

Heinrich Heine als Dichter und Mensch.

Beiträge zu seiner Charakteristik.

I. Teil.

I.

Ist Heine nur ein leuchtendes Meteor am deutschen Dichterkhimmel oder ein Stern von ewigem und reinem Glanze? Nimmt er, wie viele, auch Männer von Geschmack und Bildung, urteilen, in der deutschen Lyrik nach Goethe den ersten Rang ein, hat er wirklich, wie er rühmt, „ein ganzes Heer von ewigen Liedern gedichtet“, oder bezeichnet er die tiefste Korruption der deutschen Poesie, wie Wolfgang Menzel in seiner Geschichte der deutschen Dichtung*) behauptet? Ist Heine, zumal in seinen prosaischen Schriften, wirklich der Vorkämpfer für die heiligsten Ideen, der Märtyrer für die Freiheit des Menschengeschlechts, für den er sich ausgiebt, oder war er ein gesinnungs- und charakterloser, von der französischen Regierung besoldeter Scribent, ein durch glänzende Begabung gefährlicher falscher Prophet, dessen „welterlösende Ideen“ auf Aberwitz, Lüge und gemeiner Sinnenlust beruhten, ein Dämon „des Zerfalls und der Zerstörung“, der die Erschütterung von Thron und Altar, die Verbreitung von Irreligiosität und vaterlandsfeindlicher Gesinnung auf sein Banner geschrieben hatte?

Wohl bei keinem andern Dichter sind so völlig entgegengesetzte Beurteilungen derselben Persönlichkeit überhaupt denkbar, bei Heine sind sie ein Faktum; schon bei seinen Lebzeiten hat er zugleich die höchste Bewunderung und schärfste Verurteilung erfahren, und gleich nach seinem Tode erschienen schnell nach einander eine Höllen- und eine Himmelfahrt Heines. Ähnlich schwankt das Urteil noch heute; es giebt Verehrer und besonders Verehrerinnen des Dichters, die den denkbar höchsten poetischen Genuss zu haben, ja in das Zauberland der Poesie selbst entrückt zu sein glauben, wenn ein Sänger mit furchtbar anschwellender Stimme versichert, dass er durch die „von der bleichen Hand des unglückseligen Weibes fortgetrunkenen Thränen vergiftet sei“; es giebt aber auch strengere Kritiker, die Heines Dichtung bis auf wenige Ausnahmen für das gerade Gegenteil, für die Aufhebung und Zerstörung wahrer Poesie, für eine poetische Verhöhnung der Dichtkunst halten. Für die grosse Menge jedoch ist und bleibt er nun einmal der Inbegriff alles poetisch Interessanten; die bestrickende, dem Volksliede abgelauschte Einfachheit und nachlässige Grazie der dichterischen Form, die unendliche, echt romantische Sehnsucht nach Lotosblumengärten, Geisterinseln, versunkenen Städten —, des Dichters Weltschmerz und Weltverhöhnung bei glühender Welt- und Lebenslust und vor allem der unvergleichliche Witz des „Sängers mit dem blu-

*) W. Menzel, Deutsche Dichtung Band III S. 464.

tenden Herzen“ üben besonders auf jugendliche Gemüter einen dämonischen Zauber aus. Das schier unlösbare Rätsel seines unseligen Lebens, die leidenschaftlich wilden Klagen über ver-ratene Liebe und nicht zuletzt die unerhörten Qualen eines jahrelangen Hinsterbens gewinnen ihm das tiefste Mitleid gefühlvoller Seelen, und das Mitleid ist nach Heines eigenen Worten*) „die letzte Weihe der Liebe, vielleicht die Liebe selbst.“

Der Kampf um Heines Stellung in der Litteratur, der schon bei seinen Lebzeiten begann, nach seinem Tode lebhafter entbrannte, dann wieder nachliess, ohne jemals ganz zu ruhen, ist im Jahre 1886 mit dem Erlöschen des ausschliesslichen Verlagsrechtes von Hoffmann und Campe in ein neues Stadium getreten; ganz Deutschland wurde plötzlich mit einer endlosen Flut von Heineausgaben zu den billigsten Klassikerpreisen überschwemmt, so dass der Dichter gewissermassen eine Auferstehung feierte. Der Streit um das Heinedenkmal in des Dichters Vaterstadt bezeichnete den Höhepunkt leidenschaftlicher Parteinahme; die Verweigerung eines Platzes für sein Monument durch die Behörden Düsseldorfs**) wurde von der einen Seite mit grösster Genugthuung begrüsst, von der anderen als ein Akt engherzigster Beschränktheit in Broschüren und Zeitungsartikeln aufs heftigste angegriffen, — ja in Versen, die Heines Manen schwerer beleidigten, als die Anfeindungen seiner Widersacher.

Jetzt, da die Erregung der Gemüter ruhiger, mehr objektiven Erwägungen Platz zu machen beginnt, ist der Versuch wohl zeitgemäss, durch eine eingehendere kritische Untersuchung über Heines Charakter als Dichter und Mensch sich Klarheit zu verschaffen und in einer Zeit- und Streitfrage von allgemeinem Interesse zu einem selbständigen und begründeten Urteil zu gelangen.

Gebührt Heine als Lyriker der Platz neben Goethe, den man so oft und gerne ihm zuweist? verdient er, dass ihm als Dichter oder gar als politischem Schriftsteller vom deutschen Volke ein Ehrendenkmal gesetzt wird?

Wenn man seiner blossen Begabung diese Ehre zu teil werden lassen könnte, so würde schwerlich jemand sie ihm weigern; gedenkt man aber des Gebrauches, den der Dichter von seinem Talente gemacht, so gehen die Ansichten weit auseinander.

Dass Heines Begabung eine glänzende ist, wird kaum jemand leugnen. Er besitzt die lebhafteste Dichterphantasie, die freilich mit Vorliebe den Nachtseiten und Abgründen des Lebens sich zuwendet, oder in phantastischen burlesken Einfällen sich ergeht, ein unendlich leicht erregbares, wenn auch nicht tiefes und stetes Empfinden und das echt dichterische Vermögen, das fein und schön Empfundene (oder Nachempfundene) in origineller Fassung mit wenig Worten lebendig und anschaulich vor unser geistiges Auge zu zaubern; er ist ein Meister in der Ausmalung landschaftlicher Stimmungsbilder wie in derb realistischen Charakter-skizzen, weil er das Wesentliche vom Unwesentlichen mit scharfem Blick unterscheidet und mit wenigen, aber verblüffend richtigen Strichen zu zeichnen weiss. Wahre Kabinettsstücke dieses effektvollen Realismus sind die Schilderungen des Förster- und des Pfarrhauses mit ihren Bewohnern (Heimkehr 5 und 30), des Sturmes- und der Meeresstille (Heimkehr 13, Nordsee 19), des indischen Lotosblumengartens, des träumenden Fichtenbaums (Lyr. Interm. 9 und 33), der plattköpfigen Lappländer und der schönen Fischerstochter (Heimk. 7, Nordsee 14).

Mit der Kunst eines Ostade weiss Heine einen an sich höchst unbedeutenden Vorgang durch stark realistische Kleinmalerei zu einem überraschenden Effektstück herauszuarbeiten; ein treffliches Muster dieser Gattung ist das 31. Gedicht der Heimkehr:

Das ist ein schlechtes Wetter,
Es regnet und stürmt und schneit;
Ich sitze am Fenster und schaue
Hinaus in die Dunkelheit.

*) Die Stadt Lucca Kap. VI.

**) Neuerdings hat sich derselbe Vorgang in Mainz wiederholt, wie die Zeitungen melden.

Da schimmert ein einsames Lichtchen,
Das wandelt langsam fort;
Ein Mütterchen mit dem Laternchen
Wankt über die Strasse dort.

Ich glaube, Mehl und Eier
Und Butter kaufte sie ein;
Sie will einen Kuchen backen
Fürs grosse Töchterlein.

Die liegt zu Haus im Lehnstuhl
Und blinzelt schläfrig ins Licht,
Die goldenen Locken wallen
Über das süsse Gesicht.

Es ist, als sähen wir plötzlich vermittelt einer Zauberlaterne Bilder in lebhaften Farben auf die Leinwand geworfen.

Wie alle deutschen Lyriker von Bedeutung hat auch Heine aus dem Jungbrunnen des deutschen Volksliedes geschöpft, wenn er auch nur seine äussere Form, das Kleid, nicht seinen Gehalt, seine Seele zu erfassen wusste. Durch eindringendes Studium und feinen dichterischen Instinkt hat er den Ton schlichter Einfalt und Natur, der ebenso sanft zu rühren wie tief zu erschüttern vermag, sich zu eigen gemacht und wendet ihn auf Stoffe, die er dem konventionellen Leben der höheren Gesellschaft entnimmt, mit hohem Glücke an; was Heines besten Liedern ihren berückenden Reiz verleiht, ist eben gerade jene dem Volksliede abgelauschte schlichte und doch so gewinnende Anmut, die, bei ihm ein Resultat sorgfältigster Feile und einer beinahe raffiniert zu nennenden Technik, doch wie ein reines Erzeugnis schöner Natur erscheint; im Tone des Volksliedes, ja manchmal mit Benutzung seiner Gedanken*) weiss Heine als virtuoser Meister der Sprache mit schlagender Kürze des Ausdrucks das komplizierte Weh des modernen Kulturmenschen zu dichterischer Gestaltung zu bringen; für die träumerische Stimmung sehnsüchtigen Verlangens findet er süsse Töne voll Schmelz und Weichheit und für den leidenschaftlichen Aufschrei hoffnungsloser Verzweiflung erschütternde Naturlaute. —

Wie kommt es nun, dass trotz all' dieser blendenden Vorzüge der Heinischen Muse die weitaus grössere Zahl seiner Gedichte einen reinen ästhetischen Genuss in uns nicht aufkommen lässt?

Der letzte Grund dieser Erscheinung dürfte nicht sowohl in vereinzelt schwerwiegenden Mängeln zu suchen sein, als darin, dass es dem Dichter an einer durch Selbstzucht veredelten Persönlichkeit fehlte. „Kein noch so grosses Talent“, sagt Schiller, „kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht.“(**)

Zu derselben Überzeugung bekennt sich Goethe, wenn er in seinem „Wort für junge Dichter“(***) betont, dass der Künstler „gebärde er sich, wie er will, immer nur sein Individuum zu Tage fördern wird.“ — Dies Vermächtnis des Altmeisters der deutschen Dichtung verdient, weil es für Dichter von Heines Schlage eigens geschrieben scheint, ja Goethe ihn vielleicht vor andern im Auge hatte, hier eine ausführlichere Wiedergabe. Es heisst da: „Der junge Dichter. . .

*) Wem fällt z. B. ein, wenn er Heines Grenadiere das vielgeliebte Parodiestück der Konzerte, vortragen hört, dass die poetisch wirksamste Wendung des Gedichtes dem Volksliede entnommen ist?

In der schottischen Ballade „Edward“, die schon Herder in den „Stimmen der Völker“ mitteilte, heisst es:

„Und was soll werden dein Weib und Kind,
Wenn du gehst über Meer? — O!“
„Die Welt ist gross, lass sie betteln drin, —
Ich seh' sie nimmermehr — O!“

**) Hempelsche Ausg., Bd. 14 S. 523.

**) Hempelsche Ausg., Bd. 29 S. 230.

beseitige streng allen Widergeist, alles Misswollen, Missreden und was nur verneinen kann; denn dabei kommt nichts heraus. . . . Poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens; den kann uns niemand geben. . . . Sich frei zu erklären ist eine grosse Anmassung; denn man erklärt zugleich, dass man sich beherrschen wolle; und wer vermag das? Zu meinen Freunden, den jungen Dichtern, sprech' ich hierüber folgendermassen: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, und die müsst ihr euch selbst geben; fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dies Erlebte euch gefördert habe! Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Das ist gar nichts wert, und wenn ihr noch so viel Geschick und Talent dabei aufopfert.“

Ob Heine diese Ratschläge Goethes jemals kennen gelernt, steht nicht fest, sicher ist nur, dass er ihnen allzeit genau entgegengehandelt hat.

Kein Wunder, wenn bei seinen Gedichten vielfach „nichts herauskommt“, wenn er an sich erfahren musste, „dass die Muse zu begleiten, doch zu leiten nicht versteht“, und dass die Fehler und Mängel des Künstlers sich als Fehler und Mängel des Kunstwerkes rächen.

So offenbart sich in Heines Gedichten ein Mangel an Wahrheit, Stetigkeit, Tiefe und Reinheit der Empfindung, den alle witzigen Schlusspointen weder ersetzen noch verdecken können, eine starke Neigung zu eitler Selbstbespiegelung, zur Koketterie mit unendlichen Seelenschmerzen, eine ausgesprochene Vorliebe für Frivolitäten, für das Gemeine und Niedrige, ja Schmutzige, eine auffallende Armut an Ideen und ungewöhnlich enge Begrenztheit seiner Dichtung in Stoff und metrischer Form. Eine nähere Prüfung wird darthun, ob und in welchem Masse diese Ausstellungen berechtigt sind. — Was haben wir zunächst von der Wahrheit, Stärke und Tiefe der Heinschen Gerühle zu halten? Wenn wir uns erinnern, dass nach einem Worte des jungen Goethe, der soeben die Flügel seines Dichtergenies aufs kühnste entfaltete, „ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz den Dichter macht,“^{*)} erscheint jene Frage wichtig genug. Ist Heines Empfinden von jener die ganze Seele füllenden Kraft? — Wenn man seinen eigenen Worten glauben will — ohne Zweifel, denn sicher spricht kein einziger Dichter, auch kein Lyriker, so viel von der Allgewalt seiner Gefühle, von seinen „grossen Schmerzen.“ Doch da ergeht es uns in der Kunst gerade wie im Leben; wer immerfort mit selbstgefälliger Wichtigthuerei von der Stärke und Tiefe seiner Gefühle, seiner Seelenschmerzen redet, macht sie uns weit eher verdächtig als glaubhaft, besonders, wenn sein Leben und Charakter im übrigen jenen Beteuerungen keineswegs entspricht. Bei Heine kommt dazu noch die eigentümliche Freude an der Selbstverhöhnung dieser mit so grosser Emphase zur Schau gestellten Empfindungen, so dass es uns nicht wunder nehmen kann, wenn viele an eine bewusste Unwahrheit, an eine völlige Verlogenheit der Heinschen Dichtung glauben. So einfach liegt indes die Sache keineswegs, und mit diesem bequemen Radikalverfahren ist der Wahrheit durchaus nicht gedient. Es kann vielmehr keinem Zweifel unterliegen, dass die leidenschaftliche, aber unerwiderte Liebe Heines zu seiner Cousine Amalie, der Tochter des Hamburger Millionärs, das Herzenserlebnis ist, dem seine besten Liebeslieder ihre Entstehung verdanken. Das beweist allein schon Heines Brief an Varnhagen vom 19. Oktober 1827, sowie sein Gedicht „An die Tochter der Geliebten“, in welchem er jene „Du kleine Cousinenknospe“ nennt. (Gemeint ist Elisabeth Friedländer, die Tochter Amalie Heines, spätere Frau Professor Leo in Berlin.)

Die höchst interessanten von H. Hüffer veröffentlichten Jugendbriefe Heines^{**)} an seinen Freund Sethe bestätigen dies und geben bedeutsame weitere Aufschlüsse über den Seelenzustand des jugendlichen Dichters. Wir finden hier in Prosa, was das Buch der Lieder in Versen bietet, dieselben leidenschaftlichen Liebesklagen, aber auch die Sucht, die

^{*)} Götz von Berlichingen, Akt I.

^{**)} H. Hüffer, Aus dem Leben H. Heines. 1878.

Schmerzen zur Schau zu stellen, sie stark zu übertreiben, um durch die Grösse des Martyriums Bewunderung und Rührung hervorzurufen. Wenn ein achtzehnjähriger Jüngling von den „riesig hohen Schmerzgestalten“ spricht, „die aus den gähnend weiten blutigen Herzwunden hervorstechen“, von seinem „ganz bleichen, gewaltig verstörten und wahnsinnigen Gesicht“, und wie ihn der Freund „bei einem einzigen Blick in seine innere Seele erst recht lieb gewinnen würde“: wer sollte in so überschwenglichen Worten nicht ein in Übertreibungen ursprünglich wahrer Gefühle sich gefallendes Spiel der Phantasie sehn, wer nicht ein gewisses Prahlen mit dem „ungeheuren Weh“, durch dessen Grösse der „so gewaltig Unglückliche“ auch gewaltig interessant und bemitleidenswert erscheinen möchte?

E. Elster hat den Nachweis zu erbringen versucht*), dass der Dichter später (seit dem Sommer 1823) von einer heftigen Leidenschaft für Amaliens acht Jahre jüngere Schwester Therese erfasst wurde und ihr eine erhebliche Anzahl von Liedern, besonders der Heimkehr, gelten. Wenn man auch im einzelnen mit dem verdienten Forscher rechten könnte, so scheint mir seine Beweisführung im ganzen doch durchaus überzeugend und vollständig gelungen. —

Lagen somit den leidenschaftlichen Klagen der Heinischen Liebesdichtung ursprünglich wahre, nur durch die dichterische Phantasie übertriebene Seelenschmerzen zu Grunde, so werden doch diese Klagen und Anklagen allmählich zu feststehenden Requisiten seiner Lyrik, sie bilden den durch frühere Erfolge als wirksam beglaubigten poetischen Apparat, gewissermassen die lyrische Maske des Dichters, in der er sich schliesslich, wo sein Herz gar nicht mehr mitteilt, über leichtgläubige, gefühlvolle Seelen lustig macht. Dem minder Harmlosen indess scheint bei solchen übertriebenen Wendungen ein Seitenblick des Einverständnisses zu sagen: „Die dummen Gänse glauben mir alles.“**) Eine kleine Auswahl aus dem „Buch der Lieder“ wird diese Natur des Heinischen Schmerzes erweisen. Die „Romanzen“ eröffnet der Vers:

Allen thut es weh im Herzen,
Die den bleichen Knaben sehn.
Dem die Leiden, dem die Schmerzen
Aufs Gesicht geschrieben stehn.

Ganz der Ton der Briefe an Sethe! Dieselbe Rücksicht darauf, welchen Eindruck der „gewaltig Unglückliche“ macht, den man aus Mitleid lieb gewinnen soll.

Ähnlich heisst es im lyrischen Intermezzo (No. 38):

Am Tage schwankte ich träumend
Durch alle Strassen herum,
Die Leute verwundert mich ansah'n,
Ich war so traurig und stumm.

Wunderbar nur, wie der schwankende Träumer sein eignes Aussehn und dessen Wirkung so genau beobachten konnte! — Wahrer Schmerz kümmert sich wenig um den Eindruck, den er macht, doch während Heine mit dem einen Auge weint, späht er bereits mit dem andern nach dem Rührerfolge seiner Thränen. Und wenn er so gerne von seinem blassen Angesicht, seinen hohlen, bleichen Wangen spricht, woher kann er diese Kenntnis anders haben als aus dem Spiegel?

In der Romanze „Die Minnesänger“ verrät uns der Dichter, welche praktischen Erfolge die Todeswunde im Herzen dem Sänger in Aussicht stellt:

Wem am besten dringet
Liederblut aus Herzensgrund,
Der ist Sieger, der erringet
Bestes Lob aus schönstem Mund.

*) Deutsche Litteraturdenkmäler des 18. und 19. Jahrh. Nr. 27 S. XXVIII ff., Einleitung seiner Heineausgabe Bd. I S. 40 ff. und besonders Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. 1891 S. 474 ff.

**) Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur S. 663.

Gleich das folgende Gedicht, die frivole „Fensterschau“, zeigt dann, wie „der bleiche Heinrich“ aus seinem gespensterblassen Aussehen noch ganz andere Vorteile zu ziehn weiss als Siegespreise im Sängerkampfe. — Mit diesem Gedichte vergleiche man, was Heine kurz vor dem Ausbruch seiner schrecklichen Krankheit (am 13. April 1847) Madame Jaubert, der „kleinen dee“, in einem Briefe mitteilt; die Übereinstimmung ist überraschend, zumal wenn man bedenkt, Fass die Briefstelle mehr als ein Vierteljahrhundert später geschrieben ist: „Wenn ich durch die Strassen gehe, wenden sich die hübschen Weiber um; meine geschlossenen Augen — das rechte Auge ist nur noch ein achtel offen — meine hohlen Wangen, mein phantastischer Bart, mein schwankender Gang, alles das giebt mir das Aussehn eines Sterbenden, das mich reizend kleidet. Ich versichere Sie, ich habe in diesem Augenblicke einen ausserordentlichen Erfolg als Todeskandidat.“

Trotz des scherzenden Tones zeigt hier der Dichter, wie wohl er sich der Wirkung sichtbaren Leidens auf gefühlvolle Seelen bewusst war; dieselbe Kenntnis verrät er in den Versen:

Das Publikum glaubt oft der Lüge
Aus Mitleid: es sind so leidend die Züge
Der Heuchler und ihr Dulderblick.

Im „lyrischen Intermezzo“ verspricht sich der Dichter gleich zu Anfang wieder von seinen Seufzern und Thränen die grossartigsten Wirkungen. Es heisst da im zweiten Liede:

Aus meinen Thränen spriessen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Nicht minder selbstgefällig beginnt das 36. Gedicht:

Aus meinen grossen Schmerzen
Mach' ich die (!) kleinen Lieder.

Den Gipfel der Geschmacklosigkeit erreicht Heine jedoch im letzten Gedichte des lyrischen Intermezzos, wo er in einem Sarge, grösser wie das Heidelberger Fass, auf einer Bahre, länger wie die Mainzer Brücke, von zwölf Riesen seine Schmerzen samt Liebe und Liedern begraben lassen will — —

In der Heimkehr, die Heines beste Lieder enthält, beginnen die Klagen aufs neue:

Ich unglücksel'ger Atlas, eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen,
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.

Diese „ganze Welt der Schmerzen“ kann aber unmöglich den vom Dichter beabsichtigten, erschütternden Eindruck auf uns machen, wenn gleich das nächste Gedicht mit den Worten schliesst:

Nur einmal noch möcht ich dich sehen
Und sinken vor dir aufs Knie,
Und sterbend zu dir sprechen:
„Madam, ich liebe Sie!“

Solche Wendungen hat H. v. Treitschke*) im Auge, wenn er in seiner scharfen, jedoch auf gründlicher Kenntnis beruhenden Besprechung Heines und seiner Dichtungen sich also äussert: „Noch öfter überwältigte ihn der Drang der Selbstverhöhnung also, dass er sich von der Höhe des idealen Gefühls plötzlich mit einem Bocksprunge in die Platttheit der Zote oder des schlechten Witzes hinabstürzte und den Lesern grinsend die Unwahrheit seiner eigenen Empfindung eingestand.“

*) H. v. Treitschke, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert Bd. III S. 711.

Durch die freimütigsten Geständnisse zwingt uns der Dichter selbst zu dem Glauben an diese Natur seines Empfindens; so bekennt er in der Heimkehr:

Man glaubt, dass ich mich gräme
In bitt'rem Liebesleid,
Und endlich glaub' ich es selber
So gut wie and're Leut'. (No. 32.) —

Habe mich mit Liebesreden
Fest gelogen an dein Herz
Und verstrickt in eignen Fäden,
Wird zum Ernste mir mein Scherz. (No. 59.)

Das merkwürdigste Bekenntnis dieser seltsamen Verquickung von Wahrheit und Lüge, des Komödienspiels mit ursprünglich wirklich vorhandenen Gefühlen giebt folgendes Gedicht der „Heimkehr“ (No. 46):

Nun ist es Zeit, dass ich mit Verstand
Mich aller Thorheit entled'ge,
Ich hab' so lang als Komödiant
Mit dir gespielt die Komödie.

Die prächt'gen Coulissen, sie waren bemalt
Im hochromantischen Stile,
Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt,
Ich fühlte die feinsten Gefühle.

Und nun ich mich gar säuberlich
Des tollen Tands entled'ge,
Noch immer elend fühl' ich mich
Als spielt' ich noch immer Komödie.

Ach Gott im Scherz und unbewusst
Sprach ich, was ich gefühlet,
Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
Den sterbenden Fechter gespielt.

Dasselbe Geständnis macht uns der Dichter in Prosa, wenn er im letzten Kapitel des Buches „Le Grand“ bekennt:

„Bis auf den letzten Augenblick spielen wir Komödie mit uns selber.“

Da manche von Heines Liedern einer Selbstpersiflage gleichkommen, ist es nicht zu verwundern, wenn von seinen Gegnern der vom Dichter selbst gewiesene Weg der Selbstverhöhnung unwahrer Gefühle in zahlreichen Parodien betreten wurde. Eine seltsame Ironie lag jedoch darin, dass gerade die beste von ihnen, die Wilhelm Neumann, einem Freunde Chamisso's, ihre Entstehung verdankt, Heine selbst zugeschrieben wurde. Sie lautet:

Den Gräber nährt sein Spaten,
Den Bettler sein lahmes Bein,
Den Wechsler seine Dukaten,
Mich meine Liebespein.

Drum bin ich dir sehr verbunden,
Mein Kind, für dein treulos Herz;
Viel Gold hab' ich gefunden
Und Ruhm im Liebesschmerz.

Nun sing' ich bei nächtlicher Lampe
Den Jammer, der mich traf;
Er (!) kommt bei Hoffmann und Campe
Heraus in Klein-Oktav.

Nicht minder fordern zu Parodien heraus die unerträglichen, ja geradezu läppischen Tändeleien, in denen sich mitunter der Dichter gefällt; ich denke hier nicht an die älteren Gedichte vom „wunnevollen Magedein“ und „bleich Blümelein“, die in dem jugendlichen Alter des Verfassers ihre Erklärung finden, sondern an Werke aus der Zeit seiner reifsten Kunst. Im lyrischen Intermezzo lautet das 56. Gedicht:

Allnächtlich im Traume seh' ich dich
Und sehe dich freundlich grüssen,
Und laut aufweinend (!) stürz' ich mich
Zu deinen süßen Füßen (!)

Du siehst mich an wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfchen;
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perlenthränentröpfchen (!)

Du sagst mir heimlich ein leises Wort
Und giebst mir den Strauss von Cypressen;
Ich wache auf, und der Strauss ist fort,
Und das Wort hab' ich vergessen (!)

Auch in den Gedichten des „neuen Frühlings“, die Heine in seinem kräftigsten Mannesalter schrieb, fehlt es durchaus nicht an solchen nichtigen Tändeleien. Da ist der Sonnenstrahl in den Schmetterling verliebt, der Schmetterling seinerseits liebt die Rose, — so viel hat der Dichter heraus, — unentschieden muss aber zu seinem Kummer die hochwichtige Frage bleiben, ob die Rose in die Nachtigall oder in den Abendstern verliebt sei! — Wie poetisch! Das vierte Lied des „neuen Frühlings“ lautet:

Ich lieb' eine Blume, doch weiss ich nicht welche (!),
Das macht mir Schmerz (!).
Ich schau' in alle Blumenkelche
Und such' ein Herz.

Es duften die Blumen, im Abendscheine,
Die Nachtigall schlägt.
Ich such' ein Herz, so schön wie das meine (!),
So schön bewegt.

Ob wirklich jemand an einen Schmerz glaubt, der darin besteht, dass man nicht weiss, welche Blume man liebt? —

Wolfgang Kirchbach führt uns in seinem „Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes“*) in „Heines Dichterwerkstatt“ und verspottet in derber Weise die konventionelle Rhetorik seiner Lieder, jene Welt von stehenden Redensarten, die er sich schuf, und von der viele so entzückt sind, die „naturlose Bildersprache“ und den Bilderwirrwarr in seinen Dichtungen; er zeigt an manchem gut gewählten Beispiel, mit welchen Mitteln des Rhythmus und der Sprache Heine seine Effekte fertigbringt, sich die „bunten Bänder aus dem Halse zieht.“ — Ein überaus reiches Material für Beurteilung dieser Frage bietet eine unlängst erschienene Dissertation von Seelig: „Die dichterische Sprache in Heines Buch der Lieder“ (Halle 1891), eine Arbeit, die für unsere Zwecke sehr wertvoll ist, obwohl der Autor es nicht selten verabsäumt, die rechten Schlüsse zu ziehn.

Wenn wir da z. B. sehen, wie ungemein häufig Heine Diminutiva gebraucht, so ahnen wir, welche Wirkungen er den süsslichen Wendungen wie „Äugelein“ und „Mündlein klein“, „Wängelein“ und „Händchen klein“ verdankt. Ungefähr 140 solcher bald zärtlich kosenden, bald tändelnden, bald volkstümlichen Diminutiva zählt Seelig allein im „Buche der Lieder“ auf, ohne nach Vollständigkeit zu streben.

*) Jahrgang 57, 1888 S. 275. 285. 304.

Ebenso charakteristisch ist die Bevorzugung gewisser Adjektiva bei Heine; sein erklärter Liebling ist das Wort „süss“; es findet sich nach Seelig im Buche der Lieder nicht weniger als 83 mal! Besonders sind alle Körperteile der Geliebten süss: das Antlitz, die Züge, die „Äuglein“ und „Wänglein“, das „Herzchen“, das „Frätzchen“, ja die Füße! Ob darum etwa die Heinische Poesie vielen so süss erscheint?

Sodann bevorzugt der Dichter aus leicht begreiflichen Gründen die Adjektiva: selig, fromm, (das er meist an ungeeigneter Stelle anwendet), dunkel, einsam, still, seltsam, heimlich, golden, weiss, (wie Farben überhaupt); man kann sich denken, welchen Stimmungswert diese blossen Epitheta für Heine haben, da er sie etwa 260 mal im Buche der Lieder anwendet, ganz abgesehen von den zahlreichen Steigerungen und Verstärkungen wie selig süss, qualvoll süss, träumerisch süss, märchensüss, heimlich wunderschüss; Zusammensetzungen mit wunder- liebt er überhaupt ganz besonders; Ausdrücke wie wunderfein, wunderschön, wunderhelle, wunderzart, wunderlieblich u. a. finden sich zusammen 23 mal.

Treffliche Effekte erreicht Heine auch, ohne sonderliches Aufgebot von Poesie, durch die ungewöhnlich starke Benutzung der in unserer Sprache so zahlreichen tonmalenden Zeitwörter, wie rauschen, brausen, summen, klingen, singen, seufzen, klirren, kichern, flüstern, murmeln, säuseln; verwandt sind diesen das Ohr mit musikalischem Klange reizenden Verben die, welche ein lebhaftes, oft ein bewegtes Licht vor das geistige Auge zaubern, wie blitzen, leuchten, funkeln, glänzen, schimmern, flimmern, glimmern (!), flackern, glitzern; die Zahl dieser und verwandter sich an die Sinne wendenden Zeitwörter ist bei Heine geradezu Legion*); es versteht sich von selbst, dass kein Verständiger den massvollen Gebrauch solcher Wörter an Stellen, wo sie hingehören, bemängeln wird; bei Heine beruht jedoch sehr oft der eigentliche Reiz des Gedichtes auf dem Klingklang oder der „Süssigkeit“ solcher feststehenden, im Übermass angewendeten Redeformeln, während der poetische Gehalt fast null ist.

Hierher gehören auch die geschmacklosen Tändeleien mit

„den blauen Veilchen der Äugelein,
den roten Rosen der Wänglein,
den weissen Lilien der Händchen klein,“

mit den „klaren Veilchenaugen,“ den „weissen Lilienfingern,“ ja „Lilienohren“ der Geliebten; unkundig der Mittel, mit denen der Dichter körperliche Schönheit malt,**) sucht Heine sich mit solchen „monströsen Farbenklecksen“ zu helfen. Neben den Blumen müssen Perlen und Edelsteine, Saphire, Rubinen und Diamanten herhalten, um die Schönheit der Geliebten in echt orientalischer Bildersprache zu illustrieren; für Gold und Edelgestein zeigt Heine überhaupt eine bemerkenswerte Vorliebe; wer denkt hier nicht an sein Lied:

„Du hast Diamanten und Perlen“ u. s. w.;

selbst von der Lorelei heisst es:

„Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.
Sie kämmt es mit goldenem Kamme.“

Unglaublichen Missbrauch treibt Heine mit der Nachtigall; ihr wird in den Frühlingsliedern nicht einen Augenblick Ruhe gegönnt, sie ist unter seiner Behandlung nach Brandes' glücklichem Ausdruck „ein rein heraldischer Vogel im Wappenschild der Liebe geworden“; kurz der ganze altbewährte Zauberapparat theatralischer Dekorationsstücke wird mit bunten Flittern und blinkendem Schaumgold neu aufgestutzt, um als Poesiesurrogat die Nüchternheit der Alltagsprosa, um Herzensleere und Gedankenblässe zu verdecken. — Wenn Heine selbst fürchtete, „durch die allzu grosse Dosis von Rosen-, Mondschein- und Nachtigallenfrikassee

*) Seelig a. a. O. S. 16–25.

**) Lessing handelt davon in seinem Laokoon Kap. XXI.

in seinen Liedern das französische Publikum zu überfüttern^{*)}, so hatte er guten Grund dazu; leider hatte er damit den Geschmack zahlloser deutschen Leser nur zu gut getroffen.

Das Formel- und Schablonenhafte der Heinischen Sprache erinnert zuweilen in der That an die „sinnreichen Beiwörter“ der Pegnitzschäfer und die „Anweisung“ des Nürnberger „Poetischen Trichters“, „in sechs Stunden die deutsche Reim- und Dichtkunst einzugießen.“

Wohl nie hat ein deutscher Dichter alle Kunstmittel poetisch-rhetorischer Technik mit gleichem Raffinement in Anwendung gebracht; man kann sie förmlich bei Heine studieren. Die rhetorischen Figuren finden sich bei ihm mit seltener Vollständigkeit: Epizeuxis, Anaphora und Epiphora, Kyklos und Anadiplosis, Polysyndeton und Asyndeton, Annomination, alle möglichen Arten von Wiederholung und Klimax, von Antithese und Kontrast. (Vergl. Seelig S. 49–101).

Wie die rhetorischen, kennt Heine auch alle metrischen Geheimnisse und weiss sie mit vollendeter Kunst, wenn auch nicht selten mit zu einseitiger Berechnung der rein musikalischen Klangwirkung zu nutzen; nicht umsonst hatte er die Schule A. W. v. Schlegels genossen, nicht umsonst verwandte er so unendliche Sorgfalt auf die Ausfeilung seiner Verse.

Kein Dichter wendet die beiden Hauptarten des Reims, den altgermanischen Stab- und den Endreim so oft und so geschickt zu gleicher Zeit an, wie Heine, ein technisches Mittel, mit dem er überraschende Effekte erzielt; wenige wissen, wie er, durch Leichtigkeit der Senkungen, durch ungewöhnliche, überraschende Endreime, durch Binnen- und Mittelreime^{**)}, durch Assonanzen und Klangfiguren aller Art die gewünschte Wirkung zu erzielen, ohne dass man gleich die Absicht fühlt und verstimmt wird. Er versteht die „Kunst aller Künste, seine Kunst zu verbergen,“ weiss sie wie schöne Natur, und sorgfältigste Berechnung wie nachlässige Grazie erscheinen zu lassen; er ist ein glänzender Virtuos auf dem reich besaiteten Instrument unserer Sprache, nur schade, dass ihm auch die Mängel des Virtuositums anhaften, dass der innere Gehalt keineswegs der blendenden Technik entspricht, glänzende Tricks und unwürdige Mätzchen den Mangel an Gehalt und „Seelenwärme“ verdecken müssen. — Das dritte Lied des „Lyrischen Intermezzos“ lautet:

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die liebt' ich einst' alle in Liebeswonnen;
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
Sie selber, aller Liebe Bronne,
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.

Wie reizend klingt das vielen ins Ohr! und doch ist das ganze Gedicht nichts als leeres, seelenloses Schellengeklingel ohne ein Fünkchen echter Poesie; blankes Nürnberger Spielzeug für kleine Kinder kramt der Dichter hier aus, Zuckerplätzchen für die lieben Kleinen, die einem reiferen Geschmacke leicht Übelkeiten erregen.

Zunächst sind Rose, Lilie, Taube und Sonne dem Dichter nur poetische Vokabeln, sie haben „nur konventionellen Stimmungswert für ihn; hätte seine Einbildungskraft bei der Schöpfung dieses Liedchens sich die Sonne wirklich vorgestellt, so wäre es ihm ganz unmöglich gewesen, das alles auf einen Haufen zu werfen; man versuche nur, sich eine Taube wirklich vorzustellen und gleich daneben die Sonne und eine Lilie: das ist eine Zumutung!^{***)} Und was erfahren wir in diesem Liebesliede von der Liebe oder von der Geliebten? Was können wir uns denken bei dem Wortgeklingel von der Kleinen, der Feinen, der Reinen, der Einen? Und nun versuche man gar sich einmal sinnlich vorzustellen, dass diese Kleine, Feine, Reine aller Liebe Bronne, Rose, Lilie, Taube und Sonne ist!! Uns schwindelt bei

*) Einleitung zu der französischen Übersetzung seiner Gedichte.

**) Seelig S. 42–49.

***) Kirchbach a. a. O. S. 277.

diesem grenzenlosen Bilderwirrwarr, wir erhalten aber auch nicht die leiseste Vorstellung vom Wesen der Geliebten. Goethe macht das anders; wenn er Gretchen singen lässt:

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt
Und seiner Rede
Zauberfluss,
Sein Händedruck
Und ach! sein Kuss —

dann haben wir das Bild des Geliebten und der Liebe selbst und wir erkennen deutlich den Unterschied von Poesie und Reimkunst. Wie wunderbar aber jene technischen Mittel wirken, kann uns ein anderes Beispiel klar machen. Unzweifelhaft gehört das kleine Gedicht „Leise zieht durch mein Gemüt“ zu Heines anmutigsten und volkstümlichsten Liedern; jeder kennt es, und jeder erfreut sich daran — und mit Recht; doch nun frage man einmal unerwartet, was mit dem lieblichen Geläute gemeint ist, was Haus und Rose bedeutet; auch von Gebildeten wird man selten eine befriedigende Antwort erhalten (was übrigens keineswegs dem Dichter zur Last gelegt werden soll), oft genug wird uns das völlige Missverständnis des Befragten überzeugen, dass hier, wie so oft bei Heine, einzig und allein der Wohllaut der Verse den Grund und die Grenze des Genusses bildet. Aber welche Zauberkünste bringt auch der Dichter bei diesem scheinbar so kunstlosen Liedchen in Anwendung!

Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute;
Klinge kleines Frühlingslied
Kling' hinaus ins Weite,
Kling' hinaus bis an das Haus u. s. w.

Der Druck verrät hier die Zahl und Bedeutung der Alliterationen, Binnenreime und Wiederholungen, er verrät jedoch nicht, dass die erste Strophe durchweg auf zarte ei- und i-Töne gestimmt ist und die tonlosen Senkungen wie Duft verschweben; jede Silbe, ja beinahe jeder Buchstabe hat hier seine tonmalende Bestimmung, und die graziöse Musik des Rhythmus erinnert lebhaft an den Anfang eines Mozartschen Quintetts.

Die genauere Betrachtung dieses kleinen Liedes lehrt, dass in der Metrik auf andere Dinge weit mehr ankommt, als auf tadellose Reime à la Platen, denn Heine reimt durchweg unrein: Gemüt — Lied, Geläute — Weite hinaus — schaut.

Weit entfernt diese musikalischen Wirkungen zu bemängeln, werden wir sie vielmehr uneingeschränkt bewundern, so lange der Gehalt der Form entspricht; nur zu oft versucht aber der Dichter durch virtuose Technik und blendende Effekte uns über die innere Nichtigkeit und Seelenlosigkeit seiner Schöpfungen hinwegzutäuschen. Das 8. Gedicht des Romanzenzyklus, „die Heimführung“, ist ein solches Virtuosenstückchen der Reimkunst. Es heisst da:

Ich geh' nicht allein, mein feines Lieb,
Du musst mit mir wandern
Nach der lieben, alten, schaurigen Klause
In dem trüben, kalten, traurigen Hause;

und in der letzten Strophe:

Wirf um den weiten, weisswallenden Schleier
Und greif in die Saiten der schallenden Leier.

Der Dichter rechnet darauf, dass man über dem Klingklang der zahllosen Reime mit dem barocken Inhalt weniger scharf ins Gericht gehen wird. Eine reiche Anzahl solcher Lautfiguren und Klangwirkungen hat Seelig (S. 42 ff.) aus dem Buche der Lieder zusammengestellt; sie finden sich nicht minder zahlreich in den späteren Gedichten. Von den Romanzen

(1839—42) ist die dritte, Childe Harold, ganz auf solche musikalische Wirkungen gegründet, die 13. rankt sich um den dreimal wiederholten echt Heinischen Vers: „Es liebt sich so lieblich im Lenz.“

Einen nicht minder hohen Reiz haben Heines Dichtungen für viele durch die tolle Phantastik ihres Inhalts, durch seine auffallende Vorliebe für Träume und Visionen, wie überhaupt für die Nachtseiten des menschlichen Seelenlebens. Auch andere Dichter haben die Form des Traumbildes praktischen Zwecken dienstbar gemacht; ich erinnere nur daran, wie Goethe in der Iphigenie und im zweiten Teile des Faust Schlaf und Traum mit höchster Kunst benutzt, um wie mit einem magischen Schleier psychologische „Wunder“ zu verhüllen, die bei nüchternem Tageslichte dem blossen Verstande immer befremdlich und rätselhaft bleiben würden; für Heine ist aber das Traumbild geradezu eine poetische Gattung geworden, das Dunkel der Nacht ist ihm weit interessanter als das Tageslicht, der Tod poetischer als das Leben. Für Kirchhof, Grab und Mitternacht, für Hexenspek und Aberglauben aller Art hatte Heine gleich den Romantikern von jeher eine besondere Schwäche, auffallender aber, ja geradezu krankhaft ist seine Leidenschaft für Sterbende und Tote, für Statuen und Gespenster, wie sie seine lyrischen und epischen Dichtungen, die novellistischen Fragmente und nicht zuletzt seine Memoiren bekunden. Bald ist es die Spukgestalt der dämonischen Herodias*), die im wilden Heer mit des Täufers Haupt durch die Lüfte rast und den Dichter in Liebesglut entbrennen lässt, bald beschwört er die schöne Helena, die vampyrartig seine Seele trinkt**), bald erzählt er der sterbenden Maria von seiner Liebe zu Marmorbildern und Toten***), und dann geht wieder die tote kleine Veronika†) in seinen Schriften um. Nun gelingt es zwar Heine nicht selten, durch den Reiz des Dämonischen bedeutende poetische Wirkungen zu erzielen, weit öfter ist es aber das blosses Unvermögen, in der Welt der Wirklichkeit, in Natur und Menschenleben das wahrhaft Poetische herauszufinden, (wie Goethe es verstand,) was in ihm die krankhafte Sucht hervorruft, in den Nachtseiten und Abgründen des Lebens nach Truggold zu schürfen und uns phantastische Spukgestalten für dichterische Gebilde unterzuschieben.

Es giebt, wie Goethe in den Gesprächen mit Eckermann sagt (25. 12. 1825), wenig Menschen, „die eine Phantasie für die Wahrheit des Realen besitzen, vielmehr ergehen sie sich gern in seltsamen Ländern (bei Heine Indien!) und Zuständen, wovon sie gar keine Begriffe haben und die ihnen ihre Phantasie wunderlich genug ausbilden mag.“ Solche meist jugendlichen Geister, die das Wunderbare, Phantastische, den Verhältnissen des realen Lebens Entgegengesetzte für das eigentlich Poetische ansehen, bilden das dankbarste Publikum dieser krankhaften Richtung der Heinischen Poesie.

Ein Vergleich mit Goethe, zu dem Heine selbst mehrfach in seinen Briefen herausfordert††), ist hier sehr lehrreich: Goethes Empfinden und Dichten ist ganz Kraft und Gesundheit, ganz Natur und Wahrheit, das Heinische dagegen meistens krankhafte Unnatur, Empfindelei, und Scheinwesen. Obwohl Goethe beinahe das ganze Gebiet der Natur in seinen Dichtungen zu erschöpfen scheint†††), ist alles von ihm selbst beobachtet, das Psychologische am eigenen Herzen erfahren und erlebt; unermesslich wird darum unsere Kenntnis von Natur und Menschenherz durch seine Kunst erweitert und vertieft. Heines Naturbetrachtung dringt selten in das innerste Wesen der Erscheinungen, die Seele der Natur, ein, sondern begnügt sich meistens mit effektvoller Darstellung der Aussenseite; seine Kenntnis des

*) Atta Troll Kap. XIX und XX.

**) Lazarus Nr. 19.

***) Florentinische Nächte.

†) Ideen oder das Buch Le Grand.

††) So beginnt er eine Parallele zwischen dem Altmeister und sich mit den Worten: „ich und Goethe“ (an Moser 1. 7. 1825), und an Varnhagen schreibt er (30. 10. 1827): „Goethe kann nicht verhindern, dass sein grosser Name einst gar oft zusammen genannt wird mit dem Namen H. Heine.“

†††) Vgl. Viktor Hehn, Gedanken über Goethe. No. V, „Naturphantasie.“

Menschenherzens ist überaus gering. Es kommt ihm weniger darauf an, ob eine Schilderung den Stempel eigener Beobachtung und innerer Wahrheit trägt, als darauf, welchen Effekt sie macht. Er lässt den Stern, der vom Himmel fällt, knisternd zerstieben, den Schwan immer leiser singend ins Flutengrab tauchen, die untergehende Sonne sich noch einmal leuchtend vom Boden emporheben (!) und beginnt ein Lied, das den Einklang von Natur und Menschenleben geradezu typisch darstellen soll:

Die Linde blühte, die Nachtigall sang, —

während bekanntlich beide Vorgänge in Wirklichkeit nicht zusammenfallen, sondern der Gesang der Nachtigall verstummt ist, wenn die Linde zu blühen beginnt.*) Nur die Nordseelieder machen eine rühmliche Ausnahme; das Meer hat Heine in der That trefflich beobachtet und ebenso naturwahr wie grossartig geschildert, was jeder bestätigen wird, der es genauer kennt und liebt. — Nur einmal, soviel ich bemerkt, bringt er auch hier die Wahrheit dem Effekte zum Opfer. In dem sonst so schwungvoll schönen „Meergruss“ singt er:

Es rauschen die weissen Blütenbäume,
Und die jungen Blumen schauen mich an
Mit bunten, duftenden Augen,
Und es duftet und summt und atmet und lacht,
Und im blauen Himmel singen die Vöglein —
Thalatta! Thalatta!

Duftende Blumen, singende Vögel am Meere! — man wird zugeben, dass sie die Schilderung der Küstenlandschaft durchaus nicht fördern, sondern stören; sie sind eben nur des Effektes halber da.

Wichtiger noch als die Kenntnis der Natur ist für den Poeten die des Menschenherzens; dies ist Heines schwächste Seite; er kennt den Urquell aller Gefühle und Handlungen für einen Dichter viel zu wenig; es fehlt ihm an Menschenkenntnis, wohl weil es ihm an Menschenliebe fehlt; denn man darf den bekannten Spruch wohl auch variieren: tantum homo cognoscitur, quantum diligitur. Darum haben seine dichterischen Gestalten etwas Nichtüberzeugendes, nebelhaft Verschwommenes, etwas Schemen- und Spukhaftes, besonders sind seine dramatischen Helden Schatten ohne Blut und Leben, leere Phantasiegebilde, Automaten oder Marionetten, nur keine Menschen. Mag nun immerhin der lyrische Dichter der Gabe plastischer Gestaltung entraten dürfen, die menschliche Seele muss er kennen, denn ihr innerstes Leben ist ja der eigentliche Gegenstand seiner Dichtungen. Heines Kenntnis des Menschenherzens ist aber höchst mangelhaft und einseitig, ja oft genug einer völligen Verkennung gleichzuachten, besonders wo es sich um das Herz des Weibes handelt. Wie der Dichter trotz allen Aufgebotes von Metaphern, von Vergleichen mit Blumen und Edelsteinen uns kein Bild von der körperlichen Schönheit der Geliebten zu geben vermag,**) so bleibt uns ihr Seelenleben erst recht ein völliges Rätsel; sie scheint uns nicht nur untreu, sondern auch unsinnig zu handeln. Nie lässt uns der Dichter einen Blick in ihre Seele werfen, er spricht nur immer von sich selbst — und kennt auch sich selbst nicht recht. — Aus dem ganzen Buch der Lieder erfahren wir nicht so viel über das Wesen der Liebe, wie durch das kleine Lied Klärchens im Egmont:

Freudvoll und leidvoll,
Gedankenvoll sein;
Hangen und bangen
In schwebender Pein;

*) Ähnliche Belege bietet die kleine, recht lesenswerte Broschüre: H. Heine als deutscher Lyriker von J. E. Frhr. v. Grotthuss. Stuttgart, Belser 1894.

**) Wie wenig will es sagen, wenn Heine immerfort von ihrer „weissen“, höchstens der „kleinen weissen“ Hand redet, wieviel mehr, wenn Goethe die Hand der Geliebten „die reizende Gefährtin süsser Schmeicheleien“ nennt! Sein Gedicht „der Besuch“ zeigt überhaupt, in welchem Masse eine Schilderung körperlicher Schönheit dem Lyriker möglich ist.

Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt,
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.

„Dies ist,“ sagt Brandes in seiner feinsinnigen Vergleichung beider Dichter,*) „die Charakteristik eines Frauenherzens, und dies das innere Leben der Liebe selbst, ihr Pulsieren, ihre Schwingungen zwischen Seligkeit und Qual.“

Während tausend Zeugnisse übereinstimmende Kunde davon geben, wie Goethe nur sang, was er selbst im innersten Herzen empfunden, erschliesst uns Heine in einer höchst interessanten, aber meines Wissens nie beachteten Stelle eines Briefes an seinen intimsten Freund, den edlen Moser**), mit der ihm zuweilen eigenen kecken Offenheit das Geheimnis seines Empfindens. Er schreibt: „Ich kann nur das Schöngefühlte anderer Menschen leidlich ausdrücken. Deine Gefühle sind schwere Goldbarren, die meinigen sind leichtes Papiergeld. (1) Letzteres empfängt bloss seinen Wert vom Zutraun der Menschen; doch Papier bleibt Papier, wenn auch der Bankier Agio dafür giebt, und Gold bleibt Gold, wenn es auch als scheinloser Klumpen in der Erde liegt.“

Ein seltsames Geständnis aus des Dichters eigenem Munde! doch muss man ihn hier bis zu einem gewissen Grade gegen sich selbst in Schutz nehmen; nicht leidlich, sondern meisterhaft weiss er das Schöngefühlte anderer auszudrücken; auch ist er wohl für einen kurzen Augenblick selbst schön zu empfinden fähig; „schwere Goldbarren“ sind seine Gefühle aber nie, sie beruhen fast immer auf blossem Nach- und Anempfinden, sind ein oberflächliches Wellenspiel, kein tiefgehender Wogenschlag der Seele. Erst vom Zutraun der Menschen hat dann das „leichte Papiergeld“ seiner Gefühle einen so hohen Wert empfangen, doch Heine hat Recht: „Papier bleibt Papier.“

Nur noch einen Beleg für diese Eigenart der Heinischen Empfindungen. Auf die Nachricht vom Tode seines Freundes Immermann schreibt er an Heinrich Laube (ohne Datum, anfangs September 1840): „Ich habe die ganze Nacht durch geweint. Welch ein Unglück! . . . Nicht bloss ein grosser Dichter war er, sondern auch brav und ehrlich und deshalb liebte ich ihn. Ich liege ganz darnieder vor Kummer.“ Und dann heisst es in demselben Briefe zehn Zeilen weiter: „Ich bin, sonderbar genug, sehr guter Laune.“ In der That, sonderbar genug, wenn man vor Kummer ganz darniederliegt!

Dieser Mangel an Kraft, Tiefe und Stetigkeit des Empfindens ist der innerste und letzte Grund für die sonst nie völlig verständliche Erscheinung häufiger Selbstvernichtung der poetischen, gehobenen, ja feierlich andächtigen Stimmung des Gedichts durch den rohen Spott einer höhnenden Schlusspointe, durch ein kaltes Sturzbad des Witzes. Der Dichter ist sich der innern Ohnmacht und künstlichen Übertreibung seiner halbweisen Gefühle bewusst, er sieht die Unmöglichkeit ein, uns länger als einen kurzen Augenblick über ihre innere Halt- und Kraftlosigkeit zu täuschen, und kommt unserm ungläubig ironischen Lächeln durch einen Witz zuvor. Mit Vorliebe giebt er sich zwar den Anschein, als ob der Spott seines zuckenden Mundes nur des verblutenden Herzens „übergrosses Weh“ verhehlen solle; doch nur zu gut wissen wir, wie wenig ihn sonst übertriebene Scheu von der Kundgebung seiner Schmerzgefühle zurückhält; nur weil edlere Empfindungen in ihm keine tiefe Wurzel und darum keine Stetigkeit haben, schliesst er mit einem Witz; er spottet über diese Empfindungen, damit wir nicht über sie spotten. Dieses Verfahren, das seinen Gedichten erst das spezifisch Heinische Gepräge giebt und Unkundigen wohl als eine besondere Stärke des Dichters erscheint, ist vielmehr gerade ein Zeichen von Unvermögen und Ohnmacht; denn nicht zerstören, sondern schaffen, nicht niederreißen, sondern aufbauen soll der Dichter wie jeder Künstler. Gelingt es aber Heine einmal, wie es in seinen besten Liedern der Fall ist, einer wahren Empfindung

*) Brandes, Die Litteratur des 19. Jahrhunderts, Band VI S. 181.

**) Lüneburg, den . . Mai 1823.

vollendeten Ausdruck zu geben, so hütet er sich wohl, sein Werk zu vernichten. Doch das ist verhältnismässig recht selten der Fall, und Schillers bedeutsames Wort: „Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen“ trifft auf Heine nicht minder wie auf den ihm geistesverwandten Voltaire zu, dem es bekanntlich zunächst gilt. Dass bei diesem beständigen „Krieg mit dem Schönen“ die Hauptaufgabe der Kunst, die Gestaltung des Schönen, nicht gut erreicht werden kann, ist einleuchtend.

Auf ein hartes, aber in der Hauptsache völlig zutreffendes Urteil Hebbels über die Heinische Dichtung, das dieser vor seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem Dichter fällte, macht Karpeles in der Frankfurter Zeitung (1891, Wochenblatt Nr. 16) aufmerksam: „Heines Dichtmanier (besonders die neue) ist das Erzeugnis der Ohnmacht und der Lüge. Weil seine verworrenen Gemütszustände sich nicht in die Klarheit eines entschiedenen Gefühls auflösen lassen, oder weil er nicht den Mut und die Kraft besitzt, den hierzu notwendigen inneren Prozess abzuwarten, wirft er den Fackelbrand des Witzes in die werdende Welt hinein und lässt sie gestaltlos für nichts und wieder nichts verflammen. Diese Verklärung durch den Scheiterhaufen ist aber nur dann zu gestatten, wenn ein Phönix davonfliegt. An dem Phönix fehlt es jedoch bei Heine. Es bleibt nichts übrig als Staub und Asche, womit ein müssiger Wind sein Spiel treibt.“ Zwar meint Karpeles, „dass Verehrer Heines aus dem Scheiterhaufen, auf dem er manches edle Gefühl in Asche aufgehen liess, gar oft einen neuen Phönix haben aufsteigen sehn“, doch bleibt er uns die Beweise für seine Behauptung schuldig.

„Eine einzige, die ganze Seele wie der Spiegel eines ruhenden Sees ausfüllende Stimmung“ findet Hermann Baumgart*) in Goethischen Liedern „nachgeahmt“; bei Heine wird man sie fast immer vergeblich suchen; es fehlt seinen Dichtungen meistens ein Erfordernis, ohne welches kein Kunstwerk seinen Namen verdient — die Einheit; sie sind nicht der poetische Ausdruck einer reinen, abgeklärten Seelenstimmung, sondern Reflexe unstät schwankender, widerspruchsvoller Gefühle, und alle äussere Politur kann diesen Mangel an wahrhaft poetischem Gehalt nicht ersetzen. Wenn der Dichter selbst die ästhetische Wirkung zerstört, wie sollen wir da einen reinen ästhetischen Genuss haben? Nur zwanzig Lieder etwa, die nicht an jenen Mängeln leiden, geben uns eine Ahnung davon, was Heine bei seiner hohen Begabung hätte leisten können, wenn er seinen künstlerischen Ernst nicht bloss in dem unablässigen Polieren seiner Verse, sondern in der Veredlung der eigenen Persönlichkeit, in der Läuterung seines seelischen Empfindens zum Zwecke der Zuführung eines würdigen Gehalts für seine Dichtung bethätigt hätte; denn poetischer Gehalt ist eben „Gehalt des eigenen Lebens.“(**)

Fast immer legen wir darum Heines Gedichte mit sehr gemischten Gefühlen aus der Hand; wir wissen nicht, sollen wir des Dichters hohe Gaben bewundern oder uns über ihren Missbrauch ärgern. Der Schwung seiner Phantasie reisst uns hin, zaubert ein Bild voll Reiz und Schönheit vor unser geistiges Auge, die Anmut der Sprache, die Musik der Rhythmen entzückt uns: da trifft plötzlich ein verwünschter Laut unser Ohr, ein schriller Ton, wie von einer zerspringenden Saite; wir stürzen aus allen Himmeln, mit unserer ganzen Stimmung ist es vorbei, ein kalter Wasserstrahl hat dem süssen Traume ein jähes Ende bereitet.

Sind solche Wirkungen die Aufgabe der Dichtkunst? oder irgend einer andern Kunst? Wohl werden auch in der Musik Dissonanzen angeschlagen, doch nur um sich in Harmonie zu lösen, nie jedoch entlässt uns der Tondichter mit einer schrillen Dissonanz. Was würde man von einem bildenden Künstler denken, der seine Darstellung der Göttin der Schönheit durch eine absichtliche Verunstaltung eines Gliedes schändete, doch Heines Neigung, „der Grazie einen Klumpfuss beizugeben“, machte seine Werke für viele nur um so pikanter.

*) H. Baumgart, Handbuch der Poetik, eine kritisch-historische Darstellung der Theorie der Dichtkunst. 1887.

**) Goethe, Noch ein Wort für junge Dichter.

Ja die zahllosen Nachahmer Heines haben vielfach gerade den grellen Missklang der Schlusspointe für einen besondern Reiz eines lyrischen Gedichtes gehalten; um, ihn effektvoller herauszubringen, wurden kokette Gefühlchen, buntschillernd wie Schmetterlinge, in den ersten Strophen erheuchelt, um in der letzten wie Schmetterlinge an die Nadel gespiesst zu werden; Gedichte entstanden, nur um zur Folie für Witze zu dienen, und reines Empfinden und der Sinn für wahre Poesie, für das einfach Schöne, wurde so aufs schwerste geschädigt. Die wenigen guten Gedichte Heines sind kein Ersatz für diese verheerende Wirkung, die unheilvolle Vergiftung des Geschmacks, der immer aufs neue, und heute vielleicht mehr denn je, besonders die Jugend zum Opfer fällt.

Die Wirkung von Heines Liedern war um so tiefergehender, da die grössten Tondichter unseres Volkes, wie Löwe, Schubert, Schumann und Mendelssohn ihnen die Macht ihrer Töne liehen; so konnte es nicht fehlen, dass man die hinreissende Gewalt ihrer Empfindung auf Heines Rechnung setzte und darum unendlich mehr in seinen Liedern fand, als er hineinzu legen vermochte. Wohl gebührt ihm das Verdienst, jene grossen Meister zum Schaffen angeregt zu haben, doch brauchen wir nur an zahlreiche Opern zu denken, um uns zu erinnern, wie oft eine Komposition hoch über dem ihr zu Grunde liegenden Texte steht und ihn zu ungeahnter Wirkung bringt.

Auch schon die blossе Anzahl der Kompositionen Heinischer Lieder war für ihre Verbreitung und Schätzung von grösstem Einfluss. Angezogen zunächst durch die melodiose Sprache und die erwähnten zahllosen Klangwirkungen der Heinischen Verse, glaubte nun jeder junge Tonkünstler, bei Heine sich seine Lorbeeren verdienen zu sollen, und die zahllosen Kompositionen, die nunmehr entstanden, trugen sehr viel zur Befestigung seines Ansehens bei. Nach einer Zusammenstellung an der Hand des Katalogs einer angesehenen Musikalienhandlung ist das Gedicht „Du bist wie eine Blume“ mehr als 170mal in Musik gesetzt, die Lieder von „Fichtenbaum und Palme“ und „Leise zieht durch mein Gemüt“ mehr als 100mal.*)

Dem Verständnis und der Würdigung der Goethischen Dichtung ist nichts nachteiliger gewesen als die Beherrschung und Irreleitung des Geschmacks durch Heine. „Heines Lieder“ sagt Viktor Hehn in seinem geistvollen Buche „Gedanken über Goethe“**) gingen auf Flügeln des Gesanges von Haus zu Haus und überstrahlten die bescheidenen Goethischen Liedertexte, ja sie haben durch Verwilderung des Geschmacks und Zerstörung der Unschuld des Herzens ebenso viel dazu beigetragen, unsern höchsten Schatz, die Goethische Dichtung, der Nation zu entfremden, als es in mehr direkter Weise Börne that.“

Die Wahrheit von Hehns Behauptung leuchtet ein; der durch Heinische Witzeslauge verdorbene Geschmack wurde durch gesunde Nahrung nicht mehr befriedigt; Goethe war vielen nicht mehr geistreich genug, weil er witzig zu sein verschmähte, (die Verwechslung von Witz und Geist ist ja nun einmal nicht zu beseitigen), da fehlte die ironische Selbstpersiflage, die witzige Schlusspointe, da fehlten alle Orgieen einer ungezügelter Phantasie, alles Kokettieren mit unendlichen Schmerzen. Für die reine, keusche Schönheit von Goethes Kunst, der „den Schleier der Dichtung aus der Hand der Wahrheit“ empfangen, fehlte das Verständnis; man wurde nicht „goethereif“, weil man bei Heine stehen blieb; (wer es freilich geworden ist, über den hat Heine für immer seine Macht verloren.) Auch war die Forderung eines tiefer eindringenden Studiums bei Goethe vielen unbequem, während nicht leicht ein Dichter geringere Ansprüche an das Nachdenken und die Bildung seiner Leser macht als Heine. Man prüfe nur einmal, wie unendlich arm an Gedanken- und Ideeengehalt Heines gesamte Dichtung ist! kaum dass man überhaupt von einem solchen sprechen kann. „Sieht man gegenwärtig die Reihe seiner Schriften ruhig und unbefangen wieder durch“, sagt Karl

*) Karpeles, H. Heine und seine Zeitgenossen 1888 S. 142.

**) Seite 160

Goedeke*), so erschrickt man fast vor der geistigen Öde und Leerheit derselben. . . . Er hat niemals einen positiven, befreienden Gedanken aufgestellt, der sein Eigentum wäre; den durch alle seine Schriften durchlaufenden Gedanken, dass die Unsittlichkeit ein Recht auf Existenz habe, kann man weder einen freimachenden noch einen positiven nennen.“ — Doch Heines Gedichte, wendet man ein, gehören nicht der Gedanken- sondern der Gefühlsliteratur zu; freilich, doch dass er im Gegensatz zu andern bedeutenden Lyrikern sich ausschliesslich auf dieses Gebiet beschränkt, ist eine bemerkenswerte Einseitigkeit; und wie es gerade mit Heines Gefühlen bestellt ist, hatten wir bereits Gelegenheit kennen zu lernen. — So ergibt sich im „Buche der Lieder“ naturgemäss eine grosse Einförmigkeit des Inhalts, dem die der Form entspricht. Heine fühlte selbst diese Mängel und erkennt sie in Briefen an vertraute Freunde freimütig an. „Ich will ihnen gern eingestehen den Hauptfehler meiner Poesieen“, schreibt er an Immermann**) . . . „es ist die grosse Einseitigkeit, die sich in meinen Dichtungen zeigt, indem sie alle nur Variationen desselben kleinen Themas sind.“ In demselben Briefe, wohl dem inhaltreichsten, den Heine jemals geschrieben, gesteht er, dass er „nur ein Stückchen Welt“, „nur ein einziges Thema darstelle“ . . . „die Historie von Amor und Psyche in allerlei Gruppierungen.“ — „Das sei das traurige Geheimnis seiner poetischen Kraft.“

Bezüglich der Form äussert er sich zu Moser***) bei Übersendung der „Nordsee“: „Ich bin also doch nicht auf eine bloss lyrisch malitiose zweistrophige Manier beschränkt.“ Schon diese Verteidigung deutet auf die allerdings sehr auffallende Einförmigkeit der Form. Karl Hessel bemerkt in seinem Aufsatz „Die metrische Form in Heines Dichtungen“†), dass mit sieben Gedichten alles erschöpft sei, was Heine in kunstmässigerer Form als in einfachen vierzeiligen Strophen gedichtet habe,“ (Sonett und Stanze nicht gerechnet); von den mehr als 500 Liedern Heines nur sieben, das ist allerdings eine auffallend geringe Zahl! Dabei sind alle diese vierzeiligen Strophen mit ganz verschwindenden Ausnahmen in (drei- bis vierfüssigen) Jamben oder (vierfüssigen) Trochäen geschrieben, die gerade in der deutschen Metrik sich wenig unterscheiden; auch die grösseren Dichtungen „Atta Troll“ und das „Wintermärchen“ haben dieselben Versmasse; freilich zeigt sich Heine in dieser Beschränkung auf einfache und volkstümliche Metra als Meister; er hatte, pflegte Frau von Varnhagen zu sagen, „ein Sieb im Ohr“ und verdankte, wie wir gesehen, gerade seinen metrischen Künsten einen sehr grossen Teil seiner Erfolge. Wer lässt sich auch den Genuss des einzelnen Liedes durch den Gedanken verkümmern, dass fast alle andern in der gleichen Strophe gedichtet sind? Erst bei einem Gesamtüberblick macht sich eine auffallende Monotonie bemerkbar, in die nur die freien und kühnen, das Wogen des Meeres aufs glücklichste nachahmenden Rhythmen der Nordseelieder eine sehr erwünschte Abwechslung bringen.

Das Thema fast aller Heinschen Gedichte ist die Liebe, und man hat sich darum gewöhnt, Heine *κατ' ἐξοχήν* als den Sänger der Liebe zu bezeichnen. Verdient er wirklich diesen Ehrentitel? Lebt in seinen Liedern die deutsche Liebe, deren rührende Herzenslaute wir aus dem Volksliede, aus Goethe, Uhland, Rückert, Chamisso und Geibel kennen; die der ursprünglichen Bedeutung von Minne entsprechend (von *meinan* gedenken) mehr in Sehnsucht als in Begierde sich äussert, die in Selbstvergessenheit und hingebender Treue sich kundgibt? Man mustere doch Heines sämtliche Lieder von den jugendlichen „Traumbildern“ (1817—21)

*) Goedeke, Geschichte der deutschen Dichtung Bd. III S. 453. W. Kirchbach erzählt (a. a. O.), dass Goedeke für diese durchaus wissenschaftliche Besprechung von Heines Schriften mit anonymen Drohungen und Schmähbriefen von „Verehrern Heines“ (!) bedacht wurde; in jüngster Zeit hat Felix Dahn für seine rein sachlich gehaltene Antwort auf die Frage, ob er Heine eines Denkmals in Deutschland für würdig halte, das gleiche oder ein noch schlimmeres Schicksal gehabt.

**) 10. Juni 1823.

***) 14. Dezember 1825.

†) Zeitschrift für deutschen Unterricht herausg. v. O. Lyon Bd. III 1889 S. 64.

mit der tollen Sinnlichkeit ihres Kirchhofsspuks bis zu den frechen Pariser Liedern an Verschiedene (1832—39) und den Obscenitäten des Romancero (1846—51)! überall Leidenschaft, dämonische Leidenschaft, aber nirgends die rührende Sprache selbstvergessener Liebe. —

„Die ersten Liebesneigungen einer unverdorbenen Jugend nehmen“, wie Goethe sagt*), der weder Zelot noch Heuchler war, „durchaus eine geistige Wendung. Die Natur scheint zu wollen, dass ein Geschlecht in dem andern das Gute und Schöne sinnlich gewahr werde.“

Damit vergleiche man, wie Heine sich in seinen „Gedanken und Einfällen“ (V, „Frauen, Liebe und Ehe“) über die Jugendliebe äussert, oder auch nur, was er aus Paris an A. Lewald schreibt:**) „Ich war immer (!) der Meinung, dass man in der Liebe besitzen müsse.“ Diese prosaischen Bekenntnisse werden durch seine Dichtungen bestätigt. Nicht die milde Opferflamme selbstloser Liebe verbreitet in ihnen ihr herzerwärmendes Licht, es lodert darin die düstere Glut begehrllicher Leidenschaft, die, nicht erwidert, in Blitzen des Hohnes und Grimmes sich Luft macht. In den „vier Jahreszeiten“ Goethes findet sich der schöne und tiefsinnige Spruch: (Nr 32.):

Das ist die wahre Liebe, die immer und immer sich gleich bleibt,
Wenn man ihr alles gewährt, wenn man ihr alles versagt.

Nicht von dieser Art ist Heines Liebe, vielmehr sind Sinnlichkeit und Selbstsucht für sie wie für seine Liebesdichtung von der frühesten bis zur letzten Zeit charakteristisch. Sinnlichkeit wetterleuchtet aus dem nächtlichen Spuk seiner phantastischen „Traumbilder“; zu den „Romanzen“, die einen mehr epischen Charakter tragen, gehört die bereits oben citierte „Fensterschau“, die Gedichte des lyrischen Intermezzos und der Heimkehr sind weit edler gehalten, ja oft von ausserordentlicher Zartheit, doch verliert auch hier Heines Liebe den Charakter der Selbstsucht nicht, und mitunter beleidigen uns selbst hier frivole Wendungen, ja dreiste Cynismen;***) die später ausgesonderten gemeinen Gedichte „zum lyrischen Intermezzo“ und „zur Heimkehr“ beweisen, dass Heine auch zur Zeit seiner geläuterten Kunstthätigkeit, der seine zartesten und vollendetsten Lieder ihre Entstehung verdanken, seine Muse durch unwürdigen Missbrauch zum Preise roher Sinnlichkeit entweihte. Die Gedichte an „Verschiedene“, die „Zeitgedichte“, der „Romancero“ und die „letzten Gedichte“ erreichen oftmals ein Mass des Schmutzes und der Gemeinheit, das selbst unseren modernen Naturalisten Achtung gebieten kann.

Nicht minder deutlich wie die unverhüllte Sinnlichkeit tritt die Selbstsucht der Heinschen „Liebe“ zu Tage. Man erinnere sich einmal an das bekannte Volkslied „Es sah eine Linde ins tiefe Thal“, oder an Chamisso's Gedicht „das Malerzeichen“, wo das verlassene Mädchen trotz alles erlittenen Herzeleids den ungetreuen Geliebten tausendmal segnet — und dann lese man, wie Heine in seinen Liedern der Geliebten immerfort Tücke, Treulosigkeit und Verrat vorwirft, wie er von ihren falschen Blicken und falschen Schwüren spricht, sie eine „Schlange“ nennt, die ihm „Gift ins blühende Leben gegossen“. In der That eine seltsame Sprache der Liebe, die Heine da in die deutsche Poesie eingeführt hat! Dabei kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die vielgeschmähte „Geliebte“ an allen ihr zur Last gelegten Frevelthaten völlig unschuldig war; schreibt doch der Dichter bereits 1816, also lange vor der Entstehung jener Lieder an seinen Freund Sethe, „er habe die unleugbarsten, unumstösslichsten Beweise, dass er nichts weniger als von ihr geliebt sei“ (27. 10. 1816); von einem Verrate kann sonach keine Rede sein. Nun wird man es wahrlich verzeihlich finden, wenn durch schmerzliche Erfahrungen verbittert ein jugendlich leidenschaftliches Herz zu ungerechten Vorwürfen sich hinreissen lässt, nur ihre stete Wiederholung und masslose

*) Dichtung und Wahrheit Buch V, Hempel S. 159.

**) 25. 1. 1837.

***) Vgl. Lyr. Interm. 32 und 50; Heimkehr 80 und 82.

Übertreibung muss schliesslich unsympathisch berühren, verrät zum mindesten das Gegenteil von Selbstlosigkeit in der Liebe. Das Stärkste derart leistet der Dichter wohl im 9. Freskensonett an denselben Freund Sethe, in dem er mit wahrer Wollust die teuflische Grausamkeit der „Geliebten“ ausmalt:

Die Welt war mir nur eine Marterkammer,
 Wo man mich bei den Füßen aufgehangen
 Und mir gezwickt den Leib mit glüh'nden Zangen
 Und eingeklemmt in enger Eisenklammer.
 Wild schrie ich auf vor namenlosem Jammer,
 Blutströme mir aus Mund und Augen sprangen,
 Da gab ein Mägdlein, das vorbeigegangen
 Mir schnell den Gnadenstoss mit goldnem Hammer. (!)
 Neugierig sieht sie zu, wie mir im Krampfe
 Die Glieder zucken, wie im Todeskampfe
 Die Zung aus blut'gem Munde hängt und lechzet.
 Neugierig horcht sie, wie mein Herz noch ächzet,
 Musik ist ihr mein letztes Todesröcheln,
 Und spottend steht sie da mit kaltem Lächeln. (!)

Während die wahren Sänger der Liebe, so vor allen Goethe in der Marienbader Elegie, Geibel in seinem Minnelied, unvergleichlichen Perlen deutscher Liebesdichtung, die Vernichtung der Selbstsucht, ihres natürlichen Gegners, durch die Liebe betonen, denkt Heine in der Liebe immer nur an sich selbst, er beklagt unaufhörlich und nicht ohne Selbstgefälligkeit, wie wir gesehen, seine „grossen Schmerzen“, sein „übergrosses Weh“ und dichtet der Geliebten alle möglichen Frevel an seinem Herzen an.

Schwer fassbar erscheint bei dieser Art des Minnedienstes die Verehrung, welche deutsche Frauen und Mädchen nicht selten für Heine offen an den Tag legen. Man möchte ihnen die Worte zurufen, die der sonst so freidenkende Adolf Stahr an seine spätere Gattin Fanny Lewald richtete*): „Wie kann eine Frau von Ihrem Idealismus, wie kann überhaupt eine Frau, die Achtung vor sich und der Weiblichkeit hat, es aussprechen, dass sie Heine, wie Sie es gethan, sozusagen durch Gras und Korn bewundert? Wie können Sie es obenein vor Männern aussprechen? Fühlen Sie es denn nicht, dass nie zuvor in der deutschen Sprache das Weib tiefer herabgewürdigt ist als von Heine? Sie würden beleidigt sein, wenn jemand vor Ihnen sich zur Vielweiberei bekennen würde; aber das Leben der Weiber im Harem ist noch lange nicht so entehrend und entwürdigend als die Art von Liebesleben, dessen Heine in diesem „Buch der Lieder“ sich frei berühmt.“

Mögen diese Worte auf das „Buch der Lieder“ allein bezogen zu hart erscheinen (man erinnere sich freilich an das soeben (S. 20) Gesagte), als Urteil über Heines gesamte lyrische Dichtungen, insbesondere die der Pariser Zeit, sind sie vollauf berechtigt. — Niemals hat Heine es ausgesprochen oder geahnt, „welch' einen holden Schatz von Treu' und Liebe der Busen einer Frau bewahren kann“(**); nie hat er, wie Brandes treffend hervorhebt,***) in seinen Gedichten „einem Weibe eine gefühlvolle Äusserung in den Mund gelegt“; die Frauen sind ihm zumeist Gegenstände einer herablassenden Tändelei, ein niedliches Spielzeug, Blumen und Puppen. Dies zeigen schon die von Heine so oft und gern gebrauchten Anreden wie: liebe Kleine, mein Kindchen, süsses Frätzchen, mein liebes kleines Mädchen, süsse Puppe u. a. In den Nordseeliedern (I 7) heisst es: Du kleines junges Mädchen, komm an mein grosses Herz. —

Wie solche selbstgefällige Tändeleien einer lächelnden Herablassung mit Ausbrüchen begehrrlicher Leidenschaft oder bitteren Hohnes wechseln, haben wir bereits gesehen; ja der

*) Fanny Lewald, Zwölf Bilder nach dem Leben S. 200.

**) Goethe, Tasso II 1.

***) a. a. O. S. 180f.

Dichter scheut sich nicht, das ganze weibliche Geschlecht zu verunglimpfen, indem er ihm „des eignen Herzens unreine Begierden andichtet“; so sagt er in der „Götterdämmerung“:

In der Jungfrau Schamerröten
Seh' ich geheime Lust begehrlieh zittern. —

Wie erscheint hier das reine Idealbild edler Weiblichkeit, das schon seit Walther von der Vogelweide und namentlich durch Schillers Dichtungen in allen deutschen Herzen lebt, durch Heine entweiht und besudelt! — In den „Gedanken und Einfällen“*) erklärt der Dichter: „Die deutsche Ehe ist keine wahre Ehe. Der Ehemann hat keine Ehefrau, sondern eine Magd“. . . . freilich „ist er zuweilen nur der Bediente seiner Magd, und den Servilismus verleugnet er auch im Hause nicht.“ — Bekanntlich hat Heines eigene Ehe mit der lebenswürdigen, aber gänzlich bildungslosen Französin Mathilde Mirat jeder geistigen Gemeinschaft völlig entbehrt**). — Soll ich noch erwähnen, in wie schmähhlicher Weise Heine ehrenwerte Frauen wie die Gattin seines Lehrers A. W. v. Schlegel, Frau Straus aus Frankfurt, Charlotte Birchpfeiffer u. a. aus Hass oder Spottlust in Vers und Prosa beschimpft hat?

Wie sehr man trotzdem geneigt ist, alles, was Heine gethan und geschrieben, zu bewundern, beweist das Buch von Adolf Kohut: „H. Heine und die Frauen“; so nennt der Verfasser z. B. das Gedicht „Der weisse Elefant“ ein „Denkmal, das Heine der Gräfin Kalergis (die ihn während seiner Krankheit oftmals besuchte und tröstete) aus den Perlen seiner Dichtung errichtet habe“; in Wirklichkeit wird aber die Gräfin in dem witzigen Gedichte in derber Weise verhöhnt.

Robert Prölss macht in seiner trefflichen Heinebiographie***) auf folgendes Urteil Goethes über Heine in den Gesprächen mit Eckermann aufmerksam: „Es ist nicht zu leugnen, er besitzt manche glänzenden Eigenschaften, allein ihm fehlt — die Liebe. Er liebt so wenig seine Leser, wie seine Mitpoeten und sich selber, und so kommt man in den Fall, auf ihn den Spruch des Apostels anzuwenden: „Und wenn ich mit Menschen- und Engeln redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.“ — Seltener genug! Prölss ist hier wie manchem vor ihm und nach ihm†) ein kleiner, aber merkwürdiger Irrtum begegnet. Die ganze Stelle handelt nämlich nicht von Heine, sondern von — Platen, dessen Namen Eckermanns Sohn später nach einer handschriftlichen Notiz seines Vaters statt der allgemein gehaltenen Wendung der früheren Ausgaben eingesetzt hat††); und doch, wie bezeichnend ist jenes Missverständnis des Biographen, die Deutung auf Heine! auf ihn passt die Stelle offenbar besser noch als auf Platen; die Liebe fehlt ihm, und aus diesem einfachen Grunde kann man ihn nicht den „Dichter der Liebe“ nennen.

„Verdrossnen Sinn im kalten Herzen hegend,
Schau ich verdriesslich in die kalte Welt“ —,

das ist die treffend gewählte, dem Dichter selbst entnommene Unterschrift eines der besten Jugendbilder Heines von Ludwig Grimm.

Dagegen bekennt Goethe in „Hans Sachsens poetischer Sendung“:

So wird die Liebe nimmer alt
Und wird der Dichter nimmer kalt.

Wüssten wir nicht, dass Heine seinen nächsten Angehörigen, freilich auch nur den nächsten, herzlich zugethan gewesen, wir würden uns manchmal versucht fühlen, an Gretchens Worte über Mephistopheles zu denken:

*) Abschnitt V „Frauenliebe und Ehe.“

**) Prölss, H. Heine S. 230 f.

***) Ebenda 1886, S. 68.

†) Z. B. dem anonymen Verfasser des Artikels in den Grenzboten „H. Heine“ 1894, Nr. 39 S. 605.

††) Vorwort zur 3. und 4. Auflage der „Gespräche mit Goethe“ von Karl Eckermann, Juni 1868.

„Kommt er einmal zur Thür herein,
Sieht er immer so spöttisch drein . . .
Es steht ihm an der Stirn geschrieben,
Dass er nicht mag eine Seele lieben.“ — —

So kommt es, dass Heines Lieder trotz ihres thränenseligen Gefühlsüberschwangs zum grössten Teile „tönende Schellen“ sind, und weil sie einem kalten Herzen entstammen, uns kalt lassen. Aber auch bei seinen besten Liedern scheint mir des Dichters Empfindung nicht viel tiefer und nachhaltiger, als die einer fröhlichen Gesellschaft, die etwa bei einer Landpartie, nach heiteren Scherzen plötzlich von elegischer Stimmung überkommen, sein Lied von der Lorelei anstimmt, um gleich darauf wieder ausgelassener Lustigkeit sich hinzugeben.

Nun hat sich zwar Heine bekanntlich keineswegs bloss in der Lyrik, sondern auch in verschiedenen andern Dichtungsarten versucht, doch ausser jener kleinen Zahl von Liedern trotz aller Begabung durchaus nichts Ganzes, Grosses, Unanfechtbares geschaffen; seinen beiden Tragödien fehlt es bei allem üppigen Gerank poetischen Schmuckwerks an dem festgefügtten Bau einer durch lebenswahre Charaktere getragenen Handlung, die, wie schon der Name verrät, des „Dramas“ Seele ist, es erst zum Drama macht; beide sind Tendenzstücke, „Almansor“ in religiöser, „Ratcliff“ in socialpolitischer Beziehung; jenes richtet seine Spitze gegen das Christentum und die jüdischen Konvertiten (es entstand vier bis fünf Jahre, bevor Heine selbst sich taufen liess), in diesem „brodelt schon“ die socialdemokratische „grosse Suppenfrage“, der Autor sagt darin sein „letztes Wort, das Lösungswort, bei dessen Ruf die fahlen Gesichter des Elends wie Purpur aufflammen und die rotbäckigen Kinder des Glücks zu Kalk erbleichen.“*) Beide Stücke (besonders Ratcliff) sind Versuche des jugendlichen Dichters in gar zu subjektiver Weise sein vielbesungenes Liebesleid auch noch in Scene zu setzen, in beiden herrscht ein blindes Fatum, wodurch hier wie überall die Erreichung aller höheren künstlerischen Absichten zur Unmöglichkeit gemacht wird. Von Almansor gesteht Heine in einem Briefe an Fr. Steinmann**) „dass dies von ihm selbst angestaunte und vergötterte Prachtwerk nicht allein keine gute Tragödie sei, sondern gar nicht mal den Namen einer Tragödie verdiene . . .“ „Eine Tragödie müsse drastisch sein“ (soll wohl bedeuten: müsse dramatisches Leben haben) „und dies sei das Todesurteil der seinig.“ Ratcliff, den Heine eine „dramatisierte Ballade“ nennt, ist kraftvoller und geschlossener in der Sprache, entbehrt aber gleichfalls des eigentlichen dramatischen Nervs so sehr, dass des Autors hohe Meinung von diesem Jugendwerke sehr unberechtigt und nur darum begreiflich ist, weil es eben des Dichters eigenen Liebesroman zum Gegenstande hat. „Es ist wahr oder ich selbst bin eine Lüge“ — schreibt er an Immermann.***)

Ein Lustspiel hat Heine, der sich den „deutschen Aristophanes nennt,†) nicht geschrieben, seine Novellen, ja selbst der mit so grossem Pomp angekündigte „Rabbi von Bacharach“, über den „die Sterne am Himmel weinen“ sollten, sind Fragmente geblieben, und seine Reisebilder sind nichts weiter als ein Konglomerat von geistreichen Einfällen, feuilletonistisches Geplauder „aus dem Hundertsten ins Tausendste“, ohne jede Tiefe und selbst ohne innern Zusammenhang; „man kann wohl ohne Übertreibung sagen,“ behauptet Brandes,††) der von Heines Dichtertalent eine sehr hohe Meinung hat, „dass Heine niemals als Künstler sich eine Aufgabe gestellt und sie gelöst habe.“ Durchweg ist in seinen

*) Vorrede zur 3. Aufl. der „Neuen Gedichte.“

**) 4. 2. 1821.

***) 10. 4. 1823.

†) Am Schlusse der Geständnisse; im letzten Gesange des Wintermärchens nennt er Aristophanes seinen Vater; die Geistesverwandtschaft beider Männer beleuchtet Brandes in einem eigenen Aufsatz (a. a. O. S. 193); sie ist bei aller Verschiedenheit der Form in der That nicht gering, nur schuf Aristophanes im Gegensatz zu Heine ganze, in sich vollendete Kunstwerke; auch hat bei aller Schärfe der politischen Satire niemand den Patriotismus des grossen griechischen Komikers in Zweifel gezogen.

††) a. a. O. S. 194.

grösseren Arbeiten „der Plan ganz lose, jede einzelne Zeile aber wieder und wieder durchgearbeitet.“

Eine ganz ungewöhnliche Begabung besass Heine ohne Frage für die Satire, das schärfste Auge für fremde Schwächen, für das Lächerliche überhaupt und einen Witz, wie ihn die Weltliteratur vielleicht nicht zum zweiten Male gesehen hat. Woher kommt es nun, dass Heine nicht einer der grössten Satiriker geworden ist? Die Antwort kann uns Schiller geben. „Der Beruf zum satirischen Dichter,“ sagt Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, „fliesst allein (!) aus einem glühenden Triebe für das Ideal, dessen Widerspruch mit der Wirklichkeit der Satiriker zu seinem Gegenstande macht.“ Bei Heine fliesst aber die Satire nicht aus jenem edelsten Triebe, sondern meistens aus rein persönlichen Motiven, aus der Rücksicht auf die eigene politische und gesellschaftliche Stellung, aus egoistischen Erwägungen, die seine Handlungsweise wie seine Schriftstellerei zeitlebens bestimmend beeinflussten; nicht selten sind die leicht erkennbaren Beweggründe für die schärfsten satirischen Ausfälle persönliche Feindschaft, Rachsucht und Bosheit; mitunter spielen sogar pekuniäre Nebenabsichten bei seinen Invektiven eine entscheidende Rolle, der Skandal wird gelegentlich sogar (wie z. B. in dem Erbschaftsstreite nach dem Tode des reichen Oheims) geradezu für Erpressungsversuche benutzt. So sinkt der Satiriker zum Pamphletisten herab und ergeht sich als solcher in Überfällen und gemeinen Beschimpfungen ehrenwerter Männer und Frauen, die wir um so weniger als Satire, d. h. als eine besondere Gattung der Poesie, anzusehn Ursache haben, da Heine selbst „das Gemeine als natürlichen Gegensatz des Poetischen“ bezeichnet.*) Wohl geisselt sein Spott auch wirkliche Schäden und Verkehrtheiten in Staat und Gesellschaft, Kunst und Wissenschaft, und zuzugeben ist, dass in solchen Fällen Heines Satire, besonders die politische, in jener „niedergedrückten, arretierten Zeit“ heilsam, ja befreiend gewirkt hat, öfter aber tritt es klar zu Tage, dass des Satirikers eigene sittliche Mängel und Gebrechen grösser sind und mehr zur Satire herausfordern, als die, welche er bekämpft; nicht selten auch missbraucht er sein Talent, indem er statt des Schlechten das Gute angreift und dem Witze die Wahrheit opfert.

Von den zahlreichen persönlichen Fehden, in denen Heine sein satirisches Talent ohne jede höhere Tendenz aus Hass und niedriger Rachsucht zersplitterte, wird an geeigneter Stelle die Rede sein, hier mag ein Beispiel harmloser Art genügen, um darzuthun, wie er einem witzigen Einfall zu Liebe unbedenklich das an sich Gute und Edle lächerlich macht, also weit davon entfernt ist, den Anforderungen, die Schiller an den Satiriker stellt, zu entsprechen.

Im zweiten Bande der Reisebilder**) spricht Heine von den Tirolern der Hochalpen und erzählt folgendes: „Von der Politik wissen sie nichts, als dass sie einen Kaiser haben, der einen weissen Rock und rote Hosen trägt. . . . Als nun die Patrioten zu ihnen hinaufkletterten und ihnen beredsam vorstellten, dass sie jetzt einen Fürsten bekommen, der einen blauen Rock und weisse Hosen trage, da griffen sie zu ihren Büchsen und küssten Weib und Kind und stiegen von den Bergen hinab und liessen sich totschiessen für den weissen Rock und die lieben alten roten Hosen.“

In der That witzig, höchst witzig! dass freilich durch solchen Spott die so oft bewährte Treue der Tiroler für ihr Herrscherhaus, ja ihre Vaterlandsliebe als ein Ausfluss kindischer Einfalt lächerlich gemacht wird, kümmert Heine nicht im geringsten. Hat er doch sein eigenes Vaterland mit seinen Königen und Fürsten, den guten wie den schlechten, seinen Dichtern, Denkern und Helden mit allem, was der Deutsche ehrt und hochhält, in viel boshafterer Weise verhöhnt, verhöhnt aus der angeborenen Neigung, das Erhabene in den Staub zu ziehen, was andern teuer und heilig ist, profanierendem Gelächter preiszugeben — aus Hass gegen jede

*) An Immermann 10. 6. 1823.

**) Kap. XII.

Autorität, welcher Art sie sei, und aus Freude an Negation und Zerstörung. Alfred Meissner,*) Heines unbedingter Bewunderer, erzählt, dass er oftmals an ihm ein „dämonisches, destruktives Lächeln“ beobachtete; „er lächelte, als wäre er der Dämon des Zerfalls und der Zerstörung selber.“ Dieses Lächeln finden wir auch unendlich oft in Heines Schriften, wo es sich um die edelsten und heiligsten Dinge handelt, und fühlen uns veranlasst an des Dichters eigene Worte**) zu denken:

„Es offenbart sich
Durch das Lächeln eines Menschen
Seiner Seele tiefste Frechheit.“ — —

„Weltverachtender Nihilismus“ ist nach Strodtmann***) „das Endresultat von Heines geistiger Entwicklung“; „er steigert sich in einigen seiner letzten Erzeugnisse zu cynischer Wildheit oder bisweilen gar zu so skurriler Obscenität, dass die Mitteilung einzelner solcher Krankheitsphantasieen für jetzt unterbleiben musste. Wie furchtbar der Stachel seiner nihilistischen Weltanschauung sich zuletzt nicht gegen die romantischen Auswüchse allein, sondern gegen die Poesie selber kehrt, erhellt unter anderem aus dem Nachwort zu einem dieser nicht zur Veröffentlichung geeigneten Gedichte, wo mit nacktem Hohne erklärt wird:

„Wisst ihr doch, dass jede Kunst
Ist am End' ein blauer Dunst.“ —

Jede Kunst? oder nur Heines eigene?

*) A. Meissner, H. Heine S. 99 f.

**) Atta Troll Kap. VII.

***) H. Heines sämtliche Werke. Vorwort zum Supplementband S. XV f.

(Die ganze Schrift erscheint demnächst im Verlage von Mitscher und Röstel (A. Stephan) in Berlin.)