

hatte er diesem Groll bitteren Ausdruck gegeben. Die Erklärung am Schlusse des Gedichtes „Und ein andermal erklär' ich euch der Fabel Moral“ brachte Hebbel wohl auf den Gedanken, daß Heine noch etwas gegen Dessauer vorhabe. Wie mir Ludwig August Frankl i. J. mitteilte, und wie Karl Emil Franzos urkundlich nachgewiesen hat, ist dies durch die Vermittelung Anastasius Grüns verhindert worden. Die „furchtbare Wahrheit“ aber, von der Hebbel spricht, findet sich im letzten Gesange des Wintermärchens „Deutschland“. Dort giebt Heine dem König den Rat, die lebenden Dichter zu schonen:

|                                       |                                      |
|---------------------------------------|--------------------------------------|
| Beleidige lebendige Dichter nicht,    | Kennst Du die Hölle des Dante nicht, |
| Sie haben Flammen und Wasser,         | Die schrecklichen Terzetten?         |
| Die furchtbarer sind als Jovis Blitz, | Wen da der Dichter hineingesperret,  |
| Den ja der Poet erschaffen.           | Den kann kein Gott mehr retten —     |

Kein Gott, kein Heiland erlöst ihn je  
Aus diesen singenden Flammen!  
Nimm Dich in acht, daß wir Dich nicht  
Zu solcher Hölle verdammen!

Wie viele Mißverständnisse auch die beiden in ihren Grundanschauungen und in der Lebensauffassung so verschiedenen Dichter getrennt haben mögen, so haben doch beide stets ihren Wert zu würdigen gewußt und fast immer dieser Würdigung unbefangenen und gerechten Ausdruck gegeben. So bildet die Geschichte der Beziehungen zwischen Hebbel und Heine immerhin in unserer, an derartigen Beziehungen nicht allzureichen Litteraturgeschichte ein lehrreiches Kapitel.

## Achtzehntes Kapitel. Richard Wagner.

Es war im Winter 1839, als Wagner zum erstenmal durch Heinrich Laube bei Heinrich Heine in Paris eingeführt wurde. Er war im Herbst jenes Jahres nach Paris gekommen als ein unbekannter Musiker „mit einer Frau, anderthalb Opern, einer kleinen Börse und einem furchtbar großen, furchtbar viel fressenden Hunde“. An Bord eines Segelschiffes war er so von Riga nach London, von London nach Paris gezogen. In Paris wollte er nun zur Geltung kommen. Dort fand ihn Laube, der ihm schon in Leipzig einen Operntext „Kosciusko“ gedichtet hatte. „Es war ein merkwürdiger Kontrast“, erzählt Laube, „als ich von der langen Unterredung mit Meyerbeer hinüberging in die ärmliche Wohnung Wagners und nun diesen rhapsodieren hörte über die Zukunft der Opernmusik. Dort wohlausgeglichene Glätte des nordischen Meeres, hier Sturm und Ungewitter in den Wogen; dort mühsam erworbene Ruhe, hier Unruhe; dort Reichtum der äußeren Mittel, hier gänzliche Armut.“ Laube führte Wagner bei

Heine ein, damit dieser bei einflussreichen Landsleuten für den begabten Künstler etwas auswirke. Dies war die geheime Absicht, von der Wagner jedoch nichts wissen durfte. Offiziell stellte er ihn dem Dichter als einen deutschen Musiker vor, der gekommen sei, mit seinen Noten Paris zu erobern. „Heine faltete andächtig die Hände ob dieser Zuversicht eines deutschen Künstlers.“ Er selbst war damals gerade in den besten Verhältnissen. Kurz vorher hatte er Frau Mathilde geheiratet und stellte den Besuchenden mit Stolz seine junge Gattin vor. Es entspann sich nach diesem ersten Besuch ein reger Verkehr zwischen Heine und Wagner. Heinrich Laube, der darüber hätte genauere Auskunft geben können, wußte sich näherer Thatsachen kaum mehr zu erinnern, als ich ihn darum befragte. Nur dies stand ihm noch in bestimmter Erinnerung, daß Wagner damals ein begeisterter Verehrer Heines und seiner Dichtungen war, ohne die Auswüchse seiner Muse, namentlich nach der sittlichen Seite hin, gutzuheißen.

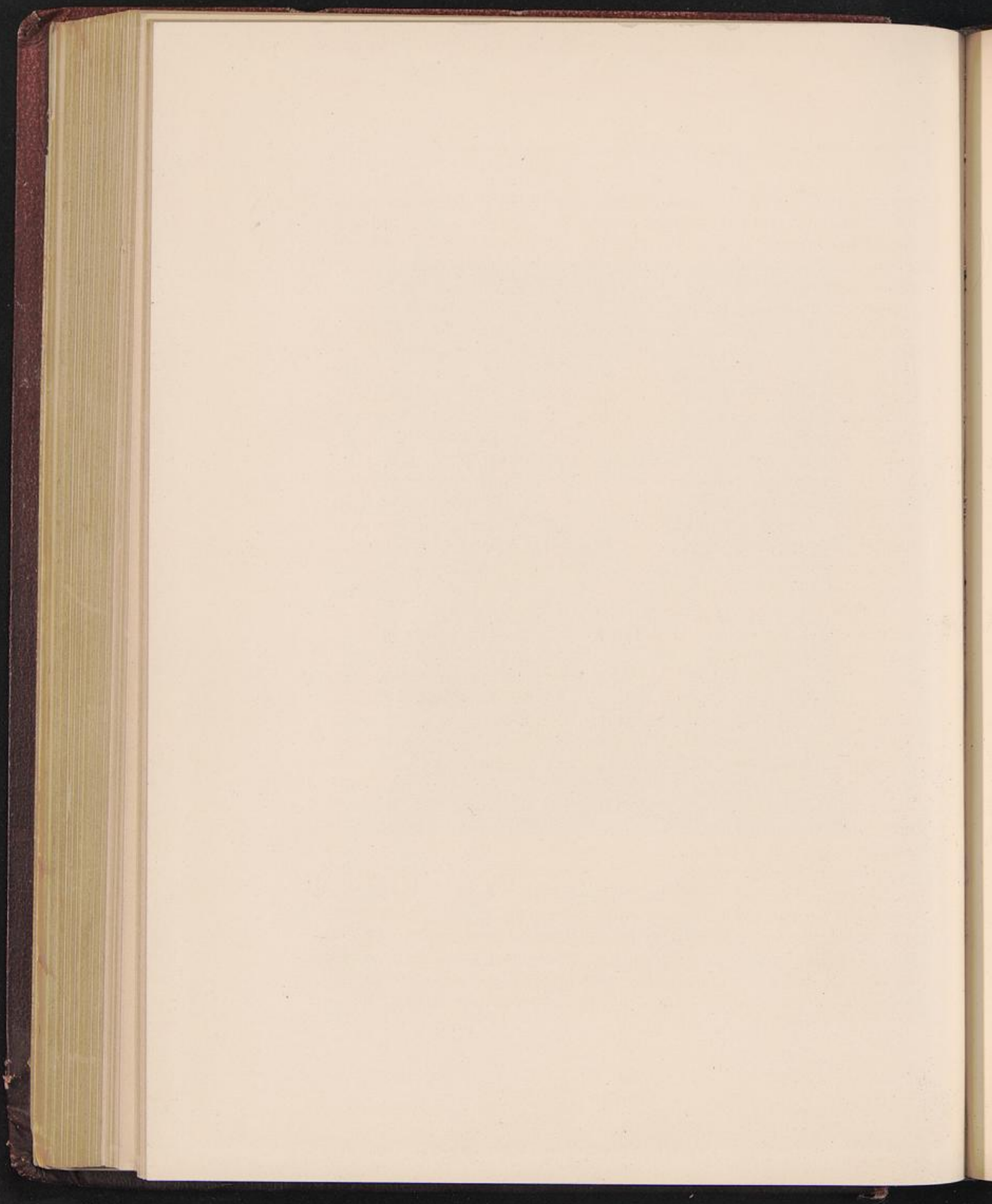
Neuerdings hat aber Friedrich Pecht, der Münchner Kunsthistoriker, in seinen Lebenserinnerungen manches über diese persönlichen Beziehungen mitgeteilt. Danach war es Laube, der Wagner und ihn, die schon früher miteinander befreundet waren, bei einem gemeinschaftlichen Diner in dem damals berühmten italienischen Restaurant Brocci in der Rue la Pelletiere gegenüber der großen Oper mit Heine zusammenbrachte. Heine hatte seine, wie der Kunstkritiker Pecht behauptet, „damals entzückend schöne Frau“ mitgebracht, die lustig und naiv, wie ein Kind, für alle drei Herren „ein wahrer Augentrost war und selbst die schöne Frau Wagner überstrahlte“. Laube verstand es, den zunächst etwas blasirt auftretenden Heine durch Widerstand zu reizen, die Liebenswürdigkeit Aduna Laubes that das übrige, um ein wahres Brillantfeuerwerk von witzigen Einfällen aus dem Dichter herauszulocken. „Unter solchem Sprühregen taute auch der bis dahin schweigsam gebliebene Wagner auf und bethätigte nunmehr jene ihm eigene wunderbare Elastizität, die so seltene Fähigkeit, mitten in größter Bedrängnis und gemeiner Not sich die vollkommenste Freiheit, den höchsten Aufschwung des Geistes zu bewahren. Er verstand vortrefflich zu erzählen, hatte das feinste Auge für komische Züge, das schärfste Gehör für die Stimmen der Natur wie auch den sichersten Geschmack für alles Schöne in der bildenden Kunst. Da er eben die abenteuerliche Reise von Riga auf einem kleinen Segelschiffe, durch den Sturm bis nach Norwegen verschlagen, gemacht hatte, so fesselte er uns bald durch die Erzählung dieser Abenteuer.“ Im Verlauf der Unterhaltung wurden auch die politischen und litterarischen Zustände der Heimat besprochen und selbstverständlich „mit Laube“ übergossen. Plötzlich fiel es Heine ein, daß die drei munteren Gesellen bei ihren hochverrätherischen Gesprächen nicht genug achtgegeben hatten, wer in ihrer Nähe saße. Pecht horchte nun in dem dichtgefüllten Salon herum und machte zu seiner nicht



Heinrich Heine.

Gezeichnet von Friedrich Pecht 1840.

Nach einer Lithographie im Verlage von C. H. Schroeder in Berlin.



geringen Ueberraschung die Entdeckung, daß an sämtlichen Tischen deutsch verkehrt wurde, der ihrige aber schon lange ein Gegenstand beständiger Aufmerksamkeit für alle übrigen geworden war. Das vertrieb sie. Nichtsdestoweniger wurden diese Diners nun bald da, bald dort fortgesetzt. Nichts ist komischer als die Art und Weise, wie sich der offizielle Wagnerbiograph mit der für ihn natürlich unangenehmen Thatsache freundschaftlicher Beziehungen seines Helden zu Heine abzufinden sucht. „Auch im ferneren Verlauf dieser ersten Pariser Epoche ist Wagner ab und zu mit Heine in oberflächliche Berührung getreten und hat ihn sogar in seiner Wohnung im Faubourg Poissonière aufgesucht“, schreibt er. Dieses „sogar“ ist geradezu köstlich; schade nur, daß der ganze Satz den vorhergegangenen Mitteilungen Pechts und der ausdrücklichen und glaubwürdigen Versicherung Laubes gegenüber die Sache einfach auf den Kopf stellt. Friedrich Pecht verkehrte damals sehr viel und sehr intim mit Heine, dessen Porträt er malte. Der Dichter stand „im Zenith seines Jettes“ und das Bild hebt sich dadurch von den früheren Porträts in eigenartiger Weise ab. Der ironische Zug fehlt völlig. Statt dessen ist auf dem runden Gesicht eine gewisse Gutmütigkeit ausgeprägt, die wir überall eher als gerade auf diesem Antlitz gesucht hätten, die aber, nach den Versicherungen seiner Freunde, doch gerade bei Heine, wenn er nicht verdrießlich oder geärgert war oder Sorgen hatte, deutlich zum Vorschein kam. Wahrscheinlich nach demselben Bilde, wenn es auch ausdrücklich in Abrede gestellt wurde, ist auch ein Kupferstich, der Heines Gesicht zur selben Zeit von einer andern Seite und etwas schärfer zeigt, gemacht worden.

Heine war es, der Wagner mit allen Notabilitäten seiner Kunst bekannt machte, vor allem mit Maurice Schlesinger, dem bekannten Musikverleger, dem Wagner seine erste Pariser Arbeit übergab, eine Komposition des Heineschen Gedichtes: „Die beiden Grenadiere“, das Voewe-Weimars für diesen Zweck ins Französische übersetzt hatte. Mit wehmütigem Humor schilderte Wagner in einem Briefe an Robert Schumann, als er gehört hatte, daß auch dieser die Heineschen Grenadiere komponiert, und daß die Marseillaise darin vorkomme, das Schicksal seiner Grenadiere: „Vorigen Winter habe ich sie auch komponiert und zum Schluß auch die Marseillaise angebracht, das hat etwas zu bedeuten! Sie wurden hier und da gesungen und haben mir den Orden der Ehrenlegion und 20000 Franken jährliche Pension eingebracht, die ich direkt aus Louis Philipps Privatschatulle beziehe. Diese Ehren machen mich nicht stolz, und ich dediziere Ihnen hiermit ganz privatim meine Komposition noch einmal, trotzdem sie schon Heine gewidmet ist. In Gleichem erkläre ich Ihnen, daß ich die Privatdedikation Ihrer Grenadiere annehme und das Widmungsexemplar erwarte“. Das war grausame Selbstironie. Es ist Wagner bekanntlich in Paris schlecht ergangen, und er war froh, in Maurice

Schlesinger einen Verleger seiner Kompositionen wie seiner musikalischen Aufsätze zu finden. Die Aufsätze Wagners in Schlesingers „Gazette musicale“ sind ausgezeichnete schriftstellerische Arbeiten und gewannen schon damals den Beifall vieler. Heine war von ihnen entzückt und verkündete das Lob Wagners in den Kreisen seiner Freunde mit Begeisterung. Wagner dagegen war bei aller Verehrung für Heine doch schon damals darüber im klaren: „Die schnell erschlaffte Spannkraft seines Talentes“ sei daraus zu erklären, daß dessen üppige Wurzel aus der heimatlichen Erde gerissen wurde. Dieses Urteil findet sich in einem Aufsatz über Meyerbeer aus dem Jahre 1840, von dem nur einzelne Fragmente in die Öffentlichkeit gedrungen sind. In einer Pariser Korrespondenz vom Juli 1841 aus Meudon nimmt Wagner mit voller Entschiedenheit die Partei Heines in dem bekannten Duellstreit mit Salomon Strauß, dem Gatten von Börnes Freundin. Wagner schrieb damals: „Heine befindet sich in diesem Augenblick in einem Pyrenäenbade und liegt auf den Tod krank. Hatte er nicht den Mut, eine ihm zugefügte schmählische Beleidigung zu rächen, so müssen wir ihn beklagen; keiner von uns hat das Recht, ihn deshalb zu schmähen, außer die Offiziere unserer Armee und die Landsmannschaften unserer Universität; beide aber gehen Heine nichts an“.

Die Anregungen aus dem Umgang mit Heine hatten aber noch eine tiefere Wirkung. Wagner selbst hat in seiner „Autobiographischen Skizze“ das Nähere erzählt. Nur in der Redaktion des Textes dieser Erzählung findet sich eine kleine Aenderung, die für die Darstellung des Verhältnisses zwischen Wagner und Heine wichtig ist. Wagner schildert nämlich seine berühmte Seefahrt von Riga nach London und sagt in der ersten Rezension seiner „Autobiographie“, die er für die „Elegante Welt“ Heinrich Laubes 1843 schrieb, darüber folgendes: „Diese Seefahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigstem Sturm, und einmal sah sich der Kapitän genötigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Scheren machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie. Die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhalten, gewann in mir eine bestimmte, eigentümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten“. Später erzählt er, wie sich die Idee bei ihm zu einem dramatischen Stoffe gestaltete. „Der fliegende Holländer“, dessen innige Bekanntschaft ich auf der See gemacht hatte, fesselte fortwährend meine Phantasie; dazu machte ich die Bekanntschaft von Heinrich Heines eigentümlicher Anwendung dieser Sage in einem Teil seines Salons. Besonders die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans gab mir alles an die Hand, diese Sage zu einem

Opernsujet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst, verfaßte den Entwurf und übergab ihn dem Herrn Pillet mit dem Vorschlage, mir danach ein französisches Textbuch machen zu lassen“. Eine kleine, aber wie gesagt, wichtige Aenderung enthielt jedoch dieser Passus in den „Gesammelten Werken“; also fast dreißig Jahre später. Dort lautet der Satz folgendermaßen: „Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans u.“. Der Unterschied zwischen dieser und der ersten Rezension ist leicht zu erkennen. Schwer jedoch ist zu erklären, was Richard Wagner dazu bewogen hat, Heine die Originalität der Sage vom „Fliegenden Holländer“ streitig zu machen, um so mehr, da nun fast authentisch festgestellt ist, daß es überhaupt kein holländisches Theaterstück dieses Titels oder Inhalts giebt und man Heine wiedergeben kann, was ihm gehört.

Wir müssen also annehmen, daß Richard Wagner die Worte Heines oder vielmehr seines Helden: „Auf diese Fabel gründet sich das Stück, das ich zu Amsterdam gesehen“, wörtlich aufgefaßt hat, während sie wohl nur eine dichterische Fiktion sind. Auch eine ähnliche, von Verehrern Wagners ausgegebene Vermutung hat kaum tiefere Begründung. G. von Glasenapp schreibt: „Heine seinerseits verdankte, wie vermutet worden ist, die Anregung zu seiner Darstellung einem englischen Melodram von Fitzball, das während seiner Anwesenheit in London mit großem Erfolge gegeben wurde, in dem aber die Verbindung des Holländers mit einem Erdenweibe nicht zum Zweck seiner Erlösung, sondern ihres Unterganges vor sich ging“. Abgesehen davon, daß dieser Nachweis sachlich ungenau ist, klingt er auch genau nach dem Philisterspruchwort: Ganz dasselbe, nur umgekehrt. Weder hat Heine dieses Melodram benutzt, noch hätte er es überhaupt zu benutzen gebraucht, da er schon in seinen Skizzen aus „Norderney“ (1826) die Sage vom Fliegenden Holländer erzählt. Schon damals schrieb er: „Ich gehe hier oft am Strande spazieren und gedenke unserer seemannischen Wundersagen. Die anziehendste derselben ist wohl die Geschichte vom Fliegenden Holländer, den man im Sturm mit aufgespannten Segeln vorbeifahren sieht, und der zuweilen ein Boot ausseht, um den begegnenden Schiffern allerlei Briefe mitzugeben, die man nachher nicht zu besorgen weiß, da sie an längst verstorbene Personen adressiert sind“.

Arthur Ellis hat in dem Journal der englischen Wagnergesellschaft in einem ausführlichen Essay: „From Fitzball to Wagner“ die Frage gründlich erörtert, aber auch seine Schlüsse sind nicht richtig. Er kam zu dem Resultat, es sei allerdings die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Heine am 7. April 1827 einer Vorstellung des „Flying Dutchman“ im Adelphitheater zu London beigewohnt habe. Diese Möglichkeit ist aber vollständig ausgeschlossen, wie sich der sonst so gründliche Autor aus jeder Heinebiographie hätte überzeugen können. Am 7. April

war Heine noch in Lüneburg bei seinen Eltern, und erst in der zweiten Hälfte des Monats reiste er nach London. Aber Athlon Ellis giebt zu, daß von einer stofflichen Verwandtschaft zwischen Fitzballs Melodram und Heines Erzählung nicht die geringste Spur bestehe.

Auch Wolfgang Goltz hat in einer vortrefflichen litterarhistorischen Studie in den „Bayreuther Blättern“ die Sage vom Fliegenden Holländer auf ihr Alter und ihre einzelnen Bestandteile kritisch untersucht. Nach seinen Ausführungen ist es bisher nicht gelungen, den Fliegenden Holländer in älterer Zeit nachzuweisen; nur Aufzeichnungen aus dem neunzehnten Jahrhundert nennen ihn. Er fragt: „Sollte hier wirklich eine junge Sagenschöpfung vorliegen, welche der individuellen Kunstpoesie entstammt und von hier aus auch zum Teil volkstümlich wurde?“ Wie es scheint: Ja, solange eine ältere Quelle eben nicht nachzuweisen ist. Goltz meint, daß Heine vielleicht damals noch mündliche Ueberlieferungen zu Gebote gestanden haben. Des Dichters Ausführungen über die Sage stimmen mit den übrigen Zeugnissen in der Hauptsache überein, nur das Motiv der Erlösung durch treue Liebe fügt er aus eigener Phantasie hinzu. In der dramatischen Einkleidung der Sage, ebenso wie in dem galanten Abenteuer, das Heine mit seiner Geschichte verknüpft, erblickt Goltz die einzige thatsächliche Einwirkung der englischen Theaterverhältnisse des Jahres 1827. Goltz, der ein begeisterter Anhänger Wagners ist, sucht den Widerspruch zwischen den beiden oben zitierten Aeußerungen des Meisters folgendermaßen zu erklären: „In den Gesprächen, die Richard Wagner mit Heine über den Gegenstand führte, sind sicherlich diese Dinge erwähnt worden. Dabei mag Heine allerdings gesagt haben, daß er von einem Theaterstück gleichen Titels wisse, daß das der äußere Anlaß dazu war, daß er seine Geschichte in einer dramatischen Skizze hinwarf, aber den Inhalt entnahm er dieser angeblichen holländischen Vorlage nicht, den erfand er selber“.

Aber alle Nachweise der Originalität dieser Idee stehen doch in zweiter Reihe neben dem vollen und uneingeschränkten Bekenntnis Wagners, daß ihm Heines „Fliegender Holländer“, der sich bekanntlich in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ befindet, „alles an die Hand gab, diese Sage zu einem Opernsubject zu benutzen“. Das ist für uns das allein Wichtige. Und in der That baut sich die Handlung der Oper wesentlich auf dem prosaischen Entwurf Heines auf. Dort wie hier eröffnet die Begegnung zwischen dem Fliegenden Holländer und dem Vater, Daland, das Stück. Es folgt der Diamantenhandel, die Werbung um die Tochter, die Begegnung mit dieser, nur daß Wagner Senta in einer Ballade das aussprechen läßt, was ihr bei Heine der arme Holländer beim Anblick des Bildes erzählt, endlich im dritten Akt der Liebestampf zwischen beiden und die Erlösung mit den Worten: „Hier, sieh mich, treu Dir bis zum Tod“. Man

kann, vergleicht man beide Entwürfe, es nicht mehr bestreiten, daß Heine die dramatische Grundlage zu dem Werke Wagners gegeben hat. Und dies ist um so wichtiger, als hier die Quelle entspringt, aus der Wagner selbst den ersten poetischen Labetrunk geschöpft hat. „Von hier beginnt meine Laufbahn als Dichter“, sagt er in der „Mitteilung an seine Freunde“. Man wird es aus dem Späteren begreifen, warum ich hier besondern Wert darauf lege, zu konstatieren, daß gerade der ethische Schluß der Dichtung, die Sühne und Versöhnung durch die Treue des Weibes, das Leitmotiv für Wagners gesamte Dichtungen geworden ist. Dieses Weib wird dann in poetischer Entwicklung „das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib — sage ich es mit einem Wort heraus: das Weib der Zukunft“. Und da gerade dieses Motiv des Entwurfs das geistige Eigentum Heines ist, so wird man doch wohl von einem entscheidenden Einfluß des Dichters auf den Tonkünstler sprechen dürfen.

Wenig ist zur Geschichte des „Fliegenden Holländers“ noch nachzutragen. Wie Wagner an der oben bereits angeführten Stelle mitteilt, verständigte er sich damals mit Heine und reichte seinen Entwurf der großen Oper ein. Das Schicksal desselben ist bekannt; Wagners Entwurf wurde angekauft und einem von Pillet protegierten französischen Komponisten Dietrich übergeben. Unter dem Namen „Le Vaisseau fantôme“ ging diese Oper am 9. November 1842 in Szene und erfuhr eine Niederlage. Heine selbst berichtet darüber in seinen „Briefen über die musikalische Saison“ an die „Mugsburger Allg. Zeitung“ wie folgt: „Der Fliegende Holländer von Dietrich ist seitdem traurig gescheitert; ich habe diese Oper nicht gehört, nur das Libretto kam mir zu Gesicht, und mit Widerwillen sah ich, wie die schöne Fabel, die ein bekannter deutscher Schriftsteller (H. Heine) fast mündgerecht für die Bühne erfunden, in dem französischen Text verhunzt worden“. In demselben Bericht erzählt Heine auch von der Abreise Wagners nach Deutschland. Soviel ich weiß, ist dies die einzige Stelle in seinen Schriften, wo er des Künstlers erwähnt mit folgenden Worten: „Welche traurigen Erfahrungen mußte Herr Richard Wagner machen, der endlich der Sprache der Vernunft und des Magens gehorchend, das gefährliche Projekt, auf der französischen Bühne Fuß zu fassen, klüglisch aufgab und nach dem deutschen Kartoffellande zurückflatterte“.

Ueber den „Fliegenden Holländer“ wie über Wagners spätere Dichtungen hat sich Heine wohl kaum mehr ausgesprochen, da ihm diese meist fremd geblieben sind. Und nur als ein Scherz ist aufzufassen, was Heine dem Schriftsteller Theodor Hagen im Jahre 1844 in Bezug auf Wagner sagte: „Wissen Sie, was mir an diesem Talent verdächtig ist? Daß er von Meyerbeer empfohlen ist“. In dem Antagonismus gegen Meyerbeer hätten sich Wagner und Heine eigentlich schon damals und auch später noch zusammenfinden müssen. Es war aber nicht der Fall,

und von ferneren Beziehungen zwischen beiden ist seit der Abreise Wagners von Paris nichts bekannt. Es haben wohl auch solche Beziehungen nicht mehr stattgefunden. Und doch, so glaube ich wenigstens, hätte nicht nur der negative Haß, sondern auch die positive Liebe beide Geister bei näherer Verständigung zusammenführen müssen! Freilich, Heine gehörte dem Deutschland von 1830, der halbvergangenen Zeit an, Wagner dem der neuern Zeit, der Gegenwart, die andere Ideale auf ihre Fahnen geschrieben hatte und andere Ziele verfolgte als jene. Aber es will uns doch scheinen, als ob die Ansichten beider über Kunst und Poesie gar nicht so weit auseinandergehen. So meine ich, daß Wagner keinen Augenblick angestanden hätte, die Worte Heines zu unterschreiben: „Was ist in der Kunst das Höchste? Das, was auch in allen anderen Manifestationen des Lebens das Höchste ist: die selbstbewusste Freiheit des Geistes!“ Und auch das könnte Wagner gesagt haben: „Mit der Ausbildung des Bewußtseinlebens schwindet bei den Menschen jedes plastische Begebnis, am Ende erlischt sogar der Farbensinn, der doch immer an bestimmte Zeichnung gebunden ist, und die gesteigerte Spiritualität, das abstrakte Gedantentum, greift nach Klängen und Tönen, um eine lallende Ueberschwänglichkeit auszudrücken, die vielleicht nichts anderes ist als die Auflösung der ganzen materiellen Welt; die Musik ist vielleicht das letzte Wort der Kunst, wie der Tod das letzte Wort des Lebens“.

Auf der anderen Seite: Wer, der Heine genau kennt, zweifelt daran, daß er Sätzen wie den folgenden freudig zugestimmt hätte: „Der notwendige Drang des dichtenden Verstandes ist daher die Liebe, und zwar die Liebe des Mannes zum Weibe, nicht aber jene frivole, unzüchtige Liebe, in welcher der Mann sich nur durch einen Genuß befriedigen will, sondern die tiefe Sehnsucht, in der mitempfundene Wonne des liebenden Weibes sich aus seinem Egoismus erlöst zu wissen; und diese Sehnsucht ist das dichtende Moment des Verstandes“. Oder dem folgenden Satz Wagners, der mit manchem gleichlautenden Heines übereinstimmt: „Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eignen Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; nur einer kann dies — der Künstler“. Als Wagner von Paris arm an Erfolgen, reich an Hoffnungen abreiste, da trug er an Bord seines Lebensschiffes die Götter der Zukunft. Heines Lebenssonne aber begann sich schon abwärts zu neigen, und darum konnten sich beide auf ihren Bahnen nicht mehr begegnen.

Wenn aber der junge Musiter mit großen Hoffnungen in die deutsche Heimat zog, so werden wir wohl kaum fehlgehen, wenn wir auch an seinen neuen Werken dem deutschen Dichter einen gewissen Anteil zuschreiben. Ich habe die Ueber-

zeugung, daß Heines „Tannhäuser“ auf die Dichtung Wagners einen gewissen Einfluß gehabt hat.

In demselben dritten Bande des „Salon“, der mit den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ beginnt, befand sich auch das Tanzpoem des „Doktor Faust“ und jener Teil der „Götter im Exil“, der später durch die „Göttin Diana“ vervollständigt wurde. Daß also Wagner, der sich dort willig dem Eindruck der dichterischen Schöpfung gefangen gab, wo er dieselbe, um mit seinem Biographen zu sprechen, erst „aus der frivolen Umhüllung“ befreien mußte, hier an dem rein poetischen Gebilde achtlos vorübergegangen, das unmittelbar auf jene Erzählung folgte, wird wohl niemand im Ernste behaupten wollen. Um so weniger, wenn man bedenkt, daß der Stoff schon den Knaben und Jüngling beschäftigt, daß diesen schon die Erzählung von Ludwig Tieck und die Geschichte von E. T. A. Hoffmann unbefriedigt ließen, während der Mann bei Heine alles fand, was er suchte und ersehnte, ja, was auf seinen künstlerischen Gestaltungstrieb notwendig Eindruck üben mußte: den Hauch des einfachen, echten Volksgedichtes in seiner ursprünglichen Reinheit und Naivetät.

Wagner selbst erzählt: „Das durchaus moderne Gedicht Tiecks las ich jetzt hier durch und begriff nun, warum seine mystisch-koette, katholisch-frivole Tendenz mich zu keiner Theilnahme bestimmt hat; es ward mir dies aus dem Volksbuch und dem schlichten Tannhäuserliede ersichtlich, aus dem mir das einfache, echte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unverstellten, schnell verständlichen Zügen entgegnetrat“. Nun giebt es aber gar kein Volksbuch vom Tannhäuser, und so ist es mehr als wahrscheinlich, daß Wagner das Lied aus der Darstellung Heines und nicht, wie sein neuester Biograph meint, aus den „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm, kennen gelernt hat. Man lese nur die Darstellung des Stoffes und die Bemerkungen dazu bei Heine und bei Wagner, so wird man eine wunderbare Uebereinstimmung in der Auffassung und Behandlung des Sujets finden, die seltsamerweise bis heute noch wenig beachtet worden ist. Nur ein Moment fehlt bei Heine, das Wagner ganz allein gehörte: nämlich die Vermählung zweier Sagenmotive und die künstlerische Verwebung des „Sängerkrieges auf der Wartburg“ mit dem Tannhäuserstoff zu einem harmonischen Ganzen. Und wenn wir nun Heine folgen, wie er in das Heiligtum des deutschen Volksgedichts eintritt, ist es uns da nicht, als hörten wir die Stimme Richard Wagners zu uns sprechen: „Es war mir, als hätte ich in einem dumpfen Bergschacht plötzlich eine große Goldader entdeckt, und die stolz einfachen, urkräftigen Worte strahlten mir so blank entgegen, daß mein Herz fast geblendet wurde von dem unerwarteten Glanz. Ich ahnte gleich, aus diesem Liede sprach zu mir eine wohlbekannte Freudenstimme; ich vernahm darin die Töne jener verkörperten Nachtigallen, die

während der Passionszeit des Mittelalters mit gar schweigsamen Schnäblein sich versteckt halten mußten und nur zuweilen, wo man sie am wenigsten vermutete, etwa gar hinter einem Klostergitter, einige jauchzende Laute hervorflattern ließen. Nächst dem Hohen Liede des großen Königs (ich spreche von König Salomo) kenne ich keinen flammenderen Gesang der Zärtlichkeit als das Zwiegespräch zwischen Frau Venus und dem Tannhäuser. Dieses Lied ist wie eine Schlacht der Liebe, und es fließt darin das roteste Herzblut.

So und nicht anders dachte und sprach Richard Wagner, als ihm der Stoff in seiner ganzen Größe und Herrlichkeit aufging; und darum ist es viel mehr als eine litterarhistorische Kombination, wenn wir annehmen, daß auch die Heinesche Darstellung des „Tannhäuser“, wie die des „Fliegenden Holländer“ einen mächtigen und nachhaltigen Eindruck auf sein künstlerisches Gemüt ausgeübt habe. Julian Schmidt macht in der ersten Auflage seiner Litteraturgeschichte noch die Bemerkung, daß sich auch in „Lohengrin“ Anklänge an Heine finden. In der That findet sich in Heines „Elementargeistern“ (1834) die „Schwanensage“ in folgender Fassung: . . . Auch kommt es oft vor, daß die Nixen, wenn sie sich mit den Menschen in ein Liebesbündnis einlassen, nicht bloß Verschwiegenheit verlangen, sondern auch bitten, man möge sie nie befragen nach ihrer Herkunft, Heimat und Sippschaft („Woher die Fahrt und wie mein Nam' und Art“). Auch sagen sie nicht ihren rechten Namen, sondern sie geben sich unter den Menschen sozusagen einen *nom de guerre*. Der Gatte der Cleveschen Prinzessin nannte sich Helias. „War er ein Nix oder ein Elfe?“ In der französischen Ausgabe der „Elementargeister“ folgt hier noch dieser Passus: „Der Schwan, welcher ihn ans Ufer führte, erinnert mich an die Sage von jenen Wesen, die man Schwanenjungfrauen nennt“. Es folgt hier die Geschichte von diesem Helias, wie sie sich in unseren Volksmärchen vorfindet:

Im Jahre 711 lebte Beatrix, die einzige Tochter des Herzogs von Cleve. Ihr Vater war tot, und sie war Herrin von Cleve und vielen andern Ländern. Eines Tages saß das junge Burgfräulein im Schlosse von Rymwegen; es war schönes Wetter, die Luft war klar, und sie schaute hinab in den Rhein. Dort gewahrte sie ein seltsamlich Ding. Ein weißer Schwan glitt den Fluß hinab, und er trug ein güldenes Kettlein an seinem Halse. An der Kette war ein Rachen befestigt, den der Schwan vorwärts zog; in dem Rachen saß ein schöner Mann; er hielt ein Goldschwert in seiner Hand, ein Jagdhorn hing an seiner Seite, und er trug einen kostbaren Ring am Finger. Der junge Mann sprang ans Land und führte lange Reden mit dem Fräulein; er sagte ihr, daß er ihr Land beschützen und ihre Feinde vertreiben werde. Der junge Mann gefiel ihr so gut, daß sie sich in ihn verliebte und ihn zum Gatten nahm. Aber er sagte ihr: „Fraget mich

niemals nach meinem Geschlecht und meiner Herkunft, denn an dem Tage, wo Ihr mich danach früget, müßte ich von Euch scheiden, und Ihr würdet mich niemals wiedersehn!" Und er sagte ihr noch, daß er Helias heiße. Er war von hoher Gestalt, ganz wie ein Riese. Sie hatten nachmals mehrere Kinder miteinander. Aber nach Verlauf einiger Jahre, in der Nacht, als Helias nebst seiner Gemahlin im Bette lag, sprach die Prinzessin, ohne der Warnung zu gedenken: „Herr, wollt Ihr nicht unsern Kindern sagen, woher Ihr gekommen?“ Bei diesen Worten verließ Helias seine Gemahlin, sprang in sein Schwanenschiff und ward nimmermehr gesehen. Die Frau härmte sich ab und starb vor Gram und Reue im selbigen Jahr.

Es scheint jedoch, daß er seinen drei Kindern seine drei Kleinodien, das Schwert, das Horn und den Ring, zurückließ . . . u. s. w.

Es ist ferner sehr leicht möglich, daß Wagner bei Heine auch manche Anregung für seine große Trilogie „Der Ring des Nibelungen“ gefunden hat.

Heines begeisterte Aussprüche über das Nibelungenlied sind bekannt. „Jedenfalls aber ist dieses Nibelungenlied von großer gewaltiger Kraft . . . Und gar von der Sprache, worin es gedichtet ist! Es ist eine Sprache von Stein, und die Verse sind gleichsam gereimte Quadern. Hie und da aus den Spalten quellen rote Blumen hervor, wie Blutstropfen, oder zieht sich der lange Epheu herunter, wie grüne Thränen.“ . . . Und wiederum finden sich in den nordischen Sagen, welche Heine in seinen „Elementargeistern“ (Helge und Sigrun und die Wölundursagen) erzählt, viele mit der „Götterdämmerung“ verwandte Züge, welche einzeln hervorzuheben zu weit führen würde.

Nur kleine Seelen werden, von einseitiger Verehrung für den einen oder den anderen Namen getrieben, an diese Bemerkungen nun die Frage der Dankbarkeit knüpfen und dem Künstler verargen, daß er dem Dichter gegenüber diese Tugend nicht geübt habe. Ich nenne ein solches Verfahren in der poetischen Ethik kleinlich, obwohl ich es im Leben schön und nachahmenswert finde. Kleinlich finde ich es, wenn man die Richtschnur des praktischen auf das geistige Leben anwendet. Es giebt keine Dankbarkeit im herkömmlichen Sinne des Wortes in der Kunst wie in der Kritik. Und wenn Heine zehnmal mehr für Wagner persönlich und durch seinen Einfluß geleistet hätte, als dies thatsächlich der Fall war, so hätte Wagner nicht allein das Recht, sondern sogar die Pflicht gehabt, in demselben Moment, wo seine Welt- und Kunstanschauung sich von der des Dichters trennte, seinen abweichenden Standpunkt zu betonen. Daß es bei einer solchen Scheidung nicht ohne Feindseligkeiten abgeht, weiß jeder, der einmal den Prozeß einer litterarischen Trennung und Entfremdung durchgemacht oder auch nur aufmerksam verfolgt hat. Jeder kennt das Gedicht „Jungkaterverein für Poesiemusik“ im „Romanzero“, in dem Heine den

„Ragenfrühling“ der Poesie verspottet, der sich in Kunst und Leben regte. Das Gedicht ist 1853 entstanden und richtet sich offenbar mehr gegen Liszt als gegen Wagner, obwohl auch dieser scharf mitgenommen wird. Ja, im Originalmanuskript des Gedichtes findet sich auf ihn die später gestrichene Strophe:

„Er will eine Tonkunst ohne Kunst,  
Er will vom Perrüdentume  
Emanzipieren die Tonpoesie,  
Des Traumes blaue Blume.“

In einem Briefe an den rheinischen Musikverleger Michael Schloß bemerkt Heine am 10. Juni 1854: „In Bezug auf Wagner haben Sie mich mißverstanden; ich habe nämlich keinen Aufsatz über denselben geschrieben, sondern ein Gedicht, welches in einem Cyklus enthalten, den der erste Band meiner »Vermischten Schriften« bringen wird“. Dies ist das letzte Mal, daß Heine Wagners gedenkt, von dessen Werken er nur das „Kunstwerk der Zukunft“ (1850) und das Buch „Oper und Drama“ (1852) gelesen haben konnte.

Daß sich die Wege Heines und Wagners trennen mußten, ist aus der ganzen Anlage und Richtung beider Geister begreiflich. Der Heine des „Romanzero“ und der Wagner des „Lohengrin“ waren nicht mehr zwei verschiedene Menschen mit verschiedenen Ansichten; das waren zwei verschiedene Zeitalter, zwei scharf voneinander getrennte Weltanschauungen, die vielleicht nie zu einer inneren Harmonie gelangen werden. Je mehr Heine der jüdisch-hellenistischen Richtung sich zuneigte, desto mehr ward Wagner von der christlich-germanischen Weltanschauung ergriffen. Und während Heine sich rückwärts wandte zu den herzblutenden Sängern und Märtyrern seines Volkes, während sein Geist auf den Fluren des heiligen Landes der Erzväter und Evangelisten weilte, lebte Wagner im Norden mitten unter den Göttern von Walhall, und sein Geist schaute in die Zukunft des deutschen Volkes, die er aus dessen götterdämmernder Vergangenheit sich mit kühner Phantasie aufbaute.

Aus dieser Quelle entsprang der Antagonismus Wagners gegen Heine, der sich immer mehr verschärfte, je tiefer sich Wagner in seine eigene Weltanschauung einlebte. Fortan sah er in Heine nur noch den Repräsentanten des modernen Judentums, und dieses Judentum der „Jetztzeit“ bekämpfte er als den Gegensatz zu seiner deutschen Kunst auf das heftigste. Wagner stritt gegen das Judentum, nicht aber gegen die Juden, von denen er viele zu seinen besten Freunden und treuesten Aposteln zählte.

Drei- oder viermal ergreift Richard Wagner in seinen späteren Werken die Gelegenheit, sein Bekenntnis in diesen Fragen abzulegen. Natürlich hat er dabei stets triftige Veranlassung, Heine zu besprechen, und ebenso natürlich, daß sich diese

Kritik von Jahr zu Jahr verschärfte. In dem Aufsatz: „Das Judentum in der Musik“, 1852 geschrieben, findet sich das erste Urteil über Heine, soweit ich es beurteilen kann, das gerechteste, aus einer genaueren Kenntnis des Dichters hervorgegangen. Es lautet: „In der Zeit aber, wo das Dichten bei uns zur Lüge wurde, unserem gänzlich unpoetischen Lebens Elemente alles mögliche, nur kein wahrer Dichter mehr entspringen wollte, da war es das Amt eines sehr begabten dichterischen Juden, diese Lüge, diese bodenlose Nüchternheit und jesuitische Heuchelei unserer immer noch poetisch sich gebarenwollenden Dichterei aufzudecken“. Wenn nun aber Wagner, der diese Mission des Dichters richtig erkannte, später von Heine behauptet, daß er „nun selbst wieder sich zum Dichter leg und dafür auch seine gedichteten Lügen von unseren Komponisten in Musik gesetzt erhielt“, so wird er, wie ich meine, weder damals allgemeine Zustimmung zu diesem Urteilspruch gefunden haben, noch auch jemals diese finden.

Auch in der Studie über „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ bietet sich Veranlassung, Heines zu gedenken. Wagner schildert dort den Verlauf unserer geistigen Entwicklung von Goethe bis auf die „Jetztzeit“ folgendermaßen: „Eine andere Zeit war angebrochen: die Jetztzeit, wie sie leibt und lebt. Der Besieger Platens sandte uns aus Paris, seiner Wahlheimat, seine witzigen Couplets in deutsch-poetischer Prosa zu, und Heinescher Geist ward jetzt der Vater einer Litteratur, deren Eigentliches in der Verspottung jeder ernstlichen Litteratur bestand. Wie zu gleicher Zeit die Datonschen Karikaturen das Herz des Pariser Epicieurs erfreuten, dem nun recht deutlich vor den Augen gezeigt wurde, daß alles Große und Ernste doch eigentlich nur zum Belachtwerden da sei, so labten die Heineschen Witze das Gefühl des deutschen Publikums, welches sich jetzt über den Verfall der deutschen Geistesblüte mit dem ihm nun fast ersichtlich gemachten Gedanken trösten konnte, daß damit am Ende doch wohl nicht gar so viel verloren wäre“. Die dritte und, soviel ich weiß, letzte Stelle, in der sich Wagner mit Heine beschäftigt, findet sich in dem Aufsatz „Ueber das Dichten und Komponieren“. Wagner zieht dort gegen die modernen Verkünftler, namentlich gegen Scheffel zu Felde, gegen dessen epische Gedichte seiner Ansicht nach „selbst die Bänkelsängerreime Heinrich Heines immer noch einiges Vergnügen gewähren“. Dieses Urteil, das abfälligste, das wohl je über Heines Dichtungen gefällt wurde, erbitterte zur Zeit, da es ausgesprochen wurde, die Verehrer und Freunde des Dichters auf das äußerste. Wir denken heute kühler darüber und sehen in diesen immer schroffer sich gestaltenden kritischen Urteilen nur Symptome jener Weltanschauung, die zwei so hervorragende Geister trennen mußte. Wir hätten allerdings diese Urteile auch in etwas milderer Form gewünscht. Aber wer hat ein Recht, dem Genius seine Bahnen, dem Meister seine Worte und Formen vorzuschreiben? Doch wenn wir dies alles anerkennen und mit Verständnis

würdigen, so werden wir gleichwohl die Ueberzeugung nicht verschweigen dürfen, daß Richard Wagner die Bedeutung Heines nicht nach allen Richtungen erkannt und gerecht beurteilt hat. Er erkannte nur Heines negative Mission; seine positive Bedeutung als letzter Romantiker und als erster moderner Dichter hat er in Abrede gestellt. Wir können dies beklagen, aber wir haben kein Recht, es zu verurteilen. Freuen wir uns vielmehr, daß das Geschick zwei so hervorragende deutsche Geister auf ihren Lebensbahnen doch einmal zusammengeführt, freuen wir uns der Früchte, die diesem Zusammentreffen entsprossen sind, alles übrige sei den beiden Geistesfürsten selbst überlassen, die aus demselben Mutterboden der deutschen Romantik hervorgegangen sind und sich nun zu denselben lichten Höhen emporgerungen haben.

### Neunzehntes Kapitel. Ferdinand Lassalle.

Die Thatfache, daß Heine der erste war, der den Wert und die Bedeutung Ferdinand Lassalles erkannt und seine Zukunft vorausgesagt hat, ist allgemein bekannt und oft besprochen worden. Um so mehr ist es zu verwundern, daß die Beziehungen zwischen diesen beiden Männern weniger bekannt sind. Die Biographen beider wissen darüber so gut wie nichts zu erzählen. Und doch ist diese Beziehung so wichtig, daß der einzige Biograph Lassalles, Georg Brandes, sie geradezu zum Ausgangspunkte seiner Darstellung gemacht hat.

Als ein neunzehnjähriger Jüngling kam Ferdinand Lassalle nach Paris, angeblich um dort philologische Studien zu treiben. In Paris lebte damals ein Vetter von ihm, der später bekannt gewordene Ferdinand Friedland. Dieser war 1810 zu Pleß in Schlesien geboren, hatte das Gymnasium zu Breslau besucht und sollte sich, „der Väter Sitte ehrend“, dem Handelsstand widmen. Er zog es aber vor, aufs Geratewohl 1845 nach Paris zu gehen, wo er anfangs mit harten Entbehrungen zu kämpfen hatte, bald aber sich heimisch fühlte und mit den bedeutendsten politischen und litterarischen Persönlichkeiten in Verkehr trat. Man behauptete damals sogar, Friedland sei der Vertrauensmann des Herzogs von Décazes und in nahen Beziehungen zur französischen Regierung. Dieser Mann war es, der Lassalle bei Heine einführte. Heine war ein großer Menschenkenner; er hatte einen seltenen geistigen Scharfblick und eine durchdringende Klarheit in der Beurteilung der Menschen. Er ließ sich weder von dem äußern Erfolg, noch von einer gewissen Glätte der Formen oder gar von der Gewandtheit im Umgang blenden. Die Einsamkeit hatte ihn abgefühlt für die Dinge dieser Welt; er hatte jene ruhige Fassung gewonnen, um Menschen und Dinge zu beurteilen, die man bei lange Kranken sehr oft findet. Er erkannte in Lassalle sofort die bedeutende geistige Individualität und das Genie der Persönlichkeit. Dieses