

Der junge Heine

Eine Entwicklungsgeschichte
seiner Denkweise und Dichtung

von

Paul Beyer

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung
Berlin 1911

Bürger	Heine
Nun tanzten wohl beim Mondenglanz	Da tanzt im Kreise wunderbar
Rund um herum im Kreise	Um mich herum die schwarze Schar
Die Geister einen Kettentanz	Und drängt heran, erfaßt mich bald
Und heulten diese Weise:	Und gellend Hohngelächter schallt.
„Geduld! Geduld, wenns Herz auch bricht	Und immer enger wird der Kreis
Mit Gott im Himmel hadre nicht	Und immer summt die Schauerweis':
Des Leibes bist Du ledig	„Du gabest hin die Seligkeit
Gott sei der Seele gnädig!“	Gehörst uns nun in Ewigkeit! ¹⁾

Näher auf Bürger aufmerksam gemacht wurde Heine jedenfalls durch W. Schlegel, dem einstigen Schüler Bürgers. Daß jedoch die neue Romanzendichtung in ihrem Gesamtcharakter so gut wie keine Berührungspunkte mit Bürger aufzuweisen hat, dürfte zum Teil seine Erklärung finden in der Stellung, die Schlegel in späterer Zeit seinem einstigen Lehrmeister gegenüber eingenommen. Sie war, wie besonders aus der Kritik der Bürgerschen Gedichte (Charakteristiken 1801) hervorgeht, keine ablehnende oder gar, wie Schiller kurz zuvor es getan, verurteilende, aber auch keine unbedingt lobende, im ganzen eine kühl und sachlich abwägende gewesen. Besonders an der Bürgerschen Balladendichtung hatte Schlegel vieles auszusetzen gehabt: die fremden englischen Vorbilder, an deren Stelle der Kritiker unter Hinweis auf Herder gern die deutsche Volksballadendichtung gesehen hätte, die übertriebene, dadurch unschöne und durch stete Interjektion unterbrochene Diktion dieser Poesie und nicht zuletzt ihre reichlichen Moralpredigten. Schlegel hat diese Ansichten auch später offenbar noch aufrechterhalten und sie 1820 auf seinen Schüler übertragen; wir können uns daher nicht wundern, daß die Bonner Romanzendichtung Heines ziemlich genau das Gegenteil darstellt der Bürgerschen Balladen. Ein einziges Mal hat Heine zu anglisieren versucht, in der „Botschaft“ (I, 40, dem Inhalt nach nicht mehr Bonner, sondern späte Göttinger Zeit!) und hier hat Heine das Motiv des Ritters, der unruhig nach der Geliebten sich sehnt, und dem Knappen zu satteln befiehlt, offenbar dem Anfang der Bürgerschen Ballade „Die Entführung“ entlehnt:

¹⁾ In der H. 1816/17 bekannt gewordenen Scottschen Balladen konnte er die Übertragung der Lenore in den seinigen ähnlichen Vier- (statt Acht-)zeilern gefunden haben.

Beeinflussung durch Bürger, Hoffmann, Goethe.

Als Quellen für diesen Wortreichtum, wie auch für manches andere der neuen Poesie sind nachzuweisen: nur noch vereinzelt W. Schlegel und Uhland, stärker das eigene Studentenleben Heines; ganz besonders aber Bürger und Hoffmann.

In früher Zeit scheint Bürger, wie aus der Rodrigoromanze zu ersehen, dem jungen Heine wenigstens als Verfasser der Lenoren-Ballade bekannt gewesen zu sein. Der Schluß derselben hat offenbar auch schon auf den Schluß des 1816 verfaßten sechsten Traumbilds gewirkt:

Bürger

Knapp, sattel mir mein Dänenroß,
Daß ich mir Ruh erreite;
Es wird mir hier zu eng im Schloß,
Ich will und muß ins Weite.

Heine

Mein Knecht, steh auf und sattel schnell
Und wirf Dich auf Dein Roß,
Und jage rasch durch Wald und Flur
Nach König Ducans Schloß.

Sonderbarerweise entstammt nun aber gerade dieses Motiv nicht den fremden, englischen Vorbildern, sondern dem von Heine sowohl wie Bürger recht gut gekannten deutschen Volkslied:

„Auf, Knecht, steh auf und tummle dich
Sattelt unser beider Pferd',
Wir wollen reiten, seit Tag oder Nacht,
Die Lieb' ist reitenswert.“

Dies eine Strophe des weitverbreiteten Liedes vom „Grafen und der Nonne“ (bei Herder, Bibliogr. Inst. II, 302), dem die Heinesche Sprache wie auch sein Metrum ganz auffallend gleicht¹⁾. Ferner hat das Bürgersche Gedicht „Der Liebeskranke“ mit seinem „Mir tuts so weh im Herzen“, wie schon Hessel in seiner Ausgabe (S. 324) bemerkte, bei der 1820/21 entstandenen Romanze „der Traurige“ (I, 35) eingewirkt, welche beginnt:

„Allen tut es weh im Herzen — —“

das Motiv der „Heimführung“ (I, 41), 1820 gedichtet, ist dem Bürgerschen Lenoren-Motiv jedenfalls nahe verwandt (siehe oben S. 70). In beiden Fällen weigert sich die Braut anfangs, dem gespenstischen Liebhaber zu folgen, bis sie zuletzt seinen Überredungskünsten unterliegt oder bei Heine zu unterliegen scheint. Bei Beiden führt der Weg ins Grab. Heines lyrisch weichere Empfindsamkeit hat jedoch dieses letzte grausame Verhängnis nur anzudeuten gewagt. Bürgers „Ständchen“ hat mit seinem „Zur Stunde der Gespenster“ wahrscheinlich auf Heines Ballade „Die Fensterschau“ (I, 48) mit seinem Schluß „allnächtlich zur Zeit der Gespenster“ Einfluß gehabt.

Aber erst das stürmisch-leidenschaftliche Jahr 1821 brachte Heine jenem Dichter besonders nahe. Damals mochte er in

Bürger, wie einstens in Byron seinen wahren Schicksalsgenossen entdeckt haben. Schon der gleiche, bei Bürger bekanntlich fingierte Name der Geliebten mußte den jungen Dichter tiefer als sonst berühren; Bürgers Liebeslust und tiefes Leid um seine Molly, es war in vielem dem Heineschen zu der Geliebten gleichen Namens nur zu sehr verwandt! Jene Wahnzustände, mit denen Bürger sich ängstigt, „als Molly sich losreißen wollte“:

„— — — — wenn ich erfahre,
daß sie ganz von mir befreit,
einem andern am Altare
Sich mit Leib und Seele weicht. —
Werd ich, o mein Gott und Rächer,
Ohne in den Höllenwehn,
Der Verzweiflung zum Verbrechen
Mich zu wüten, werd' ichs sehn:
Wie der Mann beim Kerzenscheine
Sie zum Brautgemache winkt,
Und in meinem Freudenweine,
Sich zum froh'sten Gotte trinkt?“

Dieselben Vorstellungen ängstigen auch Heine im vierten, besonders aber dem fünften Traumbild, wo er ursprünglich mit demselben Bilde schloß und es sogar weiter ausführte:

„Zwei leise Wörtlein Bräut'gam spricht,
Die Braut wird rot, doch zürnt sie nicht. — —
Sie schleichen fort ins Brautgemach
Ich aber schleiche hintennach.

Ich schleich' einher und zittre sehr
Ringsum mich flammt ein Glutenmeer
Die Erde unter mir erkracht
Da zuckt mein Herz, — und ich erwacht“.

Hier hat zugleich aber auch der Schluß des „wilden Jägers“ eingewirkt mit seinem:

„Es flimmt und flammt rund um mich her
Mit grüner, blauer, roter Glut
Es wallt um ihn ein Feuermeer —“¹⁾

¹⁾ Auch im Hoffmannschen „der Hund Berganza“ (a. a. O. I, 116 ff.) konnte H. das Motiv der heimlich zugesehenen Hochzeitsnacht verwertet finden.

¹⁾ Vgl. auch „Wunderhorn“ a. a. O. 45 und 170.

Auch das im selben Traumbild gegebene Motiv des dem Liebhaber ausgeschnittenen Herzen, möchte ich auf Bürger zurückführen. Zwar weist Heines Freund Rousseau in seiner Kritik der Gedichte Heines (1824) auf die Ähnlichkeit des Motivs hin mit jenem des Danteschen Sonett: *A ciascun Alma presa e gentil core*, und Elster glaubt, daß wenn Heine auch dieses direkt nicht gekannt habe, so doch die Prosa-Auflösung des Göttinger Professors Bouterwek (I, 490). Aber mußte Heine denn überhaupt diese Quelle kennen, um zu seinem Motiv zu gelangen? Konnte es nicht, ganz abgesehen von Conrad von Würzburgs „Herzmäre“, durch das Volkslied veranlaßt sein, oder, was noch näher lag, von Elster jedoch ganz unerwähnt gelassen wurde, durch den von Uhland 1812 gedichteten „Castellan von Coucy“? Aber gegen all diese möglichen Quellen ist einzuwenden, daß Heine gerade das wichtigste Moment, demzufolge die Geliebte das Herz des Liebhabers verspeist, übersehen zu haben scheint. Bei ihm reicht lediglich die Braut dem nebenbuhlerischen Bräutigam „ein Äpflein“, es wird von diesem durchschnitten und kaum das geschehen ist, vernehmen wir: „Oh weh, das war das Herze mein“. In ganz ähnlicher Abwandlung begegnet das Motiv aber auch in Bürgers „Lenardo und Blandine“:¹⁾ Der Prinz von Hispania hat dem getöten Nebenbuhler das noch zuckende Herz aus dem Busen gerissen; dieses wird dann des Prinzen Braut in einem goldenen Gefäße vorgesetzt und als sie es an ihrem Brauttag öffnet

„Da rauchte, da pocht ihr entgegen das Herz
Als fühlt es noch Leben, als fühlt es noch Schmerz.“

Aber sie verschluckt das Herz ihres Liebsten ebensowenig wie die Braut im Heineschen Traumbild. Auch die Heine ganz eigentümliche Verwandlung des Herzens aus einem Apfel könnte leicht durch eine frühere Stelle im Bürgerschen Gedicht beeinflusst sein:

¹⁾ Auch das Bürgersche Vorbild war nicht etwa Dante, wie man früher, so z. B. auch W. Schlegel (VIII, 105), angenommen hatte, sondern wie R. Köhler 1877 nachwies (Zeitschr. f. d. Phil. VIII, 101 ff.) eine nach Steinhövel's alter Übersetzung bearbeitete „schöne Historia von des Fürsten zu Salerno schöner Tochter Gismunda“.

<p>Bürger: Da bot die Prinzessin ein Äpfelchen rar Aus ihrem hellsilbernen Körbchen ihm dar Ein Äpfelchen rosicht und gülden und rund — —</p>	<p>Heine: Die Braut ein hübsches Äpflein nahm Und reichte es hin dem Bräutigam —</p>
---	--

Auch außerdem noch ist die Kenntnis gerade dieser Bürgerschen Ballade durch die gleichzeitige Anwendung desselben auffallenden Metrums bezeugt. Schon Hessel hat die von Temperament sprühende, von W. Schlegel (VIII, 108) als ein Metrum „in einem hüpfenden Silbenmaaß“ und als „höchst maniriert“ bezeichnete¹⁾ Strophenform im siebenten Traumbild und in zwei Abschnitten des achten wieder entdeckt²⁾. Auch hier also wie beim Sonett eine Durchbrechung der Schlegelschen Doktrin schon 1821!

Als Schema betrachtet hat dies Metrum nichts ungewöhnliches; auch Heine hatte bereits in viel früherer Zeit (1816), wenn auch nur in Kleinigkeiten seiner Gedichte³⁾ von anapästischen Vierzeilern mit je vier Hebungen und direkten stumpfen Reimpaaren Gebrauch gemacht. Aber sofort beim Lesen fällt der Unterschied auf. Es ist einmal das nunmehrige Vorherrschen des Anapästs, an dessen Stelle nur selten, bei einem Gedankeneinschnitt (Cäsur) oder bei stärker betonten Silben, gewöhnlich einsilbigen Worten der Jambus eintritt,⁴⁾ und die Art der dichterischen Sprache, die diesem metrischen Gefühl sich anzupassen hat. Bürger liebt hierbei besonders Wortwiederholungen und Wortverlängerungen durch Silbeneinschub, Heine ebenso. Es heißt also nicht:

„Zu Land und Wasser, von Nah und Fern“
„Sie pochen Beide vor Lust und Weh“

¹⁾ Dasselbe Urteil bei Minor Nhd. Metrik 1893 S. 154/5.

²⁾ Es begegnet bei Bürger sonst nur noch und weniger auffallend in seinem „Untreue über Alles“.

³⁾ I, 31, 34; mit etwas veränderter Reimart und Reimstellung auch I, 30, II, 112.

⁴⁾ In J. L. L. 9: 36 Jamben (6 Strophen); in Nachl. II, 20: 32 Jamben (7 Str.); dagegen in Tr. 8: nur 18 (5 Str.) und in den 6 ersten Strophen von Tr. 7 nur 9; in Bürgers „Lenardo u. Blandine“, dem durchgebildetsten Typus dieser metrischen Gattung, in der entsprechenden Anzahl Strophen sogar nur 2 Jamben.

sondern:

„Zu Land und zu Wasser, von Nah und von Fern“ (Bürger).

„Sie pochen wohl Beide vor Lust und vor Weh“ (Heine Tr. 7).

nicht:

„Mit Perlen, Gold, Ringen und Edelstein“

sondern „Edelgestein“, das ebenso auch bei Heine dreimal in diesem Versmaß als Reimwort verwandt wird (Tr. 8). Ferner das häufige „und“:

„Und wies ihn durch Dornen und Nessel und Stein“ (Bürger).

„Was scheren mich Diener und Riegel und Schloß“ (Heine).

„Und es krächzet und zischet und heulet toll“ (Heine Tr. 7).

Aber auch Goethe kennt und schätzt diesen Gebrauch und wenigstens eine dieser Stellen bei Heine steht ganz offenbar unter dem Einfluß von Goethes „Hochzeitslied“:

Goethe: „Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt.“

Heine: „So heult es verworren und ächzet und girrt,
Und brauset und sauset und krächzet und klirrt“ (Tr. 8).

Auch der inhaltliche Teil der Erzählung des fünften Geistes im achten Traumbild ist ein Niederschlag des Inhalts von „Lenardo und Blandine“, wie bereits Karl Hessel richtig erkannt hat¹⁾: Beider Thema bildet die Liebe eines Niedergeborenen zu dem „Töchterlein“ eines Königs oder Grafen. Gerade diese Motivübernahme beweist die Vermischung der öfters wahrnehmbaren demokratischen Tendenzen Bürgers mit den ähnlich gerichteten des Bonner Burschenschaftlers. Sie geben sich noch an anderen Stellen des achten Traumbilds kund, wie in dem Fluchen gegen die „reichen Halunken“, ebenso im siebenten Traumbild darin, daß die Hölle statt mit Holz „mit Fürsten- und Bettlergebein“ geheizt werde und in einem anderen satirischen Seitenhieb: Dem Tanz der lüsternen, ein Schandlied im Kirchenton pfeifenden Pfäfflein mit den buhlerischen Klosterjungfrauen.

¹⁾ Dichtungen Bonn, 1887, S. 310.

Der burschikose, galgenhumorvolle Ton der neuen Traumbilder 7 und 8 wurde schon als ein allgemeineres Merkmal der damaligen Dichtung gekennzeichnet; doch tritt er gerade in diesen zwei Stücken stärker als sonstwo zutage, und läßt auch hierin oft genug an Bürger als Vorbild erinnern. Besonders auffallend ist die Anzahl höhnisch-höflicher Bemerkungen und Ausrufe: „Da schau mal! — Ach (ironisch) — Ei (ihr Lüftchen, ey! habt ihr mein Bräutchen gesehen? Tr. 7, Urform) oder: Hei! laßt mir das Rippengeklapper nur sein (zugleich ein Beispiel der hier wegen des Metrums besonders häufigen Flickworte „nur“, als deren eines auch der hier einzig vorkommende Dativ ethicus „mir“ zu betrachten ist) — Bravo! — sieh da! — Zum Teufel! Gesindel¹⁾, (bei Bürger z. B. weg! Edelgesindel) — Da schau mal — mit Vergunst (vgl. Bürgers: mit Gunsten! und Heines: mit Ehr zu melden!) u. a. m.

Auch einige kleine Sprachbesonderheiten Heines weisen gerade im siebenten Traumbild weiterhin noch auf Bürger. Heines „Huckepack“ stammt aus den „Weibern von Weinsberg“, wo es ebenfalls im Reime verwandt wurde.

Bürger:	Heine:
Mit ihren Männchen schwer im Sack	Da schleppt der Hanswurst in bunt-
So wahr ich lebe! Huckepack.	scheckiger Jack
	Den Totengräber Huckepack.

Ebenso findet sich Heines „Eiapopeia“ bei seinem Vorbild wieder (In „Untreue über alles“). Und wenn Bürger in ironischem Sinne anredet „Ihr Hoch-, Hochehr-, und Wohlehrwürden“ so sagt in derselben Art Heine zum Teufel „Ich bin Eu'r Hochwürden (später: Ehrwürden) Diensteigener ganz“. Dementsprechend ist auch die Anrede des Heineschen Gesindels, die sich als „gnädige Herrschaft“ vorher anmeldete, mit „ihr Herren“ und die einzelnen mit „Herr Trödler, Frau Amme, Frau Köchin“ ebenso ironi-

¹⁾ Ebenso zweifellos hat aber auch Hoffmann diese Sprechweise beeinflusst, vgl. dessen „Hei, hei! — Ihr Gesindel! Nun ist's aus! Fort zu Haus.“ (a. a. O. I, 219) in jener Erzählung, die deutliche Spuren in Heines gleichzeitigen 7. Tr. hinterlassen hat.

sierend wie die Anrede des Hofstaats (des Edelgesindels) mit „ihr Damen und Herrn“ durch Bürgers Prinzessin Blandine, und man könnte ihre sarkastische Aufforderung an jene zum Tanzvergnügen und an die Fiedler dazu aufzuspielen, das Fehlen des Bräutigams (bei Heine der Braut) und dadurch das Bewußtsein eines unwirklichen Verlöbnisses (bei Blandine haben die Engel im Himmel, bei Heine der Teufel, der finstre Sohn der Nacht, getraut) auch deshalb in einen wohl nicht zufälligen Zusammenhang bringen, weil der ganze Vorgang nur gedacht, die angeredeten Hochzeitgäste bei Bürger wie Heine nichts als Spukgestalten einer überhitzten Phantasie sind. Bei Blandine waren sie hervorgerufen durch eine grausige Wirklichkeitsszene; als es „tief Mitternacht“ ist, „da knarrte die heimliche Thür“:

„Ein Junker, in Flor und in Trauergewand
Trug Fackel und Leichengedeck in der Hand,
Trug einen zerbrochenen blutigen Ring
Und legt' es danieder stillschweigend und ging.

Ihm folgt' ein Junker im Purpurgewand,
Der trug ein goldnes Geschirr in der Hand,
Versehen mit Henkel und Deckel und Knauf,
Und oben ein königlich Siegel darauf.

Ihm folgt' ein Junker in Silbergewand
Mit einem versiegelten Brief' in der Hand,
Er gab der erstarrten Prinzessinn den Brief
Und ging und neigte sich schweigend und tief.“

Schon Goethes Schwager Vulpius hatte diese Bürgerische Technik des peu à peu zum Saal Hineinspazierenden in einem Traumbild seines Rinaldo-Rinaldini übernommen, aus der Bürgerischen Wirklichkeit aber einen geträumten Kirchhofspuk gemacht. Der Ritter liegt nachts auf dem Lager:

„Da hört' er ein dumpfes Getöne.
Die Fenster erklangen, es knarrte die Thür,
er schob die Gardinen, da schaute er schier
in Ängsten die grausende Szene.

Sechs Männer, umgeben mit Trauergewand,
je paarweis, die brennende Kerz' in der Hand
ein jeder mit langsamem Schritte;

Dann kamen sechs Knochengerippe herein,
besetzten die Tafel mit Speisen und Wein,
den größten Pokal in der Mitte.

Dann kamen zwölf Diener in Trauergewand
besteckten mit Leuchtern und Lichtern die Wand
und trugen die Stühle zusammen.
Drauf wallten zwei Damen, gekleidet gar fein,
Zwei Ritter und viele Gerippe herein,
umgeben mit leuchtenden Flammen“ (1801, IV, 55/56).

Heine erwähnt den Roman des taten- und noch mehr liebebedürftigen Räubers in dem gleichzeitigen achten Traumbild (I, 24/25) und etwas später in den Berliner Briefen (VII, 597); die 1820/21 entstandene fünfte Romanze, ursprünglich (I, 507) betitelt „Lied des gefangenen Räubers“ steht ebenso unter diesem Einfluß, wie die zweifelhafte Herkunft des Bräutigams und seines Spießgesellen im „Almansor“. Heine muß den Roman also zwischen 1819 und 21 gelesen haben und die entsprechende Technik im siebenten Traumbild geht somit auf doppelten Einfluß zurück. Der Dichter sitzt im Kämmerlein, auf das Hochzeitsfest wartend, als plötzlich die „zierlichen Gäst“ durch die Tür (die Szenerie bei Heine ist undeutlich) nacheinander herein kommen (I, 21):

„Da schau mall Ihr Herren, das nenn' ich galant!
Ihr tragt, statt der Hüte, die Köpf' in der Hand!
Ihr Zappelbein-Leutchen im Galgenornat,
Der Wind ist still was kommt ihr so spat? —

Zwölf winddürre Musiker schlendern herein;
Blind Fiedelweib holpert wohl hinterdrein.
Da schleppt der Hanswurst, in buntscheckiger Jack
Den Totengräber Huckepack.

¹⁾ Ein letztes Nachwirken bemerke ich noch 1822 in der Wallfahrt nach Kevelaer:

Rinaldinis Gebet (1801, I, 83):	Wilhelms Gebet (I, 147/8, 527):
Er sprach: „Ach! Jungfrau reine,	Du Hochgebenedeite,
Du unbefleckte Magd!	Du reine Gottesmagd,
Dich bitt ich um Erbarmen,	Du Mutter aller Gnade,
Dir sei mein Leid geklagt!“	Dir sei mein Leid geklagt!

Es tanzen zwölf Klosterjungfrauen herein;
Die schielende Kupplerin führt den Reihn.
Es folgen zwölf lüsterne Pfäfflein schon
Und pfeifen ein Schandlied im Kirchenton —“

Die Reimgleichheit der ersten Verszeilen „galant / Hand“ mit den Parallelstellen „Trauergewand / Hand“ ist keinesfalls zufällig; sie erklärt sich aus einem durch die charakteristischen Reimwiederholungen, die denn auch bei Heine in den folgenden Strophen eintreten, bedingten physiologisch zu verstehenden Nachklängen nicht mehr der vollen Reimworte, sondern nur noch der Reimklänge.

Neben dem halunkenhaften Ton paßt auch die Dürsterkeit des Kolorits mit seinem tollen Kirchhofspuk in den beiden Traumdichtungen 7 und 8 völlig zu Bürger. Gleich beim jedesmaligen Eingange ist das zu bemerken. Heine kannte offenbar den Beginn und Schluß von „Des Pfarrers Tochter von Taubenheim“ mit seiner grausigen Ausmalung des Rabensteins und der Flämmchen am Unkenteich, wo es wiederkehrend heißt:

„Das flimmert und flämmert so traurig;
Da ist ein Plätzchen, da wächst kein Gras,
Das wird vom Tau und vom Regen nicht naß,
Da wehen die Lüftchen so schaurig.“

Besonders diese letzte Zeile schwebte Heine vor in seinem:

„Viel schauernde Lüftchen vom Kirchhofe wehn“ (Tr. 7)¹⁾.

Auch die Technik, mehrere Zeilen hintereinander mit dem hinweisenden Fürwort beginnen zu lassen (früher nicht verwandt) führe ich auf Bürger zurück. Vgl. mit Obigem das Heinesche:

„Da winkt's von des Spielmanns Leichenstein,
Das war der flimmernde Mondenschein.
Da lispelt's: Lieb Bruder, ich komme gleich!
Da steigt's aus dem Grabe nebelbleich.“

Die Szenerie dieses Heineschen Kirchhofes ist deutlich von der Bürgerschen Lenore beeinflusst; auch dort „blinkten Leichen-

¹⁾ Das Diminutiv auch im oftangeführten „Lenardo und Blandine“ Str. 16: „Kalt wehen die Lüftchen“; bei Heine auch im Almansor II, 252.

steine ringsum im Mondenschein“, ein wirkungsvolles Bild, das auch Goethe in seinem 1813 gedichteten Totentanz sich nicht hat entgehen lassen.

Sicher ist wieder eine Überschneidung literarischer Einflüsse anzunehmen in einem anderen Beispiele des ebenfalls 1821 entstandenen zehnten Traumbilds. Offenbar geht hier des Dichters „Streben nach der Blume Wunderhold“ wie die Namensübereinstimmung lehrt, auf Bürger zurück, doch scheint damit im Bunde auch das Goethesche Verlangen nach dem „Blümchen Wunder schön“ sowie auch „Die blaue Blume“ des Novalis auf die Heinesche Allegorie hinübergewirkt zu haben, die ganz ähnlich auch schon in einem frühen Beispiel mit seinem „Ich such mit Müh und Not die Blume purpurrot (II, 6; 1816) zum Ausdruck gekommen war.

Auffallend ist also die Anzahl der von Bürger entlehnten Einzelmotive und verstechnischen Einzelheiten. Auffallend und wohl auf Schlegels Warnungen rückführbar ist aber das Fehlen einer größeren kompositorischen Gesamtanleihe. Dadurch unterscheiden sich die Heineschen Stücke von der Dichtung des Vulpius wie auch von Kosegartens „Schön Hedwig“ (Leipzig 1798, I, 212 ff.), deren mehr als durchsichtige Beziehungen zu „Lenardo und Blandine“ sie zu einer plumpen Nachdichtung derselben stempeln, oder gar von Körners „Wallhaide“, einer ungenießbaren Kompilation Bürgerscher Balladen, sonderlich der beiden „Lenardo“ und „Lenore“.

Die gerade damals (1821) sehr zahlreiche Verwendung von Diminutiven dürfte zum wenigsten durch Bürger mit veranlaßt sein, wie aus bereits gebrachten Parallelstellen: „Äpflein“, „Lüftchen“, „Töchterlein“, zu ersehen war¹⁾; besonders auf häufige Verkleinerungsformen mit ironischer Nebenbedeutung ist aufmerksam zu machen, da die frühere Heinesche Lyrik sie so gut wie garnicht gekannt hatte: wenn Bürger in seiner bekannten Ballade von dem „Kaiser im Kaiser-Ornat“ und dem „Pfäfflein“ spricht, so Heine von „Zappelbeinleutchen im Galgenornat“ und „lüsternen Pfäfflein“; Heines Anrede „Mein Bübchen“ hat Bürger „Du Herzens-

¹⁾ Vgl. ferner „Bräutchen“ Tr. 5 u. 7; „Turteltäubchen (Tr. 8), Herzchen (Fresko-Son. 4; Almansor II, 265) u. Herzlein (Tr. 7).

hübchen“ und dem Heineschen „Mein Täubchen“ dasselbe Diminutiv beidesmal in „Der Ritter und sein Liebchen“ entgegenzustellen. Dagegen stammt die von Heine damals beliebte (Tr. 4, Tr. 7, Alm-Tr. II, 293) Verkleinerungsform „Männchen“ (bzw. „Männlein“ im Br. II, 1821) weniger von Bürger (siehe S. 162) als von Hoffmann her, auf den das Groteske dieser Heineschen Phantasiefiguren zurückgeht, der sie überreichlich verwendet und worauf Heine selbst durch die Erwähnung der Hoffmannschen „launigen Männlein“ hinweist (VII, 596), etwas früher sogar Hoffmann selbst bezeichnend als „das kleine, bewegliche Männchen mit den possierlichen und doch unheimlichen Gesten“ (VII, 568).

Man wird sich vielleicht wundern, E. T. A. Hoffmanns Name nicht schon früher genannt zu sehen. Siebert kommt in seiner Dissertation zu ganz anderen Ergebnissen, desgleichen Keiter in seiner Heine-Biographie¹⁾: ihnen zufolge ist der Einfluß Hoffmanns bereits 1816 wahrnehmbar. Greifbare Unterlagen für diese Ansicht bot aber bisher einzig und allein das siebente Traumbild, und gerade dieses ist, wie ich ausführlicher an anderer Stelle darzulegen suchte, erst 1821 entstanden. Keiter und ihm folgend Siebert glaubten auch noch im sechsten Traumbild stofflich Verwandtes zu Hoffmann entdeckt zu haben, ohne jedoch hierfür auch nur den kleinsten Beweis beibringen zu können. Nicht auf Hoffmann baute sich dieses frühe Traumbild auf, sondern, wie gezeigt, auf romantischen Faustmotiven sowie auf den Schluß der Bürgerschen Lenore. Auch ein anderes Indizium beweist nichts für die Kenntnis Hoffmanns in so früher Zeit. In dem Oktoberbrief 1816 hatte Heine, der in großer Erregung seine Frömmigkeit durch eine momentane sündhafte Vorstellung bedroht glaubte, hinzugesetzt: „Gott sei meiner armen Seele gnädig. — Ich habe diese Worte nicht geschrieben. — Da saß ein bleicher Mensch auf meinem Stuhl, der hat sie geschrieben. Das kommt, weil es Mitternacht ist. — O Gott! Wahnsinn sündigt nicht. —“ Ein zweifelloses Doppelgängermotiv, das Siebert (a. a. O. 56) wie „eine Reminiszenz“ zweier Stellen aus den Elexieren anmutet;

¹⁾ Keiter u. Lohr, Köln, 1906, S. 38/39.

doch ist er seiner Sache so wenig sicher, daß er sich mit einem „es wäre möglich“ begnügen muß. Es wäre aber besser gewesen, Siebert hätte, die Einseitigkeit der literarischen Parallele aufgebend, auf das gar nicht so seltene Doppelgängermotiv in der sonstigen vorheineschen Dichtung aufmerksam gemacht. Sogar dem frommen Ritter Fouqué war es nicht fremd, wie ein Beispiel aus dem „Zauberring“ zeigen möge, der, wie wir wissen, den Vorzug hat, sicherlich von Heine damals (1816) gekannt zu sein. Es heißt da¹⁾: ein einziger Blick in (des Fremden) Antlitz lähmte Ottos Kraft und goß die schneidende Eiskälte des Entsetzens durch sein Gebein. Es war sein eigenes Gesicht, sein, des jungen Herrn Ott' von Trautwangen selbsteigenes Gesicht, das ihm unter dem fremden Helme hervor im eben aufgehenden Vollmondslichte wie aus einem Spiegel sichtbar ward. „Es ist nicht wahr, es ist nicht möglich!“ sagte Ott nach einem langen Schweigen des grausenvollen Erstaunens laut zu sich selbst. „Hier steh ich, fest und gottvertrauend und stark; wie könnt' ich denn zu gleicher Zeit in gräßlicher Verdoppelung die wüsten Klippen entlang gleiten? — oder bin ich wahnwitzig? — —“

Auch sonst weist nicht das Geringste bis zum Jahre 1821 auf Hoffmannsche Lektüre, in der Lyrik so wenig wie in den Briefen, auch keine spätere Notiz Heines läßt auf eine Kenntnis Hoffmannscher Werke vor dieser Zeit schließen.

Mit dem Jahre 1821 aber setzt eine deutlich wahrnehmbare literarische Beeinflussung von seiten Hoffmanns ein. Es ist ungeheuer bezeichnend für die seelischen Erregungen und Kämpfe Heines gerade in diesem Jahre, daß zwei Dichter von einem solch überschäumenden Temperament, zugleich aber auch einem so stark zum Pathologischen besonders in ihrer Erotik neigenden Vorstellungsvermögen, wie Bürger und Hoffmann den Jüngeren derartig in ihren Bann zu ziehen vermochten. Hoffmanns Einfluß ist vielleicht noch stärker als der von dem anderen, älteren ausgehende, jedenfalls ist er länger dauernd gewesen. Bis 1823 ist er ein unbedingter; für die bei Heine dann unvermeidliche

¹⁾ a. a. O. V, 95.

ironische Skepsis bedeutet der Brief an Robert vom 27. November 1823 über „Hoffmanns Nachlaßfratzen“ den Anfang, während die bewußte Abkehr in dem Rat an Detmold vom 28. Juli 1827 zu finden ist: „Lassen Sie Hoffmann und seine Gespenster, die um so entsetzlicher sind, da sie am hellen Mittag auf dem Markte spazieren gehen und sich wie unsreiner betragen. Und Ich bin es, Heine ist es, der Ihnen diesen Rat gibt. Und ich gebe auch zugleich das Beispiel, wie man sich aus jener Tiefe an den eigenen Haaren wieder heraufzieht.“

Der Entstehungsgeschichte des siebenten Traumbildes zufolge muß Heine die Exlexiere noch vor Berlin gelesen haben. „In Göttingen soll ein Student durch diesen Roman toll geworden sein“; so weiß Heine in den „Briefen aus Berlin“ (VII, 595) vielleicht von sich selber zu berichten. Mochte es nun die Wirkung dieser Lektüre gewesen sein oder das Gefühl, seit kurzem in nächster Nähe jenes ihn so eigentümlich suggerierenden Sonderlings und Dichters zu weilen, gewissermaßen aus derselben Luft wie jener zu atmen, jedenfalls lassen die zu Anfang 1822 entstandenen „Briefe aus Berlin“ keinen Zweifel, daß Heine in der Zwischenzeit jedes ihm erreichbare Hoffmannsche Werk mit Heißbegier in sich aufgenommen haben muß, sich jedoch über ihren Charakter und Inhalt noch deutlich Rechenschaft zu geben weiß¹⁾. Es kann hier nur daran gelegen sein, diesen ersten unmittelbaren Einwirkungen auf die Heinesche Lyrik von 1821 nachzuspüren, aber auch hier schon bietet sich Gelegenheit genug, das von Siebert und anderen Wahrgenommene teils zu berichtigen, teils zu ergänzen.

Außerhalb der neu entstandenen Traumichtung ist der Hoffmannsche Einfluß am wenigsten stark. Abgesehen von einem später zu nennenden Beispiel fühlt man sich in der gleichzeitigen Heineschen Sonettedichtung nur noch ein zweites Mal lebhafter an Hoffmann erinnert: Von der tollen Maskerade in dessen „Prinzessin Brambilla“, deren Bekanntschaft Heine selber etwas später bestätigt (VII, 595), scheint manches in dem zweiten der

¹⁾ Vgl. VII, 594 bis 596.

Freskosonette verwertet. Bei Hoffmann macht sich der pathetische, großtuerische Schauspieler mit einer prächtigen Charaktermaske lächerlich, wohingegen sein Doppelgänger der Prinz, in einer „tollen fratzenhaften Maske“ verumumt allen möglichen Verwechslungen ausgesetzt ist. Heine will sich zur Fastnacht in einen Lumpenkerl maskieren, um sich von jenem Pöbel, der „prächtig in Charaktermasken“ prunkt, wohlthuend abzuheben und Verwechslungen mit ihnen vorzubeugen; auch die sehr auffällige Prügelei mit einem Holzsword¹⁾ ist beiden gemeinschaftlich. Im ganzen hat jedoch mehr die originelle Idee eines Maskenfestes und der dadurch veranlaßten Verwechslungen gewirkt; sie lag für den Studenten, der dazumal selber auf den großen Maskenbällen in Berlin seine Studien machte (VII, 181 ff.) besonders nahe. Er konnte das Motiv daher, durch die eigene Anschauung unterstützt, um so leichter zu seiner eigenen umgestalten: Heines leitender Gedanke, sich stolz von dem anderen „Galgenpack“ abzusondern, ist ihm durchaus eigentümlich.

Stärker ist, wie schon gesagt, Hoffmannscher Einfluß in den damaligen Traumbildern wahrzunehmen, am stärksten weitaus im siebenten Traumbild, weniger im fünften und achten, und dem Prolog zum J. L., der zeitlich und inhaltlich noch mit der neuen Traumichtung zusammenfällt²⁾.

Wie übernimmt Heine nun und verwertet er Hoffmannsche Motive? zum sklavischen Nachahmer ist Heine, wie wir bisher stets sahen, nie herabgesunken; im vorliegenden Fall kann um so weniger die Rede davon sein, weil es sich um Vergleichspunkte in zwei so heterogenen Gebieten, wie Prosa und Lyrik handelt. Wohl aber kann in einer Dichtung, die, etwa wie das siebente Traumbild sich in Bürgerscher Weise und Technik ergeht, sehr wohl plötzlich ein und das andere Hoffmannsche Motiv auftauchen, eine Hoffmannsche Figur uns entgegenblitzen, auch wohl eine spezifisch Hoffmannsche Redewendung. Psychologisch ist dies Verarbeiten bei Heine etwa so zu verstehen: während der der

¹⁾ Bei Hoffmann a. a. O. I, 12, 85, 92 ff.

²⁾ Er erschien noch vor Ende 1821 im Einzeldruck (II, 515/6).

Arbeit vorausgehenden inneren Erregung (der „Verzückung“ nach Dessoir) steht eine kleine Szene, ein besonders wirksamer Ausschnitt aus dem Gelesenen bereits seinem Vorstellungskreise sehr nahe. Hierbei sind fast stets einzelne hervorragende Worte, auch wohl einige Redewendungen und Pointen, für die er, wie wir schon öfter sahen, ein geradezu phänomenales Gedächtnis besaß, ihm gegenwärtig; das Ganze gestaltet sich ihm dann bei der Konzeption wie zu einem neuen Bilde persönlichsten Erlebens. Eine wohlüberlegte dichterische Entlehnung möchte ich ebenso wie bei der vorher besprochenen Bürgerschen für die frühen hier in Betracht kommenden Beispiele und bis 1823 bezweifeln; dagegen parodiert Heine später in den Traumbildern der Harzreise Hoffmann ebenso offenbar, wie er beim Liede vom Doppelgänger (I, 105) an den Titel der Hoffmannschen Novelle und bei dem „Doktor, sind Sie des Teufels“ (I, 177) an die auch in der Situation entsprechende Pointe: „Ist der Herr des Teufels“ im „goldnen Topf“ gedacht und sie mit Überlegung wiederverwendet hat.

Das siebente Traumbild bietet für diese Annahme ein hervorragendes Beispiel. Gleich der erste Gedankengang des Dichters leitete zu Hoffmanns Elexieren, die er soeben gelesen haben mußte, hinüber. Medardus-Heine denkt in überhitzter Leidenschaftlichkeit an seine Geliebte Aurelie-Amalie: „Du Unglückselige, Du dem Satan Erkaufte, bist Du ihm denn entflohen, dem Mönch, der Dich im Gebet zur Sünde verlockte?“ (II, 99). Heine beginnt mit einer direkten Frage an den Satan:

„Nun hast Du das Kaufgeld, nun zögerst Du doch?
Blutfinstrer Gesell, was zögerst Du noch?“

schwimmt aber dabei schon in dem bei Hoffmann angedeuteten Ideenkreis, der ihn mit rücksichtsloser Übergehung alles Nebensächlichen sogleich zur Erfüllung seiner Wünsche drängt. Diese neue Szene hatte sich dem Leser um so tiefer ins Gedächtnis eingepägt, da ihm im „Hund Berganza“ eine ihr durchaus verwandte Stelle begegnet war. Beide schlossen sich nun in des Dichters Phantasie zu einem neuen Gesamtbilde zusammen:

Hoffmanns Elexiere: II, 215.

Menschen, die ich sonst nicht gesehen, erschienen zu tollen Fratzen verunstaltet. Köpfe krochen mit Heuschreckenbeinen, die ihnen an die Ohren gewachsen, umher und lachten mich hämisch an — Seltsames Geflügel — ich erkannte den Konzertmeister aus B. mit seiner Schwester, die drehte sich in wildem Waizer, und der Bruder spielte dazu auf. — Toller und toller wird das Gewirre, seltsamer abenteuerlicher werden die Gestalten — ein Reuter mit leuchtendem Eulenkopfe. — Der Spaß der Hölle ist emporgestiegen. Ich höre mich lachen, aber dies Lachen zerschneidet die Brust und brennender wird der Schmerz und heftiger bluten alle Wunden. — Die Gestalt eines Weibes leuchtet hervor. Das Gesindel weicht — sie tritt auf mich zu, — ach, es ist Aurelie — ich lebe und bin ganz Dein! spricht die Gestalt — rasend vor wilder Begier umschlinge ich sie mit meinen Armen — der Satan lacht gellend auf: nun bist Du ganz mein! — Mit dem Schrei des Entsetzens erwache ich.

Hund Berganza: I, 82 ff.

Eidechsen mit lachenden Menschengesichtern, Mäuse mit Rabenköpfen, allerlei widriges Ungeziefer rannte wild durcheinander in immer engeren Kreisen und ein großer schwarzer Kater mit funkelnden Augen haschte gierig darnach — — Plötzlich sah ich mich umgeben von sieben riesenhaften alten Weibern — sie fingen einen kreischenden Gesang an, indem sie sich wilder und wilder mit wunderlichen Gebarden um den Kessel drehten, daß die rabenschwarzen Haare weit in die Lüfte flatterten. Der schwarze Kater schrie in den grellsten Tönen dazwischen und indem er ganz nach Katzenart prustete und nieste, sprühten die Funken umher — auf einer Eule herab kommt ein altes graues Mütterlein, ganz anders, wie die übrigen Gestalten — Meine Qual wuchs mit jedem Augenblick, da krähte im nächsten Dorfe der Hahn, ein roter Schimmer durchflog den Osten und brausend und sausend fuhr das Gesindel durch die Luft, das in einem Moment der ganze Spuk zerstoßen und verflogen war.

Beide an sich kurzen Stellen sind ungeheuer bezeichnend für Heines Apperzeptionsvermögen und die darauf beruhende Art des Verarbeitens. Nur der jedesmalige spukhafte Passus prägte sich dem Gedächtnis scharf ein, in einer Weise, die uns die literarische Herkunft fast sämtlicher Spukgestalten sicherstellt:

„Was glimmert schwarz Katers Auge so hell?“ —

„Was heulen die Weiber mit fliegendem Haar?“ —

„Da kommt auch Altbesenstiel Mütterchen schon“ —

„Zwölf winddürre Musiker schlendern herein;
Blind Fidelweib stolpert wohl hintendrein“ —

„Ihr Eulengesichter mit Heuschreckenbein! —“

aber mehr noch: auch die Fortsetzung, der Verdammiswalzer, die Steigerung des Lärms (bei Heine: die sämtliche Hölle ist los fürwahr / und lärmet und schwärmet in wachsender Schar) bis zum Erscheinen des Satans und der Liebsten, die Liebesszene und ihr Beschluß durch den Segen des Teufels, bis mit anbrechendem Morgen (bei Heine blitzt ein bläuliches Licht auf) der nächtliche Spuk in ein Nichts zerrinnt — das alles entstammt zweifellos diesen beiden Parallelszenen bei Hoffmann; auch eine Wortrarität wie „winddür“ wurde mit übernommen; sie kam gerade einmal in jedem der beiden Hoffmannschen Werke vor¹⁾.

Man muß jedoch nicht denken, als sei dieser Gespensterapparat nun so samt und sonders von Hoffmann und anderen übernommen. Während der Stoff sich dem Dichter zum neuen Gesamtbild gestaltete, kam noch manches aus der eigenen und zwar seiner Jugenderinnerung hinzu. Allerdings nichts von jener romanhaften Josefa seiner Memoiren, wie man bisher glaubte, — wohl aber ist bei der Amme mit ihrem Singsang und Eiapopeia an Heines eigene auch sonst häufig erwähnte Amme mit ihren Schauerballaden und Gespenstergeschichten zu denken. Und jene ganz eigentümliche Figur, die Heine mit „mein toter Magister“ anredet, ist auch kaum frei erfunden. Nur ein einziger seiner Lehrer war bis dato gestorben, und gerade er hatte in früher Zeit eine besonders bedeutsame Rolle im Leben des Dichters gespielt. Es war der am 25. Dezember 1817 verstorbene Rektor Schallmeyer, dem Heine auch in späteren Werken ein bleibendes, ehrenvolles Denkmal gesetzt hat. Dieser altehrwürdige Geistliche kann mit seiner Ethik und Logik, die beide einst einen so tiefen Eindruck bei Heine gemacht²⁾, das jetzige Tun seines

¹⁾ a. a. O. I, 80 und II, 128, womit die kleine Anti-Keiter-Polemik Sieberts (a. a. O. 58), der das von dem anderen ohne nähere Angabe zitierte Wort (a. a. O. 39) in den Elixieren nicht finden konnte, wohl als erledigt gelten darf. Übrigens hat Hoffmann dieses originelle Epitheton Ornans ebenfalls nicht selber erfunden, er verdankt es, wie noch so manches andere, dem reichen Sprachschatz Jean Pauls, der bereits 1809 in Dr. Katzenbergers Badereise ein „winddürres Landfräulein“ hatte auftreten lassen. (W. Berlin 1828 LII, S. 61.)

²⁾ vgl. etwa VII, 461 und Br. 6, VII, 1816.

Schülers, der im Begriff ist, sich mit der Hölle zu verbinden, nicht mehr begreifen:

„Mein toter Magister, was treibt Dich her?
Er schaut mich mit schweigend, trübseligem Blick
Und schüttelt das Haupt, und wandelt zurück.“

Damit wäre vielleicht eine Erklärung für diese sonst unverständliche Stelle gewonnen.

Weniger bemerkbar ist der Hoffmannsche Einfluß in den übrigen gleichzeitigen Traumbildern. Der Schluß des „Majorats“ in den Nachtstücken¹⁾ scheint auf das dritte Traumbild gewirkt zu haben. Bei Hoffmann lesen wir: „Ich sah (in meinen Träumen) den Baron — Seraphinen, aber auch die alten wunderlichen Tanten, mich selbst mit blankem Milchgesicht, schön frisiert und gepudert, in zartes Himmelblau gekleidet, ja mich den Verliebten, der wie ein Ofen seufzt, mit Jammerlied auf seiner Liebsten Braue.“ Heine sieht im Traume bei Gelegenheit des Verlobungsfestes seiner Liebsten sich ganz ähnlich aufgeputzt vor ihr stehen. Die Ironie, die in dem Gegensatz zwischen dem festlichen Äußeren und dem von Liebesschmerz zerrissenen Innern liegt, kommt hier wie dort gleich treffend zum Ausdruck.

Aus dem fünften Traumbild ist außer dem mit dem siebenten Traumbild wörtlich übereinstimmenden „finstren Sohn der Nacht“ (eine offenbare Nachbildung also des Hoffmannschen Satan) noch eine Stelle herauszuheben, die zu zeigen vermag, wie sehr Heine dem oft übertriebenen Vorstellungsvermögen Hoffmanns damals durchaus zu folgen vermochte. Medardus spricht davon, wie er übermannt wurde „von dem Geist des Bösen, der wohl noch mit den Flammen der Hölle mein Blut aufkochte, daß es zischend und gärend durch die Adern strömte“²⁾. „Es kocht mein Blut und zischt und gärt“ heißt es bei Heine, als er im Traum der von Nacht eben jenem „finsternen Sohn der Nacht“, eine eigentümliche Vermischung des gleichzeitig öfter auftretenden Bürgerschen (?)

¹⁾ a. a. O. III, 232. Die Kenntnis der Hoffmann'schen Novelle bezeugt H. selber VII, 595.

²⁾ a. a. O. II, 253.

Traumgotts mit dem Hoffmannschen Satan, heimgesucht wird. Der Dichter hat jedoch später jenes „Zischen“ des Bluts zu dem heutigen „Schäumen“ umgewandelt, wie er überhaupt so manche Übertreibungen jener wildbewegten Zeit bei späterer Gelegenheit herabzumildern sich bemüht zeigte.

Auf den Schluß des achten Traumbilds mit seinem „da stürzten die Geister sich heulend ins Grab“ haben neben Goethes Totentanz die Ausgänge einer ganzen Anzahl ähnlich gespensterhafter Hoffmannscher Traumbilder ersichtlich eingewirkt. Aber schon zu Beginn dieser Heineschen Dichtung taucht ein anderes Motiv der Exeliere auf. Der Dichter steht „an des Spielmanns Leichenstein“, als es plötzlich aus dem Boden herauf„lispelt“: „Lieb' Bruder, ich komme gleich“, und es aus dem Grabe nebelbleich hervorstiegt. Heine verwertet hier zweifellos eine Szene, die sich jedem Leser des Hoffmannschen Romans unvergeßlich in die Seele prägen muß. Medardus befindet sich im Kerker, es ist Mitternacht, als sich ein leises grauenhaftes Pochen aus der Tiefe vernehmen läßt und eine Stimme aus dem Fußboden heraus stammelt: „Brüderlein, Brüderlein, . . . zu Dir herauf . . . Herauf . . . mach auf . . . mach auf“ und erst ein nackter Arm, dann ein Mensch aus der Tiefe sich emporhob — „der volle Schein der Lampe fiel auf das Gesicht, ich erkannte mich selbst — mir vergingen die Sinne.“ — Es ist der Doppelgänger des Medardus. Bei Heine dürfte motivisch durchaus dasselbe vorliegen. Auch der dem Grab entstiegene und den Totenreigen führende Spielmann ist nichts anderes als Heines in der Dichtung stets als verstorben geltendes zweites Ich, der dem ihm zugehörenden auf der Oberfläche spazierenden und noch lebenden Teil zuruft: „lieb Bruder, ich komme gleich.“ Für das Verständnis dieser sonderbar berührenden Worte ist die viel deutlichere Parallelstelle bei Hoffmann geradezu unentbehrlich; es ist damals, 1821, das erste Mal, daß Heine in seiner Dichtung von dem Hoffmannschen Doppelgängermotiv Gebrauch machte.

Ein ganz anderer Hoffmann findet sich in den im selben Jahre entstandenen Prolog zum L. J. wieder: Sprachlich und me-

trisch sind Anlehnungen an Goethes Balladen erkennbar ¹⁾, inhaltlich steht es jedoch unter dem Einfluß des eben gelesenen (VII, 595) Märchens „Der goldene Topf“. Jener „blöde Ritter“, der „in dumpfen Träumen befangen“ schlotternd herumschwankt und schlendert, über den „die Blümlein und Mägdlein“ sich lustig machen, bis plötzlich er ein seltsames „Klingen und Singen“ vernimmt, bis zu ihm geschlichen kommt die Liebste „im rauschenden Wellenschaumkleide“, der sich dann auf einmal in einen „crystallinen Wasserpalast gezaubert“ sieht, umarmt von der Nixe, die seine Braut sein will — dann plötzlich alle Lichter verlöschen und der Ritter wieder ganz einsam „im düstern Poetenstübchen sitzt“ — dieser Träumer ist natürlich niemand anders als der Dichter selbst, aber er ist auch — mutatis mutandis — niemand anders als jener Hoffmannsche Student Anselmus. Dieser rennt infolge seiner ewigen Verträumtheit gleich zu Anfang der Erzählung so heftig gegen einen feilgehaltenen Marktkorb, daß er sich dem Gelächter der Gassenjungen und übrigen Menge schleunigst zu entziehen sucht. Unvergeßlich aber bleiben ihm jene unheilverkündenden Worte, die ihm die erboste Besitzerin des Korbes nachgerufen: „Bald Dein Fall ins Crystall!“ (I, 188); bald hat ihn, und das vergrößert noch seine geistige Abwesenheit, über die selbst „die Mädchen schalkhaft lächelnd sich ansehen“ (I, 179), die Liebe zu einem nixenhaften Wesen, einem „Schlänglein“ ergriffen: „Manchmal sah er sich selbst mit sehnsüchtig ausgebreiteten Armen“ (I, 211), im Traum kommt sie als grünes Schlänglein zu ihm (I, 224): „Sie setzt sich neben den A. auf denselben Stuhl, ihn mit den Armen umschlingend und an sich drückend — dem A. war es, als sei er von der holden, lieblichen Gestalt so ganz und gar umschlungen, daß er sich nur mit ihr regen und bewegen könne ²⁾ — er hat den Arm um ihren schlanker

¹⁾ Das genaue Metrum jedoch nicht hier, sondern bei Körner: „Der Schreckenstein und der Elbstrom.“

²⁾ Vgl. dazu die etwas spätere Verbindung desselben Motivs, jedoch mit teilweiser Anknüpfung an die Laokoon-Sage in seinem „Du sollst mich liebend umschließen“ (II, 9). In H.s Phantasie hat es sich jedoch inzwischen zu einem erotischen Cynismus verkehrt, der abstoßend wirken muß.

als schlanken Leib gelegt, aber der schillernde, glänzende Stoff ihres Gewandes war so glatt, so schlüpfrig, daß es ihm schien als könne sie ihm — entschlüpfen.“ Kurze Zeit darauf wird A. wirklich ins Kristall, nämlich in eine Kristallflasche verzaubert, (I, 236) von deren „blendenden Glanze dicht umflossen alle Gegenstände rings umher von strahlenden Regenbogenfarben erleuchtet und umgeben“ erscheinen, aber er fühlt ihre holde Nähe. „Er merkte wohl, daß ihn Serpentina noch liebe und daß nur sie es sei, die ihm den Aufenthalt in dem Kristall erträglich mache.“ Doch schließlich: „das Glas zersprang und er stürzte in die Arme der holden, lieblichen Serpentina, die er nun bald darauf bräutlich umfassen darf¹⁾. Aber ach! es war alles nur eine Vision, ein Traumbild: der Dichter fühlt, daß sein Anselmus nur eine Truggestalt der Poetenphantasie, seines eigenen poetischen Ich gewesen. Und er schließt mit der ironischen Bemerkung: „Ich Armer — bald — ja in wenigen Minuten bin ich selbst aus diesem schönen Saal, der noch lange kein Rittergut in Atlantis ist, versetzt in mein Dachstübchen, und die Armseligkeiten des bedürftigen Lebens befangen meinen Sinn.“ — Heine hat hier zum erstenmal einen Stoff gewählt, der sein späteres, großes Interesse für alles, was mit Elementargeistern im engern Sinne zusammenhängt, vorausahnen läßt. Dieses Motiv, daß Nixen die Liebe eines Menschen begehren, hat Heine nicht, wie Fischer, unter Hinweis auf die von Heine später einmal zitierten „dänischen Volksliedern“ glaubt²⁾, hieraus kennengelernt — deren Kenntnis fällt in eine viel spätere Zeit — er verdankt sie bereits E. T. A. Hoffmann und es ist beachtenswert, daß nicht nur das grausenvolle, sondern auch die hellere Atmosphäre des Märchenhaften in seines Vorgängers Traumwelt es gewesen ist, die anregend bei dem jüngeren Dichter gewirkt hat.

Wenn bei dem soeben Besprochenen Hoffmanns Vorliebe bereits angedeutet wurde für den magischen Widerschein, den alles Glänzende, besonders aber der Kristall auszustrahlen vermag, so

¹⁾ Vgl. die XII. Vigilie.

²⁾ Vgl. Fischer a. a. O. 99 und H. IV, 389.

gehört hierzu auch die eigentümlich geheimnisvolle Kraft Hoffmannscher Spiegelreflexe, denen man ebenfalls im „goldenen Topf“ begegnen konnte. Hier sieht A. das erstemal durch einen Kristallspiegel das Köpfchen seiner Serpentina (I, 198), und umgekehrt sieht auch Veronika durch einen Metallspiegel ihren A. im Zimmer beim eiligen Schreiben (I, S. 20). Das Gleiche findet sich im 3. und 4. Stück der „Abenteuer der Sylvesternacht“ aus den Phantasiestücken: das erstemal erblickt „der reisende Enthusiast“ im Spiegel „die Züge eines holden Frauenbildes“, in der er schließlich seine Geliebte zu erkennen vermag (I, 262), im andern Fall schaut Erasmus im Spiegel sich „sein Bild der Giulietta anschmiegen; unabhängig von ihm selbst warf es aber keine seiner Bewegungen zurück“. Dieses Motiv hat sichtbar auf die Heinesche Vorstellung im fünften seiner Freskosonette gewirkt:

„Und wie in eines Zauberspiegels Grunde
 Seh' ich das Bildnis meiner Liebsten wieder;
 Sie sitzt am Arbeitstisch usw.“

Man sieht, nicht die Hoffmannsche Realität, sondern das Übersinnliche vom Grauensvollen bis zum Märchenhaften wirkt auf Heine, der in noch höherem Grade als die Hoffmannschen Personen alles nur aus der imaginären Phantasievorstellung heraus erblickt, dann aber mit einer der Hoffmannschen gleichen plastischen Schärfe. Hiermit zusammen hängt die auf der Grenze 1820/21 so plötzlich und reichlich auftauchende Naturbeseelung der Abendwinde, der Blumen, der Bäume, der Vögel bei Heine, deren Verwandtschaft aus den bei Siebert (a. a. O. 93 ff.) angeführten Parallelen mit der Hoffmannschen Natursymbolik gegen Paches Annahme (a. a. O. 13) nicht zu bezweifeln und in diesem Zusammenhang sicher nicht zufällig ist.

Gegenüber Bürger und Hoffmann muß aller anderer Einfluß in den Hintergrund treten. Auch Goethe; obwohl gerade seine Lyrik Heine seit frühesten Jugend bekannt war und obwohl Schlegel¹⁾ seinem Schüler die Lektüre gerade des Weimarer Altmeisters sehr nachdrücklich ans Herz gelegt hatte. Jener Bann, den wenn auch

¹⁾ Das bekannte „Lese Goethe“ im Br. 29. XII. 21 an Goethe.

nur vorübergehend die beiden ändern auf Heine auszuüben vermochten, fehlt dem Einfluß Goethes vollkommen. Was um so schwerwiegender ist, als von persönlichen Differenzen vor dem berühmten Weimarer Besuch Herbst 1824 keine Rede sein kann. Bereits die Beziehungen zwischen einem Traumbild von 1816 und der Braut von Korinth gab Gelegenheit, auf die Wesensunterschiede ihrer Dichter hinzudeuten. Vielsagend hierfür sind auch die Beispiele 1820/21, also aus der Zeit des zweiten Goethestudiums:

„Mein Fritz lebt nun im Vaterland der Schinken,
Im Zauberland, wo Schweinebohnen blühen,
Im dunkeln Laube Pumpernickel glühen — —“

Dies der Anfang eines bereits am 15. VII. 1820 an Freund Beughem gerichteten Sonetts (II, 58), der die deutlichste parodistische Anlehnung an die Mignon-Ballade zeigt. Ähnlich parodisierend wird ein Jahr später im zehnten Traumbild ein Motiv des Goetheschen „Zauberlehrling“ aufgegriffen:

„Das zähmende Sprüchlein vom Meister
Vergaß ich vor Schauer und Graus,
Nun ziehn die eignen Geister
Mich selber ins neblichte Haus“.

Beide Beispiele lassen erkennen, wie rein äußerlich und zweifellos bewußt die Motivübernahme geschehen ist. Ein drittes zeigt, wenn auch in anderer Weise, dasselbe. Heines „Mit Myrthen und Rosen“ (I, 34), das eine der beiden 1820 (nicht 1819!) verfaßten Dedikationsgedichte an Amalie, erinnert in seinen Schlußmotiven auffällig an das Goethesche „An Lina“¹⁾: „Liebchen, kommen diese Lieder / Jemals wieder Dir zur Hand — dann sieh' ins Buch hinein — ach wie traurig sieht in Lettern — schwarz auf weiß das Lied mich an / das aus Deinem Mund vergöttern / das ein Herz zerreißen kann.“ Heine: „Einst kommt dies Buch in Deine Hand / Süß Lieb im fernen Norderland / dann löst sich des Liedes Zauberbann / die blassen Buchstaben schauen Dich an / Sie schauen Dir flehend ins schöne Aug' / Und flüstern mit Wehmut und Liebeshauch.“

¹⁾ Worauf Ochsenbein a. a. O. 150 zuerst aufmerksam gemacht.

Man muß beide Gedichte ganz lesen um sie in ihrer Grundverschiedenheit zu begreifen. Dort Goethe, den naiven Abschiedschmerz eines glücklichen Liebhabers unter der Tändelei einer fast noch Nachleipziger Anakreontik verratend, hier Heine, der sentimentale, unglücklich Liebende, dessen zäh festhaltende Liebestreu von der Geliebten niemals begriffen ward, vielleicht spät einmal aus den blassen Buchstaben seines Liederbuchs herausgeahnt wird. Die Motivübernahme an sich ist nicht zu bezweifeln, ebensowenig aber auch, daß Heine nicht im Banne der Goetheschen sondern der eigenen Vorstellung lag, die den von jenem gestellten Wegweiser einfach umstellte in eine abseitige Richtung, die zu verfolgen der Schumannschen Komposition — außer den Grenadieren seiner gelungensten Heineschen Vertonung — mit genialer Einfühlungskunst gelungen ist.

Indem wir kurz die Faustreminiszenz im Almansor streifen und uns ihrer technisch-stilistischen Verwandtschaft erinnern, geraten wir auf einen zweiten wichtigeren Punkt, den der technischen Beeinflussung. „Im dunkeln Laube“ glüht bei Goethe die südlichen Goldorangen, bei Heine zwischen „im dunkeln Laube“ südlicher Rosenbüsche giftige Schlangen (Rom. 15), wenn wir bei dem jüngeren Dichter der Zusammenstellung „Nacht und Wind“ im Reime auf „Kind“ begegnen (Rom. 16), so liegt der Gedanke an den Anfang des „Erlkönig“ nicht allzufern; auf die Übereinstimmung: „und trage darnach Verlangen — — gefangen“ Goethe „Das Blümlein wunderschön“) und „ich trage weit bessres Verlangen — gefangen“ an den entsprechenden Stellen des gleichen Metrums in den „Grenadieren“ wurde schon von anderer Seite hingewiesen¹⁾. Der früher gar nicht, dagegen 1820/21 stark bemerkbar werdende Binnenreim fußt nicht nur auf Bürger, sondern, wie dort schon nachgewiesen, zugleich auch auf der Goetheschen Dichtersprache; auf beiden beruht auch der entsprechende, bis 1820 so gut wie gar nicht wahrgenommene²⁾ Gebrauch der Alliteration:

¹⁾ Vgl. Fischer, a. a. O. 55.

²⁾ Nur Tr. II: Lieb und lind: Eisen blink, Eisen blank.

Tr. 7: winselt und wedelt, lärmet und schwärmet; Tr. 8: brauset und sauset; krächzet und klirrt (siehe oben Vergleich mit Goethe); wie gehetzt, wie zerfetzt. L. J. Prolog: Singen und Klängen (In Goethes Hochzeitslied: ein singendes, klingendes Chor, klingender, singender Schall); blüht und glüht; Glanz und Geflitter; schwankte und schlenderte, Rom. 4 wo ich steh und wo ich geh; Rom. 14 blühende, glühende Bildnis; Rom. 1: Baum und Blatt; Rom. 7: Berg und Burgen; Tr. 4: recht trutzig und recht stutzig, vgl. Schutz und Trutz-Kritiken (II, 65). Tr. 5: Saus und Braus (erst L.) Almansor-Trag.: wacht und lacht (II, 277); still und stumm (II, 307 und dasselbe in Rom. 4).

Es muß hinzugefügt werden, daß gleich hinter dieser Zeit, 1822, der Höhepunkt des Goetheschen Einflusses einsetzt. Die äußere Veranlassung gab, wie man weiß, der Varnhagensche Kreis, der tiefere Grund liegt in der Lektüre des bis dahin nicht gekannten „West-östlichen Divan“. Das aus kleiner Liedform herausprudelnde sinnenfrohe Leben „dieses kräftigen Greises, des Ali Pascha unserer Literatur“, wie Heine ihn gleichzeitig nennt, (VII, 593) berührte den Jüngeren nicht nur sympatisch, sondern in mehr als einer Beziehung nachahmenswert. „Ich bin jetzt kein blinder Heide mehr, sondern ein sehender. Goethe gefällt mir sehr gut“. Bis zum 27. XI. 23 hat er „den ganzen Goethe gelesen!!!“, mit Umgehung nur einer „Kleinigkeit“: „Werthers Leiden“ (Br. 14. XII. 25)! Dem Grund dieser Sonderbarkeit weiter nachzugehen, den Versuch, so den trüben Traunzuständen der Jugend zu entfliehen, darzustellen und dagegen den mißlungenen eines vollkommenen Übertritts zum naïv-genießenden, Goethe-gleichen „Heidentum“, würde jedoch den Rahmen unserer Aufgabe überschreiten.

Bonner Forschungen

herausgegeben von Berthold Litzmann

Schriften der literarhistorischen
Gesellschaft Bonn Neue Folge

Band I

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung
Berlin 1911

Der junge Heine

Eine Entwicklungsgeschichte
seiner Denkweise und Dichtung

von

Paul Beyer

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung
Berlin 1911