

V. Erste Dichtungen

Seine hatte die ersten Proben seiner Poesie 1817 in „Hamburgs Wächter“ herausgegeben, in den nächsten Jahren gab er gelegentlich einzelne Gedichte an andere Zeitungen, wie den „Rheinisch-westfälischen Anzeiger“ oder die „Abendzeitung“. Es war damals für einen Anfänger verhältnismäßig leicht, seine Poesien in Tageblättern und Zeitschriften unterzubringen; der Raum, der heute durch die Politik und den telegraphischen Nachrichtendienst beansprucht wird, stand der Literatur zur Verfügung. Auch die Leserschaft besaß mehr Interesse für die Lyrik. Ein junger Autor konnte wohl gedruckt werden, aber er vermochte auf diese Weise nicht, sich durchzusetzen, am wenigsten durch eine Veröffentlichung in Provinzialzeitungen mit einem örtlich beschränkten Leserkreis. In Göttingen machte Heine einen erfolglosen Versuch, seine Gedichte in Buchform herauszugeben, und in Berlin setzte er diese Bemühungen fort. Durch Varnhagen lernte er den Professor Gubitz kennen, der damals die tonangebende Zeitschrift der Residenz, den „Gesellschafter. Blätter für Geist und Herz“ redigierte, und dieser nahm verschiedene Gedichte in sein angesehenes Blatt auf, nachdem sich der jugendliche Verfasser zu gewissen Änderungen verstanden hatte. Heine übergab Gubitz die Gedichte mit den bezeichnenden Worten: „Ich bin Ihnen völlig unbekannt, will aber durch Sie bekannt werden.“ Das gelang ihm wenigstens so weit, daß sich die Maurersche Buchhandlung in Berlin bereit fand, im Dezember 1821 einen Band „Gedichte“ von H. Heine zu veröffentlichen. Es waren etwa sechzig Nummern, ungefähr die Gedichte, die später in das „Buch der Lieder“ und zwar in die erste Abteilung „Junge Leiden“ aufgenommen wurden. Dazu einige Byron-Übersetzungen. In der literarischen Ankündigung rühmte der Verlag, daß sein neuer Autor „durch seltene Tiefe der Empfindung, lebendige humoristische Anschauung und kecke, gewaltige Darstellung eine überraschende Originalität beurfunde“, daß „fast alle Gedichte im Geist und im schlichten Ton

des deutschen Volksliedes“ geschrieben seien und daß die Traumbilder „mit keiner von allen vorhandenen poetischen Gattungen verglichen werden können“. Trotz dieses Lobes erhielt der Verfasser kein Honorar, sondern mußte sich mit vierzig Freie Exemplaren begnügen.

Der Band mag sich ungefähr mit dem seinerzeit Brockhaus angebotenen Manuskript decken, aber er enthält sicher nur einen kleinen Teil von dem, was Heine seit 1816 an Liedern gedichtet. Wenn er auch offenbar bemüht war, in der Hauptsache seine älteren Poesien herauszugeben und seine neueste Lyrik für eine spätere Sammlung zurückhielt, so wurde doch alles ausgeschieden, was seinem reiferen Können und seinem geläuterten Geschmack nicht mehr entsprach. Er selbst berichtet, daß er zahlreiche katholischere Gedichte vernichtet habe, und es ist erstaunlich, daß eine Romanze wie „Die Weihe“ (II, 111), in der sich die Madonna auf Bitten des „frommen bleichen Knaben“ unter übelstem Klingklang in eine „liebliche Maid“ verwandelt

Und grüßet und lächelt mit kindlicher Freud'.

Und sieh! vom blonden Lockenhaupt
sie selber sich eine Locke raubte,
und sprach zum Knaben mit himmlischem Ton:
Nimm hin deinen besten Erdenlohn!

erst im „Buch der Lieder“ unterdrückt, in die „Gedichte“ aber noch aufgenommen wurde. Vielleicht versprach er sich von der Süßlichkeit dieser Poesie, der nach seinen Berliner Anschauungen kein Platz mehr in der Sammlung gebührte, eine besondere Wirkung auf das Publikum. Denn das müssen wir im Auge behalten, kein deutscher Dichter hat die Herausgabe seiner Werke, ihre Ordnung und Zusammenstellung mit solchem Eifer, ja mit solcher Raffiniertheit besorgt wie Heine. Ein französischer Beurteiler nennt ihn *le plus habile metteur en scène de la poésie allemande*, und der Dichter selbst schrieb als reifer Mann an seinen Verleger: „Sie wissen, daß der ordnende Geist zu meinen Haupteigenschaften gehört. . . Die Gedichtsammlung so vieler deutscher Dichter würde das Publikum mehr anziehen, wenn sie nicht durch Anarchie der

Anordnung den barbarischen Geist ihrer Verfasser verriete.“ Er selbst überließ nichts dem Zufall, er war stets bedacht, seine Werke in der wirkungsvollsten Form herauszubringen, er wußte, daß der leuchtendste Diamant der rechten Fassung bedarf. Darum ist auch dieser junge Dichter, der Claren, Müllner sowie die Freunde Steinmann und Rousseau noch bewundert, gegen sich selber sehr streng. Er feilt unermüdlich und er schließt lieber ein Gedicht zu viel als zu wenig von der Veröffentlichung aus.

Die nachgoethesche Lyrik hatte einen schwierigen Stand. Die klassische Richtung hatte es als Aufgabe der Kunst betrachtet, das Ideal mit der Wirklichkeit, das Herz mit der Welt zu versöhnen. Man kann zweifeln, ob sie eine endgültige Lösung dieses Lebensproblems gefunden hat und ob die gefundene nicht mehr auf einem Verzicht des Subjektes und auf einer holden Täuschung über das Objekt beruhte; aber wie dem auch sei, es war Goethe gelungen, die Welt des modernen Menschen poetisch zu durchdringen und seine Empfindungen zur reinsten Poesie zu erheben. Die Lyrik verlor ihren Zweck. Die Zwecklosigkeit liegt im Wesen der Kunst, aber sie ist nur eine relative. Das Kunstwerk als solches ist immer zwecklos, als Inbegriff der geistigen und seelischen Kräfte eines Zeitalters erfüllt es einen Zweck im Gesamtleben der Nation. Dieser Zweck war durch Goethe erreicht. Als die Romantiker seine Erbschaft antraten, vermochten sie nur noch zu dichten. Ihre Kunst war nur noch Kunst und entbehrte des höheren Zweckes. Wenn sie sich stolz auf ihren *l'art pour l'art*-Standpunkt zurückzogen und damit die Zwecklosigkeit ihrer Dichtung zugaben, so machten sie aus der Not eine Tugend. Die Kunst wurde dadurch wieder lebensfremd, der Zwiespalt zwischen Herz und Welt wieder aufgerissen, den Goethe geschlossen hatte.

Nach einer Einteilung, die wohl von Dilthey stammt, zerfällt die Geschichte in religiöse, künstlerische und wissenschaftliche Perioden. Die religiöse Zeit der deutschen Literatur endet mit Klopstock, die poetische mit Goethe, nach ihm beginnt die wissenschaftliche Periode, und diese ihre zeitliche Stellung gab den Romantikern das Gefühl, daß sie zu

einem Geschlecht sprachen, das nichts von ihrer Kunst wissen wollte, das die Poesie, wie es Heine damals ausdrückte, im besten Falle als „schöne Nebensache“ betrachtete, als einen Luxus, nicht mehr als eine Notwendigkeit. Sie fühlten sich als Genies, die verständnislosen Philistern, als Idealisten, die den Realisten des Tages etwas vorsangen. Aus diesem Zwiespalt sind Heines erste Poesien erwachsen. Er hat ihn am klarsten in der Romanze auf der „Paderborner Heide“ (I, 53) dargestellt. Der Dichter hört dort andachtsvolle Glockenklänge, liebliche Tanzmusik, ferne Töne des Waldhorns und die süßen Stimmen der Engel, er glaubt, fromme Lämmer, ebenso fromme Kirchgänger und zuletzt die Geliebte selber zu sehen, „feuchte Wehmut in den Blicken“. Der Realist belehrt ihn, daß nur die Schweine grunzen, der Sauhirt die Herde heimwärts treibt, daß die Ochsen in den Stall ziehen und daß statt der Geliebten ein altes Weib vorüberhumpelt. Der Sinn des Gedichtes ist klar, aber der Dichter hält es noch für nötig, die Nutzenanwendung zu ziehen, und wirft am Schlusse die Frage auf:

Nun, mein Freund, so magst du lachen
über des Phantasten Frage!
Wirst du auch zur Täuschung machen,
was ich fest im Busen trage?

Die Antwort liegt auf der Hand: im Leben gibt es all diese schönen Sachen nicht, sie sind nur Poesie und zwischen Poesie und Leben gibt es keine Brücke. Unter diesem Zwiespalt leidet der arme Peter in der nach ihm benannten Romanze. Ihm geht es sehr schlecht:

In meiner Brust, da sitzt ein Weh,
das will die Brust zer Sprengen;
und wo ich steh', und wo ich geh',
will's mich von hinnen drängen.

Seine Liebste nimmt einen andern und tanzt mit ihm, er schaut zu, kaut die Nägel und jammert:

Ach! wenn ich nicht gar zu vernünftig wär',
ich tät' mir was zu leide.

Wäre er ganz unvernünftig, so schöffe er sich tot, wäre er ganz

vernünftig, so würde er nicht lieben. Da er aber einen Teil Vernunft und einen Teil Unvernunft besitzt, so flieht er die Menschen, steigt auf den höchsten Berg und weint. Er ist das Vorbild des Dichters selber, der bei den Menschen nur Übles und die Kunst nur fern von ihnen findet. Jeder Romantiker ist ein „armer Peter“.

Für Goethe ist die Poesie liebevolles Versenken in die Dinge, der Romantiker flieht vor den Dingen. Das Leben hat ihm ja nichts zu bieten, außer wie dem armen Peter Enttäuschung und Ungemach. Je weiter er sich von der Wirklichkeit entfernt, desto poetischer wird es und desto wohler fühlt er sich. Der Traum ist die Aufhebung der Realität, daher die reinste Poesie. Der junge Heine träumt also, und was er träumt, sagt uns das erste Gedicht der Sammlung:

Mir träumte einst von wildem Liebesglüh,
von hübschen Locken, Myrten und Resede,
von süßen Lippen und von bitterer Rede,
von düst'rer Lieder düst'ern Melodien.

Verblichen und verweht sind längst die Träume,
verweht ist gar mein liebstes Traumgebild!
Geblieben ist mir nur, was glutenwild
ich einst gegossen hab' in weiche Reime.

Der Dichter flieht aus der Wirklichkeit, die ihm keine Poesie bieten kann, und so folgen auf die Einleitung zehn weitere Gedichte, die alle als Träume eingeführt werden, die „Traumbilder“. Auch zum Lobe einer Sängerin weiß der junge Dichter nichts Besseres zu sagen, als daß bei ihren Tönen ein Traum über ihn gekommen sei (I, 51). Das ist seine höchste Steigerung, Aufhebung der Wirklichkeit. Mit Menschen hat diese Poesie ungern etwas zu tun. Sie sind ihr zu realistisch, sie zieht Gespenster vor. Die Traumbilder sind voll von solchem Mitternachtspuk, es wimmelt von Geistern und Dämonen von Seelen, die sich umgebracht haben oder die gehängt wurden, von Teufeln und Gespenstern. Und dazwischen wandelt die tote Geliebte. Die Menschen werden dem Dichter erst interessant, wenn sie dem Leben nicht oder möglichst wenig angehören. Der arme Peter sieht wie eine Leiche aus, die schöne Hedwig und der bleiche

Heinrich gleichen Gespenstern. Don Ramiro ist sein eigener Schatten, der aus dem Grabe aufsteigt, und die andern Gestalten laufen entweder im „tollen Wahn“ oder wie die „Minnesänger“ mit der Todeswunde in der Brust herum. Die Hauptsache ist, daß sie möglichst unwirklich sind. Diese Poesie setzt sich zusammen aus Wahnsinn, Leichenduft und Kirchhofsgrausen, also aus lauter Elementen, die dem gesunden Empfinden widerstreben.

Ist dieser Dichter krank? Man ist geneigt, die Frage zu bejahen; man will von einer Poesie nichts wissen, die jedes kräftige Lebensgefühl verneint. Liest man unter den Romanzen Albernheiten wie „Fensterchau“ oder törichte Reimereien wie die „Zwei Brüder“, möchte man das Buch aus der Hand legen. Doch der Blick fällt auf die „Grenadiere“.

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier',
die waren in Rußland gefangen.
Und als sie kamen ins deutsche Quartier,
sie ließen die Köpfe hangen.

Man stußt, man liest das Gedicht nochmals. Das kann nur ein ganz großer Dichter geschrieben haben. Diese Gedrungenheit der Diktion, diese Anschaulichkeit der Darstellung, diese prachtvoll durchgeführte Stimmung! Auch „Belsazar“ erregt die Bewunderung, eine Ballade, wie sie sein muß, knapp eindrucksvoll, nur die bedeutendsten Momente hervorhebend und rasch zur Katastrophe eilend, keine langausgesponnene Erzählung wie Schillers Balladen, die die jüngere Generation so stark beeinflussten. Wer das kann, der muß auch noch mehr können. Sieht man genauer zu, so entdeckt man in den meisten Gedichten Stellen, in denen sich der echte Dichter ankündigt; so die anschaulichen Schilderungen der Hochzeitsfeier in „Don Ramiro“. Selbst die „Traumbilder“ verraten oft eine unheimliche Kraft. Diese Gespenster sind eigentlich keine Phantome, sondern namentlich in dem besten, dem achten Stück realistische Gebilde, Ausgeburten einer wahrhaft schöpferischen Phantasie, die lebhaftig vor dem Auge des Dichters stehn. Der Anfänger ist viel wirklicher, als er sein möchte und als ein Romantiker sein darf. Wir verstehen ihn jetzt besser

und merken, daß ihm auch manches andere gelingt. Hübsch, freilich recht sentimental ist die „Bergstimme“ und reinste Empfindung spricht aus den beiden ersten Versen der „Wassersfahrt“:

Ich stand gelehnet an den Mast,
und zählte jede Welle.
Ade! mein schönes Vaterland!
Mein Schiff, das segelt schnelle!

Ich kam schön Liebchens Haus vorbei,
die Fensterscheiben blinken;
ich guck' mir fast die Augen aus,
doch will mir niemand winken.

Konnte der jugendliche Verfasser hier nicht aufhören? Wir wissen ja, daß es ihm im Leben übel geht, mußte er noch in einem überflüssigen dritten Vers die Tränen ermahnen, ihn zu verschonen und sein „krankes Herz vor allzugroßem Wehe“ nicht zu brechen? So mischt sich überall Fertiges und Unfertiges. Aber dieser Dichter ist gesund, er besitzt sogar in dem „Lied von den Dukaten“ einen hübschen Humor, aber er wagt noch nicht, er selber zu sein und sein Eigenstes zu geben. Er steht noch, wenn auch unbewußt, im Banne von Vorbildern, die ihn auf fremde Bahnen locken, ihm die Stimmung verderben und ihn zwingen, sich selber Gewalt anzutun.

Als Byron starb, rühmte ihm Heine nach, er habe „im Schmerze neue Welten entdeckt“. Das war das Höchste, was er zum Lobe des „Bettlers“ zu sagen wußte. Der Romantiker lebt ja zerfallen mit Geschick und Welt, er muß daher unglücklich sein, und das einzige, wovon er singen kann, ist sein Unglück, besonders seine stets unglückliche Liebe. Nach Byrons Vorbild wollte Heine dem Schmerze neue Welten entdecken. Darum führt er uns in eine Atmosphäre des Wahnsinns und des Leichenduftes, darum erzählt er seine Träume von Gespenstern und Gerippen und darum verwechselft er das Poetische mit dem Gräßlichen und Grotesken. Das alles soll die Ungeheuerlichkeit seines Schmerzes bekunden, der, wenn möglich, noch gewaltiger und dämonischer ist als der Byrons. Dieses Bestreben führt den Dichter über die Grenze des Künstlerischen hinaus. Wir sahen, wie er sich die „Wassersfahrt“ durch die Ausmalung

feines Glends verdarb. An anderen Stellen wird es noch schlimmer, und die Schilderung des Schmerzes schlägt in unfreiwillige Komik um, so in dem „Armen Peter“, in dem Schlußvers der „Botschaft“, in der „Fensterchau“ und der Romanze vom „Wunden Ritter“.

Als treulos muß er verachten
die eigne Herziiebste sein,
als schimpflich muß er betrachten
die eigne Liebespein.

Da würden wohl alle schweigen,
nur nicht sein eigener Schmerz;
da müßt' er die Lanze neigen
widers eigne klagende Herz.

Das sind Verse, die man, ohne nur ein Wort daran zu ändern, in eine Parodie aufnehmen könnte. Das Unglück des Dichters kennt keine Grenzen, und dieses Unglück ist in den Liedern seine Liebe, die er am liebsten in einen Sarg packen möchte. Bald tritt sie als wahnsinnige Begierde auf, bald als entzungsvoller Verzicht auf die Unerreichbare, bald schreibt er mit dem Blut, das aus seinem Leibe bricht, seine Schmerzen nieder, bald klagt er demütig:

Hätt' ich dich doch nie gesehen,
schöne Herzenskönigin!
Nimmer wär' es dann geschehen,
daß ich jezt so elend bin.

Nie wollt' ich dein Herze rühren,
Liebe hab' ich nie erlehrt;
nur ein stilles Leben führen
wollt' ich, wo dein Odem weht.

Byron könnte sich nicht leidenschaftlicher, Uhland nicht bescheidener gebärden. Dazwischen kommen Anklagen gegen die Geliebte, er macht ihr die bittersten Vorwürfe, überhäuft sie mit seinem Hohn, denkt an Selbstmord und gesteht, daß er nicht mehr weinen könne, und daß sein krankes Herz breche. Er hat auch Grund. Denn die Böse hat ihn verraten, zieht ihm einen andern vor und heiratet diesen; sie nicht freundlich, lächelt fromm und mild, aber dieses Lächeln

verbirgt die ärgsten Tücken; „ihr Engelsfräzchen“ ist schlimmer als die „grimmen Teufelsfräzen“, sie treibt ihn zum Selbstmord und bringt „Flamme und Tod“. Ja, noch weiter geht die Steigerung des jugendlichen Dichters. Seine Liebe selbst ist schimpflich, er muß die Geliebte verachten, sie ist eine Verfemte, und wenn er sie liebt, so setzt er dabei das Heil seiner Seele aufs Spiel. Man mag an die Neigung des jungen Harry zu der Scharfrichterstochter Josefe denken, aber wenn dies Abenteuer in Betracht kommt, so doch nur insoweit, als es den Dichter für diese literarischen Motive besonders empfänglich machte. Seit der Zeit der nachpetrarresken Lyrik gehört es zum eisernen Bestand der Poesie, auf der einen Seite die Schönheit, auf der andern die Grausamkeit, die Tücke, ja den Unwert der Geliebten in den stärksten Farben aufzutragen. Heine schließt sich diesen bewährten Vorgängern an, weil er eben Romantiker ist, weil er als solcher nur unglücklich lieben kann und nichts Gutes in der Welt finden darf.

Seine negative Richtung findet den energischsten Ausdruck in den Freskofonetten, die dem Freunde Christian Sethe zugeeignet wurden. Die Menschheit, wie sie hier geschildert wird, besteht nur noch aus Lumpengefindel, aus verleumderischen Buben, schamlosen Mezen, Halunken, abgeschmackten Laffen, hochgelahrten Affen, feigen Böfewichtern, aus Narren, Pöbel und Pedanten. Und dieser Welt der Niedertracht, diesem Galgenpack, steht der Dichter gegenüber, ein Einsamer wie Byron, in der Brust die ganze Empörung und den ganzen Hohn des großen Vorbildes. Wie soll er sich dieser Gesellschaft gegenüber verhalten? Genau so wie der britische „Bettor“ es gezeigt hatte. Gleich ihm verummmt sich auch sein Nachfolger wie einer von den Schuften und spielt ihnen den Harlekin vor. Oder er bekämpft sie, obgleich er weiß, daß der Edle in dem ungleichen Kampfe mit dem Gemeinen nicht obsiegen kann, und er lacht über das „Wurmgezücht“ mit endlosem Hohngelächter. Heine hat sich in die Byron-Pose ganz hübsch hineindeklamiert, aber seine Freskofonette sind zumeist doch nur Deklamationen. Sie klingen gewaltig, aber es sind doch nur Worte:

Ich lache ob den abgeschmackten Laffen,
die mich anglozen mit den Vocksgeſichtern;
ich lache ob den Fächſen, die ſo nüchtern
und hämiſch mich beſchnüffeln und begaffen.

Ich lache ob den hochgelahrten Affen,
die ſich aufblähen zu ſtolzen Geiſtesrichtern;
ich lache ob den feigen Böſewichtern,
die mich bedrohn mit giftgetränkten Waffen.

Denn wenn des Glückes hübsche Siebenſachen
uns von des Schickſals Händen ſind zerbrochen,
und ſo zu unſern Füßen hingefchmiſſen;

und wenn das Herz im Leibe iſt zerriffen,
zerriffen, und zerſchnitten, und zerſtochen, —
dann bleibt uns doch das ſchöne gelle Lachen.

Die peſſimiſtiſche Stimmung fehlt und mußte fehlen bei einem Dichter, dem, wie es in den beiden nächſten Sonetten heißt, noch „wunderſeine Märchen“ im Hirn ſpukten und in wehmutreicher Abendſtunde längſt verſchollene Lieder erklingen. Ein ſolcher kann gefühlvoll klagen, aber Zyniſmen gelingen ihm nicht. Die Form des Sonetts dagegen behandelt er glänzend; in dieſer Beziehung war Schlegel ein trefflicher Lehrmeiſter, nur machen die Reime des jungen Dichters, beſonders in den Quatrinen häufig den Eindruck des Gefuchten. In den Sonetten I, III, VII und VIII war es gewiß nicht leicht, die vier erforderlichen ſeltnen Reime zu finden. Sie fallen ſo ſtark ins Ohr und erregen den Verdacht, daß nicht die Empfindung des Verfaſſers, ſondern die Reimworte den Inhalt des Gedichtes beſtimmen. Auch die Traumbilder, Lieder und Romanzen beweifen ſchon eine beträchtliche Meiſterſchaft der Sprache. Die Verſe ſind, abgeſehen von einigen öden Keimereien, wohlſautend, flüſſig und ausdrucksvoll, freilich noch reichlich durchſetzt von fremden Klängen. Doch das war bei ſo viel Unfertigem und Entlehntem im Gehalt kaum zu vermeiden. Der Einfluß von Bürger und Hoffmann macht ſich ſtark bemerkbar, einzelne Anklänge an Goethe und ſehr zahlreiche an Uhland ſind vorhanden, beſonders in den „Minneſängern“, die ſich wie ein Gedicht des Schwaben leſen. Selbſt Schiller geht nicht

leer aus. Ganz in seiner Tonart heißt es in einem der frühesten Lieder (2):

Aber wohl niemals liebten die Horen; —
heimlich im grausamen Bunde verschworen
spotteten sie tückisch der Liebenden Haft.

Die stärkste Einwirkung aber hat das Volkslied ausgeübt oder das, was man damals als Volkslied betrachtete. Die Begeisterung für das Volkslied stammte aus der Zeit Herders und Goethes. Im Kampfe gegen den literarischen Regelzwang glaubten sie in den namenlosen Liedern, die das Volk bei der Arbeit und auf der Landstraße sang, das Gegenteil der verachteten Kunstdichtung zu finden, die bis dahin vergebens gesuchte Naturpoesie. Die Romantiker folgten ihnen, wenn sich ihre Bewunderung teilweise auch auf einen andern Gesichtspunkt stützte. Das Volkslied, das keinen Verfasser besaß, erschien ihnen als die Emanation des dichtenden Volksgeistes selber, der sich in unvordenklichen Zeiten schöpferisch offenbart hatte und neben andern Kleinigkeiten auch die Urhymnen der homerischen Gesänge und die grundlegenden Rhapsodien des Nibelungenliedes hervorgebracht haben sollte. Sein unbewußtes, durch menschliche Beihilfe nicht getrübbtes Schaffen enthielt natürlich die Urform der Poesie, die reinste und höchste Dichtung.

Ein Volkslied in diesem Sinne gibt es nicht. Jedes Gedicht setzt einen Verfasser voraus, mag auch sein Name vergessen oder nie bekannt gewesen sein, so auch die sog. Volkslieder. Sie sprachen besonders an, häufig weil sie eine Empfindung in der denkbar knappsten und klarsten Form zum Ausdruck brachten, ebenso häufig aber aus nichtästhetischen Gründen, weil sie der Sentimentalität, der Spottsucht der Masse zusagten oder sich der rhythmischen Bewegung bei der Arbeit oder auf dem Marsche gut anpaßten. Sie wurden beständig wiederholt, von einer Generation der nächsten überliefert, ohne daß man den Namen des Autors bewahrte. Sie sind nicht namenlos, sondern sie wurden es erst. Die meisten sind auch nicht uralte, sondern stammen aus verhältnismäßig junger Zeit, immerhin enthalten sie vielfach älteres Sprachgut und dia-

lektische Wendungen, die bei der Umsehung in die moderne Schriftsprache als Eigentümlichkeiten ins Ohr fielen. Diese Außerlichkeiten ahmte man mit besonderem Eifer nach. Wenn man „Wagedein“ statt Mädchen, „Kuniginne“ statt Königin, „han“ statt haben schrieb, glaubte man dem dichtenden Volksgeist um einige Zoll näher gekommen zu sein. Der junge Heine macht keine Ausnahme. Auch er gefällt sich in diesen Altertümlichkeiten. Er läßt mit Vorliebe den Artikel oder das Pronomen aus, stellt das Eigenschaftswort hinter das Substantivum, schreibt „lieb' Bruder“ und „seins Liebchen“ und hält „wunnevoll“ oder „kunnte“ für poetischer als die gebräuchliche Form. Das sind Geschmacklosigkeiten, aber sie sind weniger auf Rechnung des Anfängers zu setzen als auf Einflüsse, denen er sich nicht entziehen konnte.

Das Gesamturteil über die ersten Versuche des jungen Dichters kann nur günstig lauten. Ein starkes Talent kündigt sich an, ja hat in einzelnen Gedichten schon die Meisterschaft erreicht. Dem entsprach auch die Aufnahme, die das Bändchen bei seinem ersten Erscheinen fand. Soweit die Kritik dazu Stellung nahm, war sie anerkennend. Allgemein wurde die Originalität der Empfindung und der Sprache gelobt, die der Verfasser dank seinem verständnisvollen Eingehen auf das Volkslied erreicht habe, auch die „geheime Verwandtschaft“ mit Byron wurde mehrfach festgestellt, aber auch darauf hingewiesen, daß trotz der Gleichheit der geistigen Physiognomie, trotz der gemeinsamen „Unschönheit“ und dem gemeinsamen „Hochmut und Höllenschmerz“ der deutsche Dichter noch sehr entfernt von der „eiskalten britischen Persiflage“ sei. In dem angesehenen „Gesellschafter“ ergriff Barnhagen das Wort. Freilich ist sein Lob nicht hoch anzuschlagen, denn da er in einem Blatt des Maurerschen Verlages und über das Werk eines Freundes schrieb, so war er doppelt durch Rücksicht auf den Verleger und den Verfasser gebunden. Merkwürdig ist, daß er die „Traumbilder“ am höchsten zu schätzen scheint. Im „Rheinisch-westphälischen Anzeiger“ betonte Zimmermann die Stärke des eigenen Erlebnisses, das in den Versen des jungen Dichters zum Ausdruck komme und suchte seinen Peffi-

mismus aus der Unpoesie der Zeit zu erklären, aus dem „bitteren Grimm über eine nüchterne, unempfindliche Gegenwart“. Auffälligerweise erschien in demselben Blatt eine Woche später eine zweite, nur mit „Schm.“ gezeichnete Besprechung, die nach Strodtmanns einleuchtender Annahme wohl bestimmt war, das uneingeschränkte Lob Immermanns zu dämpfen. Der Kritiker gibt zu, daß Heine zwar das Wesen der Poesie erfaßt, ihren Zweck aber völlig verfehlt habe, denn seine „schneidende Dissonanz und sein wilder Zerstörungsgeist“ lassen die religiöse Erhebung nicht aufkommen, die der Endzweck aller Kunst sein müsse. Der Verfasser dieser Kritik ist der einzige, der die Bedeutung der „Grenadiere“ im Vergleich zu den anderen Gedichten erkennt, freilich unter dem für seine Zeit bezeichnenden Gesichtspunkt, daß dieses Lied in französischer Sprache ein „echtes französisches Volkslied“ sein würde.

Am Schluß des Bändchens waren den eignen Dichtungen einige Übersetzungen Byrons beigelegt, von denen eine schon aus der Hamburger Zeit stammte, die spätern unter Schlegels Einfluß in Bonn entstanden waren. Auch sie wurden von der Kritik freundlich aufgenommen, und man wird zugeben, daß Heine die Schwierigkeiten des Originals, vor allem die der großen Geisterzene aus „Manfred“ mit anerkennenswertem Geschick, wenn auch mit großer Freiheit, überwunden hat. Es lohnt nicht auf Einzelheiten einzugehen, da seine Übersetzungstätigkeit mit diesen Jugendarbeiten erschöpft ist, mit Ausnahme eines hebräischen Sabbatlieses, das er später verdeutschte.

Heine konnte mit der Aufnahme seiner Erstlinge zufrieden sein, wenn es ihn auch schmerzen mochte, daß keine von den anerkannten Größen der deutschen Literatur sie beachtet und besprochen hatte und daß der Absatz, der beste Wertmesser für die Teilnahme des Publikums, zu wünschen ließ. Desto mehr lag ihm daran, diesem ersten Bändchen bald etwas Neues und Bedeutendes folgen zu lassen. An den Schluß der Romanzen hatte er ein Gedicht aus der Göttinger Zeit gesetzt:

Wenn der Frühling kommt mit dem Sonnenschein,
dann knospen und blühen die Blümlein auf;
wenn der Mond beginnt seinen Strahlenlauf,
dann schwimmen die Sternlein hintendrein;
wenn der Sänger zwei süße Auglein sieht,
dann quellen ihm Lieder aus tiefem Gemüt; —
doch Lieder und Sterne und Blümlein,
und Auglein und Mondglang und Sonnenschein,
wie sehr das Zeug auch gefällt,
so macht's doch noch lang' keine Welt.

Diese „Welt“ war die Tragödie „Almansor“, die so gut wie beendet in seinem Schreibtisch lag. Dazu kam ein zweites Trauerspiel „William Ratcliff“, das im Winter 1822 gedichtet wurde, und zwischen diese beiden größeren Werke stellte der Verfasser eine Reihe kleinerer Gedichte, die infolge ihrer Stellung den Titel „Lyrisches Intermezzo“ empfangen. Im April 1823 konnte der Band bei Ferdinand Dümmler erscheinen, dem neuen Verleger Heines, den er durch die Vermittlung Eduard Hitzigs gewonnen hatte. Er führte den Titel „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo von H. Heine“. Aus der Bezeichnung ergibt sich, daß die beiden dramatischen Werke dem Verfasser bei weitem wichtiger und bedeutender dunkten, während er die Lyrik nur als Beigabe hinzufügte, als subjektive Ausdeutung des objektiv Dargestellten. Der Erfolg war der umgekehrte. Das Intermezzo enthält die besten Gedichte Heines und bildete später den wertvollsten Bestandteil des „Buches der Lieder“; es wird noch heute von Tausenden und Abertausenden gelesen, während die Tragödien längst vergessen sind und selbst von den Literaturhistorikern ungern in die Hand genommen werden.

Die ältesten Gedichte des „Lyrischen Intermezzo“ (I, 65 ff.) reichen bis in die Hamburger Zeit zurück und wurden schon 1817 verfaßt. Bonn und Göttingen scheinen wenig dazu beigesteuert zu haben, die Mehrzahl der Lieder ist in Berlin geschrieben. Im „Buch der Lieder“ enthält das „Intermezzo“ im ganzen 66 Nummern, in der ersten Ausgabe fehlten der Prolog und das erste Gedicht, doch waren dafür einige andre vorhanden, die in den heutigen Ausgaben

der Nachlese zugewiesen sind. Die Sammlung wurde dem Onkel Salomon gewidmet, vermutlich um dem schlecht zahlenden Gönner die wachsende Bedeutung des „dummen Jungen, der schreiben mußte, weil er nichts Ordentliches gelernt hatte“, vor Augen zu rücken, nicht weil der Dichter gerade bei ihm ein besonderes Verständnis voraussetzte.

Das „Intermezzo“ soll eine einheitliche Dichtung bilden. Die einzelnen Lieder tragen keine Überschriften, sondern nur fortlaufende Nummern, so daß sie schon dadurch als Teile eines Ganzen gekennzeichnet sind. Es enthält die Geschichte einer Liebe, sie beginnt:

Im wunderschönen Monat Mai,
als alle Knospen sprangen,
da ist in meinem Herzen
die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
als alle Vögel sangen,
da hab' ich ihr gestanden
mein Sehnen und Verlangen

und sie schließt am Ende des Jahres mit einem Gedicht, das bei der ersten Sonderpublikation im „Gesellschafter“ die Überschrift „Silvester-Abend“ trug:

Die alten, bösen Lieder,
die Träume schlimm und arg,
die laßt uns jetzt begraben,
holt einen großen Sarg.

Das „Intermezzo“ enthält also die Geschichte einer unglücklichen Liebe, und die Frage taucht auf, ist es die des Dichters zu seiner Cousine Amalie? Die Biographen pflegen die Frage zu bejahen, ja sie sehen einen besonderen Ruhm des Verfassers darin, daß er sein eigenes Erlebnis dargestellt habe. Dagegen betonen die Feinde des Dichters, daß seine Neigung gar nicht so groß, auf jeden Fall nicht das Unglück seines Lebens war, daß also der Schmerz und damit das den Liedern zugrunde liegende Gefühl nur anempfunden sei. Die eine wie die andere Ansicht verkennt das Wesen der Dichtung. Heine selbst schrieb damals unter

dem 10. Januar 1823 an Zimmermann: „Nur etwas kann mich aufs schmerzlichste verletzen: wenn man den Geist meiner Dichtungen aus der Geschichte des Verfassers erklären will. Es kränkte mich tief und bitter, als ich gestern im Briefe eines Bekannten ersah, wie er sich mein ganzes Wesen aus zusammengerafften Histörchen konstruieren wollte und unerquickliche Äußerungen fallen ließ über Lebenseindrücke, politische Stellung, Religion usw. . . . Wie leicht auch die Geschichte eines Dichters Aufschluß geben könnte über sein Gedicht, wie leicht sich wirklich nachweisen ließe, daß oft politische Stellung, Religion, Privathatz, Vorurteil und Rücksichten auf sein Gedicht eingewirkt, so muß man dennoch dieses nie erwähnen, besonders nicht bei Lebzeiten des Dichters. Man entjungfert gleichsam das Gedicht, man zerreißt den geheimnisvollen Schleier desselben, wenn jener Einfluß der Geschichte, den man nachweist, wirklich vorhanden ist; man verunstaltet das Gedicht, wenn man ihn fälschlich hineingegrübelt hat. Und wie wenig ist oft das äußere Gerüste unsrer Geschichte mit unsrer wirklichen innern Geschichte zusammenpassend! Bei mir wenigstens paßt es nie.“ Es entspricht dieser Auffassung Heines, wenn ihm wesentlich später Franz Liszt offenbar in seinem Sinne schrieb: „Unter uns Künstlern herrscht der große Mißgriff, daß einer den andern nicht nur in seinen Werken, sondern auch in seiner Persönlichkeit beurteilt.“

Dieser Mißgriff herrscht noch heute, ja er ist sogar von den Literaturhistorikern in ein System gebracht worden. Man knüpfte an einzelne Äußerungen Goethes, daß seine Werke nur Gelegenheitsgedichte seien, an und fand das Wesen der Kunst in dem Erlebnis des Künstlers. Man stellte es so hin, als ob er nur etwas zu erleben brauche und als ob sich dieses Selbsterlebte unter einem inneren Zwang zur Poesie gestalte. Gegen diese Auffassung wendet sich Heine. Er zeigt, daß zwischen dem Erlebnis und der Dichtung eine weite Kluft besteht und daß, selbst wenn sie zufälligerweise nicht besteht, das Zurückgreifen auf das Erlebnis eine Schädigung des Kunstwerkes in sich birgt. Gewiß kann das eigene Erlebnis dem Dichter Anregung geben, es kann ihn locken, das Selbsterlebte

darzustellen, aber dieses Erlebnis ist genau so wie alles, was er gehört, gelesen oder durch die Überlieferung und Erziehung übernommen hat, immer nur Rohstoff, aus dem erst die Stimmung des Künstlers das Kunstwerk erschafft. Die Stimmung, d. h. im Sinne Benedetto Croce's die Lyrik des Dichters trägt uns aus der irdischen, materiellen Sphäre des Erlebnisses in die weit darüberliegende der Kunst, und es ist ein Rückfall in das rein Stoffliche und eine Aufhebung der künstlerischen Illusion, wenn wir plötzlich daran erinnert werden, daß das alles nicht der Traum eines Dichters, sondern das Erlebnis eines ganz gewöhnlichen Menschen ist. Darauf beruht ja die berühmte oder berüchtigte romantische Ironie unseres Dichters und seines Vorbildes Brentano, daß sie den Leser plötzlich durch eine spöttische, prosaische Bemerkung aus allen Himmeln reißen und ihm zum Bewußtsein bringen: Das alles ist keine Poesie, sondern ein wirkliches Erlebnis des Dr. jur. Heinrich Heine aus Düsseldorf. Die Erhebung über das Erlebnis ist Kunst, das Eingehen auf das Erlebnis ist das Gegenteil von Kunst, ist Prosa.

Es war der große Irrtum der Romantiker, daß sie den Künstler über das Kunstwerk stellten, das Umgekehrte ist richtig: Der Künstler, selbst der größte, ist immer nur ein Mensch, in ihm paart sich stofflich Erlebtes und stimmungsvoll Empfundenes; das wahre Kunstwerk geht aber völlig in der Stimmung auf und wenn es noch Spuren des Erlebten aufweist, so sind das Schlacken, die ihm durch seine Geburt aus dem Rohstoffe anhaften. Solche werden auch bei dem besten Dichter nicht fehlen. Wir brauchen nur das bekannte Gedicht des „Intermezzo“ zu nehmen:

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
die hat einen andern erwählt;
der andre liebt eine andre,
und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen heiratet aus Ärger
den ersten, besten Mann,
der ihr in den Weg gelaufen;
der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
 doch bleibt sie immer neu;
 und wem sie just passieret,
 dem bricht das Herz entzwei —

Die beiden ersten Verse bleiben im Stofflichen stecken, man muß sich die verwickelten Beziehungen erst mit Hilfe der wirklichen Personen und an der Hand der wirklichen Ereignisse zurecht legen, man muß sich klar machen, das ist der Verfasser, das Amalie Heine, das der Herr X., den sie liebt, der vierte Herr Friedländer, den sie heiratet. Es wird in diesen Zeilen nichts als das nackte Erlebnis dargelegt, sie enthalten trotz der gereimten Form keine Poesie, und erst in dem dritten Vers kommt die poetische Stimmung zu ihrem Recht.

Das sind vereinzelte stoffliche Schlacken, aber von diesen Ausnahmen abgesehen, erhebt uns das „Gyrische Intermezzo“ in das Land der reinen Kunst, in das Bereich des verarbeiteten Rohstoffes, der mit dem Erlebnis etwa so viel Ähnlichkeit besitzt wie das Bildnis der knidischen Venus mit dem Marmorblock, aus dem es gehauen wurde, oder mit dem Stundenmädchen, das für sie Modell gestanden hat. Im Gebiet dieser reinen Poesie gibt es keinen Heinrich, keine Amalie Heine und keinen John Friedländer, überhaupt keine irdischen Geschöpfe mehr, sondern nur Gebilde der einen und freien Kunst. Da ist die Geliebte, wie es in Nummer 41 heißt, ein Königskind, ihr Vater trägt ein Szepter von Gold und eine diamantene Krone, und der Liebhaber ist ein Prinz aus dem Märchenlande der Poesie. Sie haben weder mit dem Hamburger Bankier noch mit seinen Millionen, seiner Erbin und seinem Neffen etwas zu tun, sondern sind ausschließlich Schöpfungen des Dichters, nicht reale Menschen, die sich eine poetische Maske aufgesetzt haben.

Des Dichters Aug', im schönen Wahnsinn rollend,
 blickt auf zum Himmel, blickt zur Erde nieder,
 und wie die schwangre Phantasie Gebilde
 von unbekanntem Dingen ausgebiert,
 gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
 das luftge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.

So hat sich Shakespeare das poetische Schaffen vorgestellt, nicht als ein mühsames Zusammentragen des Stoffes, wie es die Philologen schildern, nicht als ein Kleben am Erlebnis, wie es die Kunsttheoretiker von heute erklären. Heine wußte, daß man den ästhetischen Gehalt seiner Lyrik auf das schwerste schädigte, wenn man sie in Beziehung zu seinem Leben brachte. Und darin hat er recht. Denkt man bei seinen Gedichten an die Hamburger Verwandtschaft, an die „schmutzige Sippchaft“, wie er sie selber genannt hat, so treibt man die Poesie aus. Darin liegt die letzte Ursache der ungünstigen Heinekritik. Man verwechselte den Dichter und den Menschen, und nach der Erlebnis-
theorie lassen sie sich ja auch nicht auseinanderhalten. Man war gezwungen, den einen mit all seinen Schwächen und Fehlern, die hier gewiß nicht geleugnet werden sollen, in der Dichtung wiederzufinden. Und man fand sie. Man fand, daß er unmoralisch, leichtfertig, verlogen, unaufrichtig — und wer weiß was! — sei; lauter Vorwürfe, die, selbst wenn sie auf den Menschen Heine zutreffen, für den Dichter überhaupt nicht in Frage kommen, Eigenschaften, die vielleicht dem Rohstoff anhaften, aber in die Region der reinen Kunst nicht hinaufragen. Für die ästhetische Aufnahme eines Gedichtes ist es vollkommen gleichgültig, ob Heine Josefa, Amalie oder Therese und ob er sie wegen ihrer Schönheit oder wegen des väterlichen Geldes geliebt hat; von all den irdischen Motiven bleibt in Poesie nichts übrig als die Liebe eines Dichters. Die Geschöpfe der Dichtung bestehen nur in der Kunst und durch die Kunst, gleichgültig ob es sich dabei um ein Drama oder ein lyrisches Gedicht handelt. Shakespeares Othello hat mit dem wirklichen Moro, der auf Zypern seine Frau totschiug, nicht mehr zu tun als die Personen des „Intermezzo“ mit dem Chef der Firma „Harry Heine & Co.“ und seiner Cousine. Ihr Lebenselement ist die Kunst und außerhalb dieses Elementes haben sie vor hundert Jahren so wenig existiert wie heute. Der Biograph eines Dichters kann seiner Aufgabe nur gerecht werden, wenn er sich zunächst seiner eigenen Unzulänglichkeit bewußt wird. Er kann wohl die Einflüsse darlegen, unter denen, aber nicht die Kräfte, durch die sein Held zum Dichter

geworden ist. Er muß sich vor den heute beliebten Versuchen hüten, das Leben des Menschen und die Kunst des Dichters zur Deckung zu bringen. Die Gleichung wird niemals aufgehen, weil sich zwischen die beiden Teile eine inkommensurable Größe schiebt, der schaffende Genius, den wir nur in seinen Wirkungen beobachten, nicht aber in seinen Ursachen erklären können.

Wenn wir an der Ansicht festhalten, daß die Kunst keine Nachahmung des Lebens ist, keine Wiederholung des eigenen Erlebnisses in verschönerter Form, sondern eine andere höhere und reinere Daseins-sphäre, so fällt auch die übliche Scheidung des Intermezzo in Lieder der höheren und niederen Minne. Sie ist ausschließlich stofflicher Art. Man weiß, daß der Dichter seine Cousine Amalie ohne Erfolg geliebt hat, folglich müssen die Gedichte, in denen die Geliebte ihm das rote Mündchen reicht (Nr. 12), ihn an ihren Busen sinken läßt (13), oder in denen sie den Vorwurf hören muß, sie habe keinen guten Charakter (15), an eine Dame gerichtet sein, die mit ihren Günstbezeugungen weniger zurückhaltend war. Im Leben mag das richtig sein, die Kunst wird von solchen Unterscheidungen gar nicht berührt. Dort fragen wir ja nicht, hat sich das alles zugegetragen, hat es sich mit einer, zwei oder noch mehr Damen ereignet, denn jede solche Frage würde uns aus dem Gebiet der reinen Kunst herausführen und wieder zum Rohstoff zurückbringen. Die Erotik hat ihre volle Berechtigung in der Kunst, vom gefällig Tändelnden bis zum leidenschaftlich Orgiastischen. Weder durch Auslegungskünste noch durch falsche Moral wollen wir uns die Freude am „Hohen Lied“, an den antiken Lyrikern oder an Goethes Elegien verkümmern lassen, aber eine Bedingung muß gewahrt werden, diese Erotik muß Kunst bleiben; sie darf nicht in die Sphäre des eignen Erlebnisses hinabsinken. Wir wissen, daß Alkäus, Properz, Goethe oder gar Heinrich Heine ihr Teil des Menschlichen und Allzumenschlichen besaßen. Der Biograph darf daran nicht vorübergehen, aber wenn uns die Herren von ihren Liebesabenteuern unterhalten wollten, so würden wir eine derartige Unterhaltung dankend ablehnen. Hier heißt es: „Bilde, Künstler, rede

nicht!“ Rede nicht von dir, sondern zeige, daß du in einer Sphäre heimisch bist, in der wir durch deinen Zauber ein nicht moralisch, sondern künstlerisch geläutertes und gesteigertes Leben führen wollen, frei von der groben Stofflichkeit, die uns hier wie ein Klotz am Bein hängt.

Wir brauchen heute Heine, wenigstens den Heine des „Intermezzo“, nicht mehr gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit zu verteidigen. Unsere modernen Dichter haben die Grenze des poetisch Zulässigen so weit hinausgerückt, daß wir den Anstoß kaum begreifen, den einzelne Gedichte selbst bei unvoreingenommenen Gemütern vor hundert Jahren erregten. Vieles, was damals nur die verkehrten Anhänger der „Emanzipation des Fleisches“ zu denken wagten, wird heute ausgesprochen und selbst von jungen Mädchen ohne Scheu gelesen. Ein Gedicht wie das folgende (II, 13) wurde von den Zeitgenossen mit Empörung abgelehnt:

Du sollst mich liebend umschließen,
geliebtes, schönes Weib!
Umshling mich mit Armen und Füßen
und mit dem geschmeidigen Leib.

* * *

Gewaltig hat umfassen,
umwunden, umschlungen schon
die aller schönste der Schlangen
den glücklichsten Laokoön.

Man fand diese Ausmalung der leidenschaftlichen Umarmung zu stark und zu offen. Der Dichter nahm das Lied nicht mehr in das „Buch der Lieder“ auf und er hat recht daran getan. Nicht aus zeitlich-moralischen, sondern aus ästhetischen Gründen. Das Gedicht ist schlecht. Der erste Vers enthält eine flache Reimerei, der zweite einen unsinnigen und unsinnlichen Vergleich. Heine kannte offenbar die Laokoön-Gruppe nur in einer ganz ausdruckslosen Wiedergabe, sonst hätte er dieses schmerzverzerrte Gesicht nicht zur Veranschaulichung eines sinnlichen Rausches verwendet. Seine Vorstellung versagt, und was er bietet, beleidigt nicht die Moral, aber um so ärger die Phantasie des Lesers.

Das „Oyrische Intermezzo“ stellt gegen die „Jungen Leiden“ einen ungeheuren, in der Kürze der Zeit kaum begreiflichen Fortschritt dar. Man kann auch nicht sagen, alles, was sich dort ankündigte, sei zur Entfaltung gekommen, denn eine solche Fülle der Empfindung, eine solche Vielseitigkeit und einen solchen Reichtum der Stimmung hätte man nach der monotonen Beschränktheit der ersten Gedichte niemals erwarten können. Verschwunden ist der knabenhafte Trotz, der sich in selbst zurückzog und Poesie nur in dem Schauerlichen, dem Weltentrückten, am liebsten nur in dem Traume fand. Auch in dem „Intermezzo“ wird noch geträumt, es sind die Gedichte 5, 52, 55, 56, 60, die noch in alter Weise als Traumbilder eingeführt werden. Aber sie gehören zu den schwächsten der Sammlung. Der Dichter weiß das selber und er hat in Nummer 52 den sentimental angelegten Traum durch einen offenbar später hinzugefügten Schlußvers ins Lächerliche gezogen:

O Liebchen mit den Auglein klar!
 O Liebchen schön und bissig!
 Das Schwören in der Ordnung war,
 das Weißen war überflüssig.

Heine will sich von der eintönigen Sentimentalität freimachen. Der Verfasser der „Jungen Leiden“ saß in einem düstern Zimmer und schimpfte und haderte mit einer ihm fremden Welt. In dem „Intermezzo“ tritt er heraus aus seinem „Poetenstüblein“. Er ist nicht mehr „trübselig und stumm“, hat keine „hohlen, schneeweißen Wangen“ mehr, sondern die Poesie durchglüht ihn mit ihrer Liebesmacht. Das ist der Sinn des Prologs, der ursprünglich eine Einlage des „Almanach“ bildete:

Der Ritter umschlingt sie mit Liebesmacht,
 der Hölzerne steht jetzt in Feuer,
 der Blasse errödet, der Träumer erwacht,
 der Blöde wird freier und freier.
 Sie aber, sie hat ihn gar schalkhaft genedt,
 sie hat ihm ganz leise den Kopf bedeckt
 mit dem weißen, demantenen Schleier.

Der Dichter ist erwacht. Er tritt hinaus in den Palast der Elfen

und Nixen, in das Land der reinen Kunst. Die Herrlichkeit der Natur liegt vor ihm aufgeschlagen, und er liebt „die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne“. Das tun alle Romantiker, sie tragen Nachtigallensang, Mondenschein, Lilien und Rosen stets gebrauchsfertig bei sich, aber im „Lyrischen Intermezzo“ handelt es sich noch nicht um einen romantischen Apparat, nicht um eine Dekoration, die der Verfasser nach Bedarf aufzieht, sondern er lebt noch in der Natur, er sieht ihre Reize zum ersten Male, er fühlt sie noch, er berauscht sich noch an ihnen, und darum berauscht er auch den Leser. Seine Seele taucht in die Kelche der Lilien, die Sterne sprechen zu ihm aus der Höhe, das Marienbild im Dome gleicht der Geliebten, die Veilschen kichern und kosen, und die Gazellen selbst kommen herbei und lauschen ihm. Er liebt, und durch die Liebe erkennt er das große Geheimnis der Schöpfung, den Zusammenhang des Weltalls, die Liebe. Die Beseelung der Natur durch die Liebe hat Heine mit unerreichter Meisterschaft dargestellt, er schaltet sich selbst völlig aus, und seine eigene Stimmung kommt nur als Sprache der Blumen, der Pflanzen und Sterne zum Ausdruck, so in Nr. 10.

Die Lotosblume ängstigt
sich vor der Sonne Pracht,
und mit gesenktem Haupte
erwartet sie träumend die Nacht.

Der Mond, der ist ihr Buhle,
er weckt sie mit seinem Licht,
und ihm entschleierte sie freundlich
ihr frommes Blumengesicht.

Sie blüht und glüht und leuchtet,
und starret stumm in die Höh';
sie duftet und weinet und zittert
vor Liebe und Liebesweh.

Der letzte Vers fällt gegen die beiden ersten ab. Er ist zu wortreich für die stumme Sprache der Natur. In dem Dunkel der Nacht ist jeder Laut störend, wir wollen nicht hören, wir wollen nur ahnen. Heine hätte es bei der Andeutung lassen sollen, wie er es in seinen besten Gedichten tut:

Ein Fichtenbaum steht einsam
im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
die fern im Morgenland
einsam und schweigend trauert
auf brennender Felsenwand.

Hier ist kein Wort zu viel, keines zu wenig. Zwei Bilder werden mit wenigen Strichen gezeichnet, aber so anschaulich, daß sie die Stimmung voll zum Ausdruck bringen. Nur das Sinnliche wird ausgesprochen, das Geistige muß man erraten. Das Erwachen der Liebe, das Bangen der Erwartung, das Zagen der Hoffnung, die Furcht vor dem Verlust, das Spiel und das Glück der Genießenden hat der Dichter mit vollendeter Kunst dargestellt, bis seine Liebe die höchste Steigerung und den stärksten Ausdruck in dem klangvollen Vierzeiler erlangt:

Ich hab' dich geliebet und liebe dich noch!
Und fielen die Welt zusammen,
aus ihren Trümmern stiegen doch
hervor meiner Liebe Flammen.

Aber seine Neigung darf keinen guten Ausgang haben. Ein Romantiker und Wetter Byrons hat die Verpflichtung, unglücklich zu sein, und Heine besitzt nicht den Mut, sich ihr zu entziehen.

Die alte Liebe erscheint,
sie stieg aus dem Totenreich;
sie setzt sich zu mir und weinet
und macht das Herz mir weich.

Und mit der alten Liebe erscheinen auch die alten Motive aus den „Jungen Leiden“. Es wird wieder geträumt, natürlich nur von Tod und Tränen, es riecht wieder nach Leichenduft, die Geliebte wird wieder zur Schlange und hat den armen Liebhaber vergiftet. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Gedichte, die das Unglück der Liebe schildern, zumeist weit hinter denen glücklicher Stimmung oder banger Erwartung zurückstehen. Sie enthalten entweder Tri-

vialitäten wie Nr. 40 oder eine gewaltsame Wache wie Nr. 55 und 56. Nur selten erhebt sich der Dichter zu der glücklichen früheren Höhe wie etwa in Nr. 45, wo die Blumen den „traurigen blassen Mann“ bitten, ihrer Schwester nicht böse zu sein, oder in Nr. 59, einem der stimmungsvollsten Gedichte des „Intermezzo“:

Es fällt ein Stern herunter
aus seiner funkelnden Höh!
Das ist der Stern der Liebe,
den ich dort fallen seh'.

Es fallen vom Apfelbaume
der Blüten und Blätter viel.
Es kommen die neckenden Lüfte
und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher
und rudert auf und ab,
und immer leiser singend
taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still und dunkel!
Berweht ist Blatt und Blüt',
der Stern ist knisternd zerstoßen,
verklungen das Schwanenlied.

Grotthuß hat recht, daß das „knisternd“ im vorletzten Vers ein übler Mißklang ist, daß man dabei mehr an eine Rakete als einen Stern denken muß. Der Drang nach gegenständlicher Gestaltung hat den Dichter auf einen Abweg geführt. Bisweilen schläft auch Homer, und es geht nicht an, Heine wegen dieses oder ähnlicher Irrtümer den Geschmack abzusprechen.

Es ist durchaus falsch, das Thema des „Lyrischen Intermezzo“, wie es gewöhnlich geschieht, unter dem Schlagwort Geschichte einer unglücklichen Liebe zusammenzufassen. Im Gegenteil, die Stärke des Verfassers liegt in den nicht unglücklichen Gedichten, in dem Einklang des liebenden Menschen mit der liebebeseelten Natur, aber selbst nach dem Umschwung äußert sich das Weh des Dichters zwar vielfach in den Motiven der „Jungen Leiden“, aber sie sind nicht mehr mit dem ehemaligen knabenhaften Troß, der wortreichen Empörung und den selbstgefälligen Hohnreden durchgeführt. In den

besseren Gedichten herrscht eine stille Melancholie, ein Aufgehen in der Natur, die den Schmerz des Liebenden mitfühlt, ihm Trost spendet und den Lebensmüden aufnimmt. Der Zyklus schließt mit dem Eindruck, daß der Unglückliche Selbstmord begeht, aber selbst dieser Selbstmord ist keine selbstzerstörerische Tat, keine gresle Dissonanz, sondern die Natur selbst läßt dazu ein.

Am Kreuzweg wird begraben,
wer selber sich brachte um;
dort wächst eine blaue Blume,
die Armesünderblum'!

Am Kreuzweg stand ich und seufzte;
die Nacht war kalt und stumm.
Im Mondschein bewegte sich langsam
die Armesünderblum'!

Die Blume ist ihm Symbol des Lebens wie des Todes. Auch der Hohn des Dichters tritt milder auf und nähert sich dem Humor. Statt zu schimpfen, spottet er über sich selber, daß er so dumm sei, sich zu verlieben, er lacht über das Leben, das einem kindischen Versteckspiel gleicht, bei dem keiner den andern finden kann. Bitterer klingt es schon, wenn er der spröden Geliebten Vergeltung für die „erwiesene Güte“ wünscht, und ein kleines scharfsatirisches Kabinettstück ist die Szene am Teetisch, wo alle ihre Ansicht über die Liebe austramen und nur die ihre fehlt:

Der Domherr öffnet den Mund weit:
Die Liebe sei nicht zu roh,
sie schadet sonst der Gesundheit.
Das Fräulein lispelt: Wieso?

Die Gräfin spricht wehmütig:
Die Liebe ist eine Passion!
Und präsentieret gütig
die Tasse dem Herren Baron.

Am Tische war noch ein Plätzchen,
mein Liebchen, da hast du gefehlt.
Du hättest so hübsch, mein Schätzchen,
von deiner Liebe erzählt.

Wir brauchen ihre Meinung nicht zu erfahren, der „höflichste Knicks“,

den sie beim Abschied macht, sagt genug. Diese Gedichte sind wohl bitter, aber frei von Verbitterung. Es ist der Wille des Schicksals:

Mein Lieb, wir sollen beide elend sein.

Der Dichter weiß ein künstlerisches Maß in seinem Schmerz zu halten. Das zeigt sich besonders in der raffinierten Zusammenstellung. Die 65 Gedichte sind mit einem Geschick aneinandergereiht, daß jedes die Wirkung des nächsten erhöht, sei es, daß es die Stimmung weiterführt, sei es, daß es sie durch dem Gegensatz ergänzt. Es herrscht eine Harmonie, die selbst über die schwächeren Lieder hinweghilft, so daß sie als Störung kaum empfunden werden.

Es hält nicht schwer, auch in diesem Zyklus Anlehnungen an ältere Dichter zu entdecken. Anklänge an Uhland und Byron sind allerdings spärlich, desto stärker solche an die eigentlichen Romantiker, an Tieck, Clemens Brentano und Wilhelm Müller. Heine selbst hat das anerkannt. „Ich bin groß genug,“ so schrieb er ein paar Jahre später an Müller, „Ihnen offen zu bekennen, daß mein kleines ‚Intermezzo‘-Metrum nicht bloß zufällige Ähnlichkeit mit Ihrem gewöhnlichen Metrum hat, sondern daß es wahrscheinlich seinen geheimsten Tonfall Ihren Liedern verdankt, indem es die lieben Müllerschen Lieder waren, die ich zu eben der Zeit kennen lernte, als ich das ‚Intermezzo‘ schrieb. Ich habe sehr früh schon das deutsche Volkslied auf mich einwirken lassen; späterhin, als ich in Bonn studierte, hat mir August Schlegel viel metrische Geheimnisse aufgeschlossen, aber ich glaube erst in Ihren Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach ich immer strebte, gefunden zu haben. Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder und sämtlich sind es Volkslieder. In meinen Gedichten hingegen ist nur die Form einigermaßen volkstümlich, der Inhalt gehört der konventionellen Gesellschaft. Ja, ich bin groß genug, es zu wiederholen, . . . daß mir durch die Lektüre Ihrer 77 Gedichte zuerst klar geworden, wie man aus den vorhandenen Volksliederformen neue Formen bilden kann, die ebenfalls volkstümlich sind, ohne daß man nötig hat, die alten Sprachholperigkeiten und Unbeholfenheiten nachzuahmen.“

Selten hat ein großer Dichter sein eigenes Schaffen so verstandesklar erkannt und doch wieder verkannt. Daß Heine die romantische Schätzung des sog. Volksliedes teilte, war damals selbstverständlich. Wie alle seine Zeitgenossen verwechselte er Volkslied und volkstümliches Lied. Eine klare Einsicht in das Wesen dieser Volkstümlichkeit besaß keiner von ihnen, aber Heine hatte recht, daß er sie als einen erstrebenswerten Vorzug betrachtete und sie seinen Gedichten nachrühmte. Sie besteht darin, daß die in der Kunstlyrik verlorene Einheit von Wort und Ton wiederhergestellt wird, daß seine Lieder gesungen werden können. In der ältesten Zeit war der Dichter zugleich Spielmann, Komponist und Sänger seiner Poesie. Das Lied entstand aus der Musik. Die Entwicklung hat Wort und Ton getrennt, und die volle Einheit ist nie wieder erreicht worden, selbst in solchen Fällen nicht, wo der Dichter die Musik zu seinen Worten, der Musiker den Text zu seinen Noten verfaßte. Der Zwiespalt läßt sich nicht mehr überbrücken, und das Höchste, was der Dichter erreichen kann, ist, sangbare Lieder zu schreiben. Das ist die wahre Volkstümlichkeit und die hat sich Heine am Vorbild Wilhelm Müllers erworben. Beide haben unsern Tonsehern die beliebtesten Texte geliefert. Müllers Beispiel zeigte dem Nachfolger, daß man die Sangbarkeit in der Sprache der Gegenwart erreichen könne, ohne zu dem veralteten Wortschatz des sog. Volksliedes zu greifen. Diese störenden, altertümelnden Wendungen der „Jungen Leiden“ fehlen in dem „Intermezzo“, der Ausdruck ist rein und gepflegt.

Der „konventionelle Inhalt“, in dem Heine einen Gegensatz und einen Mangel im Vergleiche zu Müller sieht, ist aber kein Nachteil, sondern in ihm beruht der große Fortschritt, den die Lyrik durch unsern Dichter gemacht hat. Ein Kritiker bezeichnete ihn gleich bei seinem ersten Auftreten als den Dichter des „tiers état“, des dritten Standes. Der Ausdruck sollte damals besagen, daß der neue Autor von dem romantisch-aristokratischen Plunder jener Tage nichts wissen wollte, er besitzt aber eine viel weitgehendere Bedeutung. Heine hat aus dem Empfinden des damaligen

Bürgerstandes gedichtet, er hat dessen Gefühlswelt zur Poesie erhoben, er hat die Lyrik demokratisiert. Insofern war er ein Neuerer und Revolutionär. Darum ist auch die Geliebte des „Intermezzo“ kein ätherisches Wesen, nicht mehr das weibliche Ideal in unbefleckter Reinheit, sondern sie ist eine moderne Frau mit allen ihren Fehlern und Schwächen. Wenn sie den Liebenden nicht erhört, so geschieht das nicht wie in alter Zeit aus unnahbarer Keuschheit und Sittenstrenge, sondern aus Laune. Sie will von ihm nichts wissen und er muß sich in schönen Versen mit dieser Laune abfinden, die beide Teile unglücklich macht. Das „Intermezzo“ führt den Realismus in die Lyrik ein.

Das Streben nach der sangbaren Form auf der einen und nach der realistischen Darstellung auf der anderen Seite, das sind die beiden Tendenzen der Heineschen Poesie. Ein großer Dichter vermochte es wohl, diese beiden nicht gerade feindseligen, aber doch auseinandergehenden Strömungen zu vereinen und dadurch etwas ganz Neues und nie wieder Erreichtes zu schaffen, aber völlig überbrücken ließ sich der Bruch nicht. Er zeigt sich schon bei Heine schon in dem „Intermezzo“, also gleich beim ersten Auftreten der neuen Lyrik. Der Realismus drängt zur Prosa und Prosa sind trotz der Reime vereinzelte von Heines neuen Gedichten. Es mag noch angehen, wenn er von der Geliebten berichtet, sie habe

mit zärtlichen Armen umschlungen
als Bräut'gam den dümmsten der dummen Jungen,

obgleich auch hier beinahe nur noch der Reim daran gemahnt, daß wir uns im Bereich der Dichtung befinden. Aber völlige Prosa und nicht einmal gute Prosa ist es, wenn der Dichter stammelt:

Das Menschenvolf mich ennuyieret,
sogar der Freund, der sonst passabel; —
das kömmt, weil man Madame titulieret
mein süßes Liebchen, so süß und aimabel.

In einer realistischen Welt kann man aber nicht Wünsche aussprechen wie in Nr. 34, daß man der Schmel, das Nadelkissen oder die Papillote der Geliebten sein möchte. Das sog. Volkslied

mag sich in solchen Späßen ergeben, hier sind sie einfach albern. Und nicht besser steht es mit dem Schlußgedicht. Es wirkt grotesk, wenn der Dichter die Größe und Schwere seiner Liebe in pseudo-volksliederhafter Weise dadurch anschaulich macht, daß er zu ihrem Begräbnis einen Sarg wie das Heidelberger Faß, eine Bahre wie die Mainzer Brücke und zwölf Riesen braucht. Hier sehen wir die Grenzen, die Heines Lyrik gezogen waren.

Die Aufnahme des „Intermezzo“ war nicht so, wie man nach der Anerkennung der ersten Gedichte hätte erwarten sollen. Dem Publikum wurde die Erkenntnis seines Wertes durch die Stellung zwischen den beiden Tragödien erschwert; aber auch die Kritik befand sich in Verlegenheit. Man fühlte wohl, daß hier etwas Ungewöhnliches geboten wurde, eine Poesie, die sich schwer mit den bisherigen Maßstäben und kritischen Schlagworten abtun ließ, aber wie immer erregte das Neue bei den kleinen Geistern des literarischen Tageshandwerkes zunächst nur Unbehagen. In dem Tadel des Dichters kommt nur der Rezensenten eigene Unzulänglichkeit zum Ausdruck, ihre Unfähigkeit, sich dem Neuen anzupassen und eine notwendige literarische Entwicklung zu begreifen. Selbst der Freund Barnhagen ermahnte den Verfasser, das „ethische Bewußtsein über sein Talent und glückliches Genie walten“ zu lassen, um nicht auf den „Abweg des Willkürlichen und Abstrusen“ zu geraten. Im „Freimütigen“ wurde ihm vorgeworfen, daß er das „Heiligste im Menschen verlege“ und zur Erhärtung seiner Anklage verwies dieser geistvolle Literat auf das humorvolle Gedichtchen, das Heine gerade damals in einer westdeutschen Zeitschrift veröffentlicht hatte und später in die „Heimkehr“ als Nr. 66 aufnahm:

Mir träumt: ich bin der liebe Gott,
und sitz' im Himmel droben,
und Englein sitzen um mich her,
die meine Verse loben.

Und Kuchen ess' ich und Konfekt
für manchen lieben Gulden,
und Kardinal trink' ich dabei,
und habe keine Schulden.

Doch Langeweile plagt mich sehr,
ich wollt', ich wär' auf Erden,
und wär' ich nicht der liebe Gott,
ich könnt des Teufels werden. — — —

Am schärfsten ging der brave Willibald Alexis mit Heine ins Gericht. Auch er erhob den Vorwurf der Irreligiosität und fügte den der Immoral und des Zynismus dazu, aber ihm dämmerte doch die Idee auf, daß in den getadelten Gedichten eine neue realistische Weltanschauung zur Poesie geworden sei. Er erkannte, daß dieser letzte Romantiker trotz Mondenglanz und Nachtigallensang nicht mehr ausschließlich auf dem Boden der Romantik stand, und er rühmte ihm nach, daß er weder schmachkende noch tändelnde Liebesgedichte schreibe und die Geliebte nicht mit allen Wundern und Wunderwerken der Schöpfung vergleiche. Alexis verkennet aber, daß der Verzicht auf die hergebrachte Schönmalerei dazu führen mußte, ein „Wesen von Fleisch und Bein“, wie er selber sagt, zu schildern. Statt dessen empfiehlt er dem Dichter, mehr Rücksicht auf die Seele zu nehmen. Er billigte also in einem Atem die Originalität Heines, mahnte ihn aber zugleich, nur nicht zu originell zu sein, damit ihn die guten Leute und schlechten Rezensenten begreifen könnten. Solche Kritiken konnten dem Dichter wenig nützen.

Ein Exemplar der „Tragödien nebst einem Iyrischen Intermezzo“ sandte der Verfasser den literarischen Größen, die er am meisten schätzte, Goethe, Uhland, Tieck und Wilhelm Müller. Die Widmung an Goethe ist sehr kurz, wohl in Verstimmung, daß der Altmeister auf die ihm gleichfalls zugefandten „Jungen Leiden“ nicht geantwortet hatte. In dem Schreiben an Uhland betont Heine die „Ähnlichkeit der Gesinnung sowohl im Leben als in der Kunst“ und Tieck wird als großer Kenner des englischen Geistes gepriesen. Keiner von den dreien hat, soviel wir wissen, geantwortet. Den schweren Schlag für sein Selbstgefühl hat Heine nie verwunden. Manches bittere Wort über die drei Dichter wäre wohl ungesagt geblieben, wenn sie sich freundlicher zu ihm gestellt hätten. Die Nichtanerkennung hat viel dazu beigetragen, ihn in die Opposition

zu drängen. Das Lob Zimmermanns, Simrocks, Müllers und des lebenswürdigen de la Motte Fouqué, der Heine sogar in schwungvollen Versen andichtete, boten nur einen geringen Ersatz. Ein Wort Goethes hätte vielleicht sein Schicksal wenden können. Heine brauchte Anerkennung, um in seinem haltlosen äußeren Leben innere Festigkeit zu gewinnen. Er hat eifrig um Goethe geworben, aber der Alte in Weimar konnte sich mit den neuen Klängen nicht mehr befreunden. Er blieb taub für unsern Dichter wie einst für Kleist.