

Einleitung.

Das Trauerspiel ‚Almansor‘ verfaßte Heine als junger Student in den Jahren 1820 und 1821. Nach Schluß des Sommersemesters 1820 zog er sich von Bonn nach dem nahe gelegenen Dorfe Beul zurück, wo ihm in der herrlichen Natur und in dichterischer Muße die ersten zwei Aufzüge¹ seines Werkes gelangen. Die ersten 14 Tage seines Göttinger Aufenthalts² benutzte er, um den dritten und schwersten Aufzug zu schreiben; am 4. Februar 1821 war das Werk bis auf einen halben Akt vollendet; im November wurden größere Bruchstücke im „Gesellschafter“ veröffentlicht.

Es ist wahrscheinlich, daß die Handlung des ‚Almansor‘ im wesentlichen von Heines eigener Erfindung ist, aber es lassen sich leicht die Lebensinflüsse und litterarischen Vorbilder darlegen, die ihn zu dieser sondern Erfindung befähigten. Auf die Anregung durch ein Gedicht von Fouqué weist Heine selbst ausdrücklich hin in einem Brief an diesen vom 10. Juni 1823: „Ich erinnere mich“, schreibt er, „die Romanze von Donna Clara und Don Casavos im ‚Zauberring‘, an die ich in den bedeutendsten Lebenssituationen lebhaft gedacht, und die ich in manchen Augenblicken selber geschrieben zu haben vermeine, diese liebliche Romanze hat mir oft vorgeschwebt, als ich den ‚Almansor‘ schrieb“. In den Anmerkungen zu dem Gedicht ‚Donna Clara‘ (Bd. I, S. 491) suchten wir zu erweisen, daß die genannte Romanze unsern Dichter vielmehr zu diesem Gedichte angeregt habe, das kurze Zeit, nachdem Heine die Äußerung an Fouqué that, entstanden ist. Dagegen ist die Ähnlichkeit mit dem ‚Almansor‘ nur gering; beiden Werken ist nur der Zug gemeinsam, daß wie dort der Maurenkönig, so hier Almansor die ohnmächtige Geliebte entführt und von deren Angehörigen verfolgt wird. Aber der Grundzug der Fouqué’schen Ballade, daß Donna Claras Liebe sich nur

¹ Später wurde die Aktabteilung beseitigt. — ² Er wurde dort am 4. Oktober 1820 immatrikuliert.

deshalb so frei offenbart, weil sie den Geliebten für einen Christen hält, ist bloß in Heines erwähneter Ballade, nicht aber in seinem „Almanzor“ nachgebildet. — Im übrigen bot der tragische Untergang der Maurenherfschaft in Granada (im Jahr 1492) dem Dichter die Umrisse für die Handlung seines Dramas, und in höchst eigentümlicher Weise verband er hiernit eine Anspielung auf die Erhebung eines revolutionären Hitzkopfes seiner eignen Zeit, auf Rafael del Riego, den Verfasser der revolutionären Riego-Hymne, jenen Abenteurer, der kurze Zeit die oberste Gewalt in Spanien innehatte und im November 1823 gehängt ward¹. — Am deutlichsten spiegeln sich aber des Dichters eigne Lebensumstände in diesem Werke ab. „In dieses Stück“, sagt er, „habe ich mein eigenes Selbst hineingeworfen, mit samt meinen Paradoxen, meiner Weisheit, meiner Liebe, meinem Haße und meiner ganzen Verrücktheit.“ Sein tiefer Liebeschmerz, der für viele Jahre aus allen seinen Dichtungen widerklingt, hat ihm auch bei dieser Arbeit den Griffel geführt, und manche ergreifenden Stellen darin wären dem Dichter sicherlich nicht so glänzend gelungen, hätte er nicht in ihnen das Weh seiner eignen Brust äußern können. Vor allem aber hat er in diesem Werke seiner jüdischen Abneigung gegen das Christentum die Zügel schießen lassen wie kaum in einer andern seiner Dichtungen. An Zimmermann schrieb er freilich am 10. April 1823: „wie ich höre, will man dem „Almanzor“ eine Tendenz unterschieben und diese auf eine Weise ins Gerücht bringen, die mein ganzes Wesen empört und mit souveränem Ekel erfüllt“; aber bereits am 5. Januar desselben Jahres hatte er seinem Verleger Dümmler geschrieben, der Stoff sei religiös-polemisch und betreffe die Zeitinteressen. Als jüdische Freunde gelegentlich Zweifel äußerten wegen der Aufrichtigkeit seiner Gesinnungen, schrieb er an Moser am 27. September 1823: ich „bin ziemlich erbittert jetzt auf jene fade Gesellen, die ihren reichlichen Lebensunterhalt von einer Sache ziehen, für die ich die größten Opfer gebracht und lebenslang geistig bluten muß. Mich, mich muß man erbittern! Just zu einer Zeit, wo ich mich ruhig hingestellt habe, die Wogen des Judenhasses gegen mich anbranden zu lassen.“ Und am 21. Januar 1824 wünscht er, daß Michael Beer, der nach Heines Meinung in „Paria“ zu sehr aufgetreten war, sich „derb, echt almanzorig in Hinsicht des Christentums“ aussprechen möge — Äußerungen, denen sich noch manche andre an die Seite stellen ließen. Aber auch ohne Heines ausdrückliches Eingeständnis wäre die Tendenz des Werkes leicht erkenn-

¹ Die Anspielung ist am Schluß der Worte des Chors gegeben, in dem „Waldgegend“ überschriebenen Auftritt.

bar: unter den Mauren sind die Juden unsers Jahrhunderts zu verstehen, und das ganze Werk dient mittelbar den „Zeitinteressen“. — Bemerkenswert sind fernerhin einige Worte über die theoretischen Grundsätze, die Heine im „Almansor“ befolgte. Im studentischen Tone schreibt er am 29. Oktober 1820 an Fritz Steinmann: „Ich habe mich ganz an den Komment des Aristoteles gehalten, und habe seine Mensur in Hinsicht des Orts, der Zeit und der Handlung gewissenhaft angenommen“. Und am 4. Februar 1821 an denselben: „fast nur vier Personen hört man immer sprechen, und der Dialog ist fast so preziös, geglättet und geründet wie in der ‚Phèdre‘ oder in der ‚Zaire‘“. — Auch glaubte Heine in diesem Trauerspiel seine Theorie von der Verbindung des romantischen Inhalts mit plastischer Form erfüllt zu haben, worüber sein bemerkenswerter Aufsatz „Die Romantik“ (Bd. 6 dieser Ausgabe) genauern Aufschluß gibt. Auch sein Streben nach einem poetisch idealen Stil wird von ihm ausdrücklich betont, aber er erkannte selbst schon bald nach Abschluß der Arbeit, daß der Ausdruck hierdurch zu weitschweifig geworden sei. An Zimmermann schreibt er am 10. April 1823: „Meinen ‚Almansor‘ trifft derselbe Vorwurf (der Breite), nur daß solcher leider nicht der einzige ist. . . . Die vermaledeite Bildersprache“, in welcher er den Almansor und seine orientalischen Konforten sprechen lassen mußte, habe dies verursacht. Wiederholt betont er, daß er reülich an diesem Werk gearbeitet habe; es sei schwerer, eine gute Tragödie zu schreiben, als eine gute Klinge zu führen, „obzwar man in einer Paukerei auf den Schläger zwölf Gänge und in einer Tragödie nur fünf Gänge zu machen braucht“. Trotzdem hegte er doch selbst keine sehr hohe Meinung von seinem Werk. An Steinmann schreibt er am 4. Februar 1821: „zu meinem Entsetzen finde ich, daß dieses von mir selbst angestaunte und vergötterte Prachtwerk nicht allein keine gute Tragödie ist, sondern gar nicht mal den Namen einer Tragödie verdient. — Ja — entzückend schöne Stellen und Szenen sind drin; Originalität schaut überall drauß hervor, überall funkeln überraschend poetische Bilder und Gedanken, so daß das Ganze gleichsam in einem zauberhaften Diamantschleier blüht und leuchtet. So spricht der eitle Autor, der Enthusiast für Poesie. Aber der strenge Kritiker, der unerbittliche Dramaturg trägt eine ganz anders geschliffene Brille, schüttelt den Kopf und erklärt das Ganze für — eine schöne Drahtfigur. ‚Eine Tragödie muß drahtisch sein‘ — murmelt er, und das ist das Todesurteil der meinigen. — Hab’ ich kein dramatisches Talent? Leicht möglich. Oder haben die französischen Tragödien, die ich sonst sehr bewundert habe, unbewußt ihren alten Einfluß ausgeübt? Dies letztere ist etwas wahrscheinlicher.“ Gleichwohl glaubte er, daß das Werk Aufsehen erregen, wenn auch nicht gefallen werde, er erwartete,

daß es aufs Theater kommen werde, und beabsichtigte es nach der Beendigung ohne weiteres drucken zu lassen. Aber es dauerte zwei und ein halbes Jahr, bis dieser bereits im Oktober 1820 geäußerte Plan verwirklicht wurde. Und als es endlich geschah, konnte Heine dem „Almansor“ das inzwischen gedichtete „Lyrische Intermezzo“ sowie den „Ratcliff“ hinzufügen.

Die Tragödie „William Ratcliff“ entstand, wie der Dichter selbst berichtet¹, in den letzten drei Tagen des Januars 1822 und wurde „in einem Zuge und ohne Brouillon“ niedergeschrieben. Auch die sonderbare Handlung dieser „sehr kleinen, nordisch düstren Tragödie“ ist von Heine erfunden, aber wiederum lassen sich die litterarischen Vorbilder und die Lebensinflüsse, aus denen diese Erfindung sich erklärt, leicht verfolgen. Heftiger als im „Almansor“ spricht sich hier des Dichters Liebeschmerz aus und der Haß gegen den begünstigten Nebenbuhler: Amalie Heine hatte sich inzwischen, im August 1821, vermählt. Wenn man außerdem beachtet, daß der „Ratcliff“ geschrieben worden, als die Schicksalstragödien in Blüte standen, so wird man den Einfluß dieser Gattung auf die Erfindung des Heineschen Dramas nicht verkennen. Die Liebe Ratcliffs und Marias ist ihnen beiden durch ein mystisches Schicksal gleichsam vererbt worden, die Mutter Marias und Ratcliffs Vater schweben als sehnsüchtige Nebelgestalten immerfort in der Nähe des jungen Paares — wie nahe lag es da, diese Schatten und somit die ganze Handlung in das klassische Land des dichtesten Nebels, nach Schottland, zu verlegen, zumal auch die berühmte Ballade von Edwards blutigem Schwerte dorthin verwies, jene Ballade, die in der Handlung des „Ratcliff“ zwar eine sonderbare, aber bedeutende Rolle spielt! — So dürfte es nicht schwer sein, in dem vollendeten Gewebe die einzelnen dichterischen Fäden noch zu unterscheiden, auf die dann der Dichter auch wiederum in einzelnen Briefstellen ausdrücklich hinwies. In dem Brief an Dümmler vom 5. Januar 1823 bemerkt er, daß die „Grundidee ein Surrogat für das gewöhnliche Fatum sein“ solle, und an Christiani schrieb er die Widmungsverse zum „Ratcliff“:

Mit starken Händen schob ich von den Pforten
Des dunkeln Geisterreichs die rost'gen Eisenriegel.

An Zimmermann berichtete er, daß eine „Hauptkonfession“ im „Ratcliff“ liege, und an Friedrich Merkel äußerte er noch genauer, welcher Art dieselbe sei:

¹ In der Vorrede zur dritten Auflage der Neuen Gedichte; wir geben dieselbe in den Lesarten zum „Ratcliff“ am Schluß dieses Bandes. Die von Heine gegebene Jahreszahl „1821“ beruht auf leicht nachweisbarem Irrtum und ist in „1822“ zu ändern.

Ich habe die süße Liebe gesucht,
 Und hab' den bitteren Haß gefunden,
 Ich habe gekostet, ich habe gekostet,
 Ich habe geblutet aus tausend Wunden.

Auch hab' ich mich ehrlich Tag und Nacht
 Mit Lumpengefindel herumgetrieben,
 Und als ich all diese Studien gemacht,
 Da hab' ich ruhig den Ratcliff geschrieben.

Heine glaubte hier „vom roten Buch der Liebe die urgeheimnisvollen sieben Siegel“ hinweggerissen zu haben; an Fouqué schreibt er am 10. Juni 1823, daß ihm das milde Gedicht „Almansor“ im höchsten Grade unheimlich sei, daß er aber mit Behagen an den düstern steinernen Ratcliff denke. Heine hegte überhaupt von dieser Arbeit eine weit bessere Meinung als vom „Almansor“; er glaubte den Fehler der Breite hier ganz, ja vielleicht etwas zu sehr vermieden zu haben (an Zimmermann, 10. April 1823), er äußerte wiederholt seine Ansicht, daß das Stück ausführbar sei, und erwartete fest, es bald auf der Bühne zu sehen. Doch wurde diese Hoffnung getäuscht, in Deutschland ist das Werk niemals aufgeführt worden, und nur in Italien hat man lange nach des Dichters Tode, vor einigen Jahren, einen Versuch damit gemacht. An Zimmermann schrieb er: „Ich bin von dem Werte dieses Gedichtes überzeugt (hark! hark!), denn es (das Gedicht) ist wahr, oder ich selbst bin eine Lüge; alles andere, was ich geschrieben und noch schreibe, mag untergehn und wird untergehn“. Und ähnlich in den Versen an Christiani:

Ich und mein Name werden untergehn;
 Doch dieses Lied muß ewiglich bestehen.

Dagegen hat Heine zu jener Zeit noch keineswegs auf die Berührung der sozialen Frage im „Ratcliff“ hingewiesen, wovon er 1851 in der Vorrede zur dritten Auflage der „Neuen Gedichte“ ausführlich handelt (siehe die Lesarten zum „Ratcliff“). In der That sind diese Züge nur angedeutet, und sie besaßen in der Seele des jungen Dichters noch nicht jenen Wert, den sie nach dem Aufkommen der sozialistischen Lehren zu haben scheinen.

Am 5. Januar 1823 bot Heine die „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo“ Dümmler in Berlin zum Verlag an, dieser willigte ein, und am 10. April lag das Werk gedruckt vor. Der Dichter glaubte hier den „Passépartout zu seinem Gemüths-lazarethe niedergelegt zu haben“. „Ich weiß“, schreibt er an Steinmann am 10. April 1823, „man wird sie (die Tragödien) sehr herunterreißen. Aber ich will dir im Vertrauen gestehen: sie sind sehr gut, besser als meine Gedichtesammlung, die keinen

Schuß Pulver wert ist.“ An Zimmermann schrieb er am 10. Juni: Der Hauptfehler seiner (Heines) Poesien sei deren große Einseitigkeit, indem alle nur Variationen desselben kleinen Themas, der Historie von Amor und Psyche, seien; in dieser Beschränkung liege das traurige Geheimnis seiner poetischen Kraft. Auch Barmhagen gegenüber betonte Heine diese Einheit und Einseitigkeit seines neuen Werkes, und dennoch hatte er Sorge, daß man aus den „Lebenseindrücken, politischer Stellung, Religion etc.“ sein dichterisches Wesen sich im Zusammenhange erklären möge, wodurch man die Gedichte entjungfere oder verunstalte. That- sächlich hat Heine gegen die öffentliche Besprechung seines Liebes Schmerzes nie Einspruch erhoben, und nur der Hinweis auf seine jüdische Abstammung konnte ihn in Harnisch bringen. Hieran ist denn auch ins- besondere zu denken, wenn er die Erläuterung seiner Werke aus der Geschichte des Dichters so entschieden verwirft. Er bittet seinen Freund Lehmann, ihm jeden Ausfall „besonders in Hinsicht der Religion“ sofort mitzuteilen; und solcher Ausfälle erfolgten denn auch bald ziemlich viele — die Sprache des „Mansor“ war zu deutlich. Als Heine im Mai 1823 nach Lüneburg zurückkehrte, konnte er nur einen üblen Ein- druck der Tragödien wahrnehmen. „Was die Aufnahme derselben bei meiner Familie betrifft, so hat meine Mutter die Tragödien und Lieder zwar gelesen, aber nicht sonderlich goutiert, meine Schwester toleriert sie bloß, meine Brüder verstehen sie nicht, und mein Vater hat sie gar nicht gelesen.“ Auch sein Oheim Salomon fühlte sich durch die Widmung des Buches nicht sonderlich geehrt (wir begreifen dies, da das „Lyrische Intermezzo“ manches wenig schmeichelhafte Lied auf Salomons Tochter Amalie brachte), und das von Barmhagen vorhergesagte Mißverständnis fand unser Dichter bestätigt. Aber der Erfolg des Buches milderte bald diesen Eindruck. In der That, es wurde manches Wort der höchsten An- erkennung laut; die „Hamburger Zeitung“ brachte eine überaus glän- zende Besprechung, die namentlich der Heineschen Familie die Augen öffnete, während sie dem Dichter selbst „höchstens flüchtigen Spaß“ machte, ihn nicht stärkte und erquickte; wegen des Urteils der Leute war sie ihm aber doch von größter Bedeutung. Die wichtigsten der übrigen Besprechungen haben wir bereits Band I, S. 4 erwähnt. Die von Barm- hagen war sehr anerkennend; ebenso fand Heine diejenigen im „Freimü- tigen“ und im „Konversationsblatte“ „sehr schön und erquicklich“. Auch für Ludwig Roberts Kritik im „Morgenblatte“ war Heine innig dank- bar, ebenso für die seines vertrauten Freundes Moser, welche ihm „ganz erstaunlich gefallen“ hatte. Dagegen wollte man am Rhein sein neues Werk tofschweigen, da es wegen der unchristlichen Tendenz dem

bisher dort lebhaft gefeierten Dichter bittere Feindschaften zugezogen hatte. Auf seiner Harzreise, im Späthommer 1824, traf Heine einen Theologen, der die ‚Tragödien‘ mit sich schleppte, „um sie während der schönen Reiseumse zu seinem Vergnügen zu widerlegen“. Im Jahre 1825 brachten auch die „Wiener Jahrbücher“ eine ausführliche Besprechung aus der Feder Wilhelm Hürings, die aber unsern Dichter heftig erregte, denn das Anspielen oder besser gesagt Anprügeln auf seine Privatverhältnisse war ihm sehr verdrießlich. (An Moser, 14. Dezember 1825.) Und auch die Kritik von Peters, diesem „Ekel mit Rosinensauce“, welche der „Gesellschafter“ vom 19. Januar 1825 brachte, fand Heine überaus dürftig. — Im großen Ganzen waren aber die Besprechungen so günstig, daß sie erheblich dazu beitrugen, den Ruf des jungen Dichters zu verbreiten.

Dagegen verursachte die einzige Aufführung, welche der ‚Almanzor‘ am 20. August 1823 auf der Braunschweiger Bühne erfuhr, dem Dichter überaus heftigen Verdruß. Das Stück wurde in aller Form ausgepiffen, und es erhob sich ein so wüster Lärm unter den Zuschauern, daß Almanzor und Zuleima es für gut befanden, ihre Rollen abzubrechen und sich vor der Zeit von dem Felsen herunterzustürzen. Der verdienstvolle Leiter des Theaters, Klingemann¹, wagte keine abermalige Aufführung des Stückes und sah auch von der anfangs gleichfalls beabsichtigten Darstellung des ‚Natecliff‘ ab. An Moser schrieb Heine: „Braunschweiger Meßjuden haben diese Nachricht in ganz Israel verbreitet, und in Hamburg bin ich ordentlich kondolirt worden“. — Es ist keine Frage, dieses Schicksal verdankte das Stück weniger seinen theatralischen Mängeln als rein zufälligen Umständen. Als Heine um die Jahreswende den Theaterzettel zum erstenmal sah, erfüllte ihn schon das von Klingemann entworfene Personenverzeichnis mit Ekel, aber als wahren Anstifter des Unheils betrachtete er einen Litteraten, Namens Köchy, den er für seinen erbitterten Gegner hielt. Nach Heines Tode ist indessen eine andre Erklärung aufgekommen; der 1868 verstorbene Direktor des Braunschweiger Hoftheaters, Eduard Schück, welcher 1823 die Rolle des Almanzor gegeben hatte, berichtete an Strodtmann², daß das ganze Mißgeschick eigentlich durch eine Personenverwechslung entstanden sei. Ein

¹ Klingemann schrieb am 21. August 1823 an F. V. Schmidt: „Gestern trommelten einige unruhige Dummköpfe mir Heines Almanzor (eine geniale, freilich hinsichtlich der Bühnenanwendung noch unregelmäßige Arbeit) völlig aus, so gut das Stück, in welchem eine echt südländ. brennende Phantasie herrscht, auch gegeben wurde. . .“ (Goethe-Jahrbuch VI, 1885, S. 141.)

² Vgl. Strodtmann, H. Heines Leben und Werke, 2. Aufl., Bd. I, S. 272 f.

roher Stallmeister H. habe geglaubt, daß mit dem als Verfasser genannten „Juden Heine“ ein unbeliebter Braunschweiger Geldwechsler dieses Namens gemeint sei, und in diesem Irrtum habe er den Lärm begonnen und bald wirksame Unterstützung gefunden. — Vielleicht sind beide Erklärungen zutreffend; wir dürfen aber nicht vergessen, daß auch die Tendenz und die theatralischen Schwächen des Stückes ein geringes Mißfallen verursacht haben mögen.

Eine Würdigung der ‚Tragödien‘ bringt unsre allgemeine Einleitung in größerem Zusammenhang.
