

## XVII. Novellistif

In die vier Bände des Salon, die in den Jahren 1834—40 erschienen, hat Heine mehrere nichtpolitische, in der Hauptsache novellistische Schriften aufgenommen. Es geschah nicht aus einem innern Bedürfnis, sondern aus äußern Gründen. Bücher über zwanzig Bogen unterlagen bis 1835 keiner Vorzensur, und er „schmiß“ daher, wie sein eigener Ausdruck lautet, in die Bände hinein, was er gerade unter seinen Beständen für geeignet hielt, um den nötigen Umfang zu erreichen. Später wurde die Zensur auf alle, zum mindesten auf alle seine Schriften ausgedehnt, und da lag ihm daran, innerhalb der einzelnen Bände ein Gleichgewicht zwischen gefährlichen und „zahmen“ Stücken herzustellen, in der Hoffnung, die Schere des Zensors durch die einen für die andern milder zu stimmen. Die Herausgabe dieser novellistischen Werke erfolgte also aus und nach praktischen Bedürfnissen.

Das älteste von ihnen, wenn es auch erst im letzten Bande des „Salon“ gedruckt wurde, ist der „Rabbi von Bacharach“ (IV, 445). Wir haben den Titel schon früher erwähnt, in einer Epoche, die längst hinter dem Dichter lag. Die Anregung zu dem Roman erhielt er damals, als er dem Verein für das Judentum als eifriges Mitglied angehörte und mit Junz, Moser und Gans für die Erneuerung der Religion seiner Väter schwärmte. Er, als der Dichter in diesem Kreise, fühlte sich berufen, das große Weh, das Israel durch die Jahrhunderte erduldet hatte, zur Poesie zu erheben und dem großen „Judenschmerz“ ein unsterbliches Denkmal zu setzen. Dieser Gedanke kommt in der kleinen poetischen Widmung des Werkes zum Ausdruck:

Brich aus in lauten Klagen,  
du düstres Martyrerlied,  
das ich so lang getragen  
im flammenfüllen Gemüt!

Es dringt in alle Ohren,  
und durch die Ohren ins Herz;

ich habe gewaltig beschworen  
den tausendjährigen Schmerz.

Es weinen die Großen und Kleinen,  
sogar die kalten Herrn,  
die Frauen und Blumen weinen,  
es weinen am Himmel die Stern'!

Und alle die Tränen fließen  
nach Sünden im stillen Verein,  
sie fließen und ergießen  
sich all' in den Jordan hinein."

(II, 165.)

In Lüneburg und Göttingen hat Heine an dem „Rabbi“ gearbeitet. Er rückte nur sehr langsam fort und bereitete ihm unsägliche Schwierigkeiten. Manchmal zweifelte er, ob er überhaupt die Gabe des Erzählers besitze, dann wieder schob er die dürftigen Fortschritte auf die Sprödigkeit des Stoffes, denn der Roman sollte nicht nur eine Dichtung werden, sondern auch den höchsten historischen Ansprüchen genügen, so daß er „von den Zungen aller Jahrhunderte als Quelle“ benutzt werden könne. Mit Eifer studierte Heine alle ihm erreichbaren Werke über jüdische Geschichte, aber sie genügten ihm nicht, und dauernd wendete er sich an die Berliner Freunde, die ihm bald Notizen über die spanischen Juden, bald die Übersetzung einer Talmudstelle schicken sollen. Er betrachtete die Dichtung als eine „gottgefällige Handlung“, in einer Stimmung höchster poetischer und religiöser Weihe schrieb er daran und berichtete dem Freunde Moser: „Mit unsäglicher Liebe trage ich das ganze Werk in der Brust. Ist es ja doch ganz aus der Liebe hervorgehend, nicht aus eitel Ruhmgier. Im Gegenteil, wenn ich der Stimme der äußern Klugheit Gehör geben wollte, so würde ich es gar nicht schreiben. Ich sehe voraus, wie viel ich dadurch verschütte und Feindseliges herbeirufe. Aber eben auch weil es aus der Liebe hervorgeht, wird es ein unsterbliches Buch werden, eine ewige Lampe im Dome Gottes, kein verprasselndes Theaterlicht.“

Solche erhebenden Augenblicke sind selten im Leben jedes Dichters, in Heines unruhiger und zersplitterter Existenz waren sie sehr spärlich. Wenn die Freunde schon auf den Abschluß des

Romans rechneten, mußte er sie mit der Nachricht enttäuschen, daß erst ein Drittel fertig sei. Mehr als zwei Drittel sind überhaupt nicht ausgeführt worden. Mit der Taufe war zum mindesten seine äußere Stellung zu dem Werke von Grund auf verändert, und die allmähliche Befreiung von dem Judentum sowie die Gegnerschaft gegen jede positive Religion machten ihm eine Weiterführung unmöglich. Der „Rabbi“ blieb Fragment. Das Buchstück sollte zuerst in einem Bande der „Reisebilder“ Aufnahme finden, dann wollte es der Verfasser mit andern Romanstücken im ersten Band des „Salon“ veröffentlichen. Leider verschob er es wieder, kurz darauf brach ein Brand im Hause seiner Mutter aus, bei dem der größte Teil des Manuskriptes ein Raub der Flammen wurde. So konnte 1840 nur ein Fragment des Fragmentes erscheinen, nachdem der Dichter einige, scheinbar nicht sehr bedeutende Änderungen vorgenommen hatte.

Der „Rabbi“ spielt in der Vergangenheit. Die Darstellung des „tausendjährigen Schmerzes“ wäre wohl wirksamer durch einen Griff in die Gegenwart, durch einen Roman aus dem 19. statt aus dem 15. Jahrhundert erfolgt, aber Heines Begeisterung galt ja nicht den „schmutzigen Juden“ von damals, nicht seinen Zeitgenossen jüdischen Glaubens oder jüdischer Rasse, sondern der Idee des Judentums. Er und seine Freunde waren jüdische Romantiker, und so lockte sie besonders das „Goldzeitalter“ der jüdischen Romantik in Spanien. In den großen Gestalten der jüdisch-arabischen Poetenschule fanden sie sich selber wieder. So ist auch der Held des Romans, der Rabbi Abraham von Bacharach kein gewöhnlicher deutscher Jude, sondern er ist in Spanien gewesen, hat dort studiert, den Umgang der bedeutenden maurischen und jüdischen Philosophen genossen, hat überhaupt ein freieres und schöneres Menschentum kennen gelernt, als es den unterdrückten deutschen Juden vergönnt ist. Aus Liebe ist er in die Heimat zurückgekehrt, um dort in Gemeinschaft mit seiner Frau als ein Vorbild seiner Gemeinde zu leben. Er hält starr an den altjüdischen Grundsätzen und Gebräuchen fest, denn gerade weil er die Welt kennt, weiß er, daß es kein Heil

außerhalb des Gesetzes gibt. Das Gesetz ist die offenbarte Sittlichkeit. Das poetische Recht in dem Fragment ist völlig auf Seiten des Judentums, sogar des orthodoxen Judentums, und sicher war das auch in der Fortsetzung der Fall. Wenn daher Heine 1840 an Campe schrieb, „im Verfolg treten die kezerischsten Ansichten hervor, die sowohl bei Juden wie Christen ein Zetergeschrei hervorgerufen hätten“, so täuschte ihn entweder seine Erinnerung oder die Weiterführung stand in einem unvereinbaren Widerspruch zu der Idee der Exposition. Nach der ganzen Anlage konnte der Roman, wie es ja auch das Fragment tat, Empörung nur auf christlicher Seite erregen, nicht auf jüdischer, denn er mußte zu einer Glorifizierung des Judentums führen. Israels Treue im Leiden sollte verherrlicht werden.

Das vorhandene Bruchstück schildert in wunderbarer Anschaulichkeit die Passahfeier im Hause des Rabbiners. Da treten zwei fremde Männer, anscheinend Glaubensgenossen, in den Saal. In Wirklichkeit sind es Feinde Israels, die die blutige Leiche eines Kindes heimlich unter den Tisch werfen, um gestützt auf diesen Beweis die Beschuldigung zu erheben, daß die Juden das Blut christlicher Kinder für ihre Feier verwenden. Der Rabbi bemerkt als einziger die Leiche, er weiß, daß seine Gemeinde verloren ist, doch bewahrt er so viel Geistesgegenwart, seine Vorlesung nicht zu unterbrechen, und erst als er sie beendet hat, benutzt er einen Vorwand, um mit seiner Frau den Saal zu verlassen. Ein Schiffer führt beide auf eiliger Flucht den Rhein hinunter, am nächsten Morgen sind sie in Frankfurt und erreichen nach manchen Irrwegen die schützende Judengasse. In der Synagoge hält Rabbi Abraham den Mitgliedern seiner Gemeinde die Totenklage. Daran schließt sich die Begegnung mit einem ehemaligen spanischen Freunde des Helden, einem Juden, der sich mehr aus Übermut als aus Überzeugung hat taufen lassen. Er ist als Sucher des Lebensgenusses gedacht, er hat ihn im Judentum nicht gefunden und findet ihn im Christentum ebensowenig. In wirksamer Weise wird er dem glaubenstreuen Juden gegenübergestellt:

„Du hast uns nie geliebt, Don Izaak . . .“

„Ja“ — fuhr der Spanier fort — „ich liebe eure Küche weit mehr als euren Glauben; es fehlt ihm die rechte Sauce. Euch selber habe ich nie ordentlich verdauen können. Selbst in euren besten Zeiten, selbst unter der Regierung meines Ahnherrn Davids, welcher König war über Juda und Israel, hätte ich es nicht unter euch aushalten können, und ich wäre gewiß eines frühen Morgens aus der Burg Sion entsprungen und nach Phönizien emigriert, oder nach Babylon, wo die Lebenslust schäumte im Tempel der Götter . . .“

„Du lästerst, Izaak, den einzigen Gott“ — murmelte finster der Rabbi — „du bist weit schlimmer als ein Christ, du bist ein Heide, ein Götzendiener . . .“

„Ja, ich bin ein Heide, und ebenso zuwider wie die dürren, freudlosen Hebräer sind mir die trüben, qualsüchtigen Nazarener. Unsere liebe Frau von Sidon, die heilige Astarte, mag es mir verzeihen, daß ich vor der schmerzreichen Mutter des Gekreuzigten niederkniee und bete . . . Nur mein Knie und meine Zunge huldigt dem Tode, mein Herz blieb treu dem Leben! . . .“

Auf dem Gegensatz zwischen dem Orthodoxen und dem Abtrünnigen, der wohl den Glauben, aber nicht die Fleischtöpfe Israels vergessen konnte, beruhte offenbar der weitere Verlauf des Romans. Das Vorhandene reicht nicht aus, um auch nur eine Vermutung über den Plan der Fortsetzung aufzustellen, zumal da die Gestalt des Konvertiten offenbar nachträglich retouchiert ist und dadurch eine Färbung erhalten hat, die ihre ursprüngliche Bedeutung noch weniger erkennen läßt.

Die Kritik hat sich mit Recht von jeher dagegen gewandt, daß dieser Rabbi, der ein Muster von Glaubenseifer und Glaubens-treue darstellen soll, seine Gemeinde in dem Augenblick der größten Gefahr, ja der unvermeidlichen Niedermeßlung verläßt, um seine Frau und sich selber zu retten. Der Hirt darf die Herde nicht verlassen, und wenn er ihr nicht helfen kann, so muß er bei ihr ausharren, muß ihr den Todesgang durch Wort und Beispiel erleichtern. Das war die Pflicht des Rabbi. Zwischen der Schilderung des Dichters und den Taten des Helden besteht ein unerklärlicher Bruch. Offenbar war es für den weiteren Verlauf des Romans notwendig, daß der Rabbi und seine Sara die einzigen Überlebenden ihrer Gemeinde waren, aber in diesem Falle mußte

der Dichter eine andre Motivierung suchen, nicht eine, die seinen Helden, dieses Muster seines Volkes, zu einem Egoisten stempelt, der nur auf die eigne Rettung bedacht ist. Diesen Mißgriff wird man zugeben, man wird auch zugeben, daß die Gestalt des getauften Don Isaac, sobald man eine historische Kritik anlegt, nicht standhält; und doch bleibt das Fragment ein großes Kunstwerk. Es zeigt den Verfasser als Meister des erzählenden Stiles. Die Ereignisse werden in einer klaren, eindrucksvollen Sprache objektiv berichtet, ohne die subjektive Einmischung des Autors, die der Mitwelt Heines Schreibweise so pikant, der Nachwelt, selbst wenn sie diese persönlichen Unterbrechungen noch versteht, häufig unheimlich macht. Die Sprache ist natürlich, knapp, ohne gesuchte Kürze, der Ausdruck überall anschaulich. Das Passahfest in Bacharach, die Fahrt auf dem Rhein in der sprossenden Frühlingnacht, das mittelalterliche Leben in der freien Reichsstadt Frankfurt, das Treiben in der schmutzigen Judengasse und der Dienst in der Synagoge, das sind Bilder, die Heine mit meisterhafter Eindringlichkeit und Gegenständlichkeit zu schildern weiß. Sein epischer Stil ist nicht der Goethes, nicht der der vollendeten Ruhe und des abgeklärten Aufgehens in den Dingen, er behält selbst in der objektiven Erzählung einen nervös prickelnden, subjektiven Reiz, aber er ist ebensoweit von der modernen Stilvermischung entfernt, die das Dramatische mit dem Epischen zu verschmelzen sucht und dadurch weder dramatisch noch episch ist. Der Erzähler muß sich darüber klar sein, daß seine Handlung in der Vergangenheit liegt. Jeder Versuch, sie als Pseudogegenwart dazustellen, verlockt ihn auf Kosten des Kunstwerkes auf eine falsche Bahn. Heine hat diesen Fehler vermieden, der „Rabbi“ darf als ein Muster epischer Schreibweise dienen, und es ist bedauerlich, daß der Roman nicht zu Ende geführt wurde.

Der erste Band des „Salon“ brachte die „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ (IV, 91), wenigstens ihr „erstes Buch“, das einzige, das überhaupt erschienen ist. Auch dieses Werk, das offenbar ein großer satirischer Zeitroman werden sollte, blieb Fragment. Wir

wissen nicht, wann es entstanden ist. Die erste Anregung bot dem Dichter seine eigne kurze Reise nach Polen, die er in Gesellschaft seines damaligen Freundes, des Grafen Breza, von Berlin unternahm. Doch ist es ausgeschlossen, daß der „Schnabelewopski“ in eine so frühe Zeit zurückgeht. Die Schilderung Hamburgs entspricht etwa der der „Reisebilder“. Auf seiner Rückkehr von England 1827 war Heine zu einem kurzen Aufenthalt in Holland gewesen. Vor diesem Zeitpunkt darf das Werk nicht angefertigt werden. Auf Grund seiner italienischen Erlebnisse versuchte sich der Dichter an einem satirischen Zeitroman. Was davon ausgeführt ward, fand in den „Büchern“ und der „Stadt Lucca“ Verwendung. Der Versuch als Ganzes scheiterte. Aber der Dichter ließ sich dadurch nicht abschrecken. War der Reiseroman auf Grund seiner südlichen Eindrücke nicht geglückt, so erwiesen sich die nordischen aus Polen, Hamburg, Holland vielleicht als brauchbarer. „Schnabelewopski“ ist ein Parallelstück zu den spätern „Reisebildern“, nur daß der Erlebende nicht mehr der Dr. Heine selber ist, sondern ein junger Pole aus Gnesen. Die Ich-Form bleibt die gleiche. Es kann als sicher gelten, daß das Buch noch in Deutschland und vor 1830 verfaßt wurde. Es fehlt jede Spur Saint-Simonistischer Ideen, die Heines erste Pariser Schriften erfüllen, und es fehlt jeder Hinweis auf die polnische Revolution. Unser Dichter, der später „Krapulinski und Waschlapski“ verfaßte, schwärmte damals wie alle Welt für Polen, es wäre ihm nicht eingefallen, einen Sproß dieses Landes unmittelbar nach dem mißlungenen Freiheitskampfe zum Helden dieser burlesken Abenteuer zu machen. Damit entfällt auch die Möglichkeit, daß er in der Gestalt des „kleinen Simson“, dieses Vorkämpfers des Deismus, eine Karikatur Börnes beabsichtigte, wie dessen beleidigte Anhänger annahmen. Solange die beiden Schriftsteller in Deutschland weilten, nahm Heine an seinem spätern Gegner ein sehr geringes, aber keineswegs feindseliges Interesse. „Schnabelewopski“ hat mit diesen Differenzen nichts zu tun. In einem Brief an Merkel vom 24. August 1832 erwähnte der Dichter, daß ihm ein Roman mißlungen sei. Das besagt nicht,

daß der Mißerfolg gerade in jenem Jahr eingetreten war. Man darf die Äußerung wohl auf den „Schnabelewopski“ beziehen. Von seinem großen Plan blieben wieder nur einige „Romanstücke“ übrig, die 1834 mit andern in eine Sammlung, den „Salon“, hineingeschmiffen wurden.

Das Werk steht unter dem Einfluß von Byrons „Don Juan“. Wie dort die erste Ausfahrt und die Liebesabenteuer eines spanischen Jünglings berichtet werden, so hier die eines polnischen, nur fehlt bei Heine der Schimmer der Romantik, den Spanien, das Mittelmeer und Griechenland um das Haupt von Byrons Helden weben. Statt dessen herrscht der Realismus des Nordens in seiner ganzen Derbheit. Aber dieser Realismus darf nicht darüber täuschen, daß Schnabelewopski der typische romantische Held ist, der wie alle Helden romantischer Romane nichts zu tun hat, als durch die Länder zu bummeln, zu lieben und zu erleben. Er erzählt seinen Abschied aus Polen, seine Abenteuer in Hamburg, Amsterdam und Leyden. Seine Erlebnisse bewegen sich in einer sehr niederen Sphäre, was er liebt, gehört zu der untern, ja zu der untersten Hefe der Weiblichkeit. Wie alle Romantiker trägt er natürlich eine unglückliche große Liebe in der Brust zu einer Fadviga, von der er aber nur in seinen Träumen Gebrauch gemacht. Schnabelewopski träumt, so wunderschöne Sachen, so duftende Märchen, wie sie nur Eichendorffs Taugenichts oder der Held der „Harzreise“ träumen, während er sein Leben mit Hamburger Dirnen verbringt oder dicke Wirtinnen liebt, damit sie eine gute Suppe kochen. Zwischen seiner inneren und äußeren Existenz klappt der übliche große Riß der Romantik. Der Held des Fragments ist wie der Dichter selbst ein in den Realismus verirrter Romantiker. In Leyden speist er an einem Mittagstisch internationaler Studenten. Ist das Essen gut, so wird die Allgüte Gottes nicht in Frage gestellt; ist es schlecht, so streiten sie sich um die Existenz Gottes. Es kommt darüber zu einem Duell zwischen einem Gottesleugner, einem langen Holländer, und dem kleinen Simson.

„Da letzterer trotz seiner schwachen Ärmchen ganz vortrefflich stieß, so

ward beschlossen, daß sich die beiden noch denselben Tag auf Parißs schlagen sollten. Sie stachen aufeinander los mit großer Erbitterung. Die schwarzen Augen des kleinen Simson glänzten feurig groß und kontrahierten um so wunderbarer mit seinen Armchen, die aus den aufgeschürzten Hemdärmeln gar kläglich dünn hervortraten. Er wurde immer heftiger; er schlug sich ja für die Existenz Gottes, des alten Jehovah, des Königs der Könige. Dieser aber gewährte seinem Champion nicht die mindeste Unterstützung, und im sechsten Gang bekam der Kleine einen Stich in die Lunge.

„O Gott!“ seufzte er und stürzte zu Boden.“

Der Vertreter des Deismus stirbt, indem er sich die Geschichte seines großen, aber ebenso unglücklichen Namensvetters aus dem Alten Testament vorlesen läßt, und Schnabelewopski bricht darauf mit der dicken Wirtin, die das Unheil durch ihr schlechtes Essen angerichtet hat, obgleich sie ihm Austern und Krebsuppe verspricht. Das Duell um Gött bildete in dem Plan des Gesamtromans nur eine Episode, in dem vorliegenden Fragment ist es die Hauptsache.

Sowohl die frivole Behandlung der Gottesfrage als die Schmutzereien erregten bei den Verehrern Heines Bedenken, bei seinen Feinden Empörung. Er selbst suchte die Zoten nachträglich mit einer politischen Absicht zu entschuldigen. „Ich wollte“, meinte er, „der öffentlichen Meinung eine gewisse Wendung geben. Besser, man sagt, ich sei ein Gassenjunge, als daß man mich für einen allzu ernsthaften Vaterlandsretter hält.“ Es gab noch andre Mittel, um von den Republikanern abzurücken. Durch diese Entschuldigung erkannte Heine nur an, daß die Zoten des „Schnabelewopski“ unentschuldigbar sind. Die Komik drängt zur Darstellung des Niedern und des Sexuellen, denn gerade der Geschlechtstrieb zeigt den Menschen in seiner ganzen grotesken Zwiespältigkeit. Rabelais, Cervantes, Voltaire, ja selbst Shakespeare haben keine Scheu vor dem Niedrigsten gekannt, wenn ihr Plan oder ihre satirische Absicht seine Darstellung erforderten. „Andre Zeiten, andre Vögel.“ Wir verlangen heute eine größere Schonung unsres sittlichen Gefühles. Wenn etwas Heine als Entschuldigung dienen kann, so ist es der glänzende Witz, mit dem er diese Gemeinheiten und Blasphemien vorträgt. „Schnabelewopski“ ist wohl sein witzigstes Werk,

und es bleibt zu bedauern, daß er diese Fülle von Witz an einen Stoff verschwendet hat, der den meisten Lesern ein Erfassen der Form unmöglich macht. Auf diese alle muß das Fragment einen unsaubern Eindruck machen.

Eine besondere Bedeutung besitzt im „Schnabelewopski“ die Erzählung vom fliegenden Holländer. Heine behauptet, daß er die Sage in der von ihm berichteten Form in Amsterdam im Theater gesehen habe. Trotz eifrigsten Forschens hat sich ein holländisches Drama nicht finden lassen; es kann als sicher gelten, daß Heine selber der alten Erzählung die Form gegeben hat, in der sie bei ihm und nach ihm bei Richard Wagner erscheint, vor allem daß er den Erlösungsgedanken hineingetragen hat. Wagner selbst bestätigte 1842 seine Verpflichtung gegen den Dichter, ja er gab zu, daß er sich mit ihm vor der Niederschrift des Entwurfes verständigt habe. Der Musiker betrachtete es damals noch nicht als Schande, einem Juden etwas zu danken und diese Dankeschuld anzuerkennen. Später durfte das nicht mehr der Fall sein, und um Heine abzuschütteln, griff der Komponist dessen eigne Fiktion auf, daß der „Holländer“ in dieser Form in Amsterdam gespielt sei. Er über sah, daß der Dichter unterdessen in der „Lutetia“ seinen Anspruch reklamiert und darauf hingewiesen hatte, daß er die Sage „mundgerecht für die Bühne“ gemacht habe.

Der zweite Band des „Salon“ enthält nur politische, der dritte nur unpolitische Schriften, abgesehen von der Vorrede gegen den Denunzianten Menzel. Heine wollte durch dieses „stille Buch“ das Vorgehen der preussischen Regierung und des Bundestages ad absurdum führen, er wollte es ihnen durch die Harmlosigkeit des Bandes unmöglich machen, ihre drakonischen Bestimmungen durchzuführen und deren Sinnlosigkeit erweisen. Es kostete ihn zwar Mühe, so viel Unschuldiges zusammenzubringen, aber es gelang ihm, die „allerschrecklichsten Nöte eines der unglücklichsten Schriftsteller“ zu überwinden und mit den „Florentinischen Nächten“ und den „Elementargeistern“ eine angemessene Bogenzahl zu füllen.

Die Frage ist oft aufgeworfen worden, warum unserm Dichter

kein größeres Kunstwerk geglückt ist? Daß er kein Dramatiker war, hatte er nach den übeln Jugenderfahrungen eingesehen, und es klingt wenig glaubhaft, daß er in Paris nochmals einen dramatischen Versuch mit einem französischen Lustspiel gemacht habe, das aber nicht angenommen und deshalb von ihm verbrannt wurde. Warum aber gelang ihm kein Roman? Als Meister der Erzählung zeigte er sich im „Rabbi von Bacharach“. Die „Florentinischen Nächte“ geben zum Teil die Antwort darauf. Weil er durch und durch Romantiker war und doch kein Romantiker sein wollte. Weil sein Verstand, der die „Polizei im Reiche der Kunst“ ausübte, das verwarf, was die Phantasie ihm an „Blumen“ zubrachte. Die „Florentinischen Nächte“ wurden schnell niedergeschrieben, weil der Dichter etwas Harmloses für den Salonband brauchte, er überließ sich ganz dem freien Spiel seiner Einbildungskraft, und diese spielte dem Feind der Romantik einen Streich und beschenkte ihn mit zwei Werken, die ebensogut von Hoffmann oder Achim von Arnim stammen könnten. Heine fand wenig „Amusement“ an dieser Novelistik, „sie würde mir nicht viel Spaß machen“, schrieb er an Lewald. Er hätte lieber die politische Posaune geblasen, aber sicher hätten ihm selbst damals diese Werke mehr Freude bereitet, wenn er nicht den Widerspruch zwischen ihnen und seiner eignen Kritik deutlich gefühlt hätte. In der „Romantischen Schule“ ist von jeher die günstige Beurteilung Arnims und Brentanos aufgefallen, Heine erkannte in ihnen wahlverwandte Naturen.

In den „Florentinischen Nächten“ (IV, 321) erzählt Maximilian Erinnerungen aus seinem Leben. Diese Erzählungen sind in echt romantischer Weise an den Rand des Grabes gerückt, seine Hörerin Maria liegt auf dem Totenbette, in den letzten Zügen der Schwindsucht, dieser Krankheit, die den Romantikern als eine allmähliche Auflösung, als eine Mittelstufe zwischen Tod und Leben so sympathisch war. Die Arzt verschwindet zu Beginn jeder Nacht. „Ich bin sehr prestiert“, erklärt er das eine, „ich habe Gile“, das andere Mal. Er muß fort. Der Dichter muß dieses Symbol der Wirklichkeit so schnell als möglich beseitigen, damit die beiden Zurückbleibenden,

Maximilian und die sterbende Maria, ungehindert in das Traumland der Romantik hinübergleiten können. In der ersten Nacht erzählt der junge Mann zunächst von seiner Jugend, aus der Zeit, da er ein „sehr eifriger Kirchengänger“ war und sein „Gemüt sich in die Mystik des Katholizismus versenkte“. Natürlich liebte er damals. Er liebte mit der ganzen Inbrunst der überreizten Sinne, wie die Romantiker lieben, und er liebte, was nur sie lieben, eine Marmorgöttin, die kleine Bery, die schon seit sieben Jahren tot war, und ein Gemälde, das ihm nur im Traum erscheint. Maria hegt zwar „kein banales Vorurteil“ gegen Träume, aber selbst die Sterbende kann den Spott über diese Fülle der Irrealität nicht unterdrücken. Maximilian kehrt in die Wirklichkeit zurück, d. h. zu dem, was den Romantikern Wirklichkeit ist, zur Kunst, und zwar zur Musik, die sie alle, Tieck, Eichendorff, Hoffmann, als höchste Kunst priesen, als die von aller Erden schwere befreite Stimmung des Gemütes. Er erzählt zunächst einiges aus seinem Verkehr mit dem Komponisten Bellini, um daran eine meisterhafte Schilderung des Paganinischen Geigenspieles zu knüpfen. Elster vergleicht sie mit Wagners berühmter Umschreibung der Beethovenschen „Eroica“, ja stellt sie noch darüber. Näher liegt es, an E. Th. A. Hoffmanns poetische Reproduktion des „Don Juan“ zu denken, die Heine vielleicht die Anregung zu dem Versuch gab, den Zauber der Töne durch das Wort wiederzugeben. Er selbst war, um seinen eignen Ausdruck zu gebrauchen, einer der „Menschen, denen die Töne nur unsichtbare Signaturen sind, worin sie Farben und Gestalten hören“. Diese Synästhesie, dieses Zusammenwirken und Ineinanderfließen der verschiedenen Sinne ist eine Eigenschaft aller hochgradig reizbaren Naturen. Sie empfinden das Körperliche geistig, das Geistige körperlich; das Gehörte wirkt nicht nur auf ihr Ohr, sondern auch auf das Auge, der Anblick nicht nur auf den Sehnerv, sondern so lebhaft, daß er als Gefühl und Geruch genossen wird. Was die Geige Paganinis tönt, das schaut der Dichter, eine Welt, in der sich das Grausigste und Herrlichste verbindet, eine Welt des Entsetzens und der höchsten Schönheit: „Eine unnennbare heilige

Inbrunst wohnte in diesen Klängen, die manchmal kaum hörbar erzitterten wie geheimnisvolles Flüstern auf dem Wasser, dann wieder süßschauerlich anschwellen wie Waldhorntöne im Mondschein und dann endlich mit ungezügelter Jubel dahinbrausten, als griffen tausend Barden in die Saiten ihrer Harfen und erhüben ihre Stimmen zu einem Siegeslied. Das waren Klänge, die nie das Ohr hört, sondern nur das Herz träumen kann, wenn es des Nachts am Herzen der Geliebten ruht. Vielleicht auch begreift sie das Herz am hellen lichten Tage, wenn es sich jauchzend versenkt in die Schönheitslinien und Ovale eines griechischen Kunstwerks...

Die zweite „Nacht“ ist schwächer, sie enthält eine Novelle im Stile Arnims. Maximilians Liebe zu Mlle. Laurence, die Maria durchaus erfahren wollte. Auch diese Laurence ist kein gewöhnliches Mädchen, sie ist „ein Totenkind, ein Vampyr“, sie erhebt sich nachts aus den Armen des Geliebten, um im Schlafe zu tanzen, und im Tanz begreift sie die Dinge, die ihr im Leben unbegreiflich waren. Sie ist ein Produkt der Romantik, und romantisch ist auch ihre Umgebung, ein gelehrter Hund, ein fechtender Zwerg, eine bössartige Komödiantenmutter, kurz der ganze unwahrscheinliche Realismus, der mehr geträumt als gesehen ist. Laurence heiratet einen alten bonapartistischen General, und Maximilian wird trotz der nächtlichen Tänze und anderer Unwahrscheinlichkeiten ihr Geliebter, während Zwerg und Hund eines rührseligen Todes sterben.

In die beiden „Nächte“ hat der Dichter viel von seinen eignen Erlebnissen verwebt. Er selbst hatte wie Maximilian einst den Zauber der katholischen Mystik empfunden, er selbst hatte ein einsames Leben in Potsdam geführt, in Hamburg Paganini gehört und später in Paris mit Bellini, Liszt und Rossini verkehrt. „Ich liebe die Musik sehr, ich habe aber selten das Glück, gute Musik zu hören“, klagte er noch aus der Matrazengruft. Auch was Maximilian über Paris und London, über Franzosen und Engländer sagt, entspricht genau den Schilderungen der „Französischen Zustände“ und der „Englischen Fragmente“, aber trotzdem muß man sich hüten, den Verfasser und den Helden der Erzählung zu

identifizieren. Der Dichter schildert niemals sich selber, nicht einmal dann, wenn er persönlich in einem Werke auftritt oder in der ersten Person spricht. Er selbst gehört als Mensch ausschließlich der Wirklichkeit an, in der Dichtung gibt es nur Gebilde der Phantasie, und welchen Namen diese tragen und ob sie in der ersten oder dritten Person eingeführt werden, ist völlig gleichgültig. So hat auch Heine mit dem Maximilian der „Florentinischen Nächte“ nicht mehr Ähnlichkeit als etwa der wirkliche Hamlet, wenn es einen solchen gab, mit der Gestalt Shakespeares. Der Held der Erzählung mag dieselben Orte besucht, dieselben Leute gekannt und vielfach auch dieselben Stimmungen gefühlt haben wie der Verfasser, sie bleiben darum doch zwei Wesen, die zwei ganz verschiedenen Sphären angehören.

Der „Salon“ bot einen weiteren Rahmen, und gerade darum war diese Gesamtbezeichnung Heine so sympathisch, weil sie wie einst die „Reisebilder“ alles aufnehmen konnte. Nach der Novelle eine folkloristische Studie. Wie jeder Romantiker besaß Heine eine besondere Neigung für die Lieder, Sagen und Märchen des Volkes. Sie beruhte zum Teil auf der historischen Stellung der Romantik, zum Teil auf ihrer Vorliebe für das Grausige, Geheimnisvolle, Gespensterhafte, das diesen Überresten uralter Vergangenheit innewohnt. Heine hat auf diesem Gebiete ziemlich gründliche Studien gemacht, er las nicht nur die Schriften der Gebrüder Grimm und anderer moderner Germanisten, sondern auch in zahlreichen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts suchte er den Schlüssel zum Eintritt in das Reich der Geister und Gespenster. Die „Elementargeister“ (IV, 399) knüpfen an einen Gedanken an, der schon in der „Geschichte der Religion und Philosophie“ enthalten war. Dort hieß es: „Der Nationalglaube in Europa, im Norden noch viel mehr als im Süden, war pantheistisch, seine Mysterien und Symbole bezogen sich auf einen Naturdienst, in jedem Elemente verehrte man wunderbare Wesen, in jedem Baume atmete eine Gottheit, die ganze Erscheinungswelt war durchgöttert; das Christentum verkehrte diese Ansicht, und an die Stelle einer durchgötterten Natur trat

eine durchteufelte.“ Die Überreste dieser durchteuften Natur, die noch in dem Bewußtsein des Volkes leben und in seinen Sagen und Märchen Gestalt gewinnen, sind die „Elementargeister“, Kobolde, Zwerge, Elfen, Nixen, Hexen, Teufel und Teufelinnen. Sie sind streng zu scheiden von den Gespenstern. Diese sind die Seelen Verstorbener, die keine Ruhe im Grabe finden können, während die Geister Urwesen sind, die mit den Menschen nichts zu tun haben. Diese Auffassung Heines entsprach dem damaligen Stande der Sagenforschung; heute kann sie als überlebt gelten. Es sind ja gerade die Seelen der Abgeschiedenen, mit denen die Angst des primitiven Menschen Wald, Feld und Höhle bevölkert. Die Toten können sich nach seiner Ansicht von den Stätten, wo sie gelebt haben, nicht trennen und den Besitz nicht lassen, der ihnen im Leben gehörte. Heines Aufsatz besaß selbst zur Zeit seines Erscheinens keinen wissenschaftlichen Wert, er sollte ihn vielleicht gar nicht haben, aber er ist noch heute eine angenehme Plauderei über allerhand Seltsamkeiten des Gespenster- und Teufelsglaubens. Störend wirkt nur, daß der Verfasser häufig seinen modernen Witz an den Gebilden der alten Sagen ausläßt. Es ist unsagbar geschmacklos, wenn er den Grafen Raimund, den Bräutigam der schönen Melusine, beneidet, weil seine Geliebte nur zur Hälfte eine Schlange war, oder wenn er der Prinzessin, die den Namen ihres Gatten, des unbekanntem Schwanenritters, erfahren will, zuruft: „Braucht eure Lippen zum Küssen, nicht zum Fragen, ihr Schönen!“ Das sind Witze eines Handlungskommiss'. Man kann nicht auf der einen Seite gefühlvoll alte Sagen sammeln und sie auf der andern gefühllos verhöhnen. Die Eile, mit der die „Elementargeister“ druckreif gemacht wurden, mag den Dichter entschuldigen, auch die Gleichgültigkeit, mit der er damals alle nichtpolitischen Stoffe betrachtete, immerhin bleibt dieser Spott eine häßliche Zugabe, die weder der Schrift noch dem Charakter des Schreibers Ehre macht. Auf das Thema der „Elementargeister“ ist er später noch mehrfach zurückgekommen.

In dem Anhang der Studie gibt Heine eine eigene Variante

des alten Tannhäuserliedes (I, 245). Er hat die langatmige Fassung der Überlieferung in energischer, echt poetischer Weise zusammengedrängt und die ganze Handlung in zwei dramatischen Szenen dargestellt. In der ersten nimmt der Ritter Abschied:

Frau Venus, meine schöne Frau,  
 leb wohl, mein holdes Leben!  
 Ich will nicht länger bleiben bei dir,  
 du sollst mir Urlaub geben.

Frau Venus, meine schöne Frau,  
 von süßem Wein und Küssen  
 ist meine Seele geworden krank;  
 ich schwachte nach Bitternissen.

Die zweite Szene schildert seine Beichte in Rom und seine Verstoßung durch den Papst. Im Gegensatz zu der Sage wird Heines Tannhäuser nicht durch das Wunder des ergrünenden Stabes gerettet. Das liegt an der persönlichen Bedeutung des Gedichtes für den Dichter. Auch Heines Flucht aus dem Venusberg war erfolglos, wie Tannhäuser zog es ihn zu Mathilden zurück.

„Ich liebe sie mit Allgewalt,  
 mit Flammen, die mich verzehren, —  
 ist das der Hölle Feuer schon,  
 die Glut, die ewig wahren?“

Damit hört das Gedicht auf, eine alte Sage zu sein, und wird zum modernen Zeitgedicht. In dem dritten Teil erzählt Tannhäuser zwar mit verzweifelttem Gemüte, aber auch mit sehr guten Wizen die Abenteuer seiner Rückreise von Rom bis Hamburg. Sie hätten auch bis Paris fortgesetzt werden können. Diese kurzen Epigramme sind sehr amüßant, aber in dem Tannhäuserlied konnten sie nur ein Unterkommen finden, weil es sich nicht über das Erlebnis des Verfassers erhebt.

Den sämtlichen Bänden des „Salon“ hat Heine eine Anzahl von Gedichten beigelegt. Im Jahre 1838 dachte er daran, diese neue Lyrik als „Nachtrag zum Buch der Lieder“ zusammenzufassen, doch infolge von Gutzkows abfälliger Kritik unterblieb der Druck.

Auch ein Jahr später scheiterte er, weil der Zensur zu „wüßt“ in dem Manuskript gehaust hatte. Erst 1844 erschienen die „Neuen Gedichte“. Sie enthalten, abgesehen von den „Zeitgedichten“, die damals, und „Zur Olla“, die erst 1852 hinzugefügt wurden, mit wenigen Ausnahmen die Lieder der verschiedenen Salonbände, die Lyrik Heines seit Erscheinen des „Buches der Lieder“.

Der „Neue Frühling“ (I, 203) war schon in Deutschland geschrieben und in dem letzten „Band der Reisebilder“ sowie in dem zweiten des „Salon“ erschienen. Es ist wieder ein lyrischer Zyklus, ähnlich dem „Intermezzo“ und der „Heimkehr“. Neuer Jubel erwacht in der Brust des Dichters, der Lenz und eine junge Liebe haben es ihm angetan.

Welch ein schauerfüßer Zauber!  
Winter wandelt sich in Maie,  
Schnee verwandelt sich in Blüten  
und dein Herz, es liebt aufs neue.

Die ganze Natur hat sich gegen ihn verschworen, um ihn zu neuer Liebe zu verleiten. Der blaue Himmel, die Frühlingsluft, die Blumen und der Sonnenschein, selbst die Nachtigall und die Rose „sind tief verwickelt in die Verschwörung“. Wo die Welt so schön ist, da kann sein Herz nicht schweigen. Es muß mitlieben und mitsingen.

Wieder in verschlungenen Gängen  
hab' ich träumend mich verloren,  
und die Vögel in den Büschen  
spotten des verliebten Loren.

Doch wie in den früheren Zyklen ist auch diesmal dem Glück keine Dauer vergönnt. Mit dem zwanzigsten Gedicht tritt der Umschwung ein. Keine plötzliche Katastrophe, sondern der Dichter legt sich die Frage vor, ob die duftenden Rosen und die singenden Nachtigallen auch eine Empfindung haben. Der Zauber ist gebrochen. Er findet (21), daß sein trauriges Gesicht nicht zu dem blühenden Antlitz der Geliebten passe und er kann wieder Spott mit der eigenen Liebestrunkenheit treiben. Ernste Töne stellen sich ein, trübe Erinnerungen an den alten König, der eine junge Frau nahm, die von einem schönen Pagen geliebt wurde:

Kennst du das alte Liedchen?  
 Es klingt so süß, es klingt so trüb!  
 Sie mußten beide sterben,  
 sie hatten sich viel zu lieb.

Aber das gehört der Vergangenheit an. Dieser Dichter stirbt nicht mehr aus unglücklicher Liebe, nur seine Liebe stirbt. Das ist das Charakteristische des neuen Zyklus: die schöne Empfindung erlischt in der Verdrießlichkeit des Tages, in dem öden Einerlei des Lebens.

Himmel grau und wochentäglich!  
 Auch die Stadt ist noch dieselbe!  
 Und noch immer blöb' und kläglich  
 spiegelt sie sich in der Elbe.

Lange Nasen, noch langweilig  
 werden sie wie sonst geschneuzet,  
 und das duckt sich noch scheinheilig  
 oder bläht sich, stolz gespreizet.

Schöner Süden! wie verehr' ich  
 deinen Himmel, deine Götter,  
 seit ich diesen Menschenkehricht  
 wiederseh', und dieses Wetter!

Das ist das letzte Wort, das uns der Dichter diesmal zu sagen hat. Kein Unglück bildet den Abschluß, kein Verrat der Geliebten, kein Selbstmord des Liebenden. Die Liebe endet, weil dem Verfasser das Gefühl ausgeht. Sein Vorrat an Empfindungen ist erschöpft, ihm bleibt nur ein „verdrossener Sinn im kalten Herzen“, die Blasiertheit und Lebensmüdigkeit.

Der „Neue Frühling“ enthält einige von Heines besten und zartesten Liedern, z. B. „Leise zieht durch mein Gemüt“ (Nr. 6) oder Nr. 15 „Die schlanke Wasserlilie“, aber als Ganzes bleibt er hinter den früheren Zyklen zurück. Es ist zu viel Virtuosität darin. Der Verfasser beherrscht den lyrischen Apparat mit einer tödlichen Sicherheit; er läßt je nach Bedarf die Nachtigall, den „heraldischen Wappenvogel der Romantik“, singen oder schweigen, die Rosen blühen oder verwelken, die Sonne leuchten oder sich verfinstern. Er macht das alles vortrefflich. Ihm fehlt nie das richtige Wort und das richtige Symbol. Er vermeidet alle Miß-

klänge, die in den älteren Zyklen vorkommen. Er kennt wohl noch den leichten Spott, aber er ist viel zu klug, um durch realistische oder satirische Töne die Stimmung zu stören. Er weiß, wie viele Nachtigallen er braucht, um sie neu zu beschwören. Er geht jetzt sparsam mit seinem Gut um, ja er wiederholt sich. In den ersten zwölf Gedichten singt die Nachtigall allein neunmal. Heine schüttet nicht mehr aus einem schier unerschöpflichen Füllhorn. Er wiederholt, er kopiert die alten Motive, er verbessert sie wohl gar mit einem reiferen Kunstverstand oder er entnimmt, was er braucht, seinen alten Beständen. Gerade die besten Lieder des „Neuen Frühling“ entstammen einer sehr frühen Zeit und sind im unmittelbaren Anschluß an die „Heimkehr“, ja noch vor ihr verfaßt worden. Sie bieten keine Klänge, die nicht schon im „Buch der Lieder“ angeschlagen wären; neu ist in dieser letzten lyrischen Sammlung höchstens der Ton der Mißmut, die ihren Abschluß bildet.

Ist das noch oder wieder der Einfluß Byrons? Wir haben gesehen, daß Heine sich gerade in der letzten Zeit, ehe er Deutschland verließ, dem Engländer aufs neue verwandter fühlte. Aber das ist es nicht allein. Der Dichter selbst hat Erfahrungen gesammelt. Er ist klug geworden, er weiß:

Die holden Wünsche blühen,  
und welken wieder ab,  
und blühen und welken wieder —  
so geht es bis ans Grab.

Das Leben erscheint ihm als ein zweckloses Einerlei. Aus dieser Stimmung suchten die andren Romantiker Trost in den Armen der katholischen Kirche. Heines Blasiertheit unterscheidet sich kaum von ihrer Weltmüdigkeit. Auch er hatte den Kelch der Romantik bis zur Gese geleert, und die Erkenntnis lautete:

Müssen welken Blum' und Blüte,  
müssen welken Lieb' und Lieder  
in dem menschlichen Gemüte.

Die alte Lyrik ist ausgefungen, eine neue beginnt, die auf Pariser Boden erwachsen ist. Sie ist in den andern Abteilungen der „Neuen Gedichte“ enthalten.

Die Lieder, die unter der Gesamtbezeichnung „Verschiedene“ (I, 225) zusammengefaßt sind, sind an Damen gerichtet, deren Bekanntschaft und Liebe Heine in Paris genoß. Es waren zufällige Beziehungen ohne Dauer, von denen es in dem einen Liede heißt:

Geendigt hatten wir schon längst,  
eh' wir noch kaum begonnen.

Seraphine ist eine Närrin von zweifelhaftem Ruf, Angelique besucht ihn zwischen zwei und drei, Diana wird von einem Engländer ausgehalten, Clarisse hat kein Gehirn, Solante und Maria betrinken sich. Es ist keine sehr saubere Gesellschaft. Die Gedichte haben viel Argerniß erregt, und schon Gutzkow warnte vor ihrer Veröffentlichung. Welche Gründe ihn auch bestimmten, seine Kritik ist nicht unberechtigt. Heine trat ihm entgegen und verwies ihn auf die Goetheschen „Elegien“ und das „Satirikon“ des Petronius, die auch kein Futter für die Menge seien, und meinte: „Nur vornehme Geister, denen die künstlerische Behandlung eines frevelhaften oder allzu natürlichen Stoffes ein geistreiches Vergnügen gewährt, können an jenen Gedichten Gefallen finden. Ein eigentliches Urtheil können nur wenige Deutsche über diese Gedichte aussprechen, da ihnen der Stoff selbst, die abnormen Amouren in einem Welttollhaus, wie Paris ist, unbekannt sind. Nicht die Moralbedürfnisse irgendeines verheirateten Bürgers in einem Winkel Deutschlands, sondern die Autonomie der Kunst kommt hier in Frage.“

Die Kunst kann alles behandeln, die reine Form rückt den Rohstoff in eine Sphäre, wo er aufhört, Stoff zu sein, aber um sie zu genießen, braucht man keine Erfahrungen auf den Pariser Boulevards zu sammeln. Was man dort findet, sind pikante Erlebnisse, die vielleicht den Beteiligten und seine Stammtischbrüder interessieren, aber niemand sonst. Unmoralisch mögen die Gedichte sein, aber die Hauptsache ist, daß sie unmoralisch wirken, weil sie unkünstlerisch sind, weil sie in dem persönlichen Erlebnis stecken bleiben. Manon Lescaut war sicher nicht besser als Angelique, aber sie besteht nur durch und in der Kunst, während Heines Damen aus der niederen Sphäre ihrer Pariser Existenz nicht herausgehoben sind. Ihre „abnormen

Amouren“ mögen die Neugier interessieren, aber die Neugier, die Sucht nach dem Stoff, vernichtet die Kunst.

Heines Absicht war ganz klar. Er wollte unter dem Einfluß des Saint-Simonismus der alten romantischen Lyrik, der Lyrik des Spiritualismus, der „blöden Jugendeserei“, wie er sie jetzt nannte, eine neue reifere Kunst gegenüberstellen, die Lyrik des Sensualismus, des Lebensgenusses. In einem der nachgelassenen Einfälle erklärte er: „Unsre Lyrik ist ein Produkt des Spiritualismus, obgleich der Stoff sensualistisch: die Sehnsucht des isolierten Geistes nach Verschmelzung mit der Erscheinungswelt, to mingle with nature. Mit dem Sieg des Sensualismus muß diese Lyrik aufhören, es entsteht Sehnsucht nach dem Geist: Sentimentalität, die immer dünner verdämmert, nihilistische Pimperlichkeit, hohler Phrasennebel, eine Mittelstation zwischen Gewesen und Werden, Tendenzpoesie.“ Als den typischen Vertreter dieser Poesie betrachtete unser Dichter Freiligrath, dem er Mangel an Naturlauten und an Ursprünglichkeit vorwarf. Das Wesen der Dichtung bestand in Heines Auffassung darin, daß „der Ausdruck und der Gedanke“ zu gleicher Zeit entspringen, während die neue Schule erst nachträglich den Gedanken mühsam in eine Form brachte. Diese verlorne Einheit der Empfindung suchte er aus der saint-simonistischen Idee zu erneuern. Sein Programm lautet in einem dieser Gedichte:

Vernichtet ist das Zweierlei,  
das uns so lang betöret;  
die dumme Leiberquälerei  
hat endlich aufgehört.

Hörst du den Gott im finstern Meer?  
Mit tausend Stimmen spricht er.  
Und siehst du über unserm Haupt  
die tausend Gotteslichter?

Der heil'ge Gott, der ist im Licht  
wie in den Finsternissen;  
und Gott ist alles was da ist;  
er ist in unsern Rüssen.

Die Genußfreudigkeit der neuen Lehre, die heilige Umarmung des Objektes, erschien ihm als das geeignete Mittel, über den „Phrasennebel, die Pimperlichkeit und die Sentimentalität“ hinauszukommen. Es handelt sich bei den „Verschiedenen“ also mehr um einen literarischen Versuch als um ein unmittelbares Ausklingen der Empfindung, zum mindesten die Zusammenstellung dieser Gedichte zu einem Zyklus entsprach mehr einem Programm als einem persönlichen Bedürfnis des Dichters. Die Unmoral des Werkes wird freilich dadurch nicht gebessert, daß sie aus dem literarischen Standpunkt des Verfassers erklärt und bis zu einem gewissen Grad gerechtfertigt werden kann.

Wenn alles göttlich ist, gibt es nichts Gemeines. Die Dirne wird zur Priesterin der sensualistischen Religion. Der Dichter schildert seine Straßen- und Zufallsbekanntschaften mit tagebuchartiger Genauigkeit und nach seiner Auffassung besitzt er ein Recht dazu, denn in jeder dieser Einzelheiten offenbart sich seine saintsimonistische Gottheit. Die neue Lyrik ist realistisch. Der Verfasser erzählt, daß er mit einer dieser Damen zu Mittag speist, mit der andern „Robert den Teufel“ besucht, mit einer dritten sich betrinkt, mit der vierten spazieren fährt und mit der fünften auf einem Esel reitet. Diese Abwechslung und diese Abenteuer mögen ja für die Beteiligten recht amüßant sein, aber zu einer Erneuerung der Lyrik reichen sie nicht aus. Das neue Prinzip erwies sich nicht als lebensfähig. Der Genuß straft sich selber Lügen und ver-rauscht schnell:

Dieser Liebe toller Fasching,  
dieser Taumel unsrer Herzen  
geht zu Ende, und ernüchtert  
gähnen wir einander an!

So schließt die Liebe zu Angélique, und in gleicher Weise enden die andern „Amouren“. Die Liebenden gähnen sich an und haben einander nichts mehr zu sagen:

Schon mit ihren schlimmsten Schatten  
schleicht die böse Nacht heran;

unsre Seelen sie ermatten,  
gähmend schauen wir uns an.

Du wirst alt und ich noch älter,  
unser Frühling ist verblüht.  
Du wirst kalt und ich noch kälter,  
wie der Winter näher zieht.

Ach, das Ende ist so trübe!  
Nach der holden Liebesnot  
kommen Nöten ohne Liebe,  
nach dem Leben kommt der Tod.

Von dem Taumel des Genusses bleibt nichts als der Nagenjammer übrig, die Einsicht des Predigers: „Das Weib ist bitter“, die Lebensmüdigkeit und die Blasiertheit.

Heine war von seiner realistischen Lyrik des Genusses wenig befriedigt. Mehr als einmal hat er ausgesprochen, daß er von den neuen Gedichten nicht viel hielt. Er wußte, daß sie die Tiefe und Innigkeit seiner früheren Lieder nicht erreichten. Es zog ihn zurück zu der alten Romantik, und wenn er diesem Zuge nachgab, gelangten ihm Poesien wie die besten des „Buchs der Lieder“:

Es ragt ins Meer der Runenstein,  
da sitz' ich mit meinen Träumen.  
Es pfeift der Wind, die Röhren schrein,  
die Wellen, die wandern und schäumen.

Ich habe geliebt manch schönes Kind  
und manchen guten Gesellen —  
wo sind sie hin? Es pfeift der Wind,  
es schäumen und wandern die Wellen.

Der Realismus identifizierte sich in der Vorstellung des Dichters mit Frankreich, die Romantik mit Deutschland. Dies war das Land seiner alten, jenes das seiner neuen Lyrik. Daraus entsprang die tiefe Sehnsucht nach der Heimat, die gerade in den „Verschiedenen“ zum Ausdruck kommt. Der Dichter kann es nicht vertragen, daß die französische Geliebte ihn nach Deutschland fragt. „Es hat seine Gründe.“ Er seufzt, daß er gerne im Vaterland wäre, dessen Bild ihm gleich einem Traum vorschwebt. Heines Anhänger zitieren gewöhnlich diese Gedichte, um seinen Patriotismus zu verteidigen,

aber diese Sehnsucht ist nicht politisch, kein eigentliches Nationalgefühl, sondern rein künstlerisch. Es ist das Verlangen nach der Lyrik, die ihm früher gelang, nach der Jugend, nach der Romantik, kurz nach all den Gefühlswerten, die sich nicht exportieren ließen. Heine mag über seine Empfindung spotten, die Empfindung behält doch Recht:

Dem Dichter war so wohl daheime,  
in Schildas teurem Eichenhain!  
Dort wob ich meine zarten Reime  
aus Veilchenduft und Mondenschein.

Die Sehnsucht nach der blauen Blume war nicht auszurotten, weder durch die Theorie des Saint-Simonismus noch durch die Praxis der Clarissen und Hortensen. Sie ist das Gefühl, das alle andern in der Brust des Dichters überdauert.

Die „Verschiedenen“ enthalten noch die ziemlich geist- und wiglosen „Schöpfungslieder“, drei Sonette an Friederike Robert — da sie tot war, konnte sie sich über die Gesellschaft, in die sie geraten war, nicht mehr empören — und die drei Lieder der „Tragödie“.

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,  
er fiel auf die zarten Blaublümelein,  
sie sind verwelket, verdorret.

Ein Jüngling hatte ein Mädchen lieb,  
sie flohen heimlich von Hause fort,  
es wußt' weder Vater noch Mutter.

Sie sind gewandert hin und her,  
sie haben gehabt weder Glück noch Stern,  
sie sind verdorben, gestorben.

Das Gedicht ist, wie der Dichter selbst angab, ein Volkslied, das er am Rhein gehört hatte. Sein Verdienst wird dadurch nicht geringer, weil er diese Perle der Volkspoesie nur aufwas und ihr in den beiden Gedichten „Entflieh mit mir und sei mein Weib“ und „Auf ihrem Grab, da steht eine Linde“ einen würdigen Rahmen schuf.

Einen sehr zwiespältigen Eindruck macht die dritte Abteilung

der „Neuen Gedichte“ mit der Überschrift „Romanzen“. Eine Einheit kann nicht vorhanden sein, denn das älteste Gedicht geht bis in Heines Studentezeit zurück, während die spätesten erst 1842 und 44 entstanden oder erschienen sind. Die Bezeichnung „Romanzen“ paßt auch nur in bedingter Weise. Die besten Stücke der Sammlung wie „Ritter Olaf“ (10), die „Nixen“ (11), „Frau Mette“ (21) und „Begegnung“ (22) sind wirkliche Romanzen, im übrigen aber hat Heine in diese Abteilung hineingeworfen, was paßte oder nicht paßte, politische Stimmungsbilder wie „Anno 1829“ und „Anno 1839“, reine Lyrik wie das tief empfundene „Laß ab“ (20) oder Gedichte wie „Wechsel“ (17) und „Ein Weib“ (1), die ebensogut zu den „Verschiedenen“ gestellt werden konnten. Die eigentlichen Romanzen, die ihre Stoffe meist nordischen Sagen und Märchen entnehmen, weisen alle Vorzüge von Heines bester Kunst auf. Hier kam der Dichter nicht in Zwiespalt mit sich selber, sondern konnte die düstre romantische Stimmung voll ausklingen lassen. Aber in der Romantik bleibt er Realist. Wie in dem „Tannhäuserlied“, so spielen sich die Ereignisse in knappen Szenen und Wechselreden ab. Herr Olaf tritt als Gemahl der Königstochter aus der Kirche. Er muß sterben, er bittet um Aufschub bis Mitternacht. Er wird gewährt, aber „Halt bereit dein gutes Nichtbeil“. Das ist das erste Gedicht, das zweite schildert die Hochzeitsfeier in vier Versen mit dem graufigen Refrain: „Der Henker steht vor der Türe“. Das dritte erwähnt erst die Schuld des Ritters. Mitternacht ist da, der Henker steht bereit, Herr Olaf spricht einen letzten Segen über die schöne Welt und die schöne Frau, für die er sein Leben verliert. Nur das Notwendigste wird ausgesprochen, alles übrige bleibt der Phantasie überlassen, und gerade dadurch, daß ihr die größte Freiheit gegeben wird, reproduziert sie aus den spärlichen Worten des Dichters alles, was er selber hineingelegt hat. Die Aufgabe des Künstlers besteht nicht darin, durch kleinliche, der Wirklichkeit abgelassene Angaben der Phantasie des Lesers Schranken zu ziehen, sondern sie zu entfesseln, ihr nur die Richtung anzudeuten, in der sie wirken soll. Der Dichter kann sich auf die

Phantasie seiner Hörer verlassen, wenn diese sich nur auf seine Worte verlassen können. „Ritter Olaf“ ist die wertvollste und vollendetste der Romanzen, ihr nahe stehen „Begegnung“ und „Frau Mette“. Leider aber wird das eine durch den schwächlichen, das andre durch den ironischen Schluß gestört. Daneben enthält die Abteilung auch viel Minderwertiges, ja Wertloses. Ein Gedicht wie die „Unbekannte“ (16) gehört in eine Bierzeitung; es lohnt sich nicht, darüber zu reden. Auch die vier ersten Stücke der „Unterwelt“ stehen kaum höher. Eine Offenbachjode vor Offenbach, die durch deutliche, recht witzige Anspielungen auf das eheliche Glück des Verfassers und durch eine nicht sehr geistvolle Parodie von Schillers „Klage der Ceres“ gewürzt wird, im ganzen eine schwächliche Keimerei, die aber wie die gesamte Lyrik dieser Epoche in der Sehnsucht nach der besseren Vergangenheit und in Bitterkeit über die Gegenwart ausklingt:

Zuweilen dünkt es mich, als trübe  
geheime Sehnsucht deinen Blick —  
ich kenn' es wohl, dein Mißgeschick:  
verfehltes Leben, verfehlte Liebe!

Du nickst so traurig! Wiedergeben  
kann ich dir nicht die Jugendzeit —  
unheilbar ist dein Herzeleid:  
verfehlte Liebe, verfehltes Leben!