

Zwischen Deutschland und Frankreich

Im Frühjahr 1823 dachte der junge Heine nach Paris überzusiedeln, um dort „für Verbreitung der deutschen Literatur tätig zu sein, die jetzt in Frankreich Wurzel faßt“. Da er acht Jahre später das erschute Pflaster der Boulevards betrat, pflanzte er sofort das Banner der deutsch-französischen Verständigung auf, und zu dieser Verständigung schien ihm die Verbreitung der deutschen Literatur in Frankreich nicht der schlechteste Weg.

Wenn sich der Dichter mit aller Leidenschaft seiner glühenden Seele mühte, die Brücke geistiger Vermittlung über den Rhein zu schlagen, war er dabei in vielem ein Deuter seiner Zeit, in manchem ein Kündler späterer Zukunft. Der dreißigjährige Krieg hatte nicht nur das an sich welkende deutsche Wirtschaftsleben bis auf die Keime zerstört, sondern auch das deutsche Geistesleben wie unter einer Schuttlawine begraben. Auch kulturell sah es öde, wüst und leer auf den Gefilden aus, über die ein Menschenalter lang die wilden Scharen Wallensteins, Tillys und Gustav Adolfs gesegt waren, und mehrerer Menschenalter bedurfte es, bis das deutsche Volk sich wieder aus dem Größten herausgearbeitet hatte. Das Deutschland nach dem westfälischen Frieden war in allem dem Einfluß des Auslandes preisgegeben, und wie die französische Industrie, aufgestachelt durch die Merkantilpolitik, mit ihren Waren die deutschen Gauen überschwemmte, so drang auch die französische Kultur untersuchend über den Rhein. Da die Greuel der Kriegszeit der bürgerlichen

Klasse Kisten und Kasten geleert und das Mark in den Knochen gedörret hatten, brachte sie nicht mehr die schöpferische Kraft zu einer eigenen Kultur auf, sondern sah den üppig ins Kraut geschossenen Dynasten und ihren Hofjunkern Bildungs- wie Lebensideale ab. Da aber auch diese halbverfaulten Schichten nicht fähig waren, eine eigne Kultur aus sich heraus zu schaffen, gefiel sich noch der erbärmlichste Winkeldespot im ödesten Abklatsch des Sonnenkönigtums von Versailles. So verwilderte die deutsche Sprache zu einem mit französischen Brocken durchsetzten Kauderwelsch, so lebte die deutsche Schaubühne nur von der Einfuhr französischer Werke, so zwängte sich die deutsche Dichtung in den Schnürleib der französischen Versregeln, so äffte die deutsche Baukunst sklavisch das französische Barock und Kokoko nach, und so lernte schließlich auch das biedere Bürgertum alles Deutsche als unfein misachten, alles französische als vornehm hochschätzen: „Meine Lehrmeister“, schrieb die Kulmus um 1730 an Gottsched, „haben mich versichert, es sey nichts gemeiner als deutsche Briefe, alle wohlgestittete Leute schreiben französisch“. Aber dieser dünn aufgetragene äußerliche Firnis begann abzublättern, als sich die bürgerliche Klasse Deutschlands wieder den Schlummer von den Lidern rieb. Ihr erster helläugiger, tapferer Dorkämpfer Lessing führte in seiner Hamburgischen Dramaturgie, nach Mehring der höchsten nationalen Kundgebung seit Hutten's Pamphleten, unerbittliche fehdte gegen das französische Übergewicht in der Bühnenkunst, und was er Seite an Seite mit Herder begonnen, vollendeten die Schiller und Goethe: sie schufen eine deutsche Nationalliteratur. Während man aber die französische Herrschaft im Geistesleben abzuschütteln suchte, erwachte in allerdings kleinen Kreisen eine lebhaftige Neigung für das politische Leben der Franzosen. Die besten Geister Deutschlands, wie Bürger, Klopstock, Voß, Herder, Klüger, Schläger, Schiller, Fichte und Kant erglühnten für der Freiheit Morgenröthe, die mit dem Bastillensturm so herrlich im Westen aufgegangen, aber als auch hier eine große gesellschaftliche Umwälzung nicht mit Rosenwasser getauft werden konnte, dachten nur die wenigsten, neben Voß auch Kant und Fichte, unspieß-

bürgerlich genug, um ihrer ursprünglichen Begeisterung treu zu bleiben. Dann kamen die Kriege der Revolutionszeit und des Kaiserreichs und schüttelten Menschen und Dinge in Europa durcheinander wie Nüsse in einem Sack. Über deutschen Gebietsstrichen wehte die Trikolore, und wie welsches Soldatenvolk sich in alle Ecken und Winkel des deutschen Vaterlandes hinein heimisch machte und in manchen Familien, wie Heines Tambourmajor, eine Gastrolle gab, so lernten deutsche Rheinbundsoffiziere und -soldaten auf dem Marsch nach Spanien französische Sitten und französisches Leben kennen. Napoleon selbst sprach Wieland seine ehrende Bewunderung aus und übte im Gespräch mit Goethe fast sachmännische Kritik an Werthers Leiden, dem Lieblingsbuch eines ganzen Geschlechts auch in Frankreich, das er einst im Schatten der Pyramiden gelesen hatte.

Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nämlich war den Franzosen die deutsche Literatur keine unentzifferbare Runenschrift mehr. Bis weit in dieses Jahrhundert hinein galten die Deutschen den Franzosen als ein Barbarenvolk, und mit bissigem Spott wünschte noch Voltaire den Nachbarn jenseits des Rheins für ihre Literatur mehr Ideen und weniger Konsonanten. Wenn sich um diese Zeit der Wind etwas zu drehen begann, so bezog Frankreich gleichwohl noch immer von England seine Industriewaren und philosophische Gedanken, von Deutschland dagegen Naturerzeugnisse und Naturlyrik: die Generation, der Jean Jacques Rousseau aus den Verderbnissen einer verfeinerten Zivilisation den Weg zum paradiesischen Urstand der Natur wies, erwärmte sich an den breithingepinselten Landschaftsbildungen eines Haller und an den einfältig gemütvollen Schäferidyllen eines Gessner – dessen Verse zu übersetzen und sich über deutsche Verskunst im allgemeinen auszulassen, fand sogar der vielbeschäftigte Reformminister Ludwigs XVI., Turgot, Sinn und Muße. Aber je mehr Erzeugnisse des deutschen Gewerbesleißes die Straße nach Frankreich zogen, desto mehr drang anderes geistiges Gut aus Deutschland über die Grenze. Den deutschen Warenballen folgten die deutschen Romane, Dramen und Verse. Nach

der tündelnden Dichtelei der Natur-Anakreontiker brach sich Lessings männliche Dichtung und Kunstanschauung Bahn, Winckelmann genoß gerechtes Ansehen, Wieland wurde fälschlich der „deutsche Voltaire“ genannt, und 1782 gab Herder seiner Freude Raum, daß die Franzosen, die wir so lange nachgeahmt, jetzt uns nachahmten. Nicht wenig trug zur Verbreitung der deutschen Literatur in Frankreich Diderots Freund Grimm bei, wie der Philosoph Holbach ein Franzose gewordener Deutscher und wie er gern gesehen in den geistprühenden Salons, in denen man die große Revolution literarisch vorbereitete. War Goethes Werther mit dem Geist von Rousseaus Neuer Héloïse gespeist, so übte rückwirkend dieses Jugendwerk großen Einfluß in Frankreich aus, und Schiller wurde wenigstens insofern volkstümlich, als man während der Revolution seine Räuber, zu einem tollen Schauerstück zurechtgehackt, auf mehreren Pariser Bühnen aufführte. In den Tagen der Konstituante, der Legislative und des Konvents fraß das Interesse für Politik die Neigung für Verse und Dramen, so weit sie nicht grobschlächtig die Republik verherrlichten, raze kahl weg, und wo man gegen die deutschen Despoten das Massenaufgebot rüstete, bereitete man den deutschen Musen keine gastliche Stätte. Immerhin verließ die gesetzgebende Versammlung Schiller und Klopstock das französische Ehrenbürgerrecht, aber die viel gepriesene geistige Vermittlerrolle der in Deutschland ansässigen Emigranten war eitel Wind. Nach Deutschland brachte dieses hochfeudale Gefindel nichts als seine Laster und seine Lustseuche und schleppte nach Frankreich nur zurück, was es vordem an geistigem Gepäck befaß, einen gedunsenen Hochmut und einen unerträglichen Dünkel. Ein einsamer Prophet in der Wüste blieb jener Charles de Villers, der in den Deutschen die Griechen Europas sah und als Emigrant seinesgleichen die Aufgabe zwies, die Schranken wegzuräumen, die der Erkenntnis der deutschen Literatur in Frankreich im Wege standen, zumal sie in ihr goldenes Zeitalter eingetreten sei.

Halb zerrissene Fäden galt es also wieder anzuknüpfen, als 1807 August Wilhelm v. Schlegel bei den Franzosen als Fürsprecher des deutschen Dramas auftrat, als 1809

Benjamin Constant Schillers Wallenstein den Weg zu bereiten strebte und als 1810 Frau v. Staël ihr Buch über Deutschland erscheinen ließ, das, von Napoleon der Vernichtung geweiht, endgültig 1813 in London und 1814 in Paris gedruckt wurde. Was Neckers geistreiche Tochter in diesem Werk über Deutschland zu sagen hatte, war in vielem nicht übel beobachtet, aber im ganzen eine Zweckchrift aufdringlichster Art: nicht zu Unrecht verglich sie Heine mit des Tacitus Germania, die vor achtzehn Jahrhunderten die Deutschen im Strahlenglanz aller Tugenden malte, um den verderbten und entarteten Römern einen Spiegel vorzuhalten. Auch die ehrliche Hasserin des napoleonischen Kaiserreichs sah in Deutschland so sehr, was sie von vornherein darin sehen wollte, daß sie nicht nur die biederen, treuherzigen, aufrichtigen, gerechten und träumerischen Deutschen als den Vortrag der Armee des menschlichen Geistes feierte, sondern auch in dem Osterreich der Kanaille Franz II. das Gepräge einer väterlichen, weisen und religiösen Regierung fand, Preußen als das klassische Land der Freiheit entdeckte und vom alten Fritz behauptete, er habe die Denkfreiheit im nördlichen Deutschland eingeführt. Eine Pionierrolle erfüllte das Buch gleichwohl, von dem Goethe sagte, es habe Bresche geschossen in die chinesische Mauer, die hüben und drüben die Geister seit Jahrhunderten trennte.

Wenn in den anderthalb Jahrzehnten der Restauration und erst recht seit der Julirevolution deutsche Dichtung und Philosophie in Frankreich immer festeren Fuß faßten, so ging auch hier der Austausch wirtschaftlicher Güter dem geistiger Waren voraus. Trotz der Schutz Zollpolitik der Bourbonen knüpften sich die Handelsbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich enger und enger, und als die Regierung Ludwig Philipps aus der Zollmauer manchen Stein herausbrach, stuteten die Warenmassen noch lebhafter hinüber und herüber: die Ausfuhr Frankreichs nach Deutschland stieg in den Jahren 1827 bis 1836 von vierunddreißig auf zweiundvierzig Millionen Franken und gerade in den dreißiger Jahren warf Deutschland, von anderen Erzeugnissen ganz zu schweigen, größere Mengen Wolle nach Frankreich hinüber denn je. Mit den Waren

strömten die Menschen nach dem freieren und glücklicheren Lande zwischen Rhein und Pyrenäen. Als Heine in Paris sein Zelt aufschlug, waren dort 80 000 Deutsche angesiedelt, die in einzelnen Stadtteilen wie in La Villette und im faubourg St.-Antoine ganze geschlossene Gemeinden besaßen, und zwar fanden sich nicht nur Arbeiter, Handwerker und politische Flüchtlinge hier ein, sondern auch Fürsten des Geistes hinterließen ihre Spur: Alexander von Humboldt lebte achtzehn Jahre lang mit Unterbrechungen in der französischen Hauptstadt und schrieb sein bedeutendstes Werk in französischer Sprache.

In dem Jahrzehnt von Heines Ankunft war Goethes Lebenswerk derart in aller Munde, daß Fausts Gretchen sogar einer Hut- und Kleidermode den Namen gab, Ernst Theodor Amadäus Hoffmann, übertragen von Loewe-Weimars, wurde wie kein anderer deutscher Dichter verschlungen, und vor allem stürzte sich die französische Romantik, die in den zwanziger Jahren aufkam, mit Heißhunger auf den Gedankengehalt der zeitgenössischen Dichtung. Die Romantik spiegelte in Frankreich nicht wie in Deutschland reaktionäre, sondern revolutionäre Bestrebungen wieder. Die Romantik, verkündete ihr stimmungswaltigster Wortführer Victor Hugo, ist in der Literatur, was der Liberalismus in der Politik ist, und in der Tat war diese literarische Auflehnung gegen die verstaubten, vertrockneten und inhaltslosen Formeln des Klassizismus, die so keck das souveräne Ich in den Mittelpunkt der Kunst rückte und der bunten Laune und farbigen Phantastik Ellbogenfreiheit erkämpfte, nur ein Wetterleuchten vor dem Gewitter, das 1830 die Bourbonen vom Thron schleuderte. Der Julirevolution ging unmittelbar eine Februarrevolution voraus, denn der Theaterstreit um Victor Hugos Stück Hernani, das die Romantik wie eine purpurne Fahne aufpflanzte, erregte bei seiner Erstaufführung kaum minder die Geister als fünf Monate später der Barrikadenkampf gegen die Ordonnanzen Karls X. In dieser Zeit des romantischen Aufsturus steckte sich die Revue Germanique, bald abgelöst von der Nouvelle Revue Germanique, das Ziel, die Franzosen mit den literarischen Schätzen Deutschlands bekanntzumachen, und der

Kern deutschen Wesens schien den Franzosen bloßzuliegen, als Edgar Quinet, geschult an Herders Ideen zur Philosophie der Menschheit, sich zum Verkünder deutschen Geistes in Frankreich aufwarf und als Victor Cousin nach mehreren Reisen durch Deutschland an der Sorbonne über deutsche Philosophie zu lesen begann. 1830 wurde gar das Hauptwerk des Führers der historischen Rechtsschule Savigny übersetzt, und im folgenden Jahre erschien Kants philosophisches System in französischer Übertragung. Allerdings gab gerade die nähere Bekanntschaft mit der deutschen Philosophie vielfach den Franzosen Anlaß, über germanische Dunkelheit und teutonischen Nebel zu spötteln.

Umgekehrt riesen seit den Befreiungskriegen die echten Teutschtümmler, die sich in ihrer vaterländischen Tracht, lang der Rock und lang das Haar, gar wohl gefielen, zur Verachtung alles Welschen auf; wo sie eine französische Inschrift entdeckten, hockte die Jugend der Turnplätze entsetzt nieder, streckte die Zunge heraus und schrie ihr entehrendes Äh, äh! und ihr Leiter und Meister, der querköpfigste aller Querköpfe, Vater Fahn, schwärmte davon, eine „Hamme“, einen undurchdringlichen Urwald zwischen Deutschland und Frankreich wachsen zu lassen, um jeden Verkehr der beiden Völker abzuschneiden. Den Machthabern war solches Tun um so genehmer, als sie nicht zu Unrecht fürchteten, von Frankreich aus werde sich eines Tages wieder die Lawine der Revolution in Bewegung setzen: in diesem Sinne schmähte Heinrich Leo, der Rufer im Streit des romantischen Feudalismus gegen die neu andringenden Mächte, die Franzosen als ein Affenvolk und Paris als eine Stadt des Satans. Den Liberalen dagegen war Frankreich das Land der Hoffnung, von Straßburg flatterten die Gedanken des französischen Konstitutionalismus über den Rhein, und seit der „großen Woche“ stammte wieder auf dem Herde von Paris das heilige Feuer der Freiheit, die lodernde Altarflamme, zu der sie alle drängten, ihre Brände daran zu entzünden. Paris wurde, wie Börne es faßte, zum „Konvent der Patrioten von ganz Europa“.

So war das Feld bereitet, auf dem Heine auszusprechen gedachte, ein rüstiger Sämann, literarische Saat in die

furchen streuend, die politisch aufgehen sollte. freilich hieß Literatur in Frankreich etwas ganz anderes als in Deutschland. „Man mag“, schrieb damals der geistreiche Weltbummler fürst Pückler-Muskau, dem Heine als seinem ‚wahlverwandten Zeitgenossen‘ das Buch *Putetia* widmete, „über diese neue französische Literatur sagen, was man will, es ist Leben in ihr, mag es ein verzerrtes und konvulsisches sein, es ist doch Leben, seiner Zeit gemäß, und mit mehr Originalität ausgestattet als sich in unseren deutschen Büchern entdecken läßt“. Nicht wie in Deutschland kehrte hier die Dichtung den Wirklichkeiten und Alltäglichkeiten des Daseins vornehm und verächtlich den Rücken, sondern wie die französischen Dichter mitten im Leben standen, so schöpften sie mitten aus dem Leben. Während jenseits des Rheins politisch Lied noch immer als ein garstig Lied galt, pfiff und zwitscherte an der Seine ein ganzer Schwarm politischer Lyriker, von denen Beranger sich mit seiner kecken und lustigen Reimkunst am tiefsten in das fröhliche Herz des fröhlichen Volkes sang. Rauschte selbst in den schreiend bunten Unterhaltungsromanen der Dumas und Sue etwas von den Wogen der Zeit, so hatte sich der umfassende und tief spürende Genius eines Balzac mit seiner großen Romanfolge eine Aufgabe gestellt, von der er sagen durfte, daß die französische Gesellschaft dabei der Historiker und er selbst nur ihr Sekretär sei. Das Leben seiner Zeit mit all ihren Verwicklungen und Verästelungen, durch alle Schichten dieser bewegten Gesellschaft hindurch, grub er mit unerbittlichem Griffel in eiserne Tafeln ein und schrieb darüber: Die menschliche Komödie. Wenn denn Heine mit Männern wie Balzac und Sue vor angenehm gedecktem Tische saß – bald schon behandelten ihn die Großen der französischen Literatur als einen Gleichen unter Gleichen –, so wogen sie keine Reime gegeneinander ab und zählten sich keine Versfüße vor, sondern in die großen Fragen der Zeit, in die Probleme der Republik und der Monarchie, des Fourierismus, des Sozialismus und des Kommunismus tauchte ihr Gespräch hinab. Auch sonst verwischten sich in diesem Lande die Grenzen zwischen Literatur und Leben.

Wissenschaftler wie Thiers und Guizot vertauschten den Lehrstuhl mit dem Ministerstessel, ein Dichter wie Lamartine saß im februar 1848 in der provisorischen Regierung und Chateaubriand, der fanfarenherold des bourbonischen Lilienbanners, betonte in der Einleitung seiner Denkwürdigkeiten, daß er vom Kriege als Soldat, vom politischen Leben als Staatsmann, von fremden Weltteilen als Reisender, von Königen als Hofmann, vom Volk als Tribun, von der Gesellschaft als ihr Herrscher und Liebling reden könne. Wenn in Heine je die Neigung lag, zum blaffen Ästhetismus zu entarten, der in seinem Elfenbeinturm, fern von Welt und Leben, zierliche Verse drechselt, im Bannkreis dieser lebenserfüllten und blutreichen Literatur mußte sie ihm gründlich vergehen. Während er denn zum feinsten Künstlertum heranreifte, lernte er, der immer ein Kämpfer für eine Idee hatte sein wollen, jene Kunst täglich mehr verachten, die sich weiter keinen Zweck setzt als die Kunst selbst. Das war so recht die Kunst der deutschen Romantiker. Sie erstrebten eine Poesie der Poesie, eine Malerei der Malerei und eine Musik der Musik. Was Lessing mit scharfem Blick und sicherer Hand gezogen, die Grenzlinien zwischen dem Bereich der einzelnen Künste, das verwischten die vom romantischen Trank Berauschten wieder: Poesie spielte ihnen in Malerei, Malerei in Musik hinüber, und wie ihnen Kunst letzten Endes nur angewandte Mystik war, so umschloß die nebelhafteste und unkörperlichste aller Künste, die Musik, ihren reizbaren Sinnen den Inbegriff aller Kunst überhaupt. Nach dem jüngeren Schlegel war alle Schönheit nur Allegorie, und wenn der romantische Maler eines seiner Bilder Die Quelle nannte, so stellte es in höchst geheimnisvoller Weise nicht nur eine Quelle an sich, sondern auch eine Quelle im weitesten Sinne des Wortes dar, nämlich die Quelle aller Bilder, die er noch malen würde, und die Quelle der neuen Kunst, die er suche. Von solch wolkenhaftem Fokuspokus wollte Heines klarer Verstand nichts wissen. Eher schon hatte er seinen Hegel mit Nutzen gelesen, denn wenn für den Philosophen die schöne Kunst „das Selbstbewußtsein des freien Geistes“ zur Bedingung hatte, so erschien dem Dichter

die „selbstbewußte Freiheit des Geistes“ als das Höchste in der Kunst. Aber der bürgerliche Mensch in Heines Brust wandte sich zunächst der Kunst zu, die der Erde nahe war, denn der Realismus ist ja insofern eine vorbildlich bürgerliche Kunststrichtung, als er die Dinge ihres schönen Schimmers entkleidet und nach ihrem wahren Wesen spürt: eine Klasse, die auf Heller und Pfennig rechnet und nach Pfund und Lot abwog, konnte keine Kunst brauchen, die dem Zugreifenden unter der Hand zu einem Nebelstreif zerrann oder als Irrlicht davonhüpfte. Darum wußte Heine auch wenig mit der von den Romantikern als Kunst der Künste verherrlichten Musik anzufangen: bald erschien sie ihm als ein Wunder, das als dämmernde Vermittlerin zwischen Geist und Materie stehe, bald als ein Merkmal für die fortschreitende Vergeistigung des Menschengeschlechts, da sie in lallender überschwänglichkeit die Auflösung der ganzen materiellen Welt darstelle. Die erdhafte Wirklichkeitskunst aber, gleichviel auf welchem Felde, verglich er dem Riesen Antäus: wie er „unbezungen stark blieb, wenn er mit dem Fuße die Mutter Erde berührte, und seine Kraft verlor, sobald ihn Herkules in die Höhe hob, so ist auch der Dichter stark und gewaltig, so lange er den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, und er wird ohnmächtig, sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt“. Aber so sehr Heine der Wirklichkeit zugewandt war, so sehr sprach er dem Gemüte und nicht dem Verstande die erste Stimme bei dem Urteil über ein Kunstwerk zu, so sehr bekannte er sich auch zu dem Grundsatz des „Supranaturalismus“ und betonte im Gegensatz zu den Tüftlern, die die Kunst nur als einen Abklatsch der Natur gelten lassen, „daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die bedeutendsten Typen als eingeborene Symbolik eingeborener Ideen, gleichsam in der Seele, geoffenbart werden“. Denn der platte Naturalismus ist das letzte Wort der bürgerlichen Kunst, die, unfähig die gesellschaftlichen Rätsel zu durchschauen, statt des Kernes der Erscheinungen ihr getreues Konterfei gibt. Heine aber, so weit sein Wesen von den Triebkräften der bürgerlichen

Klasse Befruchtung empfing, lebte in einer Zeitspanne, da sie noch in trotzigem Anlauf die Tore zu den letzten Geheimnissen sprengen zu können glaubte.

Da sich nach seiner Auffassung der Zeitgeist, wie das Schlagwort des ganzen Jahrzehnts lautete, in dem Künstler offenbarte, war Heine auch nicht so übel beraten, wenn er meinte: „Der große Irrtum besteht immer darin, daß der Kritiker die Frage aufwirft: Was soll der Künstler? Viel richtiger wäre die Frage: Was will der Künstler? oder sogar: Was muß der Künstler?“. Aber Künstler hin, Künstler her, der bürgerliche Dorkämpfer begrüßte am Sarge Goethes das Ende der reinen Kunstperiode, die, wie er richtig erkannte, noch in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelte, und mit scharfer Spitze gegen das romantisch weltflüchtige Literatentum auf dem deutschen Parnas pries er die griechischen und florentinischen Künstler vergangener Jahrhunderte: „Sie führten kein egoistisch isoliertes Kunstleben, die müßig dichtende Seele hermetisch verschlossen gegen die großen Schmerzen und freuden der Zeit; im Gegenteil, ihre Werke waren nur das träumende Spiegelbild ihrer Zeit, und sie selbst waren ganze Männer, deren Persönlichkeit ebenso gewaltig wie ihre bildende Kraft; Phidias und Michelangelo waren Männer aus einem Stück wie ihre Bildwerke, und wie diese zu ihren griechischen und katholischen Tempeln paßten, so standen jene Künstler in heiliger Harmonie mit ihrer Umgebung, sie trennten nicht ihre Kunst von der Politik des Tages, sie arbeiteten nicht mit kümmerlicher Privatbegeisterung, die sich leicht in jeden beliebigen Stoff hineinlügt; Äschylos hat die Perser mit derselben Wahrheit gedichtet, womit er zu Marathon gegen sie gefochten, und Dante schrieb seine Komödie nicht als stehender Kommissionsdichter, sondern als flüchtiger Guesse, und in Verbannung und Kriegsnot klagte er nicht über den Untergang seines Talentes, sondern über den Untergang der Freiheit“.

Als Heine dann in der Augsburger Allgemeinen Zeitung Berichte über französische Malerei und Musik veröffentlichte und sich in der angesehenen Zeitschrift *Europe Littéraire*

über die neuere schöne Literatur in Deutschland ausließ – jene Berichte erschienen in Buchform im Band Der Salon, diese Auslassungen als Die romantische Schule – da wollte er zwar jedem politischen Gedanken aus dem Wege gehen wie einem tollen Hunde, aber der am weitesten vorgedrungene freischärler der bürgerlichen Revolution verleugnete sich doch auf keiner Seite dieser „unpolitischen“ Schriften. Überall drang Heines scharfer Blick zu dem politischen Zusammenhang und dem sozialen Untergrund literarischer und künstlerischer Erscheinungen vor, und schrieb auch in der romantischen Schule ein Dichter fein abwägend über Dichter, so entschied in diesen Betrachtungen letzten Endes nicht ästhetischer Wert oder Unwert der behandelten Zeitgenossen, sondern ihre Bedeutung für den bürgerlichen Kern des Zeitalters. Im deutschen Volkslied, wie es in des Knaben Wunderhorn gesammelt vorlag, fand er noch die holdseligsten Blüten des deutschen Geistes, den Herzschatz des deutschen Volkes – „Hier trommelt der deutsche Zorn, hier pfeift der deutsche Spott, hier küßt die deutsche Liebe“ – und das Nibelungenlied mit seiner Sprache wie von Stein, mit seinen Versen wie gereimten Quadraten, überwältigte ihn geradezu. Aber während er sich bald nach seiner Ankunft in Paris auf der Nationalbibliothek eine seltene Handschrift deutschmittelalterlichen Minnesangs hatte vorlegen lassen, kehrte er sich jetzt entschieden von der „wahnwitzigen Tiefe der mittelalterlichen Mystik“ ab und bekannte sich freudig zu dem bürgerlichsten aller deutschen Dichter, zu Lessing. Er war ihm der größte und beste Mann, den Deutschland seit Luther hervorgebracht, ihn liebte er unter allen Großen der Literaturgeschichte am meisten. „Mehr als man ahnte“, schrieb der selbst politisch so Bewegte, „war Lessing auch politisch bewegt, eine Eigenschaft, die wir bei seinen Zeitgenossen gar nicht finden; wir merken erst jetzt, was er mit der Schilderung des Duodezdespotismus in der Emilia Galotti gemeint hat“, und nicht müde ward er, auf die „soziale Bedeutung“ in Lessings Schaffen hinzuweisen. Der bürgerliche Grundzug bei einem Dichter gab eben den Ausschlag. Darum grüßte der Verfasser der romantischen Schule in dem unglücklichen Gottfried Bürger, der sich lieber

aus der Welt hungern wollte, als die Gnade der Großen erbetteln, einen Titanen, den eine Aristokratie von hannoverschen Junkern und Schulpedanten zu Tode gequält, darum neigte er sich vor Johann Gottfried Herder, darum fühlte er sich hingetrieben zu Johann Heinrich Voß, dem grimmigen Adelskrieger, der ihm als der größte Bürger der deutschen Literatur nach Lessing galt: in Voßens vielgenannter Streitschrift gegen den Grafen Stolberg sah er den Entscheidungskampf zwischen deutscher Demokratie und deutscher Aristokratie, „die sich vor den Revolutionszeiten, als jene noch nichts hoffte und diese noch nichts befürchtete“ – im Hainbund – „so unbefangen verbrüderet hatten“. Ähnlich mit Schiller. Der Realist Heine wertete die „sündhaften, kleinstlichen, besleckten Wesen“ des Realisten Goethe höher als die hochgerühmten, hochidealischen Gestalten Schillers, aber der Kämpfer Heine jubelte dem Kämpfer Schiller zu, weil er für die großen Ideen der Revolution geschrieben, weil er die geistigen Bastillen zerstört, weil er an dem Tempel der Freiheit gebaut habe. Und verglich der Dichter Heine Goethes Lieder Schmetterlingen – „so zart, so ätherisch, so duftig besflügelt, mit einem neckischen Zauber, der unvergleichbar“ – dem Kämpfer Heine waren die Meisterwerke des Olympiers nur Statuen, die unser teures Vaterland wie einen Garten zieren, „aber es sind Statuen“. Der Heine, der den heiligen Beruf in sich fühlte, die Jugend seiner Zeit aufzuwühlen und aufzupeitschen, vergaß es dem Jupiter von Weimar nicht, daß sein Kunstwesen beruhigend auf die deutsche Jugend gewirkt und so die politische Wiedergeburt Deutschlands gehemmt hatte, dem Verfasser des Bürgergenerals vergab er nicht, daß er große Emanzipationsgeschichten, wenn er sich schon an sie heranmachte, nur als Artist besang, und er legte auch die Wurzel des ganzen Jammers bloß: „Dieser Riese war Minister in einem deutschen Zwergstaate.“

Bei dieser tief eingefressenen Abneigung erschien selbst Goethes Wendung gegen die Brüder Schlegel und die romantische Schule in Heines Augen nur als ein Ausfluß von Undankbarkeit und furchtsamem Neid, obwohl ihm selbst die Romantik jetzt in tiefster Seele zuwider war. Neun-

zehntes Jahrhundert schrieb man. Was sollten da die Troubadoure der Romantik, diese strammen Rückwärtser, die Deutschlands Freiheit und Glück aufs ernstlichste gefährdeten, was sollte diese ewige Rittertümmelei, dieses beständige Loblied auf den Geburtsadel, diese unaufhörliche Verherrlichung des alten Feudalwesens! Wer sich von den Vertretern der Romantik am meisten der Erde näherte, kam bei Heines unbarmherziger Abrechnung noch am besten weg. So krönte er den schwächlichen Ludwig Tieck als den besten Novellisten Deutschlands, da er in seiner dritten Periode ein „Darsteller des modernsten Bürgerlebens“ geworden sei, so pries er den Gespenster-Hoffmann, weil er sich mit all seinen bizarren Fragen doch immer an der irdischen Realität festklammere, so beklagte er Achim von Arnim als einen der originellsten Köpfe der romantischen Schule, dem bei der weltumfassenden Weite seiner Phantasie, der schauerlichsten Tiefe seines Gemüths und seiner unübertrefflichen Darstellungsgabe doch eins zur Wirkung in die Weite gefehlt habe: das Leben. Schließlich waren sogar Zacharias Werner und der Freiherr de la Motte-fouqué nicht die Schlimmsten, denn beide wirkten wenigstens auf die Massen: jener wurde mit seinen Stücken vom Parterre beklatscht, dieser war mit seinen Romanen die „Sonne der Leihbibliotheken“. Aber Novalis, dessen Leben nur ein „träumerisches Hinsterben“ war, Clemens Brentano mit seiner wahnsinnig lachenden Muse, die unsere Seele mit unheimlichem Entzücken und lüsterner Angst erfüllt, waren Spukgestalten, die sich aus den Weihrauchwolken katholischer Dome lösten, und Heine wollte in der Dichtung frische Luft und helles Licht. Darum lehnte er Friedrich Schlegels Lucinde als eine unerquickliche Zusammensetzung von zwei Abstraktionen, Wiß und Sinnlichkeit, ab und meinte von seinen Vorlesungen, er übersehe die ganze Literatur von einem hohen Standpunkt aus, aber dieser hohe Standpunkt sei doch immer der Glockenturm einer katholischen Kirche. Den älteren Schlegel ließ er gar nur als Übersetzer gelten und leerte seines giftigsten Spottes volle Schale über den „vornehmen, von vornehmen Gönnern geschützten, renovierten, baronisierten, behänderten Ritter August Wilhelm

v. Schlegel", der nie den Geist der Zeit begriffen habe. Wenn allerdings ein Geschlecht den Geist seiner Zeit in Uhlands Gedichten aufs kostbarste aufbewahrt fand, so waren das die Leute von 1813. In den Versen des schwäbischen Romantikers entdeckten sie nicht nur den politischen, sondern auch den moralischen und ästhetischen Geist ihrer Epoche; jeder Enkel des hiderben Arminius und der blonden Thusnelda wurde erbaut von dem Gedicht, das anhub:

Dorwärts! fort und immer fort,
Rußland rief das stolze Wort:
Dorwärts!

Aber ach! das war der Geist der Zeit vor zwanzig Jahren. Jetzt, „nicht aus leichtfertiger Lust, sondern dem Gesetz der Notwendigkeit gehorchend, setzt sich Deutschland in Bewegung, es wirft einen wehmütigen Blick auf die Vergangenheit, die es hinter sich läßt, noch einmal beugt es sich gefühlvoll hinab über jene alte Zeit, die uns aus Uhlands Gedichten so sterbebleich anschaut, und es nimmt Abschied mit einem Kusse. Und noch einen Kuß, meinetwegen sogar eine Träne! Aber laßt uns nicht länger weilen in müßiger Rührung

Dorwärts! fort und immer fort,
Frankreich rief das stolze Wort:
Dorwärts!"

Den Deutschen dieses Frankreich nahezubringen, mühte heine sich redlich, ihnen die Kunstsprache der Franzosen zu deuten. Zugleich mit dem romantischen Aufstand in der Literatur rebellierte auch in der französischen Malerei der zwanziger Jahre eine neue Richtung gegen die alten und veralteten Formen. Das junge Geschlecht war des klassischen Faltenwurfs und der grauen Töne müde, in denen die Nachahmer des Revolutionsmalers David ihr Genügen fanden. Jene Jugend, die entschlossen den Barrikaden der Julirevolution entgegenmarschierte, wollte wie in der Dichtung, so auch in der bildenden Kunst schmetternde Klänge, grelle Farben, angespannte Muskeln, bewegte Handlung. Wenn man dabei überhaupt Vorbilder brauchte, so konnte man sich an Ort und Stelle, seit Napoleon aus aller Herren Ländern die erlesensten Kunstwerke zusammengeschneppt hatte, an dem wertvollsten der Malerei aller Zeiten satt

sehen. So brach sich die Revolution der Bewegung gegen die Starrheit, die Revolte der Farbe gegen das stumpfe Grau siegreich Bahn, und Künstler wie Séricault und Delacroix, die in wahren Farbenräuschen schwelgten und in den leidenschaftlichsten Szenen der Geschichte Dorwürfe für ihren Pinsel suchten, hatten bald die gefeierten Größen des blutleeren Klassizismus vom Sockel ihres Ruhms gestürzt. In dem toten Deutschland berührte die Malerei kaum mit den Füßen die Erde und schwebte mit der Stirn in den Wolken, aber auf der Palette dieser französischen Maler brannten alle Farben des wirklichen Lebens, ihre Muse trug auf wehendem Lockenhaar die Jakobinermütze, und wenn der Trommel harter Wirbel durch die Pariser Straßen rasselte, drang er aufscheuchend auch in die Werkstatt des Künstlers. Während jenseits des Rheins die Nazarener im alten und neuen Testament die gegenwartsentlegensten Stoffe zusammenklaubten, Cornelius mit dem ganzen Gelehrsamkeitsaufwand und Gedankensprunk einer philosophischen Doktordissertation griechische Götter und Helden auf die Leinwand warf und die Düsseldorfer zeitlose Ritter und Räuber, Zigeuner und Mönche, Nixen und Nonnen in süßlich sentimentaler Farbgebung festhielten, scharte in Paris Philipon das heilige Bataillon der Caricature zum Sturm auf gegen das Julikönigtum, und während die deutschen Künstler in engen Kreisen dahinträumten, eine Zeitung nicht lasen, die Welthändler Welthändler sein ließen und beschaulich der eine Käser, der andere Pfeifenköpfe sammelten, begann Honoré Daumier seine Laufbahn mit sechs Monaten Gefängnis wegen einer Karikatur auf des Bürgerkönigs Majestät.

Auch in der Ausstellung, die Heine 1831 aufmerksam betrachtend durchwanderte, schlug fieberhaft der Puls der Stunde: mehr als vierzig Gemälde boten Szenen aus der Julirevolution, und eines vor allem, auf das Delacroix einen Barrikadentag der „großen Woche“ gebannt, packte den Freiheitschwärmer mächtig: „Eine Volksgruppe“, schrieb er darüber, „während den Julitagen ist dargestellt, und in der Mitte, beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib mit einer roten phry-

gischen Mütze auf dem Haupte, eine flinte in der einen Hand und in der anderen eine dreifarbigte fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblößt bis zur Hälfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde und freiheitsgöttin", einer freiheitsgöttin also ähnlich, wie sie Barbier zur gleichen Zeit in der leidenschaftlichen Wucht seiner Famben zeichnete.

Weil ein großer Gedanke in dem Bild atmete, ließ Heine sich auf eine Kritik künstlerischer Mängel erst gar nicht ein. In einer lustigen Satire hatte sein freund Detmold gezeigt, wie man in zwei Stunden ein vollendeter Kunstkenner werden kann, aber Heine war zu ehrlich, sich mit Federn zu schmücken, die ihm nicht anstanden. Keiner jener Kunstrezensenten wollte er sein, die nach alten vorgefaßten Regeln jedes neue Werk bekritteln, sondern er gab nur Winke über das Stoffartige und die Bedeutung der Gemälde. Aber während die Zeit ganz allgemein in der Kunst eine den Wolken entschwebte Tochter aus Elysium sah, stach Heine an ihre gesellschaftlichen Wurzeln hinab. Von einem Bilde, auf dem Decamps einen orientalischen Polizeipascha in vollem Glanz seiner Bastonaden-Allmacht wiedergegeben, bemerkte er scharfsichtig, nur der Bürger eines freistandes habe mit heiterer Laune dieses Werk schaffen können: „Ein anderer als ein franzose hätte stärker und bitterer die farben aufgetragen, er hätte etwas Berliner Blau hineingemischt oder wenigstens etwas grüne Galle und der Grundton der Persiflage wäre verfehlt gewesen.“ Als er in der Ausstellung 1833 unter viertausend Gemälden nicht ein einziges Meisterwerk entdeckte, führte er das auf den allgemeinen Nationalkathenjammer zurück, und zehn Jahre später erinnerten ihm im Salon auch die Darstellungen der heidnischen und mittelalterlichen Geschichte an Kramladen, Börsenspekulationen, Merkantilismus und Spießbürgerlichkeit: auf allen Porträts fand er einen so pekuniären, eigenmäßigen, verdrossenen Ausdruck, daß er sich fragte: „Hat vielleicht der Geist der Bourgeoisie, des Industrialismus, der jetzt das ganze soziale Leben frankreichs durchdringt, auch schon in den zeichnenden Künstlern sich derart geltend

gemacht, daß allen heutigen Gemälden das Wappen dieser neuen Herrschaft aufgedrückt ist?"

Ebenso trat Heine in den Briefen über die französische Bühne an August Lewald, die 1837 erschienen, weder als Kenner des Kulissenzaubers auf, noch blieb er an der Oberfläche der Erscheinungen haften. Ein Stammgast des Parketts war er nie und er wollte gar kein guter Theaterkritiker sein, denn „um den Hamlet ganz als Schwächling zu schildern, läßt Shakespeare ihn auch im Gespräch mit dem Komödianten als einen guten Theaterkritiker erscheinen.“ Auch wollte er sich nicht zusammenhängend und lehrhaft über Bühnenkunst und Bühnenstücke verbreiten, und nur wie von ungefähr tauchten in diesen bunten Plaudereien die Namen der Theater, des an der Porte-St.-Martin, des Ambigu-Comique, der Gaîté, der folies Dramatiques auf, wie die Namen der großen Bühnendichter Hugo und Dumas und der kleineren Lieblinge des Boulevards, und nicht anders ging es mit den Namen der Spieler und Spielerinnen, des Lemaitre und des Bocage, der Desjaret, der Mars und der Georges, einst Bettgenossin Napoleons und jetzt die „ungeheure strahlende Fleischsonne am Theaterhimmel“. Vom Theatre française wollte Heine nichts wissen, denn dort spukten immer noch, Doldr und Siftbecher in den bleichen Händen, die Gespenster der alten Tragödie, und dort stäubte immer noch der Puder der klassischen Perücken, aber der „Supranaturalist“ in der Malerei trat auch der platten Wiederholung des Lebens auf den Brettern entgegen und verlangte von einem Bühnenstück eine gewisse innere Feierlichkeit.

Ganz von selber warf sich die Frage auf, warum die Franzosen zur Tragödie geeigneter waren als die Deutschen und warum sie ein besseres Lustspiel besaßen. Den Grund fand Heine in der höheren politischen und sozialen Entwicklung des französischen Volkes. Während Deutschlands stille Gewässer im Zwangsbett des Herkommens ruhig dahinstoffen und mehr Tiefe als Wellenschlag verrieten, donnerte und blitzte es im öffentlichen Leben der Franzosen fast Tag für Tag. Darum zeigte hier das Theater als der Spiegel des Lebens im höchsten Grade Handlung und Leidenschaft. Dazu kam ein anderes. Das

Fulikönigtum von 1837 umschloß nicht mehr wie das von 1831 für den Dichter den glänzenden Aufstieg einer neuen Gesellschaft, sondern barg den langsamen Verfall einer alten Gesellschaft. In den Gegensätzen, die manche alte Einrichtung mit den Sitten des Tages und manche Bütte des Tages mit der geheimen Denkweise des Volkes bildeten, fand da der Lustspieldichter reiche Ausbeute, und noch ergiebiger war für ihn der Zusammenprall der so leicht auflohernden, edlen Begeisterung der Franzosen mit den positiven, industriellen Tendenzen der Zeit. Der „Zwist der Gegenwart mit der Vergangenheit, die sich wechselseitig verhöhnen, der Zank eines Wahnsinnigen mit einem Gespenst, dieser Umsturz aller Autoritäten, der geistigen sowohl als der materiellen, dieses Stolpern über die letzten Trümmer derselben, und diese blödsinnig ungeheuren Schicksalsstunden, wo die Notwendigkeit einer Autorität fühlbar wird und wo der Zerstörer vor seinem eigenen Werke erschrickt, aus Angst zu singen beginnt und endlich laut auflacht . . . , das ist schrecklich, gewissermaßen sogar entsetzlich, aber für das Lustspiel ist das ganz vortrefflich.“ Auch wenn im Mittelpunkt der französischen Komödie stets ein Ehekrieg stand, so, weil nach Heines Meinung auch in der Familie der Franzosen alle Bande gelockert und alle Autoritäten niedergebroschen waren, und weil in dem ewigen Kampf zwischen Mann und Weib die Ehemächte hier einander mit gleichen Streitkräften gegenübertraten. So wuchsen die Blumen des französischen Lustspiels auf einem Scherbenberg, auf dem Trümmerhaufen der französischen Gesellschaft.

Da Heine auf dem Felde der Musik noch weniger Fachkennner war als auf dem Gebiet der Malerei, trieb ihn schon der Zwang, in seinen musikalischen Berichten aus Paris von den technischen Vorzügen und Mängeln der Musik weniger zu reden als von ihren anderen Beziehungen. Die Julimonarchie war eine Blüteperiode der Oper, ganz Paris wurde von einer klingenden Sintflut überschwenmt, in Musik ersoff man geradezu, und seufzend erkannte der feinhörige Dichter in der Zunahme des Klavierspiels und in den Triumphzügen der Klavier-

virtuosen ein Zeichen der Zeit: den Sieg des Maschinenwesens über den Geist. Das hielt ihn freilich nicht ab, indem er über Meyerbeer, Spontini, Rossini, Berlioz, Mendelssohn, Liszt und Chopin viel feinsinniges und manches Richtige sagte, den gesellschaftlichen Zusammenhängen der Musik nachzugehen. Auf den Wogen der Rossinischen Tonwelt schaukelten sich am behaglichsten die individuellen Freuden und Leiden des Menschen: „Liebe und Haß, Zärtlichkeit und Sehnsucht, Eiferjucht und Schmallen, alles ist hier das isolierte Gefühl eines Einzelnen“, während Meyerbeers Musik in seinen Augen mehr sozial als individuell war. Rossinis Musik entsprach darum der Restaurationszeit, da, nach großen Kämpfen und Entbehrungen, bei den blasirten Menschen der Sinn für ihre großen Gesamtinteressen in den Hintergrund zurückwich und die Gefühle der Ichheit wieder in ihre legitimen Rechte eintraten, Meyerbeers gefeierte Kunst war die rechte Musik nach der Julirevolution: in Robert der Teufel spiegelte sich in dem Helden, der nicht genau weiß, was er will, und ständig mit sich selber im Kampf liegt, getreulich eine Epoche, die sich zwischen Tugend und Laster qualvoll unruhig bewegte und sich in Bestrebungen und Hindernissen auftrieb.

Später ging die Freundschaft zwischen Heine und Meyerbeer kläglich in die Brüche, und der Dichter, der vor dem Komponisten das Weihrauchfaß geschwungen, schleuderte ihm jetzt Stinkbombe um Stinkbombe vor die Füße:

Streiche von der Stirn den Lorbeer,
Der zu lang herunterbammelt,
Und vernimm mit freiem Ohr, Beer,
Was Dir meine Lippe stammelt.

Böse Zungen zischelten, Heine habe mit nicht eben seltenen Anleihen Meyerbeer lange auf der Tasche gelegen und, endlich abgeschüttelt, niedrigen Rachedurst in giftigen Versen ausgeströmt. Nun ging Heine mehr als einmal den vermögenden Freund um „Subsidien“ an, aber die Lobeshymnen Heines auf Meyerbeer entsprangen so wenig gewährten Darlehen, wie die Spottstrophcn einer abgeschlagenen Gefälligkeit, sondern der Bruch ergab sich aus einem belanglosen Zwist leicht gereizter Künstlerseelen und

erweiterte sich ganz von selbst zur unüberbrückbaren Kluft. Mit der Verwendung der von Meyerbeer erhaltenen Summen hatte es zudem eine eigene Bewandnis. Der allgemeinen politischen Fäulnis unter der Julimonarchie entsprach die Bestechlichkeit fast der gesamten Presse auf dem Felde der Kunst. Das rollende Zwanzigfrankenstück war die Voraussetzung jeder guten Kritik. Wie kleinere Geister sich jeden fehen Feuilletonlob erbettelten und erschlichen, verschmähte auch Heine nicht, durch Handsalben günstige Stimmung für sich zu schaffen: galt es, für seinen Namen die große Trommel zu rühren, so kannte er kein Zartgefühl, und oft lief er nach eigenem Geständnis als Lohnlakeri seines Ruhms durch ganz Paris, und um für sich und für Meyerbeer die Stirn manches Feuilletongewaltigen zu glätten, verwandte er in erster Reihe die Gelder, die der Komponist bereitwillig spendete. Dazu trat ein zweites: „Germania“, schrieb Heine gelegentlich dem Freunde, „hat alle ihre Flöhe auf Paris ausgeschüttelt, und ich ärmster werde davon am unaufhörlichsten zernagt“. Eine Schar journalistischer Erpresser umlagerte ihn nämlich, die jeden Augenblick bereit war, in Skandalblättchen wie dem Rheinischen Volksblatt, dem Wiener Humorist, dem Frankfurter Konversationsblatt und den Leipziger Rosen die unslätigsten Verleumdungen gegen den Dichter abzuladen, und der Niedertracht dieses Lumpenpacks vorzubeugen, diente zum anderen Teil Meyerbeers Geld.

Je mehr aber die Ausstrahlungen französischer Kunst und Kultur auf Heine wirkten, desto weniger verleugnete er auch am geliebten Strand der Seine den Bohn des Rheins, der mit den besten seiner Triebe in deutscher Erde wurzelte. Nicht ungern ließ er sich, etwa von Scheffers Bildern, an Deutschland erinnern und an alles, was sich mit diesem Namen verband, „an duftige Lindenbäume, an Höltys Gedichte, an den steinernen Roland vor dem Rathaus, an den alten Konrektor, an seine rosige Nichte, an das Forsthaus mit den Hirschgeweihen, an schlechten Tabak und gute Gefellen, an Großmutter's Kirchhofsgeschichten, an treuherzige Nachtwächter, an freundschaft, an erste Liebe und an allerlei andere süße Schnurrpfeifereien“. Mit Recht

durfte er schreiben, daß trotz seines Strebens nach französischem Weltfönn, trotz seines philosophischen Kosmopolitismus immer das alte Deutschland mit allen seinen Spießbürgergefühlen in seiner Brust sitze. In den Stunden des Überdrußes, da die wechselnde Larve von Paris ihm zur grellen Fraße erstarrte, stöhnte er gar auf vor Heimweh:

Das muntre Frankreich scheint mir trübe,
Das leichte Volk wird mir zur Last,

und wenn wie aus Nebeln die ferne Heimat vor seinem Blick auftauchte, erinnerte er sich mit heiliger Scheu manch einfültig blonden Abenteurers:

Das küßte mich auf Deutsch und sprach auf Deutsch
(Man glaubt es kaum,
Wie gut es klang) das Wort: Ich liebe Dich!
Es war ein Traum.

Mehr als die Sorge um die alte Mutter war es auch, was ihn um den Schlaf brachte, wenn er Deutschlands in der Nacht gedachte. Aus anderem Holz war eben keine geschnitzt als sein Übersetzer Loewe-Weimars, der die deutsche Haut wie ein schmutziges Hemd auszog und sich so zum Franzosen wandelte, daß er die Muttersprache nur noch radebrechen wollte. Keine blieb ein Deutscher, der französisch bis in seine feinsten Feinheiten hinein nie sprechen und schreiben lernte, und so wenig er verkannte, was er Frankreich schuldete, zuzeiten empfand er den Fluch des Ezils, mit seiner heimischen Denk- und Gefühlsweise immer isoliert zu stehen unter einem Volk, das zuletzt doch ganz anders fühlte und dachte wie er.

Um sein Mittleramt zwischen beiden Völkern recht zu erfüllen, mußte er ja Frankreich mit allen Sinnen umklammern, ohne deshalb Deutschland aufzugeben, und so gilt für ihn in erhöhtem Maße das Wort, das ein Franzose auf Börne münzte, und das auch den politischen Inhalt von Heines Aufgabe erfaßte: „Il aimait la France comme sa seconde patrie, il l'aimait dans l'intérêt de l'Allemagne.“ „Er liebte Frankreich als sein zweites Vaterland, aber er liebte es im Interesse Deutschlands.“

