

VI. Die Tragödien

Der junge Heine hatte, als er 1819 die Universität bezog, schon einen beträchtlichen Vorrat an lyrischen Gedichten beisammen. An ein größeres Werk hatte er, der in Hamburg dem literarischen Treiben fernstand, sich noch nicht gewagt, aber bei seinen Fähigkeiten mußte es ihn locken, etwas Bedeutenderes zu schaffen, durch das er sich schneller durchsetzen und zu Ruhm gelangen konnte als durch kleine Lieder. Die Bonner Genossen trugen sich alle mit den gewaltigsten Plänen. Freund Steinmann arbeitete an einem Drama „Anna von Cleve“ in spanischen Trochäen; da durfte unser ehrgeiziger Dichter nicht zurückstehn, und schon in dem ersten Bonner Semester faßte er den Plan zu einer Tragödie „Almansor“. Er war eifrigst an der Arbeit, jedoch war, als er Bonn verließ, nicht mehr als die beiden ersten Akte niedergeschrieben. Im Beginn der Göttinger Studienzeit, also im Herbst 1820, wurde der dritte vollendet, und am 4. Februar des nächsten Jahres, als der Relegierte sich zum Verlassen der Georgia Augusta anschickte, konnte er Steinmann melden, daß seine Tragödie bis auf einen halben Akt fertig sei. Es ist von Wichtigkeit, daß sie bei seinem Eintreffen in Berlin noch nicht abgeschlossen war und daß Heine an dem Manuskript, obgleich größere Bruchstücke davon schon im November 1821 im „Gesellschafter“ veröffentlicht wurden, vermutlich bis zur Drucklegung, die erst 1823 erfolgte, gefeilt und verbessert hat. Vor allem wurde die Einteilung in Akte und Szenen getilgt, die in Göttingen noch beibehalten war.

Heine hatte bis dahin kein besonderes Interesse für das Theater gezeigt. Er hat es in Hamburg sicher gelegentlich besucht, aber ohne einen starken Eindruck davonzutragen, geschweige das Gefühl, daß er selbst zum Dramatiker berufen sei. Seine Stücke sind nicht durch die unmittelbare Berührung mit der Bühne erzeugt, sondern literarische Produktionen, die allenfalls aufgeführt werden können, zunächst aber gelesen werden sollen. Sie sind wie die gesamte deutsche Dra-

matik bis zu Wagners „Nibelungen“ Buchdramen, die ihren Abschluß am Schreibtisch des Künstlers, nicht auf den Brettern selber finden. Die Aufführung ist nicht die notwendige, sondern eine zufällige Erscheinungsform des Werkes, das ebensogut im stillen Kämmerlein gelesen werden kann. Auch Heine hat bei seinen Stücken mehr an Leser als an Zuschauer gedacht. Sie sind keine Theaterstücke im Sinne der Shakespeareschen oder Molièreschen.

Da der „Almansor“ heute so gut wie unbekannt ist, muß sein Inhalt in den Grundzügen angegeben werden. Der Titelheld und Zuleima werden schon als Kinder miteinander verlobt und gleichzeitig ausgetauscht, so daß er von Abdullah als seinem angeblichen Vater aufgezogen wird, sie von dem guten Aly, den sie für den ihren hält. Nach der Einnahme von Granada befehlen sich Aly und Zuleima zum Christentum, das Mädchen aus Überzeugung, er, weil er, wie der eingeschobene Chor auseinandersetzt, nicht nach Afrika, „ins dunkle Land der Barbarei“ zurückkehren, sondern in Spanien bleiben will, weil er im ahnungsvollen Geiste voraussieht, daß dort im Jahre 1820, also mehrere Jahrhunderte nach seiner Zeit der Freiheitskampf des Riego ausbrechen wird. Abdullah und Almansor dagegen flüchten getreu dem Glauben ihrer Ahnen. Auf einer Wallfahrt nach Mekka verliert der Jüngling seinen vermeintlichen Vater, Aly dagegen glaubt, daß Almansor tot sei und daß ihn Abdullah getötet habe, um ihm den eignen Glaubenswechsel zu vergelten. So weit reicht die Vorgeschichte. Zu Beginn des Stückes ist Almansor voll Sehnsucht nach Granada zurückgekehrt und in einem verfallenen Schlosse seiner Väter trifft der als Spanier Verkleidete mit dem alten Hassan zusammen, der im Verein mit einigen glaubenstreuen Mauren einen Guerillakrieg gegen die christlichen Sieger führt. Dieser alte Diener, so erläutert Strodtmann den weiteren Verlauf des Dramas, „beschwört den Sohn seines ehemaligen Herrn, sein Vorhaben aufzugeben und die abtrünnige Geliebte zu vergessen. Almansor aber will diese noch einmal wiedersehen und verfügt sich sofort nach Alys Schlosse, wo eben die Verlobung Zuleimas mit einem windigen Industrierritter gefeiert wird, der sich unter einem

pompösen Ritternamen bei ihrem vermeintlichen Vater eingeführt hat. Schon an der Pforte des Hauses begrüßt den Fremdling in Gestalt des Dieners Pedrillo ein possenhaftes Beispiel des Neuententums. Almanzor wird aus dem festlich erhellten Schlosse in das Wirtshaus gewiesen, denn

— was die alte Gastlichkeit betrifft,
so ist das eine jener Heidensitten,
wovon dies christlich fromme Haus gesäubert.

Auch die alten Namen sind christlich umgetauft; der „gute My“, wie er ehemals genannt wurde, heißt jetzt Don Gonzalvo, Zuleima heißt Donna Clara, selbst der Dienerschaft sind die Namen biblischer Heiligen beigelegt; der alte Glaube ist ausgezogen,

— — — — — die alte Liebe
hat man mit Hohn zur Thür hinausgestoßen,
und laut verlacht ihr leises Todeswimmern.
Verändert sind die Namen und die Menschen;
was ehemals Liebe hieß, heißt jezo Haß.

Almanzor wartet, bis die Gäste sich entfernt haben, und singt dann vor Zuleimas Fenster ein altes, ihr wohlbekanntes Lied. Zuleima erscheint auf dem Balkon und erkennt an der Stimme den totesagten Geliebten, welcher ihr die Scheidegrüße der in der Fremde gestorbenen Mutter bringt. Der plötzlich dazwischentretende Hassan fordert sie auf, mit Almanzor nach Afrika zu entfliehen. Am Morgen überrascht letzterer Zuleima im Garten, und beide führen ein mystisch tiefsinniges Zwiegespräch, in welchem das Christentum den unheimlich grellsten Kontrast zu der bilder- und farbenreichen Religion Muhameds bildet. Almanzor erinnert sich beim Anblick eines Christusbildes des Tages, wo er bei seiner Rückkehr nach Spanien zuerst eine christliche Kirche betrat:

Schon an der Pforte goß sich mir entgegen
ein dunkler Strom gewalt'ger Orgeltöne,
die hoch aufrauschten und wie schwarzer Sud
im glühnden Zauberkessel qualmig quollen.
Und wie mit langen Armen zogen mich
die Riesentöne in das Haus hinein,

und wanden sich um meine Brust wie Schlangen,
 und zwängten ein die Brust, und stachen mich,
 als läge auf mir das Gebirge Kaff,
 und Simurgh's Schnabel picke mir ins Herz.
 Und in dem Hause scholl, wie'n Totenlied,
 das heijre Singen wunderlicher Männer
 mit strengen Mienen und mit kahlen Häuptern,
 umwallt von blum'gen Kleidern und der feine
 Gesang der weiß- und rotgeröckten Knaben,
 die oft dazwischen klingelten mit Schellen
 und blanke Weihrauchsfässer dampfend schwangen.
 Und tausend Lichter gossen ihren Schimmer
 auf all das Goldgefunkel und Geglitzer,
 und überall, wohin mein Auge sah,
 aus jeder Nische blickte mir entgegen
 dasselbe Bild, das hier ich wiedersehe.
 Doch überall sah schmerzenbleich und traurig
 des Mannes Antlitz, den dies Bildnis darstellt.
 Hier schlug man ihn mit harten Geißelhieben,
 dort sank er nieder unter Kreuzeslast,
 hie spie man ihm verachtungsvoll ins Antlitz,
 dort krönte man mit Dornen seine Schläfe,
 hier schlug man ihn ans Kreuz, mit scharfem Speer
 durchstieß man seine Seite — Blut, Blut, Blut
 entquoll jedwedem Bild. Ich schaute gar
 ein traurig Weib, die hielt auf ihrem Schoß
 des Martermannes abgekehrten Leichnam,
 ganz gelb und nackt, von schwarzem Blut umronnen —
 da hört' ich eine gellend scharfe Stimme:
 „Dies ist sein Blut“, und wie ich hinsah, schaut' ich
 (schauend)
 den Mann, der eben einen Becher austrank.

Aber traumhaft süß weiß ihn Zuleima-Clara in das Christentum
 als in ein „Haus der Liebe“ hineinzusingen, das ernster und besser
 als die heitere Pracht der alten Heidentempel und als die Werkel-
 tagsbequemlichkeit der dumpfen Bettstunde des Moslems sei:

In diesem Hause werden Kinder mündig,
 und Münd'ge werden da zu Kindern wieder,
 in diesem Hause werden Arme reich,

und Reiche werden selig in der Armut;
 in diesem Hause wird der Frohe traurig,
 und aufgeheitert wird da der Betrübte.
 Denn selber als ein traurig armes Kind
 erschien die Liebe einst auf dieser Erde.
 Ihr Lager war des Stalles enge Krippe,
 und gelbes Stroh war ihres Hauptes Kissen;
 und flüchten mußte sie wie'n schönes Reh,
 von Dummheit und Gelehrsamkeit verfolgt.
 Für Geld verkauft, verraten ward die Liebe,
 sie ward verhöhnt, gezeißelt und gekreuzigt; —
 doch von der Liebe sieben Todesseufzern
 zersprangen jene sieben Eisenschlöffer,
 die Satan vorgehängt der Himmelspforte;
 und wie der Liebe sieben Wunden klasten,
 erschlossen sich auf neu' die sieben Himmel,
 und zogen ein die Sünder und die Frommen.
 Die Liebe war's, die du geschaut als Leiche
 im Mutter Schoße jenes traur'gen Weibes.
 O glaube mir, an jenem kalten Leichnam
 kann sich erwärmen eine ganze Menschheit,
 aus jenem Blute sprossen schöne Blumen,
 als aus Alraschid's stolzen Gartenbeeten,
 und aus den Augen jenes traur'gen Weibes
 fließt wunderbar ein süßes Rosenöl,
 als alle Rosen Schiras' liefern könnten.
 Auch du hast teil, Almansor ben Abdullah,
 an jenem ew'gen Leib und ew'gen Blute;
 auch du kannst dich zu Tisch mit Englein setzen
 und Himmelsbrot und Himmelswein genießen;
 auch du bist durch die Liebe sündenfrei,
 darfst freudig wohnen in der Sel'gen Halle,
 und gegen Satans starke Höllemacht
 schützt dich mit ew'gem Gastrecht Jesu Christi,
 wenn du genossen hast sein „Brot und Wein“.

Dies Sirenenlied der Liebe, vom Munde der Geliebten gesungen,
 nimmt Almansors ganzes Wesen gefangen; er ahnt nicht den lebens=
 feindlichen Sinn, der sich unter dem schmeichlerischen Worte ver=
 birgt, er hört nur dessen verlockenden Klang:

Du sprachest aus Zuleima jenes Wort,
das Welten schafft und Welten hält zusammen;
du sprachest aus das große Wörtlein: „Liebe!“

Schon will er, seinen alten Glauben verschwörend, sich ganz dieser
Religion der Liebe hingeben, schon ruft er aus:

Dein Himmel nur, Zuleimas Himmel nur
sei auch Almanfors Himmel, und dein Gott
sei auch Almanfors Gott, Zuleimas Kreuz
sei auch Almanfors Hört, dein Christus sei
Almanfors Heiland auch, und beten will ich
in jener Kirche, wo Zuleima betet —

da tönen in der Ferne Glockengeläute und Kirchengesang, und auf
Almanfors erschreckte Frage erklärt ihm Zuleima:

Hörst du, Almanfor, was die Glocken murmeln?
Sie murmeln dumpf: „Zuleima wird vermählt heut
mit einem Mann, der nicht Almanfor heißt.“

Die Religion der Liebe verwandelt sich plötzlich in eine Religion
der unnatürlichsten Entsagung, Zuleima hält sich gebunden durch
ihr vor dem Priester abgelegtes Versprechen, den ungeliebten Don
Enrique zu heiraten, und Almanfors Geist bricht zusammen unter
der Qual einer so grausamen Enttäuschung — Wahnsinn umnachtet
sein Hirn. Von ergreifender lyrischer Schönheit (?) ist der Monolog
des wahnwitzigen Almanfor, der müd und gebrochen im Walde
umherwannt, und den endlich Hassan dadurch aus seinen Selbst-
mordsgedanken weckt, daß er ihm die Aussicht erschließt, Zuleima
am Hochzeitstage zu rauben. Nach blutigem Kampfe trägt Almanfor
die Geliebte von dannen, die sich bei ihrem Erwachen in den Himmel
versetzt glaubt und sich nicht genug verwundern kann, auch Almanfor
dort zu finden, der nach dem Ausspruch ihres Reichtvaters zur
ewigen Hölle verdammt sei. Hier,

— — — — — in dem Himmel
bedarf es der Verstellungskünste nicht,
und frei darf ich gestehn: Ich liebe dich,
ich liebe dich, ich liebe dich, Almanfor!

Aber schon tönt das Waffengeklirr der Verfolger zu ihnen aus der
Felschlucht empor:

Nenn's Eblis, nenn es Satan, nenn es Menschen,
die tödtlich arge Macht, die wild hinauf steigt
in meinen Himmel selbst!

Zuleima forderte ihn auf, mit ihr hinab in das Blumental zu fliehen, und mit den Worten:

— — — — Die Jäger nahen schon,
mein Reh zu schlachten! dorten kirt der Tod,
hier unten blüht entgegen mir das Leben,
und meinen Himmel halt' ich in den Armen!

stürzt sich Almansor mit seiner süßen Last vom Felsen hinab. Ath der Christ aber, welcher erst eben von dem im Kampfe verwundeten, sterbenden Hassan erfahren hat, daß sein Sohn noch lebe, schließt, indem er all seine Hoffnungen jählings zerschmettert sieht, mit der furchtbaren Anklage gegen das Christentum:

Setz, Jesu Christ, bedarf ich deines Wortes,
und deines Gnadentrostes und deines Beispiels.
Der Allmacht Willen kann ich nicht begreifen,
doch Ahnung sagt mir: ausgereutet wird
die Lilie und die Myrte auf dem Weg,
worüber Gottes goldner Siegeswagen
hinrollen soll in stolzer Majestät."

In einem verbindlichen Schreiben an Fouqué hat Heine anerkannt, daß dessen Romanze „Donna Clara und Don Gaseiros“ (recte Gayseros) ihm bei der Niederschrift des „Almansor“ vorgeschwebt habe. Das bezieht sich nur auf die Stimmung. Den Stoff hat der Dichter nach der Untersuchung von Dachsenbein, soweit die historischen Bestandteile reichen, der *Historia de las guerras civiles* von Gines Perez de Hita entnommen, die in das Englische, Französische und 1810 ins Deutsche übertragen war. Die Liebesgeschichte fand er, wenigstens in den Umrissen, in der *Historia general de España* (Madrid 1780), die durch den Geschichtschreiber Prescottt allgemein bekannt geworden war. Es kommt wenig darauf an, denn sobald der Gegensatz zwischen Christen und Mauren gegeben war, ließ sich die dürftige Handlung aus bekannten literarischen Motiven leicht zusammenstellen.

Die Inhaltsangabe beweist, daß die Vorgänge einen brauchbaren dramatischen Kern enthalten, sie beweist aber auch, daß Heine den Schatz nicht gehoben hat, daß er nicht vermochte, den wirklichen Konflikt zwischen Spaniern und Muhamedanern zum Schicksal zu erheben. Er hat sich seine Aufgabe denkbar schwer gemacht. Schon in einem Göttinger Brief an Steinmann zweifelte er an der dramatischen Kraft seiner Tragödie. Er habe versucht, romantischen Geist mit streng plastischer Form zu verbinden wie Schlegel im „Ion“ und deshalb die drei Einheiten gewahrt, die Personenzahl beschränkt und den präziösen Dialog der Racineschen „Phädra“ und der Voltaireschen „Zaire“ nachgebildet. Er hielt die Einheiten, wie er in seiner Besprechung von „Tassos Tod“ auseinandersetzte, zwar nicht für eine Notwendigkeit, aber doch für den „herrlichsten Schmuck eines Dramas“ und das „Siegel der höchsten Vollendung“. Der „Almansor“ ist also, wie der Verfasser selber zugibt, in ausgesprochen literarisch-polemischer Absicht geschrieben, er sollte das dramatische Programm der Romantik an einem Musterbeispiel erläutern. Bis zu einem gewissen Grad mag eine Einwirkung Schlegels vorliegen. Vielleicht erwartete er von seinem begabten Schüler die Lösung einer Aufgabe, die weder ihm noch seinem Bruder Friedrich gelungen war. Aber der erfahrene Kenner der Weltliteratur hat dem Anfänger sicher nicht geraten, einen romantischen Stoff in klassischer Form zu behandeln. Sein eigentlicher Führer war wieder Byron. Seine Tragödien, mit Ausnahme des älteren „Manfred“, erschienen zwar erst 1821/22, aber es war bekannt, daß der edle Lord, der Vertreter des schrankenlosesten Subjektivismus im Leben, dem strengsten Regelzwang in der Tragödie huldigte. Ob es aus Widerspruch gegen seine Feinde, die Coleridge und Genossen, geschah, die die größten Verehrer Shakespeares waren, ob aus Originalitätssucht oder aus einer inneren Neigung zum Klassizismus, kann hier unerörtert bleiben. Byron, und mit ihm sein Gefolgsmann Heine, übersah, daß die Form des Dramas kein literarhistorisches Experiment ist, daß sie nicht auf Willkür beruht, sondern nur den organischen Ausdruck der seelischen Stimmung darstellt und als solcher wieder

zwangsmäßig auf die Stimmung zurückwirkt. Es ist begreiflich, daß die Anpassung an einen fremden Stil dem jungen Dichter, wie er selber klagt, viel Herzblut und Gehirnschweiß kostete. Ein ebenso willkürliches Experiment war die Einfügung des Chores, dessen langatmige Deklamation das Stück in zwei Hälften zerschneidet. Er sollte nach Ansicht des Verfassers bei einer Aufführung offenbar in der Art des Shakespeareschen Chores nur von einer, nicht von einer Mehrzahl von Personen gesprochen werden, und er hat die unmögliche Aufgabe, neben den sehr gefuchten Gründen von Allys Glaubenswechsel einen Abriss der spanischen Geschichte vom Einfall der Mauren bis zur Erhebung des Riego, also vom 8. bis zum 19. Jahrhundert zu geben. Die Göttinger Zeitschrift „Wünschelrute“, eine der vielen flüchtigen literarischen Gründungen der Romantik, die von Heines Freund H. Straube und F. P. v. Hornthal redigiert wurde, empfahl den Chor als Zeichen höchster dramatischer Vollkommenheit. Er durfte daher im „Almansor“ nicht fehlen.

Das Stück ist ein literarisches Experiment und trägt alle Gebrechen eines solchen. Es ist nicht organisch erwachsen, sondern mechanisch gemacht. Es besitzt kein Leben. Der Verfasser selber befürchtete, daß sein Werk eine „schöne Drahtfigur“ bleiben werde, und seine Befürchtungen sind mehr als eingetroffen. Der Aufbau der Handlung und die Anordnung der Szenen sind, wenn man sich auf den Boden des Klassizismus stellt, mit Einsicht vorgenommen, aber sobald die schöpferische Tätigkeit an Stelle des ordnenden Verstandes treten soll, versagt der Dichter völlig. Seine Gestalten sind denkbar undramatisch und werden wie Marionetten hin und hergeschoben. Sie sind auch nicht lyrisch, denn nicht an einer Stelle sprechen sie das unmittelbare Gefühl aus, sondern sie reden immer über das Gefühl oder um das Gefühl herum. Sie sind rein deklamatorisch. Sie warten nur auf ein Stichwort, um an die Rampe zu treten und ihre Deklamation wie eine Arie loszulassen. Almansor betritt sein zerfallenes Schloß und sofort deklamiert er über die Vergänglichkeit alles Irdischen; Hassan hört das Wort Granada, und schon sagt er einen schwungvollen Vortrag über

den Untergang des Maurenreiches auf. In der großen Liebeszene doziert Zuleima über das Christentum, Almanzor über die Religion Muhameds, ja noch unmittelbar vor seinem Tode deklamiert er über Kehllein, Rosen, Lilien, Veilchen, Hyazinthen, Mondschein, Rotkehlchen, Goldkäfer usw. Sogar an der Leiche seiner Kinder nimmt Aly nochmals das Wort zu einer Deklamation gegen das Christentum. Das ganze Stück besteht aus Feuilletons in fünf- bis sechsfüßigen Jamben, und in diesem endlosen Fluß von Reden und Bildern ertrinkt jeder Ansatz zu dramatischer Gestaltung. Es fehlt das dramatische Leben. Der jugendliche Verfasser besitzt nicht die geringsten theatralischen Erfahrungen, aber desto mehr literarische Erinnerungen, die er in seinem Drama unterbringen muß. Es ist alles konstruiert. Almanzor ist schon beim ersten Auftreten ein wandelnder Leichnam, seine Zuleima ist bereit, einen ungeliebten Mann zu heiraten, nur weil ein Priester, der in dem Stück nicht vorkommt, es wünscht, und der „gute“ Aly legt seinen Glauben ab wie ein schmutziges Hemd. Alle diese psychologischen Unmöglichkeiten werden begangen, damit die Leute eine neue Gelegenheit, sich auszusprechen, haben. Und in dieser Anhäufung von Worten geht auch die eingeflochtene Komik völlig verloren. Es werden einzelne ganz witzige Bemerkungen gemacht, aber es geht wie im Zirkus. Während man noch über einen Spaß des Clown lachen möchte, rüstet sich der Hauptakteur schon wieder zu einem Heldenstück, zu einer neuen Deklamation mit Zimbelen, Ratterstichen, schneidenden Messern, zuckenden Blitzen, Pauken, Keulenschlägen usw.

Über den Kunstwert des „Almanzor“ besteht heute Einigkeit, strittig ist noch immer die Tendenz des Stückes. Die allgemeine Annahme neigt dahin, daß es durch Heines Haß gegen das Christentum diktiert sei. Zweifellos ist das dramatische Recht auf seiten des Islam. Die Christen sind Schufte, die ohne Überzeugung getauften Mauren Schwachköpfe, die glaubensstarken Moslim dagegen gute und edle Menschen. Auch als Religion wird das finstre, asketische Christentum im Vergleich mit dem sinnenfreundigen, heitern Muhamedanismus ungünstig geschildert. Aber nicht Heines

Judentum trägt die Schuld an dieser Rollenverteilung, denn in Bonn und Göttingen, wo die Tragödie in der Hauptsache geschrieben wurde, war ihm der große Judenthmerz noch ganz gleichgültig. Byron war wieder sein Vorbild. Die ungleiche Abwägung von Licht und Schatten auf die beiden feindlichen Religionen stammt von ihm, aber er nicht allein, sondern das gesamte Zeitalter sah das spanische Maurentum verklärt vom Schimmer ritterlicher und künstlerischer Romantik. Wenn man die Berichte aus alter Zeit mit dem gegenwärtigen Zustand verglich, die einstige Blüte Andalusiens mit dem jetzigen Verfall, so mußte man zum Lobredner der Vergangenheit werden. In dieser poetischen Verklärung erscheinen die Mauren bei Chateaubriand, dem Erneuerer des Christentums in Frankreich, und um zwei Heine näher liegende Beispiele zu nehmen, bei Fouqué und bei Zimmermann. Sein Drama, das „Tal von Ronceval“ ist nicht ohne Einfluß auf „Almansor“ geblieben. Die Religion des Koran war allen diesen Dichtern fremd, sie betrachteten sie als ein sinnenfreudiges Heidentum, sie kannten nur die frohe Pracht der arabischen Architektur und begeisterten sich für die Helden und Liebesgesänge des Orients. Im Vergleich mit diesem Islam der Romantik erschien das Christentum als eine blutige Religion der Sinnenfeindschaft, wie es schon Goethe in der „Braut von Korinth“ dargestellt hatte. Dieser Auffassung schließt sich Heine an; die Lehre Muhameds ist die Religion der Schönheit, die Jesus' die der Askese und des Menschenopfers.

Später in Berlin änderte sich seine Anschauung. Aus der künstlerischen Abneigung wurde ein religiös-politischer Haß, und in dieser Stimmung mag manche scharfe Bemerkung unterstrichen, mancher bittere Ausfall hinzugefügt sein. Vielleicht wurde auch damals erst der christliche Bräutigam Zuleimas in einen Hochstapler und Zuchthäusler verwandelt, denn das Motiv hängt völlig in der Luft, ebenso wie der Spott über die schlecht getauften Mauren nachträglich zugespitzt sein mag. Heine selbst hat die religiös-polemische Absicht in einem Schreiben an den Verleger Dümmler zugegeben, in einem andern an Zimmermann heftig bestritten und

jogar erklärt, diese Tendenz empöre und erfülle sein ganzes Wesen mit souveränem Ekel. Der Dichter mag in beiden Briefen aufrichtig gewesen sein, je nachdem er an die Stimmung der ersten Konzeption in Bonn oder an die der letzten Durcharbeit in Berlin dachte. Er selbst war damals Mitglied eines jüdischen Vereins, ein Vorkämpfer des Judentums, und bei dieser Verfasserchaft mußte das Stück als ein Ausbruch jüdischen Hasses gegen das Christentum aufgenommen werden. Heine selbst war stolz auf diese Wirkung und rühmte sich im Kreise seiner Mitkämpfer, daß er für die gemeinsame Sache die größten Opfer gebracht und geistig geblutet habe. Er tadelte die Lautheit des Michael Beerschen „Paria“ und wünschte, daß er sich derb, „echt almanforig“ gegen das Christentum ausgesprochen hätte.

Mit Recht durfte Heine sagen, er habe in das Stück sein eigenes Selbst hineingeworfen, mitsamt seinen Paradoxen, seiner Weisheit, seiner Liebe, seinem Hass und seiner ganzen Berrücktheit. Er bezog das auf seine Liebe und sah in den Tragödien wie in dem „Intermezzo“ den „Passpartout zu seinem Gemütslazarett“. Goethe schrieb den „Werther“, als seine Neigung überwunden war und um zwei Jahre zurücklag, Heine den „Almanfor“ mit der noch blutenden Wunde. Auch daraus erklärt sich das Mißlingen. Die Geliebte wurde zur Drahtfigur, der Nebenbuhler zum Schuft, der Held selber zum wandelnden Schatten. Das Erlebnis allein, selbst das des größten Dichters, ist oder erzeugt noch keine Poesie. Heine ist im Rohstoff stecken geblieben, und deshalb ist dieses Drama eine Deklamation und keine Dichtung.

Einmal ist der Versuch gemacht worden, das Stück aufzuführen, und zwar 1823 in Braunschweig von dem wagemutigen Direktor Klingemann. Bis zur letzten Szene verlief die Darstellung ohne Begeisterung, aber auch ohne Störung. Dann betrat ein verspäteter Gast, ein Stallmeister, vermutlich in angetrunkenen Stimmung das Theater. Auf seine Frage nach dem Verfasser wurde ihm der Name Heine geantwortet, und da der Mann keinen Dichter, sondern nur einen jüdischen Wechsler dieses Namens kannte, rief er empört:

„Den Unsinn des albernen Juden sollen wir anhören? Laßt uns das Stück auspochen.“ Er muß wohl der Masse der Zuschauer aus dem Herzen gesprochen haben, denn kein Widerspruch erhob sich. Die Tragödie wurde niedergezischt, und zwar so gründlich, daß Klingemann weder eine Wiederholung noch die geplante Aufführung von Heines zweitem Drama „William Ratcliff“ wagte.

Diese zweite Tragödie oder dramatisierte Ballade, wie sie der Verfasser später entschuldigend genannt hat, wurde in Berlin im Januar 1822 in drei Tagen in einem Zuge niedergeschrieben. „Almanzor“ war in zwei Jahren mühsam erarbeitet worden; daneben erschien der rasch hingeworfene „Ratcliff“, wie die Romantiker das poetische Schaffen auffaßten, als das unmittelbare, mühelose Erzeugnis des Genius. Auch Heine huldigte dieser Ansicht. „Während dem Schreiben“, berichtete er später, „war es mir, als hörte ich über meinem Haupte ein Rauschen wie den Flügelschlag eines Vogels. Als ich meinen Freunden, den jungen Berliner Dichtern, davon erzählte, sahen sie sich mit sonderbarer Miene an und versicherten mir einstimmig, daß ihnen nie dergleichen beim Dichten passiert sei.“ Aber trotz dieser Inspiration und der erstaunlichen Schnelligkeit fehlt dem Stück die Unmittelbarkeit. Der „düstre, steinerne Ratcliff“ ähnelt seinem „heitern“ Vorgänger „Almanzor“ mehr, als man nach der Verschiedenheit des Stoffes und des Entstehens erwarten sollte.

Auch er ist ein rein literarisches Produkt. Scott und Byron haben bei ihm Gevatter gestanden. Der eine lieferte das schottische Milieu, die Nebel und die Strauchdiebe in einem vergrößerten Robin Hood-Stil, der andre den satanischen Helden, den ritterlichen Wegelagerer mit dem versteinerten Herzen und den vermeinten Klagen. Literarisch ist auch der Gesichtspunkt, unter dem die Motive zusammengestellt sind, der der Schicksalsidee. Die Schicksalstragödie war genau so wie der Versuch mit den klassischen Einheiten ein historisches Experiment, denn die Weltanschauung, aus der sie wirklich oder vermeintlich erwachsen war, gehörte einer abgestorbenen Vergangenheit an und ließ sich nicht

erneuern. Die Schicksalsidee blieb ein Gewächs ohne Wurzel. Daran war Schiller gescheitert, und was ihm mißlungen war, vermochten Zacharias Werner, Müllner, Houwald und selbst Grillparzer erst recht nicht zu erreichen, wenn sie auch vorübergehend geräuschvolle Bühnenerfolge davontrugen. In ihren Stücken herrscht ein blindwütiger Zufall, der sich einen Spaß daraus macht, die Menschen zugrunde zu richten. Sie sind sensationell, aber nicht dramatisch, denn das Wesen des Dramas besteht gerade darin, das Schicksal in seiner Planmäßigkeit zu enthüllen und die scheinbaren Zufälligkeiten des Lebens zur Notwendigkeit zu erheben. Der Zufall nimmt in diesen Stücken zumeist eine symbolische Gestalt an, sei es in einer Mordwaffe, die automatisch tötet, sei es in einem Gespenst, das im Grabe keine Ruhe findet. In der „Ahnfrau“ des jungen Grillparzer, die seit 1817 mit großem Erfolg die deutschen Bühnen heimsuchte, verkörpert sich das „Schicksal“ in der Stammutter des Geschlechts, die mit Genugtuung sieht, daß die Enkelin ihr Leben fortsetzen und ihre Schuld büßen muß. Heine hat die Idee verdoppelt, aber sie hat bei der Verdoppelung nichts gewonnen, wohl aber an Bühneneffekt verloren. Sowohl das Leben der Heldin wie das des Helden ist schon einmal gelebt worden, ohne zum schicksalsmäßigen Abschluß zu gelangen. So spuken die Eltern als Nebenmenschen auf dem Theater herum, während die Kinder handelnd und redend auftreten.

Die Ähnlichkeit des „Ratcliff“ mit der „Ahnfrau“ ist unabweisbar. Hier wie dort handelt es sich um den Untergang eines alten Geschlechtes. Mac-Gregor hat seine Gattin genau so wie Graf Borotin aus berechtigter Eifersucht umgebracht, und der wilde Räuber Jaromir ist der gleiche Typus wie Heines William. Beide Stücke sind ein Gebräu aus der damals beliebten Ritter-, Räuber- und Gespensterromantik. Unfre Dichter konnte sich ihr so wenig entziehen wie Grillparzer, obgleich er theoretisch sehr abfällig über die Schicksalstragödie urteilte und die Schicksalsidee als ein „unerquidliches, schädliches Surrogat“ bezeichnete, „ganz widersprechend dem Geiste des Christentums“. Aber er hielt trotzdem Müllner, den Meister der Schicksalstragödie,

für einen großen Dichter, ja er wagte ihn mit Goethe in einem Atem zu nennen. Es sind nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten, und Heine war es gewiß nicht.

Er selber freilich besaß keine Klarheit, daß er in seinem Trauerspiel mit gebundener Marschrouten vorging, er ahnte nicht, daß er nur der Exponent einer übermächtigen literarischen Strömung war, und daß er mit „Ratcliff“ eine im Sinne der Zeit banale Schicksals-tragödie verfaßte. Sein Freund Merckel erhielt von ihm ein Exemplar mit der Widmung:

Ich habe die süße Liebe gesucht,
und hab' den bittern Haß gefunden,
ich habe geseufzt, ich habe geflucht,
ich habe geblutet aus tausend Wunden.

Auch hab' ich mich ehrlich Tag und Nacht
mit Lumpengesindel herumgetrieben;
und als ich all diese Studien gemacht,
da hab' ich ruhig den Ratcliff geschrieben.

Heine glaubte sein Eigenstes zu geben, er bildete sich ein, sein persönliches Schicksal darzustellen weil er wieder eine unglückliche Liebesgeschichte dramatisierte. Wenn er sich wirklich in der Gestalt seines Helden fand, so beweist das nur, wie wenig er damals schon er selber war und wie tief er noch in der Literatur, besonders in der Byrontradition steckte. Wenigstens im Drama. Entwicklungsgeschichtlich gehören die beiden Tragödien nicht zu dem „Lyrischen Intermezzo“, sondern zu den „Traumbildern“, die die neue Gedichtsammlung weit hinter sich ließ.

Der Inhalt des Stückes sei wieder mit den Worten Strodtmanns gegeben: „Die kurze Handlung hat, wie die meisten Schicksalsdramen, eine lange Vorgeschichte, die aus der Vergangenheit als tragisches Verhängnis in die Gegenwart hinübergreift. Die aus Herders Übersetzung bekannte altschottische Ballade: ‚Was ist dein Schwert von Blut so rot?‘ hat ursprünglich alles Unheil verschuldet. Edward Ratcliff liebte Schön-Betty, die eines Tages allein in ihrem Zimmer saß und das Lied vor sich hin sang:

„Was ist dein Schwert von Blut so rot?

Edward? Edward?“ —

Da sprang ins Zimmer plötzlich Edward Ratcliff,
und sang im selben Tone trotzig weiter:

„Ich habe geschlagen mein Liebchen tot, —
mein Liebchen war so schön, oh!“

Darüber entsetzte sich Schön-Betty so sehr, daß sie Edward nimmer wiedersehen wollte; um ihn zu ärgern, heiratete sie den Laird Mac-Gregor, und Edward nahm aus Verzweiflungstroz eine andere Frau, die ihm den Helden unseres Stückes, William Ratcliff, gebar. Auch Schön-Betty gab einem Kinde, Maria, das Leben, und bald nachher flammte in beiden Vermählten die alte Liebe auf. Edward Ratcliff nahte sich dem Schlosse Mac-Gregors, Schön-Betty streckte ihm verlangend aus dem Fenster die Arme entgegen, aber Mac-Gregor war Zeuge dieser Szene; am andern Morgen lag Edward erschlagen an der Schloßmauer und Schön-Betty starb vor Schreck. Beider Sinn und Schicksal, Leben und Lieben hat sich nun fatalistisch auf ihre Kinder vererbt, denen sie als zwei Nebelgestalten erscheinen, die sehnüchtig die Arme nacheinander ausstrecken, ohne sich erreichen zu können. Als Student besucht Wilhelm Ratcliff auf einer Ferienreise zufällig Mac-Gregors Schloß, er sieht Marien und erkennt in ihr das Nebelbild seiner Träume; das dunkle Urgeheimnis seines Lebens ist ihm plötzlich erschlossen; er liebt Marien mit aller Leidenschaft seiner jungen Seele und sie scheint seine Liebe zu erwidern, sie spielt und scherzt mit ihm, sie küßt ihn und läßt sich küssen — doch als er endlich vor ihr niederkniet und sie fragt: „Maria, liebst du mich!“, da ist er ihr plötzlich ein unheimliches Gespenst, das dem Nebelmann gleich, den auch sie oftmals im Traum erblickte, mit seltsam scheuen Blicken und fast mit Widerwillen sieht sie ihn an,

Und höhnisch knigend spricht sie frostig: Nein!

Der trotzig spröde Geist ihrer Mutter ist in sie gefahren, wie Edwards wilder Geist in seinen Sohn William. Dieser verläßt das Schloß und reißt nach London. Vergebens sucht er im Ge-

wühle der Hauptstadt die Qual seines Herzens zu übertäuben,
vergebens stürzt er sich in das tollste Leben —

Portwein, Champagner, alles wollt' nicht fruchten,
nach jedem Glase ward mein Herz betrübter.

Blondinen und Brünetten, keine konnt'
forttändeln und fortlächeln meinen Schmerz.

Sogar beim Faro fand ich keine Ruh'.

Marias Aug' schwamm auf dem grünen Tische,

Marias Hand bog mir die Paroliz,

und in dem Bild der edigen Coeur-Dame

sah ich Marias himmelschöne Züge!

Maria war's, kein dünnes Kartenblatt;

Maria war's, ich fühlte ihren Atem,

sie winkte: Ja! sie nickte: Ja! — va banque!

Zum Teufel war mein Geld, die Liebe blieb.

Er wird Straßenräuber und treibt in England sein Wesen; aber die Liebe läßt ihm keine Ruhe, sie zieht ihn oftmals wie mit unsichtbaren Eisenarmen nach Schottland hinüber, nur in Marias Nähe kann er ruhig schlafen; denn er hat den fürchterlichen Schwur getan, jeden im Duell zu töten, der sich mit Marien vermähle. Schon zweimal hat er den ihr angetrauten Gatten in der Hochzeitnacht erschlagen und der Neuvermählten mit zierlicher Verbeugung den Verlobungsring überreicht. Das Stück beginnt in dem Augenblicke, wo der Segen des Priesters Marien mit ihrem dritten Gatten, dem Grafen Douglas, vereinigt hat. Ratcliff fordert auch diesen zum Zweikampf heraus und das Duell findet, trotz aller von Mac-Gregor getroffenen Vorsichtsmaßregeln, statt. Diesmal jedoch verläßt das Glück Ratcliff, Douglas verwundet ihn und schlägt ihm das Schwert aus der Hand; er will ihn aber nicht töten, da jener ihm kurz vorher bei einem räuberischen Überfall im Walde das Leben gerettet hat. Ratcliff wankt, geistig vernichtet, ins Schloß; als Maria ihn blutend und verwundet erblickt, nachdem die alte Amme Margareta ihr eben die Geschichte ihrer Mutter erzählt hat, erwacht in ihr die alte Liebe, sie beschwört ihn, vor ihrem Gatten und ihrem Vater zu fliehen, die schon verfolgend herannahen — da eilt Ratcliff mit ihr ins Brautgemach, ersticht

Marien, erschlägt den auf ihren Hilferuf hereinstürzenden Mac-Gregor und erschießt sich neben der blutigen Leiche der Geliebten. Die zwei Nebelgestalten aber erscheinen von beiden Seiten, stürzen einander hastig in die Arme, halten sich fest umschlungen und verschwinden."

So geht auch Grillparzers Ahnfrau „nach Hause“, nachdem das Unheil angerichtet ist. Im Banne der Schicksalstragödie war für die eigenartige Begabung eines Dichters wie Heine kein Platz. Je mehr seine Gestalten dieser Idee dienen, desto unklarer und verworrener fallen sie aus. Der alte Mac-Gregor und sein Schwiegersohn Douglas, die mit dem Schicksal nichts zu tun haben, sind gut und treffend gezeichnet, gegenständlicher als irgendeine Figur des „Almansor“. Auch die Straßenräuber sind anschaulich dargestellt, wenn auch die Tendenz weniger durch ihre Taten als durch ihre Worte, mehr aufdringlich als einleuchtend ausgedrückt wird. Verunglückt dagegen ist das Liebespaar, diese Maria, die bereit ist, jeden Mann zu heiraten außer dem einen, den sie liebt, weil sie von dem Nebelgeist ihrer Mutter besessen ist, und endlich dieser William! Er sollte in Erinnerung an Byron

der starke Riesengeist,
der Großbritanniens Menschen und Gesetze
verhöhnt, der trotzig mit dem Himmel rechet,

werden. Aber was ist davon übrig geblieben? Ein Mann, der im Dienst „seltsamer Gewalten“ mordet, ein larmoyanter Liebhaber wie Almansor, gelegentlich wieder ein Rächer der Besitzlosen an den Reichen, wie sein Vorgänger ein Vorkämpfer der Mauren gegen die Spanier war. Die Ähnlichkeit der beiden ist unverkennbar und so redet er auch in dem Stil seines illustren Bruders. Er deklamiert genau so wie dieser und läßt wie er blumenreiche Feuilletons über Sterne, Schicksal oder die soziale Frage vom Stapel, während die andern Personen sich in aner kennenswerter Weise einer einfachen, weniger schwungvollen und wortreichen Sprache befleißigen. Verunglückt ist auch die alte Margarete. Der Verfasser hatte offenbar noch nicht genug mit den beiden nebelhaften Gespenstern, er wollte

noch ein drittes aus Fleisch und Blut auf der Bühne haben, das nur die Aufgabe hat, die berühmte schottische Ballade zu singen und dadurch für Stimmung zu sorgen. Denn das muß man Heine lassen, so verfehlt und künstlich zusammengeleimt die Tragödie ist, sie hat Stimmung. Darin waren die Dichter der Schicksalsidee als echte Romantiker überhaupt groß, sie verstanden es, eine drückende, unheilbrütende Stimmung zu beschwören. Nicht nur von dem „Ratcliff“, sondern ebenso sehr von der „Ahnfrau“, von Müllners „Schuld“ oder Werners „24. Februar“ geht ein Stimmungszauber aus, der über den Unsinn der dargestellten Handlung hinwegtäuscht. Heines Schilderung der schottischen Rebellandschaft, des einsamen Grafenschlosses, der verlorenen Waldschenke mit der Räuberbande ist äußerst wirkungsvoll. Man merkt, daß er seit dem „göttlichen Almanach“ reifer geworden ist.

Der Dichter hat den „Ratcliff“, besonders in späteren Jahren wegen seiner sozialen Tendenz geschätzt. Bei einer Neuausgabe im Jahre 1851 schrieb er im Vorwort: „Der junge Autor . . . sagt hier unverhohlen sein letztes Wort. Dieses Wort wurde seitdem ein Lösungswort, bei dessen Ruf die fahlen Gesichter des Glends wie Purpur aufflammen und die rotbäckigen Söhne des Glücks zu Asch erbleichen. Am Herde des ehrlichen Tom im „Ratcliff“ brodelt schon die große Suppenfrage, worin jetzt tausend verdorbene Köche herumlöffeln, und die täglich schäumender überkocht.“ Die Worte beziehen sich auf die Erklärung des Helden:

. . . und einen Mann ergreift der Zorn,
wenn er betrachtet, wie die Pfennigseelen,
die Buben, oft im Überflusse schwelgen,
in Samt und Seide schimmern, Aulstern schlürfen,
sich in Champagner baden, in dem Bette
des Doktor Graham's ihre Kurzweil treiben,
in goldnen Wagen durch die Straßen rasseln,
und stolz herabsehn auf den Hungerleider,
der mit dem letzten Hemde unterm Arm
langsam und seufzend nach dem Leihhaus wandert.

Sie wird ergänzt durch Toms Einteilung der Menschen in „zwei

Nationen, in Satte und in Hungerleider“, die in beständiger Fehde liegen. Das sind gewiß starke Worte, aber doch nur Worte, die durch die Handlung nicht gerechtfertigt werden. Ratcliff, der belastete Sohn und Erbe eines Rebelmenschen, ist der letzte, der sein Verbrechen auf die Gesellschaft abwälzen darf. Da hatte es Schiller schon ganz anders verstanden, Karl Moor und seine Anhänger als Opfer einer ungerechten Weltordnung hinzustellen. Aber weder in den „Räubern“ noch in Heines Tragödie tritt uns eine sozialistische Weltanschauung entgegen. Hier wie dort handelt es sich um das große Einzelwesen, das durch seine Größe antisozial ist und infolge der Mißgunst der Philister den ihm zukommenden bevorzugten Platz am Mahle des Lebens nicht einnehmen kann. Die Grundanschauung ist individualistisch, nicht sozialistisch und die Anklagen gegen die Gesellschaft gehen nicht über das hinaus, was die klassische Nationalökonomie, besonders Malthus, längst ausgesprochen und in ein System gebracht hatte.

Nicht diese Kritik an den wirtschaftlichen Zuständen ist für die damalige Auffassung des Dichters von Bedeutung, sondern eher die kurze Rede des Douglas:

Die Patrioten liegen
in dunkeln Schenken und politisieren,
und subskribieren, wetten, fluchen, gähnen
und saufen auf das Wohl des Vaterlandes.

Im „Almansor“ hatte Heine einen scharfen Trennungsstrich zwischen sich und dem Christentum gezogen; hier im „Ratcliff“ spüren wir das erste Anzeichen, daß der ehemalige Burschenschafter und Arminiuschwärmer sein Verhältnis zu Deutschland einer Nachprüfung unterzog. Es ist nur ein leichter Spott, aber der erste Schritt mußte weiterführen. Er stand im Begriff zu verbrennen, was er einst angebetet hatte.

Schon während der Niederschrift waren dem Dichter Zweifel an dem Wert des „Almansor“ gekommen. Er blieb ihm immer „unheimlich“, er erkannte, daß er nicht „drahtisch“, zu breit angelegt und zu wortreich sei, er meinte, daß das Stück zwar Auf-

sehen erregen würde, aber ohne zu gefallen und ohne Zustimmung zu finden. Von der Trefflichkeit des „Ratcliff“ dagegen war er überzeugt. Er glaubte an ihn, wie nur ein Künstler an sein Werk glauben kann. Er widmete es dem Freunde Christiani mit den stolzen Zeilen:

Ich und mein Name werden untergehn,
doch dieses Lied muß ewiglich bestehn.

Und an Immermann schrieb er: „Ich bin von dem Werte dieses Gedichtes überzeugt, denn es ist wahr, oder ich selbst bin eine Lüge; alles andre, was ich geschrieben, mag untergehen und wird untergehen.“ Auf jeden Fall meinte er, daß seine beiden Tragödien besser als die begleitende Gedichtsammlung seien, die „keinen Schuß Pulver wert ist“. Es war eine schwere Verblendung eines großen Dichters und eine harte Enttäuschung, daß sein „Ratcliff“ weder damals noch später, als sein Freund Laube Direktor des Wiener Burgtheaters geworden war, aufgeführt wurde. Nur in Italien wurde er lange nach dem Tod des Verfassers auf die Bretter gebracht und ein italienischer Komponist, Mascagni, hat ihn auch als Oper verarbeitet. Aber weder in der einen noch in der andern Form ist dem verfehlten Werk ein Erfolg beschieden gewesen.

Das Versagen der beiden Tragödien legt uns die Frage vor, die sich der junge Heine selbst beim „Almansor“ vorlegte, ob er kein dramatisches Talent habe? Er hat in den nächsten Jahren nochmals eine Tragödie entworfen, die, nach seinen dürftigen Angaben zu urteilen, in Venedig spielte und noch immer von der Schicksalsidee beherrscht war. Aber keine Zeile ist davon niedergeschrieben worden. Er trug sich auch mit dem Plan eines „Faust“, einer Ilias post Homerum, aber auch er ist über die allerdürftigsten Ansätze nicht hinausgelangt. Ein Lustspiel soll er zwar in Paris vollendet, aber da es nicht zur Aufführung angenommen wurde, selbst verbrannt haben. Die Angabe klingt wenig glaubhaft; soweit wir wissen, ist überhaupt kein größeres Werk Heines fertig geworden, und selbst der „Rabbi von Bacharach“ blieb Fragment. Fehlte es ihm an Gestaltungskraft und poetischen Fähigkeiten? Die Frage

aufwerfen heißt sie verneinen. Er selbst klagte zwar über seine Einseitigkeit, alle seine Dichtungen seien „nur Variationen desselben kleinen Themas“, aber er lebte doch der Hoffnung, daß es ihm gelingen werde, nach den „verschiedenen Gruppierungen von Amor und Psyche den trojanischen Krieg zu malen“. Sicher hätte er einen brauchbaren Roman oder ein bühnengerechtes Drama schreiben können, aber nicht den Roman und nicht das Drama, das ihm vorzuschwebte. Nicht aus Mangel an Begabung, sondern infolge seiner historischen Stellung. Die Romantik hat kein großes Kunstwerk hervorgebracht, und was ihr in der Zeit ihrer Blüte nicht gelungen war, konnte sie jetzt, wo sie in den letzten Zügen lag, noch weniger leisten. Der Dichter erkannte ihre Unzulänglichkeit, aber was ein Fehler dieser Kunstrichtung war, betrachtete er als einen Mangel der Kunst selber. Kunst und Romantik sind in seinen Augen identisch. Er sah nicht, daß eine neue Weltanschauung im Werden war, und mit ihr eine neue Kunst, ja daß diese neue Kunst in seinen eignen Werken schon die hoffnungsreichsten Knospen trieb. Er war zu sehr Romantiker, um sich voll auf den Boden zu stellen, aus dem der realistische Roman und das moderne Drama erwuchsen. Er stand unentschlossen zwischen dem Gewesenen und dem werdenden, zwischen Vergangenheit und Zukunft, und als Mensch war er nicht stark genug, die einheitlich geschlossene Weltanschauung in sich zu finden, die seine Zeit ihm versagte. Er sah das moderne Leben vorüberfluten, aber er hielt es für unmöglich, daß die damalige Kunst die Formen finden würde, um diese Fülle neuer Erscheinungen aufzunehmen. Sie blieb ihm eine „schöne Nebensache“. Es ist diese niedrige Einschätzung der Kunst, die es Heine versagte, eine große Dichtung zu schaffen. Er hat den Mangel einer Weltanschauung gefühlt, er griff begierig nach allem Neuen, was ihm einen Ersatz zu bieten schien, nach dem Judentum, später nach dem Saint-Simonismus und Sozialismus, aber wenn diese Ideen an sich produktiv waren, so waren sie es nicht in den Händen eines Romantikers. Sie vermehrten nur den Widerspruch, in dem er lebte, und aus dieser inneren Zwiespältigkeit konnte kein größeres Kunstwerk hervor-

gehen. Es gibt einen Dichter, der in seinem äußeren Werdegang, in seiner inneren Entwicklung und in seinem Schaffen die größte Ähnlichkeit mit Heine besitzt. Es ist Ariost. Ihm gelang es, den Zwiespalt der Zeit zu überwinden und sich die neue Kunstform zu schaffen. So schrieb er am Ende seines Lebens den „Rasenden Roland“, Heine dagegen gelangte nur bis zu „Atta Troll.“