

Werk

Titel: Abhandlungen

Ort: Frankfurt a. M.

Jahr: 1880

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0001 | log5

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

ABHANDLUNGEN.





1. BETTINA VON ARNIM.

VON

HERMAN GRIMM.



Bettina ist den 4. April 1785 zu Frankfurt a. M. geboren. Sie verheirathete sich mit Achim von Arnim 1811 in Berlin. Ihr »Briefwechsel Goethe's mit einem Kinde« erschien 1835. Ihr Todestag ist der 20. Januar 1859.

Ihrem Briefwechsel mit Goethe geht der mit ihrem Bruder Clemens Brentano und der mit der Stiftsdame Caroline von Günderode voraus. In den drei Büchern ist die Geschichte der Kindheit und Jugend Bettina's enthalten. Aus diesen Zeiten erzählte sie am liebsten und lebendigsten. Ihre Mutter war Maximiliane von La Roche, die Goethe so reizend beschreibt, wie sie auf der Grenze der Kindheit noch in ihrer Mutter Hause ihm zuerst entgegentrat, und die ihm als junge Frau in Frankfurt dann so theuer war. Maximilianens Gestalt lieferte die letzten Züge für Werthers Lotte, und ihr Mann, Bettina's Vater, die letzten Accente zum unbehaglichen Albert des Romanes. Sie war Brentano's zweite Frau, der nach ihrem

frühen Tode selbst bald starb. Viele Brüder und Schwestern, alle durch Schönheit und Geist ausgezeichnet und in der Besonderheit ihres Wesens sich selber am meisten verständlich, bildeten eng aneinandergelagert, nun eine grosse Familie, in deren Kreis Alles was ihnen durch Verwandtschaft oder Freundschaft näher trat, hineingezogen wurde. Das alte Familienhaus, der Goldne Kopf in der Sandgasse in Frankfurt, blieb die Centralstätte dieser republicanischen Gemeinschaft, innerhalb deren Bettina's Natur sich ungewollt entfaltete.

Bettina's und ihrer Geschwister Element war das »persönliche Erlebnis«. Der Moment erfüllt sie ganz, und zugleich der Drang die Dinge niederzuschreiben. Bettina's Briefe sind eine fortlaufende Chronik. Nicht anders die ihres Bruders Clemens, der in noch höherem Maasse als sie das Zufällige des täglichen Lebens erfasste und gestaltete. Lebenskraft und unverwüsthliche Frische begünstigten diese Sehnsucht, die Welt von immer neuen Seiten kennen zu lernen. Bettina war nie krank, nie, bis auf die allerletzten Lebensjahre, auch nur leidend, nicht einmal besser oder schlechter aufgelegt, was doch sonst das allgemeine Loos ist. Es lag etwas Siegreiches in ihr. Völliges Vertrauen beseelte sie dass Alles auf gutem Wege sei. Verkehr mit Menschen und lebhaftes Betreiben einer bedeutenden Angelegenheit waren ihr unentbehrlich. Ueberall fühlte sie sich zu Hause. Von Kind auf war sie daran gewöhnt, unterwegs zu sein. Wir finden sie am Main, am Rhein, in Baiern, Oestreich, Thüringen, immer an jedem Orte von Freunden oder Verwandten umgeben.

Diesen Zustand ihres Mädchenlebens hat Bettina ihr Lebelang als den eigentlich realen angesehen. Die Zukunft musste ihr offen stehen wenn ihr wohl sein sollte. Das öffentliche Dasein, in das ihre Jugend fiel, begünstigte die Weltanschauung. Die alten Formen brachen

in Deutschland zusammen. Frische Talente tauchten überall auf, ohne durch Parteien gedämpft oder in Beschlag genommen und von der eigenthümlichen Bahn abgelenkt zu werden. Jeder ging ruhig die eigenen Wege damals, nur das grosse Ziel war ihnen allen gemeinsam. Dichtung, Philologie, Naturwissenschaften, Philosophie und Politik bildeten das allgemeine Meer, auf dem jeder seinen Curs suchte, jeder aber die Segel der Uebrigen doch stets im Auge hatte. Lauter jugendliche Kräfte, ohne Rückblick auf das Vergangne, vielmehr in der ungeheuren Erwartung stets befangen was der nächste Tag denn bringen werde. Jetzt, wo ich meines Vaters und Onkels Jugendbriefe lese, empfinde ich recht, wie damals alle Vergangenheit verschwunden schien und alles Heil nur im Zukünftigen lag. Bettina's Loos war, den Besten unter denen die so dachten und in diesem Geiste arbeiteten, ganz nahe zu stehen bei Einigen bis in die Werkstätten ihres Geistes einzudringen. Goethe's und Beethovens Briefe an sie, deren ächte Form wir nun ja kennen, zeigen wie ernsthaft beide Männer Bettina nahmen. Ernst war die Signatur jener Zeiten. Bettina besass die Kraft, die Gedanken der Epoche in sich aufzunehmen und durch unablässiges Studium nach vielen Richtungen in sich zu entwickeln. Den Abschluss ihres jugendlichen Strebens bildete ihr Verkehr mit Goethe, für den sie wohl vorbereitet war.

Nach Berlin gelangte sie mit Savigny, der an die neue Universität berufen worden war. Savigny's Frau war Bettina's Schwester. Auch Clemens Brentano ging dorthin. Er war sieben Jahre älter als Bettina und gleich ihr seit langen Jahren schon mit Achim von Arnim eng befreundet. Unter den Briefen Arnims an meinen Vater und Onkel (deren Herausgabe ich vorbereite) ist sicherlich der der schönste, in dem seine Hochzeit mit Bettina geschildert wird. Wenn mein Vater von Arnim sprach, schlug er

einen eigenen feierlichen Ton an. Es war als trete Arnim ihm innen vor die Augen. Arnim und Goethe waren seine höchsten Erinnerungen. Grosse Talente die zu früh sterben haben etwas Heiliges. Auch in Arnims Natur lag das Siegreiche, Freudige, Unbelastete das Bettina eigen war, nur in anderer Ausprägung. Bettina hatte südliches Naturel, dunkles Haar und dunkle Augen, sie ging los auf die Dinge und suchte sie sich zu Willen zu formen; Arnim war mehr eine nordische Natur und eher zurückhaltend. Er war für das Landleben geschaffen. Er war der ächte preussische Edelmann. Wo er eingetreten sei, hörte ich erzählen, da sei es gewesen, als trete ein guter Geist ein. Eine gewisse Atmosphäre von Vornehmheit und Freudigkeit habe ihn umgeben, die sich den Andern mitgetheilt. Er war schön, gefällig, und frei und kühn und einfach in seiner Seele. Sein Styl hat alle diese Eigenschaften. Kein grösserer Contrast, als der zwischen ihm und Clemens Brentano in ihrer Correspondenz hervortritt. Arnims Namen umgiebt auch in der Litteraturgeschichte ein eigener Glanz, aber seine Werke sind wenig bekannt und das Beste darin zu wenig von dem weniger gelungenen unterschieden.

Als Bettina so nach Norddeutschland kam, bereiteten sich die Kämpfe gegen Napoleon erst vor und das Leben hatte auch in Berlin etwas Erregtes. Die Kämpfe traten dann ein und wurden siegreich durchgeführt. Auch der Siegesjubel aber verrauschte endlich und nun wurde es still und stiller in Deutschland. Von den unendlichen Hoffnungen die man Jahre lang gehegt hatte und deren sichere Erfüllung die Freiheitskriege zu bestätigen schienen, war nichts geblieben. 1820 schon sprach Goethe von dem Gefühle der »absoluten Werthlosigkeit der Gegenwart«. Bettina fing nun erst an, sich völlig im neuen Leben einzuwohnen. Ihre Kinder umgaben sie und lange Zeiten brachte sie mit ihnen in der Einsamkeit des märkischen Landlebens

zu. Sie erzählte wenig aus diesen stillen Jahren. In sie fällt als das Wichtigste der Verkehr mit Schleiermacher, der ihre Söhne confirmirte und mit dem sie inhaltreiche Briefe gewechselt hat, die noch ungedruckt daliegen.

Bettina war gerade zu der Zeit ihrer Verheirathung mit Goethe auseinandergekommen. Sie war mit Arnim nach Weimar gegangen und hatte es dort scharf gegen Goethe's Frau verfehlt. Ich habe noch Briefe von Arnim's Hand an Riemer, in denen er wenigstens eine Zusammenkunft mit Goethe zu erreichen strebte. Dieser aber zog sich zurück. Die alte Intimität war aufgehoben und Bettina und Arnim empfanden den Verlust schmerzlich. Zu natürlich, dass beider Gedanken immer wieder zu Goethe zurückkehrten. Anfang der zwanziger Jahre wurde in Frankfurt der Gedanke gefasst, Goethe in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu setzen. In Boisseree's Briefen, sowie in Rauchs Leben von Eggers sind viele Details darüber zu lesen. Auf den letzten Seiten des »Tagebuches« (das den dritten Theil des Briefwechsels mit einem Kinde bildet) erzählt Bettina, wie jetzt die Zeichnung des Goethe-Monumentes entstand, welche sie selber dann Goethe nach Weimar brachte. Sie wollte zeigen, wie er ihr von Anfang an erschienen sei. Durch Jahre zog sich die Sache hin, für die Arnim mit demselben Eifer wie sie selbst eintrat. Arnim starb 1831 und im folgenden Jahre Goethe. Der Kanzler von Müller sandte Bettina ihre Briefe aus Goethe's Nachlasse wieder zu. Der Gedanke kam über sie, Goethe in ihrer Weise das Monument nun zu errichten, das man in Marmor nicht hatte ausführen wollen. Ihre Zeichnung sollte das erste Blatt des Briefwechsels mit einem Kinde bilden, dem Titel gegenüber auf dem sich die Widmung »Seinem Denkmale« findet. Doppelt vereinsamt fand Bettina in der Arbeit an diesem Buche die Thätigkeit, deren sie bedurfte. Ueber den alten Briefen erwachten die fernen Jugendzeiten in

ihrer Seele. Was sie Goethe hatte schreiben und sagen wollen ohne es ausgesprochen zu haben, und zugleich, was er selber, ihren Gedanken nach, hätte schreiben können, sollte nachträglich nun gesagt werden. Die Früchte sollten reifer und süßter an den Zweigen hängen als früher und die Zweige nun sich herabneigen um sie pflücken zu lassen. Aus dieser Stimmung heraus entstand dieses einzige Buch, von dem Meusebach am Schlusse seiner Recension mit Recht sagte, es werde Mühe haben sich der Unsterblichkeit zu entreissen.

Bei jedem Menschen, wenn er an seine Jugend denkt, sitzt die Phantasie am Webstuhl wie Penelope, immer die alten Fäden wieder aus dem Gewebe ziehend um ein neues daraus zu weben. Auch die exacteste Erinnerung, wenn sie die Dinge zusammenfasst, wird die Fäden zu einem Gewebe verbinden und etwas wie ein Kunstwerk zu Stande bringen. Goethe hat das Nothwendige und Natürliche dieses Processes in Dichtung und Wahrheit anerkannt.

Bedenken wir die Art des Antheils den Bettina gerade an diesem Werke gehabt hat. Sie erzählte Goethe das Märchen seiner frühesten Kindheit, wie seine Mutter es ihr erzählt, zugleich aber doch wie sie selber es dann wieder gestaltet hatte, und Goethe, der das wohl wusste, war begierig auf diese Briefe, und wenn wir vergleichen wie er sie benutzte, sehen wir wie Bettina vielleicht den Ton zuerst angeschlagen hat, in dem er selber dann von sich zu erzählen anhub. Aus dem gleichen Gefühl, das Erlebte zu dem erst zu gestalten, was es hätte sein sollen, hat Bettina zu schreiben begonnen. Nie wurde von ihr in Abrede gestellt, wie sehr sie das Buch, in dem sie ihre Correspondenz mit Goethe zum Träger der Geschichte ihrer Jugend machte, nur als ein Kunstwerk ansehe. Sie sprach unbefangen von dem was sie zugesetzt hätte und dass sie Goethe niemals leidenschaftlich geliebt habe. (Man lese

darüber den von Dr. Wendeler kürzlich edirten Briefwechsel Meusebachs mit meinem Vater und Onkel, ein Buch, das über Bettina in umfangreichem Maasse neues Material bringt, sowie die Vorrede Dr. von Loepers zu dem von ihm herausgegebenen Briefwechsel Sophiens von La Roche mit Goethe.)

Ziehen wir nun aber in Betracht, was die ächten Briefe Goethe's an Bettina, (welche Loeper, soweit sie zu erlangen waren, mit denen an Sophie von La Roche zum Abdrucke gebracht hat) enthalten. »Deine Briefe«, schreibt Goethe an Bettina im Mai 1810, ehe er nach Karlsbad ging, »wandern mit mir und sollen mir dort Dein freundliches, liebevolles Bild vergegenwärtigen. Mehr sage ich nicht, denn eigentlich kann man Dir nichts geben, weil Du Dir alles entweder schaffst oder nimmst. Lebe wohl und gedenke mein«. Der Brief war mit einem kleinen Amor versiegelt. Weder von Goethe noch von Bettina wurde damals dieses Symbol ernstlich genommen; gerade so betrachtet aber: wieviel fast väterlich zu nennende Liebe liegt in Goethe's Worten nicht, und wie viel Gleichstellendes! Wir haben heute ein umfangreiches Material an Briefen zur Vergleichung dessen was Goethe überhaupt brieflich gesagt hat: wem gegenüber, seit den Zeiten der Frau von Stein, gesteht Goethe »dass er nichts geben könne«? Er erkannte den innern Reichthum Bettina's an und verlieh ihr das Recht, sich ihm auf's innigste verwandt zu fühlen. Mehr nicht. Die Leidenschaft die Bettina's Briefe erfüllt, spielte nicht zwischen dem wirklichen Goethe und ihr wie sie sich einst begegnet waren, sondern zwischen dem Goethe den sie in ihrem »Briefwechsel Goethe's mit einem Kinde« neu aufbaute, und ihr selber auch in nachträglicher neuer Schöpfung.

Wir wissen, wie Goethe beim Dichten des Werther in Gefühle sich versetzte Lotten gegenüber, die er längst nicht mehr hegte, vielleicht nie in solcher Stärke

gehegt hatte. Er dichtete was hätte sein können. Seine Phantasie brauchte damals etwa ein Jahr um so weit zu kommen, Bettina hatte über zwanzig Jahre diese Dinge mit sich herumgetragen, die sich endlich nun auszusprechen Gelegenheit darbot. Ihr war in viel höherem Maasse als Goethe verliehen, das Erlebte zum Mythos umzuformen. So stark besass sie diese Gabe, dass mitten im Erleben drin die Begebenheiten oft dichterische Gestalt in ihr annehmen. Schon in ihrer Grossmutter Sophie von La Roche hatte das gelegen. Diese aber erduldet mehr was ihr begegnet, Bettina fasst das Leben mit kühnerer Machtvollkommenheit. Geben wir zu, dass der Clemens des »Frühlingskranzes«, dass ihre Günderrode, dass ihre Frau Rath und ihr Goethe Schöpfungen der Phantasie seien: mit welcher Kraft, und Licht und Schatten sind diese Figuren nicht von ihr modellirt worden! Wir erfahren endlich nun aus Wendelers Buche, der Meusebachs Bericht darüber mittheilt, auf welche misverstandene mündliche Aeusserung Goethe's hin Bettina sich mit Suleika identificirte. Ihr Verfahren ist nur zum Theil kühner hier als das Goethe's selber, über den Marianne von Willemer bei mir klagte, er habe ein Element von Leidenschaft in die an sie gerichteten Gedichte des Divan nachträglich hineingebracht, das ihrem beiderseitigen Verkehr fremd gewesen sei.

Bettina stand im fünfzigsten Jahr als ihr Buch erschien. Sie war seit Jahren nun schon die auf ihrer grossen Familie beruhende, in Berlin völlig eingewurzelte Frau, von ihren Kindern und einer glänzenden Freundschaft und Verwandtschaft umgeben. Ihr neuer Ruhm kam wie ein Frühlingsregen, über Nacht auf sie herab. Die Begeisterung die sie erregte, ging weit über Deutschland hinaus. Wie von selbst verstand sich nun, dass diese Arbeit nur die erste sei, und erwartet wurde was nachfolgen würde. Die »Günderrode« fand schon eine feste Gemeinde. Dieses

Buch war eben erschienen als mein Vater und Onkel 1841 nach Berlin berufen wurden.

Sie gehörten beide zu Bettina's ältesten Freunden. Ich selbst hatte Bettina von Kind auf als eine ganz nahe Verwandte höherer Ordnung angesehen, eine Art Doppelgängerin meiner Mutter, wie ich meinen Onkel Jacob, der stets bei uns gelebt hatte, als den Doppelgänger meines Vaters ansah. Ohne Bettina's energisches Dazuthun (man vergleiche auch hierfür die von Wendeler abgedruckten Briefe Bettina's) wären wir wahrscheinlich nie nach Berlin gelangt. Ich betrachtete ihr Haus als eine Filiale des unsrigen und habe sie von 1841 bis zu ihrem Tode, soweit nicht Reisen dazwischen traten, täglich gesehen. Ich würde nie aussprechen können, wieviel ich ihr verdanke oder den Reichtum dessen aufzuzählen vermögen was ich in ihrem Hause erlebt und gelernt habe.

Die vierziger Jahre waren die letzte Blüthe des persönlichen Verkehrs, auf dem das öffentliche Leben bis zur Umwälzung von 48, und auch dann immer noch eine Reihe Jahre weiter, in Berlin beruhte. Die ängstlich herrschende Censur machte es unmöglich, in Zeitungen die Dinge ebenbürtig zu behandeln die alle Welt bewegten. Bettina hat nie mit Zeitungen zu thun gehabt; was sie schrieb erschien als Buch. Sie durfte das Vorrecht beanspruchen, manches zu sagen was Anderen verwehrt war. Bettina und Alexander von Humboldt waren die vornehmsten Vertreter dieser privaten Oeffentlichkeit. Man glaubte, sie wüssten mehr von Dingen die sich vorbereiteten, und es ständen ihnen Wege offen die Anderen verschlossen waren. Wer etwas erringen wollte, freie Bahn verlangte, sich verkannt fühlte, wandte sich an sie. Viele Sendungen dieses Inhalts habe ich Jahr aus Jahr ein bei ihr einlaufen sehen. Bettina und Humboldt besaßen die Gabe, in unbedeutenderen Naturen ein plötzlich aufleuchtendes

Feuer anzufachen und sie über ihr gewöhnliches Niveau hinauszuhoben.

Von Jugend auf hatte Bettina sich als den natürlichen Anwalt derer betrachtet, die unglücklich waren. Ihre Briefe sind voll davon. Verlassene, traurige Menschen hatten magnetische Kraft ihr gegenüber und sie gab stets mit vollen Händen. Dem Triebe, den Unterdrückten beizustehen, entsprangen die politischen Ideen, die in ihren spätern Jahren bei ihr immer stärker hervortraten. Sie kehrte auch darin zu den Gedanken ihrer Jugendzeit zurück. Sie hatte als Kind die französische Revolution beinahe noch miterlebt, welche in den vierziger Jahren bei uns als die Schöpfungsepoche der modernen Freiheit gefeiert wurde. Mit Ehrfurcht betrachtete man wieder diese Kämpfe und ersehnte einen Mirabeau für Deutschland. Das was heute Politik genannt wird, interessirte Bettina nur wenig. Der Schwerpunkt ihres Buches, dessen Titel die Zueignung »Dies Buch gehört dem König« bildete, und dessen Erscheinen das grösste Aufsehen machte, lag in nichts, das sich irgendwie in Paragraphen hätte bringen lassen.

Im Jahre einunddreissig, als die Cholera zuerst in Berlin erschien, hatte Bettina sich unerschrocken der Nothleidenden und Kranken angenommen. Von daher datirte ihre Fühlung mit dem »Volke«. Von den Berliner Arbeitern ausgehend, die nichts zu arbeiten und zu essen hatten, gelangte sie zu dem Gedanken, die ganze Nation, ohne politischen eignen Willen damals, als krank und hilfsbedürftig anzusehen. Es waren die Zeiten in denen Deutschland so gern mit Hamlet verglichen wurde. Ihre Vorschläge zu helfen bildete Bettina aus diesen Gesichtspunkten heraus. Heute ist das Buch nur noch ein Zeugniß für ihren edlen Willen und für die durchdringende Verwirrung der Begriffe, die der Mangel gesunden öffentlichen Lebens bei uns erzeugt hatte. Dies

Werk war ihr letztes welches Aufsehen erregte. Mit dem Jahre 1848 war Bettina's Laufbahn in dieser Richtung geschlossen. Ihre »Gespräche mit Dämonen« (1852) fanden kaum noch ein Publikum. Das Schöne für Bettina's letzte Jahre war, dass dieser Umschwung weder plötzlich eintrat, noch dass er sie verletzte oder überhaupt nur sich als eine Entbehrung bei ihr fühlbar machte.

Viele energische Naturen, die ein höheres Alter erreichen, sehen wir endlich neuen Zuständen und Generationen gegenüber, die sie nicht mehr verstehen. Sie vereinsamen und ziehen sich mit Bitterkeit in die Betrachtung des Vergangenen zurück. Bettina ist dies erspart geblieben. Ihr Geist war so reich, ihre Interessen umfassten so viel, dass ihr genug Domänen blieben auf die sie sich zurückziehen konnte. Bis zuletzt hat sie hoffnungsvoll und begierig neuen Ereignissen und Erlebnissen entgegengesehen. Sie hatte immer zu schreiben. Neben ihren eignen Werken nahm die Herausgabe der Werke Arnims sie in Anspruch. Wenn mir ihr Bild recht lebhaft aufsteigt, erblicke ich sie still an ihrem Schreibtische sitzend. Jeder Buchstabe ihrer Handschrift war deutlich, ausgeschrieben und energisch. Sie schrieb unaufhörlich wieder ab was ihr nicht gefiel, bis es die Leichtigkeit des Styles empfing, als sei es flüchtig nur so hingeschrieben worden. Ihr Styl in den raschgeschriebenen Briefen ist von viel schwererem Gefüge als der in ihren Büchern. Sie las ununterbrochen, neuere Litteratur wie ältere Classiker. Goethe, Shakespeare und die griechischen Tragiker las sie am liebsten. Das Buch dessen Styl sie am meisten bewunderte, war Hölderlins Hyperion. Von Jugend auf hegte sie eine Vorliebe für Hölderlin. Als die neue Ausgabe seiner Werke von Schwab erschien, wurde diese Liebe neu lebendig. Sie nahm uns das Buch fort und gab es nicht wieder her. Ein Buch lag stets auf ihrem Tische in dem sie oft las und das ich

noch bei Niemand anders sah: Klingers »Betrachtungen und Gedanken«.

In früheren Jahren zeichnete Bettina viel und gewann so das scharfe Auge für die bildende Kunst, in deren Beurtheilung sie ganz sicher war. In der späteren Zeit hatte das musikalische Interesse neben dem Schreiben das Uebergewicht. Beethoven stand ihr am höchsten. Von ihren eigenen Compositionen, die heute wohl Niemand mehr kennt, rührte mich immer am tiefsten die der Worte Fausts: »O schaudre nicht«; in Joachims Violinconcert findet sich eines ihrer Motive.

Es erscheint mir selber seltsam, dass sich aus den unendlichen Erlebnissen in Bettinens Nähe kaum ein einziges darbietet, das sich rund erzählen liesse um zu zeigen wie man mit ihr lebte. Ich habe gefunden, dass es unmöglich war, denen die sie nicht kannten, eine Idee ihrer Persönlichkeit zu geben. Wie soll man die Macht eines Menschen beschreiben, jeden Moment inhaltreich zu machen den man mit ihm zubringt? Die Anziehungskraft, der Niemand widerstand? Die Gabe, vor allen Dingen, die Gefühle jüngerer Leute zu begreifen und auf sie einzuwirken? Sie brachte Licht in die Menschen und machte sie froh und zutraulich. Die welche Bettina noch gekannt haben, würden so wenig wie ich darstellen können worin das lag was sie beseelte, und werden dennoch auch heute noch, gleich mir, dies Element in seiner ganzen Stärke nachempfinden. Man müsste von dem Reichthum an Bildern reden, die ihr beim Sprechen zuströmten, von ihrer Kunst, neue Seiten der Dinge aufzufinden, und von ähnlichem, das doch immer nur Nebensache wäre. Ich habe gefunden, dass bei Naturen ersten Ranges darin der letzte Grund ihrer belebenden Anziehungskraft liegt, dass sie den Werth des Daseins stärker empfinden, dass sie die Wichtigkeit der grossen Gedanken, für die die Menschheit da ist, immer vor Augen haben

und selbst in den der Erholung gewidmeten Momenten still daran weiterarbeiten. Das Höchste ist doch, sich an diesen Gedanken, sei es auch nur im geringen Maasse, aber ernsthaft immerhin betheiligt zu wissen. Und dazu scheint man zu gelangen im Verkehr mit solchen Naturen.

Eine Erinnerung kehrt mir besonders oft wieder.

Anfang der fünfziger Jahre war Bettina mit den Ihrigen auf der Rückkehr von einer längeren Reise nach Weimar gelangt und ich ging ihr dahin entgegen. Es war im October. Ich fand sie im Elefanten am Markte, dem alten classischen Wirthshause, dessen ersten Stock sie inne hatte. Ich weiss noch wie ich Abends beim Dunkelwerden in ihr Zimmer trat, in dem noch kein Licht brannte. Es waren allerlei Leute darin, mit denen ich bekannt gemacht wurde ohne sie zu sehen. Dann wurde Musik gemacht. Ich hörte damals zum erstenmale eine Violinsonate Beethovens zum Clavier. Ich sass still in meiner Ecke. Das Gefühl des Wiedersehens derer zu denen ich mich rechnen durfte, und die leise einschleichende, entzückende Musik bildeten ein Element das mich wie in eine neue Welt versetzte. Weimar war immer noch die Residenz Goethe's und sein Schatten schien dort noch umherzugehen.

Am andern Morgen um 6 Uhr klopfte Bettina an meine Thür. Wir gingen durch den Park, die Ilm entlang. Die bewegten, gelben Blätter der Pappeln waren in den Spitzen nur von der Sonne beschienen, unten lagen sie noch in feuchtem Schatten. Wir kamen auf den schmalen Wegen bis zu Goethe's Gartenhaus. Alles einsam. Die kleinen dunklen Läden des Hauses geschlossen, auch die Gartenthüre fest zu. Neben ihr aber war die Hecke durchbrochen und wir drängten uns so in den Garten hinein. Auf den Wegen lag dichtes Laub, gelbes, rothes, braunes, oder gesprenkelt die Farben durcheinander. Unendliche Zeit schien Niemand

hier gewesen zu sein, denn die Zweige der Bäume waren tief über die Wege hinübergewachsen. Hinter dem Hause stand eine halbzerbrochene Bank. Hier setzten wir uns. Der Boden war mit aufrecht gestellten kleinen Flusskieseln gepflastert, zwischen denen Moos aufquoll. Bettina erzählte mir, wie Goethe ihr hier einmal erzählt habe, dass er manchmal die Nacht hier im Freien zugebracht, und wenn er aufgewacht sei hätten die Sterne so schön durch die Zweige geschienen. Wir streiften dann durch das welke nasse Gras um das Haus herum, auf das die Sonne nun zu scheinen begann. Es wuchsen Wein und Rosen an Spalieren die weissen Kalkwände empor, hier und da hielt das Holzwerk nicht mehr und hing sammt dem Rankenwuchs daran frei herab als wolle es von der Wand abbrechen. Wir entdeckten neben abgeblühten Rosen da noch einige reife Trauben mit verfaulten Beeren zwischen den guten, die Niemand abpflücken zu wollen schien. Bettina nahm einige davon in ihr Taschentuch. Ich sehe die Zweige noch im Morgenlichte zittern, nach denen Bettina hinaufgriff um sie herabzuziehen und die Trauben zu erreichen.

Sie war damals nicht weit von siebzig Jahren, aber noch im Besitze ihrer vollen Kraft und Gewandtheit. Sie sprach von Goethe ohne im mindesten, wie ältere Leute meist thun, mit einem Schimmer von Wehmuth sich in die vergangene Zeit zurückzusetzen. Die Gegenwart entzückte sie, die sie noch geniessen durfte.

Bettina sah noch in Weimar Steinhäusers colossale Ausführung ihres Goethe-Monumentes, das heute im Weimaraner Museum in wenig günstiger Weise aufgestellt, die Zeit erwartet wo es einen besseren Platz erhalten wird. Mit Wichmanns Hülfe war von ihr selbst die plastische Skizze ausgeführt worden. Unter so Vielem was zu Goethe's monumentaler Verherrlichung versucht worden ist, scheint mir Bettina's Entwurf allein die Verkörperung dessen zu

enthalten was Goethe in der zweiten Hälfte seines Lebens seiner Zeit war. Die völlige Ausführung des Werkes, für das die Gruppe Goethe's mit dem Genius an seinen Knien, der in die Saiten seiner Leier greift, nur die krönende Spitze bilden sollte, nahm Bettina's Gedanken in ihren letzten Lebensjahren zumeist in Anspruch. Steinhäuser kam nach Berlin, wohnte bei ihr und von beiden zusammen wurde das Ganze aufgebaut. Im Gypsmodell stand das Denkmal im grossen Saale ihrer Wohnung »hinter den Zelten« (das Haus ist längst verschwunden) und sie hatte unaufhörlich daran zu bessern. Immer neue Pläne wurden geschmiedet, die Mittel dafür geschaffen. Nichts hörte Bettina lieber in den allerletzten Zeiten, als wenn ich ihr ausmalte, wie wir alle nach Rom reisen und die Ausführung des Monumentes dort überwachen wollten. Schwach und nicht mehr recht im Stande zu gehen, liess sie sich manchmal zu der Arbeit führen, hielt sich mit den Händen an dem Gerüste, auf dem das Modell aufgebaut war, und betrachtete es, langsam herumgehend, von allen Seiten.

Neben diesem Monumente stand ihr Sarg, ehe er nach Wiepersdorf geführt wurde. Die Ihrigen waren alle vorausgegangen um ihn dort in Empfang zu nehmen. Ich war ganz allein im grossen Saale. Es lag da ein Haufen Lorbeerkränze und lange Laubgewinde die ich um den Sarg nagelte.

Ich kann nicht sagen, dass ich mir bewusst sei, Bettina jetzt in dem was ich hier zu ihrer Erinnerung sage, nachträglich eine letzte Rede zu halten. Die Gesinnung wäre wohl natürlich, aber nach den über zwanzig Jahren, die seit ihrem Tode nun verstrichen sind, käme die nachträgliche Verherrlichung etwas spät. Auch ist nach einer Zeit des Nichtverstehens längst die wahre Schätzung ihrer Persönlichkeit wieder eingetreten, welche seit Loeper's kurzer Vita in der Deutschen Biographie wohl allgemein durchgedrungen ist. Wie alle Menschen hat Bettina

ihre Schwächen gehabt und es würde kein Grund vorliegen, darüber zu schweigen, wenn irgend Entscheidendes in ihrem Leben damit zusammenhinge. Allein die Darstellung ihres Wesens verlangt es nicht, meinem Urtheil nach. Alles was mir von Erinnerungen an sie aufsteigt, ist freudiger, freundlicher Natur. Immer sehe ich sie vor mir als mit ganz bedeutenden Dingen beschäftigt. Nicht einen Moment wüsste ich aufzufinden, wo ich sie kleinlich oder für den eignen Vortheil bemüht gesehen hätte. Sie gleicht Goethe darin in meinen Augen, bei dem auch jede Handlung von dem gleichen Lichte innerer Erleuchtung, die aus ihm herausströmend die Dinge um ihn her anstrahlte, beschienen war.

Nur von wenigen vornehmen Geistern hat das zu allen Zeiten gesagt werden können.

Berlin, Ostern 1880.





2. GOETHE UND LESSING.

VON

WOLDEMAR FREIHERR VON BIEDERMANN.



Lessing und Goethe! Das sind zwei Namen aus der höchsten Aristokratie der deutschen Literatur. Die Männer, welche die Träger dieser Namen sind, gingen zwar sehr verschiedene Wege, aber die gesegneten Gefilde der Kunst bestellten beide zum eignen Ruhm, zur Freude ihres Volks, und hier, wo sie im gleichen Bereiche wirkten, war der Eine der bedeutendste Vorgänger des Andern, der Andere der bedeutendste Nachfolger des Erstem. Bei diesem gegenseitigen Verhältniss und bei der Bedeutung der Männer musste ersteres selbstverständlich oft Gegenstand der Besprechung werden, allein meines Wissens sind die einzelnen Thatsachen, welche über dieses Verhältniss bekannt sind, noch nicht mit der thunlichen Vollständigkeit verzeichnet worden, um daraus Folgerungen zu ziehen. Solche Folgerungen müssen aber um so grössern Werth haben, als sie nicht bloß das Verhältniss des Einen zum Andern aufzuklären dienen werden, sondern auch zu wich-

tigen Aufschlüssen über jeden von Beiden benutzt werden können. Unter anderm liegt es nahe zur Beantwortung der oft aufgeworfenen Frage, ob Lessing ein Dichter in des Wortes vollster Bedeutung war, sowohl Goethe's Ansicht darüber zu erforschen, als auch Lessing's Urtheil über den Dichter Goethe zu vernehmen und so von der unbestritten Dichtereigenschaft des Einen auf die angezweifelte des Andern zu schliessen. Die nachfolgende Zusammenstellung dessen, was jeder der beiden vom andern und von seinen Werken hielt, hat vorzugsweise den Zweck, einen Beitrag zur Beantwortung jener Frage, soweit es auf diesem Weg geschehen kann, zu liefern.

Sehen wir zuerst, wie Goethe sich zu Lessing verhielt.

Ehe Lessing's kritische Arbeiten vom jugendlichen Goethe gewürdigt, ja nur beachtet werden konnten, mussten ihm die Bühnenstücke des erstern als glänzende, aus einer unerschlossnen Welt hereinstürzende Meteore am Himmel der Literatur seiner Zeit erscheinen. Durchbrachen sie doch in Deutschland zuerst den Bann, in welchem aus Missverstand aufgestellte Schranken die Bühnendichtung gehalten hatten, entzündeten sie doch insbesondere die Jugend, der der Sinn für Lebenswahrheit noch nicht durch Gewöhnung an die Unnatur einer übereinkömmlich für die Bühne erfundenen Welt verkümmert war. »Miss Sara Sampson« packte die Zeitgenossen und rüttelte sie aus dumpfer Hingebung an ihre dürftigen Bühnengenüsse auf, und es ist wenigstens ein Beweis für das hervorleuchtende Ansehen dieses Trauerspiels, dass Goethe schon als elfjähriger Knabe gegen die Vorwürfe seines Vaters, der dem Theaterbesuch des Sohnes abhold war, durch Hinweis auf die sittliche Absicht gerade der »Miss Sara Sampson« sich vertheidigte; denn Beispiele sittlicher Ziele konnte er noch aus zahlreichen anderen Bühnenstücken seiner Jugendzeit entnehmen. Indessen war dieses Stück nur das erste, wenn auch auf eine Reihe von

Jahren das einzige, mit welchem Lessing durch ein eignes Werk umgestaltend in das Bühnenwesen seiner Zeit eingriff; aber mit nicht geringerer Bewunderung wurde »Minna von Barnhelm« begrüßt. Als sie 1767 erschien, studirte Goethe in Leipzig, und sofort machte er sich daran, sie unter seiner Leitung und Mitwirkung im Schönkopfschen Hause zur Aufführung zu bringen. Nicht genug! Er war auch schnell dabei, in Lessing's Fusstapfen zu treten: in den, gegen Ende der Leipziger Studienzeit gedichteten »Mitschuldigen« ist der neugierige Wirth die getreue Weiterführung des ebenfalls mit ungehöriger Neugier behafteten Wirthes in »Minna von Barnhelm«; das in diesem Stück nur episodisch behandelte Laster nahm Goethe als Grundlage für sein Lustspiel.

Sehr möglich ist es, dass Goethe auch einem Hinweise Lessing's auf die Volksbühne eine höchst bedeutende Anregung verdankte, nämlich zu »Faust«; denn es war im siebzehnten der von 1759 bis 1763 erschienenen »Briefe, die neueste Literatur betreffend«, dass Lessing darauf aufmerksam machte, wie im Puppenspiel vom Dr. Faust ein tieferer Sinn liege, als man beim ersten Anblick vermüthe. Dass Goethe schon in Leipzig an »Faust« dachte, beweist die Aeusserung Söller's in den »Mitschuldigen«, dass ihm grause wie dem von der Hölle bedrohten Dr. Faust.

Goethe erkannte deutlich die Kluft, welche Lessing von dem zu jener Zeit als Dichter hochgefeierten Gellert trennte und berief sich in einer wohl unzweifelhaft von ihm herrührenden Stelle einer Recension in den »Frankfurter gelehrten Anzeigen« von 1772 als Beweis, dass Gellert kein wahrer Dichter gewesen sei, auf den Umstand, dass derselbe in seinen Vorlesungen die Namen der damals anerkanntesten Dichter, darunter den Lessing's, nie angeführt habe.

In Leipzig ging aber Goethe'n auch die Bedeutung Lessing's als Kritiker auf und zwar zunächst die im Gebiete der Kunst. Damals erschien die »Hamburgische Dramaturgie« und Goethe las sie. Was er alles daraus genommen hat, nachzuweisen, möchte ein undankbares Geschäft sein; nur eines unmittelbaren Anstosses mag gedacht werden, den wenigstens muthmasslich sie gegeben hat. Es ist allerdings nicht bekannt, wann die mehrmaligen Vorstellungen des »Medon« von Clodius stattgefunden haben und nur ziemlich gewiss, dass deren 1767 gefallen sind. Sollte vielleicht diejenige Vorstellung, nach welcher Goethe das Stück durch einen Prolog des Hanswursts verspottete, kurz nach dem 30. Juni 1767 erfolgt sein? An diesem Tage erschien nämlich das achtzehnte Stück der »Dramaturgie«, worin Lessing sich des Harlekins annahm und seine Vertreibung von der Bühne durch Gottsched tadelte; die Vermuthung liegt nun nahe, dass Goethe daraus die Anregung empfing, den Hanswurst in seinem Prolog auftreten zu lassen. Wie sollte er sonst gerade damals auf diese verbannte und verachtete Bühnenfigur gekommen sein? Justus Möser's Vertheidigung des Harlekins liegt sechs Jahre hinter dieser Zeit zurück und es würde nicht leicht erklärlich sein, dass Goethe, wenn diese Schrift auf ihn gewirkt hätte, erst jetzt durch sie zur Wiederaufnahme des Lieblings der vorlessing'schen Bühne und der Puppenkomödie bewogen worden sei. Die Narren des Hans Sachs aber, an die man noch etwa denken möchte, sind zu pedantisch, als dass sie Goethe's Vorbild gewesen sein könnten. Aber Lessing's Ansehen ermuthigte ihn, ihm stimmte er bei, und mit grösster Wahrscheinlichkeit lässt sich daher auch noch Goethe's fernere Einführung des Hanswursts im »Jahrmarktsfest von Plundersweilern«, sowie in »Hanswursts Hochzeit«, worin er sogar Hauptperson ist, auf Lessing zurückführen.

Auch in eine andere kritische Schrift Lessing's vertiefte Goethe sich noch in Leipzig. Es traf sich gerade, dass er damals nach Klarheit in den Begriffen über Kunst rang und nirgends die gesuchte Belehrung finden konnte, als 1766 »Laokoon« die ganze gelehrte und kunstgebildete Welt tief aufregte. Hier wurden zuerst Fragen der Kunstwissenschaft durch erschöpfend gründliches, denkmässiges Eindringen in das innerste Wesen der Kunst im Allgemeinen und der einzelnen Künste im Besondern erörtert und — was dem angehenden Dichter so sehr noththat — von Spitzfindigkeit ebenso frei wie von stumper Nachbeterei erwiesen, was und wie Künstler darzustellen haben. Vollkommene, d. h. dem Urwesen der Dichtkunst entsprechende Dichtungen gleichsam durch Naturzwang hervorzubringen, wie wir es von Homer und den Homeriden voraussetzen, vermag heutzutage bei den unentflieharen Einwirkungen der in der Irre gehenden, sich verwirrend drängenden Culturverhältnisse auch kein geborner Dichter, und selbst Goethe wagte nicht mit dichterischen Erzeugnissen hervorzutreten, ohne sich über die Gesetze der Dichtkunst Rechenschaft gegeben zu haben. Dass er z. B. in »Hermann und Dorothea« jene Gesetze genau befolgen konnte, denen Homer unbewusst gehorchte, verdankte er jedenfalls Lessing, der im »Laokoon« sie enthüllt hatte.

Dieses Werk Lessing's behielt aber auch sonst bleibenden Einfluss auf Goethe; es mag deshalb nur auf seine Schrift »Von deutscher Baukunst« (1772), auf seinen 1797 geschriebenen Aufsatz über die Laokoongruppe und auf die 1797 und 1798 entstandene Kunstnovelle »Der Sammler und die Seinigen« hingewiesen werden, worin allenthalben Goethe den von Lessing ebenfalls im »Laokoon« geführten Nachweis, dass Schönheit der oberste Grundsatz der hellenischen Kunst gewesen sei, des Weiteren ausführte und belegte. An Zeichnungen Tischbein's, die Goethe

1801 in Göttingen sah, freute er sich zu gewahren, wie dieser Freund fortgeschritten sei nach der von Lessing im »Laokoon« gegebenen Lehre, dass der bildende Künstler *wie* Homer schaffen müsse, nicht aber dessen dichterische Schilderungen treu darstellen dürfe.

Indessen der Kritiker Lessing hatte den Dramatiker bei Goethe nicht verdrängt, vielmehr konnte dieser was er vom Kritiker gelernt, nunmehr gegen den Dramatiker selbst kehren. Zunächst wirkte der gewaltige Eindruck der »Miss Sara Sampson« noch ferner in ihm fort. Goethe wurde zu seinen dramatischen Dichtungen nicht bloß dadurch angeregt und bestimmt, dass er sie als ein Gefäß ansah, in welches er die ihn bewegenden Ideen oder den Gehalt seiner Erlebnisse niederlegte, sondern es waren häufig auch formelle Anlässe, die seinen Schaffenstrieb in Thätigkeit setzten. Bald reizte ihn eine Kunstform, sie mit entsprechendem Inhalt zu beleben, wie z. B. die Favole boscherecchie oder die Fiabe der Italiener, bald unternahm er es einen dankbaren Stoff in seiner Weise zu bearbeiten, weil ihm die Behandlung nicht genügte, die er von anderen erfahren hatte. Letzteres gilt insbesondere von »Faust«, von »Iphigenie«, von »Elpenor«, von »Der Zauberflöte zweitem Theil« und noch anderen, auf der Stufe des Entwurfs stehen gebliebenen Schauspielen. Derselbe Fall trat bei »Miss Sara Sampson« ein.

An diesem Trauerspiel musste Goethe seiner poetischen Natur und seiner ästhetischen Bildung nach unbedingt manches auszusetzen finden. Schon die Schürzung des Knotens ist dort voll Unwahrscheinlichkeit. Dass eine gemeine, habgierige Buhldirne, wie die Marwood dargestellt ist, nachdem sie ihren Zuhalter aufs gründlichste ausgesogen, er für sie alles Anziehende verloren hat, dennoch tödtliche Eifersucht gegen eine neue, uneigennützigere Geliebte des abgethanen Liebhabers empfinden

sollte — dass sodann Mellefont, der von dem Elend der verführten Sara, wie von der Schändlichkeit seines Verhaltens gegen sie lebhaft durchdrungen ist, dennoch vor dem einzigen Mittel, alles ins Gleiche zu bringen, blos aus überspannter Ehescheu zurückschreckt — das sind Unwahrscheinlichkeiten, die Lessing in seinen gekünstelt angelegten Bühnenstücken uns häufig hinzunehmen zumuthet, und über die wir nur durch die schlagfertige Dialektik seiner Personen hinweggetäuscht werden. Aber dem natürlichen Sinn und dem scharfen Blicke Goethe's konnte das Unhaltbare dieser zugespitzten Anlage nicht entgehen, wie es ferner seiner zarten Empfindung peinlich sein und als eine die Schönheit des dramatischen Kunstwerks aufhebende Grausamkeit erscheinen musste, die Folgen eines weiblichen Fehltritts in so einschneidender Weise zergliedert und bloßgelegt zu sehen, wie sie Lessing in »Sara Sampson« geübt hatte. Im Gegentheil: das reiche, liebefähige und liebebedürftige Herz Goethe's, seine, der blos äusserlichen Fessel einer Verbindung zwischen Mann und Frau widerstrebende, nur in deren Innerlichkeit Gehalt suchende Gesinnung wurden durch die erbarmungslosen Consequenzen, welche Lessing in seinem Trauerspiele zog, verletzt, zum Widerspruch herausgefordert, und dazu bestimmt, im Gegensatz zur Geltung zu bringen, dass den Vergehen aus Liebe Vergebung zu Theil werden soll.

Und so stellte er »Stella« der »Sara Sampson« entgegen. Jene ist in der That ein Schauspiel der Liebe, wogegen das Verhältniss Mellefont's und der Marwood ein blos sinnliches ist und selbst Sara nicht Stella's sich selig selbstvergessende Liebe hegt; dadurch, dass sie Mellefont wiederholt an die Heirath mahnt, zeigt sie, dass sie ihre eigene Sicherstellung nicht so ganz ausser Augen setzt, wie die selbstlos sich hingebende Stella. Noch weniger wahrhaft ist Mellefont's Liebe zu Sara, da er — nicht wie Stella's

Ferdinand durch eine bereits geschlossene Ehe gebunden — lediglich aus nichtswürdiger Unentschlossenheit unterlässt, den schmähhchen Zustand des Mädchens durch eheliche Verbindung zu enden. Bei Goethe entschuldigt die Macht der Liebe auf beiden Seiten die begangenen Fehltritte, über Lessing's Trauerspiel waltet die Stickluft eines Verbrecherdrama's.

Die Spuren der Anlehnung der »Stella« an »Miss Sara Sampson« sind auch in Einzelheiten bemerkbar. So lässt Goethe sein Schauspiel wie das Lessing'sche Trauerspiel in einem Wirthshaus beginnen, ja sogar — wenn man diese Kleinigkeit nicht für allzu geringfügig ansehen will — in beiden Stücken wundern sich die Wirthsleute über die frühe Ankunft der Reisenden. In beiden Stücken werden den Verführern durch Untergebene Vorwürfe über ihr Betragen gemacht, wenn auch die von einem gewöhnlichen Bedienten in plumpster, ja geradezu undenkbarer Weise an Mellefont gerichteten, in Goethe's Stück durch einen gebildeten Gutsverwalter in ganz schicklicher Weise gegen Ferdinand vorgebracht werden. Die Sprache in »Stella« ist schlicht wie in »Sara Sampson«, nur noch etwas nachlässiger, was bei dem versöhnlichen Schluss nach der ältern Fassung des Schauspiels »Stella« angängig war, aber freilich in dem jetzigen Trauerspiel »Stella« nicht recht stilgemäss ist. Es macht die Beibehaltung solcher Vorgänge der »Sara Sampson« fast den Eindruck, als sei Goethe darauf ausgegangen, beim Anfang der »Stella« gewissermassen bei den Zuschauern den Schein zu erwecken, als sollte »Sara Sampson« auf der Bühne vorgestellt werden, dann aber dem Spiel die Wendung zu geben, welche seiner Anschauung entsprach. Den Conflict verschärfte Goethe zwar, oder, richtiger gesagt, er stellte ihn erst her, machte ihn erst begreiflich dadurch, dass er nicht blos zwei gleichberechtigte Frauenzimmer sich um einen Mann streiten lässt; aber an

Stelle der quälenden Zerstörung durch eine unverständliche Leidenschaft setzte er eine Lösung, die — was auch vom socialen Standpunkt aus dagegen zu sagen sein mag — vom idealen Standpunkt der Liebe aus befriedigen musste. Er gestaltete hier den gegebenen Bühnenstoff ähnlich um, wie drei Jahre später den der »Iphigenie«, worin er ebenfalls an Stelle der gröberen Schlussmotive der antiken Tragödie die reine Menschlichkeit zum Siege führte. Was Goethe sonst noch von eignen Anschauungen und Erlebnissen in »Stella« verwebte, gehört nicht hierher.

Wenn Goethe in diesem Schauspiel Kritik durch eine That, sozusagen durch eine Gegendichtung übte, so liess er es auch anderwärts an eigentlichen kritischen Kundgebungen über Lessing's Productionsweise und seine einzelnen Bühnenwerke nicht fehlen, meistens allerdings erst in späteren Jahren.

Ueber »Minna von Barnhelm« äusserte Goethe: in den beiden ersten Acten habe Lessing ein unerreichbares Muster aufgestellt, wie ein Drama zu exponiren sei; vom dritten an gerathe jedoch die Handlung in's Stocken und das Stück sinke überhaupt; man sehe, Lessing habe Lust an den Charakteren selbst gewonnen, spiele nun mit ihnen und male sie in einzelnen Scenen aus, die als solche allerdings recht schön seien: im Tellheim habe er die Ansichten seiner Zeit und Welt im Punkt der Ehre, in der Minna seinen eigenen Verstand zum Ausdruck gebracht. Auf der Höhe, zu welcher das Stück durch seine unvergleichliche Exposition erhoben worden, habe es sich kaum erhalten können. Ausserdem rühmte Goethe: dieses Stück habe als das erste aus dem Leben gegriffene von rein zeitgemäsem Inhalt eine nie zu berechnende Wirkung gethan und den Blick in eine höhere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich bis dahin die Dichtung allein bewegte, glücklich eröffnet, obschon die erbärmlichen

Zeitverhältnisse ihm keinen bessern vaterländischen Stoff geboten hätten, als die Händel zwischen Sachsen und Preussen.

Ueber »Emilia Galotti« sich auszulassen, hatte Goethe schon früh Gelegenheit, als Herder über »Götz von Berlichingen« das Urtheil gesprochen hatte, es sei »alles nur gedacht«. Er schrieb jenem darauf: »Das ärgert mich genug. »Emilia Galotti« ist auch nur gedacht und nicht einmal Zufall oder Caprice spinnen irgend drein. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Scene, von jedem Wort möcht' ich sagen, auffinden. Drum bin ich dem Stück nicht gut, so ein Meisterstück es sonst ist, und meinem ebensowenig. Wenn mir im Grunde der Seele nicht noch so vieles ahndete, manchmal nur aufschwebte, dass ich hoffen könnte: wenn Schönheit und Grösse sich mehr in Dein Gefühl webt, wirst Du Gutes und Schönes thun, reden und schreiben, ohne dass Du's weisst warum«! Wenn Goethe in »Wilhelm Meister's Lehrjahre« durch die Schauspielergesellschaft, der sich Wilhelm angeschlossen hatte, »Emilia Galotti« aufführen lässt, so hat er damit über das Stück selbst kein Urtheil abgeben, sondern nur davon Gelegenheit nehmen wollen, theils über Darstellung vornehmer Leute auf der Bühne belehrende Bemerkungen zu machen, theils aber und hauptsächlich, um daraus das Motiv zu Aurelien's Tod — wobei er das Ende der Charlotte Ackermann vor Auge hatte — zu entnehmen. Nachmals, 1812, meinte Goethe gegen Riemer: der Grundfehler in dem Stücke sei, dass nirgends ausgesprochen werde, Emilie liebe den Prinzen, dies aber vorausgesetzt werden müsse; denn nur so könne man begreifen, warum ihr Vater sie umbringe. Die Liebe sei nur angedeutet in der Art, wie Emilie den Prinzen anhöre und nachher in's Zimmer stürze; denn wenn sie ihn nicht liebte, hätte sie ihn ablaufen lassen. Deutlicher, aber ungeschickt sei ihre

Liebe kundgegeben in der Furcht vor des Kanzlers Hause; denn ausserdem sei sie entweder eine Gans, sich davor zu fürchten, oder ein Luderchen. Wenn sie aber den Prinzen liebe, müsse sie sogar den Tod fordern, wenn sie anders jenes Haus nicht meiden konnte. Uebrigens — bemerkte Goethe ferner — stecke das Stück voll Verstand, Weisheit und Blicke in die Welt und spreche überhaupt eine ungeheure Cultur aus, gegen welche die damalige Zeit schon wieder zu einer barbarischen geworden sei. Das Stück müsse zu jeder Zeit als neu erscheinen; es sei, abgesehen von Kleinigkeiten, vortrefflich *gemacht*. Im allgemeinen hob Goethe hervor, dass Lessing in »Emilia Galotti« zuerst daran gegangen sei, die unsittlichen Zustände in höheren Lebenskreisen auf der Bühne blosszustellen.

Bei weitem strenger und zum Theil mit dem von Riemer referirten Urtheil in Widerspruch war dagegen das von Goethe 1830 in einen Brief an Zelter niedergelegte, dem er nach einer Aufführung von »Emilia Galotti« schrieb: er habe Zeugniss eines unerschütterlichen Muthes gegeben, dass er einen solchen vorüberspukenden Gespensterzug habe mit Fassung anschauen können. Das Stück sei zwar seiner Zeit wie die Insel Delos aus der Gottsched-Gellert-Weissischen Wasserfluth emporgestiegen, um die kreisende Göttin barmherzig aufzunehmen, und er nebst seinen Zeitgenossen seien Lessingen deshalb viel schuldig geworden, allein auf der neuern Stufe der Cultur könne es nicht mehr wirksam sein und habe man nur Respect wie vor einer Mumie, die von alter, hoher Würde des Aufbewahrten Zeugniss gebe.

Von »Nathan der Weise« war Goethe, wie Knebel 1780 Friedrich Jacobi'n mittheilte, ordentlich prosternirt und ward nicht müde, ihn als das höchste Meisterstück menschlicher Kunst zu bewundern und zu preisen. Einen nachhaltigen Einfluss übte er namentlich durch

seinen fünffüssig-jambischen Vers auf Goethe aus. Ob schon bereits seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts dieser italienisch-englische Bühnensvers in mehreren Dramen angewandt worden war, so blieben dieselben doch immer in der Minderheit; nach dem Verlassen des Alexandriners bevorzugte man die Prosa, naturgemäss aus dem Zwange lästiger Fesseln zur Ungebundenheit übergehend, bevor man zu massvoller Freiheit sich wandte. In Prosa schrieb nicht nur Lessing selbst in den meisten Stücken bis zu seinem letzten Schauspiel, sondern auch Goethe, frühere vereinzelt Versuche abgerechnet, seine ernsteren Stücke und ebenso Schiller seine Jugendwerke. In »Nathan« hatte aber Lessing ein so mustergültiges Vorbild für den dramatischen Vers gegeben, dass Schiller wie Goethe sich der Nachfolge nicht zu entziehen vermochten und letzterer mehrere seiner Dramen in Italien umarbeitete, damit sie in dieser Hinsicht höheren Forderungen genügten. Wenn er aber schon im August 1781 zufolge seines Tagebuches »Nathan« und »Tasso« gegeneinander las, so mag dies — da der damalige »Tasso« keinesfalls in Versen geschrieben war — ebensowohl zur Ausbildung nach Lessing's dramatischer, edler und doch natürlicher Sprache, wie zur Prüfung des Aufbaues der Handlung geschehen sein; denn es ist nicht wahrscheinlich, dass jener ältere »Tasso« in Bezug auf die Fabel Ähnlichkeiten mit »Nathan« aufzuweisen haben sollte, welche zu Vergleichen Anlass gegeben und etwa Goethe vermocht hätten, den Plan so zu ändern, wie wir »Tasso« kennen.

Goethe war es, der den vorher nur vereinzelt zur Aufführung gekommenen »Nathan« unter Schiller's Beihilfe der Bühne bleibend zuführte. Bei den Vorübungen hierzu schärfte Goethe den Darstellern ein, sich in diesem Schauspiel, in dem der Verstand allein spreche, vorzugsweise klarer, auseinandersetzen Recitation zu befehligen.

Am 28. November 1801 wurde das Stück zuerst in Weimar aufgeführt und dann bis zu Goethe's Rücktritt von der Bühnenleitung noch vierzehnmal, zuletzt am 14. Juni 1816. Die weimarer Bearbeitung wurde von mehreren auswärtigen Bühnen erbeten und dadurch Anlass, den »Nathan« überhaupt in Deutschland der Bühne zu erhalten.

Goethe hob selbst hervor, dass er selten Stücke Lessings zur Aufführung gebracht habe. Ausser »Nathan« waren es nur — aber auch diese gegen Schiller's Ansicht — »Emilia Galotti« vom 1. April 1793 bis 7. September 1816 zwölfmal und »Minna von Barnhelm« vom 9. Mai 1793 bis 30. Dezember 1815 fünfzehnmal. Diese 42 Vorstellungen erscheinen allerdings wenig gegen die 410 Aufführungen Kotzebue'scher Stücke unter Goethe's Direction; doch gestaltet sich das Verhältniss insofern zu Lessing's Gunsten, als jene 410 Darstellungen sich auf 69 Stücke vertheilen, also durchschnittlich noch nicht eins sechsmal darankam.

Abgesehen aber von den bisher aufgezählten Urtheilen über einzelne Werke Lessing's, erkannte Goethe früher und später dessen Bedeutung an und legte seine Hochschätzung desselben häufig an den Tag. So schrieb er 1769 an Oeser, als dieser ihm einen Irrthum Lessing's in Bezug auf das Verfahren der Alten beim Steinschneiden nachgewiesen hatte: »Lessing! Lessing! Wenn er nicht Lessing wäre, ich möchte was sagen! Schreiben mag ich nicht wider ihn; er ist ein Eroberer und wird in Herrn Herder's Wäldchen garstig Holz machen, wenn er drüber kommt. Er ist ein Phänomen von Geist, und im Grunde sind diese Erscheinungen in Deutschland selten. Wer ihm nicht alles glauben will, der ist nicht gezwungen, nur widerlegt ihn nicht! Voltaire hat dem Shakespeare keinen Tort anthun können; kein kleinerer Geist wird einen grössern überwinden«.

Im Mai 1774 schreibt Goethe in einem Brief an einen ungenannten Freund — wol Eschenburg oder Langer —: »Wenn Ihr Lessingen seht, so sagt ihm, dass ich auf ihn gerechnet hätte und ich pflegte mich an meinen Leuten nicht zu betrügen«. Vermuthungen, worin Goethe auf Lessing gerechnet haben könnte, mögen auf sich beruhen, da sie sehr in der Irre gehn dürften. Eine ähnliche Dunkelheit enthält Goethe's Aeusserung, als er den Vorsatz, Lessing zu besuchen gefasst und gleich darauf die Nachricht von dessen Ableben erhalten hatte. Er schrieb da: dieser Tod setze ihn sehr zurück, da er viel Freude an Lessing und viel Hoffnung auf ihn gehabt habe; man verliere sehr viel an ihm und mehr, als man glaube. — Bezogen sich vielleicht die Hoffnungen — die füglich nicht auf Lessing selbst, der ja schon fertig war, gehen konnten — auf den Gewinn, den Goethe aus persönlicher Verbindung mit demselben sich zuzueignen gedachte?

Im August 1780 sprach Goethe gegen Leisewitz mit grösster Achtung von Lessing, insbesondere wegen des »Nathan« und wegen seiner theologischen Controversen.

In höherm Alter hob Goethe wiederholt den bedeutenden Einfluss hervor, den Lessing auf ihn selbst wie auf die deutsche Literatur und die allgemeine Bildung überhaupt gehabt habe. Er erkannte als wesentliche Ursache hiervon den Charakter Lessing's und meinte 1825: ein solcher thue der Zeit noth; so kluge und so gebildete Menschen gebe es schon, aber keinen solchen festhaltenden Charakter. Lessing habe sogar wagen dürfen, seine persönliche Würde — wie er im Gegensatz zu Klopstock und Gleim gern gethan — wegzuwerfen, weil er sich getraut habe, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen zu können; er habe sich in einem zerstreuten Wirthshaus- und Weltleben gefallen, da er gegen sein mächtig arbeitendes Innere stets ein gewaltiges Gegengewicht gebraucht habe

und deshalb sei er als Secretär zum General Tauenzien in's Feld gegangen.

Hinsichtlich der geistigen Begabung stellte Goethe denselben Justus Möser'n gegenüber, von dem er sagte, dass er werth war, ein Zeitgenosse Lessing's zu sein und dass Möser der tüchtige Menschenverstand selbst, wie Lessing der Repräsentant des kritischen Geistes gewesen sei. Eben aber der Höhe seines Geistes und der Schärfe seines Verstandes wegen habe Lessing auf die Bildung der mittleren Stände weniger gewirkt als Wieland und Herder; nur ein grosser Verstand könne von ihm lernen, während er dem Halbvermögen gefährlich werde.

Lessing's vielseitige Thätigkeit war Ursache, dass Goethe häufig Gelegenheit fand, auf ihn Bezug zu nehmen. So, wenn er von der Literatur in der Mitte des vorigen Jahrhunderts sprechend, Lessingen — jedoch irrigerweise — schuld gab, zuerst durch seine Streitigkeiten den Ton gegenseitiger Achtung, mit der die Schriftsteller sich begegnet wären, verdrängt zu haben; alsdann, wenn er Lessing's Fabeldichtungen aus dem Umstand erklärt, dass die schweizerische Dichterschule die Fabel für das höchste Erzeugniss der Dichtkunst hingestellt hatte; ferner, wenn er, den Uebergang von der ältern weitschweifigen Schreibweise zu gedrängter besprechend, bemerkt, Lessing sei durch Reflexion zu letztrer geführt, nach und nach ganz epigrammatisch in seinen Gedichten, knapp in »Minna von Barnhelm« und lakonisch in »Emilia Galotti« geworden, in »Nathan« aber zu der heitern Naivetät zurückgekehrt, die ihn so wohl kleide; endlich, wenn er mehrmals auf Lessing's Hinneigung zum Spinozismus zu sprechen kommt, über den derselbe sich mit Bezug auf Goethe's »Prometheus« geäussert hatte.

Goethe's öftere gelegentliche Erwähnungen Lessing's bezeugen aber auch, dass er ihn immer wie ein hell

strahlendes Gestirn unwillkürlich im Auge behielt. Dahin ist zu zählen, dass er 1783 in einem Brief an Jacobi es der Mühe werth hielt zu erwähnen, er habe sich mit Herder über Lessing unterhalten. Hiernächst, dass er, als er Böhlandorf's »Ugolino Gherardesca« in der Jenaischen Literaturzeitung besprochen hatte, nachträglich einen Brief Lessing's an Gerstenberg über dessen »Ugolino« in derselben Zeitschrift zum Abdruck brachte; alsdann, dass er in den Erläuterungen zu »Benvenuto Cellini« anführte, auch Lessing habe diese Biographie übersetzen wollen; weiter, dass er sich öfters mit Musterung der gesammelten Schriften Lessing's unterhielt und sie mit den seinigen verglich; ferner, dass er, in »Dichtung und Wahrheit« über Dankbarkeit und Undank sich verbreitend, auf Lessing's Aeusserungen hierüber sich beruft und in den »Maximen und Reflexionen« Nathan's Wort »Kein Mensch muss müssen« paraphrasirt; fernerweit, dass er gegen Kanzler von Müller scherzend hinwarf: »Seit die Menschen einsehen lernen, wie viel dummes Zeug man ihnen aufgeheftet, und seit sie anfangen zu glauben, dass die Apostel und Heiligen auch nicht bessere Kerls, als solche Bursche, wie Klopstock, Lessing und wir anderen armen Hundsfötter gewesen, muss es natürlich wunderlich in den Köpfen sich kreuzen«; endlich, dass eine »Zahme Xenie« mit Bezug auf die Anfeindungen, welche Lessing des »Nathan« wegen zu erdulden hatte, schliesst:

Sie haben Lessing das Ende verbittert,
Mir sollen sie's nicht!

Lessing's Bild hatte sich Goethe aus Gleim's Freundschaftstempel entliehen und konnte sich lange nicht von ihm trennen. Er sagt darüber, es zeige »eine anziehende Gestalt. Ein volles behagliches Gesicht, das Auge ganz ungemein lebhaft, die festen Theile, besonders die Stirn

schön und regelmässig gebaut; auch ohne weitere Nachricht würden aufmerksame Beschauer sogleich einen ausgezeichnet klaren, geistreichen, fähigen Mann in diesem Bild erkennen«.

Nachdem wir hiermit Goethe's Aussprüche über Lessing durchgegangen haben, suchen wir nunmehr zusammen, was Lessing von Goethe hielt. Selbstverständlich sind Mittheilungen hierüber spärlicher.

»Götz von Berlichingen« war das erste Goethe'sche Werk, von dem wir wissen, dass Lessing es kennen lernte. Er las das Stück im Februar 1774 und sprach sich anfangs wenigstens nicht ungünstig darüber aus. Als es dann im Frühjahr 1774 in Berlin gut ausgestattet auf die Bühne gekommen war, schrieb Lessing seinem Bruder: »Dass »Götz von Berlichingen« grossen Beifall in Berlin gefunden, ist, fürchte ich, weder zur Ehre des Verfassers noch zur Ehre Berlin's. Meil hat ohne Zweifel den grössten Theil daran; denn eine Stadt die kahlen Tönen nachläuft, kann auch hübschen Kleidern nachlaufen. Wenn Ramler indess von diesem Stücke französisch urtheilt, so geschieht ihm schon recht, dass der König auch seine Oden mit den Augen eines Franzosen betrachtet«.

Immer mehr aber nahm Lessing Stellung gegen dieses Schauspiel. Schon dass er des Giessener Schmid lobpreisende dramaturgische Abhandlung über »Götz von Berlichingen« im Brief an Eschenburg vom 26. October 1774 kurzweg als »Wischiwaschi« verurtheilt, muss eher als Meinungsäusserung gegen, als für das Stück selbst angesehen werden, aber noch deutlicher tritt er ihm im Brief an seinen Bruder vom 11. November 1774 entgegen, indem er, von Bühnengelegenheiten sprechend, fortfährt: »Die letztern haben längst aufgehört, mich zu interessiren und nicht selten gereichen sie mir zu dem äussersten Ekel. Recht gut! sonst lief ich wirklich Gefahr, über das

theatralische Unwesen — denn wahrlich fängt es nun an, in dieses auszuarten — ärgerlich zu werden und mit Goethe'n trotz seinem Genie, worauf er so pocht, anzubinden«. Auch aus dem nächsten Jahr liegen uns Nachrichten über Lessing's fortdauernde Missstimmung gegen Goethe vor. Boie schreibt am 10. April 1775 an Merck: »Er [Lessing] soll mit Goethen's und Lenzen's theatralischen Freibeutereien und am meisten mit den Anmerkungen über's Theater, worin man so wenig Respect für seinen Aristoteles bezeugt, sehr unzufrieden sein, und die Leipziger sollen sehr jauchzen, einen solchen Alliierten zu haben«. (Zu erläutern ist wohl kaum nöthig, dass die »Anmerkungen über's Theater«, die im Anhang zu Mercier's »Neuem Versuch über die Schauspielkunst« von Goethe hinzugefügten sind.) Das Jauchzen der Leipziger fand allerdings statt. Weisse schrieb am 7. October 1775 an Uz: »Lessing war über Goethe's und Compagnie Haupt- und Staatsactionen sehr aufgebracht und schwur, das deutsche Drama zu rächen«. Diesen Schwur hat Lessing zwar nicht eingelöst, aber den Anfang dazu mag er gemacht haben; darauf deutet die von ihm niedergeschriebene Aphorisme: »Er füllt Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringt und das Ding für ein Drama ausschreit«? Vielleicht wollte aber Lessing den »Götz von Berlichingen« nicht allein abthun; denn um dieselbe Zeit lauerte er Goethe'n schon wieder seines »Faust« wegen auf und meinte: wenn den Faust sonst der Teufel hole, so wolle *er* Goethe's »Faust« holen. Dessen Erscheinen erlebte er jedoch nicht.

Auch auf »Götter, Helden und Wieland« sah Lessing scheel. Zwar seinen Bruder frug er am 30. April 1774 einfach, ob er die Farce gelesen habe; aber Jacobi'n setzte er auseinander, dass Goethe viel weiter als Wieland vom

Verstehen des Euripides entfernt sei; seine Ideen darüber seien »der klarste Unsinn, wahrhaft tolles Zeug«. Aus Goethe's Vorliebe für Possen schloss er, Goethe werde, wenn er zu Verstande komme, noch ein ganz gewöhnlicher Mensch werden!

Ebenso konnte sich Lessing zwar dem ersten tiefen Eindruck von »Werther's Leiden« nicht entziehen, aber das Mäkeln demungeachtet nicht unterlassen. »Haben Sie tausend Dank für das Vergnügen, welches Sie mir durch Mittheilung des Goethe'schen Romans gemacht haben«, schreibt er an Eschenburg. »Ich schicke ihn noch einen Tag früher zurück, damit auch andere dieses Vergnügen je eher je lieber geniessen können. — Wenn aber ein so warmes Product nicht mehr Unheil als Gutes stiften soll: meinen Sie nicht, dass es noch eine andre Art Schlussrede haben müsste? Ein paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abenteuerlichen Charakter gekommen; wie ein anderer Jüngling, dem die Natur eine ähnliche Anlage gegeben, sich dafür zu bewahren habe; denn ein solcher dürfte die poetische Schönheit leicht für eine moralische nehmen und glauben, dass der *gut* gewesen sein müsse, der unsre Theilnehmung so stark beschäftigt. Und das war er doch wahrlich nicht. . . . Glauben Sie wol, dass je ein römischer Jüngling sich *so* und *darum* das Leben genommen? Gewiss nicht! . . . Solche kleingrosse, verächtlich schätzbare Originale hervorzubringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfniss so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln weiss. Also, lieber Goethe: noch ein Capitelchen zum Schlusse! Und je cynischer, desto besser«!

Noch mehrere Monate darnach war Lessing, wie Weisse Garven mittheilte, höchst aufgebracht über die »Leiden des jungen Werther«, indem er versicherte, der Charakter Jerusalems sei darin gänzlich verfehlt. Weisse fügt hinzu:

»kurz, ich merke, er wird ihm einmal jähling auf den Nacken springen; doch da es Goethe'n nicht an Hörnern fehlt, so wird er sich wol wehren«. Diesen Sprung auf den Nacken hat Lessing auch vorbereitet: nachdem er sein ursprüngliches Vorhaben, »Wertherische Briefe« zu schreiben, aufgegeben, kam er wenigstens bis zum Aufschreiben des Anfangs vom Entwurf eines Drama's »Werther der Bessere«, das in die neueren Ausgaben von Lessing's Werken aufgenommen ist,¹⁾ zu dessen Wiederabdruck aber hier genügender Grund nicht vorliegt.

Noch 1780 konnte Lessing — wie Jacobi an Heinse meldete — Wielanden nicht verzeihen, dass er in begeistertem Lob über Goethe geschrieben hatte.

Im Sommer 1780 theilte auch Fritz Jacobi Lessingen Goethe's Monolog des Prometheus in der Handschrift mit, indem er ihm sagte: »Sie haben so manches Aergerniss gegeben, so mögen Sie auch einmal eins nehmen«! Lessing las es und sprach: »Ich habe kein Aergerniss genommen, ich habe das schon lange aus erster Hand.« Jacobi missverstand ihn und fragt: »Sie kennen das Gedicht«? worauf Lessing erwiederte: »Das Gedicht hab' ich nie gelesen, aber ich find' es gut«. Jacobi noch immer Lessing's Meinung verkennend, äusserte wieder: »In seiner Art ich auch, sonst hätte ich es Ihnen nicht gezeigt«. Nunmehr erklärte sich Lessing deutlicher: »Ich mein' es anders! Der Gesichtspunkt, aus welchem das Gedicht genommen ist, das ist mein eigener Gesichtspunkt. Die orthodoxen Begriffe von der Gottheit sind nicht mehr für mich, ich kann sie nicht geniessen. *Ἐν Κἀγ πᾶν!* Ich weiss nichts anders! Dahin geht auch dies Gedicht. Und ich muss bekennen, es gefällt mir sehr«!

¹⁾ Hempel'sche Ausgabe, Th. XI, Abth. 2, S. 768 f.

Erwähnt mag noch werden, dass Lessing Leisewitzens »Julius von Tarent« für ein Werk Goethe's gehalten und, über das Irrige dieser Annahme belehrt, ausgerufen haben soll: »Desto besser! Dann haben wir zwei Männer, die so etwas machen können«!

Ziehen wir nun die Ergebnisse aus den bisher aufgeführten, aufeinander bezüglichen Aussprüchen Goethe's und Lessing's, so drängt auf Seite des letztern sich die Wahrnehmung auf, dass er, wenn er auch vom ersten Eindruck der Dichtungen Goethe's überwältigt, freudige Theilnahme verrathen hat, sich dieser dennoch nicht hingibt, sondern sich alsbald feindlich entgegenstellt. Den Beifall, den »Götz von Berlichingen« auf der Bühne gefunden hat, lässt er nicht zur Ehre des Dichters gelten; bei der Anwendung der Stelle aus Hudibras — von den Stricken aus Sand — verstärkt er den absprechenden Vergleich noch leidenschaftlich durch das gehässige »ausschreit« (»das Ding für ein Drama ausschreit«); von allen Seiten her vernimmt man, dass er sich über Goethe's Schauspiel in heftigem Tadel ergoss, nirgends, dass er etwas daran gelobt. Gegen »Werther's Leiden« führt Lessing, er der scharfsinnige Kunstrichter, den ganz kritiklosen Grund ins Feld: der Charakter Werther's entspreche dem des jungen Jerusalem nicht. Als ob das überhaupt in Frage komme! Sein Urtheil über Werther's Charakter erscheint mehr bitter als sachlich, indem er ihn »verächtlich« nennt. Lessing beginnt dann eine Posse gegen den Roman zu entwerfen, die ein saubres Seitenstück zu den »Freuden des jungen Werther« von Nicolai geworden sein würde. Der Farce »Götter, Helden und Wieland« wirft Lessing vor, viel weniger Verständniss des Euripides zu bekunden, als Wieland's »Alceste«, was er nur thun konnte, weil er nicht ehrlich genug war zu beachten, dass Goethe in diesem Stück nicht den Hercules des Euripides redend einführt, sondern aus-

drücklich in dem Stücke selbst aussprechen lässt, dass auch Euripides den Heroen zu modern auffasse. Lessing brachte es ferner über sich, seinen gesunden Sinn zu verleugnen, als er sich zu der Voraussagung herbeiliess, der Dichter des »Götz« und des »Werther« werde noch ein ganz gewöhnlicher Mensch werden — und warum? weil er auch ein paar Possen geschrieben, Possen zum Theil in der Weise jenes Hanswursts, für dessen Wiederaufnahme er, Lessing selbst, sich so angelegentlich verwendet hatte. Ja, letzterer entblödete sich nicht anzukündigen, dass er gleich einem Teufel Goethe's »Faust« holen wolle, den »Faust«, von welchem er noch keine Zeile kannte, von dem aber alle, denen Goethe Bruchstücke daraus mitgetheilt hatte, nur mit Bewunderung sprachen. Von Unbefangenheit war also hier nicht mehr die Spur, ja es zeugt sogar von Hass, wenn Lessing auf Wieland zürnt, dass er Goethe's Lob überschwänglich verkündet.

Forscht man nach Erklärung von Lessing's sonderbarem Verhalten, so könnte man es zunächst in dem eingebornen Widerspruchsgeist und seiner Lust am Streiten vermuthen, wobei man anzunehmen hätte, dass er nur Goethe's »Hörner« zu sehr gescheut habe, um mit ihm anzubinden; aber auch weniger allgemein aufgefasst, lässt sich ein Grund finden, der geeignet scheint, Lessing's Zorn zu verstehen. Hatte er doch kostbare Kräfte daran gewandt, die dramaturgischen Lehren des Aristoteles — die unverfälschten, nicht französischen — in ihrer Berechtigung nachzuweisen und zur Geltung zu bringen, und da erscheint nun ein übermüthiger Jüngling, der im ersten kecken Anlauf im »Götz von Berlichingen«, dem ganz Deutschland zujauchzte, die Zerfahrenheit und Regellosigkeit eben überwundner roher Bühnenzustände zurück zu führen, und Lessing's Mühen zu nichte zu machen droht. Dazu kam, dass Lessing Männer zu Freunden hatte, seichte Schriftsteller, deren Natur so

ganz im Gegensatz zu Goethe stand, dass sie Lessing's Missmuth gegen den geistsprühenden Wildfang zu schüren sich gedrängt fühlten, namentlich Weisse und Nicolai, letzterer der Urwidersacher Goethe's. Ob sich jedoch Lessing's geradezu leidenschaftlich zu nennende Erbitterung hierdurch genügend erklärt, ist zweifelhaft, wenigstens benahm Goethe sich in ähnlicher Lage anders: von Schiller's, im zügellosen Geiste des schon abgethan geglaubten Sturmes und Dranges erfolgten Auftreten in seinem Zartsinn tief verletzt, überdies von Schiller durch ungerechtfertigtes Tadeln und durch beleidigende Schmähungen persönlich angegriffen, begnügte Goethe sich, jenen schweigend bei Seite liegen zu lassen, wogegen er später dem Bittenden mit rückhaltsloser Freundlichkeit entgegenkam.

Bei Lessing's so ganz anderem Verhalten gegen Goethe scheint es daher, als müsse man seiner Leidenschaftlichkeit entsprechend auch nach einer Leidenschaft erregenden Ursache suchen und zwar — worauf auch schon Zelter in einem Brief an Goethe deutet — in Lessing's Neid gegen den jungen Menschen, der spielend ihn des Ruhms, der erste Bühnenschriftsteller der Deutschen zu sein, zu berauben in Begriff stand. Höchst auffallend ist es jedenfalls auch, dass Lessing's Missstimmung nicht versöhnt wurde durch die dichterischen Schönheiten von Goethe's Werken. Man kann nicht umhin, dies nur dadurch sich begreiflich zu machen, dass man annimmt, Lessing sei überhaupt nicht genügend empfänglich für solche gewesen — ein Mangel, der sich sehr wohl mit der Befähigung vereinigt denken lässt, den Begriff dichterischer Schönheit zu zergliedern. In alle dem was von Lessing's Urtheilen über Goethe bekannt ist, findet sich — auch soweit er nicht tadelt — nur ein einziges Mal die Anerkennung poetischer Schönheit, und zwar bezüglich des »Werther«, aber kein Wort, welches Bewunderung der Dichtergrösse Goethe's im all-

gemeinen ausdrückte. Lessing gibt zwar zu, dass »Götz« nicht nach den dramaturgischen Regeln der Franzosen beurtheilt werden dürfe, aber diese kühle Bemerkung enthält keine Sylbe zum Lobe dessen was Goethe ausserhalb der französischen Dramenform im »Götz« geleistet hatte. »Werther's Leiden« nennt Lessing zwar ein »warmes Product« in der ersten unwillkührlichen Erwärmung durch die unwiderstehliche Gewalt des Romans, aber er hat so wenig Verständniss für die tief poetische Entwicklung von Werther's Gemüthsanlage, die diesen mit Nothwendigkeit zum Selbstmord drängte, dass er aus polizeilicher Fürsorge nach einer cynischen Schlussrede verlangte und dass er die Nichtübereinstimmung mit dem Charakter Jerusalem's rügte. Endlich: wie er Goethe's »Prometheus« kennen lernte, wird er nicht ergriffen von der Grossartigkeit der Dichtung, lehnt sogar ab — wie Jacobi missverstanden hatte — dass sein Lob derselben als Lob der dichterischen Schönheit angesehen werde und hat lediglich Sinn für die spinozistischen Anschauungen, die darin zum Ausdruck gelangten und die ihm sehr gefielen.

Dieser Mangel an reiner Empfänglichkeit für das Poetische findet aber seine Erklärung wiederum nur darin, dass Lessing selbst ganz der Herrschaft des Verstandes unterworfen, dass er eben kein ächter Dichter war. Seinen eignen dahin gehenden, in richtiger Selbsterkenntniss abgegebenen Ausspruch haben manche nicht gelten lassen wollen: als ob Lessing zu den bescheiden Lumpen, zu den zimperlich Verschämten gehört hätte, die durch geheuchelte Zurückhaltung preisenden Widerspruch herauslocken wollen! Als ob er nicht seinen wahren Werth vollkommen gefühlt und denselben gehörigen Orts zur Geltung zu bringen verstanden hätte!

Auch Goethe hielt Lessing nicht für einen Dichter, obwohl sonst seine Schätzung Lessing's die höchste, über-

haupt sein Verhalten gegen denselben das schönste, wohlthueendste ist. Mit wahren Frommsinn verehrt er in Lessing den Bildner des Zeitalters, in dem er selbst herangewachsen, den grossen Geist, der durch seine Werke auch unmittelbar sein Lehrer gewesen war. Wenn schon seine schnell reifende Erkenntniss ihn bald in Widerspruch zu der Bewunderung von »Miss Sara Sampson« setzte, so äusserte sich derselbe doch in würdigster Weise, ohne hochmüthigen Seitenhieb auf den Verfasser des Urbilds von »Stella«, und obwohl er an »Minna von Barnhelm«, an »Emilia Galotti« auszustellen findet, er gibt den Tadel nicht kund, ohne vorher Worte aufrichtigster, ausserordentlichster Anerkennung ausgesprochen zu haben. Und jener Tadel ist frei von Ueberhebung oder gar Spott, und in Bezug auf Lessing's Persönlichkeit weiss er dessen Leichtsinn geistreich zu beschönigen.

Nichtsdestoweniger sprach aber Goethe die Eigenschaft eines Dichters Lessingen unmittelbar ab; denn obgleich er ihn Gellerten gegenüber noch als Dichter nannte, so gab er doch bei fortgeschrittner Bildung seine entgegengesetzte Ansicht dadurch kund, dass er nicht nur »Emilia Galotti« bald als »nur gedacht«, bald als »gemacht«, und in »Minna von Barnhelm« den Verstand als vorherrschend, sondern auch Lessing's trefflichstes Werk, »Nathan den Weisen«, als ein Stück bezeichnete, »in dem der Verstand allein spreche«. Durch diese Betonung der Verstandesthätigkeit beim Hervorbringen der genannten Bühnenstücke schliesst aber Goethe die eigentlich dichterische Thätigkeit um so entschiedner aus, als er durch sein ganzes Leben hindurch mehrfach ausdrücklich darauf hinweist, dass unbewusstes Schaffen den wahren Dichter kennzeichnet.

Es kam mir hier darauf an, nur durch Lessing selbst und durch Goethe den Nachweis zu führen, dass jener nicht als Dichter in des Wortes strenger Bedeutung zu

gelten habe; ich unterlasse nicht nur, diesen Nachweis auch aus der Kunstphilosophie herzuleiten, sondern auch ihn, sei es etwa durch eingehende Vergleichung von Bühnenstücken oder Liedern Goethe's und Lessing's, sei es durch sonstige Nebeneinanderstellungen, z. B. von Goethe's und Lessing's Tagebüchern der italienischen Reise, zu begründen.

Es ist mir schwer angegangen, durch das Dargelegte den Schein zu erwecken, als arbeite ich auf die, ohnedies ja ganz unmögliche Herabdrückung von Lessing's Bedeutung hin; ich habe es auf diesen, nur mir selbst schädlichen Schein ankommen lassen müssen, um einer nach meiner gegründeten Ueberzeugung irrgelenden Erhebung Lessing's auf eine Stelle, auf der er nicht zu halten ist, entgegenzutreten. Ebenso wie man Goethe's Werth beeinträchtigen würde, wollte man ihn hinsichtlich der Schärfe in kritischen Auseinandersetzungen mit Lessing vergleichen, schadet man Lessingen nur, indem man ihn mit ächten Dichtern vergleicht. Wir befinden uns hier in ähnlicher Lage wie bei Goethe und Schiller: wir Deutsche dürfen uns eben freuen, an der Spitze unserer Literatur mehrere Männer zu haben, die in allen Literaturen zu den höchsten zählen würden, und deren Vorzüge man dennoch versucht ist gegen einander abzuwägen. Man muss aber nicht Einen Alles sein lassen wollen.

Merkwürdig ist es, dass Goethe und Lessing sich nie persönlich getroffen, nicht einmal brieflich mit einander verkehrt haben. Nicht verwundern darf es, dass Lessing keinen Schritt hierzu that: Reisen ohne Lebenszweck zu unternehmen, war er nicht vermögend genug, und Briefe ohne dringende Veranlassung zu schreiben, war auch nicht seine Sache. Warum aber Goethe, nachdem er aus studentischer Renommee versäumt hatte, sich Lessingen in Leipzig zu nähern, auch damals ihn nicht aufsuchte,

als er bei seiner ersten Harzreise ihm so nahe kam, damals, wo er sogar Zeit fand, um eines Plessing willen einen Abstecher zu machen, er, der schon in seiner Jugend es als Glückseligkeit pries, mit den Besten seiner Zeit zu leben; warum wir ferner von seinem Vorsatz, Lessing's persönliche Bekanntschaft zu machen, erst erfahren, als dieser eben gestorben war — das därt Wunder nehmen. Freilich können wir für möglich halten, dass Goethe'n Aeusserungen des Missmuths, den Lessing gegen ihn hegte, hinterbracht worden waren; vermuthen dürfen wir sogar, dass Lessing die Begrüssung, die Goethe durch einen gemeinschaftlichen Freund an ihn richtete, unerwidert liess, weil sich sonst doch wohl Spuren persönlicher Annäherung finden würden; aber das wissen wir, dass Lessing, der Schriftsteller, Goethe'n jedes Zeichen öffentlicher Anerkennung vorenthielt und hierdurch konnte Goethe allerdings verstimmt und seinerseitigem Entgegenkommen abgeneigt werden. Vielleicht ist aber die Ursache von Goethe's Zurückhaltung auch darin zu suchen, dass er sich Lessingen gegenüber noch immer, wie in Leipzig, untergeordnet und gedrückt fühlte — ähnlich wie er 1778 dem durch Thüringen reisenden Baron Grimm gegenüber tief empfand, dass er dem Manne nichts zu sagen habe, der von Paris nach Petersburg ging.

Dem sei nun wie ihm wolle! Wenn aber das Verhältniss zwischen Lessing und Goethe nicht wie eine unaufgelöste Dissonanz in der deutschen Literatur fort klingt, wir danken es Goethe dem Neidlosen, dem Guten.





3. FAUST UND HELENA.

VON

FELIX BOBERTAG.

Denn Ruf und Schicksal bestimmten die Unsterblichen
Zweideutig mir, der Schöngestalt bedenkliche
Begleiter, — — — — —

Faust II. 3. 44 ff.



Es wird jeder, der sich auch nur einigermaßen mit der seit etwa zwei Menschenaltern zu dem Umfange einer stattlichen Bibliothek angewachsenen Faustliteratur beschäftigt, die Bemerkung machen, dass früher die ästhetische und philosophische Behandlung des grössten Werkes unseres grössten Dichters vorwaltete, neuerdings dagegen eine philologische und literarhistorische Betrachtungsweise, welche zum Theil ganz neue Gesichtspunkte aufstellt, neue Ergebnisse gewinnt oder wenigstens verheisst, zur Geltung gelangt. Diese Thatsache springt um so mehr in die Augen, je mehr wir grade die besten und dankenswerthesten Beiträge zur Faustliteratur der letzten Jahre in's Auge fassen.

Diese Erscheinung darf keinesfalls als eine zufällige betrachtet werden. Einestheils wurde, wie jedermann weiss, das gesammte geistige Leben unseres Vaterlandes in der

Zeit, welche wir hier die frühere nennen, das heisst in den zwanziger bis vierziger Jahren unsers Jahrhunderts, in ausserordentlich hohem Grade von der speculativen Philosophie beeinflusst und geleitet. Dieser Einfluss hörte auf, an die Stelle der Philosophie traten exacte Forschungen, an die Stelle der Deduction trat die Induction. Historie, Philologie und Naturwissenschaft sagten sich immer entschiedener von allem Apriorismus los, ja es gerieth die Speculation in den umfangreichsten und am schwungvollsten betriebenen Wissensgebieten in grossen, vielleicht zum Theil unverdienten, Misscredit. Was Wunder, dass man nun ohne Philosophie, ohne Anwendung speculativer und dialektischer Methode auch in das tiefere Verständniss des Faust einzudringen versuchte und sich, sicher nicht ohne Recht, an die Thatsache hielt, dass ja Goethe selbst nichts weniger als ein aprioristischer Philosoph gewesen sei.

War diese an sich naturgemässe und historisch vermittelte Veränderung der Gesichtspunkte, von denen man Goethe's Schöpfung in's Auge fasste, insoweit nicht in dem Wesen dieser selbst begründet, so lag doch andererseits ein Grund zu dem sich vollziehenden Umschwunge auch im Faust selber. Den ersten Jahrzehnten nach der Fertigstellung — einen Theil der Zeit während derselben mit eingerechnet — lag es ob, in das grossartige Dichtwerk überhaupt, so wie es vorlag, einzudringen, die darin sich drängende und fluthende Gestaltenmasse zu unterscheiden und in Zusammenhang zu setzen, die in ihm verborgenen Gedankenschätze nur erst auf irgend eine Weise sich anzueignen. Erst nachdem man sich hieran versucht — etwas curios fielen die Versuche freilich manchmal aus — erst als der Dichter und sein Werk mehr der Vergangenheit anzugehören schien, konnte man zu den Fragen: Woher? Wie? Warum das alles? gelangen, konnte man sich an eine Unterscheidung des Stoffes und der ihm von Goethe gegebenen Form

machen, der allmählichen und stückweise vor sich gehenden Arbeit des Dichters Aufmerksamkeit zuwenden, die Verschiedenartigkeit der einzelnen Theile des langsam reifenden Werkes mit den verschiedenen Entwicklungsperioden seines Schöpfers in Beziehung setzen. Es liegt auf der Hand, dass für diese Aufgaben die historische und philologische Lösung, für jene die philosophische geeigneter erscheinen musste. Die langsam fortschreitende Veröffentlichung oder Zusammentragung des für den Literarhistoriker unentbehrlichen Materials in Briefen, anderweitigen Aufzeichnungen und zerstreuten Notizen in zeitgenössischen Werken kam hinzu.

Es heisst sich der besseren Einsicht unbillig und zum eigenen Nachtheile verschliessen, wenn man bestreiten will, dass der eben bezeichnete bedeutende Umschwung ein ebenso bedeutender Fortschritt sei. Mag in den neuesten streng historischen und philologischen Untersuchungen über Goethe's Faust noch immerhin manches sein, was sicherer und begründeter erscheinen würde, wenn die Forscher ihre Wahrnehmungen einige Zeit länger in ihrem Innern beherbergt hätten, ehe sie sie öffentlich darlegten, so beweisen doch die bedeutendsten unter diesen Arbeiten wie die von G. v. Loeper und W. Scherer jedem Unparteiischen, dass wir es ohne jeden Zweifel in den letzten Jahren im Verständnisse von Goethe's Faust in erfreulichster Weise weiter gebracht haben. Wohl hüte man sich auch, der mühsamen und oft trockenen Einzelforschung den Vorwurf zu machen, dass sie das grosse Werk in Kleinigkeiten zersplittere, dass sie seinen Genuss verkümmere, den poetischen Werth verdunkele. Für Leute, die nicht über das Einzelne scharf nachdenken oder wenigstens den scharfsinnigen Erörterungen anderer folgen können, ist wahrlich Goethe's Faust nicht geschrieben, und die Folgezeit wird lehren, dass die literarhistorische Forschung, weit

entfernt, den Gebildeten unserer Nation den wahren Genuss an Goethe's Faust zu trüben, vielmehr den Sinn des Einzelnen wie des Ganzen erschliesst, die Schönheiten des Inhalts wie der Form richtiger beurtheilen, das Wollen und Können unseres grössten Dichters nach Gebühr würdigen lehrt.

Wir können dies alles behaupten, ohne denjenigen, welche sich die frühesten Verdienste um Goethe's Faust erworben haben, den ihnen zukommenden Dank vorzuenthalten. Wir haben bereits anerkannt, dass die Verschiedenheit der Gesichtspunkte von vormalis und jetzt natürlich und begründet ist. Was unmittelbares Eindringen, intuitives Sichversenken in die grosse Dichtung, was logisches Nachdenken zu Tage gefördert, mag von den Resultaten der exacten Forschung, sofern es berechtigt ist, seine Bestätigung erwarten, ein Verhältniss, das uns so natürlich und sachgemäss dünkt, dass wir darin vielleicht mit Recht einen Fingerzeig erblicken dürfen bei dem Versuche, etwas zum Verständniss einer der verwickeltsten und am tiefsten verhüllten Fragen beizusteuern, die wir an Goethe's Faust stellen können. Denn, wie Goethe die Beziehungen zwischen Faust und Helena aufgefasst und dargestellt, und was er damit gemeint, wagen wir im Folgenden zu erörtern.

Goethe lässt seinen Helden nacheinander mit zwei Frauen Liebesbündnisse schliessen, mit Gretchen und mit Helena. Er legt uns damit eine Vergleichung dieser beiden Frauengestalten und der Beziehungen Faust's zu ihnen nahe, eine Vergleichung, die allerdings nur das Ergebniss haben kann, dass nichts Ungleicheres zu denken ist als Gretchen und Helena, nichts sich weniger entspricht als Faust's Verhältniss zu der einen dem zu der andern. Man kann zwar eine Aehnlichkeit darin finden, dass Faust mit keiner von beiden verheirathet ist und dass er sich von beiden noch im Laufe des Stückes trennen muss. Allein

wir sind überzeugt, dass die erstere Wahrnehmung jedem Unbefangenen als eine gemachte und bedeutungslose erscheinen wird, selbst wenn man, um irgend welche Consequenz daran zu knüpfen, die vorgebliche Abneigung Goethe's gegen die Ehe damit in Beziehung setzte. Und was die zweite Aehnlichkeit betrifft, nun so ist sie eben an sich selbst zu unerheblich, als dass sie die Verschiedenheit, den Gegensatz wesentlich mildern könnte. Dieser Gegensatz findet sich aber nicht allein in Goethe's Darstellung selber, sondern schon in der Herkunft des von dem Dichter bearbeiteten Stoffes. Helena gehört der vor Goethe vorhandenen Faustsage an, Gretchen nicht, und nicht allein aus der Faustsage, sondern noch aus anderen und zwar die höchste Beachtung fordernden Quellen strömte Goethe'n reicher Stoff zur Gestaltung seiner Helena zu, während Gretchen seine Schöpfung ist.

Soweit liegt die Sache klar und unbestritten vor Augen. Nun aber steht bekanntlich in Frage, ob der Gegensatz der beiden Frauen, welche bei Goethe von Faust geliebt werden, nicht noch ein weiterer sei. Sind beide von einander nicht auch insofern verschieden, als Gretchen ein wirkliches Weib, Faust's Verhältniss zu ihr ein wirkliches Liebesverhältniss ist, Helena und Faust's Verhältniss zu ihr dagegen eine blosse Allegorie darstellt?

Dieser Frage steht jeder Versuch, in das Verständniss der Goethe'schen Helena einzudringen, von vornherein gegenüber. Ohne Zweifel liegt aber in diesem Problem selber, so schwierig es immer sein mag, ja, angenommen, es sei unlösbar, für uns ein Fingerzeig für die Art, wie seine Lösung versucht werden kann, oder vielmehr versucht werden muss. Wenn ich nicht darüber klar bin, was jemand mit dem, was er gesagt, gemeint hat, so muss ich, ehe ich einen Versuch mache, dieses zu erfahren, genau wissen, was er gesagt hat. Und ehe ich nicht eine

bestimmte Auffassung des Wortsinnes, ein Verständniss für den nächstliegenden Sinn und Zusammenhang einer Rede, Erzählung und Dichtung besitze, existirt die Frage nach einem tiefern Sinne gar nicht. Es nützt auch gar nichts, wenn ich, ohne diese Voraussetzung erfüllt zu haben, Definitionen und Deductionen der Begriffe des Symbolischen, Allegorischen, Bildlichen und so weiter aufstelle, sofern ich nicht etwa aus objectiven und unanfechtbaren Beweisstücken darlegen kann, dass der, dessen Gedanken ich ergründen will, jene Begriffe genau ebenso definiert und sich auch in seinen Schriften oder Reden genau und consequent danach gerichtet hat. Man mag das philologische Verstocktheit nennen, es ist und bleibt doch das Verfahren, bei dem sich alle Wissenschaften, die menschliche Gedanken aus menschlicher Rede ergründen müssen, immer sehr wohl befunden haben.

Die erste Erwähnung der Helena, allenfalls die Einführung — das erste Auftreten können wir kaum sagen — fällt in den ersten Theil und schon vor das Auftreten Gretchens, in die Hexenküchenscene.

Die Worte, mit welchen Faust diese Scene eröffnet, drücken sein Misstrauen dagegen aus, dass von Zauberei und Hexenwesen eine günstige Einwirkung auf seinen Zustand zu erwarten sei. Nicht die Hexe, sondern etwa die Natur, ein edler Geist wäre es, woher er einen Balsam zu seiner Heilung erhoffen möchte. Bekanntlich beseitigt Mephistopheles einen Theil dieser Gedanken durch die cynische Darstellung eines naturgemässen Lebens, welches natürlich in diesem Sinne Faust nicht ansteht. Aber das Misstrauen Faust's ist noch nicht gänzlich gehoben. »Ob Mephistopheles den Trank nicht selber brauen könne?« Wieder redet ihm der Dämon die Zweifel aus und sucht seine Aufmerksamkeit auf die groteske Umgebung zu lenken. Aber Faust findet die Thiere abgeschmackt und

nimmt kein Interesse an ihnen. Da fällt sein Blick in einen Spiegel, und zwar muss er nach der Bühnenanweisung vor Vers 2074 (Was seh' ich? etc.), unmittelbar nachdem er die Worte »So abgeschmackt, als ich nur Jemand sah« gesprochen, auf den Spiegel aufmerksam geworden sein, sich ihm bald genähert, bald sich von ihm entfernt haben, denn die Worte jener Bühnenanweisung »diese Zeit über« können nur heissen: seitdem er zuletzt gesprochen.

Faust verleiht dem Eindrücke Worte, den das im Spiegel geschaute Bild eines überaus schönen Weibes auf ihn gemacht hat. Der Nebenumstand, dass das Bild nur von einer Stelle aus deutlich gesehen werden kann, ist eine gute Veranschaulichung seiner Eigenschaft als einer blossen optischen Erscheinung. Es ist als solche von der Stellung des auffassenden Auges abhängiger als ein wirklich in das Auge fallender wirklicher Gegenstand und auch als ein gemaltes oder gezeichnetes Bild. Goethe hat etwa an den Regenbogen gedacht.

Vielleicht noch beachtenswerther ist der nicht allzu leicht auffallende, weil negative, Umstand, dass Faust das Bild erblickt hat und durch dasselbe in das höchste Entzücken versetzt worden ist, bevor er den Trank erhalten. Der Sinn für weibliche Schönheit, die Fähigkeit, durch dieselbe begeistert, entzückt, ja zur höchsten Leidenschaft entflammt zu werden, ist Faust eigen auch ohne diejenigen Veränderungen seines Wesens oder Zustandes, welche der Trank hervorzurufen bestimmt ist. Die Gewalt der Wirkung des Bildes bezeugte nicht allein die erste Rede, in die er ausbricht, sondern auch die weiter unten folgenden:

»Weh mir! Ich werde schier verrückt.

und

»Mein Busen fängt mir an zu brennen!
Entfernen wir uns nur geschwind!«

und Goethe hat durch die an beiden Stellen hinzugefügten Bühnenanweisungen wieder dafür gesorgt, dass wir Faust's Worte auf nichts als das Bild beziehen können.

Jetzt erscheint die Hexe, es erfolgt der überaus stilvolle Auftritt des Mephistopheles mit ihr. Sie fragt, was die Herren »schaffen«, Mephistopheles erklärt sein Anliegen, die phantastischen Vorbereitungen zum Genusse des Trankes gehen vor sich. Die Hexe winkt Fausten, näher zu treten. Faust kann nach den Worten, die er zu Mephistopheles spricht:

»Nun, sage mir, was soll das werden?
Das tolle Zeug, die rasenden Geberden,
Der abgeschmackteste Betrug,
Sind mir bekannt, verhasst genug«

nur langsam und unwillig diesem Winke Folge leistend gedacht werden. Mephistopheles redet ihm zu und »nötigt« ihn, wie die Bühnenanweisung sagt, in den Kreis zu treten. Nachdem dies geschehen ist und die Hexe ihre unsinnigen Formeln herzudeclamiren begonnen hat, unterbricht Faust noch zweimal voll Unmuths die Ceremonie mit den Worten

»Mich dünkt, die Alte spricht im Fieber«

und

»Was sagt sie uns für Unsinn vor?
Es wird mir gleich der Kopf zerbrechen.
Mich dünkt, ich hör' ein ganzes Chor
Von hunderttausend Narren sprechen.«

Mephistopheles entgegnet beide Male, erst, wie schon vorhin, zuredend und begütigend, dann die Ceremonie beschleunigend, deren weitere Ausdehnung der ihre Rolle mit abgeschmackter Wichtigthuerei spielenden Hexe vielleicht erwünscht, Fausten jedoch sehr widerwärtig war.

Endlich hat Faust den Trank getrunken, die Hexe löst den Kreis auf, Faust tritt heraus, Mephistopheles

mahnt zum Aufbruche, die Hexe wünscht guten Erfolg, der Teufel verabschiedet sich von ihr verbindlich. Die Scene wird beschlossen durch ein kurzes Zwiegespräch des Teufels mit dem Doctor, ein Zwiegespräch, welches jedoch nach unserm Dafürhalten für das Eindringen in den Zusammenhang von Faust's Beziehungen zu Helena von der grössten Bedeutung ist.

Mephist. (*zu Faust*): Komm nur geschwind und lass
dich führen!

Du musst nothwendig transpiriren,
Damit die Kraft durch Inn- und Aeussres dringt.
Den edlen Müssiggang lehr' ich hernach dich
schätzen,
Und bald empfindest du mit innigem Ergötzen,
Wie sich Cupido regt und hin und wieder
springt.

Faust: Lass mich nur schnell noch in den Spiegel
schauen!

Das Frauenbild war gar zu schön!

Mephist.: Nein! Nein! Du sollst das Muster aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor dir sehn.

(*Leise.*) Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helenen in jedem Weibe.

Es wird sich zeigen, dass eine bestimmte und wirklich alles der Erklärung bedürfende erklärende Auffassung dieser wenigen Verse nicht möglich ist, ohne dass wir zur Goethe'schen Helena und zu deren Bedeutung für den gesammten Faust eine entschiedene und möglichst bestimmte Stellung einnehmen.

Für das Verständniss des vielen Unverständigen, was uns in der Hexenküche entgegentritt, hat dieser Schluss zunächst die Bedeutung, dass er uns den Abschluss dessen vorführt, was Mephistopheles in der Hexenküche mit Faust

vornehmen wollte und bezweckte. Der Trank soll vermittelst tüchtiger Bewegung und Schweisses die ganze Constitution des Doctors durchdringen, damit der Trieb, den Cupido vorstellt, in ihm lebhaft erwache.

Faust will, ehe sie den Ort der Albernheit und Bestialität verlassen, noch einmal das Frauenbild im Spiegel betrachten. Der Dämon lässt es nicht zu. Und wie er immer, wenn er seinen Rath und Willen Faust aufzudrängen in der Lage ist, ein begründendes oder begütigendes Wort bei der Hand hat, so auch hier. Im Gegensatz zu dem blossen Spiegelbilde soll Faust jettz bald das Muster aller Frauen leibhaftig vor sich sehen. Dies verheisst er ihm, aber er setzt leise hinzu, dass der Doctor mit diesem Trank im Leibe in jedem Weibe Helena, das Muster aller Frauen, erblicken werde. Die Bühnenanweisung »leise« kann an sich die Bedeutung haben, dass die anderen Personen die Worte nicht hören sollen, und auch die, dass Faust sie nicht hören soll. Dass sie aber hier sich nur auf Faust beziehen kann, liegt auf der Hand. Wenn Mephistopheles die Worte leise zu Faust sagte, so wäre darin keine Spur von Grund und Sinn. Wozu in aller Welt soll denn das Lumpenpack, von dem sie eben Abschied genommen, die beiden letzten Verse der Scene weniger hören als die beiden vorhergehenden? Einen vortrefflichen Zusammenhang hingegen gewinnen wir, wenn wir die Worte leise gesagt sein lassen, damit sie Faust nicht höre. Die Worte des Mephistopheles

»Du sollst das Muster aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor Dir sehn«

enthalten eine Lüge. Der Teufel ist weit entfernt, Fausten die Helena zuführen zu können, nur die durch den Trank erregte glühende Sinnlichkeit wird die Täuschung möglich machen, dass Faust in jedem Weibe eine so vollkommene

Schönheit, wie Helena war, die er im Spiegel geschaut, zu sehen glauben wird. Mephistopheles sagt die letzten beiden Verse also leise für sich und natürlich für die Leser oder Zuschauer, um diese darauf aufmerksam zu machen, was er durch die ganze Expedition in die Hexenküche mit Faust vorhatte. Es kann dies nichts anders sein, als Faust für das ihn seiner bessern Natur entfremdende, das Höhere in ihm verkümmernde Genuss- und Lasterleben, dem er ihn entgegenführt, vorzubereiten. Der Dämon calculirt nicht schlecht. In die Stricke der Wollust soll Faust fallen. Das sind die festesten Bande, welche eine feurige Natur an das Niedere zu ketten vermögen. Faust's Liebesverhältniss zu Gretchen beweist in seinem entsetzlichen Ausgange, dass Mephistopheles sich nicht irrte, wenn er durch Entfesselung der geschlechtlichen Sinnlichkeit seinen Gesellen zu erniedrigen, in Sünde, Schuld, Verzweiflung zu stürzen gedachte.

Es ist, dünkt uns, hier alles klar, soweit wir in der Hexenküche im Ganzen wie im Einzelnen Klarheit zu erwarten haben, nur eine Frage scheint aus dem Zusammenhange dieser Scene nicht mit Sicherheit auszumachen zu sein: War das Bild im Spiegel das der Helena? Wir möchten die Frage nichts weniger als mit einem glatten Nein beantworten, glauben vielmehr, dass diese Auffassung des hochverdienten Goetheerklärers Heinrich Düntzer einer Modification bedarf. Düntzer stützt sich auf eine Aeusserung Faust's im ersten Acte des zweiten Theils, wo Faust in Bezug auf die eben erschienene Helena sagt:

»Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne!«

Wenn nun Düntzer meint, diese Stelle beweise grade, dass man sich unter dem Weibe, welches Faust im Spiegel

sieht, nicht Helena zu denken habe, so ist allerdings zuzugeben, dass Faust hier einen Unterschied zwischen dem Spiegelbilde und der aus der Unterwelt heraufgestiegenen Helena ausspricht, aber es liegt in seinen Worten nicht, dass das Bild eine andere Person als Helena vorstellte, sondern nur, dass es an Schönheit ihr nicht gleichkam. Und in dem Ausdrucke Schaumbild, bei dem sich freilich etwas durchaus Bestimmtes nicht denken lässt, dürfte doch der Gegensatz eines nicht in wünschenswerther Deutlichkeit erscheinenden Bildes zu der Wirklichkeit liegen. Muss nun schon zugegeben werden, dass ein solcher Gegensatz deutlicher hervortritt, wenn ein wirklicher Gegenstand mit dem ihn vorstellenden Bilde, als wenn er mit dem Bilde eines andern Gegenstandes verglichen wird, folglich hier der erstere Fall näher liegt, so erscheint jedenfalls unter solchen Umständen die Thatsache als eine schwerwiegende, dass Faust sich, obgleich viele Zeit und viele Begebenheiten zwischen der Scene im zweiten Act und der Hexenküche liegen, sofort jenes Weibes im Spiegel erinnert. Ohne dass Faust eine Aehnlichkeit leicht und schnell entdeckte, scheint uns dies beinahe unmöglich. Eine sehr schöne Person erinnert uns viel weniger an eine andere ihr ähnliche, welche ihr an Schönheit gleichkam, wohl aber an eine weniger schöne oder sogar hässliche, welche ihr ähnlich war.

Betrachten wir nun das in den soeben besprochenen Versen des zweiten Theils liegende Hinderniss als hinweggeräumt oder wenigstens als beinahe beseitigt, so dürfte bei völlig voraussetzungslosem und unbefangenen Lesen der letzten Verse der Hexenküchenscene doch wohl der Zusammenhang für die uns wahrscheinlicher dünkende Auffassung sprechen. Ganz genau ausgedrückt ist sie diese: Mephistopheles weiss, dass in dem Spiegel von Faust ein Abbild der Helena gesehen worden ist, und Faust erkennt

beim Anblick der wirklichen Helena, d. h. ihrer aus dem Reiche der Mutter geholten vollkommenen Gestalt die Aehnlichkeit mit jenem Abbilde. Und einige Beachtung verdient doch wohl auch die Analogie zwischen den Worten Faust's in der Galeriescene:

Das *Musterbild* der Männer wie der Frauen
In deutlichen Gestalten will er schauen

und dem Ausdrucke, den Mephistopheles in der Hexenküche braucht:

. . . Du sollst das *Muster* aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor dir seh'n.

Aber — so dürfte man wohl einwerfen — die griechische Heroine Helena gehört nicht in die Hexenküche, sie ist da ein durchaus heterogenes Element. Gewiss, antworten wir, sofern man nur die Helena der griechischen Mythologie, Dichtung und Kunst vor Augen hat, gehört Helena allerdings nicht in diese Umgebung, anders aber steht es mit der Helena der Faustsage, und wie kommt Mephistopheles, der an Helena keinen Geschmack findet, hier gerade auf sie? Die Abneigung Düntzers und anderer Erklärer dagegen, in dem Spiegelbilde wirklich Helena zu sehen, rührt wohl von der Annahme her, dass Helena nur eine symbolische oder allegorische Figur sei und nur das classisch, griechisch Schöne bedeute. Nicht als ob wir diese Annahme als eine verkehrte bezeichnen dürften, aber ihre Herbeiziehung zur Erklärung des Schlusses der Hexenküchenscene ist eine bedenkliche, da wir zuerst nach dem Zusammenhange dessen, was Goethe im Drama geschehen lässt, dann erst danach zu fragen haben, ob dies alles noch etwas anders bedeute, als es ist. Goethe war sich, wie aus dem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 22. October 1826 hervorgeht, der Herkunft seiner Helena, von der er sagt, sie stamme aus der Puppenspielüberlieferung,

wohl bewusst. An einer anderen Stelle, »Ueber Kunst und Alterthum«, 1827. Bd. VI. Heft 1, spricht er von seiner Pflicht, ein so bedeutendes Motiv, welches ihm die Tradition an die Hand gegeben, in seiner Ausführung nicht zu versäumen, er erkennt also eine gewisse Gebundenheit an die Helena der Faustsage an. Wie er die einander widerstrebenden Elemente, die dem Doctor Faust zu seinem Verderben von Mephistopheles zugeführte Succuba mit der griechischen Heroine, der Repräsentantin der Classicität, zu verschmelzen gewusst, davon wird noch die Rede sein müssen, das Angeführte diene nur dazu, nachzuweisen, dass er bei Composition der Hexenküchenscene die Helena der Faustsage im Sinne gehabt hat.

Nehmen wir dies nun an, so werden wir auf noch eine andere Erwägung geführt, die wenigstens als Vermuthung geäußert werden darf. Wir deuteten bereits an, vielleicht könne der Umstand, dass Faust das Bild im Spiegel vor dem Genusse des Trankes erblickt und bewundert, nicht ohne Wichtigkeit sein. War das Bild das der Helena, so würde die Wirkung des Trankes in einen Gegensatz zu der Wirkung des Bildes treten, indem der Trank Faust's Sinnlichkeit so sehr anfachte, dass er weniger wählerisch wurde, als er nach seinem eigenen und durch das Bild geweckten Sinne für weibliche Schönheit gewesen sein würde. Dass die rein thierische geschlechtliche Sinnlichkeit den Geschmack nicht verbessert, ist allbekannt, ja es ist eine von Vernünftigen nicht bestrittene Thatsache, dass grosse, ideale weibliche Schönheit das Thierische im Manne fesselt. Warum liess dann Mephistopheles den Doctor überhaupt erst die Helena im »Schaumbilde« sehen? wird man einwerfen. Wir denken uns die Sache so: Die von Mephistopheles beabsichtigte Entfesselung der Sinnlichkeit Faust's bedurfte eines Anknüpfungspunktes in seiner edlen Natur, um fester in

seinem Wesen zu haften, um nicht von der idealen Natur Faust's bald wieder ausgesondert zu werden, wie es etwa mit dem wüsten Bacchusdienste, in dessen Dunstkreis Mephistopheles seinen Gesellen vorher einführte, der Fall war. Dieser Anknüpfungspunkt ist Faust's Schönheitssinn. Das tückische Manöver des Dämons besteht darin, dass er durch den Trank eine Täuschung des edel gearteten Mannes und dadurch eine seiner edlen Natur höchst gefährliche Verknüpfung seines Schönheitssinnes mit der erregten Sinnlichkeit hervorruft.

Man kann vielleicht über unsern Versuch, in die Gedanken Goethe's tiefer einzudringen, lächeln. Mehr als einen unmassgeblichen Vorschlag wollen wir damit nicht gemacht haben, und solche sind denn doch wohl auch erlaubt. Mit Goethe's Psychologie scheint uns wenigstens unsere Auffassung sehr wohl im Einklange zu stehen, und was die Bedeutung und den Zusammenhang des Schlusses der Hexenküchenscene betrifft, so gewinnen die Worte des Mephistopheles dann ohne Zweifel sehr viel an scharfer und interessanter Bezüglichkeit, wenn wir uns denken dürfen, dass der Teufel Fausten das Bild der Helena deswegen nicht noch einmal will sehen lassen, um nicht die bestialisirende Wirkung des Trankes durch feste Einprägung des Schönheitskanons zu stören. Und was die weitere Entwicklung der Beziehungen zwischen Faust und Helena betrifft, so stimmt sie trefflich zu unseren »unvorgreiflichen Bedenken«, ohne dass wir ihr diesen zu Liebe irgend welche Gewalt anzuthun brauchen. Wir haben eben dies jetzt unmittelbar zu zeigen.

Helena begegnet uns nicht wieder, nicht einmal eine Erwähnung findet sich bis zu der bereits herbeigezogenen Galeriescene. Es darf wohl darauf hingedeutet werden, dass sie, wäre sie nichts als das teuflische Buhlweib, oder wäre sie dies auch nur hauptsächlich, deckte sich vollständig

die beabsichtigte Einwirkung ihres »Schaumbildes« mit dem, was der Trank wirken sollte, — dass sie dann schwerlich auf dem Blocksberg würde gefehlt haben. Aber — auch dies sei uns noch zu berühren gestattet — wenn sie auch bei Goethe etwas sehr viel anderes geworden als das Teufelsliebchen, als welches sie sich ihren Platz in der Faustsage erworben hat, so ist damit noch keineswegs die Nothwendigkeit gegeben, dass sie eine Allegorie des classisch, griechisch Schönen und weiter nichts sein müsse.

Der Kaiser will, wie Faust in der finstern Galerie seinem Gesellen mittheilt, Helena und Paris sehen. Mephistopheles ist sehr unzufrieden damit, dass Faust ihre Herbeischaffung versprochen. Das passt nicht in seinen Kram, es gehört nicht in sein Machtbereich. In analoger Weise, wie er den Trank wohl zu machen *wüsste*, aber nicht machen *kann*, weiss er auf Faust's Drängen wohl zu sagen, wie man Helena erlangen könne, er selber aber kann es nicht ausführen.

Dass Mephistopheles hier die Ausführung Fausten selbst überlassen muss, macht die Sache für ihn viel schlimmer, es ist eine moralische Niederlage, ja die Fahrt Faust's zu den Müttern bezeichnet einen Wendepunkt in dem Verhältniss der beiden Hauptpersonen zu einander. Die Aussichten des Mephistopheles, Faust von seinem Urquell abzuziehen, werden allmählich immer geringer, es ist eine stetige Stufenfolge von dem unwilligen, seine Ueberlegenheit in einiger Gefahr sehenden Mephistopheles in der Galerie-scene bis zu dem beschämt und verzweifelt dastehenden in der vorletzten Scene, der zu sich selbst sagt:

Du bist getäuscht in Deinen alten Tagen,
Du hast's verdient, es geht Dir grimmig schlecht.
Ich habe schimpflich missgehandelt

Wir können die verschiedenen Stufen bezeichnen: Voll Unmuths packt der Dämon am Ende des ersten Acts seinen Gesellen auf, unsicher geworden tritt er im zweiten die Leitung an den Homunculus ab, im dritten erscheint er als Phorkyas, um der ihm tief verhassten Helena ihren Urlaub aus der Unterwelt möglichst zu verbittern, obwohl er contractlich gehalten ist, zu ihrer Vereinigung mit Faust beizutragen, im fünften zeigt er gegen Faust selber die von der ihm ahnenden Verzweiflung hervorgerufene schadenfrohe Tücke. Doch greifen wir nicht vor, da wir den Spuren Helena's im Einzelnen zu folgen haben und somit zunächst noch einiges in der Galeriescene unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.

Die Worte des Mephistopheles:

»Mit Hexenfexen, mit Gespenstgespinnsten,
Kielkröpfigen Zwergen steh' ich gleich zu Diensten;
Doch Teufelsliebchen, wenn auch nicht zu schelten,
Sie können nicht für Heroinen gelten«

dürften den Commentar zu der oben angeführten Stelle aus »Kunst und Alterthum« darstellen. Verwendet hat Goethe allerdings seiner Verpflichtung gemäss das ihm an die Hand gegebene bedeutsame Motiv, aber hier tritt deutlich hervor, was er verändert. Faust's Geliebte ist Helena bei Goethe geblieben, auch durch Vermittelung seines Dämons — wenn gleich dies nur zum Theil — hat er sie erlangt, aber sie ist hier nicht mehr die teuflische Succuba, sondern die Heroine Helena, Zeus Tochter selber. Was Goethe sich unter Teufelsliebchen vorstellt, zeigt Lilith und »die Schöne« auf dem Blocksberg, und weil Helena eben etwas ganz anderes ist, fehlt sie hier an dem Centrum des Teufels und Hexenwesens, wo man sie doch aus dem Grunde erwarten könnte, dass sie das

stärkste Mittel wäre, Faust zu zerstreuen, ihn Gretchen und die Schuld, mit der er sich beladen, vergessen zu lassen.

Faust muss, um die Gestalt Helena's herbeizuschaffen, die Fahrt zu den Müttern antreten, welche auch insofern mit Helena zusammengehören, als sie von Goethe der griechischen Mythologie entnommen sind. Mephistopheles selbst ist im Ungewissen über den Ausgang von Faust's Wagniss, eine Ungewissheit, die ihm nicht allein deswegen peinlich ist, weil er sich in seiner Rolle als Wunderdoctor nicht recht gefällt, sondern auch, weil er Faust und mit ihm die Frucht langer Bemühungen verlieren könnte.

Aber es glückt dem Doctor, ja es glückt ihm, vom Standpunkte des Dämons aus gesehen, mehr als genug. Nachdem Paris erschienen, tritt Helena hervor. Mephistopheles giebt seine Antipathie zu erkennen. Der Astrolog bekennt sich unfähig, ihrer Schönheit gerecht zu werden, er tritt das Wort an Faust ab, der aber, sogleich aus der Rolle des darstellenden Tausendkünstlers in die des leidenschaftlich und persönlich Theilnehmenden fallend, dem Eindrucke, welchen Helena auf ihn macht, Sprache verleiht. So sehr Helena's hier erscheinendes Bild das Schaumbild im Spiegel der Hexe überragt, so sehr übersteigt Faust's Leidenschaft jetzt seine damalige Aufregung. Noch einmal geht die von Mephistopheles befürchtete Störung vorüber, als aber Paris Helena entführt, explodirt Faust's Tollheit, und die Katastrophe erfolgt.

Für Mephistopheles ist die Sache, wie die letzten Verse des ersten Acts

»Da habt Ihr's nun! Mit Narren sich beladen,
Das kommt zuletzt dem Teufel selbst zu Schaden«

sagen, höchst fatal. Es zeigte sich, dass in Helena eine Macht heraufbeschworen ist, welche einen den Plänen des

Teufels nachtheiligen Einfluss auf Faust ausüben muss und noch weiterhin dauernd ausüben wird.

»Hier lieg, Unseliger, verführt
Zu schwer gelöstem Liebesbande!
Wen Helena paralysirt,
Der kommt so leicht nicht zu Verstande«,

sagt Mephistopheles, die Stimmung, in der er den ersten Act beschlossen, fortführend, zu Anfang des zweiten. Dass Faust eine Art Recht auf Helena gewonnen, spricht Mephistopheles allerdings nicht aus, aber niemand konnte eben dies deutlicher und unangenehmer als er bei den Worten Faust's empfinden

»Was Raub! bin ich für nichts an dieser Stelle?
Ist dieser Schlüssel nicht in meiner Hand?
Er führte mich durch Graus und Wog' und Welle
Der Einsamkeiten her zum festen Stand.
Hier fass' ich Fuss! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das grosse, sich bereiten.
So fern sie war, wie kann sie näher sein!
Ich rette sie, und sie ist doppelt mein.
Gewagt! Ihr Mütter! Mütter, müsst's gewähren!
Wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren.«

Wenn man nach diesem allen die erste Hälfte des zweiten Acts liest, so kann auf den ersten Blick das Handeln des Mephistopheles ohne rechten Zusammenhang, ja unzweckmässig erscheinen. Man könnte ihn von seinem Standpunkte aus tadeln, dass er durch die Fahrt nach den pharsalischen Feldern doch selbst die Hand zur weitem Fortführung der für ihn so gefährlichen Beziehungen Faust's zu Helena bietet. Diese Einwürfe wären jedoch ungegründet. Faust ist, das weiss Mephistopheles in seiner ganzen Trag-

weite zu schätzen, von Helene paralysirt, es ist mit ihm vor der Hand nichts anzufangen, es »ist nichts los mit ihm«, so lange er unter diesem Banne steht. Aber es ist auch unmöglich, ihn, den Willensstarken, Leidenschaftlichen, Tollkühnen von diesem Banne zu befreien. Er wird zu nichts zu bewegen sein, worin er nicht ein Mittel sieht, sich Helena zu nähern. Wenn Mephistopheles dies alles schon nach seiner Kenntniss von Faust's Natur errathen kann, so wird es ihm durch den des Doctors Traum in Worte fassenden Homunculus noch bestätigt. Faust träumt von der Erzeugung seiner Halbgöttin, Leda mit dem Schwan zeigt sich seiner Phantasie. Homunculus hat Recht, dass vor allen Dingen Faust aus der jetzigen Umgebung fortgebracht werden müsse in eine, die ihm mehr zusagen wird, auf den classischen Boden Griechenlands. Dem Dämon ist der Vorschlag nicht angenehm, das Gebiet, welches er betreten soll, ist ihm fremd, allein er hat kein Mittel, Faust wieder zu sich zu bringen, und so willigt er mit sauersüßem Gesicht und sich halb und halb mit der Aussicht auf die Bekanntschaft der thessalischen Hexen tröstend in die Fahrt.

Die sonderbare Reisegesellschaft, der Teufel, das Flaschenmenschlein und der paralysirte deutsche Gelehrte, kommen an das Ziel ihrer Reise. Faust berührt den Boden, er erwacht, seine ersten Worte sind: Wo ist sie? Noch einmal wiederholt er die Frage, um sich zu sagen, dass er jetzt wenigstens auf dem Boden stehe, den sie betreten, und dadurch schon neue Kräfte, nach ihr zu streben, erlangt habe. Er verlässt den Schauplatz, tritt dann an die Sphinx mit der Frage nach Helena heran, sie weisen ihn an Chiron, worauf er sich wieder entfernt. Am Ufer des Peneios wiederholen sich ihm, jetzt als ein günstiges Omen auf ihn wirkend, die Erscheinungen, die er im Traume gesehen. Da erscheint auch schon Chiron,

der nicht rasten will und Faust aufsitzen heisst. Faust nähert sich mit Erkundigungen nach mythologischen Gestalten der Helena. Chiron's classischer Preis ihrer Schönheit und die Nachricht, dass sie einst an derselben Stelle wie er jetzt gesessen, entzückt ihn, die Versicherung, dass es mit den Schranken der Zeit in Bezug auf eine mythologische Frau nicht viel auf sich habe, erfüllt ihn mit Hoffnung, er gesteht Chiron seine Leidenschaft :

»Nun ist mein Sinn, mein Wesen streng umfassen,
Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen.«

Chiron's Rath, Faust solle bei Manto Heilung suchen, nach welchem er den als verrückt erkannten Doctor bei dieser absetzt, ist doppelsinnig, denn Manto ist einerseits die Tochter Aeskulaps, es glückt ihr also wohl, Faust mit Wurzelkräften von Grund zu heilen, andererseits aber hat sie den Tempel inne, in dessen Nähe sich der Eingang in die Unterwelt befindet. Wie sie die Worte Chiron's vernimmt :

»Helenen mit verrückten Sinnen,
Helenen will er sich gewinnen,
Und weiss nicht, wie und wo beginnen ;
Asklep'scher Kur vor Andern werth«

fasst sie die Bedeutung der Asklep'schen Kur anders auf als Chiron. Sie weist Faust sogleich in den dunklen Gang zu Persephoneia. Sie selbst war es ja auch, allerdings nur durch eine mythologische Gewaltthat Goethe's, die Orpheus hier heimlich einliess, an ihr hat es nicht gelegen, wenn Orpheus ohne Eurydice zurückkehrte. Faust soll seine Sache besser machen. Mit den Worten : Frisch! Beherzt! steigen sie hinab.

- Faust ist also nun auf dem Wege dahin, wo sich Helena befindet. Zu Anfang des dritten Acts finden wir Helena

auf der Oberwelt, um sich mit Faust zu vereinigen. »Wie es aber«, um mit Goethe's eigenen Worten (Kunst und Alterthum 1827) zu reden, »nach mannigfachen Hindernissen den bekannten magischen Gesellen geglückt, die eigentliche Helena persönlich aus dem Orkus in's Leben heraufzuführen« ist nicht bloß »vor der Hand«, sondern überhaupt unausgesprochen geblieben. Dass wir diese Stelle richtig von einer vorhanden gewesenen, aber nicht ausgeführten Absicht Goethe's verstehen, wirklich darzustellen, wie Faust seine Sache im Orkus besser als dermaleinst Orpheus gemacht, dies verbürgt uns eine Mittheilung Eckermanns, wonach Goethe einer ganz bestimmten und in dieselbe Zeit fallenden Aeusserung zufolge den Helden seine Beredsamkeit mit Erfolg Proserpina gegenüber in Anwendung bringen lassen wollte. (I., 290.) Wir dürfen aber noch weitere positive wie negative Schlüsse wagen. Wenigstens die nächstliegenden seien ausgesprochen.

Es liegt auf der Hand, dass Goethe mit »den bekannten magischen Gesellen« Faust und Mephistopheles meint. Wie uns aber seine Darstellung vorliegt, passt das nicht auf die Thatsachen, denn Mephistopheles unternimmt nichts zur Heraufbringung der Helena, Faust macht es durchaus allein. Von Mephistopheles haben wir aus dem zweiten Acte nichts nachzuholen, als dass er, weil er doch nun einmal eine griechische Maske annehmen muss, das, was ihm der phantastischen Hässlichkeit wegen vom classischen Alterthum am meisten zusagt, wählt und sich zur Phorkyas metamorphosirt. Dies sowie sein Verhalten im dritten Acte ist eher alles andre als eine Fausten geleistete nothwendige Hülfe. Wir dürfen also eine Aenderung in Goethe's Plane annehmen, und wenn wir nach den Gründen derselben fragen, so liegt es nicht bloß nahe, an das Unthunliche und Inconsequente der Einführung des Mephistopheles in die classische Unterwelt zu denken, sondern der

Dichter wird sich vielleicht auch gesagt haben, dass er nach Faust's Fahrt zu den Müttern dem Dämon nicht wieder Ersatz für das verlorene moralische Uebergewicht gewähren durfte, indem er ihm an der Heraufführung der wirklichen Helena einen wesentlichen Antheil zugestand.

Ferner kann es uns jetzt gelingen, in die unserer Phantasie allerdings viel zumuthende Art, wie Helena im Faust in Erscheinung tritt, einige bestimmtere Vorstellungen zu bringen. Diese Art ist eine dreifache, sie ist eine andre in der Hexenküche, eine andre am kaiserlichen Hofe, eine andre im dritten Acte. Das erste Mal erscheint nur ein durch Hexen- und Teufelskünste hervorgezaubertes, weit hinter dem Vorbilde zurückbleibendes Abbild im Spiegel. Das zweite Mal kommt Helena's Gestalt in vollkommen entsprechender Weise aus guter echter Quelle durch Faust's kühne Wagethat, zu welcher Mephistopheles nur den Weg weiss und den magischen Schlüssel liefert, zu Tage. Endlich tritt sie selber auf, von Faust, der den Weg ohne seinen Gesellen gefunden, dem Orkus entführt. Man sieht, dass die Realität der Helena-Erscheinungen in ihrem Fortschritt zu der Mitwirkung des Dämons in umgekehrtem Verhältnisse steht.

Drittens: Was meint Goethe mit den »mannigfachen Hindernissen«, nach denen den magischen Gesellen die Heraufführung der Helena gelingen sollte? Faust's Fahrt zu den Müttern kann nicht gemeint sein, wenigstens nicht allein, da es sich hierbei noch nicht darum handelte, die wirkliche Helena persönlich aus der Unterwelt zu holen. Wir dürfen gewiss bei diesen Hindernissen daran denken, dass Fausten's Gang nach der Unterwelt und die Erlangung seiner Bitte von Proserpina auf Hindernisse stossen sollte¹. Vielleicht gehören die Verse in den Paralipomena:

¹ Bei Eckermann a. a. O. sagt Goethe: »Was muss es nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst davon zu Thränen gerührt wird.«

Faust: »Du, schärfe deiner Augen Licht,
In diesen Gauen scheint's zu blöde,
Von Teufeln ist die Frage nicht,
Von Göttern ist allhier die Rede.«

zu einem Abschnitt, welcher diese Hindernisse zu behandeln bestimmt war. Aber wer vermag's zu sagen? Eins nur lässt sich mit einiger Sicherheit aussprechen: Goethe hat sehr lange geschwankt, ehe er sich entschloss, die Herausholung der Helena gar nicht auszuführen. Denn am 27. Januar 1830 hat Goethe zu Eckermann gesagt, Faust sei jetzt mit Chiron zusammen, und nach weiteren Aeusserungen aus jener Zeit (z. B. »er komme dabei auf Dinge, die ihn selber überraschten; auch gehe der Gegenstand mehr auseinander, als er gedacht«) ist anzunehmen, dass ihm in der classischen Walpurgisnacht keineswegs alles feststand, als er im December 1829 ernstlich daran ging, die beiden ersten Acte fertig zu stellen und damit das zu leisten, was er 1827 zugesagt hatte. Goethe war sich selbst bewusst, dass er dies nicht ganz gethan. Als er erst am 4. Januar 1831 an Zelter schrieb, dass die ersten beiden Acte fertig seien, setzte er hinzu: »Helena tritt zu Anfang des dritten Actes nicht als Zwischenspielerin, sondern als Heroine *ohne weiteres* auf.«

Verfolgen wir nun ihre Geschichte weiter, nachdem wir sie endlich in Person vor uns sehen! Zunächst muss die Phantasie des Lesers einen tüchtigen Aufschwung nehmen, um sich, nicht zwar in die aus dem Schattenreiche wiederkehrende Gemahlin des Menelaos — denn das ist in der That für einen, der Faust lesen gelernt hat, weniger als ein Kinderspiel — doch aber in ihre geschichtliche Umgebung auf der Oberwelt zu finden. So wie Helena ohne Weiteres auftritt; so ist durch Faust's und seines Gesellen Zauberkunst auch im Peloponnes ohne Weiteres

neben anderen historischen Gewaltthaten eine *restitutio in integrum* auf den Zeitpunkt der Ankunft des Menelaos und der Helena aus dem trojanischen Kriege zu Wege gebracht worden. Ein Blendwerk, ein Gaukelspiel ist ganz nach der Weise der alten Faustbücher in's Werk gesetzt. Helena und ihre Begleiterinnen sind von Menelaos, der mit seiner Kriegsmacht noch am Strande lagert, vorausgeschickt, um die Vorbereitungen zu einem Opfer zu treffen. Erst im Palaste, dann vor demselben erfolgt das Zusammentreffen Helena's mit Phorkyas-Mephistopheles. Nachdem dieser die Heroine und ihre Frauen, soweit es die Zeit und sein Auftrag gestattete, geängstigt, führt er sie aus der scheinbar vorhandenen Zeit nach dem trojanischen Kriege heraus und in Faust's ebenfalls ohne Weiteres vorhandene Burg zur für beide gleich beglückenden Vereinigung.

Es liegt uns fern, hier kleinlichen, elenden Tadel gegen den grössten unserer Dichter auszukramen. Doppelt schändlich wäre es, nicht blos den grossen Mann, sondern auch den Greis Goethe schulmeisterlich absprechend zu behandeln. Aber der grosse Dichter, der das Erhabene grade in seinem Faust mit dem Humor in unerreichbar genialer Weise verschmolzen, wird auch als verklärter Geist nicht zürnen, wenn ein Scherz mit unterläuft. Darf doch der gehorsamste wohlgerathene Sohn mit den grauen Haaren des würdigen Vaters einen Spass wagen, wenn jener in jovialer Laune zu sehr zeigt, dass er auch noch jugendlich sein kann. Und so dürfen wir doch wohl sagen, dass hier im dritten Acte auch noch manches andere in mehr als einer Beziehung ganz verzweifelt »ohne Weiteres« vor sich geht, wie die Erzeugung und der Lebenswandel des Euphorion zum Beispiel. Wie gesagt, wer hier die tiefsten Brusttöne ernster sittlicher Empörung bei der Hand hat, mag erst Spass verstehen, d. h. Poesie und Leben, Bücher für Confirmanden und Bücher für gebildete Männer von

consolidirtem Charakter unterscheiden lernen; aber man soll uns nicht steinigen, wenn wir sagen, dass der alte Herr doch ganz verteuflte Geschichten im Kopfe gehabt hat.

Doch kommen wir auf die Hauptsache zurück! Das Verhalten des Mephistopheles im dritten Acte bestätigt auf das Vollkommenste unsere Auffassung von seiner Stellung zu dem ganzen Verhältniss zwischen Faust und Helena. Zum Ueberfluss beachte man noch, wie nichtig die Gefahr ist, mit der der Dämon das Liebespaar schrecken will, als er das Herannahen des Menelaos mit seinen Kriegern meldet, während er doch so gut wie Faust weiss:

» . . . Hier ist nicht Gefahr,
Und selbst Gefahr erschiene nur als eitles Dräum.«

Mephistopheles ist hier, wie im ganzen dritten Acte, voll Unmuths, aus seiner einflussreichen, massgebenden Position verdrängt zu sein, widerwillig seinem Contract nachkommend, nur der Störenfried, der ärgert und schreckt, weil er nicht mehr hindern und schaden kann.

So, bis Helena mit dem übermenschlich begabten Knaben zu Persephoneia zurückkehrt, wie sie in der alten Faustgeschichte mit ihrem Sohne Justus, der eine Prophetengabe besass, bei Faust's schrecklichem Ende verschwindet. Hier aber scheint sich eine Schwierigkeit einzustellen. Helena »umarmt Faust, das Körperliche verschwindet, Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen«.

Phorkyas (*zu Faust*):

»Halte fest, was Dir von Allem übrig blieb!
Das Kleid, lass es nicht los! Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reissen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die Du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene Dich der hohen,

Unschätzbar'n Gunst und hebe Dich empor!
Es trägt Dich über alles Gemeine rasch
Am Aether hin, so lange Du dauern kannst.
Wir sehn uns wieder, weit, gar weit von hier.«

Fällt hier nicht Mephistopheles aus der Rolle? oder noch directer gesagt: widerspricht sich hier Goethe nicht? Die Worte von »Halte fest« bis »Doch göttlich ist's« könnte man noch dahin deuten, dass der Dämon seine Freude über die Trennung der Heroine von seinem Gefährten verbergen wollte, man könnte ihren Ausbruch in der unmittelbar auf diese Rede folgenden humoristischen Auslassung über Euphorions Exuvien sehen. Dass er aber Faust auffordert, sich der hohen, unschätzbaren Gunst zur Erhebung über alles Gemeine zu bedienen, widerspricht allem, was er von Anfang an mit Faust vor hat. Eine Vorspiegelung mit der Absicht, Faust wieder zu irgend etwas, was in seinen teuflischen Plan passt, zu verführen, können nach dem Folgenden die Worte nicht enthalten, wonach sie sich als nicht in böser Absicht gesagt erweisen, ohne dass allerdings irgend welche Consequenzen scharf und deutlich hervorträten. Denn die Gewänder Helena's dienen zu nichts weiter, als Faust, wie sonst der Zauber-mantel, weiter zu befördern.

Sprechen wir es also aus: Goethe hat hier wirklich eine starke Inconsequenz begangen. Unsere Auffassung des ganzen Verhaltens des Mephistopheles steht uns zu fest, als dass wir etwas anderes annehmen sollten. Wie sie entstanden sei und wie sich Goethe damit abgefunden haben dürfte, das sind zwei andere Fragen. Die erste ist von Scherer neuerdings unserer Ueberzeugung nach richtig beantwortet worden. Die Stelle ist früher, viel früher, als sie in den Zusammenhang kam, in dem sie jetzt steht, niedergeschrieben worden, sie macht andere Voraussetzungen,

als ihr jetzt gegeben sind, »das Hinwegtragen über das Gemeine muss ursprünglich so verstanden sein, wie wir es zunächst auffassen würden bei unbefangenen Lesen: nicht körperlich, sondern sittlich.«¹ Wir möchten hinzufügen, dass gradezu »das Gemeine« nicht wohl von der Erdoberfläche, also körperlich, verstanden werden kann, zumal da Faust und Mephistopheles eben jetzt auf dem classischen Boden Griechenlands stehen und Faust auf dem etwas überflüssig erscheinenden Vehikel nicht in ein idealeres Bereich gebracht wird.

Die zweite Frage, die Frage, wie sich etwa Goethe mit der vorhandenen Inconsequenz auseinandergesetzt, kann natürlich auf verschiedene Art und nur vermuthungsweise beantwortet werden. Wir vermuthen, dass Goethe von seinen Lesern folgende Auffassung wünschte. Dem Mephistopheles liegt alles daran, Fausten jetzt wieder aus Griechenland, aus dem er selbst sich wegwünscht, fort und nach Deutschland zurückzubringen. Die Gewänder Helena's, welche sie nicht mit in den Orkus genommen, die ihr also nicht angehören, sind ein Product seiner Zauberkunst, gehören wenigstens in sein Machtbereich. Er mahnt Fausten, sie als das Einzige, was ihm von der Göttin zurückgeblieben, zu behalten, und weiss es zu machen, dass sie ihn dahin führen, wo er selbst ihn wieder haben will. Dies entspricht seiner Auffassung und Behandlung von Faust's Charakter, denn wir sehen ihn immer alles Unvermittelte, Schrofße vermeiden und den zur kühnen

¹ Vergl. W. Scherer. Aus Goethe's Frühzeit. Q. F. XXXIV. S. 100 ff. wo weitere Vermuthungen über den Zusammenhang, in dem die Stelle früher mit besserm Rechte stand, ausgeführt sind. Dass alles grade genau so gewesen, kann nicht bewiesen werden, aber eine plausiblere Vermuthung dürfte hier, wo man nichts als vermuthen kann, kaum zu finden sein.

Selbständigkeit neigenden Doctor grade da am meisten indirect, scheinbar nachgebend und auf Faust's Absichten eingehend leiten, wo es ihm am meisten daran lag, ihn unter seiner Leitung zu behalten.

Im vierten Acte finden wir noch einige Stellen, die sich auf Helena beziehen. Sie stellen die Erinnerung an die Heroine, aber auch diese als verschwimmend, ausklingend dar. Faust tritt auf dem Hochgebirge aus einer Wolke hervor. Er entlässt sie, sein Tragwerk, sie zieht nach Osten.

»Sie theilt sich wandelnd, wogenhaft, veränderlich;
Doch will sich's modeln. — Ja! das Auge trügt mich
nicht! —

Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt,
Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Frauenbild,
Ich seh's! Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen,
Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt!
Ach schon verrückt sich's! Formlos breit und aufgethürmt,
Ruht es im Osten, fernen Eisgebirgen gleich,
Und spiegelt blendend flücht'ger Tage grossen Sinn.«

Also, so scheint der Sinn der Worte, die aus Helena's Gewändern gebildete Wolke nimmt fernhinziehend die Gestalt einer Göttin, einer majestätisch schönen Frau überhaupt, nicht die bestimmte der Helena an, dann verliert sie die Form und ist nur noch das Abbild einer durchlebten glänzenden aber schnell vorübergeeilten Zeit. Aber die Erinnerung hat eine erfrischende, erhebende Wirkung:

»Doch mir umschwebt ein zarter, lichter Nebelstreif
Noch Brust und Stirn, erheiternd kühl und schmeichelhaft.«

Und noch weiter schliessen sich in den folgenden Versen Erinnerungen an, Erinnerungen an noch weiter zurück liegende Liebe. Auch die sie weckenden Wolken-

bildungen erheben sich verschwindend in dem Aether, das Beste von Faust's Innerm mit sich fortnehmend. Wolkenhaft, ätherisch-geheimnissvoll sind die Worte und die Sache selbst, daher möchten wir, um nicht dem schönen Unbestimmten Bestimmtheit aufzuzwingen, nur etwa so erklären: Bedeutung und Wirkung von Helena's und Gretchen's Liebe, was Faust überhaupt durch den Bund mit beiden Edles genossen und inwiefern er edler geworden, fließt ineinander, verklärter aber unbestimmter werdend. Die feierlichen, classisch tönenden Trimeter klingen Faust's classische Periode nach; sobald Mephistopheles auftritt, geht die Unterredung in der gewohnten gereimten Versart weiter.

Weiterhin berathen die magischen Gesellen über eine von Faust zu planende Thätigkeit. Mephistopheles fragt, ob jenen etwa seine Sucht nach dem Monde ziehe, dem er (auf Helena's Gewändern schwebend) nahe gekommen Faust antwortet:

»Mit nichten! Dieser Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu grossen Thaten.
Erstaunenswürd'ges soll gerathen,
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiss.

Mephistopheles: Und also willst du Ruhm verdienen?

Man merkt's du kommst von Heroinen.«

Doch Faust geht auf diese Anspielung, mit der Helena aus dem Drama verschwindet, nicht mehr ein, sondern kommt bald auf seinen Plan, dem Meere Land abzugewinnen.

Wir sind jedenfalls jetzt an dem Punkte angelangt, da Helena's Bedeutung, ihre Aufgabe im Faustdrama, abgeschlossen ist. Welche ist sie? Sie liegt, wie aus allem, was wir auszuführen hatten, hervorgeht, in einer Gegen-

wirkung gegen die Absichten, die Mephistopheles mit Faust hatte. Faust's edlere Natur ist durch die für gemeine Naturen sicher verderbliche Verbindung mit der Halbgöttin nicht zerstört, sondern gefördert, erbaut worden, er ist von seinem Urquell nicht abgezogen, vielmehr ihm treuer geworden. Zu kühnem Fleisse fühlt er grade jetzt Kraft. Nicht Helena's Gewänder, die ihr nicht eigentlich, sondern nur scheinbar angehörten, sondern sie selbst hat ihn wirklich über das Gemeine hoch emporgehoben. Mehr Einzelnes, Bestimmtes hat Goethe unseres Erachtens nicht in die Darstellung der bleibenden Ergebnisse dieses Verhältnisses legen wollen, sowie uns diese Darstellung jetzt vorliegt. Wohl möglich, dass es eine Zeit gegeben hat, in der er dies beabsichtigte. Sie würde vielleicht in das Jahr 1800 fallen, wo Goethe sich mit Helena beschäftigte und ihr, wie aus seinem Briefwechsel mit Schiller hervorgeht, eine sehr bedeutende, eine centrale Rolle zugedacht war. Dass Goethe, als er dreissig Jahre später den Faust vollendete, dennoch nicht mit allem im Reinen war, ward bereits nachgewiesen, und dass ein Hauptgrund dieses langsamen Austragens »einer seiner ältesten Conceptionen« in der Schwierigkeit lag, die Helena der Fausttradition mit der Helena der griechischen Mythologie und Dichtung in Einklang zu bringen, muss ebenfalls als ausgemacht gelten. Auf die Frage, wie Goethe diese Schwierigkeit überwunden habe, kann nicht mit einem Worte geantwortet werden. Goethe's Helena und ihr Verhältniss zu Faust in seiner Entstehung, Entwicklung und seinem Abschluss ist etwas vollkommen Einheitliches, Geschlossenes, künstlerisch Abgerundetes. Dagegen muss es uns zum Bewusstsein gekommen sein, dass nicht jede Spur von dem Charakter eines Zwischenspiels aus dem dritten Acte und an der Art, wie er den übrigen Acten eingefügt ist, getilgt erscheint, wenn auch Goethe schon 1800 den Beschluss gefasst haben

mag, Helena wirklich als Heldin des Dramas, nicht bloß als die eines Zwischenspiels auftreten zu lassen. Dass Helena in dem uns vorliegenden Faust »der Gipfel« sei, von dem aus sich erst alles recht übersehen lasse, wird unseres Erachtens niemals nachgewiesen werden können, und somit ist Goethe in diesem Punkte hinter seinen früheren Absichten zurückgeblieben. Wir müssen sagen zurückgeblieben, und nicht, er habe seine Absichten aufgegeben, denn der Schluss des Dramas war gestaltet, ehe Goethe über die Einfügung der Helena klar war, das Ganze war ohne die der Helena, wenn sie »der Gipfel« sein sollte, zukommende Berücksichtigung abgeschlossen, und die der Einfügung des dritten Actes dienenden Partien haben am längsten auf Vollendung warten müssen.

Fassen wir nun zusammen! Wir gingen von der Frage aus, ob Helena mit ihren Beziehungen zu Faust Wirklichkeit oder Allegorie sei. Da wir gesehen haben, dass sich zwischen Faust und Helena in Goethe's Drama ein wirkliches Verhältniss entwickelt und in real persönlichen gegenseitigen Beziehungen abspielt, haben wir die Antwort auf unsere Frage soweit gegeben, als wir sie hier geben konnten und wollten. Aber wer wollte leugnen, dass sich in dem, was Goethe darstellt, seine Ideen von dem antik Schönen, vom Griechenthum geltend machen? Wer wird nicht gern zugestehen, dass er in dem dritten Acte überhaupt, in Helena's Person aber gleichsam concentrirt, seiner Begeisterung für das classische Alterthum das herrlichste Monument gesetzt hat, dass er darin ausgedrückt hat, was ihm die griechische Classicität gewesen? Aber diese Bedeutung darf nichts an der zunächst sich uns darstellenden Realität abschwächen oder auflösen. Helena *ist* in den ihr zugehörenden Partien des Faust die griechische Halbgöttin und die Geliebte Faust's, sie und was mit ihrem Auftreten an Oertlichkeit, Umgebung und Stil der Dar-

stellung zusammenhängt, *bedeutet* Goethe's Auffassung und Würdigung des Griechenthums, nicht gelegentlich nebenbei, aber doch neben dem, was sie *ist*. Stünde über dem dritten Acte noch der Titel »Helena, classisch-romantische Phantasmagorie, *Zwischenspiel* zu Faust,« so könnte man als nächstliegenden Sinn und Zweck der Darstellung ansehen, dass Faust das Romantische, Helena das Classische, ihre Vereinigung die Verschmelzung beider in Goethe's Poesie darstellen sollte. Dann müsste aber Goethe der Vorwurf gemacht werden, dass Faust im übrigen Drama nicht »das Romantische« darstelle, weder vor noch nach dem dritten Acte des zweiten Theiles, und dass der Dichter das *Zwischenspiel* ganz ausser dem Zusammenhange des Ganzen hätte lassen sollen. Der Vorwurf würde an Schwere durch die schon oft gemachte Bemerkung gewinnen, dass Goethe's Faust nicht Künstler sei, dem doch nur die Verschmelzung von Classischem und Romantischem als wesentliches Lebensinteresse zugehörte. Goethe hat aber die Bezeichnung des dritten Actes als *Zwischenspiel* so zu sagen förmlich und ausdrücklich zurückgenommen, folglich hat er, um seine eigenen, kurz vor seinem Tode geschriebenen Worte zu gebrauchen, es »der Einsicht seiner künftigen Leser« überlassen, die daraus sich ergebenden Consequenzen ebenfalls als zurückgenommen zu betrachten. Dass hierdurch die von hochverdienten Männern auf Grund einer die Allegorie zu sehr bevorzugenden Auffassung gegebenen Deutungen und Erörterungen nicht entwerthet werden, dass hier nur einer andern uns als eine nothwendige Ergänzung erscheinenden Auffassung auch zu ihrem Rechte verholfen werden sollte, braucht nach allem, was wir gesagt, und nach dem vielen, was Goethe selbst gelegentlich darüber geäußert, kaum noch angedeutet zu werden.

Aber in eben jenen Aeusserungen Goethe's, genauer in dem verschiedenen Gewicht, welches wir ihnen beizu-

messen haben, liegen die Gründe, warum wir der allegorischen Auffassung der Helena im Allgemeinen nicht mehr und nicht Bestimmteres als das soeben Gesagte zugestehen möchten. Die einzelnen hierher gehörenden Stellen aus Goethe's Briefen und sonstigen Auslassungen, wie z. B. aus den Gesprächen mit Eckermann, herbeizuziehen, ist unmöglich. Die Hauptsache aber ist, dass damit auch noch nichts erreicht wäre, wenn wir diese Stellen anführten. Sie müssten kritisch gesichtet werden. Man wolle dies nicht so verstehen, als ob wir sehr aufgelegt und bereit dazu wären, auf Grund eigener Hypothesen und mit Anwendung philologischer Methode dem grossen Dichter Gedächtnissfehler, Verwechslungen und Verdunkelungen von Thatsachen in die Schuhe zu schieben, um das, was in unser System passte, aufrecht zu erhalten. Wir würden darauf verzichten können, obwohl es eine nachgewiesene Sache ist, dass dergleichen Dinge auch einem Goethe passiren konnten. Kein besonnener Betrachter des Faust aber darf sich der Erwägung entziehen, dass Goethe mit dem Plane seines grossen Werkes in der langen Zeit, die dessen Entstehung ausfüllt, mehrere Male nicht unerhebliche Aenderungen vorgenommen und seine Auffassungen des überkommenen Stoffes mit anderen vertauscht hat. Alle seine Bemerkungen nun, so viel er ihrer zu verschiedenen Zeiten und verschiedenen Personen gegenüber hat laut werden lassen, stehen unter dem Einflusse dieser Veränderungen oder Schwankungen. Sie sind also nach denselben, soweit sie sich nachweisen lassen, zu beurtheilen. ihre Bedeutung für den Ausleger des uns vorliegenden ganzen Faust steht in umgekehrtem Verhältniss zu der Grösse der nach ihnen fallenden Veränderungen des Planes. Nur was sich aus dem Texte des ganzen Faust zweifellos ergibt, steht ganz und nur durch sich selbst fest. Wenn wir noch daran erinnern, dass Goethe's Stillschweigen zu

dem, was andere noch bei seinen Lebzeiten über seinen Faust gesagt haben, keineswegs immer uningeschränkte Beistimmung bedeutet, so glauben wir genug gesagt zu haben, um im Allgemeinen zu erklären, warum wir uns durch *einzelne* Stellen Goethe's wie auch seiner Zeitgenossen in unserer Auffassung nicht irre machen lassen wollen, wenn sie auch scheinbar nicht recht dazu stimmen. Eine erschöpfende Darlegung des hier berührten ziemlich schwierigen Theils der Aufgabe des Fausterklärens würde weit über den Rahmen, den unsere Aufgabe auszufüllen hat, hinausgehen.

Die Helena im Faust aber wird grade wegen ihres übergrossen Schönheitsglanzes stets mehrfach deutbar bleiben. Denn was Goethe *seine* Helena von Helena *an sich*, von der Person der Zeustochter, sagen lässt, das gilt in einem noch feinern, subtilern Sinne von Goethe's Tochter, das heisst von seiner Darstellung der Helena:

Ruf und Schicksal bestimmten die Unsterblichen
Zweideutig mir, der Schöngestalt bedenkliche
Begleiter — — — — —

