybriden Dichtermopses.

4.2. Fremd- und Selbstparodie

Wenn Heine die klassische Form der Parodie verwendet, integriert er sie kunstvoll in seine Verserzählung, indem er das Dichter-Ich in die Parodie einbezieht. Diese Verknüpfung von Fremd- und Selbstparodie mag die Passage erhellen, in welcher der Ich-Erzähler Atta Troll ein poetisches Nachleben prophzeit in Form eines Liedes und eines Epitaphs:

Also fiel der edle Held.
 Also starb er. Doch unsterblich
 Nach dem Tode auferstehn
 Wird er in dem Lied des Dichters.

Auferstehn wird er im Liede,
 Und sein Ruhm wird kolossal
 Auf vierfüßigen Trochäen
 Ueber diese Erde stelzen.

Der Bavarenkönig setzt ihm
 In Walhalla einst ein Denkmal
 Und darauf im Wittelsbacher
 Lapidarstyl auch die Inschrift:

»Atta Troll, Tendenzbär; sittlich
 Religiös; als Gatte brünstig;
 Durch Verführtseyn von dem Zeitgeist,
 Waldursprünglich Sanskülotte;

Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung
 Tragend in der zott'gen Hochbrust;

Manchmal auch gestunken habend;
Kein Talent, doch ein Charakter!« (XXIV, V. 29–48)

Das Epitaph für das »Denkmal« Atta Trolls, das der »Bavarenkönig« »in Walhalla einst« stiften wird, komisiert den sogenannten Lapidarstil König Ludwigs I. von Bayern. Den »Lapidarstil« kennzeichnen die an monumentalen Inschriften orientierten Asyndesen, Reihungen, Komposita und Partizipialkonstruktionen. Gerade die zweite Strophe des fiktiven Epitaphs komisiert durch die Häufung von Partizipien den geschwellenen Stil des bayerischen Dichterkönigs. Doch unterscheidet sich Heines Parodie auf Ludwig I. insofern von den zahlreichen zeitgenössischen Parodien, als der Parodist sich nicht zum überzeitlichen Maßstab aufwirft, sondern in die Parodie einbezieht. So invertiert die sentenziöse Würdigung Atta Trolls »Kein Talent, doch ein Charakter« die berüchtigte »Antithese von Talent und Charakter«³³, welche die zeitgenössische Kritik, vor allem Ludwig Börne, gegen Heinrich Heine vorbrachte. Diesen Vorwurf greift Heine schon in der »Vorrede« zum *Atta Troll* ironisch auf: »Das Talent war damals eine sehr mißliche Begabung, denn es brachte in den Verdacht der Charakterlosigkeit.«³⁴ Somit entwirft Heines Atta-Troll-Epitaph mit der komischen Inversion dieses Vorwurfs im königlichen Lapidarstil zwar ein Gegenbild seiner selbst, doch zielt seine Karikatur keineswegs nur auf die Tendenzdichter, sondern meint – freilich im Zerrbild des toten Atta Troll grotesk verfremdet – auch sich selbst. Die ironische Selbstbezüglichkeit seiner Parodie, die eben nicht mehr zwischen parodierendem Subjekt und komisiertem Objekt unterscheidet, deutet sich schon im Vorfeld des Epitaphs an, wo Atta Troll eine Auferstehung im Lied des Dichters vorhergesagt wird. Die Spezifizierung des Liedes (»auf vierfüßigen Trochäen«) läßt keinen Zweifel daran, daß eben Heines Versepos gemeint ist, das dem Tanzbären »kolossalen« Weltruhm einbringen wird. Doch steht der prospektive Ruhm Atta Trolls als Held eines Versepos in ironischem Kontrast zu dem Ruhm, den der moderne Dichter erwartet. Während »auf Laskaro Bärentödter« ein »Loblied« gesungen, getanzt (XXV, V. 5–8) und eine patriotisch-pathetische Rede auf den »Pyreneen-Lafayette« gehalten wird (XXV, V. 25–44, hier 35), reiht sich der Dichter resigniert in die Epigonalität der zeitgenössischen Dichter ein, die er zugleich parodistisch erledigt:

Ach! wir sind nur arme Teufel,
Helden von modernem Zuschnitt,
Und kein klassischer Poet
Wird uns im Gesang verew'gen! (XXI, V. 5–8)

33 Vorrede, 10. DHA 4, 10.

34 Ebd.

4.3. Variation und Supplement: Freiligraths *Der Mohrenfürst*

Im *Atta Troll* verspottet Heine vor allem Ferdinand Freiligrath, meint aber die deutsche Tendenzdichtung insgesamt, die dem politisch korrekten Inhalt die Kunst unterordnet. Zentraler Referenztext von Heines *Atta Troll* ist bekanntlich Ferdinand Freiligraths Ballade *Der Mohrenfürst*.³⁵ Sie bildet, wie Heine in der Vorrede ausführt, die »komische Unterlage«, »welche aus dem *Atta Troll* manchmal muthwillig hervorkichert«.³⁶ Den Inhalt von Freiligraths Ballade, welche für die Menschenrechte eintritt, faßt Heine »für Leser, welche diese Produktion gar nicht kennen«, zusammen:

[...] für diese bemerke ich, daß der Mohrenkönig, der zu Anfang des Gedichtes aus seinem weißen Zelte, wie eine Mondfinsterniß, hervortritt, auch eine schwarze Geliebte besitzt, über deren dunkles Antlitz die weißen Straußfedern nicken. Aber kriegsmuthig verläßt er sie, er zieht in die Negerschlacht, wo da rasselnd die Trommel, mit Schädeln behangen – ach! er findet dort sein schwarzes Waterloo und wird von den Siegern an die Weißen verkauft. Diese schleppen den edlen Afrikaner nach Europa, und hier finden wir ihn wieder im Dienste einer herumziehenden Reutergesellschaft, die ihm, bey ihren Kunstvorstellungen, die türkische Trommel anvertraut hat. Da steht er nun, finster und ernsthaft, am Eingange der Reitbahn und trommelt, doch während des Trommelns denkt er an seine ehemalige Größe, er denkt daran, daß er einst ein absoluter Monarch war, am fernen, fernen Niger, und daß er gejagt den Löwen, den Tiger –

»Sein Auge ward naß; mit dumpfem Klang
Schlug er das Fell, daß es rasselnd zersprang.«³⁷

Freilich will diese Zusammenfassung dem tragischen Inhalt von Freiligraths Ballade nicht gerecht werden. Heines Aufwertung des Mohrenfürsten zum »Mohrenkönig« und der aktuelle Vergleich mit Napoleons ›Waterloo‹ unterlaufen die unvergleichliche Tragik. Das saloppe Zeitadverb »nun«, das die zweite Karriere des Mohrenfürsten als Zirkuströmmeler einleitet – »Da steht er nun« –, alludiert Fausts Eingangsmonolog, »Da steh ich nun, ich armer Tor«, und verdankt dieser Anspielung einen Teil der Komik, da sie die virtuelle Reimvariante »ich armer Mohr« provoziert. Auch wenn sich Heine am Ende der Zusammenfassung wieder dem Referenztext annähert und Stilfiguren wie Reime der beiden Schlußstrophen imitiert, distanziert er sich zugleich wie schon zuvor durch die Bezeichnung »absoluter Monarch« vom anklagenden Pathos und der falschen Rührseligkeit der Ballade:

Er denkt an den fernen, fernen Niger,
Und daß er gejagt den Löwen, den Tiger;
Und daß er geschwungen im Kampfe das Schwert,
Und daß er nimmer zum Lager gekehrt;

35 Ferdinand Freiligrath: *Der Mohrenfürst*, in: Ders.: *Gedichte 1838* (Anm. 25), S. 36–39.

36 Vorrede, 11.

37 Vorrede, 11f.

Und daß *sie* Blumen für ihn gepflückt,
 Und daß *sie* das Haar mit Perlen geschmückt –
 Sein Auge ward naß, mit dumpfem Klang
 Schlug er das Fell, daß es rasselnd zersprang.

Freiligraths Gedichtschluß, daß der Mohr aus Heimweh, Sehnsucht und Wut die Löwenhaut zerschlägt, die früher seine Fürstenwürde kennzeichnete, zitiert Heine zum Zwecke einer klaren Markierung wörtlich, weil er darauf immer wieder in seinem Versepos anspielt. Noch entscheidender als der Schluß von Freiligraths Gedicht ist dessen fünfte Strophe, die den Abschied des Mohrenfürsten mit dem Mond vergleicht, der hinter Wolken hervortritt:

Aus dem schimmernden weißen Zelte hervor
 Tritt der schlachtgerüstete fürstliche Mohr;
 So tritt aus schimmernder Wolken Tor
 Der Mond, der verfinsterte, dunkle, hervor.

Diese Strophe hat Heine so amüsiert, daß er sie zum Motto des *Atta Troll* gewählt hat. Freiligraths Reimpaarstrophe ohne strenge Alternation betont durch ihren Haufenreim mit dem identischen Reimwort »hervor«, durch doppelte Adjektive und durch das identische Partizip »schimmernd« die Analogie von Bildspender – dem Mond, der aus den Wolken hervortritt – und Bildempfänger – dem Mohrenfürsten, der aus dem weißen Zelt tritt. Das schwache *tertium comparationis*, das Heraustreten aus einer weißen Hülle, ändert nichts daran, daß der Vergleich zwischen Mond und Mohr hinkt. Es ist die Schiefheit dieses Bildes, die neben dem forcierten wie deplacierten Schwarz-Weiß-Kontrast und dem übersteigerten Schlußbild Heines Ironie herausforderte.

Immer wieder integriert Heine in den *Atta Troll* künstliche Schwarz-Weiß-Kontraste und markiert die Anspielungen auf Freiligraths Ballade überdeutlich, um den Leser darauf zu stoßen, daß die Vergleiche hinken. So wird der Tanz, den Atta Troll mißmutig ausführt, mit dem Trommeln des versklavten Mohrenfürsten verglichen:

Finster schaut er wie ein schwarzer
 Freiligräthscher Mohrenfürst,
 Und wie dieser schlecht getrommelt,
 Also tanzt er schlecht vor Ingrim. (I, V. 69–72)

Doch in Variationen und sprachspielerischen Modifikationen zersingt Heine nicht nur den Referenztext, sondern gewinnt diesem in einer Art produktiver Dekonstruktion neue Seiten ab, die das eigene Werk befördern:

Daß ein schwarzer Freiligräthscher
 Mohrenfürst sehnsüchtig lospaukt

Auf das Fell der großen Trommel,
Bis es prasselnd laut entzweyspringt:

Das ist wahrhaft trommelrührend
Und auch trommelfellerschütternd –
Aber denkt euch einen Bären,
Der sich von der Kette losreißt! (II, V. 1–8)

Indem Heine das Original-Partizip »rasselnd« zu »prasselnd« abändert, wird die akustische Schiefheit von Freiligraths Bild erst recht deutlich, zum andern wird die Partizipialwendung in einer paronomastischen Variation (»trommelrührend«, »trommelfellerschütternd«) ironisiert, bevor sie dann durch die Überbietung der Bärenflucht gänzlich *ad absurdum* geführt wird.

Heine integriert Freiligrath sogar in seine Tier-Mensch-Grotesken, indem er ihn ironischerweise in Atta Trolls Aufzählung der Tiere einbezieht, die für menschliche Tätigkeiten prädestiniert seien:

Schreiben Esel nicht Kritiken?
Spielen Affen nicht Comödie?
Giebt es eine größ're Miminn,
Als Batavia, die Meerkatz?

Singen nicht die Nachtigallen?
Ist der Freiligrath kein Dichter?
Wer besäng' den Löwen besser
Als sein Landsmann das Kamehl? (V, V. 65–72)

In dem verwirrenden Ineinander von Tieren und menschlichen Tätigkeiten, sichtlich von Grandville angeregt, mit dem Atta Troll in rhetorischen Fragen die »verkehrte Welt« verteidigt, fällt die ironische Rechtfertigung Freiligraths als Tierdichter – angespielt wird hier auf sein Gedicht *Löwenritt* (»Wüstenkönig ist der Löwe«) – ebenso aus dem Rahmen wie das falsche Lob des Landsmanns – gemeint ist Friedrich Rückert und dessen Gedicht *Das Kamel* (»Es ging ein Mann im Syrerland«³⁸).

Zur Technik solch grotesker Verarbeitungen zählt auch die Vertauschung von Bildspender und Bildempfänger aus Freiligraths Mond-Mohren-Vergleich. Heines Variation und Amplifikation des Vergleichs, die den hohen Stil der Heldenepik imitiert, hebt ihn inhaltlich mit dem Herausstrecken der Zunge wieder auf. Heines Parodie legt zwar Freiligraths ästhetische Schwächen gnadenlos bloß, nutzt aber ihr kreatives Potential im parodistischen Weiterdichten zum spielerischen Unsinn:

38 Vgl. Ferdinand Freiligrath: *Löwenritt*, in: Ders.: *Gedichte 1838* (Anm. 23), S. 128–130. Heines Anspielung auf Friedrich Rückert und dessen Gedicht *Das Kamel* ist Winfried Woesler entgangen; vgl. Kommentar zu V. 70–72 in DHA 4, 749.

Wie die scharlachrote Zunge,
 Die ein schwarzer Freiligräthscher
 Mohrenfürst verhöhrend grimmig
 Aus dem düstern Maul hervorstreckt:

Also tritt der Mond aus dunkelm
 Wolkenhimmel. [...] (IX, V. 1-6)

Wie Heine Freiligraths *Mohrenfürsten* weiterdichtet und produktiv verarbeitet, zeigt vor allem *Caput XXVI*. Dort stellt sich dem Ich-Erzähler, der zusammen mit seiner Juliette im Pariser Jardin des Plantes lustwandelt, ein dunkelhäutiger Tierwärter als Freiligraths Mohrenfürst vor:

»Kennen Sie mich gar nicht wieder?

Ich bin ja der Mohrenfürst,
 Der bey Freiligrath getrommelt.
 Damals ging's mir schlecht, in Deutschland
 Fand ich mich sehr isolirt.

Aber hier, wo ich als Wärter
 Angestellt, wo ich die Pflanzen
 Meines Tropenvaterlandes
 Und auch Löw' und Tiger finde:

Hier ist mir gemüthlich wohler
 Als bey euch auf deutschen Messen
 [...].

Hab' mich jüngst vermählt mit einer
 Blonden Köchin aus dem Elsaß.
 Ganz und gar in ihren Armen,
 Wird mir heimathlich zu Muthe!

Ihre Füße mahnen mich
 An die holden Elephanten.
 Wenn sie spricht französisch, klingt mir's
 Wie die schwarze Muttersprache.

[...]

Und sie giebt mir gute Bissen!
 Ich gedeih'! Mit meinem alten,
 Afrikanischen App'tit,
 Wie am Niger, fress' ich wieder!

Hab' mir schon ein rundes Bäuchlein
 Angemäset. Aus dem Hemde
 Schaut's hervor, wie 'n schwarzer Mond,
 Der aus weißen Wolken tritt.« (XXVI, V. 48-58, 61-68 u. 77-84)

Er hat sich mittlerweile mit einer »blonden Köchin« aus dem Elsaß vermählt, die ihn so gut bekocht, daß er sich bereits ein »Bäuchlein angemäset« hat, welches aus dem Hemd hervorschaut »wie 'n schwarzer Mond, / Der aus weißen Wolken tritt«. Freiligraths geknechteter Mohrenfürst ist bei Heine im saturierten *juste milieu* angekommen.

Ironisch-ambivalent ist Heines Supplement zu Freiligraths Ballade insofern, als der Mohrenfürst den Erzähler und seine Begleiterin »schmunzelnd« auf den Bärenkäfig hinweist, worin die schwarze Mumma mit einem »Wüstenbär [...], schneeweißhaarig«, ein »überzartes Liebesspiel« spielt (XXVI, V. 29–32), und dazu rhetorisch fragt: »Giebt es wohl ein schön'res Schauspiel, / Als zwey Liebende zu sehn?« (XXVI, V. 43f.). Es bleibt offen, ob sich diese Frage des wissend schmunzelnden Mohrenfürsten nur auf das liebende Bärenpaar oder auch auf den Ich-Erzähler und Juliette bezieht. Somit gewinnt der Schluß des *Atta Troll* dank des *Mohrenfürsten* die groteske Ambivalenz, die das ganze Versepos, wohl angeregt von Grandevilles Tier-Mensch-Hybriden, besitzt.³⁹

5. Schluß

Heines *Atta Troll* bekennt sich programmatisch zur ästhetischen Autonomie und löst dieses Programm poetisch ein. Als maßgebliches poetisches Verfahren wurde die Groteske, verstanden als »Kombination von Heterogenem«, bestimmt. Sie zeigt sich vor allem thematisch in einem unauflöselichen Spiel mit tierisch-menschlichen Mischformen, mit unmerklichen Übergängen von Realität und Phantasie, Literatur und Leben. Grotesk ist aber auch die Form. Sie changiert zwischen Poesie und Prosa, hohem Stil und Umgangssprache, und präsentiert auf diese Weise ein gattungspoetisches Allerlei. Erzähltechnisch spielt Heine im *Atta Troll* mit wechselnden Fokalisierungen und unterschiedlichen diegetischen Ebenen. Hinzu kommt eine unauflöseliche Interferenz von epischer Objektivität und personalen Subtexten, die in ihrer Fragmentarik den Leser zur Ergänzung provozieren. Im intertextuellen Geflecht setzt sich die groteske Ununterscheidbarkeit fort, indem die Grenze von parodierendem Subjekt und parodiertem Objekt systematisch unterminiert wird. In der grotesken Karnevalisierung ist der *Atta Troll* ein polyphoner Text, der auch den modernen Leser zu je unterschiedlichen Lektüren einlädt.

³⁹ Damit stehen Anfang (Motto) und parodistischer Schluß in einer Widerspruchsspannung. Zur Parodie s. insbesondere Woesler: Heines Tanzbär (Anm. 8), S. 300–312, 341–345 sowie DHA 4, 374–384.