

Kleinere Beiträge

»Ein Traum, gar seltsam schauerlich . . .«

Heines Traumbilder als Medium poetischer Selbstreflexion

Von Martina Wagner

Heinrich Heines »Traumbilder«-Zyklus aus dem »Buch der Lieder« hat in der Forschung nur wenig Beachtung gefunden. Man wollte in den Traumbildern, die alle in den Jahren von 1817 bis 1822 erstmals gedruckt wurden, nur romantische Stilübungen¹ oder »Vorübungen eines Beginnenden, der die eigene Melodie noch nicht gefunden hat«², sehen, womit sich eine weitere Beschäftigung mit diesen Gedichten zu erübrigen schien. Paul Gerhard Klussmann hat als erster den Eigenwert der Traumbilder erkannt.³ Eine neue Perspektive eröffnet sich der Interpretation, wenn man die Traumbilder noch dezidierter als Klussmann als Zyklus begreift, wobei sich die einzelnen Gedichte einer übergreifenden sinngebenden Einheit unterordnen und innerhalb dieses Rahmens aufeinander bezogen werden können.⁴ Die gemeinsame Grundstruktur dieser Gedichte fällt sofort ins Auge: Dem lyrischen Ich steht eine »Maid«, ein »Liebchen«, ein »Bräutchen« gegenüber; das Ich und sein weibliches Pendant sind zwar aufeinander bezogen, doch kommen sie nicht wirklich zusammen.

Bei der Deutung dieser Grundstruktur in ihren verschiedenen Konkretisierungen kommt dem Prolog- und dem Epiloggedicht, also dem ersten und dem zehnten Traumbild, besonderes Interesse zu. In beiden wird explizit auf den Fiktionalitätscharakter der Gedichte des Zyklus verwiesen.

Gelieben ist mir nur, was glutenwild
Ich einst gegossen hab in weiche Reime.
Du bliebst, verwaistes Lied! (B I, 20, V. 7–9)

heißt es im ersten Traumbild.

Da hab ich viel blasse Leichen
Beschworen mit Wortesmacht (B I, 36, V. 1 f.)

beginnt das zehnte Traumbild, womit deutlich zum Ausdruck gebracht wird, daß all die im vorausgehenden dargestellten Schauergestalten nur im poetischen Medium existieren. Auch innerhalb des Zyklus wird dem Leser diese Tatsache vergegenwärtigt, und zwar im achten Traumbild, das die oben festgestellte Grundstruktur gewissermaßen transzendiert: Der Spielmann, der dem Ich auf dem nächtlichen Friedhof erscheint, spricht dieses mit »Lieb Bruder« (B I, 30, V. 7) an, womit das Ich dem Spielmann an die Seite gestellt wird. Daß es in diesem Gedicht zentral um die Rolle des Dichters geht, verdeutlicht der weitere Verlauf. Mit den Worten »Ei! kennt ihr noch das alte Lied [...]« (B I, 31, V. 13) ruft der Spielmann aus den Gräbern eine ganze Reihe skurriler Gestalten hervor, lauter aus Liebe zu Tode Gekommene, die nun nacheinander ihre zumeist komischen Geschichtchen produzieren. Und das, was sie erzählen, trägt jeweils eben dieselbe Grundstruktur, die als konstitutiv für die einzelnen Gedichte des Traumbilder-Zyklus erkannt wurde: Die Liebe wird zwar gesucht, doch es kommt nicht zu einer harmonischen Verwirklichung, ja, den Betroffenen erwächst nur Verderben aus ihrem Liebestreben. So wie der Spielmann seine »Liebesleichen« und mit ihnen die verschiedenen unglücklichen Liebesgeschichten heraufbeschwört, so beschwört auch der Dichter, sein »Bruder«, die »blase[n] Leichen«.

Der Fiktionalitätscharakter der Traumbilder offenbart sich auch in der Präsentation des Geschehens eines jeden einzelnen Gedichts. Zu Recht verweist Klussmann auf den »Vorrat der romantischen Motive und Bilder« in den Traumgedichten, auf die nicht zu überhörenden Anklänge an die Tradition der Schauerballade sowie auf die sich aus dem Formelschatz der Anakreontik rekrutierende Gartenbeschreibung des zweiten Traumbilds.⁵ Doch will sich Heine mit der Verwendung dieser dichtungsgeschichtlichen Versatzstücke keineswegs in die Traditionen, denen sie angehören, einreihen. Um einen solchen Eindruck erst gar nicht entstehen zu lassen, überzeichnet er bis zur Lächerlichkeit, man könnte sagen, er potenziert die literarischen Traditionen. Das Stilmittel der Parodie bezeichnet Geister, Natur und Geliebte als Zitate. Zum Beispiel das siebente Traumbild (vgl. B I, 27–30): Was tummelt sich da nicht alles an grotesken Figuren! Da gibt es den Teufel, ein »blutfinstreer Gesell«, dem das Ich für den Besitz der Geliebten seine Seele verkauft hat, »blasse Larven« »umknixen« das Ich, die Geliebte kommt im »Drachengespann« gefahren, ein »toter Magister« erscheint, ein »zottge[r] Gesell«, ein schwarzer Kater, heulende »Weiber mit fliegendem Haar« jagen dem Ich Angst ein, es stellen sich Herren ein, die statt der Hüte die Köpfe in der Hand tragen, »alt Besenstilmütterchen« und ein »blind Fiedelweib«, den Totengräber nicht zu vergessen, sind auch dabei, und zu allem

Überfluß »tanzen zwölf Klosterjungfrauen herein«, gefolgt von »zwölf lüsterne[n] Pfäfflein«.

Ebenso die Naturbeschreibung des zweiten Traumbildes. Das unheimliche Geschehen trägt sich in einem Garten »wunderschön« zu, in dem die »Vögelein« zwitschern, die Sonne von Gold umstrahlt ist und bunte Blumen blühen (vgl. B I, 20 f., V. 5–16). Dabei wird nicht nur anakreontischer Formelwortschatz eingesetzt, sondern er wird kritisch durchleuchtet. Weder wird hier ein individueller Naturausschnitt noch echte Naturempfindung wiedergegeben, sondern die Natur präsentiert sich als Artefakt. Wendungen wie »Blumen lustig bunt be m alt«⁶ und »Balsamduft aus Kräutern rinnt« – hier wird der primäre Naturgegenstand, die Kräuter, mit dem Blick auf das sekundäre Naturprodukt, Balsam, gesehen – spiegeln ein verdinglichtes Naturverhältnis wieder, das Natur als etwas jederzeit Verfügbares betrachtet, als Kulisse.

Schließlich die Gestalt der Geliebten: Daß auch sie beim jungen Heine wenig individuell als vielmehr mit sich stets wiederholenden Stereotypen geschildert ist, stellt einen Gemeinplatz in der Heine-Kritik dar. Daß sie das Wesen eines zu betrachtenden Bildes hat, steht in den Gedichten selbst zu lesen: sie ist ein »blondgelocktes Heilgenbild«, ein »holde[s] Bildnis« oder ein »holde[s] Bild« (B I, 21, V. 22; 23, V. 11; 26, V. 5).⁷ Entweder ist sie ein schönes »Mägdelein« mit roten »Wänglein« und süßen »Äuglein«, wie die Volkslieddichtung und die Romantik Mädchenbilder vermitteln, oder aber wird in der Beschreibung die petrarkistische Tradition⁸, die ja ebenfalls von der Romantik aufgenommen wurde, vorherrschend, wobei die Geliebte als die Unnahbare oder auch die Schmerzensvolle erscheint.

Es bleibt also festzuhalten: Heine baut hier eine bewußt aus Potenzierungen literarischer Zitate bestehende Wirklichkeit auf, deren Fiktionalitätsstruktur der Leser als solche erkennen soll. Nun besteht aber eine Spannung darin, daß damit nicht nur poetische Traditionen ironisierend behandelt werden, sondern die Traumbilder außerhalb dieser zitathaft-fiktiven Wirklichkeit keine unmittelbar zu fassende eigenständige Wirklichkeit aufweisen können. Das heißt, die Reflexion des lyrischen Ich richtet sich nicht nur auf überkommene und obsolet gewordene literarische Traditionen, sondern ebenso auf das eigene Dichten. Nimmt man nun die Geliebte der Traumbilder als eine vom Dichter, dem »Spielmann«, geschaffene Figur und die Szenerie als eine explizit fiktive Wirklichkeit, beide also als Realisate der romantischen Dichtungsart im weitesten Sinne, d. h. im Sinne der oben angesprochenen Dichtungstraditionen, erhält das strukturelle Grundmodell dieser Traumgedichte eine neue interpretative Dimension: Der Garten des zweiten Traumbildes, der ja als solcher schon der

freien Natur gegenübersteht, repräsentiert den artifiziellen Garten der Romantik. Das Ich gibt zu, daß es zunächst seine Freude an diesem Garten hat und sich »lustig« darin »ergehn« will (vgl. B I, 20, V. 6, 8). Eine Entfremdung findet erst statt, als das Ich merkt, daß seiner Person in dieser Welt, in der »muntre Liebesmelodein« gezwitschert werden (!) (vgl. B I, 20, V. 9 f.), von dem schönen Mädchen der Tod, der dichterische Tod, möchte man ergänzen, bereitet wird. Die zweimalige Wiederholung der unheimlichen Szene, bei der die »Maid« dem Ich einmal das Totenkleid wäscht, dann den Sarg zimmert und schließlich das Grab schaufelt, wobei die Stimmung zusehends bedrohlicher wird, steht sowohl für eine zunehmende Bedrohung des Ich als auch für einen fortschreitenden Erkenntnisprozeß, der dem Ich die Gefahr, die ihm von der romantischen Dichtung droht, zum Bewußtsein bringt: Im Augenblick des Absturzes erwacht es, wobei das Erwachen für den Eintritt in eine andere, eine »wachere« Erkenntnis-ebene steht.

Im dritten, im vierten und im fünften Traumbild muß das Ich die Erfahrung machen, daß seine Geliebte die Braut eines andern ist – sinnfälliger kann sich die Entfremdung nicht darstellen. Das Ich verliert die Kontrolle über das von ihm geschaffene Wesen, es verselbständigt sich, will sagen, die eigene Dichtung entzieht sich ihm. Während im dritten Traumbild der Geliebten, spricht der Romantik, der Vorwurf der Unaufrichtigkeit gemacht wird (vgl. B I, 23, V. 12 f.), wird im vierten der Bräutigam der Liebsten so charakterisiert, daß auch auf sie selbst ein zweifelhaftes Licht fällt. Es ist ein »Männchen klein und putzig«, das ein »feines Kleid« trägt, »inwendig« aber »grob und schmutzig« ist (vgl. B I, 24, V. 1–8). In Traumbild VI und VII hat das Ich den Preis seiner Seligkeit gezahlt, um die Geliebte zu besitzen. Was immer hier die Seligkeit bedeuten mag, das sechste Traumbild spricht von dem vergebens bezahlten Preis: Bevor es zu einer Vereinigung kommt, entschwindet ihm die Liebste aus den Armen, und die schwarze Schar der Hölle fordert ihren Preis. Allein schon die Tatsache, daß das Ich seine ganze Persönlichkeit aufs Spiel setzen muß, um die Geliebte zu erlangen, deutet darauf hin, daß die erstrebte Verbindung an sich eine widernatürliche ist; deswegen erscheint es nur als folgerichtig, wenn sie nicht zustandekommt. Ähnlich im siebenten Traumbild: Hier wird die Trauung in Anwesenheit all des genannten Gesindels zwar vollzogen, doch heißt es dann:

Die Herzlein schwimmen im Freudensee,
 Dort oben in Gottes heilger Höh;
 Doch auf den Häuptern, wie Grausen und Brand,
 Da hat die Hölle gelegt die Hand. (B I, 30, V. 73–76)

Die Trennung von Herz und Kopf wird eigens betont: Die Vereinigung mit der Geliebten, die ja, nicht zu vergessen, für die romantische Dichtungsart steht, befriedigt nur das Herz, der Kopf erleidet dabei Höllenqualen. Man kann nicht umhin, hier an folgende Stelle aus Heines »Romantischer Schule« zu denken:

Aber wenn auch der Kopf nur den neuen modernen Ideen huldigt, so bewahrt doch unser Herz, ohne daß wir es wissen, noch manch geheime Sympathien für die Ideen der Vergangenheit. (B III, 875)

Weil der Verstand zu kurz kommt, wenn man sich der Geisterwelt der Romantik überläßt, kann der tote Magister, als er sieht, wie weit sich das Ich schon in diese Welt verstrickt hat, nur noch »mit schweigend trübseligem Blick« das Haupt schütteln und sich als Vertreter der Rationalität zurückziehen (vgl. B I, 28, V. 13–16). Die dichtungskritische Aussage des achten Traumbildes hat den Vergangenheitscharakter romantisch-theatralischer Liebesdichtung zum Inhalt. Nicht umsonst muß der Spielmann die Erzähler der dramatischen Liebesgeschichtchen aus den Gräbern hervorrufen. Jedenfalls charakterisiert das lyrische Ich die Gesamtatmosphäre dieser Erzählungen recht zweideutig:

So heult es verworren, und ächzet und girrt,
Und brauset und sauset, und krächzet und klirrt
(B I, 31, V. 27 f.).

Und wenn der Spielmann am Schluß selbst hervortritt mit den Worten

Ich hab mal ein Liedchen gesungen,
Das schöne Lied ist aus;
Wenn das Herz im Leibe zersprungen,
Dann gehen die Lieder nach Haus! (B I, 35, V. 159–162),

scheint damit der Versuch angesprochen, einen Schlußstrich unter jene Art der Dichtung zu ziehen; allerdings hört damit zunächst einmal jegliches Dichten auf, eine Alternative ist nicht in Sicht, die Lieder gehen nach Haus.

Die Gedichte Nr. LX und LXIV des »Lyrischen Intermezzos« veröffentlichte Heine 1822 im »Gesellschafter« als Ergänzung zu seinem Traumbilder-Zyklus und wollte sie zwischen dem achten und dem neunten Traumbild eingeschoben wissen.⁹ In einem zyklischen Zweitdruck gab Heine dem Gedicht Nr. LX den Untertitel »Der Ausgang«¹⁰, was einen deutlichen Hinweis gibt, wo das Zentrum der Aussage zu suchen ist. Das Ich sucht verzweifelt den Ausgang aus einem »Riesenschloß«, in dem »schwüler Zauberduft« und »Lichterschimmer«

herrschen, der Ausgang wird erschwert durch »labyrinthisch vielverschlungne Zimmer«, »Gemächer, die sich seltsam winden«. Zusammen mit ihm sucht ein »bleiche[r] Troß«, »Jungfrau und Ritter«, den Ausgang. Sieht man die Jungfrauen und Ritter, die doch eigentlich zum »Inventar« eines solchen Schlosses gehören, mit »Händeringen« und »Angstgewimmer« aus dem Schloß fliehen, denkt man unwillkürlich an die Ratten, die das sinkende Schiff verlassen – hier das im Zerfall begriffene Schloß der Romantik. Endlich hat das Ich den Ausgang gefunden, doch wie es hinaus will, steht die Liebste davor und winkt es ins Schloß zurück. Sie zeigt Schmerz und Sorge, trotzdem trifft das Ich »ein süßer Brand«, es steht in neuer Faszination und geht weder vor noch zurück – da beendet das Erwachen den Traum (vgl. B I, 100f.). Der Kern der Aussage steckt also wohl in der Zeile »Verzweifel ich fast den Ausgang je zu finden« (B I, 100, V. 14). Es wird deutlich, daß schon der ganz junge Dichter Heine, der »romantische« Heine, um seine Emanzipation von der Romantik besorgt war. Daß es im »Lyrischen Intermezzo« LX tatsächlich um Probleme der Dichtung geht, darauf könnte auch die sonst für Heine ungewöhnliche Stanzform einen Hinweis geben.¹¹ Neben den Eröffnungsversen zur Tragödie »Almansor« findet sich die Stanzform im ganzen »Buch der Lieder« nur noch beim »Lyrischen Intermezzo« XIV, wo der Gebrauch von Stanze neben dem von Kanzone, Terzine und Sonett parodistisch problematisiert wird. Auf die »Äugelein« der »Herzliebsten« Kanzenen, auf ihr »Mündchen« Terzinen, auf ihre »Wängelein« Stenzen und auf ihr »Herzchen« ein Sonett: Auf den romantisierenden Gebrauch der Dichtungsformen fällt hier der Schein des Lächerlichen. Gleichzeitig wird die ästhetisch-poetische Bedingtheit von »Äugelein«, »Mündchen«, »Wängelein« und »Herzchen« zum Ausdruck gebracht (vgl. B I, 80). Während im »Lyrischen Intermezzo« LXIV die andauernde Betroffenheit des Ichs von der romantischen Geliebten thematisiert wird, zeigt das neunte Traumbild die Geliebte als erstarrtes Marmorbild, mithin als sinnentleertes Geschöpf der Romantik: »Mein Herz durchströmt kein Blut« (B I, 36, V. 22).

Die Traumeinkleidung gibt dem lyrischen Ich die Möglichkeit, aus dem dargestellten Geschehen gleichsam herauszutreten und aus einer gewissen Distanz darauf zurückzublicken. Der Traum qualifiziert das Geschilderte als Fiktion, der auf der einen Seite Bekenntnischarakter zukommt, da ja das Ich damit etwas von sich selbst offenbart, über das es sich aber auf der anderen Seite in ironischer Distanzierung hinwegzusetzen sucht.

Ein Traum, gar seltsam schauerlich,
Ergötzte und erschreckte mich.

Noch schwebt mir vor manch grausig Bild,
Und in dem Herzen wogt es wild. (B I, 20, V. 1–4)

Die ausdrückliche Hervorhebung der Selbstbetrachtung sollte indes nicht übersehen werden: »Im nächtgen Traum hab ich mich selbst geschaut« (B I, 23, V. 1) lautet der erste Vers des dritten Traumbildes oder, noch deutlicher, wird im vierten Traumbild dem Ich ein Spiegel vorgehalten (vgl. B I, 24, V. 9–11), womit offenbar wird, daß das, was es sieht, im Grunde alles es selbst ist, ja auch das kleine und putzige, auf Stelzen gehende jämmerliche Männchen, mit dem sich die Geliebte des Ichs verbindet, lebt in ihm selbst, so sehr das Ich dessen wahres Wesen erkennt und verabscheut.

Man hat von Objektivierung der unglücklichen Liebe durch die Einkleidung in die Form der Ballade und von Distanzierung durch die Darstellung des Geschehens als Traum gesprochen.¹² Der Begriff der Objektivierung erhält eine andere Qualität, wenn man davon ausgeht, daß etwas anderes objektiviert wird als die unglückliche Liebe, die poetische Selbstreflexion nämlich, und die unglückliche Liebe aufgrund einer gemeinsamen Grundstruktur nur die Form für die Objektivierung vorgibt.

Die Verschiebungen [...] erwiesen sich als Ersetzungen einer bestimmten Vorstellung durch eine andere ihr in der Assoziation irgendwie nahestehende [...]. Die Verschiebung erfolgt in der Regel nach der Richtung, daß ein farbloser und abstrakter Ausdruck des Traumgedankens gegen einen bildlichen und konkreten eingetauscht wird¹³,

schreibt Freud zur Traumarbeit. Heines poetischen Träumen scheint dasselbe gestalterische Prinzip zugrunde zu liegen. Jedenfalls liest sich dieser Sachverhalt bei Heine, der hier bezeichnenderweise die Tätigkeit des Dichters mit der des Träumers vergleicht, folgendermaßen:

Es geht den Dichtern wie den Träumern, die im Schläfe dasjenige innere Gefühl, welches ihre Seele durch wirkliche äußere Ursachen empfindet, gleichsam maskieren, indem sie an die Stelle dieser letzteren ganz andere äußere Ursachen erträumen, die aber in so fern ganz adäquat sind, als sie dasselbe Gefühl hervorbringen. (B II, 331)

Und wenn Sigmund Freud die Verschiebungsarbeit der Traumbildung auf die Überwindung der Zensur, die dem im Traum ausgedrückten Wunsch entgegensteht, zurückführt¹⁴, heißt es bei Heine:

In greller Bilderschrift zeigt mir der Traum das grosse Leid, das ich mir gern verhehlen möchte, und das ich kaum auszusprechen wage in den nüchternen Begriffslauten des hellen Tages [...]. (B IV, 141)

Um noch ein drittes Mal Freud zu bemühen: Er bezeichnet die Bildersprache des Traums als im Blick auf Berührungen und Identitäten anknüpfungsreicher als die abstrakten Traumgedanken¹⁵, was man auf den poetischen Objektivierungsvorgang bezogen als gesteigerte Reflektierbarkeit des abstrakten Gedankens auf der Bilderebene werten kann.

Es wäre nun zu prüfen, inwieweit die Liebesdichtung des »Buchs der Lieder« überhaupt diesem Interpretationsmodell, das die Figur der Geliebten als ein vom Dichter geschaffenes und für unzeitgemäß gewordene Traditionen stehendes Wesen begreift, standhalten würde. Vermutlich läßt sich auch in Gedichten, die keine Traumeinkleidung aufweisen und bei denen allein die Ironie die distanzierende höhere Warte des Traumes vertritt, die »grelle Bilderschrift« lesen, indem man die vielzitierte Heinesche Gebrochenheit als ins Bild gesetzte poetische Selbstreflexion deutet.

Anmerkungen

¹ Vgl. Walter H. Berendsohn: Die künstlerische Entwicklung Heines im Buch der Lieder. Struktur- und Stilstudien. Stockholm 1970, S. 17, 20. (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholmer Germanistische Forschungen 7)

² Gerhard Storz: Heinrich Heines lyrische Dichtung. Stuttgart 1971, S. 28.

³ Vgl. Paul Gerhard Klussmann: Die Deformation des romantischen Traummotivs in Heines früher Lyrik. – In: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, hrsg. v. Vincent J. Günther u. a. Berlin 1973, S. 259–285.

⁴ »Zyklen werden in der Biedermeierzeit von Anfang bis Ende durchgelesen, weil eben dem Einzelgedicht keine absolute Autonomie zukommt.« Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Stuttgart 1972, Bd II, S. 624.

⁵ Vgl. Klussmann [Anm. 3], S. 267 f.

⁶ Hervorhebung M. W.

⁷ Hervorhebung M. W.

⁸ Vgl. dazu Manfred Windfuhr: Heine und der Petrarkismus. Zur Konzeption seiner Liebeslyrik. – Neudruck in: Heinrich Heine, hrsg. v. Helmut Koopmann. Darmstadt 1975, S. 207–231. (= Wege der Forschung Bd 289)

⁹ Vgl. B I, S. 714.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 713.

¹¹ Diese Anregung verdanke ich indirekt dem Kommentar von Klaus Briegleb, der in der Anmerkung zum »Lyrischen Intermezzo« LX unter dem Aspekt der Stanzenform auf das »Lyrische Intermezzo« XIV verweist. Vgl. B I, S. 713 und 709 f.

¹² Vgl. Heinrich Heine. Epoche-Werk-Wirkung, hrsg. v. Jürgen Brummack. München 1980, S. 100.

¹³ Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Studienausgabe Bd II. Frankfurt a. M. 1972, S. 335.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 160; ders.: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Studienausgabe Bd IV. Frankfurt a. M. 1970, S. 9–219, S. 154.

¹⁵ Vgl. Freud [Anm. 14], S. 335f.