



3 1761 05411760 1

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Studien

zu

Heines Romanzero

von

Dr. phil. Helene Herrmann

Berlin

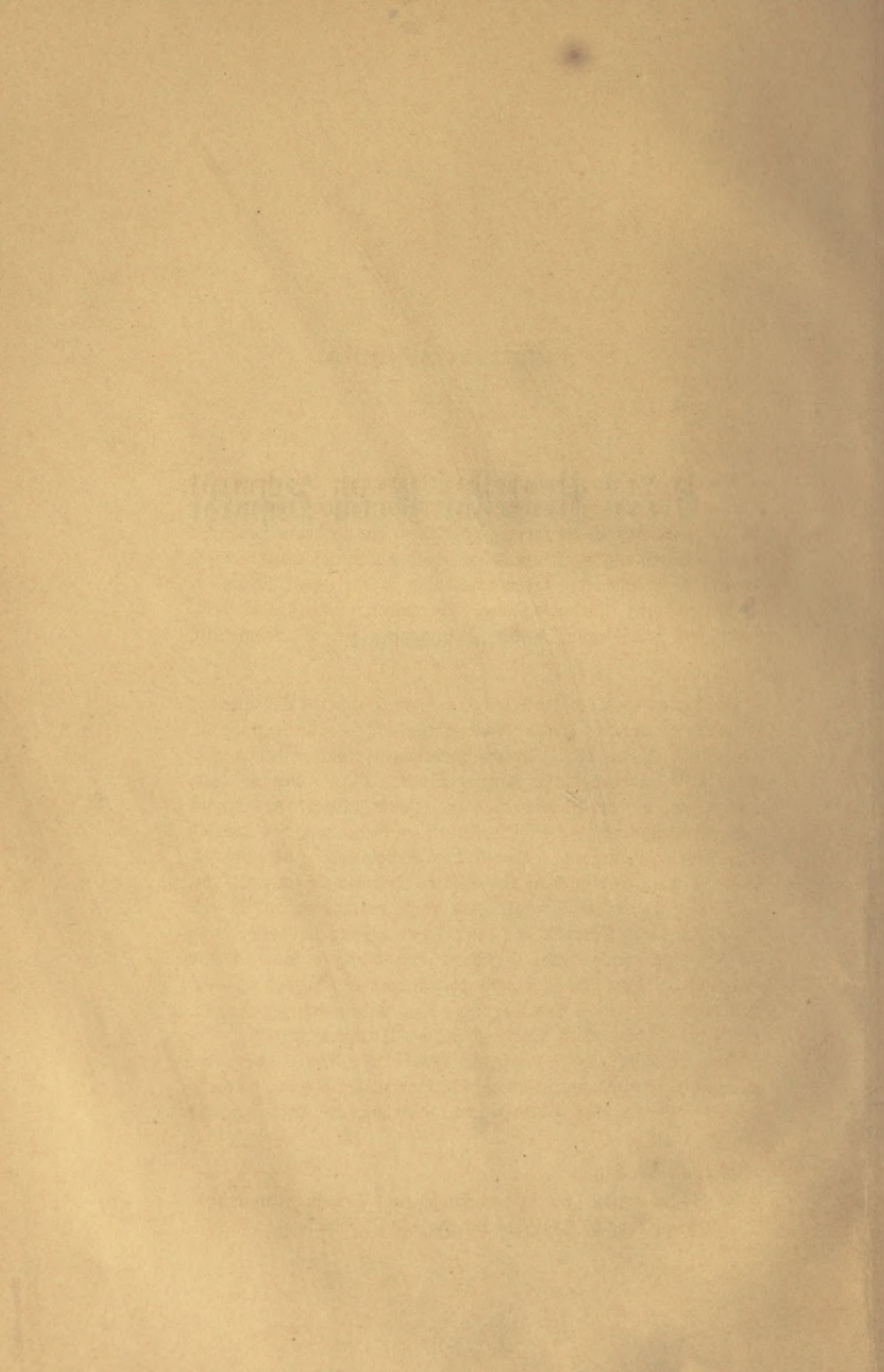
Weidmannsche Buchhandlung

1906

123665-
24/7/12

Herrn Professor Erich Schmidt

danfbar zugeeignet.



Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	1—11
Niancen der Grundstimmung 1: Resignation, Verzweiflung 2. Verzweiflung aus Selbstverachtung. Lebenserkenntnis und Lebenswille 3. Verhältnis zu Leben und Tod — ein Urthema Heinescher Kunst. Wandlung des Themas innerhalb der Entwicklungsperioden 4—8. Äußerungen der Lebensverachtung in der letzten Periode 8. Selbstverachtung, Weltverachtung. Wertender, anschauernder Pessimismus 9. Umbiegung beider Stimmungen zur Weltironie 10f.	
Vigiliputzli	12—41
Die Eroberungsgeschichte Mexikos in Heines früheren Schriften 12. Lektüre von Bullocks Reisebeschreibungen 13f. — Quellenfrage 14. Chevaliers Aufsatz 15f. Übereinstimmungen: Das Abendmahlsmotiv 16f. Chevalier nicht einzige Quelle 17f. — Genaue Übereinstimmung mit der Überlieferung 18. Herausarbeiten des Sinnes durch Komprimieren der Stoffmassen 19. — Bedeutung des Themas für Heine. Weltinferno. Tragik des Religiösen. Heldenschicksal, Götterschicksal. Vertiefung der Götter: Urthemata Heines 18—24. — Andere Werte des Stoffes. Die Geste des Untergangs 25—37 (Häufigkeit dieses Motives in Heines Kunst. Spezielle Ausprägung in der Romanzerperiode: Mischung von blutigem Grausen und Schönheit. Wandlung innerhalb der Entwicklung Heines 25—32. Erklärung aus Heines Veranlagung. Das Schauspielertum Heines. Die letzte Gebärde als Ausdruck letzten Erlebens 32—36. Bedeutung im Vigiliputzli. Konzeptionsstelle? 36—37). — Form der Romanze: Dreiteilung. Stilwechsel (Bericht, Schauspiel, spukhafte Vision). Motive der Vorbereitung. Rhythmische und klangliche Mittel 37—41.	
Hebräische Melodien	42—91
Einleitung 42—50. Erinnerungs- und Sehnsuchtsstimmung: „Prinzessin Sabbath“, „Jehuda ben Halevy“. Befreiung: „Dispu-	

tation“. Kompliziertheit der Grundgefühle. Abgrenzung gegen die frühere Stimmung dem Judentum gegenüber 43—48 (Die Rabbinistimmung 43—44. Persönliches und sachliches Verhältnis zum Judentum. Schicksal und Wesen. Anteil und Erkenntnis 44—47. „Bekehrung“. Kritik der Darstellung Heines. Hellenen- und Nazarenertum. Religiosität. Ästhetischer Anteil. Neue Schönheit 47—48). — Die Stimmung der ersten beiden Gedichte: Poesie des Leidens 48—49. Sekundäre Bedeutung des Jüdischen. Neubelebung alter Motive 49—50.

Prinzessin Sabbath 50—58. Das Märchenmotiv. Jehudas Sabbatlid 50—51. Frühere Stilisierungen des Sabbatmotivs: Reisebilder; Rabbi. Die Palästina Vision: Nordseebilder; Schnabelewopski. Stimmungsunterschiede 51—54. Innere Bedeutung des Grundthemas für Heine. Das Motiv der dauernden Doppelexistenz. Entwicklung des Themas in Heines Kunst. Romantischer Einfluß: Der Doppelgänger (Ratcliff; Florentinische Nächte; Atta Troll). *Altération de la personnalité* (Memoiren). Nachklang in der „Prinzessin Sabbath“. Berührungen mit dem Künstlerproblem 56—58.

Jehuda ben Halevy 58—85. Quelle: Michael Sachs. Verhältnis zur Vorlage. Motive aus Jehudas Dichtungen 58—59. Leben der jüdischen Dichter nach andern Quellen 60. Die Geschichte Mose ibn Esras 61. Jehudas Ende 62. Halacha und Hagada 63. — Die Schilderung der Provence. Alcharisi. Quellenfrage 63—65. — Das Dichterproblem 66—77 (Zweifache Wertung des Dichterlosen 66—67. Der Gotteskuß. Das Edelsteinbild. Der Königsvergleich 67—68. Erneute Spiegelung des Grundthemas: Rudello; Ibn Esra; Gabirol; Apollo 69. Entwicklung des Themas in andern Romanzerogedichten 70. In früheren Dichtungen: Doppelwesen des Künstlers; andere Äußerungen 71—73. Der Künstler und das Volk 74. Der Künstler als Herrscher des Lebens 75—76. Die Konzeption 76—77). — Form 77—85: Lyrische Komposition durch Stimmungskontraste. Abwechselndes Hervortreten der beiden Hauptthematata: Gottessehnsucht, Dichterlos 78—80. Neubelebung alter Bilder 80—82. Kolorit 83. Sprachliches (Bilderhäufung. Versagen des Ausdrucks. Tonmalerei usw.) 84—85.

Disputation 85—93. Abfassungszeit 85—86. Quelle: Basnage. Geringe Anregung. Phantastie 87—88. — Grundstimmung. Gruppierung der Tatsachen als Ausdruck. Zusammenhang mit den beiden ersten Gedichten 88—89. — Form: Dramatisches Element in Komposition und Satzbau 90—91. Das Schlußepigramm 91—93.

	Seite
Der Dichter Firdusi	94—105
<p>Überlieferung 94—97 (vgl. 136). Heines Änderungen. Herausarbeiten des Charakters, des Schicksals 98. Persönliches Erlebnis: Erbschaftsstreit. Verhältnis zu Karl Heine 99—100. Das Künstlerproblem. Vergleich mit dem „Jehuda“ 101—103. — Bilder. Lyrische Stimmung. Sehnsucht nach Genuß. Der Rausch der Kostbarkeit 104. Dichterische Selbstbefreiung 104—105.</p>	
Spanische Atriden	106—118
<p>Quelle: Merimée, spanische Romanzen 106—107. Übereinstimmungen. Änderungen. Überlieferungstreue, phantastische Neubildungen: Motiv des Hundes Allan, die Söhne Pedros 108—112. — Innere Geschichte der Ballade. Verzweiflungsstimmung. Helden-schicksal. Emporksteigern des Erlebens (Erbschaftsstreit). Typischer Zug: Sehnsucht nach großen Schicksalen. Gegensatz zur Stilisierung im „Firdusi“. Befriedigung des Rachedurstes 113—114. — Form: Dramatisches. Spannung. Vorbereitung 115—116. Bilder 117. Der häufende Vergleich und die abkürzende Metapher 118 (vgl. 137 f.). Lyrisches Element: Kolorit; Stimmung 118.</p>	
Schlußwort	119—122
<p>Dreifaches Verhältnis der späten Balladen zur Überlieferung 119—120. — Komposition: dramatische und lyrische. Handlungsballade. Balladenbild 121. Bedeutung der Erlebnisse. — Ur motive 121—122.</p>	
Gefurs	122—135
<p>Vergleich des „Bisipupli“ mit der Überlieferung des Stoffes.</p>	
Nachträge und Berichtigung	136—138
Namen- und Sachregister	139—141



Einleitung.

Die den Romanzergedichten gemeinsame Grundstimmung ist ein tiefer Pessimismus. Diese Grundstimmung aber schillert in verschiedenen Nuancen. Den Gedanken vom notwendigen Untergang des Guten und Schönen hat man mit Recht als einen stimmenden Ton des ganzen Werkes bezeichnet. Ein Leitmotiv des Romanzero dürfte man in den oft variierten Versen sehen:

Und das Heldenblut zerrinnt
Und der schlechte Mann gewinnt

und auch in der Seligpreisung des ertrunkenen Knaben:

Bist früh entronnen, bist klug gewesen
Noch eh' du erkranktest, bist du genesen.¹

Dieser, ich möchte sagen ethische Pessimismus bezeichnet aber noch nicht die lichtloseste Tiefe, die Heine erreicht. Solche Gedanken lösen tiefe Wehmutsstimmungen aus oder steigen aus Wehmutsstimmungen empor, in denen aber doch noch irgendwo ein Trost verborgen liegt. Ja, es ist eine Art herber Befriedigung für den, der noch an sich selbst glaubt, das allgemeine Los des Guten und Schönen zu teilen.

O tröste dich . . . was gut und groß
Und schön, das nimmt ein schlechtes Ende.

So heißt es in einem der letzten Gedichte. Wer nur die Weltordnung anklagt, der ist noch nicht ganz verloren: erst der ist es, der sich selbst verliert. Und gerade aus diesem Gefühl werden einige der Romanzergedichte geboren. Wenn Legras die Grundstimmung

¹ Elster, Heines Werke Bd. I, S. 419; sieh dazu Legras, Henri Heine poète, S. 336 f.; Mich. M. Meyer, Gestalten und Probleme, S. 156.

des epischen Teils des Romanzero gegen die der letzten Lyrik in folgender Weise abgrenzt: die Romanzerogedichte atmen „un pessimisme apaisé, un pessimisme qui compâtit à la douleur des autres et tristement se penche sur les ruines de ses propres espérances“, so trifft er damit allerdings sehr feinfühlig den Stimmungsgehalt einer Reihe von Heines letzten Balladen und vieler lyrischer Gedichte.

Müde verzichtende Todessehnsucht erfüllt das ursprünglich für den Romanzero bestimmte Gedicht „Morphine“. Hier und in dem Gedicht „Ruhelechzend“¹ erscheint doch der Tod fast als ein positives Glück.

O Grab, du bist das Paradies
Für pöbelscheue zarte Ohren.

In „Bimini“ drückt sich dieselbe Stimmung aus, auch hier weicht der horror vacui der Sehnsucht nach dem Hinübergleiten in das „gute Land“, und in visionär erschautem Traumreiz leuchtet dies Land des Todes in den Versen des Gedichtes auf.

Trost ist auch in der Melancholie der „Hebräischen Melodien“: das Jenseits des Ruhmes erscheint im „Jehuda ben Halevy“ doch fast als ein Ersatz für irdische Bitternis, der entadelte Königsproß Israel wird in der Sabbatstunde zum Traumkönigtum emporgewürdigt. Selbst durch den tiefen Pessimismus des „Schlachtfeld bei Hastings“ klingt dieser Ton. Die Liebe findet den blutigen entstellten Harald zwischen den Schrecken des Leichensfeldes: und sie bedeckt ihn mit Küffen. Un pessimisme apaisé.

Aber durch die letzte Lyrik und Epik Heines klingt auch noch ein sehr anderer Grundton. Unter den Romanzeroballaden drücken namentlich zwei, nämlich „Bisliputzli“ und „Spanische Atriden“ eine durchaus trost- und hoffnungslose Verzweiflung aus. Aus diesen Gedichten schaut uns eine Seele an, die mehr verloren hat als den Glauben an die gerechte Weltordnung. Ich meine, man versteht den Pessimismus dieser Balladen am besten, wenn man sie mit einigen der letzten lyrischen Gedichte Heines in Zusammenhang bringt², mit all

¹ Ester 2, S. 102.

² Wobei natürlich nicht an chronologischen Zusammenhang gedacht ist.

denen, die trostlose Selbstverachtung atmen. Ein Teil der Gedichte, die ein Nachklang des Erbschaftsstreites sind, auf dessen Wert für Heines psychische Zustände wir noch öfter zurückkommen, hat diese Note. So das Gedicht „Gumpentum“ im Romanzero, das mir immer wie eine Art übertreibende Selbstzüchtigung des Dichters erschienen ist:

. Befinge gar
Mäcenas Hund, und friß dich satt!

Dies Gedicht steht nicht weit von der „Rückschau“, in der er bekennt:

Ich mußte lügen, ich mußte borgen
Bei reichen Buben und alten Betteln —
Ich glaube sogar, ich mußte betteln.

In späteren auf den „Erbfolgekrieg“ sich beziehenden Versen werden solche Gefühle durch die wilde, unersättliche Nachsucht übertönt.

Aber der Dichter kennt noch schlimmere Abgründe in der eigenen Seele. Den kargen Trost wiedererwarteten religiösen Empfindens bewertet er in solchen Stunden nicht viel anders als die Erniedrigung vor den Menschen.¹

Nicht nur Elend und Befleckung von außen her sind das unweigerliche Erdenlos — wie es die „klugen Sterne“ ja wissen und der Liebende, der mordend die arme Schönheit frei macht „von der Welt Unfläterei“. Nein, das ist das Tragischste, daß in der eigenen Seele die Bastardnatur über den angeborenen Adel siegt. Erst da ist er ganz verzweifelt, da er an der innersten Kraft seiner Seele verzagen muß. Geburten solcher selbstverachtenden Verzweiflung sind vor allem die Heineschen Gedichte, in denen er es ausspricht, daß alle Erkenntnis vom Unwert des Daseins, mit Striemen und Wunden am eigenen Leibe gewonnen, uns nicht frei macht von hündischer Gier nach dem Leben, vom Wimmern und Betteln des Willens um ein elendes Nestchen Existenz, nur daß wir „leben, atmen, schnaufen“.² Selbst in dem Todbewußten, dem alles Gefühl „für eigene wie für fremde Not“ gestorben ist, flackert der Lebenswille als horror vacui auf:

¹ Ich brauche hier nur auf die Gedichte hinzuweisen, in denen er seine Bekehrung mit ägender Schärfe verhöhnt.

² Epilog s. Obster 2, S. 110.

Der kleinste Lebendige Philister
 Zu Stukkert am Nedar, viel glücklicher ist er,
 Als ich, der Pelide, der tote Held,
 Der Schattenfürst in der Unterwelt.¹

Solche Gedichte sind der genaue Stimmungsgegensatz zu den früher genannten Todeshymnen. Man empfindet die ganze Hoffnungslosigkeit dieser Verse erst, wenn man sie mit der bekannten Stelle im „Buch Le Grand“ vergleicht, wo er sehr ähnliche Worte sagt, aber aus einer völlig anderen Konzeption des Lebens heraus:

„Gleichviel, ich lebe. Bin ich auch nur das Schattenbild in einem Traum, so ist auch dieses besser als das kalte, schwarze, leere Nichtsein des Todes. Das Leben ist der Güter höchstes, und das schlimmste Übel ist der Tod. . . . Zimmermanns Edwin hängt am Leben . . . 'Weil Leben, Atmen, doch das Höchste ist'. Wenn Odysseus in der Unterwelt den Achilleus als Führer toter Helden sieht und ihn preist wegen seines Ruhmes bei den Lebendigen und seines Ansehens sogar bei den Toten, antwortet dieser:

‘Nicht mir rede vom Tod ein Trostwort, edler Odysseus!
 Lieber ja wollt ich das Feld als Tagelöhner bestellen,
 Einem dürftigen Mann, ohn’ Erbe und eigenen Wohlstand,
 Als die sämtliche Schar der geschwundenen Toten beherrschen.’“²

Hier spricht der Jüngling, der aus krankhaft jugendlichem, alles an einem Liebeserlebnis messendem Pessimismus zur Lebensfreude zu erwachen beginnt, im gleichen Homerischen Bilde die gleiche Erkenntnis jubelnd aus, die dem Sterbenden der schärfste Stachel zu grenzenloser Lebensverachtung wird.³ Sein persönliches Gefühl dem Leben und dem Tode gegenüber schwankt bis zuletzt, und wie er dies Schwanken bewertet, das kann auch entscheidend werden für seine Gesamtauffassung der Welt.

Das Verhältnis zu Leben und Tod ist also nicht etwas, was erst für die späten Gedichte bedeutsam wird, es ist ein künstlerisches Grundthema Heines, das in ihnen nur gleich vielen andern seine

¹ S. Elster 2, S. 110. ² S. Elster 3, S. 136 f.

³ S. Elster 2, S. 110 Epilog. „Der Pelide sprach mit Recht: leben wie der ärmste Knecht in der Oberwelt ist besser als am stygischen Gewässer Schattenführer sein, ein Heros, den besungen selbst Homeros.“

letzte und reichste Formulierung erhält. Ein Leben lang hat der Dichter um die bildnerische Gestaltung dieses Verhältnisses geworben, bald sein intensivstes Fühlen hineingelegt, bald nur mit diesen Motiven gespielt. Den schauerlichen Reiz des Vergehens zu fühlen, den Tod, der mitten im Leben ist, in vergeitende Bilder zu bannen, war er als Erbe romantischer Tradition, war er durch persönliche Anlage und das frühe Jugendgeschick der großen erotischen Enttäuschung mehr als andere berufen. Er möchte, dieses Schicksal emporsteigernd, aus ihm Symbole des unaufhörlich toddurchflochtenen Lebens schaffen. Daß er in romantischer Überlieferung erwuchs, läßt ihn, nicht zum Heile seiner frühen Lyrik und der prosaischen Jugendschriften, als Ausdrucksformen Bilder von Traum und Vision, Bilder des Gespensterreiches mit oft verbrauchten Formeln variieren, denen er erst später Eigenart zu geben vermag.

Und er nimmt diesen Gegensatz Leben — Tod als liebstes Thema hinüber in die Zeit, da ihm längst aus den Hilfsquellen seines Temperamentes Befreiung geflossen war, da ihn schon die Spottlust, die auf die Dauer das eigene Gefühl am wenigsten ernst nehmen kann, und die siegreich hervorbrechende Freude am sinnlichen Lebensgenuß aus jenem Vorstellungskreis losgemacht haben. Auch die Aufnahme neuer Denkinhalte ist für diese innere Annäherung an das Leben¹ wichtig.

Jenes Zuhausesein in Todesvorstellungen, die sich den neuen Lebenssymbolen dauernd gesellen, wird bewußt ausgenutzt zur Erzeugung bestimmter stilistischer Reize im „Buch Le Grand“, wo durch die übertriebene Anwendung des Kontrastes sich schließlich beim Leser der Widerwille einstellt, in der „Reise von München nach Genua“, selbst in den „Bädern von Lucca“. Da stehen neben durchaus ernst zu nehmenden Äußerungen über die Veredelung und Befeehlung durch Leiden und Todesnähe viele spielerische, allzu absichtlich eingefügte Motive, die Todes- und Vergehensassoziationen inmitten dieser vom Dichter hervorgerufenen Bilder des Lebensgenusses, inmitten zynischer Grotesken beschwören sollen. Am schlimmsten die ewige Nachtwölfe

¹ Für die Lyrik s. Regras, Henri Heine poète.

im Sterbezimmer, das Kofettieren mit der toten Maria. Es gilt, gerade hier sehr vorsichtig abzuwägen, was für Heine noch innerlich bedeutsam, was Handgelenksübung ist.¹

Ein wirklich neues Leben fließt wieder in späteren Dichtungen durch diese Motive, in Dichtungen von der Mitte der dreißiger bis zur Mitte der vierziger Jahre. Es ist die Zeit des intensivsten Lebensgenusses. Vielfältiger wird seine Beziehung zu Leben und Tod. Manchmal ist es die des übersättigten Genießers — Tannhäuserstimmung, Aschermittwochlaune. Dann tritt als ein neues Gefühlselement hinzu Sehnsucht nach Verfeinerung des allzu greifbar Lebendigen, nach Distanzierung, Freude am Traumhaftmachen der Wirklichkeit. Aber der Unterschied von der jugendlichen Behandlung liegt darin, daß hinter diesen Traumschleiern genossene Wirklichkeit durchschimmert. Zweierlei bedeuten die Todesmotive. Sie machen aus dem Leben des Tages künstlerisch reizvolle Wirklichkeit im spezifisch Heinesch-romantischen Sinne, indem sie ihm die allzufesten Konturen nehmen. Dann: es erhöht in fast perverser Weise den Lebensgenuß, in jedem Moment neben oder im Lebendigsten das Vergehen zu spüren und wiederum aus dem Toten, Starren oder Vergehenden Lebensreize zu rufen. Die „Florentinischen Nächte“ sind hier zu nennen, in denen das Morbide vor allem lockt, und etwa Gedichte wie „Adonis“ und „Die Beschwörung“. Am suggestivsten wirkt wohl das Nebeneinander von Leben und Tod im Sinne all dieser neuen Gefühle im „Atta Troll“. Da aber steht neben der berühmten „wilden Jagd“, in der die Worte zu lesen sind: „und ob ich selber noch dem Leben angehöre, daran zweifle ich zuweilen“ — jene

¹ Ich lasse bei meiner Betrachtung Heines gedanklich formulierte Anschauungen über Lebensbejahung und Lebensflucht, wie sie ein Hauptthema seiner späteren Prosaschriften sind, beiseite. Ich verweise hier auf eine Arbeit, die kurz vor Abschluß meiner Studie erschienen ist: Die Götter Griechenlands von Schiller bis Heine, von Hermann Friedemann, Berliner Diss. 1905. Hier wird mit vielem Feingefühl gezeigt, daß ein künstlerisches Lieblingsymbol — das Bild der Griechengötter — immer offenbart, wie Heine dem Tode innerlich vertrauter ist als dem ersehnten Leben s. a. a. O. S. 49 ff. Ganz vermag ich mich Fs. Anschauungen nicht anzuschließen: vgl. unten die Einleitung zu den „Hebräischen Melodien“.

nächtliche Kahnfahrt über den Pyrenäensee mit den schönen Nichten des Fährmannes. Die Schleier der Todesstimmung beginnen sich über den Dichter zu legen und wollen ihm das Ganze in eine Traumfahrt auf dem stygischen Wasser wandeln — bis er „abschüttelnden Mutes“ den Bann durchbricht und sich küssend von der Lebendigkeit seiner Gefährtinnen und seiner eigenen überzeugt. Das Ganze klingt in einen Lebensjubel aus. Das ist wieder eine neue Stimmung jener Jahre, echter, weniger gewaltsam als im „Buch Le Grand“. Aber diese Stimmung, in der die Todesmotive der notwendige Kontrast für den Glauben an das Leben sind, ist nur einmal ganz rein ausgeprägt: im „Ritter Olaf“.

Nun aber kommen — dies alles lag doch wesentlich in einer Sphäre schon sekundären, künstlerischen Fühlens — die großen, an den Nerv der Existenz greifenden Erlebnisse der Krankheit. Nun ist die Auseinandersetzung mit Leben und Tod ein Allernächstes geworden. Und obwohl Heine nun manches von den uns bekannten Lösungen des Themas im Romanzero und in den Lazarusliedern wiederholt, so erhält doch alles neue Färbungen. Und eine Fülle neuer Gefühle ergießt sich nun hinein. Es ist sein eigenes früheres Leben und sein eigenes Sterben, sein eigenes halbgespenstisches Dasein, die jetzt unaufhörlich nebeneinander gestellt werden, bald in Visionen, bald in jenen kurzen erschütternden Kontrastierungen, die ganz in der schauerlichen Wirklichkeit bleiben. Nicht immer übertönt „die Sehnsucht nach der großen Stille“ alles andere. Der Lebenswille ist ja noch so mächtig in ihm, daß selbst in jene letzte traumhafte Beziehung zur Mouche noch einmal gewaltig, fast zerstörend dies ungestillte Verlangen hineindringen kann. Und wie gesagt: aus der Bewertung dieses bis zuletzt zwiespältigen Verhältnisses zum Leben erwachsen die Grundgefühle, aus denen das im Romanzero und den nachgelassenen Dichtungen der Leidenszeit gespiegelte, noch vielfach schillernde Weltbild zu erklären ist.

In den Momenten der schlimmsten Selbst- und Lebensverachtung reißt er nun auch dem holden Trostbild künstlerischer Unsterblichkeit, das in weicheren Stimmungen seine Seele heilend berührt, die Maske ab. Da haben wir dann den Gegensatz zu jener liebenswürdig tröst-

lichen Symbolisierung des Dichterruhmes im „Jehuda ben Halevy“¹ und zu den Worten eines andern Gedichtes:

Viel anders ist es mit Poeten;
Die kann der Tod nicht gänzlich töten.
Uns trifft nicht weltliche Vernichtung,
Wir leben fort im Land der Dichtung,
In Avalun, dem Feenreiche . . .²

In der Verzweiflungsstimmung aber heißt es:

Unser Grab erwärmt der Ruhm.
Thorenworte! Narrentum!
Eine bessere Wärme gibt
Eine Ruhmagd, die verliebt
Uns mit dicken Lippen küßt
Und beträchtlich riecht nach Mist.³

Mit jedem Messer zerfleischt er die eigene Brust. Wollust der Selbstzerstörung rast in diesen Versen. Sein einziger Besitz bleibt das trostlose Gefühl von der Machtlosigkeit der Lebenserkenntnis gegenüber dem Lebenswillen, hoffnungsloses Anklammern an eine verachtete Existenz.⁴ Contemnere se ipsum!

Contemnere se ipsum, contemnere mundum! Heines Welt-schmerz hat also jetzt eine zwiefache Genesis. Wenn er den Blick mehr auf das eigene Leiden richtet, so ergibt die metaphysische Er-

¹ Die schmeichelhafte Aufmerksamkeit, die er durch Gott selber dem gestorbenen Dichter erweisen läßt.

² Elster 2. S. 45. ³ Elster 2. S. 110.

⁴ Man könnte bei diesen Dichtungen an die Worte von Byrons Cain denken:

Und den Tod macht nichts
Mir nun gehässig als ein innrer Trieb,
Ein lästiger untilgbarer Trieb zum Leben,
Den ich verabscheu', wie ich mich verachte
Und dennoch nicht bewältgen kann . . .

Byrons Werke deutsch von Böttger. 7. Bd. S. 63.

Aber wenn Heine in den Verzweiflungsstimmungen der letzten Jahre die Werke Byrons wieder las, der seinem jugendlichen Welt-schmerz ein gefährlicher, zur Pose verlockender Führer gewesen war, so konnten solche Worte nur eine Verstärkung dessen sein, was er in bittersten Qualen voll erlebte; man darf gewiß hier keinen literarischen „Einfluß“ suchen.

weiterung dieses Gefühls jenen ethisch gefärbten Pessimismus, von dem ich sprach:

Ganz entseßlich ungesund
Ist die Erde, und zu Grund,
Ja zu Grund muß alles gehn,
Was hienieden groß und schön.

Wenn aber das Gefühl dumpfer Selbstverachtung, dem in vielen Momenten die befreiende Nuance überlegener Selbstverspottung fehlt, sich bis zur Weltverachtung erweitert, dann weicht jenes ethische Element zurück, und aus der vom Ich ausgehenden, ursprünglich ethisch wertenden Betrachtungsweise wird eine rein anschauende. Es gibt da für den Betrachter nichts Gutes und Schönes, was zugrunde geht, sondern vor seinen Blicken schwebt dann nur eine einzige große Vision von Frevel, Schrecknis, Untergang.

Wird nun in dieser Stimmung ein epischer Stoff gestaltet, so wird jede moralistische Wehmut übertönt von dem Glend und der Schuldbeladenheit aller, deren Schicksal der Dichter besingt. So ist meiner Meinung nach das Grundgefühl des „Bislipuzli“, der „Spanischen Atriden“ und wohl auch des in den Romanzero nicht aufgenommenen grandiosen „Sklavenschiffes“ zu verstehen. Nicht auf den Gegensatz von Helden und Böbel, Schuldigen und Verletzten, Siegern und Besiegten kommt es in erster Reihe an, sondern auf die Summe entseßlicher Taten und Leiden überhaupt. Die scheinbaren Sieger werden schnell wiederum Besiegte. Und dieser jähe Wechsel des Geschicks, den Heine auch gern darstellt, das Scheinwesen frevelhafter Erfolge, wird nicht als sittliche Vergeltung empfunden, sondern als etwas, das zum Grauen des Weltinferno gehört.¹

Endlich darf eine Nuance des Heineschen Pessimismus nicht vergessen werden, die dem Romanzero mit seine Eigenart gibt. Der ewige Spötter erlebt auch dies neue „Gefühl zur Welt“ mit der besonderen Betonung schmerzlicher Ironie. In seinen Lazarusliedern sind die markerschütternden Schreie physischen und seelischen Leidens Melodie geworden, aber nur um schnell in das Lachen der Selbst-

¹ Das ethische Moment schwingt freilich zuweilen als Oberton mit. Gerade beim „Bislipuzli“ ist das wohl zu beachten. Sieh die Schlusßstrophe.

verspottung umzuschlagen. So tönen auch unter den wehmütig resignierten, den wildverzweifeltsten Klagen der Romanzeroballaden plötzlich die Lachlaute des Weltironikers. Es ist kein heilendes Lachen, aber doch ein befreites. Das Lachen eines, der fertig ist mit der Welt, der ihre Illusionen durchschaut hat. Ja, es ist wahr: der Held geht unter auf Erden und der Bankert siegt. Aber warum darüber greinen und das tragisch nehmen? Er macht seine Sache schließlich in der großen Narrheit des Weltgeschehens nicht schlechter, ja vielleicht besser als jener. Diese spöttische Erkenntnis lacht aus den Schlussversen des „Rhampsenit“, aus dem Fastnachtzjubel des „Schelm von Bergen“:

So ward der Henker ein Edelmann
Und Ahnherr der Schelme von Bergen.
Ein stolzes Geschlecht! es blühte am Rhein.
Jetzt schläft es in steinernen Särgen.¹

In solchen und ähnlichen Gedichten hat die Frontie eine leise tröstende Nuance — es ist eben die Umbiegung jenes früher besprochenen ethischen Pessimismus, der schon in sich ein tröstendes Element enthält.

Wird aber die große Wert- und Sinnlosigkeit, die in ernster Stimmung jene Schreckensvisionen hervorrief, mit dem Auge des Ironikers betrachtet, so entsteht ein Bild wie die „Disputation“. Auch dies bedeutet, über das engere Thema der Religionsverspottung hinauswachsend, ein Weltsymbol, so gut wie die „Spanischen Atriden“, wie der „Bisiputzli“, das „Sklavenschiff“ über ihren engeren Vorwurf emporstiegen.

„Und so kann Heine denn in der großen Disputation der Jahrhunderte, in dem tragischen Wettkampf der Geister . . ., nur eine grandiose Farce sehen.“² Ich schließe mich der Auffassung der berühmten Schlussverse der „Disputation“ als keineswegs komischer, sondern tragisch schneidender, zerschneidender Worte an; nur möchte ich hier in Heine nicht mehr den „Mann der Lamentationen“

¹ Ekster I. S. 338.

² R. M. Meyer, Gestalten und Probleme S. 159.

erblicken, ich sehe hier einen, der die Ketten seines Welt Schmerzes zersprengt hat und frei dasteht — wenn auch mit wunden Händen:

Dann bleibt uns doch das schöne gelle Lachen.

Mit dem „Rhampsenit“, einem Gedicht fast behaglicher Weltironie, beginnt das Buch. Es läßt am Schluß in der „Disputation“ den Ton, der im Anfang spöttisch klingt und klingelt, zu mächtiger Kraft anschwellen. Die Gedichte, die wir behandeln, offenbaren, wie vielgestaltig das pessimistische Grundgefühl zu Welt und Leben ist, das Heine in seiner Leidenszeit zu dichterischem Ausdruck drängt.



I.

V i l i p u h l i .

Die allgemeinsten Züge der mexikanischen Eroberungsgeschichte, soweit sie Schulbildungsgut sind und wohl schon damals waren, darf man auch bei Heine als bekannt voraussetzen. Kenntnis von Einzelzügen der Geschichte verrät sich in einer Stelle der „Französischen Zustände“. Hier schreibt Heine: „Als der erste Spanier fiel und die Mexikaner merkten, daß die weißen Götter, die sie mit Blitz und mit Donner bewaffnet sahen, ebenfalls sterblich seien: wäre diesen der Kampf sehr schlecht bekommen, hätten die Feuertgewehre nicht den Ausschlag gegeben.“¹

Die Geschichte Mexikos oder vielmehr der mexikanischen Religion hatte Heine schon früher interessiert.² Im dritten Teil der „Reisebilder“ (Nordsee) spricht er davon, wie tief Nationalerinnerungen in des Menschen Brust lägen: „Man wage es nur, die alten Bilder wieder auszugraben, und über Nacht blüht hervor auch die alte Liebe mit ihren Blumen. Das ist nicht figürlich gesagt, sondern es ist eine Tatsache: als Bullock vor einigen Jahren ein altheidnisches Steinbild

¹ Elfter 5, S. 131. Derselbe Zug dann im „Vilipuhli“:

Anfangs glaubten wir, sie wären
Wesen von der höchsten Gattung,
Sonnensöhne, die unsterblich
Und bewehrt mit Blitz und Donner.
Aber Menschen sind sie, tödlich
Wie wir andre . . .

Elfter 1, S. 385.

² Die Kenntnis der Spontinischen Oper „Cortez“ (Briefe aus Berlin) besagt nichts; der Operntext hat kaum etwas mit dem zu tun, was in Heines Dichtung eine Rolle spielt.

in Mexiko ausgegraben, fand er den andern Tag, daß es nächtlicher-weise mit Blumen bekränzt worden; und doch hatte Spanien mit Feuer und Schwert den alten Glauben der Mexikaner zerstört und seit drei Jahrhunderten die Gemüther gar stark umgewühlt und gepflügt und mit Christentum besäet.“¹

Das Werk, auf das Heine sich hier bezieht, ist Bullocks Reise nach Mexiko im Jahre 1823. Bullock spricht an jener Stelle von dem Bigliputzlibilde, das lange unter der Gallerie der Mexikanischen Universität vergraben lag.² Sehr früh also müssen Heine, der die Reisebeschreibung mit Aufmerksamkeit las, Elemente des im „Bigliputzli“ gestalteten Stoffes bekannt geworden sein. In unmittelbarer Nähe der eben zitierten Stelle findet sich bei Bullock eine detaillierte Beschreibung des grauenhaften Götzenbildes³ und dann folgende Zeilen über die Menschenopfer:

„Nach Cortez Bericht von der Belagerung von Mexico muß man schaudern über die Grausamkeiten, welche die Heiden an ihren Gefangenen ausübten. Dem lebenden Schlachtopfer wurde vom Priester das Herz aus der Brust gebrochen, und je mehr es noch gleichsam einige Lebenskraft zu verrathen schien, je angenehmer war es der Gottheit. . . . In der Trauernacht, worin die Mexikaner einige

¹ S. Ester 3, S. 115.

² „Während der Zeit, daß der Göze im Universitäts Hofe zur Schau stand, war der Hof beständig voll Menschen, von denen die meisten Weißen Angst und Verachtung ausdrückten. Ganz anders benahmen sich hiebei die Indianer. Ich bemerkte sie sehr aufmerksam, nicht ein Lächeln, nicht ein Wort entfiel ihnen; sie waren still und beobachteten Alles. Scherzend rügte dieß einer der Studenten, worauf ihm ein alter Indianer erwiderte: 'Es ist wahr, die Spanier haben uns drei gute Götter gegeben, es wäre aber so übel nicht, wenn wir einige Götzen unserer Vorfahren beibehalten hätten.' Ich erfuhr, daß einige Eingeborne Blumen gestohlen und in Kränze gewunden abends im Finstern am Götzenbilde aufgehängt hätten. Man nahm dieß als einen Beweis an, daß nach dreihundertjähriger Anstrengung der Spanischen Geistlichkeit unter den Indianern noch immer einige Spuren des heidnischen Aberglaubens übrig geblieben sind.“ Ethnogr. Archiv 26 (1824), S. 345 f.

³ Die Schilderung betont ebenso wie die meisten Berichte mehr das Schauerlich-Phantastische, weniger die Komik des grausigen Götzen, die Heine so sehr unterstreicht. Immerhin waren schon diese so außerordentlich detaillierten Beschreibungen geeignet, das Götterbild für alle Zeit als etwas Besonderes dem Dichter einzuprägen.

Spanier zu Gefangenen machten, wurden der kühne Cortez und seine Krieger von Schrecken ergriffen, da sie das Schicksal ihrer gefangenen Kameraden wissen konnten.“

Bullock gibt im XXIII. Kapitel der Reisegeschichte, „Das alte Mexico“, Auszüge aus Clavigero's und Bernal Diaz' Berichten und eingehende Schilderungen von Montezumas märchenhafter Hofhaltung, seinen Palästen, seinen Menagerien, seinen schwimmenden Gärten, von dem großen Göttertempel auf dem Markt.

So mögen wir sagen, daß diese beiden Momente der Geschichte: die zauberhafte Pracht des zerstörten Reiches und das blutige Grauen der mexikanischen Religion sich Heine früh eingepägt, sein Interesse für den Stoff geweckt haben könnten. Alles Fremdgestaltete, Unheimliche, Bizarre mußte den Romantiker interessieren; für den damals sehr antikatholisch Gesinnten wehte trotz aller abschreckenden Schilderung des Götzendienstes ein Hauch der Wehmut aus den Blättern der Reisebeschreibung, die von den Kulturmordtaten der spanischen Geistlichen handelten. Das ist aber auch alles. Quelle für Heines Ballade ist Bullocks Werk keinesfalls. Es enthält nicht die wichtigsten Zusammenhänge, die bedeutamsten Einzelzüge, so daß die Erinnerung daran genügt hätte, als Heine Jahrzehnte später den Stoff gestaltete.

Ernst Elster nennt im siebenten Bande seiner Heineausgabe als Quelle des „Biglipugli“ das Buch: „Horribles Cruautés des Conquéranants du Mexique. Mémoire de Don Alva Ixtlilxochitl“, (im achten Band der Sammlung von Ternaux-Compans 1837)¹ und erwähnt desselben Autors „Histoire des Chichimèques“. Der Vergleich dieses Werkes mit Heines Ballade veranlaßt zunächst die Anschauung, daß der Dichter eine Reihe entscheidender Züge erfunden habe, denn gerade über die Hauptereignisse, um die sich Heines Gedicht konzentriert: die Nacht, in der die Spanier aus Mexiko fliehen, die sogenannte „noche triste“, und die Hinschlachtung der Gefangenen im Biglipugli-tempel, geht jenes Werk sehr schnell hinweg. Die Schrecknisse der Flucht sind überhaupt nicht erwähnt; es heißt nur: „Beaucoup

¹ Ich benutze das Exemplar der Leipziger Universitätsbibliothek.

d'Espagnols périrent dans la retraite.“ Etwas ausführlicher, aber auch nicht sehr detailliert, wird dies Ereignis in der „Histoire des Chichimèques“ berichtet. Hier fehlt wiederum die Opfernacht ganz und gar. Nun zeigte mir aber ein Blick auf eine Reihe anderer, Heine recht wohl zugänglicher Berichte, daß alle die vom Dichter entworfenen Bilder schon der Überlieferung angehören. So konnte ich mich Esters Meinung über die Quelle nicht anschließen. Es galt die Betrachtung weiter auszudehnen. Ich vermute nun, daß die erste Station für Heine Michel Chevaliers langer Aufsatz in der Revue des Deux Mondes 1845 gewesen ist, der noch im selben Jahre als besondere Publikation, „Du Mexique avant et pendant la conquête“, erschien.¹ Heine kann diesem Aufsatz vieles, wenn auch nicht alles entnommen haben. Er muß außerdem mindestens eine ergänzende Quelle gelesen haben, die eine Reihe von Einzelzügen ausführlicher enthält. Der Aufsatz selbst aber gibt genügend Hinweise auf leicht zugängliche Literatur. Daß Heine den Essai gelesen hat, scheint mir aus folgenden Gründen sicher. Er ist selbst regelmäßiger Mitarbeiter und Leser der Revue des Deux Mondes. Im gleichen Jahrgang wie Chevaliers Aufsatz enthält die Revue eine seitenlange Besprechung von Heines „Neuen Gedichten“ (1844) durch St. René Taillandier, und in der gleichen Nummer steht ein Aufsatz über Mörike, in welchem Heine ausführlich erwähnt wird.

Er hat Michel Chevalier gekannt und geschätzt.² „Michel Chevalier ist mein sehr lieber Freund“, schreibt er im Jahre 1832, „einer der edelsten Menschen, die ich kenne“. — In den nachgelassenen Aphorismen³ findet sich folgende Charakteristik: „Michel Chevalier ist Konservateur und Progressivster zugleich — mit der einen Hand stützt er das alte Gebäude, damit es nicht den Leuten auf den Kopf stürze, mit der andern zeichnet er den Riß für das neue, größere Gesellschaftsgebäude der Zukunft.“ Bis in die letzten Lebensjahre dauern die freundschaftlichen Beziehungen zu Chevalier. Den Dichter und

¹ Ich zitiere ihn fernerhin nach dieser Sonderausgabe.

² S. die von Legras mitgeteilten Briefe aus dem Februar 1855: Henri Heine poète S. 414 — 18. Deutsche Rundschau LXXX 1894.

³ Ester 7, S. 428.

den Historiker verband die Teilnahme für den Saint-Simonismus, wohl auch das Nachgrübeln über religionsphilosophische Probleme. Eine Übereinstimmung zwischen dem Gedankengang in Heines Versen und einer Stelle in Chevaliers Essai fällt auf:

„Menschenopfer“ heißt das Stück.
 Uralt ist der Stoff, die Fabel;
 In der christlichen Behandlung
 Ist das Schauspiel nicht so gräßlich.
 Denn dem Blute wurde Rotwein
 Und dem Leichnam, welcher vorkam,
 Wurde eine harmlos dünne
 Mehlspeise transsubstituieret.¹

Bei Chevalier: „L'idée religieuse des Mexicains, au sujet de la vertu du sang répandu sur les autels, leur était commune avec toute l'antiquité. Tous les peuples sans exception . . . avant la venue du Christ ont cherché la rédemption par le sang, parce que le sang, source de la vie, leur était l'offrande la plus agréable aux dieux courroucés. Partout et toujours jusqu'au Christianisme le sang des hommes a coulé pour honorer les dieux malgré les protestations de la raison et du sentiment humain, qui pourtant chez les anciens avaient fait remplacer dans la plupart des circonstances mais non pas dans toutes, nos semblables par des animaux. Pour Moïse on a remarqué 'qu'il n-y-a pas une des cérémonies prescrites par ce législateur, pas une purification, même physique, qui n'exige du sang.' Le christianisme même, qui a mis fin à l'effusion du sang sur les autels, s'est conformé à ce que de Maistre appelle la doctrine de la substitution ou de la réversibilité des douleurs de l'innocence au profit des coupables

On peut remarquer même que le sacrifice rédempteur n'est pas fait une fois pour toutes, et qu'il se perpétue, car la messe n'est pas une simple commémoration et le sang du Christ y est offert tous les jours. On comprend ainsi que de Maistre ait dit non sans le moraliser longuement que les sacrifices humains

¹ Weniger frappant, doch auch bemerkenswert: bei beiden der Vergleich des Vitlipuſſitempels mit einem Schauspielhaus.

du Mexique et des peuples anciens ou modernes, étrangers au christianisme, avaient leur origine dans la conscience universelle du genre humain, et provenaient d'une vérité tombée à l'état de putréfaction.¹

Zu bedenken ist freilich, daß Heine auch den Joseph de Maistre selbst gelesen haben kann; mehr noch, daß jene Gedanken ja nicht allzufern liegen; vor allem aber, daß er besonders gewohnt ist, sich in solcher Weise mit den Mysterien des religiösen Fühlens zu beschäftigen, daß alle diese Dinge ihm immerhin sehr „lagen.“ Der Aufsatz Chevaliers enthält die Hauptzüge der Eroberungsgeschichte und außerdem eine farbige ethnologisch-geographische und kulturelle Schilderung des alten Mexiko, aus den bekannten Quellen zusammengestellt. Nun aber ist auch hier die Schilderung der Opferszene nicht so ausführlich wie in anderen Berichten und auch die der „noche triste“ immerhin ziemlich knapp. Jedenfalls stimmen andere Werke mehr zu Heines Versen. Chevalier nennt nun selber — außer den nur spanisch vorhandenen Quellenwerken, die Heine wohl nicht in der Ursprache lesen konnte —: Bernal Diaz', Historia Verdadera, die ins Deutsche übersetzt² war, Solis sowohl in französischer wie in deutscher Übertragung vorliegende Historia de la Conquista de Mexico, ferner Robertsons History of America und Prescotts ausführliches dreibändiges Werk History of the Conquest of Mexico. Nun läßt sich durch einen Vergleich dieser Werke mit Heines Dichtung keine Entscheidung treffen, welches von ihnen die Quelle gewesen sein muß. Sie enthalten eben sämtlich mit voller Ausführlichkeit die von Heine dargestellten Ereignisse und Situationen; wegen der sehr bigotten Gesinnung könnte man vielleicht bezweifeln, daß Heine das Werk des Solis benutzt hat.³ Freilich wäre es möglich, daß Heine keines von diesen Büchern vorlag, sondern daß sein Gedicht auf einer abgeleiteten,

¹ Chevalier, Du Mexique avant et pendant la Conquête. Paris 1845, S. 44. 45.

² Rehfus, Denkwürdigkeiten des Hauptmann Bernal Diaz de Castillo usw. 1838 und eine etwas abkürzende Bearbeitung von Adele Seebeck aus dem Jahre 1848.

³ Heine hat aber auch für den „Rabbi von Bacherach“ sachliche Anregung aus den Werken streng antisemitischer Gesinnung geholt; s. Karpeles' Heineausgabe³ 8, S. 432.

vielleicht novellistisch verarbeiteten Version der Eroberungsgeschichte beruht. Deshalb mußte ich mich mit der ganzen Überlieferung bekannt machen. Ich tat dies nach dem Verzeichnis der bis zum Erscheinungsjahre des Romanzero veröffentlichten Darstellungen in Bancrofts *History of Mexiko*, Band 1. Jedoch Herrera, Gomara Oviedo, Pater Sahagun, Petrus Martyr, Las Casas, Torquemada boten in den für Heine wichtigen Partien mit geringfügigen Abweichungen dieselben Züge. Ebenso Clavigero, *Historia antiqua de Mejico*, Alaman Lucas, *Disertaciones sobre la Historia de la Republica Mejicana* und eine Reihe weniger bekannter Werke.¹ Ich habe daher bei der Darstellung der Überlieferung auf die nur spanisch vorhandenen Werke keine Rücksicht genommen, da die Vorlage, die Heine gehabt haben muß, durch die übersetzten Werke ausreichend repräsentiert wird. Wenn ich also die Quelle nicht habe auffinden können, so läßt sich doch, was für die innere Geschichte der Ballade das wichtige ist, das Verhältnis zur Überlieferung ziemlich genau bestimmen. Und da ergibt sich, daß ihr Heine das Material bis in die kleinsten Einzelheiten, bis in die Ornamente entnommen hat. Wir werden sehen, daß die großen grellfarbigen Bilder, in denen es schmettert und kreischt, gellend und fremd wie die Musik wilder Völker, ihr Entstehen nicht allein der Phantasie des Dichters, sondern auch der sorgfältigsten Lektüre der Berichte verdanken. Und doch hat sich Heine dem Stoff gegenüber nicht nur rezeptiv verhalten. Es kam ihm darauf an, daß durch seine Veränderungen die Tatsachen zwingendster Ausdruck wurden für den tiefen Sinn, der zu ihm schon

¹ Einige von den bei Bancroft zitierten Werken waren mir nicht zugänglich, so Juan d'Encroquiz, *Mexico Conquistado*; Dalton, *Stories of the Conquest of Mexico and Peru*; Gregory, *History of Spanish America*. Ich nenne auch nicht diejenigen Schriften in deutscher, englischer und französischer Sprache, die durch allzu knappe Behandlung ausscheiden: so Monglaive, *Abrégé de l'histoire du Mexique*. Auch eines der wichtigsten Quellenwerke für die Eroberungsgeschichte: Cortez' Briefe an Karl V., das vielfach ins Deutsche übersetzt war, z. B. noch 1834 von Koppe, kommt nur für den ersten Teil der Ballade in Betracht, da es ebenso wie der Bericht bei Jxtliuicohitl die Opferszene nur andeutet. Die novellistische Bearbeitung der Geschichte durch den Grafen Soden, *Die Spanier in Mexiko, 1794*, geht über die blutige Rache der Wilden hinweg.

aus der Wirrnis geschichtlicher Wirklichkeit vernehmlich gesprochen hatte. Er erreicht diesen Zweck wesentlich durch ein Verändern der zeitlichen Distanzen, durch ein kühnes Aneinanderrücken der durch allerhand Ereignisse voneinander getrennten Schreckensszenen, die am meisten Träger dieses geheimen Sinnes waren: der verräterischen Gefangennahme Montezumas, der „noche triste“ und der Opfernacht, auf die der Untergang des Reiches folgt. Dann verstärkt und unterstreicht er in einigen Szenen die begangenen Frevel und erlittenen Qualen, um auch dadurch besondere Reize, die für ihn von dieser Gözendämmerung, von diesem Völkerschicksal ausgingen, sprechen zu lassen. Er verändert die Art der Gefangennahme Montezumas in einer für die Spanier ungünstigen Weise und gibt durch den frei erfundenen Zug, daß Cortez den eigenen Sohn unter den Opfern Vitziputzlis sieht, der Tragik dieser Szene noch eine besondere Verstärkung. Die grandiose Schlußvision endlich, die in gespenstischem Halblicht die hinter den menschlichen Geschicken sich vollziehende Tragik des Götterschicksals zeigt und mit ihren grotesken Verzerrungen die Schrecknisse verhöhnt, die sie vorführt, ist allereigenstes Eigentum Heines, gleichsam das Gestalt gewordene Weltgefühl, das er an der Lektüre jener Eroberungsgeschichte genährt hatte. Und die leiseften Andeutungen der Überlieferung sind hier durch die bildende Phantasie emporgeschwellt worden. Ich verweise für die Quellenvergleiche, deren wesentliche Resultate ich hier vorausnehme, auf den Exkurs. Da ich Zug für Zug vergleichen mußte, würde diese Untersuchung ein zu schwerer Ballast für die Gesamtdarstellung sein.

Die ungeheure Häufung von Leiden bei Siegern und Besiegten, die Tatsache, daß Untergang und frevelerrungener Sieg einander ablösen, das machte den Stoff zu einem geeigneten Symbol für jenes Vernichtungsgefühl, das Heine erfüllt haben muß, für die Weltverachtung, die Visionen von Qual und Schuld sucht, um sich zu sättigen. Daß alles untergeht und alles untergangswert ist, läßt sich durch die Geschichte ausdrücken. Ich sagte, es ist mehr Trostlosigkeit als in dem bekannten Urthema des Romanzero¹: „Gefallen ist

¹ Das man ja eben einen Grundton des ganzen Romanzero genannt hat, s. oben S. 1.

der bessere Mann, es siegte der Bankert, der schlechte.“ Dennoch klingt auch dieser Ton leise an — neben dem Pessimismus, der sich anschauend verhält, ein Pessimismus, der ethisch wertet, Verdienst und Schicksal abwägt. Auch dieser Betrachtungsweise bot der Stoff Nahrung. Eine morgenfrische Welt, wie sie das „Praeludium“ feiert, besudelt vom Schlamme der Habgier; eine Religion von bizarr grausamer Größe, ausgelöscht nicht durch die echtere Göttlichkeit eines andern Glaubens, sondern einzig durch die Perfidie der Vertreter einer mißbrauchten Religion.

So erscheinen denn bei Heine im Vergleich zu den fürs erste siegreichen Spanier die Besiegten als die wertvolleren. Und man kann das leise Anklingen des Themas vom Untergang des Guten auch bei diesem einzelnen Gedicht vernehmen, kann beobachten, wie die Führung der Kompositionslinien davon mitbeeinflusst ist. Die Kontrastierung der beiden ungleichen Eroberer Kolumbus und Cortez ist der Auftakt. Das Thema setzt sich fort: das wilde arglose Volk, das seinen Fürsten rächt, erscheint zunächst als das echte Heldenblut. Dann gipfelt es sich auf in dem Gegensatz der beiden Führer der beiden Völker.

Aber dieser Ton verklingt wieder in dem zweiten Teil der Ballade. Heine hört nur noch die große Urmelodie des Weltinferno: Untergang und Frevel, Frevel und Untergang. Nicht mehr die Einzelschicksale, die Opfer des Geschicks; nein, das Schicksal selbst steht dunkelleuchtend vor ihm — der öde Erdenkerker, von dem die Eingangstrophien sprechen. Und eben durch jenes Zusammenschieben der Stoffmassen¹ verdeutlicht, verstärkt er diesen gesetzmäßigen, ewig wiederkehrenden Rhythmus von Schuld und Untergang, bringt er den ihm offenbarten Gefühlswert der Geschehnisse zu voller Wirkung.

Aber noch intimere Reize mußten von dem Stoff ausgehen. Ja, der Punkt, wo die Produktion eingesetzt hat, läßt sich von hier aus vielleicht auffinden. Folgen wir den Andeutungen, die das Werk selbst uns gibt. Heine nennt das Gedicht „Bisliputgli“. Er läßt es in den letzten gespenstischen Unterredungen gipfeln, die der hundert-

¹ S. Erläut.

jährige Priester mit seinem Gotte hat: in der Tragik eines Götterschicksals.

Schon vorher spielt das religiöse Problem eine Hauptrolle. Der blutdürstige Fanatismus der mexikanischen Menschenopfer wird auf dieselbe Quelle zurückgeführt wie die religiöse Symbolik des Christentums, das Abendmahl. Als die Spanier in der „noche triste“ unterliegen, wird das Herz ihrer Führerin, der Mutter Gottes, auf der Fahne durchbohrt. Heine fand¹ zu all diesen Motiven Anregung, er horchte hin auf jeden Laut und ließ ihn stärker anschwellen. In den Worten: „jener abergläubisch blinde Heide . . .“ vibriert der ganze Hohn über die Religion der Spanier, die der Deckmantel von Habgier und perfider Untreue wird. Ebenso in den Worten des Oberpriesters: „sie stecken unser Gold in ihre Taschen und sie wollen, daß wir dafür einst im Himmel selig werden.“

Dies erinnert an die bekannte Wut Heines über den Mißbrauch der Jenseitshoffnungen dem darbenden Volk gegenüber, „das Ciapopeia vom Himmel“. Antichristlich ist die Art, wie auf die mexikanische Priesterschaft der Ausdruck „Kleriker“, „Pfaffen“² angewendet wird, voll religionverhöhrender Ironie die Stelle, wo der Oberpriester ausspricht, wie seine Pietätsgefühle durch das Gerücht verletzt werden, das vom heiligsten Symbol der Christen erzählt:

„Und es heißt, daß sie sogar
Ihre eignen Götter fräßen!
O, vertilge diese ruchlos
Böse Brut, die Götterfresser.“

Ein Lebensproblem Heines stieg ihm aus den Blättern dieser Eroberungsgeschichte wieder einmal formheischend entgegen: die schauer-

¹ Die Quellen wissen davon zu erzählen, wie sehr von Anfang an der religiöse Fanatismus des Cortez den Gegensatz zwischen Spaniern und Mexikanern verschärfte, wie der kluge Pater Olmeda den Hidalgo von seinen überreichten Befehrsversuchen zurückhalten mußte. J. B. Chevalier a. a. O. S. 71 u. 79. Prescott a. a. O. I, S. 435.

² In Acostas Historia natural e moral de las Indias wird es als ein Teufelswerk bezeichnet, daß so viele der äußeren Formen des mexikanischen Gottesdienstes an die des katholischen Kults erinnerten; der Vater der Mäße habe es mit infernalischem Witz so eingerichtet, daß die Oberpriester in ihrer Sprache

liche Tragik religiöser Mächte. Wie sehr ihn das Religiöse lebenslang beschäftigt hat, ist allbekannt, ebenso, wie stark gerade in der letzten Periode ihn ein Stoff reizen mußte, der so mit Glaubensfragen durchsetzt war. Alle Zustände hatte sein Gemüt diesen Problemen gegenüber durchlaufen, Sehnsucht, Zweifel, Widerwillen. Die religiöse Stimmung der Menschenseele, wie sie sich namentlich in christlicher Gläubigkeit offenbart, wird ihm ja allmählich nur ein Symbol einer bestimmten Verhaltensweise dem Leben gegenüber, zu der er unaufhörlich innerlich und äußerlich Stellung nehmen muß — dessen, was er spiritualistische Weltansicht zu nennen pflegt. Aber selbst in der Zeit heftigsten Abscheus gegen alle Religion, gegen jede Form transszendenter Sehnsucht und gegen die irdisch-priesterliche Ausbeutung dieser Sehnsucht hat die Wucht, mit der sich solche Kräfte historisch offenbaren, ihm widerwillige Bewunderung abgerungen. Eine rein ästhetische Ehrfurcht, die mit Inhalten nichts mehr zu tun hat. Man hebt stets hervor, wie Heine verbrennen muß, was er anbetet — es war eben so oft sein Schicksal, daß er anbeten muß, was er gern verbrannt hätte. Was intellektuellen Widerwillen erregte, reizte oft den Ästhetiker.

Das ist ja eine Seite des Heine-Problems. In der Zeit erneuter religiöser Ergriffenheit wird das etwas anders; da ist die heftige Reaktion gegen alles Dogma, die Betonung der Abneigung gegen das Priestertum eine Art Selbstverteidigung gegen die Mächte, die von einer ganz neuen Seite Gewalt über ihn gewinnen. Schon darum mußte ihm ein Stoff willkommen sein, der es ihm ermöglichte, diese furchtbaren Seiten des Religiösen, Fanatismus und Heuchelei, darzustellen und der sie zugleich in der ganzen Großartigkeit geschichtlich wirksamer Tatsachen erscheinen ließ.¹

Die religiösen Probleme sind für Heine nie abstrakt geblieben. Er philosophiert als Künstler. Ihm, der „in Bildern denkt und

papas hießen! Ich notiere dies Zusammentreffen Heines mit Acostas Bericht ohne es allzu hoch zu bewerten. Der Vergleich lag seiner ganzen Art zu nah.

¹ Auch in den ersten Strophen des Gedichtes:

Einer nur, ein einzger Held,

Gab uns mehr und gab uns Bessres usw.

ist diese neue Gewalt des Religiösen wieder berührt.

empfindet“, werden die Schicksale des religiösen Bewußtseins zu Schicksalen der Götter. Die Umwandlung von Göttergestalten in Dämonen im anders gestimmten Bewußtsein neuer Kultur ist ja ein Grundthema Heines. Der junge Heine schreibt „Die Götter Griechenlands“; der große „Heide Nr. II“, der theoretische Befenner des Sensualismus kann sich nicht genug tun, dies Thema auszuführen. Man denke an den Schluß des Buches Börne, an Stellen in dem Buch „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“, in der „Romantischen Schule“, an die „Elementargeister“, den „Tannhäuser“, die wilde Jagd im „Atta Troll“, endlich an die „Götter im Exil“ und „Die Göttin Diana“. Die „Verteufelung der Götter“ hat ihn immer wieder zur Beschäftigung gelockt. Er hat ein zwiefaches Interesse an diesem Problem. Einmal ist es ihm eine Illustration seiner Lieblingsgedanken über den ewigen Kampf zwischen „Sensualismus und Spiritualismus“. Dies Fortleben der antiken Mythologie im mittelalterlichen, spiritualistisch durchtränkten Bewußtsein ist ihm ein Symbol für das, was er die „Fletrierung der Sinnlichkeit durch den Geist“ zu nennen pflegt.¹ Dann aber ist ihm, ganz abgesehen davon, was gerade die Griechengötter ihm gefühlsmäßig bedeuteten, dies Schicksal der Götter stets als eine tiefe Tragik erschienen: das bloße Gefühl für die Entwürdigung des einstmal's Mächtigen, jener echte Künstler-spürsinn für das Tragische, der Heine überhaupt in hohem Maße eignet, spielt neben dem Gedanken an die Verfolgung der schönen Sinnlichkeit, die sich in jener Verteufelung der Griechengötter ausdrückt, eine große Rolle. So ist es namentlich dieser Gesichtspunkt, den er für das Nachleben der altgermanischen Göttergestalten im mittelalterlichen und modernen Volkswußtsein hervorhebt. Und daneben ein Staunen über die Zähigkeit, mit der das einst Geliebte, Gefürchtete und Bewunderte, wenn auch verändert, in den Seelen fortexistiert. Ganz abgesehen von dem Wesen der Gottheiten, die dies erleiden, erfüllt ihn der Prozeß an sich mit schmerzlicher Ehrfurcht. Diese beiden Elemente treten auch

¹ Soweit die „Götter Griechenlands“ in Betracht kommen, hat Friedemann in erschöpfender Weise die Bedeutung dieses Symbols innerhalb Heines verschiedener Entwicklungsperioden behandelt. Sieh auch Ester 1, S. 112 (Einl.).

allein in dem Schlußmotiv des „Witzliputzli“ hervor: das böse Ungeheuer bedeutet ja auch während seiner Götterexistenz keinen heiter sinnlichen Gegensatz gegen den trüben Ernst der Christengötter. Aber sowohl die Tragik der vernichteten Größe — „ich der Ärmste aller Götter“ — als auch das Gefühl tragischer Unzerstörbarkeit hier mit einer leis ironischen Betonung: „Wir Götter werden alt wie Papageien“. Es handelt sich hier jedoch nicht um die Unzerstörbarkeit der nationalen Erinnerung an den wirklichen Gott, die ihn einst an jene Bullocksche Anekdote fesselte, sondern vor allem um einen bewußten Racheakt des Gottes, der sein Andenken nicht verlöschen läßt, der sich in einen Habsuchtsteufel verwandelt und so seine Feinde martert.¹ Wichtig

¹ Nebenbei bemerkt ist dieses Motiv der Götterrache an den Spaniern von einem modernen italienischen Dichter verwertet worden im Hinblick auf das Schicksal Kaiser Maximilians, dessen Vorfahren einst Witzliputzli's Rache gereizt hätten. Wie weit mag Heines Einfluß mit im Spiele sein? Miramar (Poesie di G. Carducci, Bologna 1901, S. 822ff.). Der Dichter sieht den nach Mexiko aufbrechenden Kaiser im Geiste bedroht von den Schemen des untergegangenen Reiches:

.. Con i putridi occhi
 In te fermati è l'irta faccia gialla
 Di Montezuma.
 Tra boschi immani d'agavi non mai
 Mobili ad aura di benigno vento,
 Sta ne la sua piramide, vampante
 Livide fiamme
 Per la tenèbra tropicale, il dio
 Huitzilopotli, che il tuo sangue fiuta,
 E navigando il pelago col guardo
 Ulula — Vieni
 Quant' è che aspetto! La ferocia bianca
 Strussemi il regno ed i miei templi infranse;
 Vieni, devota vittima, o nepote
 Di Carlo quinto.
 Non io gl'infami avoli tuoi di tabe
 Marcenti o arsi di regal furore;
 Te io voleva, io colgo te, rinato
 Fiore d'Absburgo;
 E a la grand' alma di Guatimozino
 Regnante sotto il padiglion del sole
 Ti mando inferia, o puro, o forte, o bello
 Massimiliano.

(Diesen Hinweis verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. F. Michel.)

ist es, wie hier der Kampf beider Religionen als ein Krieg zweier Fürsten oder gleichwertiger politischer Mächte erscheint. In diesem Kampf ist die Jungfrau Maria einfach die Überlegene, und Bigliputzli hat sich von seiner Ruhme, der Rattenkönigin, betölpeln lassen. Auch zu dieser fecken Götterantithese boten die bereits in den Quellen dargestellten abergläubischen Auffassungen der Spanier sowohl wie der Mexikaner genügenden Anlaß.

Wir haben also ein großes satirisches, antichristliches, antireligiöses Bekenntnis vor uns. Zugleich aber spricht das Gedicht die immanente Tragik des Religiösen aus: das Untergehen und verwandelt in neuer Form Wiederauflebenmüssen. Es ist unverkennbar, wie diese Vision auch formal den Höhepunkt der Ballade bedeutet, wie hier nichts mehr im Chronikstil erzählt, sondern alles anschauliches Bild geworden ist. Ich glaube, daß hier eine Konzeptionsstelle des Gedichtes liegt; vielleicht begann der Gestaltungsprozeß jenseits der Überlieferungen.

Noch reinerer ästhetische Reize besaß der Stoff für den Poeten. Über die Bedeutung des Abenteuerlichen für den sterbenden Heine werden wir noch sprechen.¹

Bedeutung scheint mir auch, daß die Darstellung des Stoffes Gelegenheit bot, das zu geben, was ich die Geste des Unterganges nennen möchte.

Es hat für Heine immer ein Reiz darin gelegen, darzustellen, wie der Mensch, den das letzte Unabwendbare trifft, noch einmal mit einem Wort, mit einer Gebärde, mit seiner ganzen Haltung auf das Schicksal reagiert. Das aktive Element in der Passion: der Lebensgehalt des Todesmomentes zieht ihn unwiderstehlich an.² Im Romanzero, „le livre d'or des vaincus“, findet Heine besonders häufig Gelegenheit zur Ausprägung dieses Motivs.

In unserem Gedicht aber bewirkt die Vorliebe für die Geste des Unterganges, daß da, wo Heine die Opfernacht zu schildern hat, in der die Spanier hilflos dem Untergang der Kameraden zu-

¹ S. auch Legras, Henri Heine poète S. 331 f.

² Auch dies wieder eine Spiegelung seines dualistischen Verhältnisses zu Leben und Tod.

sehen, wo alle Schrecken der Vernichtung auf sie einstürmen, des Dichters ganzes Interesse sich ihnen zuwendet. Die leise Ironie in den Versen „Armes Publikum am See“ verklingt schnell, und alle Kraft konzentriert sich in den nächsten Strophen auf die Darstellung der Art, wie die Unglücklichen auf ihr Schicksal reagieren. Jetzt sind sie, die frechen Eroberer, die perfiden Verräter — auf einen Moment die Helden des Dichters.

Die Überlieferung erzählt, wie wir sehen werden¹, von der mitfühlenden Angst, den Tränen der Zuschauer. Aber die gesamte Ausföhrung der Szene gehört Heine.

Vor allem das Motiv der Strophe:

Und sie nahmen ab die Helme
Von den Häuptern, knieten nieder,
Stimmten an den Psalm der Toten,
Und sie sangen: De profundis!

Wie hier der ungeordnete Schmerz sich zusammenfaßt zur gemeinsamen Geste, sich ordnet in die uralte Melodie des Totenpsalms — der dem katholischen Bewußtsein ein Begleiter alles Sterbens ist —, das ist Heines Eigentum, das Festmahl des Poeten, der Moment, in dem er schwelgt.

Er hat den Gehalt dieses Moments noch aus eigenen Mitteln bereichert mit dem in der Überlieferung nicht vorhandenen Motiv, daß Cortez unter den Opfern auch den eigenen Sohn verbluten sieht. Gerade das gibt den Ausklang der zweiten Romanze:

Als er auf der Brust des Jünglings
Jenes Medailon gewahrte,
Das der Mutter Bildnis einschloß,
Weinte Cortez helle Tränen —
Doch er wischt' sie ab vom Auge
Mit dem harten Büffelhandschuh,
Seufzte tief und sang im Chöre
Mit den andern: miserere!

Es ist nicht von Bedeutung, daß die Wirkung des Untergangs hier in einem indirekten Reflex, in dem Verhalten der Zuschauer sichtbar wird, — denn sie erscheinen von dem vernichtenden Schicksal mitbetroffen.

¹ Vgl. den Exkurs.

Zwei Elemente sind in den Schlusstropfen der Romanze bemerkenswert: das blutrünstig Graufige des Untergangs und der Zug von feierlicher Todeschönheit im Verhalten der Mitleidenden. Diese Mischung hat ihr typisch Bedeutsames für Heines Spätzeit.

In den zahlreichen Untergangsdichtungen des Romanzero findet sich fast immer da, wo die „Gebärde des Untergangs“ dargestellt wird, diese Mischung. Die entsprechende Szene im „Schlachtfeld bei Hastings“ entrollt vor uns alle blutigen, widerwärtigen Schrecken des Schlachtfeldes. Und nachdem Edith Schwanenhals' erster durchdringender Schrei verhallt ist, nachdem in verzweifelten Küssen sich der Schmerz ihrer Liebe gesättigt hat, ergießt sich dieser Schmerz in die eintönige Klage der Totenlitanei. Wieder wird das Besondere des Einzelschicksals am erschütterndsten in der Form des katholischen Kultus ausgesprochen. In der großen unveränderlichen Form, die auf alle zutrifft, die alles stilisiert. Und eben durch diese Stilisierung fügt sich ungewollungen zum Graufigen des Untergangs das Feierliche und Schöne.

Der Lebende, der nach ererbtem Brauch „in kindisch frommer Weise“ in dieser Form sein Leid ausklagt, rückt es damit schon innerhalb des Lebens ins Künstlerische. Der Dichter aber kann hier ein Element des Lebens unverändert in die Dichtung übernehmen — es ist schon Kunst. Diese beiden Stellen offenbaren wieder den ästhetischen Wert der katholischen Jugendeindrücke für Heine.

Wir verfolgen die „Gebärde des Untergangs“ und jene Mischung von Grauen und Schönheit in ihr weiter durch die Dichtungen des Romanzero. Sie ist selten so groß gesehen wie im „Bisipuzli“. In den „Spanischen Atriden“ finde ich das Motiv dreimal.

Der Tod Don Federegos — hier ist das Graufige des Untergangs nicht stark unterstrichen: feierlich gehalten ist die Gebärde des Opfers. Dann die Szene, in der Allan das abgeschlagene Haupt des Herrn an die Königstafel trägt — Blutdunst und alle Schönheit der letzten Gebärde. Freilich ist die Gebärde hier nur noch zu erraten als die letzte Prägung, die der Tod dem Aussehen gegeben hat. Sie spricht aber vernehmlich wie etwas Gewolltes. So kommt auf berühmten Bildern die Lagerung toter Glieder der lebendigen Schmerzgebärde gleich.

Ach, es war das wohlbekannte
 Heldenantli, aber blässer,
 Aber ernster, durch den Tod,
 Und umringelt gar entsetzlich
 Von der Fülle schwarzer Bocken,
 Die sich bäumten wie der wilde
 Schlangenkopfsuß der Meduse.¹

Das ist in der letzten Gebärde bizarre Schönheit des Grauen-
 vollen.

Endlich die dritte Szene: die Schilderung der hingemarteten
 Königskinder, der Söhne Bedros. Auch hier erspart uns Heine
 die Greuel nicht, — ja er häuft sie: die elende Magerkeit der Halb-
 verhungerten, ihre Ketten, die Striemen, das faule Stroh, auf dem sie
 hocken. Die letzte Geste, mit der diese Hilflosen schweigend auf ihr
 Verderben reagieren, ist nur ein Blick, ist nur die zerstörte Schönheit
 des Edelblutes, sie schauen:

Aus der Tiefe ihres Glends . .
 Wie mit weißen Geisteraugen.

In viel schwächerer Ausprägung haben andere Balladen des
 Romanzero dasselbe Motiv. Heine gibt es mit ganz weich elegischem
 Vortrag im „Mohrenkönig“ — das letzte Zurückschauen des Ver-
 triebenen. Er gibt uns feierlich gehaltene Gebärde des resignierten,
 erfüllten Lebens im „Jehuda ben Halevy“. Die Schrecken des Unter-
 gangs sind kaum angedeutet — die Schönheit des Todes ist blaß und
 lautlos, wie denn diese Gedichte überhaupt² aus einer stilleren, ge-
 dämpfteren Stimmung kommen:

Ruhig floß das Blut des Rabbi,
 Ruhig seinen Sang zu Ende
 Sang er, und sein sterbelehter
 Seufzer war Jerusalem.³

Freilich, das Bild des Propheten Jeremias, das Heine beschwört,
 gibt auch dieser Todesgeste einen Zug vom bloß Resignierten ins
 Erhabene.

Ganz anders aber erscheint sie in Heines früherer Zeit.

¹ Esther 1, S. 400.

² S. oben S. 2.

³ S. Esther 1, S. 455.

In den Schnabelewopski-Memoiren ist der Tod des kleinen Simson eines der stärksten, düstersten Symbole, das Heine für seine damalige Auffassung des Judentums gefunden hat. Der arme kleine Deist, simsonstark im Glauben, schwach und elend im Leben, hat don- quichotte-mutig für seinen Gott im Duell den tödlichen Stoß erlitten.

Da liegt er auf dem Sterbebett und läßt sich die Geschichte des biblischen Simson vorlesen, um mit voller Seele noch einmal die Kunde der Heldenkraft einzuschlüpfen, die einst in seinem verachteten Volke lebte. Sie erfüllt ja auch noch seine Seele, wird nur durch seinen elenden Leib zum Spott. Und der fiebernde Sinn hat ihm seine Person verschmolzen mit dem Helden seiner Sehnsucht. Er ist Simson. Und seine letzte Gebärde ist die, in der der sterbende Simson noch einmal die verlorene Riesenkraft betätigt¹:

„Bei dieser Stelle öffnete der kleine Simson seine Augen geisterhaft weit, hob sich krampfhaf in die Höhe, ergriff mit seinen dünnen Ärmchen die beiden Säulen, die zu Füßen seines Bettes, rüttelte daran, während er zornig stammelte: 'Es sterbe meine Seele mit den Philistern'. Aber die starken Bettssäulen blieben unbeweglich, ermattet und wehmütig lächelnd fiel der Kleine zurück auf seine Kissen, und aus seiner Wunde, deren Verband sich verschoben, quoll ein roter Blutstrom.“

Die tragische Ironie dieses Sterbens fühlt der Dichter, fühlt sie düster und doch mit spottender Wehmut. Und wiederum wird ihm die letzte Gebärde ein bedeutsames Ausdrucksmittel.

Sie deutet an, daß auf einen Moment im Fieberwahn des Sterbenden der Kleine sein Ziel erreicht, dem großen Simson sich gleich zu fühlen, freilich nur um sofort an den Zwiespalt erinnert zu werden. Die letzte Gebärde spricht hier von der Sehnsucht, die nur der Fiebertraum des Todes erfüllen kann, dem leidenden Willen, der nie Tat zu werden vermag. Nicht nur ein subjektiver Stimmungsausdruck: nein, das Schicksalsymbol eines Menschenlebens, das zugleich ein Völkerschicksal darstellt — das ist die Todesgeste des kleinen Simson; diese Bedeutung hat hier die letzte Gebärde.

¹ S. Elfter 4, S. 142.

Die Schnabelewopski-Memoiren erschienen im Jahre 1834.¹ Sie repräsentieren eine Stimmung Heines, in der ihm, dem heidnisch Frohen, dem „romantique défroqué“, das Judentum nichts Persönliches bedeutet. Darum kann die letzte Gebärde hier nicht einfach das Verhältnis zum Leben und zum Tode repräsentieren. Sie hat hier noch eine andere Aufgabe: das spöttisch-elegische Gefühl einem überwundenen früheren Zustand gegenüber auszudrücken.

Das Reagieren des Menschen auf seinen drohenden Untergang wird ein Ausdruck für die sieghafte Lebensstimmung, die Heine besetzt in der Ballade „Ritter Olaf“ (1839). Die Mischung von blutigem Grauen und Schönheit ist hier ausgeprägt ähnlich wie in den Untergangsbildungen des Romanzero. Mit raffinierter Kunst wird die Angst vor dem unentrinnbaren Verderben in uns gesteigert durch den Refrain: „Der Henker steht vor der Türe“.

Aber das, was den tiefsten Reiz dieser Ballade ausmacht, ist die Art, wie Olafs fröhliche Lebenslust auf alle Schrecknisse reagiert. Nichts von resignierter Müdigkeit, wehmütiger Weichheit, bizarrer Größe. Auch hier kennt Heine den großen Reiz eines formelhaften Ausklangs. Durch leise Berührungen seiner Künstlerhand gibt er dem individuellen Fall jenes Typische. Sehr feinfühlig entlehnt er der Volkspoesie die Abschiedsformel der Scheidenden, das Segnen² der schönen Welt; jenes „das Zeitliche segnen“: das gibt hier eine helle und sehnsüchtige Melodie; lachend stirbt dieser fröhliche Sohn des Lebens, auf den Lippen noch die Würze des letzten Bechers, in den Gliedern noch den Rhythmus des letzten Tanzes. Des Lebens denkend grüßt er den Tod:

„Ich segne die Sonne, ich segne den Mond,
Und die Stern', die am Himmel schweifen.
Ich segne auch die Vögelein,
Die in den Lüften pfeifen.
Ich segne das Meer, ich segne das Land,
Und die Blumen auf der Aue.

¹ Im 1. Bd. des „Salon“.

² Got gesege dich löb, Got gesege dich gras, got gesege alles das da was!
ich muß mich von hinnen schaiden . . . got gesege dich, sunn, got gesege dich,
mon! got gesege dich, schönes lieb, wa ich dich hon! ich muß mich von dir
schaiden.

Ich segne die Weilchen, sie sind so sanft
 Wie die Augen meiner Frau.
 Ihr Weilchenaugen meiner Frau,
 Durch euch verlier' ich mein Leben!
 Ich segne auch den Holunderbaum,
 Wo du dich mir ergeben.¹

Diese Todesfreudigkeit, die aus hellster Lebensbejahung quillt, die bewunderte Heine in seiner glücklichen Zeit am antiken Menschen. Kein Todgeweihter des Romanzero hat sie mehr. Ein anderes Grundgefühl zum Leben, andere Gesten des Untergangs. In seiner letzten Zeit kann er dies Gefühl nur noch ersehnen — spürte er doch gerade in allem Todesverlangen die Fesseln der Erde, die ihn nicht losließen. Die Söhne des Glücks beneidet er nicht mehr um ihr Leben, wohl aber um ihren schnellen leichten Tod. „Sind Tote von guter Miene“. Dies Sterben ganz „in Schönheit“, bekränzt, mit lachender Lippe — das ist ihm nicht mehr Selbstdarstellung.

Die Schönheit des Unterganges, die er jetzt gestaltet, borgt die Züge von ihm selbst und seinen Leiden.

In früherer Zeit war ihm Karl Stuarts Tod aus diesem ästhetischen Grunde ein so interessantes Thema gewesen, nicht nur um der weltgeschichtlichen Bedeutung willen: der Adel der Erscheinung reizte ihn, besonders aber die verfeinerte, hochmütige Vornehmheit vor der brutalen Tatsache des Henkerstodes, kurz die Besonderheit der letzten Gebärde. Er empfand es als etwas Triumphatorisches, wie dieser unfähige Herrscher, dieser Repräsentant des von ihm verabscheuten Tyrannentums in der Stunde des Untergangs neben dem verlarvten Henker steht, ruhig, mit fester Stimme protestiert, keinen Augenblick die innere Würde und ihren äußeren Glanz einbüßt.

Im „Salon“², bei Gelegenheit der Beschreibung des Horace Vernetschen Bildes „Cromwell am Sarge Karl I.“ ist höchst bezeichnend dafür, wie sehr es ihm auf den großen Stil des Menschen ankam, der sich auch in der Todesgebärde auszusprechen hat, der Vergleich mit Ludwig XVI., der so sehr zu dessen Ungunsten ausfällt.

¹ Elster 1, S. 275 f.

² Elster 4, S. 61 f.

Karl I., dessen Tragödie Heine stets beschäftigte, erscheint in sehr anderer Gestalt auch unter den Todgeweihten des Romanzero. Hier bleibt nur das tiefe Mitleid mit der dumpf ergebene Angst des armen Königs, der sein „Henkerchen“ wiegt. Er ist ein ganz gebrochenes Opfer. Auch in der letzten Gebärde des Karl Stuart lag noch zu viel Bejahung des Lebens bei aller stolzen Ergebung, als daß der schon vom Geschick gezeichnete¹ Heine sie hätte gestalten können; anders ist die Resignation Frederigos und Jehuda ben Halevys. Ebensovienig wie Dafs lachendes Sterben, wie Karls königlichen Hochmut konnte er jetzt noch die kindliche Todesheiterkeit gestalten, die ihn einst an Anne Boleyn entzückt hatte, wie sie lachend mit den weißen Händen den zarten Hals umspannt: „Ich bin sehr leicht zu köpfen, ich hab' nur ein kleines, schmales Hälschen.“² Es scheint, als hätte Heine besonders die Art gefallen, wie diese „Morituri“ ihre leichte Sicherheit im Todesmoment zu genießen verstehen.

In den verschiedensten Zeiten seines Lebens hat dies Motiv also Heine gereizt: wo ein Stoff ihm erlaubte, die Grazie oder die Grandezza des Unterganges zu zeigen, da hat er durch irgend eine Äußerung, durch den Ausbruch einer Gesinnung eine jammervolle Szene des Verderbens in eine neue Beleuchtung gerückt. Was ist nun der innere Grund zu der häufigen Ausgestaltung des Motivs und was bedeuten die verschiedenen Stilifizierungen innerhalb der einzelnen Perioden von Heines Entwicklung?

Der häufigste Vorwurf gegen Heine ist der der Effekthascherei oder, wie man zu sagen pflegt, der inneren Unwahrhaftigkeit. In diesem Sinne ist er oft ein Schauspieler genannt worden. Es ist dies der Vorwurf, mit dem ihn absolute Gegner vernichten, dessen Berechtigung leidenschaftliche Verehrer fast widerwillig empfinden, namentlich an einem gewissen unbefiegbaren Unbehagen gegenüber einer Reihe Heinescher Schöpfungen. Wem es aber um das Verständnis eines Künstlers zu tun ist, der wird sich hier nicht mit einer

¹ Die Ballade erschien schon im Jahre 1846, erfaßt übrigens das Thema von Karls Untergang vorwiegend aus dem sozialen Empfinden heraus.

² „Shakespeares Mädchen und Frauen“. S. Elster 5, S. 435.

Wertung zufrieden geben, sondern die zugrunde liegenden seelischen Tatsachen zu begreifen suchen.

Auf die Heinesche Selbstzerstörung des Gefühls, die ihm aus einer inneren Notwendigkeit zur bewußt verwendeten Technik wird, brauche ich nicht näher einzugehen. Gerade dieses Problem ist nach der psychologischen wie nach der litterarhistorischen Seite oft genug behandelt worden. So weit die unvereinbaren Widersprüche der Gesinnung und Empfindung in Frage kommen, die man als Beweis seiner „Unwahrheit“ anzuführen liebt — und ihrer sind Legion —, hat Leo Berg in seinem Aufsatz¹ meines Erachtens das Zutreffendste gesagt. Er stellt ins Zentrum seiner Betrachtung die Erkenntnis, daß Heines Seele in ungewöhnlichem Maße die Freiheit suchte, die Freiheit nicht nur von irgendwelchen äußeren Bedingungen, sondern vor allem von den eigenen vergangenen Anschauungen und Gefühlen. Daß sich hieraus schwere Kämpfe für ihn ergaben, daß aber diese „Ungebundenheit“, dieses Zigeunertum gerade sein seelischer, ihm selbst nicht immer bewußter Grundtrieb ist. Ferner hat Richard M. Meyer viel zur Klärung beigetragen dadurch, daß er den Begriff der „momentanen Notwendigkeit“ für Heine in Anwendung brachte. Man hätte dies Wort nicht bemängeln, sondern als ein treffendes Orientierungsmittel auf einem schwierigen psychologischen Gebiete begrüßen sollen. Er gewinnt diesen Begriff, indem er von Heines nervöser, für alles Bewegte, Wechselnde empfänglicher Organisation ausgeht. Vieles erklärt sich aus Heines Impressionismus, jener seelischen Richtung, die auf das überraschende Neuerlebnis sich stürzt, das Momentane festzuhalten sucht, nicht aber die Erlebnisse zum dauernd gültigen Weltbilde verknüpfen will.²

Eine besondere Berechtigung hat jener Vorwurf gegenüber der Jugendlyrik, in der uns heute vieles künstlerisch unecht anmutet. Ich möchte dieses aber vielfach mehr auf artistische Mängel als auf unwahres Gefühl zurückführen. Heine sucht im „Buch der Lieder“ um

¹ In dem Buche: Zwischen zwei Jahrhunderten (Frankfurt a. M. 1896).

² Ähnliche Gedanken auf der Grundlage detaillierter Betrachtungen spricht ein kürzlich erschienenes Buch von Alex. Pasche aus: Naturgefühl und Natur-symbolik bei Heine. (Hamburg und Leipzig 1904.)

der künstlerischen Abrundung eines Werkes willen, namentlich im „Intermezzo“ und in der „Heimkehr“¹, fragmentarisch erlebtes Liebesgeschick zu ganzen Romanen in Liedern zu gestalten. Neben den aus heftigstem Gefühl hervorbrechenden Liedern stehen nun solche, in denen der Versuch gemacht wird, die erlöschende Empfindung wieder heraufzubeschwören, die neu werdende Empfindung gewaltsam zu übersteigern. Zustände, die auf der Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie schweben. Aber das sind doch alles ganz echte Erlebnisse, sie haben nur eine andere Vitalität wie das starke Gefühl, es sind Stimmungen, für die ein ganz moderner Künstler es gerade reizvoll finden würde, den neuen, besonderen Ausdruck zu suchen, der dieser ihrer zarten Vitalität entspricht. Heine, hier moderner Erleber, ist nicht moderner Künstler, und das erzeugt den Eindruck des Posierten. Er greift nach denselben Mitteln, die sich für die ganz anders gestaltete originale Empfindung einstellten. Es fehlt ihm der adäquate Ausdruck, und gerade, weil er fühlt, daß keine Harmonie zwischen Gefühl und Ausdruck besteht, steigert er, recte er zuweilen den Ausdruck oder auch, er wählt dieselben naiven Worte, die einst unwiderstehlich sein mußten, jetzt aber nicht das Herz des Erlebnisses treffen. Nur zuweilen findet er die Töne, die diese Zwischenzustände so echt wiedergeben wie er sie erlebt: „In mein gar zu dunkles Leben“, „Du Doppeltgänger! du bleicher Geselle“. Hier wird die verblässende Gefühls-erinnerung Gestalt. „Man glaubt, daß ich mich gräme“, „Habe mich mit Liebesreden festgelogen an dein Herz“ und endlich das merkwürdige Gedicht, das Heine den Vorwurf eingebracht hat, er habe schamlos seine Verlogenheit selbst eingestanden, dies Gedicht, das gerade ein wirklich echter Ausdruck einer Gefühlsverwirrung ist:

Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand
 Mich aller Thorheit entleb'ge;
 Ich hab' so lang als ein Komödiant
 Mit dir gespielt die Komödie.

Und in den Schlußzeilen das Empfinden dafür, wie ihm jetzt Gespieltes und Erlebtes in unentwirrbarer Qual verbunden sind:

Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
 Den sterbenden Fechter gespielt. —

¹ Dazu Ceuffert *W.G.* III, S. 559.

Und hier lenken wir nun wieder in unsere Betrachtung ein. Wenn man das Problem: warum uns Heine zuweilen unwahrhaftig berührt, zu entwirren versucht, so wird man auch sagen: ja, Heine ist ein Schauspieler, einer von den Menschen, die der Gestus berauscht. Die Gebärde eines seelischen Zustandes ist für ihn oft ein ebenso großer Reiz wie der Zustand selbst. Seine Poesie ist zuweilen Darstellung der Darstellung. So konnte es ihm noch eine wirkliche künstlerische Befriedigung gewähren, die Gebärde seines Leidens immer wieder übertreibend zu geben, auch nachdem sie durch das fühlbare Absterben der Empfindung für den Hörer längst zur Pose geworden ist. Man braucht also dabei nicht unbedingt an berechnetes Verblüffenwollen, an Effekthascherei zu denken, obwohl es nicht zu leugnen ist, daß auch solche Gedichte bei ihm begegnen, ja, daß sie in einer bestimmten Periode ganz und gar vorwiegen. In diesem Sinne gehört Heine zu einem seelischen Typus, den zu beschreiben, wie mir scheint, erspriesslicher ist, als ihn moralisch zu klassifizieren. Das ist ein Grundzug im Wesen des echten Schauspielers, und in diesem Sinne steckt ein starkes schauspielerisches Element in Heine.

Was nun im besondern die von uns betrachtete Geste des Untergangs betrifft, so konnte er vermöge seines tiefinneren Triebes zum Schauerlich-Blutigen, den litterarische Tradition mehr nährte als erzeugte¹, auch in der Zeit, da er das Leben in stärkstem Wohlgefühl schlürfte, durch die Gebärde fremden Unterganges innerlich Wirkendes aussprechen. Aber erst in der Zeit der Krankheit wurde sie ganz unmittelbarer Ausdruck persönlichen Erlebens. Wir sahen, wie sich die Stilisierung veränderte, wie keine sieghafte Gebärde mehr erstand, sondern Wehmut, Resignation, am liebsten eine bizarre Mischung von Grausen und feierlicher Todesschönheit.

Wieder hat der große Schauspieler Rollen gefunden, die nicht nur seine eigensten Erlebnisse ausdrücken, sondern auch die Gebärde seiner Erlebnisse.

Seinem eigenen Sterben sah er zu, erlebte die täglich sich raffiniert erneuernden Martern. Man hat darauf hingewiesen, wie dies

¹ Vermöge seines geheimen Einverständnisses mit dem Tod und den Reizen des Vergehens.

seine Phantasie aufs neue dem Blutig-Henkerhaften zuwendete. Aber er beobachtete auch die Reaktionen seiner Natur auf all diese Schrecknisse.

Er selbst hat die große Gebärde des Untergangs — bei allem Schrecklichen, Widerwärtigen ist Schönheit in seinem Sterben, freilich nicht die der in voller Lebenskraft Dahingeshiedenen. Diesen Eindruck empfingen alle, die an sein Krankenlager treten. Und er selbst wußte das recht gut; das zeigen all die Äußerungen, in denen er für seinen Zustand die künstlerische Formel sucht. Auch in jener Feierlichkeit oder Schönheit blutig Untergehender im Romanzero sättigt er das Bedürfnis, die Gebärde des eigenen Erlebens im fremden Leben und Sterben wiederzufinden. Diese Selbstdarstellung entspricht einer inneren Notwendigkeit. Sie ist ernsthaft; selten nur, wie in dem Brief an die Fürstin Belgiojoso, hat sie einen koketten Beigeschmack. Den Todesgesten des Romanzero fehlt denn auch jenes früher wohl auftauchende Moment spielenden Selbstgenusses; sie sind naiver, mehr ein ungewollt-notwendiger Ausdruck. Vielleicht weil Heine jetzt erst den furchtbaren Ernst des Untergehens erfährt.

Wir haben der Abwandlung dieses Motivs nachgespürt und glauben vermuten zu dürfen, wie es mit dem Wesen des Dichters zusammenhängt. Was bedeutet es nun innerhalb des „Vizliputzli“? Ich glaube, hier liegt der zweite Kristallisationspunkt der Dichtung. Bei der inneren Bedeutsamkeit dieses Momentes mußte die Szene, in der es durch den Stoff schon fast gegeben war, zur Gestaltung reizen. Außerdem enthielt ja gerade jene Opferszene in der Überlieferung all die Elemente, deren Reizwert für Heines Phantasie man längst beobachtet hat: die Abenteuerlichkeit des Geschehens, die flackernde Farbenbuntheit, die Bewegtheit, die gellenden, grollen Töne. Ich glaube: diese beiden Visionen, einerseits das Opferschauspiel im Vizliputzlitempel und die drüben am Seeufer niederkniefenden und de profundis singenden Spanier und andererseits das Bild des auf den Altarstufen hockenden, mit seinem Gotte in den ungewissen Lichtern und Tönen der Nacht zum letztenmal sich unterredenden Priesters, sie haben zuerst vor des Dichters Seele gestanden. Der erste Teil der Ballade berührt mich trotz der einzelnen packenden Bilder in der Schilderung der „noche triste“, trotz der so subjektiven Strophen im

Anfänge wie etwas sekundär Gewonnenes, nicht aus der ersten Blut der Konzeption Hervorgegangenes.

Die Ausdrucksmittel, mit denen Heine den Stoff gestaltet, verraten das gereifte Können seiner besten Schöpfungen. Es ist in dieser Ballade viel weniger jenes plauderhafte Sichgehenlassen, jenes assoziative Ausspinnen eines nebensächlichen Motivs, das so manchen der spätesten Schöpfungen anhaftet, obwohl auch hier Längen nicht fehlen.¹

Im Anfang der ersten Romanze freilich ermahnt sich Heine selbst, bei der Ausdeutung des Vergleiches zwischen Kolumbus und Cortez nicht zu lange zu verweilen. Auch jene Strophe, in der er Moses als seinen besten Heros preist, steht nur in lockerem Zusammenhang mit dem folgenden. Für Heine allerdings bedeutete beides viel.

Man hat längst erkannt, daß die Verteilung des Balladenstoffes auf drei Teile, die auch unser Gedicht zeigt, und die innerliche Dreigliederung der einzelnen Teile eine für Heines Balladen und Romanzen typische Form ist.²

Der Stilbehandlung nach gehören die beiden letzten Romanzen eng zusammen, und stehen der ersten gegenüber. Der Stilwechsel wird überhaupt in diesem Gedicht mit bewußter Kunst angewendet. Die Einleitung der ersten Romanze mit jenem eigenartig abrupten Anfang: „Auf dem Haupt trug er den Lorbeer“ setzt in sehr pathetischem, tragischem Ton ein; sie spricht als Auftakt ein Grundgefühl des ganzen Gedichtes aus. Dann, von Strophe 16 ab, vollkommener Chronikstil, der Helden und Taten ruhig nennt. Nur hier und da gibt eine ironische Wendung des Dichters, ein Werturteil den Grundton: die Satire an.

Mit den Ausdrücken der einfachsten Sprache, sachlicher Erzählung und Aufzählung führt der Dichter uns in medias res. Wir kennen schon das eine Mittel, mit dem er sich den Stoff für seine künstlerischen Absichten schneidigte: Vereinfachung und Verstärkung.

In der Schilderung der „noche triste“ kündigen sich bereits die Stilmittel der zweiten und dritten Romanze an. Die Rede

¹ E. Ekster, Heines Werke 1 (Einleitung), S. 120.

² Retoliczka, Zu Heines Balladen und Romanzen. (Leipzig 1891) S. 27f.

wird bildhafter; man fühlt, wie sich dem Dichter das Erzählte in die packende Vision umsetzt; wir sehen, wie ihm die Überlieferung hier half. Doch sind gerade hier ganz eigenartige Züge:¹

Auf den Brücken, Flößen, Furten,
Hei! da gab's ein toll Gelage!
Rot in Strömen floß das Blut
Und die ledern Becher rangen —

Rangen Leib an Leib gepreßt,
Und wir sehn auf mancher nackten
Indianerbrust den Abdruck
Span'scher Rüstungsarabesken.

Ein Erdrosseln war's, ein Würgen,
Ein Gemehel, das sich langsam,
Schaurig langsam, weiter wälzte
Über Brücken, Flöße, Furten.

Das Graufige, das eine große langsame Bewegung haben kann, benutzt Heine, der intime Kenner aller Eindrucksmomente der Bewegung, hier zum Erzielen der Wirkung, indem er diese langsame Gesamtbewegung neben die Einzelbewegung der Ringenden setzt.

Dann wieder eine Weile der Chronikstil, zuweilen in peinlicher Nüchternheit völlig poesielos:

Schwer verwundet wurden viele,
Die erst später unterlagen.
Schier ein Duzend Pferde wurde
Teils getötet, teils erbeutet.

Dazwischen dann wieder das sehr geschante Bild des Muttergottesbanners, dem die blanken Pfeile im Herzen stecken wie bei Prozessionen die Schwerter der mater dolorosa.

Endlich läßt Heine mit besonnener Rechnung auf den ganz kühlen Erzählerton der letzten Strophe als Kontrast den völlig anderen Anfang der zweiten Romanze folgen. Die letzte Strophe bekam nur durch die eine Zeile:

Rarg bepflanzt mit Trauerweiden

einen einzigen strengen Farbton. Jetzt aber das Einsetzen mit vollen Lichtafforden!

¹ S. Ester 1, S. 377f.

Die blendende Wirkung wird noch verstärkt durch die zweimalige Wiederholung der Zeile:

Hunderttausend Freudenlampen.

Der Gesamtstil dieser Romanze ist der bildhafte.

Der Bericht ist der Vision, dem Schauspiel gewichen. Alles ist direkte, sinnliche Gegenwart. Mit allen Mitteln arbeitet der Dichter auf diese Wirkung hin. Die Rede geht in die Gegenwart über.

Strengste Benützung des von der Überlieferung Gebotenen, wie wir sehen werden¹; aber doch ein Kombinieren verstreuter Züge zu einem überwältigenden Gesamtbilde.

Er arbeitet mit den Mitteln des Kontrastes, durch Differenzierung des Ausdruckes, durch das Hervorrufen farbiger, klanglicher Assoziationen; Bewegungseindrücke, groteske Formdivisionen spielen eine Rolle. Die Gesamtstimmung dieser Romanze erhält ihr Gepräge durch die Verse, die das Vignettlibild schildern:

Daß es trotz des innern Grauens
Dennoch unsre Lachlust reizt.

Damit ist die Stilmischung bezeichnet; denn in die faszinierenden Grauenbilder, die so vollständig den Ton der bizarren Kultur treffen, mischen sich modern-ironische Wendungen, teils Paranthesen des Dichters, teils absichtlich anachronistische Worte, die dem alten Aztekenpriester in den Mund gelegt werden.

Wieder bemerken wir schon in der zweiten Romanze den Vorklang zu dem neuen Hauptton der dritten. Denn dort nimmt das Bildmäßige die besondere Form spukhafter Vision an. Das Götzenbild wird lebendig und flüstert in beängstigendem Einverständnis mit dem Priester; der Dichter zieht uns in den Bannkreis der mexikanischen Dämonen. Das klingt schon an in der 13. und 14. Strophe der zweiten Romanze.

Im Schluß der zweiten Romanze hat Heine auch wieder ein Mittel gefunden, die neue Luststimmung der folgenden vorzubereiten. Er braucht nicht mehr zu sagen, daß der Lärm verhallt, das Fest zu Ende geht. Durch die seelische Wirkung des Ereignisses auf die Zu-

¹ S. den Exkurs.

schauer läßt er zugleich alles Grelle und Bunte in uns abklingen. Das Tempo des Geschehens hatte sich vorher unablässig gesteigert, namentlich von der Strophe an:

Horch! die Lobespauke dröhnt schon.

Man achte auf die aufreizenden zischenden Geräusche in den Strophen 32, 33, 34. Das pathetisch Erregende in dem dreimaligen *sahn* in Strophe 36. Nun aber läßt die Spannung nach. Der feierliche Schmerz der Gesten, die Erwähnung des Totenpsalms geben den notwendigen Übergang, der die Wirkung des dritten Romanzenanfangs vorbereitet.

Jetzt sind wir in der Stimmung, daß wir die Ermattung nach dem Festrausch nachzuleben vermögen. Nur weniger Züge bedarf es noch, sie zu schildern. Erloschne Lichter, Blutlachen, schlafende, schnarchende Berauschte.

Die ungewisse Lichtstimmung, in der die neue Romanze anhebt, ist ein wohlherwogenes Gegenbild zu dem erregten Aufflammen der festlich erleuchteten Stadt, das auf den nüchternen Schluß der ersten Romanze folgte:

Blasser schimmern schon die Sterne,
 Und die Morgennebel steigen
 Aus der Seeflut, wie Gespenster,
 Mit hinschleppend weißen Baken.

Das Gespenstische bleibt Grundton dieses letzten Teils. Allmählich schwillt die bitter-satirische Grundstimmung wieder an. Ich habe das Gefühl: von Strophe 30 an ist die formale Höhe überschritten. Seine wird durch sein Lieblingsthema, die Verteufelung der Götter, etwas aus der Bahn geworfen.

Rhythmische und klangliche Mittel beherrscht der Romanzerdichter, wenn auch nicht so wie zuvor der Sänger des Meeres.

Er beherrscht sie im malenden wie im rein musikalischen Ausdruck. Man beachte die eigentümliche Abstimmung des Verses auf einen Klang:

Blasser schimmern schon die Sterne.

Das gibt eine rein klanglich reizvolle Wirkung.

Dann wiederum feinste Tonmalerei. Wir fühlen das Hauchende in der Sprache des Gottes — freilich nur in den Anfangsversen

durch die vielen *o* und *au*. Diese Sprache, von der der Dichter sagt, sie töne „seufzend, röchelnd, wie der Nachtwind, welcher koset mit dem Seeschiff“:

Rotjad', Rotjad', blut'ger Schlächter,
 Hast geschlachtet viele Tausend,
 Bohre jezt das Opferrmesser
 In den eignen alten Leib.

Man beachte den Kontrast der scharf und hell klingenden, betonten *i* und *ei* der letzten Zeile mit den dunklen Vokalen der ersten Verse. Auch in der folgenden Strophe ist die Tonmalerei bemerkbar. Auf die tonmalenden Strophen der zweiten Romanze machte ich schon aufmerksam.

Zu komischen Wirkungen verwendet sie Heine:

Ober kraßt ihn Raxlagara,
 Die verhaßte Unheilsgöttin?

Sehr fein ist es, wie er durch die Betonung in dem Vers:

Mit hinschleppend weißen Baken

das langsame Ziehen der Morgennebel nachfühlen läßt.

Je mehr wir uns in diese formale Durchbildung des Gedichtes versenken, desto mehr verstehen wir die wundervollen Verse, die Heine den „Historien“ als Motto vorangesezt hat.

Das Gedicht „Bithlipuzli“ ist ein Ausdruck tiefer Verzweiflung. Es ist nicht einmal ein Heldenlied dem Stoff nach. Aber darauf kam es nicht an. Während Heine sich zum Meister über den Stoff machte, fühlte er die Treue des Künstlers, die einzige große Tugend seiner Seele, in sich wirksam. Solange er so gestalten konnte, hatte er Wehr und Waffen gegen die persönliche Unbill, auf die er in den folgenden Versen anspielt, und gegen die Weltverachtung, die sein Lied doch ausdrückt. Jenes Motto lautet:

Hat man an dir Verrat geübt,
 Sei du um so treuer;
 Und ist deine Seele zu Tode betrübt,
 So greife zur Feier.
 Die Saiten klingen! Ein Heldenlied,
 Voll Flammen und Glut!
 Da schmilzt der Zorn, und dein Gemüt
 Wird süß verbluten.

Hebräische Melodien.

Die drei Gedichte, die Heine, Byrons eingedenk, unter diesem Titel zusammenfaßt, sind aus sehr andern Stimmungsnüancen hervorgegangen als der „Bislipugli“.

Erinnerung und Sehnsucht sind die Musen der beiden ersten Gedichte, wie die Verzweiflung ihm den Bislipuglistoff gestalten half. Der tiefe Schmerz in ihnen ist von tröstlicher Wehmut erhellet.

Scharfer Religionspott erfüllt das letzte Gedicht: die „Disputation“. Der Spott ist schonungslos schneidend — und doch nicht so gallebitter, wie im „Bislipugli“; auch da nicht, wo er sich gegen das Christentum richtet. Das komische Element tritt befreit und selbständig uns entgegen, nicht mehr dem Grauen unlöslich verknüpft. Wir haben den Eindruck der Sicherheit, eines überlegenen Fertigeins des Künstlers.

All der Erinnerungsbesitz jüdisch-religiösen Fühlens scheint in den beiden ersten Gedichten wieder aufzuleben, geweckt durch seine Leiden.

Bei der Analyse dieser Erinnerungsdichtung werden wir das Typische beachten: wie viel sich in Gefühl und Bild das zu wiederholen scheint, was früher gestaltet wurde, — und wie doch alles anders geworden ist.

Ein Menschenleben ist vergangen, seit Heines Jugenddichtungen Judas Leid besangen; die Dinge haben neue Bedeutung für ihn gewonnen.

Daß es sich in den „Hebräischen Melodien“ nicht einfach um eine Verherrlichung des Judentums handelt, haben einsichtige Kritiker längst gesehen. Ein Blick auf die „Disputation“, die Heine ausdrücklich mit

jenen beiden Gedichten zur Einheit zusammenschließt, zeigte das. Aber es steht auch nicht so, daß Heine das reine begeisterte Gefühl für das Judentum, das in den ersten Dichtungen lebte, später zerstören mußte, wie er zu tun pflegt, weil sich die Kontraststimmung mit Notwendigkeit bei ihm einstellte. Gewiß ist „Disputation“ aus der Kontraststimmung entsprungen; aber das religiöse Fühlen, das die „Prinzessin Sabbath“ und der „Jehuda ben Halevy“ ausdrücken, ist schon in sich ein sehr kompliziertes und uneinheitliches. Jugendgefühle werden lebendig — ja! aber, so oft wir im einzelnen an den „Rabbi von Bacharach“ werden erinnern müssen, — die Grundstimmung ist eine andere. Damals litt er als Jude; litt unter der Zurücksetzung; litt durch neu erwachte Liebe. Die Studien, die er im „Verein für Geschichte und Literatur der Juden“ getrieben, hatten ihn mit Begeisterung für die Kultur seines Stammes, für die Poesie seiner angstvoll bewahrten Tradition, für seine Zähigkeit im Leiden erfüllt. Empörung über grausames, jahrtausendelanges Unrecht bewegte ihn. Da überkam ihn jene Stimmung: „Brich aus in wilden Klagen, du düst'res Martyrlied!“ Er konzipiert den „Rabbi“ — kein düsteres Martyrlied freilich — ein farbiges Bild, ein seltsames Durcheinander von Tragik und Ironie.

Der Grundton der ersten Kapitel ist heiße Liebe zum Judentum, durchsetzt mit anklagendem Zorn gegen „Edom“, — die Stimmung des formal so mißglückten „Almansor“.

Die eigenen Erlebnisse bringen ein neues Element hinein. Äußere Gründe weit mehr als innere bewogen ihn, das „Entreebillet zur europäischen Kultur“ zu lösen. Man weiß, wie die unmittelbarste seelische Rückwirkung der Taufe auf ihn ein jäh auslobernder Haß gegen die neue Religion war. Dabei fühlte er doch, daß der Zusammenhang mit dem Judentum ihm verloren war, und ein unreines Motiv — Bedauern über entgangene Vorteile — mischte sich auch hier¹ in den Schmerz über die Zusammenhanglosigkeit seiner jetzigen Existenz. Zwiespältige Empfindungen, in denen stärker, als er es wußte, der Ekel über sein unmannhaftes Tun und das Bedürfnis der Rechtfertigung vorwogen, ließen ihn die Gestalt des jungen

¹ Die Lektüre von Heines Briefen aus dieser Zeit ist recht unerquicklich.

Renegaten schaffen, die Selbstanklage, Selbstbespiegelung, Selbstverteidigung ist.¹

Alles in allem: die Gefühlszustände, aus denen der „Rabbi“ erwuchs, sind innere Erlebnisse des Juden mehr als irgend etwas anderes. Das alles scheidet das Werk innerlich von den „Hebräischen Melodien“. Denn hier nimmt ein allgemein menschliches Leid das Leidenschicksal eines Volkes als besonders starken Ausdruck, als Symbol.

Es ist bezeichnend für Heines Verhältnis zum Judentum, daß die Epochen, in denen er am stärksten persönlich berührt ist von der Tragik seines Stammes, nicht zusammenfallen mit den Epochen, in denen er die geistig freiste Auffassung vom Judentum hat, die reifsten künstlerischen Symbole dafür findet. Der „Rabbi“ gilt als Kunstwerk des Juden Heine *κατ' ἐξοχήν*. Aber der Tod des kleinen Simson in den Schnabelewopfski-Memoiren und die „Prinzessin Sabbath“ bedeuten vielleicht als künstlerische Werte mehr: beide stammen aus einer Zeit, in der Heine Distanz zum Judentum hat. Und ebenso steht es um seine Wertungen des Judentums als Kulturfaktor, als Agens in der Geistesgeschichte. Die Briefe vor und nach der Entstehung des „Rabbi“ zeigen nichts von jener inneren Freiheit. Die Widersprüche in ihnen beruhen rein auf Stimmungsschwankungen, die vor allem Ausdruck jener engen persönlichen Erlebnisse sind. Bald überschwängliche Sympathie, bald jähe Abneigung. Die im „Almanzor“ und in „Donna Clara“ bereits einmal kristallisierten Gefühle erscheinen in den Briefen gemischt mit Regungen entgegengesetzter Art, durchsetzt von jähem Widerwillen gegen die Juden, wie sie ihm vielfach im Leben entgegentraten, während er mit den Vereinsgenossen sich für ein Idealjudentum entflammt und vor sich selbst den gläubigen Bewunderer der Vereinsziele spielt, auf Momente wohl fortgerissen von der innigen Reinheit des Freundes Moser.

Diese wechselnden Gemütsverfassungen und die trüben Seelenzustände nach der Taufe — wohl die innerlich herabgekommenste Zeit,

¹ S. Elster 4, S. 443. Es wird zu fragen sein, wie weit die Blige, welche die heidnische Lebensstimmung betonen, auf Rechnung der Neubearbeitung für den „Salon“ zu setzen sind.

die der junge Heine durchlebte: ein Verräter an dem, was er verlieb, wie an dem, was er aufsuchte — all das hat freilich durch die Arbeit am „Rabbi“ eine Läuterung erfahren. Es ist im Kunstwerk alles getragen von der großen Welle des Mitleidens und Verstehens. Das tiefe Gefühl der Zusammengehörigkeit ist Grundstimmung, und die dem Judentum entgegengesetzten Regungen sind sachlicher, gereinigt vom Selbstischen des Lebens. Und doch, die Auffassung selbst ist nicht eigenartig. Es ist kein freies Darüberstehen, keine Größe in der Anschauung. Die Rabbistimmung, die vor allem persönlicher Gefühlsanteil ist, taucht später nur gelegentlich wieder auf: so in der Schloßanalyse.

Heines Abwendung von den Zielen eines Vereins, der die Kultur des Juden aus dem Judentum heraus zu seiner Aufgabe macht, war innerlich notwendig auch ohne die Taufe und ohne das Scheitern des Vereins: Der moderne Mensch, der seine geistige Nahrung aus dem Boden nahm, den Goethe und die deutschen Romantiker bestellt hatten, mußte bald erkennen, wie wenig über ein jähes Gefühlsbedürfnis hinaus ihm jene Gemeinschaft bedeuten konnte.

Was ihn von jetzt ab rein persönlich mit dem Judentum verbindet, wird meist als Fessel empfunden. Die Kränkungen, die ihm der „nie abzuwaschende Jude“ bereitet, reizen ihn, wie ihn nichts reizen konnte. Der infame Streich gegen Platen ist eine Rache dafür. Daß er ihn als das volle Recht des Beleidigten empfand, bestätigt uns erst neuerdings wieder die Anekdote, die Therese Devrient in ihren Erinnerungen erzählt.¹ Bezeichnend für eine Art bitterer Scham, die ihm wie so vielen modernen Juden einmal das Wort eingibt: „nie von jüdischen Verhältnissen sprechen“, sind die Briefe aus Paris, die auf Gutzkows Angriffe Bezug nehmen. Den etwas aufgereckten Stolz auf seine Abstammung, den späte Äußerungen atmen, findet er erst wieder von einem ganz sachlichen Standpunkt aus. Dem Pariser Heine rückt der Antisemitismus nicht mehr nahe auf den Leib. Seine persönlichen Interessen an der Frage sind jetzt nicht mehr „persönlich“ im engeren Sinne. Ein gelegentliches Auftreten gegen die

¹ Jugenderinnerungen von Therese Devrient S. 331.

Mitwalmordbeschuldigung, wobei er die Gleichgiltigkeit der reichen und vornehmen Juden heftig tadelt („Lutezia“), das Interesse für die Emanzipationsfrage, das aber ohne jede Leidenschaft sich äußert (Denkrede für L. Marcus) und das Freiheitsstreben der Stammesgenossen vom liberalen Streben des deutschen Volkes untrennbar findet — das ist alles, was eine im weiteren Sinne persönliche Teilnahme beweist. Heine ist alles andere eher als „Nationaljude“.

Aber jenseits des in diesem Sinne Persönlichen beginnt mit jenem Distanznehmen vom Judentum eine sehr bedeutsame Wandlung des Verhältnisses zu ihm. Erst seit der Wende der zwanziger Jahre gewinnt Heine einen sachlichen Standpunkt.

Nicht nur, daß an Stelle des heftigen, parteinehmenden Gefühlsanteils ästhetische Ehrfurcht vor dem Schicksal des Volkes tritt: neben dem Schicksal, das Anteil verlangt, wird jetzt das Wesen, das Erkenntnis und Wertung fordert, Gegenstand des Interesses. Das Judentum als Problem — das ist das wesentlich Neue in der Beziehung Heines zum Judentum während den folgenden anderthalb Jahrzehnte.

Allmählich¹ werden ihm die Juden „das Volk des Geistes“, Inkarnation eines bestimmten Prinzips, sie werden ihm nach und nach Repräsentanten der spiritualistischen Weltanschauung und als solche ein unendlich bedeutsamer Faktor in der Geschichte des Geistes. Ihr Name wird Symbol für den einen der beiden seelischen Typen, in die Heine die Menschheit geteilt sieht, für die „Menschen mit asketischen, bildfeindlichen und vergeistigungsfüchtigen Trieben“, denen zu allen Zeiten die Menschen „hellenischen Naturells“ gegenüberstehen. Und Heine will uns und sich glauben machen, daß er in diesem großen Gegensatz vermöge seines „hellenischen Naturells“² seine Wahl getroffen, daß er dem Volk des Spiritualismus sich fremd gefühlt habe und daß sein Gefühl es nicht früher hätte liebend umfassen können,

¹ Das langsame Emporwachsen dieser Auffassung und Belehrung über die Wichtigkeit, die das Judentum für die erst allmählich in ihrem vollen Bedeutungsumfang herausgebildete Antithese Nazarenentum-Hellenentum besitzt, gibt die öfter zitierte Arbeit von Friedemann, auf die ich hier verweise.

² „Geständnisse“, f. Elster 6, S. 55.

bevor er nicht selbst als „ein armer todfranker Jude“ auf dem Sterbelager hinsiechte.

An dieser Darstellung mit eingehender psychologischer Analyse Kritik geübt zu haben ist ein Verdienst der neuen Schrift von Friedemann¹ — eine Kritik, die in den Worten gipfelt: „Denn am Spiritualismus hängt für Heine untrennbar alle Poesie und letzte Erhöhung des Daseins“. Und doch wird wohl das „heimliche Nazarenertum“ ein wenig zu sehr betont und aus diesem Grunde die Festigkeit der inneren Verbindung mit dem Judentume etwas zu hoch veranschlagt.

Nicht nur mit dem Geiste erfaßt Heine, was dem eigenen Naturell im letzten Grunde widerspricht, nicht nur die Sehnsucht des im tiefsten Kern Lebensschwachen, des Menschen, „der mit Gemüt und Nerven Jude, Christ und Romantiker“ ist, nach dem Gegenbild seines Wesens treibt ihn, sich zu dem zu bekennen, was ihm Repräsentant und Symbol der Lebensbejahung ist. Der sinnliche Lebenstrieb, ja die Lebenskraft in Heine ist doch mächtiger, als diese Darstellung anzunehmen scheint. Wir dürfen nicht vergessen, was wir von Heines Leben wissen und auch nicht übersehen, wie oft dies Element in seinen Werken hervorbricht. Das Verhältnis zu Leben und Tod², zu geistigen und sinnlichen Lebensinhalten, zu Diesseitsfreude und Jenseitssehnsucht, zu all dem, was sich ihm schließlich in dem großen Gegensatz „Nazarenertum und Hellenentum“ ausdrückt, ist noch komplizierter, weil der Zwiespalt in Heine eben nicht nur ein Gegensatz zwischen Verstandeserkenntnis und Naturell, auch nicht nur der Gegensatz zwischen Sein und Sehnsucht, sondern weil es eben ein Zwiespalt innerhalb des Naturells ist. Weil die Künstlerfreude an der Erde, „auf die wir Lebenden heim gehören“, weil eine starke Sinnlichkeit immer wieder gehemmt, gelähmt wird von jenen andern seelischen Momenten: dem Hang zum reflektierenden Zerspalten des Empfindens, der Leidensempfänglichkeit, der Wollust des Schmerzes, der Scheu vor den Brutalitäten des Daseins, der Sehnsucht nach Vergeistigung, nach jenseitigen Werten. Und auch die Krankheit hebt

¹ „Die Götter Griechenlands“ (vgl. oben S. 6) S. 45.

² S. oben S. 4.

diesen Zwiespalt nicht auf, wenn sich auch natürlich die Wage der Empfindung in dieser Zeit mehr zum „Nazarenertum“ hinüberneigt. Und in den Momenten, in denen Heine das Judentum als Erscheinung so erfaßt, wertet er nie ganz einheitlich.

Noch ein anderes Motiv ist wirksam innerhalb der Wandlungen, die Heines Verhältnis zum Judentume durchmacht, ein Motiv, das allerdings selten gelöst von jenen tiefen Stimmungsgegensätzen erscheint: seine jeweilige Stellung zur Religion überhaupt. Das Judentum als Religion ist dem atheistisch gestimmten Heine verhaßt, das Judentum, soweit es Dogma und Pfaffentum repräsentiert, bleibt auch dem „Befehrten“ ein Greuel, der jede Zugehörigkeit zu einem positiven Bekenntnis ablehnen darf. Was nun diese Befehrung betrifft, so teile ich die Anschauung, daß Heine eine Sehnsucht nach tiefer Erquickung, die in ihm auflebt, mit dem Durchdrungensein von religiösen Gefühlen in seinem eigenen Bewußtsein vertauschte. Daß diese Sehnsucht die Religion der Väter umfaßte, das hat seinen Grund vielleicht weniger in jenem „geheimen Nazarenertum“, das ihn ja auch zum Christentum hätte führen können, als in der Macht, die für den einsam Gewordenen, von neuen Lebensinhalten fast Abgesperrten die Jugenderinnerung gewinnt, und ferner darin, daß ihm die Juden das Volk der Bibel sind. All die menschlich-künstlerischen Werte der althebräischen Poesie hatte er als Künstler stets empfunden; jetzt aber vermag er nicht mehr, wie in der Zeit der Briefe aus Helgoland, so genau zu scheiden, wo die ästhetische Erregung in die menschliche Ergriffenheit übergeht.

Das übertrug sich nun auf seine ganze Betrachtung des Judentums. Wo er so lange nichts als schönheitsfeindliches „Nazarenertum“ gesehen hatte, fand er jetzt Schönheit, die Schönheit, die in der glühenden Gottesliebe liegt. Ja, diese Schönheit in ihrer Eigenheit zu feiern und mit der weltlich-heitern zu kontrastieren, das war ein besonderer Reiz für den Romanzerodichter.

Und als das neue Gefühl in ihm erwacht, da ist es, als ob ein Strom wieder in sein langversiegtes Bett tritt: alle einmal gegrabenen Tiefen und Rinnen werden wieder ausgefüllt.

Die früher durchlebten Stimmungen dem Judentum gegenüber aber haben ihre Spuren in seiner Seele zurückgelassen.¹

Als Heine die „Hebräischen Melodien“ schreibt, ist kein einzelnes der eben charakterisierten Gefühle mehr in ihm herrschend, — aber ebensowenig allein ein neues elementares religiöses Ersehnen. Es ist vielmehr eine Mischung vieler im Dichter latent vorhanden gewesener, widersprechender Gefühle, die durch die Erlebnisse der Leidenszeit emporgewühlt wurden. Und sie erhalten durch die neue Sehnsucht allerdings einen beherrschenden Akzent. In der „Disputation“ aber haben die negativen Stimmungen, die in den ersten Gedichten bereits anklingen, die Oberhand gewonnen, sie treten in scharfen Gegensatz zu den positiven der ersten Gedichte.

Ich sagte: er fühlte Schönheit, wo er lange nur Schönheitseindliches sah. Er fühlt die neue Schönheit, aber nicht in erster Reihe als Jude, wie damals, als er den „Rabbi“ schrieb, sondern als Künstler.

Das Leiden seines Stammes, die Sehnsucht der mittelalterlichen Gottesminnesinger ergreift ihn auch nicht vorwiegend als leidenden Juden — was konnten ihm noch die Bedrückungen anhaben? —, sie ergreifen ihn als leidenden Menschen mit derselben Anziehungskraft, die jedes Qualgeschick damals auf ihn ausübte.

Das Verführliche aber, das in der unauslöschlichen Hoffnungskraft dieses Volkes und besonders in dem kindlich sehnsüchtigen Glauben der jüdisch-spanischen Dichter liegt, — das befriedigt eine bestimmte Nuance von Heines Grundstimmung. Es entspricht der halb hoffenden, halb resignierten Wehmut gewisser Stunden. Natürlich bedeutet es etwas, daß es sich gerade um jüdisches Leben und Leiden handelt. Dadurch hängt an all den Bildern die Wärme durchlebter Wirklichkeit. Das dunkle Weh, das ihn erfüllt um jahrtausendelangen unsterblichen Leidens willen, ist stärker, weil es das Leiden näher Verwandter ist, wenn auch alles egoistische Gefühl eigener Bedrückung

¹ Heines Verhältnis zum Judentum sollte hier nur soweit behandelt werden, wie es notwendig ist, um die „Hebräischen Melodien“ in den Zusammenhang feilischer Tatsachen einzuordnen.

geschwunden ist. Aber das ist nur ein verstärkendes Element, nicht das entscheidende.

Vor allem der Gegensatz zwischen nazarenischer und hellenischer Lebensstimmung durchklingt bald lauter bald leiser den „Jehuda ben Halevy“, und der Zwiespalt des Gefühls wird nicht völlig gelöst.

Nicht nur die Erinnerungsstimmung beherrscht diese Gedichte. Auch für den sachlichen Inhalt, für die Einzelmotive ist die Erinnerung eine wichtige Quelle. Und auch hier werden wir das für die Grundstimmungen Ausgeführte zu beachten haben: die Wiederholungen des früher Gestalteten sind nur scheinbare. Der Sinn ist neu.

Prinzessin Sabbath.

Heine nennt im Anfang seiner „Prinzessin Sabbath“ Arabiens Märchenbuch „Tausend und eine Nacht“ als Quelle des Hauptmotivs.

Auf eine bestimmte Geschichte in diesem Werke, das Heine aus Gallands Übersetzung kannte, werden wir jene Verse jedoch kaum beziehen können. Das Motiv der Verwandlung von Königen und Königsföhnen in allerhand Tiergestalten findet sich vier- oder fünfmal, ebenso ihre Erlösung aus der Verzauberung, nicht jedoch das Motiv der temporären Entzauberung, wie es uns etwa in der Musäuschen „Chronika der drei Schwestern“ oder in den Grimmschen Märchen entgegentritt. Hier liegt also bei Heine wohl eine mehr allgemeine Märchenreminiszenz vor.

Das Motiv der Vermählung des entzauberten Prinzen Israel mit der Prinzessin Sabbath hat Heine aus dem Liede „Lecho Dandi litras Kalle“, das er selbst ein Hochzeitkarmen nennt, gewonnen. Er gibt in der 16. Strophe eine neue Umdichtung der ersten Verse jenes Liedes. Die wörtliche, kaum von ihm herrührende Übersetzung des Gedichtes „Komm, o Freund, der Braut entgegen“ lag unter Heines Papieren.

Es gibt von Jehuda ben Halevy, dem Heine fälschlich das „Lecho Dandi“ zuschrieb, ein Sabbatlid ähnlichen Inhalts. Es beginnt: „Reich' mir den Kelch zur Liebesfeier“. Der Sabbath wird in diesem Gedichte nicht als Braut, sondern als Freund begrüßt, aber auch wie Heines Prinzessin Sabbath als Erlöser von den Qualen des Alltags-

lebens: „Sechs Knechte sind die Wochentage, werd' ich auch matt von ihrer Plage, sie sind mir leicht, ich dulde, trage, weil Sabbat mir so wert, so teuer!“

Und Verse wie die folgenden lassen den Gedanken verführerisch erscheinen, daß Heine aus diesem Gedicht eine gewisse Anregung geschöpft haben kann:

Ja, morgen wird dir Geistesruh',
An Gottes Tisch ein Gast bist du,
Früh Knecht noch, Abends doch ein Freier.¹

Das ist natürlich nur so zu verstehen, daß ihm die Verse des hebräischen Dichters sein Sabbatlied bilden halfen, das denn doch wieder eigener Klänge voll ist.

Jenes Gedicht steht in der hier angegebenen Übersetzung in Abraham Geigers „*Diwan des Kastiliers Juda ha Levi*“, der erst am 26. September 1851², nachdem das Manuskript des Romanzero bereits abgesandt war, erschien. Es ist jedoch wohl möglich, daß Heine früher auf dem Umweg über seinen gelehrten Freund Salomon Munk, der in Paris viel mit ihm verkehrte, Kenntnis von diesem Gedicht erlangt hat.

Der Verlauf eines Sabbatabends aus dem jüdischen Alltagsleben ist der Faden, an den Heine das Entzauberungsmärchen und das Vermählungsbild aufreißt.

Wir kennen von Heine eine andere Schilderung des Sabbatlebens aus seiner Jugendzeit. Damals aber behandelte er das Motiv vorwiegend ironisch und nur mit einem ganz leichten Anflug überlegener Nüchternheit. In den „*Bädern von Lucca*“ erzählt der famose Hirsch Hyacinthos die Geschichte von jenem kleinen Schacherjuden Moses Lump, der am Freitag Abend im Kreise seiner wenig reizvollen weiblichen Familie seine delikatsten koscheren Fische verzehrt und, ein anderer Diogenes, sich selbst durch Rothschild den Großen nicht aus seiner königlichen Ruhe bringen lassen würde. Mit wie andern Ge-

¹ In der letzten Strophe heißt es:

Es dämmert! mir ist's hell und licht.
Ich schau' des Sabbats mild Gesicht.

² Nach Hinweis des Buchhändlerbörsenblattes.

fühlen betrachtet Heine jetzt die Wunder des Sabbatabends! Das tiefe Mitgefühl mit dem Erniedrigten, der auf Stunden das reinste Glück genießen darf, ist in dem leidenden Dichter viel stärker als damals; er lächelt durch Tränen, während er damals mitten im hellen Spottlachen plötzlich ein bisschen wehmütig die Lippen verzog.

Statt der „schiefen Frau“ und „noch schiefere Tochter“ setzte er jetzt die „stille Fürstin“ an denselben festlich gedeckten Tisch. Über das mit realistischen Zügen gegebene Bild legt sich ein Märchenschleier. Prinzessin Sabbath ist schön wie die Königin von Saba. Das ist eine Lieblingsfigur Heines; er kann sich auch hier nicht versagen, ein wenig über sie zu plaudern und ihr Blaustrumpfstum dem stillen Reiz der Prinzessin zu kontrastieren. Sie spielt schon im „Atta Troll“ eine große Rolle.¹ Heines gern verwertete Kenntnisse über die „Balkaisa“ stammen aus der Zeit des „Jungen Palästina“. Er erzählt in dem Nachruf auf Ludwig Marcus, daß er sich von dem kleinen Gelehrten einmal alles bekannte Material über Salamonis kluge Freundin habe zusammenstellen lassen. —

Der Stolz und das Glücksgefühl ist auch bei dem armen Schacherjuden der „Reisebilder“ vorhanden, aber sie finden nur komischen Ausdruck.

Jetzt läßt Heine den Juden in die Synagoge treten und seine Seligkeit ausbrechen in die nur leis im Sinne des Märchenmotivs umgeformten Bibelworte:

Sei gegrüßt, geliebte Halle
Meines königlichen Vaters!
Zelte Jakobs, eure heil'gen
Eingangspfeiler küßt mein Mund.

Die märchenhaft berührende Realistik der Sabbatschilderung ruft unwillkürlich die Erinnerung an die Passahfeier im „Rabbi von Bacharach“ wach.

Auch dort die ausführliche Beschreibung des Almemor: „die vier-eckige Bühne, wo die Gesetzesabschnitte gelesen werden, und die heilige Lade, ein kostbar gearbeiteter Kasten . . ., bedeckt mit einem Vorhang von kornblauem Samt, worauf mit Goldflittern, Perlen und bunten

¹ In einem langen Exkurs, den Heine später kürzte.

Steinen, eine fromme Inschrift gestickt war." In der „Prinzessin Sabbath“:

Vor dem Schreine, der die Thora
Aufbewahret, und verhängt ist
Mit der kostbar seidnen Bede,
Die von Edelsteinen funktelt . . .

Auch die Lichter in den siebenarmigen Leuchtern sehen wir leuchten; wir hören hier wie dort den Gesang des Vorsängers: „Recht kindlich freute sich die schöne Sarah, als jetzt der Vorsänger, ein trefflicher Tenor, seine Stimme erhob, und die uralten, ernstesten . . . Melodien in ungeahnter Lieblichkeit aufblüheten“. Die kleinen Citerketten des jüdischen Tenors, das Kofettieren mit den weißen Händen wird hier wie im „Rabbi“ erwähnt.

All die erhabene und die häuslich-trauliche Poesie des jüdischen Gottesdienstes und Familienlebens wird jetzt mit derselben Innigkeit dargestellt wie in dem Jugendwerk. Damals aber war die Fülle und Farbigkeit dieser Darstellung auch Selbstzweck; man hat mit Recht eine gewisse Nachäferung Scotts in diesem Romananfang gefunden.¹

Jetzt schwebt hinter all dem ein Traumbild, auf das mit leisen und lauterem Andeutungen hingewiesen wird. Die wirkliche Synagoge, das wirkliche sabbathelle Zimmer ist zugleich das Zaubertraumreich des Prinzen Israel. Und gerade dies fortwährende Lebendigwerden des Vergleichs und das Symbolischwerden der Wirklichkeit macht den Reiz der Darstellung aus.

Aus dem Dufte der berühmten, von Heine hier nicht zuerst, aber hier mit besonderem Humor gefeierten Sabbatsspeise, dem Schalet, steigt dem Prinzen die Erinnerung an längstvergangenes Leben der Ahnen auf. Im Traumerinnern glaubt er sich in Palästina:

Hör' ich nicht den Jordan rauschen?
Sind das nicht die Brühlbrunnen
In dem Palmental von Beth-El,
Wo gelagert die Kamele?

Das mutet fast wie eine Reminiszenz aus den Nordseebildern an. Dort hieß es in dem Gedicht „Im Hafen“:

¹ Schalles, Heine und Shakespeare. Berliner Diss. 1904, S. 11.

Hallelujah! wie lieblich umwehen mich
 Die Palmen von Beth-El!
 Wie duften die Myrrhen vom Hebron!
 Wie rauscht der Jordan und taumelt vor Freude!

Weiter fragt der Prinz:

Hör' ich nicht das Herdengläschen?
 Sind das nicht die fetten Hammel,
 Die vom Gileathgebirge
 Abendlich der Hirt herabtreibt?

Und wieder sehen wir neue Bewertung eines schon einmal künstlerisch lebendig gewesenen Motivs. Auch der kleine sterbende Simson, dem aus der Bibel vorgelesen wurde, rief aus: „... Ist mir doch, als lebte ich das alles mit, was du da vorliest, als hörte ich die Schafe blöken, die am Jordan weiden ...“

Wohl klingt schon in dieser Szene die tiefe Nüchternheit des Dichters durch, als er des armen kleinen Juden Seele auf den Rhythmen der Bibel hinüberfließen läßt ins große Nichts; aber die Lächerlichkeit hat er dem geistig beschränkten Verteidiger der damals von ihm selbst keck gelungneten Majestät Gottes trotz aller Nüchternheit nicht erspart. — Nur Fiebertvisionen des Sterbenden sind es hier, was in der „Prinzessin Sabbath“ wirklich Rück Erinnerung des Verzauberten an seine wahre Existenz ist. Und für den Dichter selbst ist die Schilderung solcher Vision kein bloßes Wiedereinfühlen in einen ihm fremd gewordenen Seelenzustand wie zur Zeit der Schnabelewopski-Memoiren.

Die sinnliche Lebendigkeit in den Schilderungen jenes patriarchalischen Lebens mag Heines Künstlergemüt gerade damals besonders erquickt haben, als er sich mit erneuter Liebe in das Bibelstudium versenkte.

Die komischen Züge, die in jener frühen Sabbatschilderung alles beherrschen, sind hier sehr diskret eingestreut und vielleicht darum in der tiefen Wehmut des Ganzen von besonders feiner Wirkung. —

Der Sabbatausgang endet zugleich das Märchen:

Ist ihm doch als griffen eiskalt
 Hegenfinger an sein Herze.
 Schon durchrieseln ihn die Schauer
 Hündischer Metamorphose.¹

¹ Dies eiskalte Schauern vor der hündischen Metamorphose ruft eine Stelle des „Atta Troll“ ins Gedächtnis, wo dasselbe, hier poetisch und tief tragisch ver-

Von einer endgültigen Erlösung weiß der Dichter nichts zu sagen. Ein herbes Abbrechen! Die realistische Schilderung der Sabbathfeier wird fein benutzt, um die märchenhaften Züge bis ins einzelne herauszuarbeiten. So das Niesen an der Nardenbüchse — der Duft führt, wie so oft im Märchen, die Verwandlung herbei; der Gebrauch der „Awdole“ gibt dem Dichter die Möglichkeit, jenen symbolischen Zug, daß das Licht erlischt, wie selbstverständlich an den Ausgang des Gedichts zu stellen — jenen Zug, der für uns unlösbar mit der Vorstellung von Tod und Ende verknüpft ist.¹ Indem er nur Tatsachen zu erzählen scheint, gibt er ihnen tiefgeheimen Sinn.

„Das Gedicht auf die Prinzessin Sabbath stellt an der Geschichte des jüdischen Alltagslebens symbolisch sein eigenes Leben dar: wie nur im Augenblick göttlicher Verzauberung der geplagte, gedrückte, verzweifelte Mensch zum Fürsten wird, in himmlischer Ruhe die irdischen Plagen vergißt — ach nur auf einen Augenblick!“

„Auch für Heine ward der Ruhetag des geplagtesten und gehetztesten Sterblichen zum Gleichnis für die poetische Erholung überhaupt. Deshalb wird der hebräische Sänger des Sabbath ihm zum Typus des Dichters überhaupt, zum Abbild insbesondere auch seiner eigenen Dichterpersönlichkeit.“²

Dies ist gewiß eine innere Bedeutung der „Prinzessin Sabbath“, und sicher besteht die hier genannte Beziehung zwischen den beiden Gedichten.

Man kann aber den Reiz, der für Heine von der Darstellung jenes Märchenmotives ausging, vielleicht noch in etwas anderem suchen.

wertete Motiv der Verwandlung in einen Hund grotesk-komische Wirkung erzielt: die Vermopfung des Schwabendichters. Die Verse, in denen die Verwandlung erzählt wird, ähneln den hier angeführten wie eine Parodie dem Original:

Ich empfand alsbald ein kaltes
Mißgefühl, als überzöge
Eine Gänsehaut die Glieder.

¹ So bedienen sich die raffiniertesten modernen Symbolisierungen der Todesangst in Maeterlincs lyrischen Gedichten mit bewußter Naivetät immer wieder dieses vollsmäßigen Zuges.

² Rich. M. Meyer, Gestalten und Probleme, S. 157.

Vielleicht reizt ihn auch das Problem einer dauernden Doppel-
existenz, das Zuhausesein in zwei Welten.

Hier sind wir wieder bei einem Urmotiv Heines.

Die Romantik¹ schenkte ihm das Bild des Doppelgängers, das er zunächst nur mit dem Gehalt seiner Liebesleiden erfüllte. In „Ratcliff“ will er das Schicksal zweier Menschen gestalten, deren Leben durch den Zwang einer Doppelsexistenz von schrillen Dissonanzen, Sinnlosigkeiten erfüllt ist, die sich verletzen und morden müssen, obwohl sie sich lieben. Ihre Alltagsexistenz wird fortwährend durchkreuzt von dem gespenstischen Leben ihrer Ahnen, das sie noch einmal zu leben gezwungen sind.² Dieser Zwang bedingt die Spaltung der Persönlichkeit. Es ist Heine, der mit den äußerlichsten Mitteln arbeitet, hier nicht gelungen, das Gewollte zu gestalten. Das Motiv erscheint in anderer Form wieder in den „Florentinischen Nächten“. Die Episode der Mademoiselle Laurence, des Totenkindes, gibt solch ein Doppelsein. Das heiter launenhafte Leben des Tages wechselt in der Nacht mit jenen immer wiederkehrenden, geheimnisvollen Tanzextasen, während deren die Seele nur noch in grauenhaften Erinnerungen lebt. Gerade daß Laurence am Tage ruhig von jenen Erlebnissen wie von etwas längst Vergangenen sprechen kann, während sie nachts willenlos dem Zauber erliegt, — gerade das ist bezeichnend.

Berwandt mit diesen klareren Ausprägungen des Motivs ist die Geschichte des toten Laskaro im „Atta Troll“, „dem die Mutterliebe nächtlich mit der stärksten Hexensalbe ein verzaubert Leben einreibt“.

Auch hier halfen wohl Volksfage und romantische Überlieferung das Bild vollenden.³ Heine selbst träumt sich in der berühmten Vision der wilden Jagd solch ein Doppelleben: wie er am Tage auf den Trümmern Jeruscholayims sitzen, in der Nacht aber mit der Herodias, der gespenstischen, seiner Seele wahlverwandten Schönheit, die Lüfte durchreiten werde.

¹ An Hoffmann ist wohl vor allen zu denken.

² Hierfür kämen am ehesten Heines innere Erlebnisse aus der Kinderzeit in Betracht (doch s. unten). Das ungeheuer starke Gefühl des Juden für den inneren Zusammenhang mit den Ahnen machte ihm dies Problem wohl auch reizvoll.

³ An Arnim ist wohl hier gerade zu denken: man vergleiche Esther 5, S. 322 f.

Immer wieder das Bild zweier Existenzen, von denen nur eine das geheimste Wesen des Menschen offenbart, — eine das Widerspiel der andern ist.

Zulezt erfährt er das Schicksal des jüdischen Volkes, die Schmach und das Elend seines Alltags und die Reinheit und Würde seines Feiertags, unter dem gleichen Bilde eines verwünschten Doppellebens.

Sein innerer Zug zum Schauerlich-Blutigen führt ihn wohl vor allem immer wieder zu jenen Motiven. Aber ihm selbst unbewußt spielt wohl auch anderes mit. Denn er mochte spüren, daß er, der Mensch und Dichter Heine, mehr als andere Künstler die Tragik einer solchen Spaltung der Persönlichkeit an sich erfuhr, zwei Leben lebte, von denen nur eines den wahren Sinn, Würde und Bedeutung enthielt. All die ungeheuren Kontraste, der große Dualismus, der durch sein Fühlen und Denken ging, riefen ja eigentlich nach irgend einem Symbol.

Er, der so oft über die philiströse Kontrastierung von Talent und Charakter, mit der man seinem Problem beikommen wollte, sich ärgerte und belustigte, schrieb doch Worte über das ungleiche Leben der Künstler in der Wirklichkeit und in ihren Werken nieder, die eigenste Erfahrung ausdrücken. Wir kommen noch darauf zurück.

Wohlverstanden, keins der genannten, untereinander so verschiedenen Motive läßt sich in eine direkte Beziehung zu diesem Urproblem Heines setzen.¹ Aber daß es ihn immer wieder zu dem Motiv der *altération de la personnalité* zieht, das erklärt sich aus einem dumpfen Gefühl davon, daß er sein Schicksal ausspreche. Und ich glaube, daß auch die „Prinzessin Sabbath“ in diese Reihe gehört. Doch ist diese

¹ Wenn Heine in seinen Memoiren davon spricht, daß er als Knabe selbst eine Art *altération de la personnalité* erlitten und das Leben seines Großoheims Simon van Geldern zu führen geglaubt habe, so mag man wohl auch einen Reflex dieser inneren Erfahrung in jenen immer wiederkehrenden Motiven sehen und sie weniger symbolisch nehmen. Doch jenes Doppelleben des Knaben ist wie ein Vorausahnen des Gegensatzes zwischen der Alltagsexistenz und der künstlerischen. Bevor Heine selbst gestaltete, mochte ihm das intensive Vorstellen einer fremden phantastischen Existenz eine Art Vorspiel der inneren Erfahrungen des Künstlers sein. Zu fragen ist wiederum, wie weit die häufige künstlerische Beschäftigung mit dem Motiv auf die spätere Schilderung seiner Jugend reflektiert, ihre Stilisierung beeinflusst hat.

Ahnung Heines von dem schicksalverhängten Doppelwesen des Künstlers wohl zu scheiden von den heute so häufig ausbrechenden Klagen des Dichters, daß er in seiner zweiten, höheren Existenz alle Lebenskraft verbrauche, daß er im Leben selbst nicht zu leben vermöge, daß ihm alles nur Material sei für die Welt seiner Schöpfungen. Heine faßt diesen Gegensatz eigentlich viel äußerlicher, nur als einen, ich möchte sagen, ökonomischen, wohl auch moralischen Kontrast, nicht aber in dem Sinne der inneren Lebensschwäche im wirklichen, des Lebensüberflusses im künstlerischen Dasein.

Jehuda ben Halevy.

Es ist bekannt, daß Heine das als Note zum Romanzero abdruckte Preisgedicht des neuhebräischen Dichters M. Charizi auf den Leviten Jehuda aus dem 1845 erschienenen Werk von Michael Sachs „Die religiöse Poesie der Juden in Spanien“ entnahm.¹ Man hat aber bisher die große Bedeutung dieses Werkes für Heines Gedicht nicht weiter beachtet.² Es läßt sich leicht nachweisen, wie viel wichtige Anregungen das Buch ihm gegeben hat. Der Dichter fand hier vor allen Dingen eine Anzahl wirklich schön übersetzter Dichtungen Jehudas. Das Hauptmotiv seines Gedichtes, das Verhältnis Jehudas zu Jerusalem als zu einer ersehnten Geliebten, liegt vorgebildet nicht nur in den Prosaschilderungen, die Sachs gibt, sondern vor allem in den Gedichten:

O Stadt der Welt, du, schön in holdem Prangen
Aus fernem Westen sieh nach dir mich bangen.
Es wogt der Liebe Strom, denk' ich der Vorzeit,
Des Tempels — wüßt, der Pracht, die nun vergangen.
O hätt' ich Ablersflug, zu dir entflög' ich,
Bis deinen Staub ich neht' mit feuchten Wangen.
Mich zieht's zu dir, ob auch dein König fort,
Ob auch, wo Balsam troff, jezt nisten Schlangen.
O, könnt' ich küssen deinen Staub, die Scholle,
Wie Honig süß dem liebenden Verlangen! (S. 292)

¹ G. Karpeles, Heines Werke 2, S. 572.

² Nach Abschluß der Arbeit sehe ich, daß J. Bernfeld in der Einleitung zur 1901 erschienenen Neuauflage des Sachs'schen Werkes auf den engen Zusammenhang Heines mit diesem Buche hinweist; die eigentliche Quellenuntersuchung bleibt trotzdem zu geben.

Man ist fast versucht, einen direkten Anklang herauszuhören, wenn Heine die Ode der heiligen Stadt schildert, „wo die Luft noch balsamieret von dem ew'gen Odem Gottes“:

Sie, die volkreich heil'ge Stadt
Ist zur Wüstenei geworden.

Schlangen, Nachtgebögel nisten
Im verwitterten Gemäuer . . .

Viel reicher, detaillierter freilich ist die Schilderung der Verwüstung bei Heine, und er schließt die bei Sachs nicht erzählte Legende vom Weinen der Trümmer Jerusalems an. Aber für das ganze, so hinreißende Bild der Sehnsucht, das Heine zu entwerfen weiß, entnahm er die Farben wohl solchen Gedichten wie dem von mir genannten und andern nicht minder leidenschaftlichen. Ich erwähne noch das, welches beginnt:

O Sinai und ihr des Schilfmeers Wogen
und:

In Osten weilt mein Herz¹;

von den Liedern, die von der Meerfahrt berichten:

Wie ist, o West, so dustig mir dein Wehen!

Das Bild der Dichterpersönlichkeit, das Abraham Geiger in der vollständigen Übersetzung bald darauf geben sollte, ließ sich aus dieser Auswahl vollkommen gewinnen. Jehudas Schicksale aber erzählt die Prosaeinleitung. Freilich, sie frischte nur teilweise wieder auf, was von den Zeiten des Jungen Palästina her noch in Heines Gedächtnis leben mochte.

Heine hatte während seiner Studien zum „Rabbi von Bacharach“ Basnage, Histoire des juifs gelesen. Der 5. Band enthält die Darstellung der spanisch-jüdischen Geschichte und Kultur im Mittelalter; über Jehuda ben Halevy nur wenige, nicht sehr bedeutungsvolle

¹ In Osten weilt mein Herz, ich selbst an Westens Rand.
Wie soll mich freu'n, woran ich sonst wohl Lust empfand?
Wie mein Gelübde lösen, wenn in Edoms Haft
Zijon — ich selbst in des Arabers Joch gebannt?
Wie gilt Hispaniens Gut mir Nichts, wie mir so hoch,
Den Staub zu schau'n der Stätte, wo der Tempel stand! (S. 292)

Säge. Heine las auch die damals erscheinenden Bände von Josts Geschichte der Juden. Der 6. Teil (1826) erzählt in miserabilem Deutsch¹ auch die Geschichte der spanischen Juden unter den Arabern, rühmt die hohe geistige Kultur der Juden in jener Epoche und berichtet die Lebensumstände Jehuda ben Halevys und Salomo Gabirols; die meisten anekdotischen Züge konnten Heine daher bekannt sein. So die Geschichte vom Tode Gabirols und ganz kurz Jehuda ben Halevys Reise nach Palästina² — ohne Erwähnung seiner vielen Reiseerlebnisse —, die Abfassung des Buches Cosri³, die Geschichte, wie er, sein Klage lied auf den Trümmern Jerusalems singend, von einem Araber getötet wird. Moise ibn Esra dagegen wird nur erwähnt. Die Charakteristik Jehuda ben Halevys und Salomo Gabirols bei Jost ist so jämmerlich nüchtern, reizlos und unbeholfen, daß man nicht daran glauben kann, eine bloße Rückerinnerung an dieses Buch hätte genügt, um die Gestalten der spanisch-jüdischen Poeten zu beschwören. Wohl aber wird die Lektüre des Sachs'schen Werkes den Anstoß zu der Kristallisation gegeben haben. Denn die gleichen Dinge sind hier mit glühender innerer Anteilnahme behandelt, und die Darstellung läßt sich mit der von Jost nicht in einem Atem nennen. Alles ist viel reicher und ausführlicher. Auf 23 Seiten entwirft Sachs ein Bild Jehudas, das alle Züge enthält, die ihm Heines Gedicht verleiht. Er betont auch bei den andern Dichtern, von denen Moise ibn Esra am schlechtesten fortkommt, immer wieder als Grundton ihrer Poesie die glühende Erlösungssehnsucht.⁴

¹ Über das Heine sich ebenso entsetzte wie über den Mangel an Stilkultur bei seinen Vereinsbrüdern.

² Ganz kurz erzählt auch bei Delitzsch, Zur Geschichte der jüdischen Poesie 1836.

³ Das Heine fast übereinstimmend mit Sachs' Buch Cosari nennt.

⁴ Über beider Dichter Art konnte Heine sich durch die reichen Übersetzungsproben ein Urteil bilden. Eine eingehende Analyse von Gabirols poetischem Hauptwerk, der „Königskrone“, findet sich bei Sachs, S. 225—246. Die inbrünstige Gottesliebe wird immer wieder hervorgehoben. Es heißt von ihm, S. 221: „Das ganze Gebiet der religiösen Lyrik hat dieser fruchtbare Dichter aufgebaut, den wir als Tonangeber für zahlreiche Nachfolger bezeichnen dürfen. Hymne und Betrachtung — und zwar diese im weitesten Sinne und Umfange — Bußlieder und Gebete, Klagegesänge und hoffnungsreiche, sehnsuchtsvolle Zukunftsbilder liegen von ihm in den vielfachsten Wendungen und Formen vor. Den religiösen Stimmungen

Die Geschichte Mose ibn Esras hatte für Heine noch einen besonderen persönlichen Reiz. Sie rief in ihm die Erinnerung an seine Jugendschicksale wach. Diese Geschichte fand Heine zuerst in dem Sachs'schen Werk erzählt, das seinerseits die Resultate einiger Heine wohl kaum bekannter Monographien über den Dichter verwertete.¹ „Manches über die persönlichen Verhältnisse unseres Dichters erfahren wir aus einigen bisher noch nicht gedruckten, längeren Ghafelen, die zum Teil an Rabbi Jehudah Hallewy in Briefform gerichtet und von diesem beantwortet worden. Im arabischen Bilderschwulste übertreibend, oft frostig und witzelnd, schildern sie die verschiedenen Lagen und Stimmungen seiner Seele. Aus ihnen geht hervor, daß R. Mose die Tochter eines seiner Brüder innig geliebt, daß diese Neigung ihm vielfach verkümmert und verbittert worden, so daß der hoffnungslos Liebende endlich seine Heimat verließ, um auf Reisen, die sich indes kaum über die Grenzen Spaniens hinaus erstreckt haben mögen, da nirgends eine Spur auf eine Berührung mit neuen Verhältnissen, Ländern und Menschen hinweist, die Ruhe und Beschwichtigung seines tiefen Schmerzes zu finden.“ (S. 278).

Dies Ibn Esras Existenz bestimmende Mißgeschick machte sein Leben natürlich zum besonders geeigneten Symbol für Heine und für das, was er als typisches Dichterlos darstellen will. Der Widerspruch zu Sachs' Darstellung in den Versen, die Moses' Reisen betreffen, soll in anderm Zusammenhang besprochen werden.

Auch ein eigentümlicher Gegensatz zwischen Welt- und Sinnesfreude und erdabgewandter Sehnsucht, den Sachs als charakteristisch für Mose hervorhebt, muß Heine diese Gestalt anziehend gemacht haben.

Die einzelnen Stationen von Rabbi Jehuda ben Halevys Reise, seine Freundschaft mit Mose ibn Esra, die Tatsache, daß er in

des einzelnen, sowie den Wünschen und Hoffnungen der Gesamtheit hat er erhebenden, schwungvollen Ausdruck geliehen.“

Die von Sachs stark betonte pessimistische Weltanschauung Gabirols hat Heine in seiner Darstellung ganz beiseite gelassen.

¹ Luzzatos Forschungen (hebräisch) und Dukes 1839 erschienenes Büchlein „Mose ibn Esra“.

Granada einen Freund vergeblich aufgesucht, — all diese Einzelzüge, mit denen Heine sein Gedicht belebt, waren bei Sachs zu finden.¹

Über Jehudas Ende sagt Michael Sachs: „Mit Recht scheint . . . Luzzatto zu vermuten, daß R. Jehudah das Ziel seiner innigsten Sehnsucht nicht erreicht, und wahrscheinlich noch auf der Reise von Ägypten nach Palästina gestorben sein mag. Es ist daher wohl die Erzählung, daß Rabbi Jehuda seine bekannte Elegie Zion beim Eintritte in die verwüstete Gottesstadt angestimmt, und als er eben seinem brennenden Schmerze Worte gab, von der Lanze eines heranstürmenden Arabers seinen Tod gefunden, nach der Bemerkung desselben Gelehrten als eine ungeschichtliche Erfindung Späterer abzuweisen.“ (S. 291).

Für Heine war die „ungeschichtliche Erfindung“ natürlich die tiefste Wahrheit, Sinn und Bedeutung dieses Lebens. Heines Verse schließen sich an die Form der Erzählung bei Sachs — daß der Araber Jehuda mit der Lanze durchbohrt —, nicht an die bei Jost gegebene Version, daß er ihn niederreitet, an. Nur so war Gelegenheit gegeben, dies Leben in einer schönen Geste enden zu lassen. Auf innige Beschäftigung mit dem Gegenstand scheinen die Verse, die vom Talmudstudium des kleinen Jehuda, vom Unterschied zwischen Halacha und Hagada handeln, hinzudeuten. Gerade hier blüht und glüht die Phantasie in üppigstem Reiz. All diese Bilder sind Heines Eigentum, aber inhaltlich sind die Gegensätze, die sie ausdrücken, in der Sachs'schen Darstellung vollkommen gegeben.² Ich setze die Hauptstellen her:

¹ Ich notiere nebenbei einige Verwechslungen des Dichters, von denen eine wohl auf zu flüchtige Lektüre des Sachs'schen Buches, die andere auf eine Reminiscenz an Basnage zurückzuführen ist. Der Freund, den Jehuda ben Halevy nicht angetroffen zu haben in seinen Reisegedichten beklagt, war nicht Ibn Esra, sondern Jehuda ibn Giat (Sachs, S. 258 u. S. 293).

Sachs erwähnt nur die Freundschaft zwischen Jehuda und Ibn Esra. Heine sagt: „Ibn Esra war ein Freund und ich glaube auch ein Vetter des Jehuda ben Halevy.“ Dieser Glaube geht wohl auf die Stelle bei Basnage zurück: „Jehuda ben Halevy que quelques un font . . . cousin germain d'Ibn Esra.“ Heine scheint den Basnage besessen und öfter darin gelesen zu haben. Vgl. Elster, Werke, Bd. 6, S. 175.

² Sachs' Darstellung baut sich zum großen Teil, wie er auch selbst hervorhebt, auf den „Kaiserschen Forschungen“ auf, die Junz in seinem 1832 in erster Auflage erschienenen Werke „Die gottesdienstlichen Vorträge der Juden“ nieder-

„Wie nun aus dem Gesetze, das im Pentateuch niedergelegt war, die Halacha mit ihren dichtverschlungenen Zweigen hervorgewachsen, so entströmte den Quellen der religiösen Lyrik und den Verkündigungen und Lehren der Propheten die Hagada, oder der Midrasch im engeren Sinne.“ (S. 148).

„War die strenge Halacha die Erörterung des Gesetzes, das Eigentum der Weisen, so gehörte der Midrasch der volkstümlichen Belehrung an, der Erbauung und Erhebung des Geistes der Gemeinde. Er war der freigestaltete Ausdruck des religiösen Bewußtseins, angelehnt an das Bibelwort, die verschiedenen Momente des religiösen Lebens begleitend, das Erweckliche in ihnen dem Gemüte und Geiste auslegend, dem einzelnen wie der Gesamtheit die Segnungen der Religion und ihre Verheißungen darreichend.“ (S. 159).

Endlich bewundert Sachs in der Halacha die Summe „geistiger Kraft, scharfsinniger Dialektik, empirischer Beobachtung, das Talent der Combination und das Heuristische der Denk- und Vortragsweise.“ Über die Hagada sagt er: „alle Stimmungen und Lagen, die das religiöse Gemüt bewegen und durchzucken, die Tonleiter der Empfindungen von der tiefsten Niedergeschlagenheit bis zur aufjauchzenden Lust fanden ihren Ausdruck . . .“

Auch die „Engelmärchen“ des Talmud sind bei Sachs erwähnt.

Wenn Heine Jehuda ben Halevy den „besten Lautenschlägern der Provence“ vergleicht und daran eine reizvolle Schilderung knüpft von „der galanten Christenheit süßen Pomeranzenlanden“, so mag man daran denken, daß Michael Sachs selbst gelegentlich auf das Vorbild der provençalischen Dichter hinweist und z. B. M. Charisis Schilderungen der Zeitgenossen auf den Mönch von Montaudon zurückführt. Er zitiert bei dieser Gelegenheit Diez' „Leben und Werke der Troubadours“. Nun, aus diesem Buche mag Heine wohl sein

gelegt hat. Heine, der Vereinsbruder von Junz war, ihn liebte und schätzte, hatte selbst Gotta in einem Empfehlungsbrief gebeten, dies Werk in Verlag zu nehmen. Es ist wahrscheinlich, daß er auch seinerzeit darin gelesen hat und ihm schon daher jene innerliche Verschiedenheit der beiden Teile des Talmud geläufig war. Ich verweise bei Junz besonders auf das Kapitel: Organismus der Hagada.

Bild der provençalischen Minnepoesie genommen haben.¹ Er hat ja daraus wohl auch den Stoff zum Geoffreoy Rudel geschöpft², dem er ein eigenes Gedicht widmete, dessen tragisches Liebesgeschick ihm hier zum Bilde von Jehudas tragischer Gottesliebe wird.

Die farbenheitere Darstellung der „schönen Nachtigallenwelt“, die mit ihrem freudigen Liebestult eine Folie abgeben soll für die dunkle Inbrunst der „Gottesminnesinger“, wird Heine unter den Händen ein Gegenstand von selbständigem Reiz und Wert. Hier zeigt sich jene Wonne an der Episode, die in späteren Partien des Gedichts die Komposition gefährdet. Doch mag hier vielleicht der Gegensatz zwischen der Vergeistigung, Verinnerlichung der Juden und dem heidnisch heiteren Leben, das sie umgibt, auch mit Absicht ausgeführt sein, damit dieses geheime Thema immer leise in unserm Bewußtsein mitschwingt — nur einmal bricht es mit elementarer Kraft hervor in den Versen:

Still davon — gebrochen liegt
Ist mein stolzer Siegeswagen.

Was Michael Sachs über den Al Charifi, den bekannten Nachahmer der Makamen des Hariri, mitteilt, genügt nicht zur Erklärung von Heines Charakteristik „Alcharifi . . ., der . . ein Voltairianer war schon sechshundert Jahr' vor Voltair.“ Ebenso wenig findet sich für die Verse ein Anhalt:

Durch Gedanken glänzt Sabivol
Und gefällt zumeist dem Denker,
Iben Ezra glänzt durch Kunst
Und behagt weit mehr dem Künstler —

¹ Mehr noch aus der „Poesie der Troubadours“. Man muß aber auch an andere Quellen denken, die Heine wohl zugänglich waren. Raynouards Choix des Poésies des Troubadours (1817) enthält in der Einleitung zum zweiten Band auch allerhand Angaben über die „Minnehöfe“: S. 79—127. Diez hatte ja in einer gesonderten Abhandlung „Über die Minnehöfe“ das Bestehen der Cours d'amours in Abrede gestellt, bei dieser Gelegenheit aber die Tradition, auf der diese Legende beruht, dargestellt. Also auch aus seinen Darlegungen kann Heine geschöpft haben.

² S. aber Ullmann, Kleine Heine-Studien: Deutsche Dichtung Bd. I; dieser nimmt an, daß Heine die Sache bei Gelegenheit seines Aufenthaltes in Südfrankreich aus Erzählungen und Reisehandbüchern erfahren und selbst die Wandteppiche gesehen habe, auf denen die Geschichte dargestellt war.

Aber beider Eigenschaften
 Hat Jehuda ben Halevy,
 Und er ist ein großer Dichter
 Und ein Liebling aller Menschen.

Diese von Heine versifizierte Charakteristik entstammt ebenso wie die Verse: „Das Lied, das der Levit Jehuda gesungen“ dem Hauptwerk *Al Charisis*, dem *Tachfemoni*.

Jenes größere Gedicht stand ja bei Sachs übersetzt. Woher aber schöpfte Heine die genaueren Kenntnisse? Die erwähnte Monographie über Mose ibn Esra von L. Dufes sagt von *Al Charisi*: „Das Romische (in der neuhebräischen Poesie) beginnt erst mit *Al Charisi* und einigen seiner Zeitgenossen. Der *Tachfemoni* ist ebenso reich an Karrikaturen, witzigen Stachelreden als an *Rabotagen*“.¹ Das ist nicht gerade viel. Ein Urteil über die Eigenart dieses Dichters konnte Heine sich aus Übersetzungsproben bilden, die in *Bedners* Auswahl historischer Stücke zu finden waren², aus der 1845 erschienenen Monographie von S. J. Kämpf: „Die ersten *Makamen* aus dem *Tachfemoni* oder *Divan des Charisi*“, aus der Sammlung von C. Krafft (*Ansbach* 1839), endlich aus *Moriz Steinschneiders* „*Manna*“.³ Aber in keiner von diesen Übersetzungen steht der Vergleich zwischen den drei Dichtern. Die schon einmal erwähnte, für Heine vielleicht auch in Betracht kommende *Delitzsch'sche* Veröffentlichung *Zur Geschichte der jüdischen Poesie* (1836) enthält folgende Stelle: „Seine (*Jehuda ben Halevys*) Gedichte genügen nach *Al Charisi* dem Ästhetiker ebenso wie dem tiefmüthigen Forscher und dem Laien, sie sind schön, gehaltvoll und allgemein verständlich, während die *Gabirols* mehr den einzigen Vorzug der Tiefe und die *Mose Ibn Esras* den der ästhetischen Schöne haben.“ Eine Übersetzung der *Charisischen* Worte steht dann erst bei *Geiger*.

Wieder haben wir beobachten können, wie treu sich Heine an die Überlieferung anschließt, mit welcher Aufmerksamkeit er sich in die Geschichte und Sage vertieft und gerade dadurch seinen Sinn der Geschehnisse lebendig macht. Wo wir Abweichungen finden, da haben

¹ Dufes, *Mose Ibn Esra*, S. 31.

² Auf die *Sachs* mehrfach verweist.

³ Einige Hinweise danke ich den Herren Prof. *Steinschneider* und Dr. *Karpeles*.

sie eine tiefe Bedeutsamkeit. Heine allein gehört das Motiv, der Araber, der Jehuda durchbohrte, sei ein verkappter Engel gewesen, der Gottes Liebling in den Himmel entrückte. Ihm allein gehört die Erfindung der „himmlischen Surprise“, wie die Engel dem Dichter sein Lied in überirdischer Komposition vorjubeln, mit der leisen, beziehungsvollen Anspielung auf die Empfänglichkeit auch dieses Poeten für schmeichelhafte Aufmerksamkeit. Ganz selbständig hat, soweit ich sehe, Heine die Geschichte vom unglücklichen Verlauf der Reise ibn Esras, von seiner Sklaverei und Befreiung erfunden. Beide Änderungen verstehen wir, wenn wir uns der inneren Geschichte des Gedichtes zuwenden. Wir verstehen sie durch das Dichterproblem. Das war der zweite starke Reiz, der für Heine von diesem Stoff ausging.

Wenn ich auf das Dichterproblem im „Jehuda ben Halevy“ nochmals ausführlich eingehe, obwohl die symbolische Bedeutung dieses tragischen Schicksals für Heine selbst und für seine Auffassung des Dichterloses leicht erkennbar ist und hier nicht zuerst erkannt wird, so geschieht es einmal um der formalen Beobachtung willen, um zu zeigen, wie innerhalb des Gedichts ein Grundthema durchgeführt und variiert wird. Sodann aber lockt dieses Gedicht dazu, von ihm ausgehend zu betrachten, wie sich das Dichterproblem überhaupt von jeher in Heines Seele darstellt. Dies ist bisher nicht geschehen, und doch sind die Äußerungen eines Künstlers über diesen Punkt so wesentlich für seine Beurteilung. Denn wenn irgendwo, so wird er hier eine Stilisierung seiner eigensten Erlebnisse ins Allgemeingültige geben.

Im „Jehuda ben Halevy“ finden wir als bedeutsame Mischung: tiefes Durchdrungensein von dem Glück und der Würde des Künstlertums, schwellenden Künstlerstolz und auf der andern Seite ebenso stark das Gefühl vom schicksalverhängten Erdenleid des Poeten, verstärkt durch ein leises Mitempfinden einer tragischen Lächerlichkeit.

Gerade diese zweite Auffassung stellt sich, wenn man an den todgeweihten Heine denkt, als das eigentlich beziehungsreiche Element der Dichtung dar. Aber die entgegengesetzte Stimmung ist ebenso bedeutsam oder, besser gesagt, die Mischung beider Gefühle ist das Urelement der Dichtung und ist bezeichnend für Heine überhaupt,

nicht nur für den sterbenden, resigniert zurückschauenden. Immer wo im „Jehuda“ das eine Motiv auftaucht, da folgt im rhythmischen Wechsel das andere.

Die mythischen Wonnen der Dichterseele sprechen die Verse aus:

Und des Knaben edles Herz
Ward ergriffen von der wilden,
Abenteuerlichen Süße,
Von der wundersamen Schmerzlust¹
Und den fabelhaften Schauern
Jener seligen Geheimwelt,
Jener großen Offenbarung,
Die wir nennen Poesie.

Man beachte die Fülle der Bilder, der Ausdrücke, die Heine ausschüttet, wenn er von Dichtergröße spricht. Er nennt Jehuda, ein biblisches Bild kühn ergreifend, „eine Feuersäule des Gesanges“.

Die rabbinische Tradition — die Stelle im 5. Buch Moses: $\text{וַיִּרְאֶה מֹשֶׁה אֶת-לְבַיַּת יְהוָה}$ (am Munde Gottes) kommentiert der Midrasch Raschi: „durch einen Kuß“ — weiß, daß Gott Mose geküßt habe, als er dem Sterbenden das gelobte Land zeigte. Dies Bild des Gotteskusses wendet Heine zweimal auf die dichterische Begnadung Jehudas an.

Heines Phantasie, die sich damals so gern an Kostbarkeiten be-
rauschte, greift hier, angeregt auch wohl durch Makamen des Al
Charifi, zu Edelstein- und Perlenbildern. Jehudas Lied ist wie

Diamanten, deren Lichter
Abglanz, Widerschein des Himmels,
Herzblutglühende Rubinen,
Fleckenlose Turkoasen
Auch Smaragde der Verheißung,
Perlen, reiner noch als jene . . .²

¹ Hier gedenken wir jener Stelle, da H. von der schmerzlichen Erweiterung seiner Seele spricht, an der er gefühlt haben will, ob er etwas Bleibendes geschaffen.

² Aber schon früher liebte Heine diesen Vergleich, wo es Preis der Poesie galt (Ester 5, S. 286): „Da leuchteten die Diamanten, da quollen die klarsten Perlen, und vor allem blüht da der Karfunkel, der fabelhafte Edelstein, wovon die romantischen Poeten damals so viel gesagt und gesungen“; vergl. auch Ester 5, S. 380. Ist vielleicht die Vorliebe für dies Gleichnis wirklich durch romantische Einflüsse verstärkt?

Alexander verschenkte einst den Königsschmuck, der in dem edelsteinbesetzten Schmuckkästchen des Darius lag¹, und dies Kästchen von unschätzbarem Wert war ihm gut genug, eines Dichters Lieder zu bergen. Und wie Alexander, an dessen königlicher Würdigung des Dichters er sich ergötzt, würde auch er Perlenschönheit leichtherzig mit einem Pergament vertauschen — mit Jehudas Poesien.

Dann ist es vor allem der Königsvergleich, in dem sein Dichterstolz schwelgt:

Ja, er ward ein großer Dichter,
Absoluter Traumweltherrscher
Mit der Geisterkönigskrone,
Ein Poet von Gottes Gnade.

Und vorher, als er von dem Gotteskuß erzählt, der Jehudas Seele für immer begnadend weihte, da preist er mit dem Königsvergleich allen Dichterwert in kühner, fast ironischer Freude am Bild:

... Ist das höchste Gut die Gnade —
Wer sie hat, der kann nicht sünd'gen
Nicht in Versen, noch in Prosa.
Solchen Dichter von der Gnade
Gottes nennen wir Genie:
Unverantwortlicher König
Des Gedankenreiches ist er.²

Und wie immer an Stellen, wo Heines innerer Gefühlsanteil am Dargestellten übermächtig wird, schlägt das Subjektive gewaltsam durch, erscheint plötzlich das „wir“ in der Rede.

Nur dem Gotte steht er Rede,
Nicht dem Volke — In der Kunst
Wie im Leben kann das Volk
Töten uns, — doch niemals richten.

Hier liegt vielleicht der Ausdruck einer allerpersönlichsten Erfahrung vor, die über das hinausgeht, was seinem Los mit allem Dichterlos gemeinsam ist.³

¹ Dessen Wert und schicksalsreiche Wandlung vom Lockenhaar der Thais bis zum Halbe der Baronin Salomon uns der Dichter allzu plauderhaft erzählt.

² Es ist nicht schwer, Heine hier in die Tradition einzustellen. Die maßlose Wertschätzung des Künstlers ist ja wie nur irgend etwas romantisches Erbgut.

³ S. unten.

Mit leiser Schalkheit tönt dieser Dichterstolz durch die entzückenden Schlußstrophen der dritten Romanze, und wir erkennen jetzt in größerem Zusammenhang die Bedeutung der einen mit der Überlieferung vorgenommenen Änderung.

Erst wenn man sich all diese Äußerungen beglückten Künstlerstolzes vergegenwärtigt, gewinnt das andere Motiv des „Jehuda ben Halevy“: vom Dichterelend vollen Sinn. Die Kompositionslinien des Gedichts verfolgend, finden wir sich steigende Abwandlungen des Motivs.

Zunächst das Schicksal des Helden, der erst sterbend sein höchstes Ziel erreicht. Das lebt noch einmal auf im Spiegelbilde von Geoffreyon Rudellos' Tragik. Dann ibn Esras Geschick als neue Variation über das gleiche Thema. Die Änderung, die Heine hier mit dem Stoff vornahm, ist wieder nur aus einem ganz innerlichen Grunde zu begreifen: es galt, auch von diesem Leben das Typische darzustellen. So wird das wirkliche Liebesmißgeschick verstärkt durch Sklaverei in der Fremde, und es durfte ein Zug der Lächerlichkeit nicht fehlen, der das Bild des göttlichen Schlemihl schon im Hörer vorbereitet. Die Dichtergröße und Macht aber wird zugleich durch einen von Heine zugesügten Zug betont: das alte Märchenmotiv, daß der schöne Gefang das Mitleid des Herrn erregt, dem Sklaven die Freiheit verschafft. In Gabilols Los bot die Überlieferung Heine schon alles: strahlenden Ruhm und tragisches Ende.¹

Diese beiden untrennbar im echten Dichtergeschick verbundenen Elemente sind die innere Einheit der Erzählung. Und alles faßt noch einmal in kunstvoller Steigerung jene kühne Ausdeutung zusammen, die Heine dem Apollomythos gibt: „Er, der göttliche Schlemihl“.²

¹ Eine ganz leise Schattierung gibt Heine auch hier der Sage, wodurch die Macht des Poetentums noch mehr hervortritt. Bei Sachs hieß es nur (S. 219f.): „Der Baum von edlem Blute getränkt, trug Früchte von ungewöhnlicher Süße . . .“, bei Heine:

„Wer davon genoß versank
In ein träumerisch Entzücken.“

² An dieser Stelle wird die Beziehung auf ihn selbst wieder durch das plötzliche „wir“ deutlich. Nachdem er in einem lustigen, allzubreiten Geplauder den biblischen Ursprung des Wortes erklärt hat, fährt er fort:

Dieser nun, Schlemihl I.,
Ist der Ahnherr des Geschlechtes
Derer von Schlemihl. Wir stammen
Von Schlemihl ben Jury Schadday.

Gerade darin sieht Heine das Eigentümliche des göttlichen Schlemihltums, daß der Ruhm mit dem Erdenglück bezahlt wird. Dies ist bezeichnend. Heine kennt nicht die Tragik des verkannten Genies. Er schildert immer den ruhmgekrönten Dichter. In diesem Gedicht wird die schneidende Dissonanz zwischen Dichtergroße und Dichterehend leise gemildert, indem das Jenseits des Ruhmes sehr lieblich ausgemalt wird.

Die leise Lächerlichkeit in jenem notwendigen Mißgeschick drückt sich glücklich in dem Wort Schlemihl aus, das im Jargon einen deutlichen Beigeschmack unfreiwilliger Komik hat.

Und es ist recht Heinesch, daß er imstande war, auch im eigenen Geschick zugleich Tragödie und Possenspiel zu fühlen.

Befolgen wir zunächst das Dichterproblem in den benachbarten Darstellungen. Ausgeschlossen bleibt der „Firdusi“, der die gleiche Auffassung ausdrückt: er soll eine gesonderte Betrachtung finden.

In den „Plateniden“ wieder der stolze Königsvergleich. Und hier spricht sich jene übermütige Freude an der Produktivität aus, die schnell in grausame Mißachtung dessen umschlägt, der zu ringen hat, bis der Gott ihn segnet. Der Preis des leicht und üppig schaffenden Künstlergeistes.

Dasselbe Grundgefühl durchtönt zum Teil jenes seltsame Gedicht „Der Apollgott“.

In den hüpfenden Versen, die der Gott singt, in denen der absichtlich gewählte Bänkelfängerrhythmus von dem rauschenden Wohlklang der rein klanglichen Mittel übertönt wird, jubelt übermütiges Schöpfergefühl.

Das Gedicht läßt eine mehrfache Auffassung zu. Man kann es als die Desillusionierung der romantischen Seele fassen, die in der Wirklichkeit das Zerrbild ihrer Träume findet — als einen erneuten Ausdruck für den Pessimismus Heines, der die Täuschungen des Lebens aufdeckt.¹

Man kann aber auch zweifeln, ob der Rabbi Faibisch des zweiten Teiles wirklich identisch ist mit dem Apollgott jener Vision.

¹ S. Rich. M. Meyer a. a. D. S. 159.

Dann wäre das Gedicht so zu fassen: was die Nonne sieht, ist nicht Täuschung, aber die göttliche Erscheinung sucht sie vergeblich auf Erden wiederzufinden, denn die in der Wirklichkeit zu Haus sind, werden das Herrbild für das Ideal nehmen.

Ich glaube jedoch, daß es sich nicht vor allem um die sehnsuchtsvolle, enttäuschte Nonne handelt, sondern daß auch hier wieder eine Symbolisierung des Künstlerproblems vorliegt, diesmal aus einer sehr bitteren satirischen Stimmung heraus. Ja, es ist derselbe, den die Nonne sieht und von dem der Schacherjude erzählt. Sie sieht den Dichter, wie er im Leben seiner Werke lebt, sie sieht und hört ein göttliches Leben. Jener aber kennt nur die menschliche Existenz in ihrer ganzen lächerlichen Würdelosigkeit. Und dies ist das Entscheidende: weder das eine noch das andere ist Schein, — beides ist Wahrheit.

So wie die ersten Strophen in ihrer leichtsinnig parodistischen Heiterkeit ein echt Heinesches Gefühl, das Glück quellender Schöpferkraft atmen, so drückt die zweite Hälfte des Gedichts in parodistischer Form eine tragische Erkenntnis aus.

Das ist freilich noch etwas anderes als der in den übrigen Gedichten ausgesprochene Gedanke vom Erdenelend des Poeten. Die Stimmung ist viel herber; aber hier können wir uns einer früheren Äußerung Heines erinnern. Sie beweist, daß jene zwiespältige Auffassung des Dichterloses, die für die Romanzerozeit charakteristisch ist, auch schon in den glücklichsten Zeiten Heines auftaucht. In der Schrift „Shakespeares Mädchen und Frauen“ (1838) spricht Heine aus der Fülle seines Künstlerstolzes über das Grundverhältnis des Dichters zur Welt. Er bezeichnet den poetischen Prozeß als eine „wunderbare Weltergänzung“. Im Dichtergeiste spiegele sich nicht die Natur, sondern der Dichter bringe gleichsam die Welt mit zur Welt. Nur ein Bruchstück der Erscheinungswelt müsse ihm gegeben sein, dann offenbare sich ihm der ganze univervelle Zusammenhang dieses Bruchstücks. Er trage ja ein Gleichbild des Ganzen in seinem Geiste.¹

¹ Ekster 5, S. 379 f. Romantischer Gedankeneinfluß ist hier erkennbar. Vor allem an Friedrich Schlegels „Fragmente“ werden wir denken müssen. Vielleicht aber kommen Goethes Worte zu Eckermann, „daß dem echten Dichter die Kenntnis der Welt angeboren sei“ auch in Betracht.

Daraus folgert Heine die relative Gleichgültigkeit der äußeren Erlebnisse des Dichters, die in keinem Verhältnis stehen zu der Größe der Ereignisse, die dadurch hervorgerufen werden.

Und nun folgt auf diesen Ausdruck schöpferischen Stolzes die Stelle, die mich an den „Apollogott“ erinnert, weil hier nicht nur vom Erdeneleid des Dichters die Rede ist, sondern von dem inneren Widerspruch zwischen der göttlichen Existenz des Dichters und seinem allzu menschlichen Verhalten im Leben, der tiefen moralischen „Misère“.

„Die Dichter präsentieren sich der Welt im Glanze ihrer Werke, und besonders wenn man sie aus der Ferne sieht, wird man von den Strahlen geblendet. O laßt uns nie in der Nähe ihren Wandel beobachten! Sie sind wie jene holden Lichter, die am Sommerabend aus Rasen und Lauben so prächtig hervorglänzen, daß man glauben sollte, sie seien die Sterne der Erde — daß man glauben sollte, sie seien Diamanten und Smaragde, kostbares Geschmeide, welches die Königskinder, die im Garten spielten, an den Büschen aufgehängt und dort vergaßen, daß man glauben sollte, sie seien glühende Sonnentropfen, welche sich im hohen Grafe verloren haben und jetzt in der kühlen Nacht sich erquicken und freudeblitzen, bis der Morgen kommt und das rote Flammengestirn sie wieder zu sich herauffaßt. — Ach! suche nicht am Tage die Spur jener Sterne, Edelsteine und Sonnentropfen! Statt ihrer siehst du ein armes, mißfarbiges Würmchen, das am Wege kläglich dahinkriecht, dessen Anblick dich anwidert, und das dein Fuß dennoch nicht zertreten will aus sonderbarem Mitleid.“ Und wir werden wohl nicht fehlgehen, wenn wir vermuten, daß im „Apollogott“ auch wieder der Ton selbstverachtenden Spottes über den Dichter Heine anklingt, der zugleich ein Apollo ist und ein Rabbi Faibisch.

Die gleiche Auffassung des Dichtertums, jene Mischung aus Stolz und Verzagen, wie in den Romanzeroliedern, findet sich in einer Prosastelle aus Heines letzter Zeit:

„Ich habe es, wie die Leute sagen, auf dieser schönen Erde zu nichts gebracht. Es ist nichts aus mir geworden, nichts als ein Dichter. Nein, ich will keiner heuchlerischen Demut mich hingebend diesen Namen geringschätzen. Man ist viel, wenn man ein Dichter ist.“

Dann ergeht sich der Poet mit grimmniger Selbstpersiflage in Schilderungen seines elenden Zustandes, der mit seinem Dichterruhm kontrastiere. Er nennt sich „den Narren des Glücks“. Und wieder sucht und findet er einen Leidensgenossen in dem jungen Aleriker, von dem er in der Limburger Chronik las, daß seine Liebeslieder in ganz Deutschland gesungen und gepfiffen würden, während er selbst von der Miselsucht befallen, hilflos umherirrt. Bis zur Vision steigert sich die Erinnerung: „Manchmal in meinen trüben Nachtgesichten glaube ich den armen Alerikus . . ., meinen Bruder in Apoll, vor mir zu sehen, und seine leidenden Augen lugen sonderbar stier hervor aus seiner Kapuze.“¹

Fassen wir also nochmals zusammen. In Heines letzter Lebensperiode spielt das Künstlerproblem eine große Rolle. Selbsterlebtes wird zum Typischen gesteigert: Erdenelend ist untrennbar vom Künstlerlos, und eine gewisse Lächerlichkeit, schlimmer als das: Menschlichkeit ist oft genug der Dichtergröße verknüpft. Dabei offenbart sich überall das Gefühl für das Unverletzliche der Künstlerseele als solcher, für das Königliche des Poeten. Und dieses Königtum ist durch zweierlei geschaffen: durch den Glanz des Ruhmes, der für Heine nichts Zufälliges, Außerliches, sondern etwas sehr wesentliches ist² trotz aller Verachtung der Menge, und durch den Königsschatz unerschöpflicher Produktivität.

Diese Auffassungen sind aber nicht nur ein Ergebnis von Heines letzten Betrachtungen über das eigene Leben. Beide Elemente sind, wie wir sahen, bereits früher da. Und je nach der Stimmung Heines tritt bald das eine, bald das andere mehr hervor. Zuletzt freilich ist infolge seiner Erlebnisse eine untrennbare Verbindung vorhanden; eines wird nie ohne das andere gesehen.

Am vernehmlichsten redet der Künstlerstolz da, wo Heine den plumpen Angriff Auberufener abwehren zu müssen glaubt. Jene

¹ Elster 6, S. 71 ff. Dieselbe schneidende Dissonanz zwischen Künstlergröße und -ruhm und Künstlermisere ergriff Heine damals in einem fremden Geschick, und es war ihm wie ein Bild eigenen hereinschlagenden Schicksals, was er in der „Autegia“ von Donizetti erzählt hatte. Elster 6, S. 461 u. 463.

² Man beachte all die Äußerungen bald naiver bald gefeinharter Freude am eigenen Ruhm in Heines Werken.

Stelle im „Jehuda“: „nur dem Gotte steht er Rede, nicht dem Volke“ hat dem Gedanken nach eine Parallele in einer der wenigen Stellen des Börnebuches, die man mit Freude, wenn auch nicht mit reiner Freude, lesen kann. Das war ja vielleicht der tiefste Grund seiner unheilbaren Feindschaft mit Börne, aus der Heine selbst schuldbeladen hervorging, daß er in unsäglichem Künstlerhochmut nach dem Bruch Börne¹ vermied, daß er dem Volke nicht Rede stehen wollte, nicht beweisen wollte, daß er auch ein Charakter sei, sondern durch sein ganzes Verhalten wie durch seine Dichtung ausdrückte:

Nur Könige sind meine Peers.

Und jene Stelle im Börnebuch enthält denn auch dieselbe Ablehnung des Urteils der Menge, allerdings hier in einem bestimmten Punkte: in der „Distinktion zwischen Talent und Charakter“.

Heine wendet hier wieder den Königsvergleich an. Die Demokraten, so meint er, hassen im Künstler den heimlichen Fürsten. „Schönheit und Genie sind ja auch eine Art Königtum.“ . . . „Der Lorbeer eines großen Dichters war unseren Republikanern ebenso sehr verhaßt, wie der Purpur eines großen Königs.“

In den „Bädern von Lucca“ hatte er sich dargestellt als heimlichen Kaiser inmitten der sonnenbestrahlten Berge, die ihm huldigten trotz ihrer eigenen königlichen Pracht. In den „Reisebildern“ aber findet sich auch jene andere oft zitierte Stelle, die vom großen Weltreißer spricht, der durch das Herz des Dichters geht, von jenem Leidenkönnen, mit dem Gott den Dichter begnade.² Also — wenn auch freilich in etwas anderm Sinne als später — das Gefühl, daß Künstlerwürde mit dem irdischen Glück bezahlt werde. Ich streife nur flüchtig all die Äußerungen glückseligen Künstlerstolzes aus Heines Jugend (z. B. „Bergidylle“), aus seiner blühendsten Zeit die wundervolle Ballade „Frau Mette“ (1830), die in der Belebung des alten Volksmotivs

¹ Der in jenen von Heine zitierten Sätzen über die „französischen Zustände“ einen sehr tiefen Einblick in Heines Grundveranlagung verrät.

² Man denkt gerade hier gern an Ausnahme Byronscher Ideen. S. dazu die Stelle im Börnebuch: „jene wunderbare Empfänglichkeit, jene unwillkürliche Mitempfindung, jene Gemütskrankheit, die wir bei den Poeten finden . . .“ Elster 6, S. 129.

vom Erfinden der Frau Gelegenheit findet, „die Macht des Gefanges“ zu feiern.¹ Ich betrachte eingehender nur die Stellen, die das Thema in für ihn charakteristischen Zusammenhängen behandeln.

Die Dämonie des Künstlertums, deren Wirkung auch „Frau Mette“ ausdrückt, feiert ja Heine in einer berühmten Stelle des „Wintermärchens“ (1844).² Hier erscheint der Dichter in seiner Macht über das Leben; er hat jene Macht vermöge eines fremden Dämons, der aus seinem Schaffen emporsteigt. Heine glaubt hier, daß der Dichter unbewußt durch Gedanken und Werke Leben schaffen, Leben umgestalten muß. Es ist die Szene, in der Heine auf dem Domplatz zu Köln seinen „Dämon“ sieht, den er zuweilen nachts am Schreibtisch verummunt hinter sich zu spüren glaubte — ein blinkendes Beil unterm Mantel:

Ich treffe dich immer in der Stund',
Wo Weltgefühle sprießen
In meiner Brust und durch das Hirn
Die Geistesblitze schießen.

Wer bist du? fragt der Dichter, und ihm antwortet der Dämon:

„Ich bin dein Victor, und ich geh'
Beständig mit dem blanken
Richtbeile hinter dir — ich bin
Die Tat von deinem Gedanken!“

Das ist wohl der Gipfel von Heines Dichterstolz, dieser feste, gestaltgewordene Glaube, daß die Gedanken und „Weltgefühle“ des Dichters durch die Geschichte verwirklicht werden müssen.

Und noch einmal jubelt in dieser Dichtung die Freude am Gefährlich-Mächtigen seiner Kunst empor, in der Drohung gegen den König:

Beleid'ge lebendige Dichter nicht,
Sie haben Flammen und Waffen,
Die furchtbarer sind als Jovis Blitz,
Den ja der Poet erschaffen.

¹ Heine hat ja dies Moment viel stärker herausgearbeitet, als es in seiner näheren Vorlage, der Ballade „Das goldene Hörnlein“ (Alt-dänische Heldenlieder, übersetzt von W. Grimm, Heidelberg 1811, S. 173) angedeutet war. Vergl. K. Hessel, Dichtungen von Heinrich Heine ausgewählt und erläutert, Bonn 1887, S. 328.

² Ester 2, S. 444f.

Die Hölle des Dante, die schrecklichen Terzetten, die „singenden Flammen“, aus denen kein Heiland erretten kann — „nimm dich in acht! daß wir dich nicht zu solcher Hölle verdammen!“

Mehr noch als das, was Heine über das Dichterproblem sagt, verrät uns das, was er nicht berührt. Von der tiefsten Künstlertragik, von der des Schaffens selbst, weiß Heine wenig zu sagen. Ihm selbst eignete jene quellende, leichte Produktion; bis zuletzt drängten sich ihm die Gesichte.¹ Daß er, wie bekannt, unendlich viel gefeilt hat, in Einzelheiten künstlerische Zucht übte, beweist nichts dagegen. Die Konzeption selbst, der erste Wurf muß ihm immer beglückend gewesen sein: „ich brauchte nur zu nippen vom Wasser der Kastalia, da tönten meine Lippen!“ Darum hat er auch, längst nachdem er den persönlichen Haß gesättigt, noch immer den übermütig verständnislosen Hohn für Platen. Er begreift als Dichter nicht das momentane Versagen der Schöpferkraft, die Qual erfolglosen Ringens um den letzten Ausdruck, die den Willen zu großen Versprechungen aufspeitscht. Das ist ihm nur inhaltlose Prahlerei.²

Daß auch in der überreichen Konzeption eine furchtbare, lebenszerstörende Qual³ verborgen sei, scheint er zu fühlen, wenn er in den „Florentinischen Nächten“ seine große Vision des geignensspielenden Paganini gibt, wenn er ihn auf der Klippe am stürmenden Meer sieht umlagert, umdroht von den Geschöpfen seiner Phantasie. Doch muß man bedenken, daß Paganini bei Heine sein Menschenschicksal spielt und daß es wohl der menschliche Inhalt seiner Kunst, nicht das Werden des Kunstwerks selbst ist, das jene Höllenphantome ausdrücken, und daß insolgedessen jene Szene nichts Typisches hat.

¹ Man beachte die Stellen in den letzten Gedichten und in den Briefen, die von der „scharig-süßen Orgia“ seiner Phantasie erzählen.

² Vgl. das Gedicht „Plateniden“ im „Romanzero“. Eine einzige Stelle finde ich bei Heine, wo er bei Betrachtung eines bildenden Künstlers ohne Spott vom Versagen der Schöpferkraft redet: in der Besprechung von Roberts Bild „Die Fischer“. „Was Robert aus dem Leben trieb, war vielleicht jenes entsetzliche aller Gefühle, wo ein Künstler das Mißverhältnis entdeckt, das zwischen seiner Schöpfungslust und seinem Darstellungsvermögen stattfindet: dieses Bewußtsein der Unkraft ist schon der halbe Tod . . .“: „Lutezia“, Ester 6, S. 282.

³ Die Erlebnisse der Schöpferstunde sind ihm „schmerzlich-süß“. Zugleich eine „Erweiterung der Seele“.

Ebensovienig aber kennt Heine, wie schon gesagt, jene Künstlertragik, die so oft herzerreißend ausgesprochen wird und die gerade unsere moderne Poesie wieder durchtönt: daß der Künstler jedes unmittelbaren Erlebenkönnens verlustig geht, daß ihm durch einen dämonischen Zwang alles sofort Gebilde wird, daß er, um das Tote zu beleben, das Lebendige töten muß.

Und so bleibt das Endresultat: die Tragik, die Heine im Künstlergeschick sah, war im letzten Sinn doch etwas Außerliches; er hat an die innerste Tiefe dieser Tragik nicht gerührt. Denn trotz all seines Glends — als Künstler war er stets glücklich, und er hat über das Problem nichts gesagt, was er nicht selbst erfahren hat.

Vom Jehuda ben Halevy sagt Heine selbst¹: „es fehlte mir die Muße zu Feile und Ergänzung . . . Die Mängel, welche einem Buche durch solche Eilfertigkeit anhaften, bemerkt nicht die große Menge, aber sie sind darum nicht minder vorhanden und quälen manchmal das Gewissen des Autors.“ Nun, man hat diese Mängel oft genug bemerkt. Die Lockerheit der Komposition und die „rhythmische Schwachhaftigkeit“ in allen Details ist stets in diesem Gedicht als störend empfunden worden. Sie fällt besonders auf, wenn man die Romanze etwa mit dem doch gleichfalls sehr langen „Bizlipuzli“ vergleicht, von so straffen Kompositionen wie „Schlachtfeld bei Hastings“, „Der Askra“ ganz zu schweigen. Die Art der Komposition, die hier versucht ist, läßt sich am besten als Gliederung durch Stimmungskontraste bezeichnen, während in „Bizlipuzli“, wo etwas weniger Irvisch komponiert wird, doch die Situationskontraste das Primäre, die Stimmungskontraste das Sekundäre sind. Im „Jehuda“, wo Heine auf die Kompositionsweise seiner „Reisebilder“ zurückgreift, schwanken die Linien der Handlung. Er muß sich selbst aus der Überschwemmung einer Stimmung zum Festland der dargestellten Tatsachen zurückretten. So fordert er sich selbst auf: „Reiten wir zurück nach Spanien zu dem kleinen Talmudisten“ usw. Vor allem aber: weit ausgepönnene Episoden unterbrechen die Handlung, zerstören den Eindruck, der Vergleich schwillt ihm zu einer Geschichte in der Geschichte an. Ja,

¹ Karpeles² 9, S. 385.

Heine hat die erzählten Tatsachen so zerstückt, so aufgelöst, daß sich die führenden Linien aus ihnen nur ergeben, insofern die Tatsachen den beiden Grundthemen des Gedichts: Gottessehnsucht und Dichterlos als Grundlage dienen. Nicht die Erlebnisse Jehudas, Gabirols, Iben Esras also, sondern die verschiedenen Stimmungen, mit denen Heine diese Erlebnisse als Ausdruck der Gottessehnsucht, als Beispiele des typischen Dichterloses bewertet, gliedern und komponieren das Gedicht. Es ist bemerkt worden, wie in den späten Balladen Heines neben die sparsame, fast dramatische Technik eine episch lässigere, in der Fülle des Stofflichen schwelgende tritt. Ebenso charakteristisch für diese Periode scheint mir aber auch, daß das lyrische Element in der Ballade, das Sich-Ergehen im Stimmungsausdruck, das Gefühlvolle immer häufiger wird. „Prinzessin Sabbath“, „Jehuda ben Halevy“, „Bimini“, „Waldeinsamkeit“ sind die auffallendsten Beispiele. Das an sich umfangreiche „Präludium“ ist nur ein großer lyrischer Auftakt zum „Biliputski“.

Heine beginnt mit der Stimmungsnote religiöser Sehnsucht, hier in der besonderen Form der Sehnsucht nach Jerusalem, wie sie im 138. Psalm klagt:

„Reizend klebe mir die Zunge
An dem Gaumen, und es welle
Meine rechte Hand, vergäß' ich
Jemals dein, Jerusalem —“

Damit ist das eine Grundthema des Gedichtes angeschlagen. In der Jugendgeschichte Jehudas sind beide Urelemente seines Lebens bereits vorhanden. Er wird ein von heißer Gottesliebe Beseelter, er wird ein Dichter. Mit dem großen Hymnus auf die Dichtermürde schließt der erste Teil. Der zweite beginnt mit einem Stimmungskontrast: weiche Elegie neben dem stolzen Jubel der vorhergehenden Verse, und zugleich wird das Thema der Gottessehnsucht wieder aufgenommen durch den Psalm des Exils:

Bei den Wassern Babels saßen
Wir und weinten . . .

Das Thema erhält in den folgenden Strophen die besondere Betonung des „großen Judenschmerzes“, der sich dem Blick des Dichters

zum Weltleiden erweitert, gespiegelt im Bilde seiner eigenen, endlos währenden Qual. Gerade das Durcheinanderspielen dieses dreifachen Fühlens gibt den Strophen jenes eigentümlich mysteriöse, der Dichter selbst sagt: wie von einem Nachtalp Bedrückte. Das Poetenthema wird darauf wieder angeschlagen, aber jetzt hauptsächlich, um im Bilde des Troubadours die Sehnsucht Jehudas nach Jerusalem neu symbolisieren zu können. Der zweite Teil klingt tief elegisch aus:

Und sein sterbend Haupt, es ruhte
Auf den Knien Jerusalems.

Der dritte Teil beginnt mit dem starken Stimmungskontrast, der zunächst ironisch gefärbten Erzählung vom Untergang des Perserreiches und wie Alexander es in die weiten „macedon'schen Bluderojen“ eingesteckt habe. Die ganze erste Partie des Gedichtabschnittes gehört wieder dem Preis der Dichterpürde, alles sollen wir als Vorklang für die Verherrlichung des Zionsliedes empfinden. In der Erzählung vom Entstehen des Zionsliedes, vom Ende und von der Verklärung des Gottesängers schießen dann die beiden Hauptthemen wieder zusammen. Die Stimmung, in der dieser Abschnitt ausklingt, ist wieder jubelnd, von gesteigertem Glückgefühl durchweht. Um so schärfer wirkt der Kontrast jener familiären Neckerei, die uns aus den himmlischen Räumen ins Alltagsleben zurückführt:

Meine Frau ist nicht zufrieden
Mit dem vorigen Kapitel.

Die Erwähnung von Frau Mathildens angeblichen Pensionatskenntnissen¹ muß dann — zufällig genug — die Anknüpfung hergeben zur Weiterführung der Erzählung von dem jüdischen Poeten, damit das Thema vom Dichterlos im Apollo-Mythus, in der Erzählung vom „göttlichen Schlemihl“ aufgekipfelt werden kann. Das Thema der Gottesliebe tönt aufs neue an in der Erzählung von Gabirols Leben und Tod. Ich vermute, daß Heine nach den letzten Strophen noch eine kompositionelle Abrundung beabsichtigte, einen Schluß, in dem dies Thema noch einmal mächtig emporgeklingen wäre und der zugleich das Ganze hätte aushallen lassen. Seine Haupt-

¹ Vgl. Strodtmann, Heines Leben 2², S. 239.

arbeit bei der Vollendung aber wäre wohl Durchseilung, Beseitigung des wuchernden Details gewesen.

Man kann also sagen, Heine versuchte den „Jehuda“ zu komponieren, indem er die beiden Grundelemente sich fliehen und wieder vereinigen ließ, ein Spiel, das in der wechselnden Beleuchtung durch Stimmungskontraste stets neu belebt werden sollte. Die Bildersprache des Gedichts zeigt besonders, wie Heine aus dem Schatz der Erinnerung schöpft und wie dabei alte Symbole neuen Wert für ihn gewinnen. Er läßt Jehudas Sehnsucht nach Jerusalem genährt werden durch die Erzählung jenes wunderlichen Pilgers, in dem wir eigentlich den ewigen Juden zu sehen haben. Er schildert ihn:

. . ein Pilger, dessen Bart
Silberweiß hinabfloß, während
Sich das Barthaar an der Spitze
Wieder schwärzte und es aussah,
Als ob sich der Bart verjügte.

Dieses Bild hat für Heine stets den größten Reiz besessen. Es gewährte dem jungen Heine eine momentane Lösung aus innerer Spannung, als er selbst persönlich stark unter seinem Judentum zu leiden hatte. In einem Brief an Moser vom 8. Juli 1826 schreibt er: „Minder die Lust des Wanderns, als die Qual persönlicher Verhältnisse (z. B. der nie abzuwaschende Jude) treibt mich von hinnen.“ Er fährt dann fort: „Wie tief begründet ist doch der Mythos des ewigen Juden! Wir, die wir die Helden des Märchens sind, wir wissen es selbst nicht. Den weißen Bart, dessen Saum die Zeit wieder verjüngend geschwärzt hat, kann kein Barbier abrasieren.“¹

Und wieder einige Jahre später, als er das Problem des Judentums mehr aus der Ferne betrachtete, taucht das Bild wieder auf. In der „Stadt Lucca“ finden wir es im 13. Kapitel dort, wo Heine sich selbst mit seinem weiblichen Doppelgänger, der religionsverspottenden Lady Mathilde, im Gespräch zeigt, wie sie in einer Mischung von Abscheu und schauerlicher Ehrfurcht von dem „Urübelvolf“ reden, der „Volksmumie“, dem „Gespenst“, das zu seinem Unterhalte mit Wechselln und alten Hofen handelt.

¹ Karpeles² 8, S. 492.

„Sehen Sie, Mylady, dort jenen alten Mann mit dem weißen Barte, dessen Spitze sich wieder zu schwärzen scheint, und mit den geisterhaften Augen —“¹

Das Bild, das sich in jener Zeit innerlicher Entfremdung vom Judentum, der Abneigung gegen jede positive Religion überhaupt als ein Symbol tragischer Lächerlichkeit einstellt, erlebt jetzt in den „Hebräischen Melodien“ eine Auferstehung im Lichte neuen Fühlens. Ja, die Erscheinung Jehudas, der sterbend auf den Ruinen von Jerusalem sitzt, empfängt, trotzdem uns Heine an den Propheten Jeremias erinnert, auch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem ewigen Juden. Auch Jehuda schaut aus den „geisterhaften Augen“, die der Dichter an dem ewigen Weltwanderer sah. Übrigens finden wir auch die Neubelebung eines alten Bildes durch einen neuen Zug, die wir noch öfter beobachten werden:

Bis zur Brust hinunter fiel
Wie ein greiser Wald sein Haupthaar.

Durch dieses Beiwort „greiser“ ist dem Vergleich jede Trivialität genommen, denn die Vorstellung des Waldes selbst bekommt dadurch etwas Neues, Fremdartiges.

Und noch einmal kann man an einem der schönsten Bilder des „Jehuda ben Halevy“ dieses Zurückgreifen auf Früheres beobachten. Es ist der Vergleich der Hagada mit den hängenden Gärten der Semiramis:

Hoch auf kolossalen Säulen
Prangten Palmen und Cypressen,
Goldborangen, Blumenbeete,
Marmorbilder, auch Springbrunnen,

Alles klug und fest verbunden
Durch unzähl'ge Hängebrücken,
Die wie Schlingepflanzen ausfahn
Und worauf sich Vögel wiegten,

Große, bunte, ernste Vögel,
Tiefe Denker, die nicht fingen,
Während sie umflattert kleines
Zeisigvögel, das lustig trillert.²

¹ Ester 3, S. 416. ² Ester 1, S. 441.

In der „Romantischen Schule“ hatte Heine die Dichtung Tiecks mit einem verzauberten Walde verglichen, und in diesem Bilde, das in seiner deutschen Märchenart so verschieden ist von der orientalistisch üppigen Phantastik jener Verse, findet sich doch ein Zug, der auch ihnen eignet:

„Große schweigende Vögel wiegen sich auf den Zweigen und nickten herab mit ihren klugen, langen Schnäbeln.“¹

Das Bild dieser schweigenden langschnäbeligen Vögel muß als etwas besonders fremdartig Wunderbares den Dichter immer wieder angelockt haben, denn er verwendet es zu unheimlich grotesker Wirkung im „Atta Troll“: die ausgestopften Vögel in der Hütte der Uraka, die ihn von fern an Gesichter der Judengasse erinnern. Und in der Tropenlandschaft des „Präludium“ dürfen sie nicht fehlen:

Auf den Baumesästen schaukeln
Große Vögel. Ihr Gefieder
Farbenschildernd. Mit den ernsthaft
Sangen Schnäbeln und mit Augen,

Brillenartig schwarz umrändert,
Schaun sie auf dich nieder, schweigsam —
Bis sie plötzlich schrillend aufschrei'n
Und wie Kaffeeschwestern schnattern.²

Die Bilder in der „Prinzessin Sabbath“ haben ein wunderbar sinnliches und zugleich traumhaftes Leben, das dem Doppelcharakter des Ganzen entspricht. So das geheimnisvolle Raunen vor Sabbat-anbruch im Tempel:

Und der unsichtbare Hausherr
Atmet schaurig in der Stille.

Besonders kraftvoll komprimierend drückt Heine in einem Bilde zugleich aus, daß die Dämmerungstunde, in der die Schatten lang werden, den Sabbatzauber enden muß, und das unheimlich Wesenhaft der Verzauberungstunde selbst:

Wie mit langen Schattenbeinen
Kommt geschritten der Verwünschung
Böse Stund' . . .

¹ Elster 5, S. 287.

² Elster 1, S. 372.

Das Kolorit des „Jehuda ben Halevy“ wie der „Prinzessin Sabbath“ ist nicht bewegt von den starken Licht- und Farbenkontrasten, die wir in andern Romanzerogedichten bemerken und die für Heine in der letzten Zeit namentlich der Ausdruck einer qualvollen Stimmung werden. Außer an „Bisliputzli“ und die „Spanischen Atriden“ wäre da besonders an das „Sklavenschiff“ mit seinen brennenden Phantasiafarben zu erinnern.¹ Licht- und farbenreich sind auch die „Hebräischen Melodien“, aber sie haben eine hellere Farbenharmonie, keine schrillen Kontraste; namentlich ist in ihnen viel Leuchten und Klingen und Flimmern, ebenso wie in „Dimini“, das ja auch in der Grundstimmung enger mit ihnen zusammengehört als mit den andern. Nur an einer Stelle, wo die volle Verzweiflung des Dichters über sein eigenes Geschick wild hervorbricht, erhält das Kolorit dieses Gedichtes gleichfalls jenes wild Bewegte, jäh Aufzuckende und wieder Verlöschende:

Damals war so sonnengolbig
 Und so purpurn mir zu Mute,
 Meine Stirn umkränzte Weinlaub,
 Und es tönten die Fanfaren —
 Still davon — gebrochen liegt
 Jetzt mein stolzer Siegeswagen,
 Und die Panther, die ihn zogen,
 Sind verreckt so wie die Weiber,
 Die mit Pau' und Zimbelklängen
 Mich umtanzten, und ich selbst
 Wälze mich am Boden elend,
 Krüppel elend — still davon —

Im „Jehuda ben Halevy“ wird der gleichmäßig bewegte Fluß plaudernder Erzählung nur an ein paar Stellen unterbrochen durch den Ausbruch innerer Erregung, durch den rauschenden Wellenschlag

¹ Ich denke da besonders an die eine Stelle, die dem ganzen Gedicht ihr Gepräge gibt, die dunkle Nacht mit den übergroßen Sternen der Tropenlandschaft und darunter das Meer:

Sie bliden hinunter in das Meer,
 Das weithin überzogen
 Mit phosphorstrahlendem Purpurdust . . .

Man halte nur einen Augenblick diese Meerschilderung gegen die Nordseebilder des jungen Heine.

sich überstürzender Bilder — zum Beispiel beim Vergleich der Hagada mit den Gärten der Semiramis, Jehudas mit der Feuersäule, mit den Minnesängern der Provence, beim Edelsteinbilde und der „himmlischen Surprise“. An solchen Stellen empfangen wir dann wieder die Wirkung jener überströmenden Kraft bildlichen Ausdrucks, üppiger Produktivität aus dem hier angewandten stilistischen Lieblingsmittel Heines, der Häufung, eine Wirkung, die von seiner späteren Poesie so oft ausgeht — am auffallendsten in „Bimini“ — und ihr den Charakter orientalischen Reichtums leiht. Es liegt in der Konsequenz jener lyrischen Kompositionsweise, daß namentlich da, wo zugleich viel Handlung zu geben ist, tote Strecken neben Einzelpartien treten, auf die sich alle ziselierende Sorgfalt des Künstlers richtet.

In der „Prinzessin Sabbath“ ist entsprechend dem Traumhaften der Gesamtstimmung auch der bildliche Ausdruck verschleiert. Wo Heine von dieser verhaltenen Art abweicht, wie etwa in dem Kontrastbilde zur „Prinzessin Sabbath“: „die trampelnd deklamierende Passion, jenes Pathos, das mit flatternd aufgelöstem Haar einherstürmt“, da wirkt die Sinnfälligkeit dieser kräftigen Metapher fast peinlich. Im übrigen aber spricht hier überhaupt mehr als das Einzelbild — das im „Jehuda ben Halevy“ gleich einer Inkrustierung wirken kann — das Unbestimmte, Bewegliche, Flimmernde des Gesamtcolorits. Das wird nicht nur durch die Schilderungen des clair-obscur im Tempel, des Lichtes im sabbatlichen Zimmer hervorgebracht, das beruht vor allem auf der Art, wie das Lautliche gehandhabt ist. Die Alliteration ist stark verwendet, in manchen Strophen ganz durchgeführt, oft in tonmalender Absicht:

Zieht ein Wispern und ein Weben,

Atmet schaurig in der Stille.

Stille! Nur der Seneschall

(Vulgo Synagogenbiener) . . .

In gleichem Sinne sind die Vokale ausgewählt. In der Strophe:

Durch das Haus geheimnisvoll

Zieht ein Wispern und ein Weben,

Und der unsichtbare Hausherr

Atmet schaurig in der Stille

bringt das Zueinander der spigen hellen und der vollen dunklen Laute im Verein mit jenem Rascheln und Zischeln der Konsonanten wirklich den Eindruck von etwas unruhig flüsternd Bewegtem hervor, durch das hindurch ein paar tiefe Atemzüge hörbar werden.

Dieses wechselweise Abgestimmtsein auf einen oder den andern Laut erzielt auch noch in andern Versen sinnliche Eindrücke und hat zugleich rein musikalische Reize. Auch der Betonungswechsel ist wieder im Sinne überraschender Wirkung verwendet:

Bis er énblich lautaufjubelnd

Stolz aufflattern auch die Kerzen.

Das leise zischende Geräusch des verlöschenden Lichtes lebt in den letzten Versen:

Und er tunkt es in die Rásse,
Dafß es knistert und erlischt.

Disputation.

Am 28. August 1851 schreibt Heine an Campe: „Mein Bruder wird Ihnen also in einigen Tagen mein Manuscript einhändigen. Das erste, was Sie zu thun haben, ist, daß Sie die ganze dritte Abtheilung, welche „Hebräische Melodien“ überschrieben ist, von sicherer Hand abschreiben lassen Denn diese ganze Partie existiert nur in diesem Originalmanuscript Das Gedicht, welches „Disputation“ überschrieben ist, machte ich nach Ihrer Abreise in großer Eile; das vorhergehende ist eigentlich nur ein Fragment — es fehlte mir die Muße zu Feile und Ergänzung Die Mängel, welche einem Buche durch solche Eilfertigkeit anhaften, bemerkt nicht die große Menge, aber sie sind darum nicht minder vorhanden und quälen manchmal das Gewissen des Autors.“ Am 7. September schreibt er an Campe als Antwort auf dessen Empfangsbestätigung und bittet um Korrektur eines sachlichen Fehlers, der zweimal im „Jehuda ben Halevy“ vorgekommen sei. Am 1. Oktober ordnet er brieflich eine Änderung der vorletzten Strophe der „Disputation“ an. Es geht hieraus das Abfassungsdatum des Gedichtes einigermaßen sicher hervor. Es muß zwischen 9. Juli und 28. August

entstanden sein (wahrscheinlich im August): am 9. Juli berichtet er der Mutter von dem bevorstehenden Besuch Campes, am 21. August schreibt er, Campe sei wieder fort — ein genauerer Termin für seinen Pariser Aufenthalt läßt sich aus der Korrespondenz nicht ermitteln —, am 28. August war das Gedicht vollendet. Man darf aus den Bemerkungen des Briefes vermuten, daß der „Jehuda ben Halevy“ kurz vorher entstanden ist.¹ Wäre er älter, so sieht man nicht ein, warum Heine, der ein so empfindliches Künstlergewissen hatte, bei der letzten Redaktion des Romanzero nicht die Mängel, die er selbst empfand, getilgt hat, wenn er von vornherein beabsichtigte, es dem Buch einzuverleiben. Wenn er das Gedicht erst kürzlich geschrieben hatte, so erklärt es sich leichter, daß er es nun, da die Zeit drängte, wie es war, in Druck gab. Auch spricht dafür, daß er nach eigenem Bekenntnis die eilige Niederschrift der „Hebräischen Melodien“ an Campe übersenden mußte und schnell eine Abschrift für sich nehmen ließ.

Diese Vermutung hat auch innere Gründe für sich; die „Disputation“ gehört innerlich so nah mit den andern „Hebräischen Melodien“, besonders dem „Jehuda“ zusammen. Eins ist erst ganz aus dem andern zu verstehen. Wir kommen noch hierauf zurück.

Heine schöpfte die Anregung zu diesem Gedicht aus dem Basnage. Im 5. Band, Kapitel 12 fand er berichtet, wie sehr die spanischen Geistlichen den dialektischen Scharfsinn der Rabbiner fürchteten: „On fit aussi des Décrets pour garentir les peuples d'être séduits

¹ Daß er aus der Leidenszeit stammt, verbürgt die Strophe „Still davon — gebrochen liegt jetzt mein stolzer Siegeswagen“. Eine weniger deutliche Anspielung steht übrigens im „Präludium“ zum „Bisliputli“:

Aus gesundem Boden sprossen
Auch gesunde Bäume — keiner
Ist blasiert und keiner hat
In dem Rückgratmark die Schwindsucht.

Sie erlaubt es aber, das Gedicht mit Sicherheit zu den Romanzen zu rechnen, die Heine nach eigenem Bekenntnis (Nachwort zum Romanzero) in den Jahren 1848—1851 geschrieben hat. Daß er sich im gleichen Gedicht „des Lebens treuester Sohn“ nennt, der nur der Verstorbenen Manieren angenommen habe, ist als Anspielung auf jenes uns bekannte zwiespältige Verhältnis zu Leben und Tod zu beziehen.

et de l'illusion où il pouvaient tomber C'est pourquoi les Conciles se servoient de l'autorité qu'ils avoient sur cette Nation opprimée, pour lui defendre de disputer avec les Chrétiens . . .¹ Im folgenden Kapitel nun erwähnt Basnage eine öffentliche Disputation zwischen dem Dominikanermönch Paul und dem Rabbi Moses Nachmanides.² Sie fand in Gegenwart des Königs Jakob von Aragon statt. Heine übertrug die Rolle des Zuschauers auf König Pedro den Grausamen, der im Balladensinn ja weit interessanter war als irgend ein beliebiger Fürst. Von ihm las er im Basnage (Band 5, Kap. 16, S. 1784), daß er den Juden wohlgesinnt war und daß sie es ihm durch Treue dankten. Sie verschanzten sich in ihrem Ghetto zu Toledo und weigerten dem königlichen Brudermörder Henrico Transmatore den Eintritt.³ Das Wesentliche war, daß Heine hier die Juden als Schützlinge des Königs geben konnte: sie dürfen in der Stimmung, die ihn jetzt beherrscht, nicht nur die Verfolgten sein; sie müssen mehr komisch als tragisch erscheinen.

Heine kannte von den „Spanischen Atriden“ her die Geschichte Pedros, er wußte, daß er nie mit der schönen französischen Prinzessin, die man ihm vermählt hatte, Hof hielt, daß er sie seit der Hochzeit nicht mehr sah. Er ändert diese Tatsache, um die Situation, die er wünscht, um eine Nuance zu bereichern. Die reizvoll launische Französin, die er nach seinem oft gezeichneten Bild der Pariserin⁴ gibt, — „elle était blanche et rose, de bonne grâce et de bonne entendement“, wissen die Quellen von ihr zu rühmen — muß aus ihrer ahnungsvollen Verständnislosigkeit heraus das erlösende Wort in all den steifen Ernst und die komische Feierlichkeit hineinwerfen.

Nur wenig also bietet, wie wir sehen, die Quelle. Nicht einmal den äußeren Hergang, sondern nur Umrisse davon. Nicht einmal so viel wie beim „Kampfen“, beim „Schlachtfeld bei Hastings“, wo

¹ Basnage a. a. O. Bd. 5, S. 1694. Vgl. „Disputation“ Strophe 25.

² Von ihr ist auch bei Sachs die Rede.

³ S. dazu Variante zur „Disputation“ Ekke 1, S. 560.

⁴ Im „Atta Troll“, in den Briefen, die von seiner Frau sprechen, an den Stellen, an denen er seine ersten Pariser Eindrücke schildert.

sie den Rahmen der Erzählung gab, den Heine aus eigenem Besitz ausfüllt. Hier ist ihm kaum mehr geboten worden als ein Reizwort, und sofort setzt die schöpferische Phantasie ein: alles ist da, Situation, Handlung, Rede und Gegenrede.

Wir haben hier die Souveränität der Erfindungskraft, von einem starken Grundgefühl angetrieben; sie bedarf nur des leisesten Anstoßes vom Tatsächlichen her.

Dem Grundgefühl nach betrachtet ist dieses Gedicht Selbstbefreiung aus der wehen, ja wehleidigen Stimmung, dem erinnerungsfeligen Leidensmut der „Hebräischen Melodien“. Aber dies Gefühl scheint sich schnell in eine überlegene, vor allem geistig belebte Stimmung umgesetzt zu haben. Das Schicksal seines Volkes und der Dichter seines Volkes waren ihm für Momente der stärkste und vielleicht auch schönste Ausdruck irdischen Leidens überhaupt. Seine Natur verlangt jetzt gebieterisch nach dem Ausdruck entgegengesetzter Stimmung, nach der Erlösung aus der Sentimentalität durch die Ironie. Wie schafft sich Heine die Vorbedingungen dazu? Dort waren die Juden die Unterdrückten; hier stehen sie fast gleichberechtigt dem christlichen Gegner gegenüber. Ein König schützt sie, läßt sie unter gleichen Voraussetzungen wie die Feinde kämpfen. Sofort ist für Heine, der sich die Tatsachen so gruppiert, alles anders. Dort waren dieselben verwunschene Prinzen, Minnesinger Gottes oder Jerusalems, irrende Ritter der Jehovaidee, die hier wasserscheue Juden im Kastan sind mit dem Schabbesdeckel auf dem Kopf, mit der schlau-trockenen Rede-weise, die selbst in Versen hie und da nach Jargon klingt und sich nur selten zu biblischem Ton erhebt. Wieder verstärkt Heine wie in der letzten Romanze des „Vizlipuzli“ den grotesken Eindruck durch das abichtlich Moderne der Rede. Das Religiöse, das sie vertreten, ist nicht mehr glühende Gottessehnsucht, sondern fanatischer Dogmatismus und materialistischer Fetischdienst; gegen sie sowohl wie gegen den Christenpriester ergießt sich der zersessende Hohn des Dichters. Nur: ein wenig besser geht es ihnen doch als den Christen. Für den Rabbi hat Heine trotz der Schlußverse jene gewisse ironische Sympathie, die so oft seinen antisemitischen Spott kennzeichnet; für den Mönch hat er nur Hohn. Dem stupiden Schimpfer steht im

Anfang ein scharfsinniger, überlegener, zuerst höflich-intelligent zurückhaltender Mann gegenüber. Ja, selbst als er bei sehr lächerlichem Anlaß „rappelföpig“ wird, gleicht diese Stelle nicht ganz der bitterhöfen Verspottung der Transsubstantiation, die der Dummheit des Frater Jose in den Mund gelegt wird. Heine läßt zwar gerechterweise den einen Pfaffen die Seligkeit so schlaffenmäßig ausmalen wie den andern. Aber ohne zu wollen, verliert er sich behaglich in kulinarische Feiertagsreminiszenzen, und viel mehr humoristisch als die entsprechenden Verse des Mönchs wirkt die naive Erzählung des Rabbi von dem mit den zehn Geboten zugleich erteilten Kochrezept.¹

Man muß das Gedicht nicht allein lesen. Wenn man es direkt im Zusammenhang mit den andern liest, nicht als zeretzendes Schlußepigramm, sondern als das Erzeugnis eines Kontrastgefühls von gleicher Stärke wie das ursprüngliche², dann stellt sich die volle Wirkung ein, und wir hören innerlich die Verse eines andern Apostaten:

Die Narrenkappe werf' ich lachend in die Luft,
Denn ich entsprang!

Bezeichnend für den Charakter der beiden ersten Gedichte war die gelöste Stimmung, die bald üppige bald traumhafte Phantastik, der lebenswürdige Humor. Das Vorherrschen einer solchen Gemütsverfassung hatte vielleicht zu lockernd auf die Form eingewirkt, die bei weiter angelegten Dichtungen Heines stets leicht zerprengt wird durch einen phantastischen Einfall, ein Überquellen des Gefühls. So bestand der Formreiz dieser Gedichte mehr in der Tönung des Ganzen und in der Durchbildung einzelner Partien als in der straffen kompositionellen Gliederung. Im Gegensatz dazu ist die „Disputation“ — die einem besonders kühllaren Seelenzustand entstammt, in dem

¹ Gott als Koch: das gleiche Motiv, das in der „Prinzessin Sabbath“ so lebenswürdig schelmisch behandelt wird, erscheint hier mit größerer Komik, aber man merkt doch, wie Heine hier wieder einmal im Nachgeschmack koscherer Küche schwelgt. Die jüdische Küche, das war ja ein Band, das Heine auch in den Zeiten stärkster Entfremdung noch mit dem Judentum verknüpfte. „Ihr habt die beste Religion, auch lieb ich das Gänsegekröse.“ Dieser familiäre Reiz, so gut wie das Vergnügen an der jüdischen Anekdote, verliert seine Kraft so leicht über keinen Juden — sei er der Lebensstimmung seiner Väter auch noch so feindlich geworden.

² Vgl. aber oben S. 43.

überlegene Intelligenz bereit scheint, jeder Erscheinung einen witzigen Tagenschlag zu versetzen — trotz ihres Umfanges von festem inneren Bau. Die Dreigliedrigkeit ist deutlich erkennbar. Der erste Teil bis Strophe 21 exponiert gleichsam die Vorfabel der Komödie, der wir beiwohnen sollen, schildert Situation, Bühne, Zuschauer. Der zweite Teil von Strophe 22 bis 63 gibt den ersten Anprall der Kämpen aufeinander. Das Doppelthema einer grotesken Religionsverhöhnung und der Kontrastierung der beiden ungleichen Pfaffen wird hier durchgeführt. Die Rede des Mönchs ist wiederum dreigliedrig: dogmatische Auseinandersetzung, Verwünschung und Bedrohung des Gegners, Anlockung mit Himmelsfreuden. Die erste Antwort des Rabbi ist mit besonnener Erwägung nicht parallel gebaut, sie enthält nur die dogmatische Auseinandersetzung, die zugleich das christliche Dogma zu verhöhnern sucht, und die Anpreisung der spezifisch jüdischen Himmelsaussichten, die den Mönch ködern sollen. Die Beschimpfung des Gegners fällt zunächst gemäß dem Charakter des Rabbi aus. Durch diese Lücke ist die Steigerung im dritten Teil möglich, kann der eigentliche Sinn herausgearbeitet werden, nachdem die Spannung genügend erregt ist. Denn wie in dem zweiten Teil ein Hauptwitz in der Kontrastierung der beiden Pfaffen und ihrer Reden lag, die dem Rabbi unsern heimlichen Anteil zu sichern schien, so wirkt jetzt mit doppelter Kraft die Tatsache, daß, wenn nur das richtige Wort gesprochen wird, all die scheinbaren Unterschiede aufhören. Wenn sein Fetisch, der Tausves-Zontof, beleidigt wird, holt der besonnene Rabbi das ganze Schimpf- und Fluchregister nach und versteigt sich bis zu dem epigrammatisch herausgeholtten Satz: „denn der Tausves-Zontof, Gott, das bist du!“ Nun erst, da alles in dem Hexenkessel orthodoxer Wut aufzubodeln scheint, da man das Überschnappen der Stimmen zu hören meint, ist das Schlußepigramm genügend vorbereitet. Die Grundstimmung begünstigt hier einmal die mehr dramatische Komposition.

Auch in diesem Gedicht ist die Diktion reich, die Ausdrucksfülle scheint unerschöpflich in den aufzählenden Schilderungen des Jenseits wie in den Schimpfreden. Aber wie im „Jehuda“ bei derartigen häufenden Stellen alles hinzueilen schien auf das alles andere überflügelnde letzte Bild, so hier auf den schlagendsten zynischen Ausspruch,

die epigrammatisch gefaßte Verbheit, das unfreiwillig komische Wort.¹ Die Varianten zeigen Heines Bemühung um das Herausarbeiten solcher Stellen. Das witzig-intellektuelle Wesen des ganzen Gedichts spiegelt sich auch im Satzbau; namentlich in den Anfangstrophen bedient er sich fast nur haarscharfer Antithesen.

Endlich das Schlußepigramm. Über seinen tieferen Sinn, über seinen Weltanschauungswert haben wir schon früher gesprochen.² Aber die merkwürdige Einkleidung ist in ihrer Bedeutung für Heine noch zu erörtern. Halten wir dies derbe Schlußwort zusammen etwa mit dem Gedicht „Ruhelechzend“, mit dem Schluß des Gedichtes „Für die Mouché“, so erkennen wir die Verwandtschaft. Das Ungeekeltsein von laut und wichtig sich geberdenden Streitfragen, Inhalten des wirklichen Lebens, kleidet sich hier wie dort in den nervösen Abscheu vor physisch Unangenehmem. Das verletzt das Ohr wie Klaviergeklimper, wie Felsgeschrei, beleidigt die Nase wie übler Geruch. Die fast weiblich zarte Organisation Heines offenbart sich in der Art, wie er alles auf das sinnliche Gebiet hinüberspielt.³ Die Frage ist

¹ Einleitung. ² S. 10.

³ Daß Heine hier ein Geruchssymbol wählt, wird den Kenner seiner Organisation und seiner Stilmittel nicht überraschen. Wie für alle impressionistischen Künstler haben auch für ihn die verfeinerten Erlebnisse der niederen Sinne eine große Bedeutung. Sehr früh schon beginnt bei Heine neben der traditionellen Verwendung der Düste als typisches Element einer typisch dekorierten Frühlinglandschaft, neben der romantischen Auffassung der Düste als Seele der Blumen eine eigenartigere und differenziertere Beschreibung von Geruchserlebnissen. In romantischer Art werden Düste als Stimmungswerte verwendet, z. B. im „Rabbi von Bacharach“ (Ester 4, S. 457), in der „Italienischen Reise“ (Ester 3, S. 253), in den „Elementargeistern“ (Ester 4, S. 424) u. ö. Originellere Bezeichnungen und Beschreibungen stammen meist aus Heines reiferer Zeit, z. B. „Ein Konzert von Wohlgerüchen“. Der Kräuterdust in der Hütte der Uraka („Atta Troll“) ruft erst die phantastische Gemütsverfassung hervor, die die Vision der „Wilde Jagd“ vorbereitet. Zu dem Bilde der Tropenlandschaft, die bei Heine allmählich die heimatische zurückdrängt, geben die sehr schwelgerisch beschriebenen Düste die Stimmung an und bezeichnen zugleich das Wesen dieser exotischen Welt („Praeludium“, „Bimini“). In den von uns behandelten Gedichten sind sie wesentliche Stimmungsmomente (der Blutdust im „Bislipluzzi“, die Sabbatdüfte in der „Prinzessin Sabbath“). Geruchstumpfsheit ist für Heine Seelentumpfsheit. Das macht für den feinsühligen Menschen „das Duell mit einer Wanze“ im übertragenen wie im Wortsinne so unleidlich, daß noch der Mißdust des zertretenen Ungeziefers peinigt.

ja einfach indiskutabel, weil den Fragestellern die erste Voraussetzung für den kultivierten Sinn fehlt: ästhetisch extragbar in der Form zu sein.

Die Engländer sind Heine bekanntlich ein Greuel. Er faßt seine Abneigung einmal in den Argwohn zusammen, daß sie Rosäpfel und Apfelsinen nicht durch den bloßen Geruch voneinander unterscheiden können. Wessen Nerven aber hier feinfühlig reagieren, den bedrohen zwar, so meint er, allerhand Leiden, aber er lebt auch ein reicheres Leben in der Gegenwart wie in der Erinnerung. Denn die Düste beschwören Erinnerung und Phantasie. Sie bleiben am längsten von allen Erlebnissen in der Erinnerung, und die Erinnerung an einen Duft ruft für Heine das ganze Milieu, in dem er genossen wurde, wieder hervor. Ein unverlöschlicher Zug im Erinnerungsbild des verstorbenen Vaters ist der feine Mandelduft der gepflegten Hand, die dem Knaben Morgens zum Kusse gereicht wurde (vgl. auch Dusterinnerungen im „Praeludium“). Durch diese assoziative Kraft können Düste die ganze früher durchlaufene Gefühlsskala wieder erwecken. Und darum werden sie so oft Symbol für die Zustände glücklicher und quälender Erinnerung:

Wo sind die Rosen, deren Liebe
Mich einst beglückt — all ihre Blüte
Ist längst verwelkt — gespenstisch trübe
Spukt noch ihr Duft mir im Gemüte.

Ähnlich in den „Lazarusliedern“, wenn ihn Erinnerung an ungenossene Liebesstunden verwirrt:

Oft im Gedächtnis höhrend, quälend,
Spukt der verschmähnten Blumen Duft.

„Der Strauß, den mir Mathilde band“, ist aus solch einer Dusterinnerungskonzeption zu verstehen. Man beachte die Metapher „parfümierte Erinnerungen“. Diese Tatsachen werden wichtig für den Stil, den kondensierten Ausdruck inneren Lebens. Neben jenem Zusammenhang mit dem Gefühls- und Erinnerungsleben bekommen die Gerüche aller Art eine verstandesmäßige Bedeutung. Sie charakterisieren das Wesen einer Sache, die bestimmt nicht riecht, witzig-intellektuell. Selbst die Übertragungen auf das Abstrakteste, so stereotyp sie werden, behalten noch eine Gefühlssnote. Vom „Seelenduft“ spricht Heine gern; von den Hamburger Krämern sagt er:

„Sie handeln mit den Spezerei'n
Der ganzen Welt, doch in der Luft
Trotz allen Würzen riecht man stets
Den faulen Schellfischseelenduft.“

„Jungfräuliche Seelen gibt es, die nach grüner Seife riechen“. In Racines Brust „duften die ersten Beilichen des modernen Lebens“. Schließlich kann das Wesen einer ganzen Zeit (vgl. das freche Schlußkapitel des „Wintermärchens“), ja, das Leben selbst durch den Geruch symbolisiert werden. Statt: „ich habe gelebt“ sagt Heine:

„Ich habe gerochen alle Gerüche
In dieser holden Erdenklüche.“

Und mit dieser Verhöhnung des Außen trifft er zugleich die innerlichen Werte der Frage mit vernichtendem Streich. Heine mag gefühlt haben, daß er gut täte, diese Gesinnung, die jeder sachlichen Parteinahme letzten Endes mit dem Rechtsanspruch darauf, daß man nicht angewidert werden will, ausweicht, einer Frau in den Mund zu legen.¹ Und so wirkt trotz des wenig damenhaften Ausdrucks jenes Schlußepigramm aus dem Munde der launisch-anmutigen Französin besonders überzeugend. Um die beste Vorbereitung gerade dieser Zeilen durch die vorhergehende Strophe hat Heine sich, wie die Varianten zeigen, viel bemüht.

Der Pessimist drückt seine Weltanschauung sinnlich-symbolisch aus: das Leben rieche schlecht („Ganz entsetzlich“: Elster 2, S. 88). Vom „schönen Erdenduft und Mißgeruche“ spricht er im „Jehuda“. Und in die Reihe dieser Bilder gehört auch das Schlußepigramm der „Disputation“.

¹ Hier, wo er nicht, wie in den andern Gedichten, selbst sprechen kann als der durch das Leiden Überfeinerte, dem alles Leben roh und albern erscheinen muß.



III.

Der Dichter Firdusi.

Heines Gedicht „Firdusi“ erschien in demselben Jahr wie Schacks Werk „Heldensagen des Firdusi zum ersten Mal metrisch aus dem Persischen übersetzt“. Es liegt zunächst nahe, daran zu denken, daß Heine unter dem unmittelbaren Eindruck dieses Werkes durch eine wirkliche Berührung mit dem originalen Geiste des ihm schicksalverwandten Poeten seine Dichtung geschaffen habe. Dies ist aber unmöglich.

Das Manuskript des Romanzero war Anfang September 1851 in Campes Händen¹; das Buchhändler-Börsenblatt verzeichnet das Erscheinen des Schackschen Buches erst am 30. Oktober.²

Das Schicksal des persischen Dichters wird Heine zuerst durch Goethes Noten zum West-östlichen Diwan bekannt geworden sein. Die knappen Sätze verkürzen die Darstellung in Hammers „Geschichte der schönen Redekünste Persiens“ auf das allernotwendigste:

„Firdusi beginnt das Schah Nameh unter günstigsten Umständen; er wird im Anfange teilweis' hinlänglich belohnt, nach dreißigjähriger Arbeit hingegen entspricht das königliche Geschenk seiner Erwartung keineswegs. Erbittert verläßt er den Hof und stirbt, eben da der König seiner mit Gunst abermals gedenkt“

Dieses Werk (Schah Nameh) ist ein wichtiges, ernstes, mythisch-historisches National-Fundament, worin das Herkommen, das Dasein, die Wirkung alter Helden aufbewahrt wird . . .“

¹ Karpeles 9¹, S. 386.

² Freundliche Mitteilung der Hinrichschen Buchhandlung in Leipzig.

Man kann vermuten, daß Heine im Goethe lesend, in einer Zeit als das Problem des Dichtergeschicks besonders stark an seinem Herzen riß, durch diese wenigen, kühlen Sätze getroffen wurde, daß es ihn verlangte, näheres von den Umständen dieses Schicksalverwandten zu hören. Quellen, die ihm Firdusis Leben mit all den Einzelheiten erzählten, die wir in seiner Romanze wiederfinden, waren ihm leicht zugänglich. So vor allem Goethes Hauptquelle, Hammers Werk. In zweiter Reihe kommen dann in Betracht Görres' Heldenbuch von Fran (Berlin 1820), das eine Prosaübersetzung des Schah Nameh und eine große charakterisierende Einleitung gibt, und Julius v. Mohls 1838 erschienene französische Übersetzung. Heine mag vielleicht, als er für sein Buch über die Romantische Schule sich mit Görres, freilich unfreundlich genug, beschäftigte, von jener Übersetzung Kenntnis gewonnen haben, so daß ihm mindestens der Titel gegenwärtig war.

Weiter ab liegen für den Dichter die älteren Werke, englische Übersetzungen, wie die von Champion, und Atkinsons, mit einer großen Einleitung versehene englische Prosaübertragungen. Keine der in den Einleitungen gegebenen Darstellungen schließt eine Benutzung geradezu aus; sie enthalten alle die wesentlichen Züge des Gedichtes, nur müßte Heine bei der einen oder andern mehr Züge ausgeschieden haben.

Ich gebe die Überlieferung nach Hammer, die mir der Heineschen Version sehr nahe zu stehen scheint, und notiere von den übrigen Quellen nur die Abweichungen.

Hammer¹ preist Firdusis Dichtergröße in überschwänglichen Worten. Er erzählt, daß er ein Gärtnersohn aus der Stadt Tus gewesen sei. Einige hätten seinen Namen, der Paradiesische, davon hergeleitet, daß sein Vater Gärten vor der Stadt besessen.

„Wenn auch, so verdiente er ihn weit mehr noch durch die himmlische Macht der Dichtkunst, die irdische Gärten in Paradiese umzaubert.“ Ich übergehe die für Heine belanglose Geschichte von Firdusis Einführung bei Ansari, dem Hofpoeten des Schah Mahumed von Gasna, durch ein glänzend poetisches Extemporieren und erwähne nur, daß nach allen Versionen Firdusi, schon während er am Schah

¹ Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blüthenlese aus zweyhundert persischen Dichtern. Von Joseph von Hammer. Wien 1818. S. 50 ff.

Nameh arbeitete, durch Höflinge beim Schah der Kezerei verdächtigt worden sei. „Dieser (Firdusi) vollendete unterdessen das Schahname, und brachte es dar in der Hoffnung, dafür ein Gut und den Zutritt zu der innigsten Gesellschaft des Sultans zu erhalten. Mahmud, schon wider ihn eingenommen, sandte ihm sechzigtausend Silberstücke für sechzigtausend Doppelverse¹, eine Belohnung, die dem Dichter um so geringer dünkte, als er für die ersten tausend Verse eben so viele Goldstücke erhalten, und jetzt, nachdem er dreßig volle Jahre auf die Arbeit verwendet hatte, nicht minder belohnt zu werden hoffte. Da er sich eben im Bade befand als man ihm die 60,000 Silberstücke brachte, so vertheilte er sie auf der Stelle, indem er 20,000 dem Inhaber des Bades, 20,000 dem Verkäufer des Zukaa (Sorbetes), und 20,000 dem Ueberbringer als Bothenlohn gab. Dann verbarg er sich zu Gasna und schrieb in das Exemplar des Schahname, das er aus der Bibliothek des Sultans zu entwenden Gelegenheit gefunden, satyrische Verse wider den Sultan, worunter sich die folgenden befanden:

Dreßig Jahre schrieb ich, daß zum Lohne
Mir der Schah verehere Thron und Krone.
Wenn ein Schah des Schahes Vater wäre,
Hätt' er mir erwiesen goldne Ehre . . .

Firdussi blieb vier Monate in Gasna verborgen² und begab sich dann nach Herat, wo er sich bey dem Buchbinder Abumaali einige Zeit aufhielt, bis Abgeordnete des Sultans ankamen die ihn aufsuchten. Er entfloh mit Mühe nach Tus, und da er sich auch da nicht sicher sah, trennte er sich von seiner Familie und seinen Verwandten und flüchtete nach Kostendar, wo Jßfehede Dschordschani in

¹ Bei Heine zweimalhunderttausend Verse. Die Zahl findet sich nicht genau so in einer der genannten Quellen; doch erklärt sich die Änderung leicht aus metrischen Gründen.

² Bei Atkinson und Mohl wird erzählt, daß der Sultan hochezürnt drohte, den Dichter vor die Füße der Elefanten legen zu lassen, daß Firdusi sich zunächst angstvoll vor ihm zu Boden warf und eine Scheinversöhnung herbeiführte, dann aber entwich und die Satire dem Sultan in die Hände spielte. Wenn Heine die Version kannte, so hat er sie verschmäh't, weil sie zu seinem „Firdusi“ nicht paßt. Bei Hammer wird dieser Streit mit dem Sultan vor die Zurückweisung des Silberlohnes verlegt und auf den Verdacht der Kezerei zurückgeführt. Damit war der Sinn ein ganz anderer.

Namen Minotschehrs des Sohns Kabus Statthalter war. Dieser nahm den Dichter gütig auf und versprach ihm 160 Mistale Gold, wenn er die Satyre auf Sultan Mahmud aus dem Schahname wegstreichen wollte.¹ Firdussi ging den Handel ein und kehrte dann nach Tus zurück, wo er im Stillen fortlebte.

Sultan Mahmud hatte unterdessen den Zug nach Indien unternommen. Als er eben einen Brief an den König von Dehli geschrieben, wandte er sich gegen seinen Wesir Ahmed Ben Hassan Meimendi mit der Frage, was zu thun, wenn die Antwort nicht seinem Wunsche gemäß ausfalle. Der Wesir antwortete mit diesen Versen des Schahname:

Wird Antwort wider Wunsch dir zu Theile,
Esfrasiab! lass' dann Schlachtfeld und Keule.

Mahmud erinnerte sich Firdussis und fragte wie es ihm gehe. Der Wesir ergriff diese Gelegenheit zu Gunsten des Dichters und sagte, daß er alt und verborgen in seiner Vaterstadt Tus lebe. Mahmud ließ zwölf Pferde mit Indigo beladen, und sandte sie als ein Geschenk für Firdussi, aber als diese Karawane bey einem Thor der Stadt Tus einzog, ging bey dem anderen Firdussi's Leichenzug heraus.“²

Wieder zeigt die Quellenvergleichung, wie Heine bei scheinbar großer Treue der Überlieferung gegenüber Wesen und Sinn der Fabel herausmeißelt. Die Änderungen scheinen geringfügig; sie sind es nicht.³

Zunächst läßt er alles fort, was die Tat des Sultans entschuldigen, sie nicht als undankbare Treulosigkeit, Tyrannenlaune

¹ Auch bei Mohl, der die Exilerlebnisse Firdussis etwas anders erzählt, steht dieser Zug, dessen Nichtbeachtung wieder für Heine charakteristisch ist.

² Andere Berichte erzählen die Legende vom Tode Firdussis, der auf der Straße ein Kind jenen Vers aus seinem Königsbuch singen hörte: „s'il avait eu un roi pour père, il aurait mis sur ma tête une couronne d'or“, und daß er, so an sein tragisches Mißgeschick erinnert, zusammenbrach und an seinem eigenen Tiede starb.

³ Bei Mohl wird jene Version, daß ein Vers Firdussis den König an ihn erinnert, nur in einer Note berichtet. Jener Fürst, bei dem Firdusi sich zuletzt aufhält und der ihm die Satire abkauft, hält dem Schah sein Unrecht vor. Hat also Heine die Version bei Mohl gelesen, so hat er wohl die andere von Hammer erzählte bewußt gewählt.

erscheinen macht. Man erfährt nichts von Neidern, die Firdusi verleumdeten, nichts davon, daß dem Sultan ein Minister im letzten Moment geraten, Silber statt Gold zu senden. Auch jener perfide Zug, daß der Sultan „für jeden seiner Verse einen Toman ihm versprochen“ — jener Doppelsinn der Rede, der nicht deutlich Gold oder Silber nennt, scheint mir Heines Eigentum. In den Berichten heißt es entweder, daß Gold versprochen war oder (wie bei Hammer) daß Firdusi nach einer früheren Belohnung dies erwarten konnte. Hauptsächlich aber arbeitet Heine die stolze Charakterfestigkeit des Poeten heraus. Er vermeidet alles, was ihn als ängstlich oder voll kleiner Nachsicht darzustellen geeignet ist: das Sichverborgenhalten, die Angst vor dem Zorn des Schah; vor allem aber verschweigt er jenen Zug, daß Firdusi sich sein Schmahgedicht durch Geld abkaufen ließ.¹ Heine, der seine Feinde so gern in „singende Flammen“ bannt, erwähnt jene Satire nicht; mit verächtlichem Schweigen kehrt sein Firdusi aus der Hauptstadt in die Heimat zurück. An Stelle der Satire legt er ihm ein Selbstgespräch in den Mund, dessen Bedeutung noch zu beachten ist. Kein Vermittler erinnert bei Heine den Fürsten an den vergessenen Dichter — die Macht des Liedes tut es allein. Alles Licht fällt auf diese Gestalt. Das was Menschen und Geschick gegen ihn verschulden, erscheint schwerer als in der Überlieferung. Firdusi ist die königliche Dichterseele, die das typische Dichterlos trifft. Er ist der Narr des Glücks, der göttliche Schlemihl, den das Glück erreicht, als es zu spät ist.

Aber für Heine wurde diese Fabel das Gefäß eines noch intimeren, persönlichen Gefühles. Sein Erlebnis mit Karl Heine hat zweifellos einen bedeutenden Anteil an der Entstehung des „Firdusi“.

Es bedeutet nicht zu viel für das Verständnis des Kunstwerkes, diese Erlebnisse zu kennen, wohl aber die von ihnen erzeugten Gefühlskräfte, aus denen heraus Heine das an sich äußerliche Mißgeschick des Firdusi zu einem wahrhaft tragischen umschaffen konnte. Er läßt uns empfinden, daß hier ein Verrat begangen wird, der ein edles Leben mit Bitternis füllt, und die tiefe Ironie der Endverse erscheint uns

¹ Vielleicht hat gerade das einen allerpersönlichsten Grund.

als notwendiger Abschluß solchen Verrates. Und was mir besonders wichtig scheint: es läßt sich hier etwas für den späteren Heine Typisches beobachten: wie ihm zuweilen aus trüber zorniger Leidenschaft ein ruhiges Leiden, aus Unreinem Reines entstand. Ich möchte sagen: was er in reineren Momenten jener schlimmen Zeit in sich vermifste, was als Wunsch oder Sehnsucht in ihm lebte, was er als unvollendetes Gefühl in sich vorfand, das gelang ihm in solchen Gedichten wie „Firdusi“ zur Wirklichkeit emporzusteigern. Ich versuche, das zu erläutern.

Firdusi, der gefeierte Dichter, starb im Glend. Der Schah hatte ihm statt des ersehnten goldenen Lohnes bleiches Silber geschickt, ihn mit listigem Versprechen täuschend. Das ersehnte reiche Erbe hatte Heines Vetter ihm geweigert und ihm endlich Gnadengeschenke gegeben. Heine hatte gerade diesen Verwandten besonders geschätzt und geliebt, so gehässig er auch später gegen ihn spricht. —

Es scheint mir kein Zufall, daß Heine für Firdusis Selbstgespräch nicht die ihm doch bekannten Schmähverse benutzte, in denen der Dichter seinem Zorn gegen den Schah ohne eine Spur von Respekt oder Zuneigung Luft macht. In Heines Versen klingt noch stark genug ein Rest der früheren Bewunderung, und gerade das würzt den Becher der Enttäuschung so bitter. Es ist dies die Stelle, an der das persönliche Erlebnis Heines fast die Schleier des Kunstwerkes zurückstreifend uns anblickt. Namentlich die ersten Zeilen muten mich so an, als müsse es Heine eine Befriedigung gewesen sein, die Erbitterung hier, dem Eingeweihten im tiefsten Sinne verständlich, ausströmen zu lassen:

„Hätt' er menschlich ordinär
Nicht gehalten, was versprochen,
Hätt' er nur sein Wort gebrochen,
Zürnen wollt' ich nimmermehr.
Aber unverzeihlich ist,
Daß er mich getäuscht so schönöde
Durch den Doppelsinn der Rede
Und des Schweigens größre List.“

Und dann die Schilderung des Fürsten, wie sie nicht in den Quellen zu finden ist:

„Stattlich war er, würdevoll
 Von Gestalt und von Geberden,
 Wen'ge glichen ihm auf Erden,
 War ein König jeder Zoll.
 Wie die Sonn' am Himmelsbogen,
 Feuerblicks, sah er mich an,
 Er, der Wahrheit stolzer Mann —
 Und er hat mich doch belogen.“

Auffallend ist es, wie Heine hier aus seinem beliebten Romanzen-Versmaß, den reimlosen Trochäen, nicht sogleich in jene bei ihm viel seltenere Versart übergeht, der jambisch zweizeilig gereimten Strophe, die ja mit ihrem schlagenden Rhythmus, mit dem schnellen Neueinsetzen besonders geeignet war, in der Aufzählung der Geschenke den Eindruck des Unerlöschlichen, rastlos sich Drängenden mit hervorzurufen. Die vier dazwischen stehenden Strophen, die Firdusis Selbstgespräch bilden, sind in einem trochäischen gereimten Vierzeiler geschrieben, mit Ausnahme der Reimstellung sehr ähnlich dem gern verwendeten Versmaß, in dem Heine auch seine Klagen und Anklagen gegen den Vetter ausströmt.

Die Verse könnten aus dem „Firdusi“ herausgenommen werden, ohne daß wir den innersten Sinn des Gedichtes gefährdeten, obwohl sie es um eine Nuance bereichern. Sie könnten unter den lyrischen Gedichten gegen Karl Heine¹ stehen, nur daß sie nicht jenen glühenden Haß, jene rasende Rachgier atmen, sondern nur verletztes Gefühl, tiefste Enttäuschung ausdrücken. Aber in Heines Briefen erklingt auch dieser Ton. Die Darstellung des eigenen Erlebnisses in einem fremden, in epischer Form, dämpft hier den subjektiven Ausdruck, während sie ihn in den „Atriden“ verstärkt.

Unauslöschlich blieb der Groll des Dichters über die seinem Gefühl nach an ihm verübten „lächerlichen Freveltaten“. Alle späteren Äußerungen voll Veröhnlichkeit ändern daran nichts.

Heine hat das Erlebnis in zwei Symbolen gegeben: in den „Spanischen Atriden“ und im „Firdusi“. Man denkt aber nur beim

¹ Ester 2, S. 107, 108, 109.

„Nicht gedacht soll seiner werden!“
 Wer ein Herz hat und im Herzen . . .
 Nachts, erfaßt vom wilden Geiste, . . .

„Firdusi“ an die wundervollen Verse: „Da schmilzt der Zorn und dein Gemüt wird süß verbluten.“

Ich sagte: es ist eine befreiende Stilisierung seines Erlebens. Schon innerhalb der wirklichen Ereignisse hatte Heine den Wunsch, seine Erfahrungen ins Typisch-Bedeutsame zu steigern. Es sei der Kampf des Genius mit dem Geldsack, den er führe, ruft er pathetisch in seinen Briefen an Ferdinand Lassalle. Was an dieser Stilisierung unwahr blieb durch die Unreinheiten des Lebens, das verschwindet erst in der Sphäre des Kunstwerks, da wo das Gefühl gereinigt in voller Intensität spricht. Firdusis, seines Leidensbruders, Geschick wird wirklich Typus eines ewigen Konfliktes. Mit welchen Mitteln drückt er nun hier das Künstlerproblem aus? Auch hier wieder erscheint die Poetenschaft als eine beglückende Erweiterung der Existenz, als eine Berührung mit der Gottheit, reiner als sie die Priesterweihe gewähren kann, und ebenso unentrinnbar wie im „Jehuda“ ist das Erdenelend des Dichters. Was dort am dreifachen Beispiel der jüdischen Poeten Halevy, Gabirol, Ibn Esra und endlich am Schicksal des Dichtergottes gezeigt wurde, das faßt hier wirkungsvoller, weil nur darstellend, nicht reflektierend, das schneidende Epigramm des Schlusses zusammen. Heine hat wieder durch eine leise Veränderung der Überlieferung einen Sinn, den er darin suchte, herausgearbeitet: den Preis der Dichtkunst.

Nach der Überlieferung wird der Schah dadurch wieder an Firdusi erinnert, daß ein Feldherr in einer schwierigen Situation einen Vers des Dichters zitiert. Diese Szene hat Heine in seiner Umwandlung mit allem Zauber ausgeschmückt. Zuerst das Einsetzen mit jenem innerlich bitteren und doch fast als Witz wirkenden Verse:

Schah Mahomet hat gut gespeist,
Und gut gelaunet ist sein Geist.

Diese behagliche Verdauungsszene aber, die mit zwei Strichen das Wesen des Fürsten charakterisiert, ist in eine Umgebung von üppigem und verträumtem Stimmungsreiz verlegt:

Gleich Obalisten anmutiglich
Die schlanken Palmen fächern sich.
Es stehen regungslos die Cypressen,
Wie himmelträumend, wie weltvergessen.

Das Lied des Dichters gewinnt Macht über den stumpfen Sinn, lockt die verspätete Reue hervor, nicht wie die Überlieferung will, die zufällige Erwähnung eines epigrammatisch zugespitzten Verses, der eine politische Situation des Fürsten klärt.

Verwandt in Stimmung und Form den Bildern, mit denen im „Jehuda ben Halevy“ die Schönheit der Hagadischen Dichtungen und derjenigen Jehudas gefeiert wird, ist die Stelle im „Firdusi“:

Riesenteppich, wo der Dichter
Wunderbar hineingewebt
Seiner Heimat Fabelchronik,
Farsistans uralte Kön'ge,
Lieblingshelden seines Volkes,
Ritterthaten, Aventüren,
Zauberwesen und Dämonen,
Reif umraukt von Märchenblumen —
Alles blühend und lebendig,
Farbenglänzend, blühend, brennend,
Und wie himmlisch angestrahlt
Von dem heil'gen Lichte Frans . . .¹

Jener Feuer- und Lichtdienst der Perser, den die Quellen schildern, wird ein willkommenes Gleichnis für die Macht und den Glanz der Dichterseele.

Heine liebt gerade diese Gleichnisse. Wir begegneten ihnen im „Jehuda ben Halevy“ auf Schritt und Tritt, fanden auch sonst, daß er sie gern verwendete, wo er Dichtergroße feiert.

Stern und Fackel seiner Zeit
Seines Volkes Licht und Leuchte.
Eine wunderbare, große
Feuersäule des Gesanges . . .

Den herrlichen Bibelmythos nennt er hier, um dem Feuer- und Lichtbild besondere Kraft zu verleihen.

In den Vorstellungen klassischer Kultur, die auch für Heine überkommenes Gut sind, hatte sich längst die feste Verbindung des Bildes

¹ Man vergleiche die Stelle im „Jehuda“:

Alles aber glaubensträftig,
Glaubensglühend — O das glänzte,
Duoll und sproß so überschwenglich.

von Licht und Feuer mit dem der Dichterkraft vollzogen, ebenso wie der Vergleich von Poetenschaft und Priesterweihe uralt ist. Heine hat aber für sich diese uralten Bilder neu entdeckt und sie durch die Transponierung, die er vornahm, auch uns lebendig gemacht. Sie scheinen jedesmal aus dem Lebenskreis, in den seine Dichtungen führen, als etwas neues hervorzusteigen. Das genießernde Verweilen bei lyrischen Bildern, die Sorge, ein orientalisches Stimmungskolorit auszubreiten, ist für den Stil auch dieser Dichtung bezeichnend, aber es vernichtet nicht so alle Komposition wie im „Jehuda“.

Noch eins aber ist im „Firdusi“ sehr anders als in den „Hebräischen Melodien“. Dieser Poet besitzt begreiflicherweise nicht die erdabgewandte Genügsamkeit der jüdischen Dichter, deren Seele unter dem ewigen Druck ihres Volksleidens dahinträumt. Er hat nicht nur das starke Bewußtsein seines Wertes, er hat auch, sehr anders wie Goethes Sänger, den vollen Anspruch auf äußere Anerkennung, das Verlangen nach goldenem Lohn. Dieser Zug, den die Quellen boten, mußte Heine besonders willkommen sein.

Der Dichter, der Schönheit schafft, darf auch fordern, daß ihn die Fülle des Lebens umgebe, Reichtum, gespendet von dem, den er verherrlicht. Sehr fein und bezeichnend ist ein Motiv, das Heine gehört¹:

Der Poet riß auf die Sacke
 Hastig, um am lang entbehrten
 Goldesanblick sich zu laben —
 Da gewahrt' er mit Bestürzung,
 Daß der Inhalt dieser Sacke
 Bleiches Silber . .

Diese Stelle enthält also vielleicht eine Art psychologischer Rechtfertigung von Heines ethisch unhaltbarem Gebahren im Erbschaftsstreit. Es schien ihm das Recht des Künstlers, von Sorgen des Alltags verschont bleiben zu wollen. Als eine Forderung empfand er es, eine Forderung an die von seinem Ruhm bestrahlten Träger seines Namens.

¹ In J. von Mohls Einleitung zu seiner Firdusilübertragung (1838) findet sich die Stelle: „Firdousi ne doutant pas que ce ne fût de l'or reçut le présent avec grande joie; mais lorsqu'il s'aperçut de son erreur, il entra en colère et dit a Ayaz que ce n'était pas là ce que le roi avait ordonné de faire.“

Das erinnert nur von weitem an Heines Darstellung.

Aber noch ein anderes, viel feiner Gefühltes liegt in diesen Versen. Es drückt sich außer jenem Verlangen nach Belohnung und Genuß die fast kindliche spielende Freude am bloßen Anblick des Glanzes, der Kostbarkeit darin aus — es darf nicht Silberglanz, es muß der langersehnte Goldglanz sein. Dieser Rausch der Kostbarkeit ist ja für Heine selbst so charakteristisch.¹

Und wenn Heine Züge seines Wesens im „Firdusi“ gleichsam in einer reineren Realität ausdrückt, so gestaltet er in ihm auch das, was ihm selbst ganz mangelte, was nur als Wunsch und Sehnsucht in ihm lebte, als wäre es ein Vollendetes. Er selbst hatte, als ihm jene Hoffnung versagt wurde, nicht denselben Adel der Gesinnung bewähren können, den Firdusi hat. Derselbe Firdusi, der so heiß nach Gold verlangt, stößt das Almosen des Fürsten mit echt königlicher Gebärde zurück und kehrt schweigend in die Armut heim, der er entstammt, und ist dort so gut König, wie er es im Glanze gewesen wäre.

In der wunderbar berechneten epigrammatischen Zuspitzung des Schlusses wirkt dieser Tod Firdusis beinahe wie eine gewollte Abwehr: dieses Symbol eines typischen Schicksals ist zugleich ein letztes Dokumentieren einer großen Überlegenheit des Dichters über all den irdischen Glanz, den er doch so heiß begehrte.

Erst wenn man an die tiefe menschliche Entwürdigung denkt, in die Heine selbst während jenes berüchtigten Hamburger Sezessionskrieges hinunterstieg, fühlt man, in welchem Grade dies Gedicht eine ästhetische Selbstbefreiung ist. Heine hat sich, während er jene insamen Handlungen beging, manchmal vor sich selbst zu rechtfertigen gesucht, als kämpfe er rein aus verletztem Rechtsgefühl; ich wies bereits auf jene Typisierung seiner Erlebnisse hin, die auch für unser Gedicht bedeutsam wird. Es waren auch Momente da, wo diese Selbsttäuschung nicht mehr verding, jene furchtbaren Momente, in denen der Mensch fühlt, wie die wilden Instinkte in ihm entfesselt rasen, und wo er doch mit einer kalten Müdigkeit zuschauen, beobachten und verachten muß. In einem Brief an Detmold (13. Januar 1845) spricht er mit einer nackten Schamlosigkeit, die fast imponierend wirkt, von all den trüben

¹ S. oben S. 67f. Ferner im „Firdusi“ die Aufzählung der Geschenke.

Handlungen, die er vor hat, um sich den Besitz seiner Pension zu sichern, und fährt fort: „Contemnere mundum, contemnere se ipsum, contemnere, se contemni lehrten die alten Mönche, und ich gelange zu diesem Spruch durch Degout, Lebensdegout, Verachtung der Menschen und der Presse, durch Krankheit, durch Mathilde. — Es ist ein wüster Marasmus, eine Müdigkeit des Fühlens und Denkens, ein Gähnen.“¹

Unsere Betrachtung hat nichts mit den moralischen Wertungen zu tun, die Heines Charakter durch das Bekanntwerden dieser Briefe erfahren hat. Wir können der Äußerung von Georg Brandes nicht zustimmen, man habe dem Andenken des Dichters durch die Veröffentlichung seiner Briefe keinen Gefallen erwiesen, denn es handelt sich für uns vor allen Dingen darum, seine Kunst zu verstehen, und dazu hilft die Kenntnis dieser peinlich zu lesenden Briefe. Er hat aus diesen Erlebnissen Kunst gemacht. Noch nachdem sie Jahre lang verhallt waren und nur die Erinnerung daran, Haß und Neue und Selbstverachtung und Selbstgerechtigkeit in seiner Seele nachzuckten, schuf er aus ihnen Lieder des Hasses von unvergeßlicher Pracht und erschütternde Lieder der Selbstverachtung. Die Selbstverachtung, zur Weltverachtung erweitert, schenkte ihm schauerlich große Visionen, ließ ihn Verse voll erschütternder Tragik und Ironie prägen. Und auf der andern Seite gaben ihm das Gefühl schweren, nicht wieder gut zu machenden Unrechts, das er selbst in diesen Kämpfen erlitten, und die tief innere Sehnsucht einer befleckten Seele nach besserem, freierem Fühlen solche Gedichte wie den „Firdusi“ ein. So hat er alles Leid des Dichters Firdusi aus seinem eigenen Leide noch einmal erschaffen können. Und gerade weil sein Firdusi, den er sich in dieser Reinheit erst aus Elementen der Überlieferung bilden mußte, alle Seelengröße besaß, die er selbst nur ersehnte, darum erschüttert das Gedicht uns doppelt, wenn wir die Geschichte seiner letzten Jahre kennen. Und wie er es im Symbol der „Prinzessin Sabbath“ ausdrückt: ihm ist hier die Kunst Vollenderin seines entwürdigten Lebens geworden.

¹ Karpeles 9², S. 258.

IV.

Spanische Atriden.

Das Verhältnis des Dichters zu dem ihm überlieferten Stoffe ist hier ein wesentlich anderes als in den bisher betrachteten Gedichten. Die kombinierende und frei erfindende Phantasie arbeitet hier ungleich stärker. Die Überlieferung scheint nur das schwache Stützblech, von dem aus sie ihre kühnsten Sprünge wagt. Dabei bleibt aber jenes feine Hinhorchen auf Einzelmomente der Überlieferung.

Die Geschichte König Pedros des Grausamen konnte Heine nach den hauptsächlichsten Zügen aus zahlreichen Geschichtswerken bekannt sein. Ich vermute aber, er hat seine Anregungen aus Prosper Mérimées Buch¹ geschöpft.

Dieser bereichert zwar die Geschichte nicht um neue Züge; er folgt in der Hauptsache der Chronik von Ayala.² Aber — und dies ist das Wesentliche: Mérimée teilt im Anhang seines Buches volkstümliche spanische Romanzen mit³, die Hauptereignisse aus der Regierungszeit Don Pedros behandeln.⁴ Eine von diesen Romanzen

¹ Histoire de Don Pèdre 1^{er} Roi de Castille. Paris 1848.

² Unter Heranziehung einer Reihe anderer Werke.

³ In französischer Übersetzung.

⁴ Es ist ja durchaus möglich, daß Heines Quelle für die großen Umrisse der Geschichte auch ein anderes Werk, eine Geschichte von Spanien, von Castilien gewesen ist und daß er die Romanzen aus der Sammlung von Damas-Hinard kannte (s. unten), die er jedenfalls wohl auch in Händen gehabt hat. Doch mag man die Überlieferung, die dem Dichter vorlag, durch Mérimée vollständig repräsentiert sehen, und vor allem ist doch die Tatsache, daß jener auf die Romanzen aufmerksam macht, sehr beachtenswert. Die Romanzen allein aber können nicht die Quelle des Gedichts gewesen sein.

muß Heine gekannt haben. Sie allein gibt eine Version von dem Morde Don Fadrique, des Stiefbruders von König Pedro, die Grundlage für Heines Gedicht werden konnte.

Aus der allgemeinen Geschichte stammen folgende Züge: Die Liebe Don Pedros zu Maria de Padilla, um derentwillen er die ihm aufgezwungene schöne französische Prinzessin, Blanche de Bourbon, verschmähte und grausam mißhandelte. Dann die Tatsache, daß Pedro in der Schlacht von der Hand seines Stiefbruders Don Henrico Trasmatare fällt.¹

Heine hat eine Episode aus jener greuelvollen Regierung gestaltet, eine Episode, die für ihn besonderen Reiz haben mußte: den Brudermord Don Pedros an Fadrique, dem Großmeister von St. Jago.

Bei Mérimée (S. 120) steht folgende bemerkenswerte Stelle:

„L'aversion, comme la sympathie, a ses mystères inexplicables, et pourtant de graves auteurs, anciens et modernes, ont voulu trouver un motif réel et plausible à l'éloignement de don Pèdre pour sa femme. Les derniers n'ayant pas, comme leurs devanciers, la ressource commode de la magie, ne se sont pas fait scrupule de ternir par une odieuse calomnie le caractère de la jeune reine, que tous ses contemporains ont respecté. On a prétendu que don Fadrique était un des ambassadeurs chargés de demander au roi de France la main de sa nièce, et que, pendant le voyage de Paris à Valladolid, Blanche aurait succombé aux séductions de son beau-frère. Ainsi ce serait à la jalousie qu'il faudrait attribuer la répugnance du roi pour son épouse et sa haine contre don Fadrique, dont j'aurai bientôt à raconter les effets. Je me hâte de dire que toutes ces suppositions sont absolument fausses.“

Diesen Zeilen entsprechen genau die Strophen des Gedichtes:

Glaubet nimmer, was sie faszeln
 Von der Liebe Don Fredregos
 Und Don Pedros schöner Gattin,
 Donna Blanka von Bourbon.

¹ Auch dies Ereignis ist das Thema einer der von Mérimée mitgeteilten Romanzen. S. auch „Disputation“.

Nicht der Eifersucht des Gatten,
Nur der Mißgunst eines Neidharts,
Fiel als Opfer Don Fredrego,
Calatravas Ordensmeister.

Den Tod Don Fabriques erzählt aber die Überlieferung ganz anders als Heines Ballade. Die Abweichungen sind von großer innerer Bedeutsamkeit. Nach der Geschichte wurde Don Fabrique zwar in einen Hinterhalt gelockt, aber die Mordtat selbst geschah dann in voller Öffentlichkeit. Übrigens hatte Fabrique schon gegen Don Pedro, den Mörder seiner Mutter, rebelliert und gemeinsam mit Henrico Transmatara wechselvolle Kriege gegen ihn geführt, als er endlich nach der letzten Versöhnung in des Königs besonderer Gunst zu stehen schien und seinerseits für ihn die Feste Jumilla gewann.¹

Das vollstümliche Lied aber ignoriert diese Tatsache nach altem Balladenrecht so gut wie der moderne Gestalter des Stoffes. Don Fabrique fragt den König, der ihm den Tod ankündigt²:

„Que dites-vous, bon roi? jamais vous ai-je desservi? One vous ai-je laissé en bataille ou combattant avec les Maures?“

Die historischen Berichte erzählen, wie Fabrique im Hof des Alcazar, andere, wie er in einem Saale des Schlosses ermordet wird, niedergemacht wie ein Wild. Bei Mérimée heißt es, er habe, nachdem er den König verlassen, Maria de Padilla besucht.³ Dann sei er im Hof, nachdem ihm die Gegenwehr unmöglich geworden war, weil sich der Degen unter dem langen Ordensmantel verwickelte, durch den Hof gehetzt und endlich niedergestochen worden. Der König selbst steigt in den Hof hinab und läßt einen Sklaven dem Bruder den Gnadenstoß geben: mit des Königs eigenem Dolch.

In der Darstellung der Romanze wird ihm sofort nach jenem vergeblichen Verteidigungsversuche der Kopf abgeschlagen: die knappe

¹ Die Romanze beginnt (S. 573): J'étais la bas à Coimbre, je venais de la gagner, quand lettres me sont rendues du roi don Pedre mon frère . . .

Heine folgt also auch in diesem Einzelzug der Romanze.

² Mérimée S. 574.

³ Sie scheint hier so wie bei Heine unschuldig an dem Mord und voll angstvollen Mitgeföhls, freilich ohne die Vorahnung künftigen Verderbens ihrer Kinder.

Stilifizierung, die durch die Romanzenform gegeben ist, erfordert, daß alle Zwischenepisoden ausfallen, auch der wirkungsvolle Zug, daß der König die eigene Waffe darreicht.

Heines Darstellung steht der der Romanze etwas näher, aber er verändert die Szene, wie es der Sinn seiner Dichtung verlangt. Er hatte ja aus dem Don Fadrique der Überlieferung erst jene makellose Lichtgestalt geschaffen, die er — ich möchte sagen: wieder nach Balladenrecht — dem finsternen Reidhart gegenüberstellt.

Daß er entgegen der Geschichte nicht Rachsucht und Argwohn, sondern den geheim fressenden Neid zur Triebfeder der Untat macht, hat einen allerpersönlichsten Grund, der noch der Betrachtung bedarf. Der Mord muß heimlich mit dem Versuch feiger Vertuschung geschehen. Sein Held kann aber auch nicht wie ein Wild zu Tode gehegt werden. Sein Tod muß so gestaltet werden, daß diesem strahlenden, früh unterbrochenen Leben die würdige Geste des Unterganges nicht fehlt.

Heine verlegt die Szene aus der Helle des Tages in das schauerliche Halbdunkel eines sackelbelegten Schloßgewölbes, in jenes Hell-dunkel, das er so sehr liebt.¹ Und seine Lieblingsfigur aus romantischen Tagen, der rote Meister, darf nicht fehlen. Fredregos Todesgeste ist von stolzer Ergebenheit.

Don Fredrego kniete nieder,
Betete mit frommer Ruhe,
Sprach sodann: Ich hab' vollendet,
Und empfing den Todesstreich.

Woher aber schöpfte Heine die Anregung zu dem großartigen Motiv der folgenden Strophen?

Mérimée fährt nach der Schilderung des Mordes (S. 258 f.) fort:

„Alors, assuré de sa vengeance, il passa dans une salle à deux pas du cadavre de son frère et se mit à table.“

Diesmal nun hat dieser eine Zug in der künstlerischen Vorstellung des Dichters eine solche Gewalt gewonnen, daß die ganze Szenerie, die innere Form der Ballade, eine Reihe der wesentlichsten Motive daraus erwuchsen.

¹ S. Brandes, Hauptströmungen VI. Bd.

Heine versetzt uns in die Zeit von Pedros Nachfolger, Henrico; mit festster Lebendigkeit beginnt er:

Am Hubertustag des Jahres
Dreizehnhundertdreiundachtzig,
Gab der König uns ein Gastmahl
Zu Segovia im Schlosse.

Bei diesem Gastmahl werden dem Dichter die schaurigen Vorgänge erzählt, die sich an dieser gleichen Tafel nach dem Morde Fabriques abgespielt haben.

In unheimlich gegenwärtige Nähe rückt uns so das Bild jener Mahlzeit des königlichen Mörders, das sich bei Heine in ein scheinbar zu Ehren des Don Fredrego gegebenes Hofgastmahl verwandelt.

Der dramatische Höhepunkt dieser Szene ist das Bild von fast Goyascher unbarmherziger Größe der Erfindung, Wildheit und Intensität des inneren Schauens: wie der Hund Allan das blutige Haupt seines Herrn an die Tafel bringt und auf denselben goldenen Stuhl springend, der seinem Herrn bestimmt war, es wie ein Medusenhaupt emporhält. Dies Bild gewann Heine durch eine phantastisch kühne Fortbildung eines in der Romanze gegebenen Motivs.

Pedro sendet dort das Haupt an Maria de Padilla. Die Romanze hat eine andere Meinung von ihr als die historische Tradition, der Heine in diesem Punkt näher steht. Sie heißt in einem andern Gedicht „belle tigresse d'Hyrcanie“. Auch hier raft sie; sie schmätzt das tote Haupt (S. 574):

„Elle la prend par les cheveux et la jette à un dogue. C'est le dogue du Maître. Il la met sur l'estrade. Aux hurlemens qu'il fait tout le palais a retenti. Le roi demande 'Qui fait du mal à ce dogue?' Tous ont répondu, tous qui en sont marris: 'Il en a à la tête du Maître votre frère' . . .“

Bemerkenswert scheint mir noch, daß in der zweibändigen französischen Auswahl von Damas-Hinard aus dem Romanzero général im Text derselben Romanze statt von einer Dogge von einem „Allan“ gesprochen wird. Die beigegebenen Noten erklären dann, dies sei eine spanische Hunderasse. Die eigentümliche Übereinstimmung mit dem Namen des Hundes bei Heine „Allan“ erklärt sich vielleicht so, daß Heine, aufmerksam gemacht durch die bei Mérimée gegebene Auswahl

der Pedro-Romanzen, jenes leicht zugängliche Buch noch zu Rate zog; vielleicht aber auch war Damas-Hinard die direkte Quelle für die Kenntnis der Romanze. Jedenfalls hat die Heinesche Phantasie hier großartig geschaltet. Er hat die Elemente dieser Szene zu einem Bilde von vertiefter Innerlichkeit und größter Farbigkeit neu kombiniert. Die Einzelzüge sind im echten Balladenjünne erfunden: z. B., daß das Halsband des Hundes einen Talisman der Treue birgt. Das Tier bekommt eine ganz andere Rolle. Die spanische Romanze bleibt auf dem Boden realer Möglichkeit; das Tier heult in fürchterlichem Schmerz, wie jeder Hund tun würde. Bei Heine dagegen ist er der von dumpfem Willen beseelte Kläger und Rächer. Die Großartigkeit dieser Erfindung hat einen modernen Meister der Ballade, Theodor Fontane, entzückt.¹

Auch ergibt sich bei Heine noch eine besondere Wirkung dadurch, daß diese über alles Erlebbare hinausgehende Schreckenszene nicht nur das Heuschelgewebe, das der König gesponnen, zerreißt, nein, auch die Fesseln starrer höfischer Etikette eigentlich durchbrechen muß. So entsteht nun ein Hauch von schauerlicher Komik dadurch, daß die steife hispanische Grandezza die Gäste selbst in diesem Moment nicht gänzlich frei läßt:

Und gelähmt war jede Zunge
Von der Angst und Etikette.

Endlich die zweite Hälfte der Ballade. Don Diego führt den Dichter durch einen Kreuzgang des „alten Gotenschlosses“, wo sie in einem Tierkäfig die zwei Söhne Don Pedros, die Neffen des jetzigen Königs, Henrico Transmatore, in entsetzlichem Zustande erblicken, und er erzählt ihm auch die Geschichte dieses ungeheuerlichen, perfiden Frevels des spanischen Utriden.

¹ Effi Briefe (Berlin 1898. 6. Aufl., S. 240/3). Es ist, nebenbei bemerkt, reizvoll zu beobachten, wie Fontane hier in flüchtiger Erinnerung, zum Teil aber auch im Interesse seiner Roman-Situation, den Inhalt der Ballade leise verändert. Er verwechselt auch sonst die von ihm offenbar mit besonderer Bewunderung gelesenen Romanzen-Gedichte, läßt in einer Romanze Karl I. sein abgeschlagenes Haupt unter dem Arm tragen, ein Irrtum, der wohl durch Kombination der Karl Stuart-Romanze mit der von Marie Antoinette entstanden ist. Auch der „Bisliputzli“ wird an jener Stelle gerühmt, wenn auch Frau Effi die Schilderung der Menschenopfer, „Bauch auf, Herz 'raus“, mit den Worten: „das ist indecent und degoutant zugleich“ abwehrt.

Henrico II. hat nach der geschichtlichen Überlieferung wohl den Bruder selbst getötet, aber nicht sich an den unschuldigen Kindern gerächt. Auch die Romanzen wissen nichts von solcher Tat.

Einen Anhalt konnte Heine in der Geschichte Don Pedros finden, von dem auch Mérimée uns berichtet, daß er zwei junge Stiefbrüder lange im Gefängnis gehalten und endlich, im Moment als er ihren Kerker öffnete, habe hinrichten lassen. Die Romanze, aus der Heine die Geschichte des Hundes entnahm, erzählt zum Schluß, daß Pedro eine Tante, die ihn wegen des Brudermordes zur Rede stellte, für Lebenszeit einkerferte und ihr eigenhändig Nahrung brachte, sie niemand anderm anvertrauend.

Dies mag vielleicht die grausame Ironie der Schlußwendung, wie der König „die Zucht seiner Neffen hinsüro eigenhändig leiten will“, angeregt haben.

Der Versuch, die innere Geschichte der Ballade zu rekonstruieren, führt uns wieder in die Gefühlsphäre, der der „Bisliputli“ entstammt. Es ist dieselbe absolute Trostlosigkeit. Viel mehr um der ästhetischen als um der moralischen Balance willen erfindet der Dichter die Rachedat Don Henricos, die Tat, die er Maria de Padilla ahnungsvoll bejammern läßt. Wohl schwingt der moralische Pessimismus auch hier leise mit: die „schlanke Heldenblume“ wird auch hier zerstört, wie es Heldenschicksal ist, — von der Hand des schlechtern Mannes. Aber die Hauptsache bleibt doch wieder die ungeheure Häufung von Leiden und Frevel an sich, die diese Familiengeschichte zu einem weltbedeutenden Symbol macht. „Familiengeschichte“ — so war der ursprüngliche Titel dieser Ballade, und Heine entfernte aus dem Text zwei Strophen, die allzudeutlich verrieten, welches persönliche Erlebnis hier seinen Ausdruck findet:

Er erzählte mir zum Beispiel,
 Wie der König dem Don Gaston,
 Seinem leiblich eignen Vetter,
 Abhaun ließ die beiden Hände —
 Einzig und allein, weil Dieser
 Ein Poet war und der König
 Einst geträumt, der Vetter schreibe
 Gegen ihn ein Spottfirvente.

Wir wissen ja, wie es im Erbschaftsstreit die Hauptforge Karl Heines war, die Familie gegen die Spottlust des Dichters zu schützen, wie sie ihn mit dem Hungerboykott schließlich zahm machte, bis er den gewünschten Revers unterschrieb, nichts ohne Genehmigung der Familie über sie drucken zu lassen.¹

Es ist nun interessant zu sehen, wie diese Forderung, die ihn zuerst empörte, die er dann aber in jener Gleichgültigkeitsstimmung gegenüber jeder Entwürdigung fast achselzuckend hinnahm, in seinem gereizten Gefühl weiter arbeitet, wie er nicht ruht, bis er sie in Bildern einer henkerhaften Phantasie zu einem grandiosen Frevel emporgesteigert hat. In den „Spanischen Atriden“ jenes Bild vom Abschneiden der Hände. Noch grauenhafter in einem der letzten Gedichte:²

Wenn ich sterbe, wird die Zunge
Ausgeschnitten meiner Leiche;
Denn sie fürchten, redend kam' ich
Wieder aus dem Schattenreiche.
Stumm verfaulen wird der Tote
In der Gruft

Ich habe das Gefühl: in diesem Aufrecken der so menschlich niedrigen, kleinlichen Angriffe, denen er ausgesetzt war, der „lächerlichen Freveltaten“ zu großen Berruchtheiten muß für ihn eine Art Erlösung gelegen haben. Sein ästhetisches Bedürfnis, das eigene Schicksal groß zu sehen, läßt ihn ja auch nach dem weltberühmten Opfer des Verwandtenfrevels greifen, um ein Symbol seines Geschicks zu finden:

Siegfried gleich, dem hörnen Necken,
Wußten sie mich hinzustrecken —

Dies Typisieren des persönlichen Erlebnisses kennen wir schon aus Heines Behandlung des Dichterproblems.

Es liegt aber in dieser Stilisierung eine ganz andere Art künstlerischer Befreiung vor als im „Firdusi“. Dort eine Flucht in die künstlerisch geschaffene Reinheit einer fremden Seele — hier eine Entlastung von dem Druck angetaner Schmach durch Emporsteigern dieser Schmach in eine Sphäre großer Verbrechen.

¹ Ester, Heines Werke 1, S. 100 (Einleitung).

² Ester 2, S. 108.

Nicht umsonst, sagte ich, macht Heine den Meid auf den Feen-
 lieblich zur einzigen Triebfeder von Pedros Frevel. Durch seine
 Briefe klingt ein sehr ähnlicher Ton: „die schleichende Mittelmaßig-
 keit, die zwanzig Jahre lang harrete, ingrinnig neidisch gegen den
 Genius, hatte endlich ihre Siegestunde erreicht.“¹

Das Verbrechen, das Don Pedro
 Nicht verzieh, das war sein Ruhm,
 Jener Ruhm, den Donna Fama
 Mit Entzücken ausposaunte.
 Auch verzieh ihm nicht Don Pedro
 Seiner Seele Hochgefühle
 Und die Wohlgestalt des Leibes,
 Die ein Abbild solcher Seele.

All das schöpfte Heine nicht aus der Überlieferung, sondern aus
 der inneren Erfahrung seiner wild erregten Seele.

Und nicht genug Symbole kann der Dichter ergreifen, um die
 Schrecken des Hasses zwischen Nahverwandten auszudrücken, an dem
 er selbst, wie er meinte, zugrunde ging.

Darum auch muß die Tat Don Henricos an den unschuldigen
 Kindern des königlichen Frevelers den Namen „Spanische Atriden“
 rechtfertigen.

Aber dies Gedicht ist nicht nur ein bewußter Ausdruck aller der
 hier dargestellten Stimmungen, es spielt ein Anderes, Unbewußtes
 mit. Im tiefsten Grunde schwelgt der unbefriedigte Rachedurst Heines
 in den bloßen Vorstellungen der Rache. War auf der einen
 Seite die Sehnsucht da, die ihm angetanen Frevel steigend darzu-
 stellen, so konnte sich doch nur ein Mensch, der so zu hassen ver-
 stand wie er, für dessen Natur die Rache etwas so absolut Notwendiges
 war, so in die Schilderung von Rachedaten hineinwühlen. Das Ge-
 dicht muß ihm alles geben, was ihm das Leben versagt. „Ich bin
 nicht vindikativ — ich möchte gern meine Feinde lieben; aber ich
 kann sie nicht lieben, ehe ich mich an ihnen gerächt habe — dann
 erst öffnet sich ihnen mein Herz. Solange man sich nicht gerächt,
 bleibt immer eine Bitterkeit im Herzen zurück.“² Und dieses wilde
 Herz zu sättigen, wühlt er wollüstig in Marterbildern; die ihm auf-

¹ Karpeles 9², S. 274.

² Elster 7, S. 400.

gezwungene Schweigepflicht wird ihm erst erträglich, als das Ohnmachtsgefühl des Gefnebelten in das Allmachtsgefühl des Dichterstolzes umschlägt; durch sein verächtliches Schweigen kann er ja dem Verhassten „die Blume der Verwünschung“ geben, ihn der Vergessenheit überliefern:

Nicht gedacht soll seiner werden,
Nicht im Liede, nicht im Buche —
Dunkler Hund, im dunklen Grabe,
Du verfaulst mit meinem Fluche!¹

In die Abgründe dieser Seele lassen uns die „Spanischen Atriden“ hineinblicken.

Die Komposition der „Spanischen Atriden“ empfängt ihr charakteristisches Gepräge durch das kühne Hineinreißen in jene vergangene Zeit wie in die lebendigste Gegenwart. Heines Balladendichtung bedient sich sonst gern der Vision, um diesen Eindruck hervorzurufen; jedenfalls steht der Kunstgriff, daß der Dichter ein Miterleben in solcher Weise fingiert, ganz vereinzelt da. Vielleicht wird mancher ein gewisses Unbehagen empfinden, daß Heine hier gerade die Farben der Darstellung ganz tageshell gibt, nicht gedämpft vom Schleier traumhaften Schauens.

Die Szene, wie der Hund Allan mit dem Haupt seines Herrn an die Königstafel springt, und das Bild der gefesselten Kinder im Käfig hebt sich durch schärfere Anspannung aller Ausdrucksmittel über den ruhigen Gesamtfluß der Erzählung empor. Doch stuft der Dichter die Bilder in ihrer Realität nicht so gegeneinander ab, daß wir empfinden, das erste sei nur durch lebhaftere Erzählung vor dem lauschenden Dichter emporgerufen, das zweite aber erlebe er unmittelbar mit, sondern: das erste Bild hat uns mit seinen grellfarbigen Schrebnissen viel mehr im Banne naher Wirklichkeit. Die Spannung wird auch hier zum Teil wieder durch Heines Hauptstilmittel, durch Kontrast erzeugt. Dann aber führt er auch das Interesse durch wohlervogenes Hindeuten und Vorbereiten weiter. So wird, bevor wir Fredregos Untergang in allen Einzelheiten erfahren, die Tatsache

¹ Ekker 2, S. 108.

selbst vorausgenommen, darauf aber sehen wir ihn noch einmal in vollem Glanze als Sieger in der eroberten Stadt.

Ein Hauptmotiv des Gedichtes, der Gegensatz zwischen dem starren Prunk der höfischen Etikette und jenen darunter lauernnden, jäh hervorbrechenden Brutalitäten, den „blutigen Hofgeschichten“, ist nicht nur in den Anfangstropfen ausgeführt, in den Schlußstropfen fast epigrammatisch pointiert, es muß auch die Spannung der Hauptszenen erhöhen helfen, sie durch jene Nuance grauenhafter Komik bereichern. Man beachte die Sorgfalt der Linienführung, wie Heine nach jenem ahnungsvollen Zammerruf der Maria de Padilla die Rede Don Diegos durch das Aufheben der Tafel unterbrechen läßt. Ein Retardieren der Handlung, das die erregte Spannung darauf, wie nun das Schicksal der Kinder Don Pedros sich gestaltet habe, noch erhöht. Dann aber folgt die Befriedigung dieser Spannung durch den Anblick der schrecklichen Wirklichkeit. Die Bilder und Vergleiche gerade dieses Gedichtes offenbaren die schlagende Bildkraft Heines, seine Fähigkeit, eine Erscheinung mit einem Worte zu treffen. Er hat über die Gestalt Don Fredregos fast leidenschaftlich Glanz und Reiz ausgeschüttet, und was nach unsern Betrachtungen leicht begreiflich ist: er hat diesem jungen Helden wieder etwas von dem Bilde gegeben, das sich ihm in jener Zeit immer wieder vor Augen drängt, vom Bilde des gottgeliebten, zum Unheil vorbestimmten Dichters. Wenigstens fühle ich dies durch, wenn er von dem schönen träumerischen Jünglingsantlitz erzählt, „ein märchenhaft Geheimnis“ aus allen seinen Zügen sprechen läßt, ihn einen Feenliebbling nennt, wie er sich auch selbst in der „Waldeinsamkeit“ als solchen bezeichnete. Und namentlich muß ich bei der Schilderung seiner Augen an die dem Dichterblick eigentümliche „süße Starrheit“ denken, die er auch den Blicken Jehuda ben Halevys gibt:

Blaue Augen, deren Schmelz
Blendend wie ein Edelstein, —
Aber auch der stieren Härte
Eines Edelsteins teilhaftig.

Wie oft sind Augen mit Edelsteinen verglichen worden, wie oft hat der junge Heine selbst diese Bilder konventionell verwendet. Hier

aber erlebt das Bild eine vollkommene Erneuerung durch den einen Zug von der Edelsteinhärte des Blicks.¹ Diesen einen Zug, der einer oft gezeichneten Situation die Frische der ersten Erfindung wiedergeben kann, hat auch die Szene vom Tode Don Fredregos:

Dorten standen Henkersknechte,
Dorten stand der rote Meister,
Der gestützt auf seinem Richtbeil,
Mit schwermüt'ger Miene sprach.

Wir kennen Heines Interesse für die grauenhafte Poesie solcher Situationen, für die Romantik des Henkers seit jenen Jugendtagen, da er selbst die rothaarige Henkerstochter liebte. Wir wissen, wie er mit der Neigung für die Hochgerichts-Balladenstimmung romantischer Tradition sich anreicht. Hier nun hat er mit dem einen Zug vom „schwermütigen“ Blick des Furchtbaren ein charakterisierendes Motiv gewonnen, das dieses Bild aus dem bloß Formelhafte ins Lebendige hebt: der innere Anteil des Henkers an dem Geschehen und die typische Tragik, mit der sein Amt den Geächteten umhüllt, drücken sich darin aus.

Heines Blick für die Komik menschlicher Erscheinungen bewährt sich in der prächtigen Schilderung der Dame:

Deren große Sinnentrause
Wie ein weißer Teller aussieht —
Während ihr vergilbt Gesichtchen
Mit dem säuerlichen Lächeln
Der Zitrone gleicht, welche
Auf besagtem Teller ruht.

Später konzentriert eine stark abkürzende Metapher den Inhalt dieses langen Vergleiches:

Jener sauren Zitronella
Mit der weißen Tellertrause.

Ich hebe diese Stelle hervor, nicht nur weil sie den besten physiognomischen Grotesken der „Reisebilder“ gleichwertig ist, sondern vor allem, weil sich hier erkennen läßt, wie sehr der lyrische Stil Heines

¹ Man vergleiche dann auch Ester 2, S. 38.

Rüfte trunken deine Augen,
Diese kalten Edelsteine.

durch die Formensprache seiner Prosa erzogen ist. Gerade dieses Verfahren, dieses pointierende Aufnehmen des Vergleiches durch die prägnante Metapher ist ein allmählich erworbenes, nicht seltenes Stilmittel von Heines späterer Prosa.

Wenn Heine die Königskinder „aus der Tiefe ihres Glends“ „wie mit weißen Geisteraugen“ schauen läßt, so denken wir daran, daß für ihn die Vorstellung „weiß“ sehr leicht die von „gespenstisch“ hervorrief, daß also auch hier ein lyrischer Stimmungswert gesucht wird. In den nachgelassenen Aphorismen findet sich die Notiz: „Eindrücke bei der Rückkehr in Deutschland. Zuerst das weiße Haar — Weiß gibt immer die Idee des Märchenhaften, Gespenstischen, des Visionären: weiße Schatten, Puder, Totenlaken . . .“¹ Das Gesamtkolorit der „Spanischen Atriden“ ist wieder sehr lebhaft, eigenartig und in starken Kontrasten sich bewegend. Von der glänzenden Festtafel, deren Leben in Farben, Geräusch und Bewegung gegeben wird, führt Heine ins dunkle, fackelbeschienene Gewölbe, von da wieder in den Festsaal, dann wieder in die dämmrigen Kreuzgänge des Schlosses. An einzelnen Stellen frappiert eine schlagende Wendung in der Wiedergabe sinnlicher Eindrücke, so wenn das Geräusch an der Festtafel geschildert wird:

Und das ist ein Wispern, Summen,
Das wie Mohn den Sinn einschläfert,
Bis Trompetenstöße wecken
Aus der kauernden Betäubnis.

Das lyrische Element verschmilzt sich in diesem Gedicht aufs glücklichste mit Heines dramatischer Balladenkunst.

¹ Elfter 7, S. 450. Vgl. Friedemann, Die Götter Griechenlands. Er bringt diese „weißen Phantasien“ in einen tieferen Zusammenhang mit Heines Veranlagung für den Reiz des Morbiden.

Schl u ß w o r t.

Die Umformungen, die Heine aus seinem seelischen Bedürfnis heraus mit den Stoffen vornahm, bildeten den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen. Da zeigte sich denn kein durchgehend gleiches Verhalten. Vielmehr ließ der verschiedene Anteil, den die Phantasie hatte, ein dreifaches Verhalten des Künstlers unterscheiden. Einmal ein genaues Hinhorchen auf alles, was die Überlieferung bot, ein In-die-Hand-nehmen, Erwägen jedes Motivs auf seine Ausdrucksfähigkeit hin. Bei solchem fast ängstlichen Eingehen auf die Quelle setzte dann die Phantasie nur etwa an einem Punkt ein, ein ganz neues Motiv bildend, während sie im allgemeinen mehr verstärkte. Diese Art der Überlieferungstreue war beim „Bisliupuzli“, beim „Jehuda ben Halevy“, beim „Firdusi“ zu konstatieren. Dann wieder bietet die Quelle nur den leisesten Anstoß, ein flüchtiger Blick scheint zu genügen; aus zwei, drei Sätzen, die nüchtern eine Tatsache erzählen, wird ein sprühendes funkelndes Gebilde — „Disputation“. Endlich ein Kombinieren beider Verhaltensweisen, genauestes Achten auf die möglichen Ausdruckswerte der Vorlage und immer zugleich ein phantastisches Neuschaffen und Umbilden des Tatsächlichen — „Spanische Atriden“.

Die späten Balladen Heines lassen sich, soweit wir über ihre Quellen orientiert sind, alle in diese Gruppen einordnen. Zur ersten Gruppe würden „Der Mohrenkönig“ und „Bimini“ gehören¹, während

¹ Über die Quelle von „Bimini“, s. Karl Hessel, Dichtungen von Heinrich Heine ausgewählt und erläutert, S. 385. Selbst für die farbenreiche Schilderung der Insel bot Washington Irving's Buch „Voyages and discoveries of the companions of Columbus“ Anhaltspunkte. Das Bild der Ausfahrt Juans ist Heines Eigentum. Daß die Tragikomödie dieses Schicksals geföhlt ist aus dem eigenen Seelenzustand heraus und so die Ereignisse mit innerem Leben erfüllt sind (s. E. Schmidt, Charakteristiken 2, S. 66 ff.), das hat damit nichts zu tun, daß Heine hier ganz anders wie etwa im „Schlachtfeld bei Hastings“ erst mit der Fülle des Tatsachenmaterials, das in der Vorlage aufgesucht wird, solche Wirkung erzielt. Hierher gehört auch „Schelm von Bergen“; vgl. J. Wilhelm, Progr. Ratibor. 1905.

„Schlachtfeld bei Hastings“ und „Rhampsenit“ die zweite Verhaltensweise zeigen. Im „Schlachtfeld bei Hastings“¹ bot die Quelle Heine nur sparsamste Linien äußerer Handlung; Leben und Farbe der Situationen wie der Charaktere ist ganz sein Eigentum. Ja, im „Rhampsenit“² verzichtet er sogar auf eine Reihe Motive, die an sich reizvoll wären, und was innerhalb der Vorlage anregt, ist auf ein Minimum beschränkt.

Die inneren Gründe solchen Verhaltens sind mit wenig Worten zu beschreiben. Er achtet entweder darum auf die Einzelmotive der Überlieferung so genau, weil sie ihm den tieferen Sinn, den er aus dem Stoff hervortreiben möchte, zu verstärken und zu verdeutlichen scheinen. Oder aber es geht von vielen Stoffen, namentlich von denen, die dem Bilderkreis des Orients und des Südens entstammen, ein reiner Materialreiz aus, der Heines Lust daran, seine Dichtungen mit glitzernden, funkelnden, Stimmung weckenden Inkrustierungen zu überladen, aufs stärkste anregt. Beides kommt für den „Bizlipuzli“, für „Jehuda ben Halevy“, für „Bimini“ in Betracht.

Die im „Rhampsenit“ geübte Enthaltensamkeit den Details der Quelle gegenüber ist darauf zurückzuführen, daß hier der tiefste Sinn der Erzählung, die groteske Weltironie am besten durch eine Situation herauszuarbeiten war und daß gerade diese Situation³ in der Vorlage nebensächlich erscheint, während die bei dieser Gelegenheit zur Sprache kommenden Vorgänge dort aufs genaueste auseinandergesetzt werden. Wo eine Situation, die vielleicht durch leiseste Andeutungen der Quelle in der Vorstellung des Dichters hervorgerufen wurde, so starken Ausdruckswert für das besitzt, was er darstellen möchte, da fällt alles, was die Quelle sonst noch bietet, als Beiwerk ab. Bei der „Pfalzgräfin Jutta“ blieben von einer ganz langen, moralistischen Erzählung in dem Gedicht des „Wunderhorns“ nur wenige Verse, aus denen sich die Situation entwickelt haben kann, die allein den neuen Sinn

¹ Vegras findet gerade diese Ballade typisch für Heines Verhältnis zu seinen Vorlagen. Diese Anschauung bedarf einer Korrektur.

² Heines Note zum Romanzero erlaubt hier besonders gut, das Verhältnis zur Quelle zu kontrollieren.

³ Die Erzählung der Tochter. Im „Rhampsenit“ ist übrigens ein Stilmittel, das wir hie und da beobachteten: die burlesken Anachronismen ein Hauptfaktor der Wirkung.

ausdrückt, den er mit allem lyrischen Reiz unheimlicher Situations- und Seelenstimmung hervorbrechen läßt: die Dämonie der Liebe.¹ Sobald die Einzelheiten der Quelle den Sinn, den er sucht, direkt verdunkeln würden, weiß er sie zu ignorieren.² Vor allem: aus den Geschehnissen ist ein Bild, eine Situation geworden. Und diese „Balladenbilder“, in denen nicht so sehr die Handlung, Vorgänge und Charaktere wie die bildhafte Situation und der lyrische Gefühlsausdruck Träger des innern Sinnes sind, stehen bei Heine stets neben den eigentlichen Handlungsballaden³, ja, sie liegen seinem durchaus lyrischen Temperament eigentlich am meisten. Dies war ja nun bei unsern Einzelbetrachtungen der Form das Hauptergebnis: daß das lyrische Element, daß Stimmungskunst, Ausdruckskunst die Balladen durchtränken und oft über das Dramatische, Handlungsmäßige den Sieg davon tragen, ja, der Komposition das Gepräge geben. Man wird wohl sagen können, daß dieses Element bei dem späten Heine immer bedeutsamer neben das dramatisch-balladeske tritt, wenn man die früheren Balladen zum Vergleich heranzieht.

Es bleibt die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Erlebnis und dem Kunstwerk, wie es sich in unsern Dichtungen spiegelt. Wir konnten beobachten, wie vor allem die Grundstimmungen einer ganzen Lebensperiode zu immer erneutem Ausdruck drängen; daneben aber kamen auch für einige Romanzen bestimmte Einzelerfahrungen in Betracht, die zugleich oder später lyrische Gedichte hervorriefen. Und wo wir das konstatierten, da fanden wir jene Sehnsucht danach, das

¹ Hefel a. a. O. S. 327. Die Tatsache, daß die Königin die Jünglinge nach dem Liebesgenuß ertränken läßt, ihr Lachen und die Vision des Albertus:

„Neun Jüngling seh ich schweben dort“

waren das Einzige aus dem Gedicht, was Heine reizte und was sich ihm in ein wirkliches Balladenbild umsetzte, darin schließlich doch alles: Sinn und Form sein Eigentum ist.

² Freilich übernimmt er oft aus jener Freude am Material heraus, was nicht direkt diesen Sinn herausarbeitet („Jehuda ben Halevy“).

³ Im Romanzenro waren z. B. noch zu nennen: „Karl I.“, „Geoffroy Rudel“, „Das goldene Kalb“, „Der Helfer“, „König Richard“ und vor allem „Salomo“, das mit seiner ehernen Rhythmit und dem kostbaren Bilde:

„Da fahren sogleich die stählernen Flammen,
Zwölftausend Schwerter hervor aus der Scheide“

fast ganz als balladesk gekleidetes, lyrisches Gedicht, als Stimmungsausdruck wirkt.

eigene Los groß und typisch zu sehen und demgemäß auch das eigene Wesen unzufälligen. Dabei bleibt es Heines Schicksal, durch Phantasie und Sehnsucht emporzusteigern, was im Leben kleine niedrige Misere war.

Ein ähnliches Geschick hatte ihn in seiner Jugend verfolgt: in seinen ersten Liebeserlebnissen; aber der Dichter in ihm hatte es damals noch nicht immer vermocht, über die Kluft, die zwischen dem wirklichen und dem gewünschten Schicksal sich dehnte, sein Gedicht leicht wie einen federnden Brückenbogen zu spannen. Wir glauben aus vielen dieser frühen Dichtungen die Diskrepanz zu erraten. Die gesamte Lebensstimmung, der Welt Schmerz der frühesten Periode vor allem war in sich schon viel zu sehr aus Gewünschtem und Erlebtem gewoben, von literarischen Einflüssen bestimmt, als daß aus ihr allein sich jene Schemen des Liebesleids immer wieder hätten Lebensblut trinken können. Erst ein auf ganz davon verschiedenem Gebiete liegendes Erleben: der erste Anblick des Meeres bringt diese Wirkung hervor.

Anders steht es mit dem Heine der Spätzeit. Er hatte das, was dem Jüngling so oft fehlte, wenn er Einzelerfahrungen unzufälligen wollte: das eine große Geschick, das mit seinen dunkeln Flügeln alles beschattete, das eine unablässig erneuerte Gefühl der tödlichen, langsam verzehrenden Krankheit. Das gab seinem Leben tragische Größe. Und seiner Seele die Grundverfassung, aus der heraus noch in der Erinnerung die elenden Einzelerlebnisse, z. B. des Erbschaftsstreites, der Geld- und Chemisere, des Familiengezänks sich umwandeln ließen zu großen dichterischen Motiven, sich verschmelzen ließen mit den andern Typisierungen seines Lebens zum Symbol des Dichtergeschicks und des Heldenloses.

Wir fanden in diesen späten Gedichten nicht nur Spiegelung dessen, was im weitesten Sinne genommen Erleben des todkranken Dichters war, wir fanden auch zum letzten Male festgehalten, neu-geprägt durch das besondere Schauen und Empfinden der Leidenszeit, Urmotive Heines, die früher in anderer Weise lebendig gewesen waren. Und die Analyse der Gedichte gab uns Gelegenheit, die Entwicklung dieser Motive in Heines Kunst zu verfolgen.



Exkurs.

Vergleich des „Bixlipuzli“ mit der Überlieferung des Stoffes.

Alle Berichte von der Eroberung Mexikos erzählen von dem prächtigen Empfang der Spanier in Montezumas Hauptstadt, von den kostbaren Geschenken, die der Monarch beim Einzuge und schon früher, als sich die Abenteuerer noch nicht in mexikanischem Landesgebiet befanden, ihnen überreichen ließ.¹ Bei der Schilderung dieser Dinge verweilt Heine mit besonderer Freude. In Chevaliers Aufsatz (S. 65) lautet die Stelle: „Ce sont des tissus de coton d'une grande beauté, des étoffes de plume, article dans lequel les Mexicains excellaient, et qui leur était propre. Ce sont des bijoux d'or et d'argent, d'un grand poids et d'une façon égale à la matière. C'est de la poudre d'or à pleins casques; Cortez avait dit à Teutlile que ses compagnons étaient sujets à une affection de coeur pour laquelle la poudre d'or était un spécifique souverain.“

Montezuma, so erzählen alle Berichte, bot den Fremden den Palast seines Ahnherrn Axajacoatl als Behausung an. Bei der ersten Audienz², die er den Spaniern gewährte, erzählte er von der

¹ Solís, Geschichte der Eroberung von Mexiko, übers. von F. G. Förster. (1838) I. Bd., S. 253f. u. ö. Bernal Diaz, Denkwürdigkeiten ed. Rehfues I, S. 230; II, S. 11. Itzlitxochitl S. 4. W. Robertson, History of America: Works (1812). IX, S. 266. Prescott, History of the Conquest of Mexico (1843). I, S. 322, 424; II, S. 35, 76. Russell, Geschichte von Amerika, von dessen Entdeckung bis auf das Ende des vorigen Krieges (1779). I, S. 171 u. ö.

² Chevalier S. 74, 75. Prescott II, S. 70 — 74, 83. Bernal Diaz II, S. 56, 59. Solís S. 1, 254 ff., 23f. Itzlitxochitl S. 5. Robertson IX, S. 317. Russell I, S. 307.

alten Tradition, nach der einst die Nachkommen eines göttlich verehrten Königs von Osten her wiederkehren sollten. Große und auf Schreckliches hindeutende Wunderzeichen hatten sich vor ihrer Ankunft zugetragen. Auch diesen Zug haben fast alle Quellen; öfters wird auch erzählt, daß das Volk die Spanier zuerst „diosos blancos“ nannte, bis sie sich von ihrer Sterblichkeit überzeugten.¹ Dieses Motiv kannte Heine, wie wir sahen, schon lange. Auch hat er den Zug von den Prophezeiungen², die die Fremdlinge verkündigen, aber noch etwas stärker unterstrichen als in den meisten Quellen:

In Erfüllung geht die böse,
Uralt böse Prophezeiung
Von des Reiches Untergang
Durch die furchtbar härt'gen Männer,
Die auf hölzernem Geflügel
Hergeflogen aus dem Osten.

Heine läßt sogleich auf den Einzug der Spanier die heimtückische Gefangennahme des Königs bei einem Feste folgen, zu dem ihn die Spanier einluden. Hier ist die erste große Abweichung von der Überlieferung.³ Dort nämlich erscheint die Gefangennahme des Königs als der Moment, in dem das rücksichtslose Willensgenie des Cortez sich in einer Art von Suggestion offenbarte, die der Desperado auf die willensschwache, in Genuß und niegehemmter Willkür erschlaffte Natur des Königs ausübte. Er ging, so wird berichtet, nachdem er erkannt hatte, daß er sich, um selber sicher zu sein, der Person des Königs bemächtigen müsse, in den Palast, von wenigen Getreuen begleitet. Nachdem er den Friedensbruch eines mexikanischen Heerführers zum Vorwand genommen, forderte er — angesichts der tatsächlichen Lage eine unglaubliche Tollkühnheit —, daß der König als freiwillige

¹ S. Ester 1, S. 385.

² Chevalier S. 73, 75. Prescott I, S. 284 f., 424; II, S. 82. Bernal Diaz II, S. 59. „Er habe nun die Überzeugung gewonnen, daß wir diejenigen wären, von welchen seine Vorfahren in den frühesten Zeiten schon verkündigt hätten, daß Männer von Sonnenaufgang herkommen, und diese Länder beherrschen würden“. Solís I, S. 257. Xtilitxochitl S. 2. Robertson IX, S. 270, 318. Ruffel I, S. 181 und dazu 310.

³ Chevalier S. 76.

Geißel den Spaniern in ihr Quartier folge.¹ Und so mächtig war die andringende Wucht seines Willens, daß der König aus der Mitte seiner Garden ihm durch die soldatenerfüllte Stadt folgte.

Heine konnte diesen Zug nicht brauchen, den fast alle Historiker unterstreichen. Er wollte zunächst dem arglosen, hochherzigen Heiden die feige perfide der Christen gegenüberstellen. Und in dieser Szene erscheint Cortez bei aller Brutalität imponierend — als ein echter Held, nicht nur mit dem Schwerte, sondern mit der überlegenen Persönlichkeit den Gegner besiegend. Heines Cortez aber darf höchstens die Soldatentapferkeit der Schlacht haben. Und so läßt er Montezuma, entgegen der Historie, bei dem Fest gefangen werden. Er mutete damit den Spaniern nichts zu, was die Überlieferung nicht bot. In den ihm vorliegenden Berichten mußte er erwähnt finden, daß während Cortez' späterer Abwesenheit von Mexiko der von ihm zurückgelassene Befehlshaber Alvarado beim großen Fest des Nationalgottes die dem Gotte zu Ehren tanzenden, mit Goldschmuck beladenen Edlen hinterlistig überfallen und ermorden ließ²; einige Berichte sagen: aus Habsucht, andere: um dem geplanten Überfall der Mexikaner zuvorzukommen.³ Dies also hat Heine mit der Gefangennahme des Königs kombiniert. — Montezuma wurde zunächst mit allen äußeren Ehrenbezeugungen behandelt und nur einmal auf eine Stunde bei der Hinrichtung eines rebellischen Unterfeldherrn in Ketten gelegt.⁴ Von

¹ Es fragt sich nun: hat Heine hier bewußt geändert oder lagen Berichte vor, die diesen Zug übergingen? Ich finde nur *Itzliuochitl* S. 8 und den an sehr versteckter Stelle stehenden, ganz skizzenhaften Bericht in *Acostas Historia natural e moral de las Indias*, französische Übersetzung von 1579, S. 366. Beide Werke aber scheiden meiner Ansicht nach mindestens als einzige Quelle aus. Und in Chevaliers Aufsatz hat Heine die Geschichte lesen müssen. Ich glaube an wohlüberlegte Änderung des Überlieferten. Prescott II, S. 151 ff. Bernal Diaz II, S. 98 ff. Solis I, S. 308 ff. Robertson IX, S. 326 ff. Russell I, S. 335 f.

² Chevalier S. 81. Prescott II, S. 258 ff. Bernal Diaz II, S. 218; dazu die Beilage am Ende des Buches. *Itzliuochitl* S. 15.

³ So Solis II, S. 88 und Bernal Diaz, der beide Personen gibt, und die oben erwähnte Beilage, die auf Herrera und Torquemada beruht. Für Heine hat nur die spanierfeindliche Version, wie sie Chevalier stark herausarbeitet, Anregungswert gehabt. Robertson X, S. 16 f. Russell I, S. 415.

⁴ Robertson IX, S. 331 f. Chevalier S. 77. Prescott II, S. 159. Bernal Diaz II, S. 104. Solis I, S. 318 ff. *Itzliuochitl*. Russell I, S. 345.

dieser Schmach, so sagen die meisten Berichte, erstand seine Seele nicht wieder zur Freiheit; er leistete bald den Vasalleneid. Auch hier hat Heine gekürzt und dadurch das Schmählische im Verfahren der Spanier verstärkt. Wie es der innere Fortschritt der Handlung verlangt, läßt er den Tod des Königs — ohne die näheren Umstände zu erwähnen — auf die Gefangennahme folgen und gleich darauf die Empörung des Volkes. Die Berichte geben auch hier eine viel langsamere und andere Ordnung der Ereignisse. Dann folgt bei Heine Hungersnot, Kriegsrat des Cortez, nächtlich-heimlicher Aufbruch der Spanier aus Mexiko, Greuelkampf auf den Dämmen, Brücken, Lagunen des amerikanischen Venedig. Mit immer rascheren Atemzügen stürmt die Handlung vorwärts. Auf den der berühmten „noche triste“ folgenden Abend setzt Heine „die Spuknacht des Triumphes“, in der die Spanier vom Ufer den Opfertod ihrer Gefährten ansehen mußten. Nachdem das Siegesfest der Mexikaner verrauscht ist, in der Morgendämmerung das unheimliche Zwiegespräch zwischen Gott und Priester, die Prophezeiung des unmittelbar bevorstehenden Untergangs von Tempel und Reich.

Der Vergleich mit der Überlieferung zeigt gewaltige Zusammenpressung der Stoffmassen, wieder durchaus im Sinne einer atemlosen Folge von Schrecknissen. Montezumas Tod erfolgte erst lange nach seiner Gefangennahme. Dazwischen liegt Cortez' Expedition gegen einen revoltierenden Heerführer. Bei seiner Rückkehr fand er Mexiko in Empörung. Man belagerte sein Quartier, hungerte die Spanier aus. Blutige Kämpfe fanden statt. Die Berichte erzählen, daß Montezuma, als er vom Balkon aus seine Untertanen beruhigen sollte, von ihren eigenen Pfeilen verwundet wurde — sie waren von ihm abgefallen — und daß er an den Wunden starb.¹ Dies überging Heine natürlich, weil bei ihm Montezumas Tod nur als direkte Folge des Verrates erscheinen durfte.² Der Kriegsrat, in dem der fast verzweifelte Cortez mit den Freunden über nächtlichen Aufbruch

¹ Chevalier S. 82. Robertson X, S. 22 f. Ruffel I, S. 435—438. Prescott II, S. 290 ff., 314 f. Solis II, S. 105 ff. Iztlirochitl S. 17. Bernal Diaz II, S. 234 f.

² Bei Iztlirochitl wie bei Prescott II, S. 293 Anm. ist die mexikanische Überlieferung erwähnt, die Spanier hätten den König getötet.

beriet, der heimliche Auszug, der Überfall und der Kampf auf dem See von Mexiko dagegen sind bis in alle Einzelheiten überlieferungstreu.¹ Nur die Anregung für Strophe 48—51 kann ich nirgends

¹ Ich setze die Schilderung her, wie sie z. B. Robertson gibt: „They marched in profound silence along the causeway which led to Tacuba... They reached the first breach in it without molestation, hoping that their retreat was undiscovered. But the Mexicans, unperceived, had not only watched all their motions with attention, but had made proper dispositions for a most formidable attack. While the Spaniards were intent upon placing their bridge in the breach, and occupied in conducting their horses and artillery along it, they were suddenly alarmed with a tremendous sound of warlike instruments, and a general shout from an innumerable multitude of enemies; the lake was covered with canoes; flights of arrows, and showers of stones poured in upon them from every quarter; the Mexicans rushing forward to the charge with fearless impetuosity, as if they hoped in that moment, to be avenged for all their wrongs The Mexicans hemmed them in on every side, and though they defended themselves with their usual courage, yet crowded together as they were on a narrow causeway, their discipline and military skill were of little avail, nor did the obscurity of the night permit them to derive advantage from their firearms, or the superiority of their other weapons.“ (S. Romanze Strophe 42).

„The Spaniards, weary with slaughter, and unable to sustain the weight of the torrent that poured in upon them, began to give way. In a moment the confusion was universal; horse and foot, officers and soldiers, friends and enemies, were mingled together; and while all fought, and many fell, they could hardly distinguish from what hand the blow came.“ (Vgl. Strophe 46). Robertson X, S. 27 f. Ruffel I, S. 446, 450. Alle Berichtersteller rühmen Cortez' tapferes Verhalten. Mit größter nobelstifischer Ausführlichkeit Prescott II, S. 330—40. Auffallend: S. 335 wird erwähnt, daß Cortez seinen Lieblingspagen an seiner Seite fallen sieht. Chevalier S. 82 f. (kurz). Solis II, S. 129—133. Bernal Diaz II, S. 238—247 (sehr ausführlich, enthält alle Züge). Die Beschreibung der Lage Mexikos „Mexiko, die Inselstadt, liegt in einem großen See“ usw., vgl. Chevalier S. 9, genauer bei Prescott II, S. 64 f. (s. auch das vorhergehende Kapitel: Beschreibung der auf dem See von Mexiko liegenden Städte, S. 54—62 und S. 100 f.). Bernal Diaz II, S. 81. Solis I, S. 267 f. Robertson IX, S. 314 und 320 f. Ruffel I, S. 318. Solis I, S. 268. — Ixtlilxochitl versagt bei der Schilderung des Rückzugs S. 17 ganz: „Ils . . . quittèrent la ville, et s'enfuirent par la route qui conduit à Tlacocon. . . . Suivant Don Alonzo Axajacatl et plusieurs relations des naturels qui se trouverent présents à ces deux affaires, beaucoup d'Espagnols périrent dans la retraite.“

auffpüren; namentlich finde ich die Namen der gefallenen Fahnen-träger nicht unter den in den Berichten erwähnten Gefährten des Cortez. Vielleicht führt dies auf die mir unbekannt gebliebene direkte Quelle, wahrscheinlich aber hat Heine hier aus Eigenem die Geschichte noch farbiger gestaltet. Er hat jedenfalls die Tapferkeitsepisoden nicht benutzt, die die meisten Berichte boten, namentlich die Geschichte von Alvarados Sprung. Die Bedeutung des Muttergottesbanners tritt in der Überlieferung hie und da hervor.

Die Quellen erzählen, wie die kämpfenden Spanier die Schreie ihrer von den Feinden fortgerissenen Landsleute hören, wie Cortez am Morgen nach der Schlacht die Reste seines Heeres sammelt und über die Verluste Tränen vergießt. Einige der besten Offiziere sind gefallen. Auch der Zug, daß viele Spanier ihren Untergang fanden, weil das Gold, mit dem sie sich bepact hatten, sie im Wasser niederzog, war in fast allen Quellen vorhanden, überall fast mit einer moralistischen Betonung, die Heine mitsamt diesem Motiv übernahm.

Zwischen dieser berühmten Trauernacht und der Hinopferung der Spanier im Tempel des Vitlipuzli, der Cortez und die Seinen zuschauen mußten, verging, wie alle Berichte erzählen, in Wirklichkeit mehr als ein Jahr. Dazwischen liegen wechselvolle Kriege gegen verschiedene Volksstämme, liegt ein neuer Kriegsplan zur Eroberung der Hauptstadt, die Cortez gern unzerstört in Besitz genommen hätte.¹ Die Eroberung der Stadt selbst war wiederum reich an wunderbaren Episoden, von denen die großartigste jenes Opferschauspiel war. Auch in den Berichten erscheint dieser letzte Erfolg der in einem Quartier ihrer schon fast eroberten Hauptstadt eingeschlossenen Mexitaner wie ein höhnisches Katz- und Mausspiel des Schicksals. Sie sahen damals die Sonne des Sieges zum letztenmal. Hier hat nun Heine am stärksten komprimiert. Er läßt, wie gesagt, auf den Kampftag nach der „noche triste“ unmittelbar die „Spuknacht des Triumphes“ folgen.

¹ Chevalier und Zetlitrochitl gleiten allerdings in ihrer Darstellung sehr schnell über diese Zwischenzeit hin, auch der oben (S. 21) genannte Acosta. Aber freilich: als alleinige Quellen scheiden sie ja aus. Man könnte manchmal an ein auswählendes Benutzen verschiedener Quellen denken, wobei denn hie und da die knappere Version bevorzugt wurde.

Wir haben von der großen Bedeutsamkeit dieser Änderung gesprochen. Die Schilderung der Opfernacht stimmt wiederum bis ins einzelne mit der Überlieferung. Heine konnte die eingehende Schilderung des Göztempels in allen Berichten finden; sie erzählen, wie Cortez und seine Offiziere beim ersten Aufenthalt in Mexiko mit Montezuma alle Wunder der Hauptstadt in Augenschein nahmen. Das Bild dieses Opfertempels erscheint nun in fast allen Berichten als das eines eigentümlichen, pyramidenartigen Baues mit zickzackartig über die fünf Abätze des Gebäudes hinaufführenden Treppenstufen, deren Zahl verschieden angegeben wird¹, mit der großen Plattform, auf der der eigentliche Göztempel und der Opferstein sich befinden. All das ist Zug für Zug vom Dichter verwendet worden.

Heine zeigt uns aber diesen Tempel zum erstenmal nicht in der heiteren Feiertagsruhe der friedlichen Stadt, sondern in der dämonischen Belebung durch das Opferschauspiel, im bösen Flackerchein der nächtlichen Feuer.

Nach des Kampfes Schreckenstag,
Kommt die Spuknacht des Triumphes;
Hunderttausend Freudenlampen
Gobern auf in Mexiko.

Hunderttausend Freudenlampen,
Waldbharzfadeln, Pechtranzfeuer,
Werfen grell ihr Tageslicht
Auf Paläste, Götterhallen,
Gildenhäuser und zumal
Auf den Tempel Bixlipuklis . . .

¹ Ich setze den Bericht des Augenzeugen Bernal Diaz her, der für so viele spätere die Grundlage geworden ist (II, S. 86 f.): „Das ganze Gebäude lief vom Boden bis zu der Höhe, wo ein Thürmchen und die Gözenbilder standen, pyramidalisch zusammen. Von der Mitte bis zu der Plattform gingen fünf Abätze rings herum, die jedoch ohne Geländer waren.“ Dazu II, S. 80: „Der Stufen waren einhundert und vierzehn.“ Solis I, S. 270 ff. (etwas anders), nach ihm Ruffel I, S. 320 f. Prescott II, S. 132.

Den Vergleich mit den Pyramiden der alten Welt hat, was uns wichtig ist, Chevalier S. 55; s. aber auch andere, z. B. Prescott II, S. 132: („bearing obvious resemblance to some of the primitive pyramidal structures in the Old World).“ S. Romanze 3, Strophe 4. Von den Bildern J. Martins, an die Heine erinnert, kommen am ehesten „Das Gastmahl des Belsazar“ mit seinen fremdartigen Architekturen in Betracht; mehr als allgemeine Anregungen hat seine Vorstellung hier kaum empfangen.

Und später noch einmal mit feinstem Instinkt für die Wirkung des nur im Reflex Gesehenen, für die Ausdrucksmacht des Gegen-satzes zwischen hell und dunkel, zwischen Lärm und Schweigen.

Traurig unter Trauerweiden,
Stehen diese dort noch immer,
Und sie starren nach der Stadt,
Die im dunkeln Seegefässer

Wiederspiegelt, schier verhöhrend,
Alle Flammen ihrer Freude —

Bernal Diaz hat in seinen Denkwürdigkeiten alle Elemente, die dies Bild bei Heine so unglaublich farbig gestalten, ebenso Prescott und Robertson. Ich setze Robertsons Bericht hierher, weil die Benutzung solcher leicht zugänglichen Werke am wahrscheinlichsten ist und weil er bei größter Knappheit fast alle Einzelzüge vereinigt:

„The approach of night, though it delivered the dejected Spaniards from the attacks of the enemy, ushered in, what was hardly less grievous, the noise of their barbarous triumph, and of the horrid festival with which they celebrated their victory. Every quarter of the city was illuminated; the great temple shone with such peculiar splendour, that the Spaniards could plainly see the people in motion, and the priests busy in hastening the preparations for the death of the prisoners. Through the gloom, they fancied that they discerned their companions by the whiteness of their skins, as they were stript naked and compelled to dance before the image of the god to whom they were to be offered.“¹

Audere Berichte wieder haben Einzelzüge, die hier nur gestreift sind, stärker ausgeprägt, anderseits manches, was hier hervortritt, etwas schwächer.²

¹ Robertson X, S. 65.

² Russell I, S. 536. Solis II, S. 295. Jrttilirochiti S. 82 knapper: „Quarante Espagnols qui avaient fait prisonniers, furent sacrifiés le même jour dans le temple etc.“ Prescott III, S. 135—37 schildert den Vorgang noch ausführlicher, besonders den unheimlichen Ton der großen Pauke, die im Bislipuglitempel stand, die Prozession, die sich die Stufen hinaufwindet, den schrecklichen Martertanz der Opfer vor dem Bislipuglitemple. Bei Bernal Diaz spielt außer

Man wird aber aus solchen mehr oder weniger großen Übereinstimmungen in Einzelheiten die spezifische Quelle nicht erschließen können; denn wer will sagen, ob nicht auch eine leisere Andeutung der Phantasie des Dichters genügt hat. Wir haben keinen Anlaß anzunehmen, daß Heine bei aller Treue der Überlieferung gegenüber jeden Pinselftrich des fremden Bildes auf seine Leinwand übertrug. Wir sahen, daß sich Abweichungen genug erweisen lassen. So werden wir es notieren, ohne zu viel Gewicht darauf zu legen, daß nur in einigen Berichten das scharlachrote Gewand der Priester erwähnt wird: in den meisten sind sie schwarz gekleidet. Opferschlächter im roten Gewand (z. B. Chevalier S. 49: „Le sacrificeur, quittant la robe noire flottante dont il était ordinairement vêtu, pour un manteau rouge“; ähnliches Bernal Diaz) — das ist eine so naheliegende Farbensymbolik, daß wir nach keiner Quelle zu suchen brauchen.

diesen Dingen noch die genaue Beschreibung der Musikinstrumente der Mexikaner eine Rolle. — Prescott läßt den Vorgang sich nicht in der Beleuchtung der nächtlichen Freudenfeuer, sondern in der noch vom letzten Tageschein erhaltenen Abendluft abspielen. Chevalier S. 86: „et le soir, au coucher du soleil, ils purent contempler avec effroi l'horrible cérémonie qui se passait au sommet du grand teocalli. Leurs frères d'armes prisonniers étaient égorgés devant la statue du dieu, et leurs corps sanglants, précipités du haut de la pyramide, tombaient au milieu d'une foule qui s'en disputait les membres.“ Es fehlt die Erleuchtung der Stadt, die Musik, die Prozession, der Opfertanz, der Jammer der Zuschauenden; s. aber noch dazu S. 49: „Conduite par les prêtres processionnellement à pas lents, au son de la musique et au milieu des chants du rituel, la victime gravissait une pyramide qui formait le temple, et dont on faisait le tour à chacune des trois ou quatre terrasses qui la partageaient en étages. . .“ Bernal Diaz III, S. 148: „Da ertönte die große Pauke des Huizilopochtli aufs Neue und stimmte die ganze teuflische Musik von Mischel-Trompeten, Hörnern und andern Instrumenten ein. Es klang graushaft erschütternd und beängstigend, von der Spitze des großen Opfer-Tempels herab; aber noch entsetzlicher ward Alles für uns, als wir hinaussahen, und mit eigenen Augen Zeugen werden mußten, wie die Mexikaner unsre unglücklichen Kameraden, welche sie bei Cortes Niederlage gefangen genommen, ihren Götzen opferten. Wir konnten ganz deutlich die Plattform sehen. . . und wie sie einem Theil der Spanier die Köpfe mit Federn schmückten, sie vor dem Huizilopochtli herumzutänzen zwangen, und sie dann gerade auf einen großen Stein ausstreckten, ihnen mit ihren Messern von Feuerstein die Brust aufschlitzten, die zuckenden Herzen herausriffen, und sie ihren Götzen darbrachten.“ Die Todespauke wird in den meisten Berichten erwähnt, auch bei Chevalier. Sie spielt übrigens auch in der Spontinischen Oper eine Rolle.

Etwas mehr bedeutet es vielleicht, wenn Prescott bei der Schilderung der Zickzacktreppe der Pyramide, die den Besucher nötigte, jedesmal um das ganze Gebäude zu gehen, um zum nächsten Absatz zu gelangen, folgendes bemerkt:

„This had a most imposing effect in the religious ceremonies, when the pompous procession of priests with their wild minstrelsy came sweeping round the huge sides of the pyramid, as they rose higher and higher . . .“¹ Wenn Heine das Bild der auf den breiten Rampentritten auf- und abwallenden Mexikaner, der auf den Stufen lagernden Krieger entwirft und das Bild der Clerici im Ornat von bunten Federn heraufbeschwört, so mag man wohl denken, daß die Lektüre solcher Stellen seine Vorstellung angeregt hat.²

Einzelne Berichte erzählen, daß die Spanier nicht nur den Siegeslärm der Feinde, sondern auch die Zammerschreie der Geopferten durch die Nachtstille hätten hören müssen. Der Dichter versteht es, gerade durch das Zusammenströmen oder vielmehr durch die Dissonanzen dieser so verschiedenen grellen Laute, die er mit seiner Feinsichtigkeit für akustische Differenzen bezeichnet, suggestiv zu wirken.³

Aber auch hier genügen die mehr andeutenden Berichte zur Erklärung, namentlich da in ihnen (auch bei Chevalier) bei anderer Gelegenheit, bei der Schilderung der „noche triste“ diese vom Wind

¹ II, 132. Der Herausgeber von Bernal Diaz' Denkwürdigkeiten II, S. 86 schreibt gleichfalls:

„Es wird von mehreren Augenzengen bemerkt, daß es einen besonders schönen Anblick gewährt habe, wenn die mexikanische Priesterschaft bei feierlicher Gelegenheit sich diese Treppe auf und ab bewegte.“

² Es deckt sich übrigens die Nachstimmung zu Anfang der zweiten Romanze sehr genau mit dem Bericht in Bernal Diaz' Buche: III, S. 151. S. auch oben S. 130 Anm. 2.

Ein Gerassel und Getute,
Und es stimmt ein des Chores
Mexikanisches Ledeum —
Ein Miaulen wie von Katzen —

und später:

Daß der Angstschrei der Gequälten
überheulet das gesamte
Kannibalen-Charivari. —

getragenen Jammertöne der Gefangenen erwähnt sind. Daß Cortez und die Seinen Tränen vergießen beim Anblick der Schreckensszene, berichten die meisten. Ganz aber gehört Heine, wie ich meine, das Motiv, daß Cortez den eigenen Sohn, das Kind der Jugendliebe, sterben sieht, ebenso das Bild der niederknieenden, De profundis singenden Spanier, — ein tiefbedeutsamer Zug.

Endlich die dritte Romanze — sie ist fast ganz Eigentum der dichterischen Phantasie. Nur wenige Anhaltspunkte bietet die Überlieferung.

Die Gestalt des hundertjährigen Priesters in der roten Jacke, der mit dem Gotte in so einem unheimlichen Vertraulichkeitsverhältnis steht, ist eine bizarre Erfindung des Dichters.¹ Daß er dem Gott neue Opfer verheißt für den Sieg, entspricht den Erzählungen einzelner Quellen, daß nach jenem Riesenopfer die Priester der Mexikaner verführt ließen, der Gott habe, befriedigt durch die letzte Mahlzeit, die Vernichtung der Feinde zugesagt. Daraufhin seien die indianischen Bundesgenossen der Spanier beinahe von ihnen abgefallen.

Einige Quellen² wissen zu berichten, daß die Priester zuweilen, wenn Opfer fehlten, sich selbst verstümmelten, verwundeten³, auch daß, wenn keine Kriegsgefangenen da waren, aus dem Volke selbst Opfer ausgelöst wurden, um den Hunger des Gottes zu stillen. Man denke an das schauerliche Anerbieten des Priesters:

„Willst du artig sein, so schlacht' ich
Dir auch meine beiden Enkel,
Hübsche Bübchen, süßes Blut,
Meines Alters einz'ge Freude.“

Endlich ist jener Schluß der dritten Romanze:

„Nach der Heimat meiner Feinde,
Die Europa ist geheißt,
Will ich flüchten, dort beginn' ich
Eine neue Karriere.
Ich verteufl' mich, der Gott
Wird jeßund ein Gottseibeinung; . . .“

¹ Natürlich konnte er in den meisten Berichten, so auch bei Chevalier (S. 52 ff.), genug Ausführungen über die mexikanische Hierarchie lesen.

² Z. B. Bernal Diaz und Prescott.

³ Bei Heine fordert der Gott dies von dem Priester.

ein Aufgreifen der Volksüberlieferung, der Heine so viele Motive verdankt.¹

¹ Ertur bemerkt Bd. 7, S. 626: „Der Bizliputzli war Heine bereits aus Simrocks Puppenspiel vom Dr. Faust bekannt (Frankfurt a. M. 1846), und eben durch dieses, in welchem der Gott zum Teufel heruntergekommen ist, dürfte Heine zu dem Schluß seines Gedichtes angeregt worden sein.“ Heine kennt aber Bizliputzli als Teufel lange vor dem Erscheinen von Simrocks „Faust“. In den „Englischen Fragmenten“ (1828) und zwar in dem Abschnitt „Das neue Ministerium“ scherzt Heine: wenn Gott dem Teufel den Auftrag gebe, ein Ministerium zu bilden, würden die höllischen Verbündeten, trotz bösen Willens, das Heil der Welt befördern: „Samiel erhält das Kommando der höllischen Heerschaaren, Belzebub wird Kanzler, Bizliputzli wird Staatssekretär, die alte Großmutter bekommt die Kolonien.“ (3, S. 459).

Aus Puppenspielen mochte Heine immerhin den Teufel B. kennen (vgl. Engel, Das Volksschauspiel von Dr. Faust. 1874: z. B. das Schütz-Drescher'sche Puppenspiel von 1807 hat den B.) Über die Verteufelung des Gottes s. Birlinger, Hebelstudien, Alemannia 13, S. 278 (freundlicher Hinweis des Herrn Prof. Volte): in Hebels „Schatzkästlein“ findet sich zweimal Bizli Buzli; s. auch ZDPh. 16, S. 100. Die Notiz, die Birlinger Alemannia 14, S. 186 über dasselbe Thema gibt, ist darum interessant, weil aus ihr hervorgeht, daß Heine bei seinem Münchener Aufenthalt ein solches Götzenbild selbst gesehen haben kann. „In den Hainhofer'schen Relationen (Häutle, Ztsch. des hist. V. für Schwaben und Neuburg VIII 99) begegnet bei Aufzählung der Münchener Kunstkammergegenstände folgende Notiz: 'Auf einem Tisch idoli di Mexiko vnd andern Heidnischen und Indischen Göttern von allerley Form und Farben'. Das Kunstammer-Inventar behauptet von einem solchen mit großen Augen und [!] blauem Glas 'mehr ainem Teufel als Menschen gleich', daß es Kardinal Fr. Ximenes nach München geschickt habe. So wird also unser Bizli Buzli erklärlich.“ Die Hebelschen Verse werden als Zeugnis für die Verteufelung des Bizliputzli auch von Müller in dem Buche „Huitzlopochtli, der Nationalgott der Mexikaner“ (1835) angeführt. In Schubarts Gedichten erscheint B. als Geldteufel; er ruiniert die Menschen durch das Lotteriespiel.

Fouqués Geschichte vom Galgenmännlein, die den gleichen Stoff behandelt wie der „Spiritus familiaris des Kofstäuschers“ von der Droste, trägt den Nebentitel „Bizliputzli“.

Im übrigen ist die grösste Mythologie der Schlußromanze: die Rattenkönigin und Kallagara „mit den schwarzen Eisenpfoten“, so viel ich sehen kann, keiner Quelle entnommen, sondern Heines Erfindung, aber durchaus im Stil der mexikanischen Götterlehre, wie sie etwa Clavigero bot. A. Pasche (vgl. o. S. 33.) macht darauf aufmerksam, wie feinsinnig Heine die Vorstellungen antiker Mythologie in die Sprache barbarisch-exotischer Dämonenlehre übertragen habe in der Strophe:

Morgen opfern wir die Pferde,
 Wiehernd eble Ungetüme,
 Die des Windes Geister zeugten,
 Bußschafft treibend mit der Seeuh.

Wizlipuzli ist schon seit dem 16. Jahrhundert unter die Teufel gegangen und ein in Deutschland recht bekannter, vielgenannter Unhold geworden.

Heine bedient sich der populären Namensform, die ihm Gelegenheit zu grotesker Verdrehung gibt, zur Bildung des drolligen Wortes „wizlipuzeln“ für die Existenzform des Gottes. Diese Form brauchte Heine übrigens nicht aus der Volksüberlieferung vom Teufel zu kennen, sie steht in einzelnen Berichten z. B. der Försterschen Übersetzung von Solis und mit Hindeutung auf das wirkliche Götzenbild im „Westöstlichen Divan“. „Denn ein Wizlipuzli würde Talisman an deinem Herzen.“

Damit aber sind die Anhaltspunkte für die dritte Romanze erschöpft.

Er benutzt hier auch jenen Zug, den fast alle Quellen haben, daß die Mexikaner die Pferde als etwas Fremdartiges bestaunen, zur Erzielung einer das Gesamtkolorit verstärkenden Wirkung.

Nachträge und Berichtigung.

Zu S. 31. vgl. Ester 7, 412.

Zu S. 43, 3. 12f. Es muß heißen: Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden.

Zu S. 67, letzter Absatz vgl. Pegras S. 331.

Zu S. 90. Die Himmelschilderung des Mönchs in der „Disputation“ erinnert an die im Dom von Lucca gehaltene Mönchspredigt, die das ironisch-wohlgefällige „I like this man“ der Lady Mathilde hervorruft. Ester 3, S. 403.

Zu S. 94f. Einige Quellen, aus denen Heine möglicherweise geschöpft haben kann, die in allem wesentlichen das Gleiche bieten wie die schon genannten, sind nachzutragen. Ziemlich weit ab liegt Turner Macans englische Profacinleitung zur persischen Ausgabe des Schahnameh vom Jahre 1829. Hier findet sich die Version der Verleumdung Firdusis durch den Minister — er rät dem Schah Silber zu schicken — freilich bei starker Betonung der undankbaren Sinnesart des Fürsten. Turner Macan erzählt auch von der Scheinversöhnung, von der Sendung der Satire an den Sultan, von der Überlassung dieser Satire gegen eine Geldsumme an den Gönner, der später sich beim Schah für Firdusi verwendet. Also sämtliche Versionen, von denen Heines Fassung stark abweicht. Näher liegt: Joh. Vullers, Fragmente über die Religion des Zoroaster, aus dem Persischen übersezt und mit einem ausführlichen Kommentar versehen nebst dem Leben des Firdusi aus Daulschahs Biographien der Dichter, Bonn 1831. S. 1—12. Hier alles wie bei Hammer. S. 11, Anmerkung: nach einer Version sei Mahmud durch einige schöne Verse aus dem Schahnameh, die ihm ein Vestir auf der Jagd rezitiert habe, an den Dichter erinnert worden. Zu erwähnen ist noch Lumsden, The Shah namu beeing a series of heroic poems . . . Kalkutta 1811, und das mir nicht zugängliche Werk: Episodes of the Shah-nameh of Firdousee translated into English verse by Stephan Weston 1815. In Schlegels „Europa“ II, 2 war eine Übersetzungsprobe aus dem Königsbuch zu finden.

Zu S. 118. Vergleich und Metapher. In Heines Stil lassen sich überhaupt diese zwei Tendenzen beobachten. Die eine legt Zeugnis ab für die Leichtigkeit seiner Erfindungsgabe, die andre für die Kombinationsfreude seines scharfen Intellekts: er hat eine Neigung, so reich und ausführlich wie möglich zu

charakterisieren, Bild auf Bild bis zur Atemlosigkeit zu häufen; der kumulierende Vergleich ist ja eines seiner auffallendsten Stilmittel. Er ruft damit eine gewisse sich mächtig steigende Erregung hervor, die uns nach einem letzten endgiltigen Ausdruck verlangen läßt. Im Gegensatz dazu aber liebt er es gerade oft, uns gleichsam aus dem Hinterhalt sofort mit der pointierten schlagendsten Wendung zu überfallen, mit jenen bekannten, am liebsten das Disparateste kombinierenden Heineschen Metaphern.¹ Dabei zwingt er den Leser, blitzschnell eine Reihe von Stufen eines Vergleichs, von Beziehungen zu durchlaufen, deren Kenntnis vorausgesetzt wird. So wenn Heine die deutsch-romantische Art einer Sängerin charakterisieren will: „diese blauäugigen, schmachtenden Waldeinsamkeitstöne, diese gesungenen Lindenblüten . .“ oder wenn er ein schlecht romantisierendes, deutsch-tümelndes Werk B. Hugos „versifiziertes Sauerkraut“ nennt. Ist nun — wie auch in unserem Beispiel — verbinden sich die beiden Stiltendenzen in einer Beziehung, die ausgeführter Vergleich und kurze Metapher miteinander eingehen. Die Metapher ist ohne den vorausgehenden Vergleich nicht völlig verständlich, sie ist gleichsam seine letzte Erfüllung; der Vergleich aber wird hier das Stützblatt für die dort zuletzt verlangten Gedankensprünge. So z. B. im „Jehuda ben Halevy“:

Auch den Targum Onkelos,
Der geschrieben ist in jenem
Plattjüdischen Idiom,
Das wir Aramäisch nennen
Und zur Sprache der Propheten
Sich verhalten mag etwa
Wie das Schwäbische zum Deutschen —
Dieses Gelbveiglein-Hebräisch . .

Ähnlich die Art, wie die Bezeichnung „Luftkindgrillenart“ für die Hagada gewonnen wird aus der vorhergehenden Erzählung von Semiramis und dem Vergleich mit den hängenden Gärten. S. auch das „Perletränenlied“ des Jehuda. —

Aus Heines Prosa hier nur wenige Beispiele: Ester 4, S. 199. „Seine (Luthers) Ausdrücke und Bilder gleichen dann jenen riesenhaften Steinfiguren, die wir in indischen oder ägyptischen Tempelgrotten finden, und deren grelles Kolorit und abenteuerliche Häßlichkeit uns zugleich abhört und anzieht. Durch diesen barocken Felsenstil erscheint uns der kühne Mönch manchmal wie ein religiöser Danton, ein Prediger des Berges, der von der Höhe desselben die bunten Wortblöcke hernabschmettert auf die Häupter seiner Gegner.“ — Ester 5, S. 58: „England müßte man eigentlich im Stile eines Handbuchs der höhern Mechanik beschreiben, ungefähr wie eine ungeheuer komplizierte Fabrik, wie ein saufendes, brausendes, stotterndes, stampfendes und verdrießlich schnurrendes Maschinenwesen, wo die blankgeschuerten Utilitätsräder sich um alt verrostete historische Fahrzahlen drehen.“ — Heine vergleicht die Art Meyerbeers,

¹ S. Ebert, Der Stil der Heineschen Jugendprosa, Berl. Diss. 1903, und R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jh. S. 138.

seinen Ruhm zu inszenieren, mit der Instrumentation und dem Dirigieren seiner Opern, Elster 6, S. 266: „. nur Er kann das ungeheure Orchester dieses Ruhms dirigieren — Er nickt mit dem Haupte und alle Posaunen der großen Journale ertönen unisono; er zwinkert mit den Augen, und alle Violinen des Lobes fiedeln um die Wette; er bewegt nur leise den linken Nasenflügel, und alle Feuilleton-Flageolette flöten ihre süßesten Schmeichellaute.“ Dann läßt Heine die Hilfskonstruktionen, mit denen er uns bisher andeutete, daß Menschen und menschliche Institutionen mit Musikinstrumenten verglichen werden, fort, und verlangt vom Leser schnelleres Kombinieren: „Da gibt es auch unerhörte, antediluvianische Blasinstrumente, Ferichotrompeten und noch unentdeckte Windharfen, Saiteninstrumente der Zukunft, deren Anwendung die außerordentlichste Begabnis für Instrumentation bekundet.“



Namen- und Sachregister.

Acofia 21. 125.
Arnim, A. v. 56.
Atkinson, J. 95 f.

Bancroft, F. S. 18.
Basnage, J. 59. 86 f.
Blanche de Bourbon 87. 107.
Boleyn, A. 32.
Börne, B. 74.
Bullock, W. 12 ff. 24.
Byron 8. 42. 74.

Carducci, G. 24.
Champion, J. 95.
Chevalier, M. 15 ff. 21. 123 ff.
Clavigero 14. 18. 134.
Cortez, H. 14. 18. 123 ff.

Dalton 18.
Damas - Ginarde 106. 110.
Delitzsch, F. 60. 65.
Diaz, B. 14. 17. 123 ff.
Diez, F. Ch. 63 f.
Donizetti, G. 73.
Dukes, P. 61. 65.

Eroquitz, J. de 18.

Fabrique 107 ff.
Firdusi 95 ff.
Fouqué, F. de la Motte 134.

Gabirol, S. 60. 65. 69.
Geiger, A. 51. 65.
Gomara, F. L. 18.

Görres, J. 95.
Goethe 71. 94. 135.
Gregory 18.
Grimm, W. 75.

Hagada 62 f. 84.
Halacha 62 f.
Hammer, J. v. 94 ff.
Hebel, J. P. 134.
Heine, Heinrich

Biographisches: Belehrung 3.
22. 46. 48 ff. Ehemisere 122. Erb-
schaftsstreit 3. 98 ff. 103. 113 ff. 122.
Judentum 30. 43 ff. Jugenderlebnisse
4. 61. 117. 122. Krankheit 7 f. 73. 122.

Motive: Dichterschiedsal 61. 66 f.
79 f. 98. 101 f. 116. 122. Doppel-
existenz 56 ff. Dufthymbol 91. Geste
des Untergangs 25—36. 62. 109.
Gott als Koch 89. Götterschiedsal 21 ff.
134 f. Gottessehnsucht 78 ff. Helden-
schiedsal 1. 20 f. 112. 116. 122. Hel-
lenen-Nazarener 46 ff. 50. (64). Ju-
dentum: Symbole 29. 44. 50 f. 80 f.
88. Künstlerproblem 7 f. 55. 57 f. 66
— 77. 101—104. 116. 122; vgl. auch
Dichterschiedsal. Leben und Tod 4—8.
25. 30 f. 35. 47. 86. 136. Religion 3.
22 f. 54. 78. Talent und Charakter
57. 72 ff. Verteufelung der Götter
23 f. 40. 134. Weltinferno 20 f.

Psychologisches: Altération de
la personnalité 56 ff. Erinnerung 42 f.

50. 53 ff. 60. 80. 92. 105. Freiheit 11. 33. 44. Impressionismus 33. 91. Kostbarkeitsrausch 67. 104. 136. Lebensbejahung 6. 18. 31 f. 47. Lebensstucht 18. Organisation, sinnliche 33. 91. Pessimismus 1 ff. 9. 19 f. 70. 93. 112. 122. Phantasie 18. 34 ff. 62. 66 f. 88 f. 92. 113. 119. 122. 131. 133. Produktivität 70 ff. 76. 84. Rachsucht 3. 98. 114. Religiöse und antireligiöse Stimmung 3. 48. 58. Schauspielertum 34 ff. Selbstbefreiung 99. 104. 113 f. 121 f. Selbstverachtung 9. 71 f. 105. Weltironie 10 f. Weltverachtung 9. 41. 105. 112. Zwischenzustände 34. Zwiespalt des Naturells 47. 57. 61.

Stil: Ausdruckshäufung 84. 90. 117 f. Balladenformen: Balladenbild, Handlungsballade 121; Komposition: dramatische 90. 115 f. 118. 121; Lyrische 77 f. 84. 103. 118. 121 f.). Bilder 38. 67 f. 80 f. 84. 90 f. 116 f. 121. 136 ff. Groteske 39. 55. 88 f. 117. 120. 135. Kolorit 38 f. 83. 118. 130. 135. Kontraste 5. 38 f. 77 ff. 83. 103. 115. 118. 130. Rhythmisches 40. 85. Stilwechsel 37—41. Stimmungsausdruck 39 f. 77 ff. 83. 89. 91. 103 ff. 120 ff. Tonmalerei 40 f. 84 f. 132. Vergleiche und Metaphern 84. 117 f. 136 f.

Werke: Adonis 6. Almanor 43 f. Apollogott 70. Asra 77. Atta Troll 6. 23. 54. 56. 87. 91. Bäder von Lucca 5. 51 f. 74. Beschwörung 6. Bimini 2. 78. 83 f. 91. 119. Buch Börne 23. 74. Buch der Lieder 34. Der Strauß, den mir Mathilde band 92. Dichter Firdusi 70. 82—105. 119. 136. Disputation 10 f. 42. 49. 85—93. 107. 119. 136. Donna Clara 44. Elementargeister 23. 91. Englische Fragmente 134. Florentinische Nächte 6. 56. 76. Französische Zustände 12. 137. Frau Mette 74 f. Für die Mouche 91. Geoffroy Hundel 64. 121. Goldenes Kalb 121. Göttin

Diana 23. Götter Griechenlands 6. 23. Götter im Exil 23. Habe mich mit Liebesreden 34. Hat man an dir Verrat geübt 41. 101. Hebräische Melodien 2. 6. 42—93. 103. Heimkehr 35. Helfer 121. In mein gar zu dunkles Leben 34. Italienische Reise 91. Jehuda ben Halevy 2. 8. 28. (32.) 43. 58—85. 86. 93. 102. 116. 119. 121. 137. Karl I. 32. 111. 121. König Richard 121. Kasaruslieder 7. 9 f. 92. Ludwig Marcus 46. 52. Lumpentum 3. Eutegia 46. 73. 137 f. Lyrisches Intermezzo 34. Maria Antoinette 111. Memoiren 56 f. 91. Memoiren des Herrn von Schnabelewopski 29 f. 44. 54. Mohrenkönig 2. 28. 119. Morphine 2. Nachts erfaßt vom wilden Geiste 100. 113. Nicht gedacht soll seiner werden 100. 115. Nordseebilder 53. 83. Nun ist es Zeit 34. Pfalzgräfin Jutta 121. Plateniden 70. 76. Praeludium 20. 78. 82. 86. 91 f. Prinzessin Sabbath 2. 50—58. 78. 82. 84 f. 91. 105. Rabbi von Bacharach 17. 43 f. 52 f. 91. Reisebilder 12 f. 52. 77. 79. 80. 91. 139. Reise von München nach Genua 5. Rhampsenit 1 f. 10 f. 87. 120. Ritter Olaf 7. 30 f. Romantische Schule 23. 82. Ruhelegend 2. 91. Salomo 121. Salon 30 f. 44. Schelm von Bergen 10. 119. Schlachtfeld bei Hastings 2. 27. 77. 87. 120. Shakespeares Mädchen und Frauen 32. 71 f. Slavenschiff 9 f. 83. Stadt Lucca 80. 136. Spanische Atriden 2. 9 f. 27 f. (32.) 83. 87. 100. 106—118. 119. Tanzhäuser 3. 23. Biglipugli 2. 9 f. 11—41. 42. 77 f. 83. 86. 88. 91. 111 f. 119. 123—135. Walbeinsamkeit 78. 116. Wer ein Herz hat 100. 113. William Ratcliff 56. Wintermärchen 75. 92. Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 23. 137.

Heine, Karl 98 ff. 103. 113.

Heine, Mathilde 79.

Henrico, Transmatore 87. 107. 111 f.

Herrera, A. de 18.

Hoffmann, C. Th. A. 56.

Ibn Esra, Moise 61. 65. 69.

Irving, W. 119.

Jytilkyöhtil, Don A. 14. 123 ff.

Jehuda ben Halevy 58 ff.

Jost, J. M. 60.

Karl I. 31.

Koppe, C. W. 18.

Lumsden, M. 136.

Maistre, J. de 17.

Maria de Babilfa 108. 110.

Martin, J. 129.

Martyr, P. 18.

Merimée, P. 106. 108 f. 112.

Mohl, J. v. 95. 98.

Monglave, C. de 18.

Montezuma 14. 123 ff.

Pedro der Grausame 87. 106 ff.

Prescott, W. 17. 21. 123 ff.

Raynouard, J. M. 64.

Rehfués 17. 123. 132.

Robertson, W. 17. 123 ff.

Romantif 56. 67 f. 70 f. 117.

Ruffel, W. 123 ff.

Sachs, M. 58 ff. 87.

Sahagun, P. 18.

Schad, Graf 94.

Schlegel, F. 71.

Schubart, Chr. F. D. 134.

Seebeck, A. 17.

Simrock, A. 134.

Soden, Graf 18.

Sotiz, A. de 17. 123 ff.

Ternaux-Compans 14.

Torquemada, J. de 18.

Vitylipuzli 13 f. 131. 133.

Volkstümliches 30. 55 f. 74. 108. 134.

Vulfers, J. A. 136.

Weston, St. 136.

Zunz, L. 62 f.

Weimar. — Hof-Buchdruckerei.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU

