Werk

Titel: Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England

Autor: Brandl, Alois

Ort: Frankfurt a. M.

Jahr: 1882

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0003|log10

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

2. Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England.

von

Alois Brandl.

I. Werther (1779—1798).

Grosse Schwierigkeiten standen im 18. Jahrhundert der Aufnahme Goethes in England entgegen, viel grössere als z. B. in Dänemark. Die deutsche Sprache wurde jenseits des Kanals höchst selten und fast nur zu kaufmännischen Zwecken gelernt. Deutsche Bücher waren als pedantisch und gelahrt verachtet. Die insulare Abgeschlossenheit und selbstbewusste Originalität des Volkes, die praktisch-bürgerliche Richtung des Nationalcharakters, welche mehrfach an das engherzige grenzte, hemmten die Einführung jeder fremden Cultur, soweit sie nicht von dem monopolisirten Lande des guten Geschmackes, von Frankreich, ausging. Sollte daher der spezifisch deutsche junge Goethe hier dennoch eindringen, so musste das Verhältniss der öffentlichen Meinung zu allem deutschen tief erschüttert werden, und wirklich begann mit der Bewunderung Goethes zugleich der Einfluss des modern deutschen Geisteslebens, ja überhaupt die erste Phase des Kosmopolitismus in England.

Diese Bewegung stand im innigsten Zusammenhange mit dem Aufkommen der Romantik: die kleine Sphäre der pseudo-klassischen Stoffe und Motive wurde Schotten und Engländern um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu enge, und sie schweiften in phantastische Fernen. *Home,* der Tragöde, griff 1756 nach Altschottland zurück; unter seinem Einflusse schrieb *Collins* die »Ode auf den Aberglauben der Hochschotten«, suchten *Gray* und *Macpherson* die altirische Bardenwelt wieder zu erwecken. Seit 1757 datiren auch die ersten Spuren von Interesse für die lange verschollene Literatur der deutschen Nachbarn. *Rabeners* Briefe, *Gessners* Idyllen, *Klopstocks* Dramen und Messias, *Bodmers* Noah, *Wielands* Sokrates, *Lessings* Fabeln wurden in der angegebenen Reihenfolge in London übersetzt und besprochen. Freilich gefielen alle diese Werke eigentlich nicht, weil sie deutsch waren, sondern weil sie theils mit dem pseudo-klassischen, theils mit dem moralisch-sentimentalen Tone der damaligen englischen Literatur übereinstimmten. Aber sie bereiteten doch das Publikum auf originellere deutsche Dichtungen vor, und dies um so mehr, als ein politischer Faktor ihnen zu Hilfe kam: im Jahre 1760 war nämlich mit Georg III. eine deutsche Prinzessin (von Sachsen-Koburg) auf den englischen Thron gekommen, und daher wurden mehrere dieser Übersetzungen von dem Hofe veranlasst oder wenigstens unterstützt. Auf diesen, auch von Rousseau wohl vorbereiteten Boden fiel Goethes »Werther«; er verschaffte sich Geltung, obwohl er die formale Schule Popes ignorirte, die frommen Anhänger Richardsons verletzte und dem praktischen Charakter der Nation widersprach.

Die erste Übersetzung des Werther — und Übersetzungen davon sind bei einer der deutschen Sprache unkundigen Nation verlässliche Marksteine seiner Aufnahme — erschien 1779 in London. Durch das Motto

»Taedet caeli convexa tueri« verräth der anonyme Übersetzer, seine Neigung zur bürgerlichen Dichtung; auch die Eigenthümlichkeiten, welche die Vorrede den Leser erwarten lässt, die beschränkte Anzahl der Personen und Handlungen und der tragisch-sentimentale Ton der Liebesgeschichte, gereichten dem Werke von dem Standpunkte der Richardson'schen Traditionen aus offenbar zur Empfehlung. Insofern hatte also der Vater des bürgerlichen Familienromans nicht blos an der Entstehung des Werther einen grossen Antheil, sondern auch an seiner Einbürgerung in England. Doch war dieser Antheil nur indirekt: den Hauptanstoss musste die Kraft und Vortrefflichkeit von Goethes Dichtung selbst geben. Bezeichnend dafür erzählt unser Übersetzer, wie er sie in Frankreich zum ersten Male las: »gefesselt von den ungewöhnlich genialen und originellen Gedanken und der Energie, mit welcher sie ausgedrückt sind, übertrug er einige Briefe aus dem Französischen, und weiter gelockt von der Schönheit des Werkes, welche in dem Grade zunahm, als er fortschritt, vollendete er unvermerkt das Ganze«. Die Franzosen also waren es, welche den Engländern zuerst den Werther vermittelten und so die Rücksichtslosigkeit, mit welcher ein Jahrhundert vorher ihre Landsleute, namentlich P. Bouhours, das deutsche Geistesleben jenseits des Canals discreditirt hatten, gewissermassen gut machten. Aber dieses literarische Verdienst der Franzosen wäre noch grösser gewesen ohne die argen Willkürlichkeiten, welche sich ihre ersten Übersetzer (seit 1775) mit dem Texte des Werther erlaubten, da dieselben natürlich in der englischen Nachübersetzung potenzirt wiederkehren und zur Folge hatten, dass der Gedankengehalt, die Präcision und Feinheit des Originals oft bis zur Unkenntlichkeit verloren gegangen sind. Trotzdem wurde diese erste Verenglischung in zahlreichen Auflagen verbreitet und allgemein gelesen. Eine

zweite erschien erst 1786 (vgl. Appell 31), eine dritte 1789 von *John Gifford* »nach der französischen Ausgabe des Aubry«; sie ist vollständiger, zeigt sich aber besonders in der Vorrede von der ersten abhängig, wenn nicht etwa die Ähnlichkeit blos aus der gemeinsamen Vorlage stammt.

Den durchschlagenden Erfolg, welchen Werther trotz all dieser Verunstaltungen errang, illustriren schon die vielen Einwendungen, welche er von dem Standpunkte einer oberflächlichen Moral aus erfuhr. Durch die Vorgänge in Deutschland und Frankreich gewarnt machte der erste englische Übersetzer von vornherein gegen jene Pamphletisten Front, welche »Goethe als den Vertheidiger des Selbstmords angreifen, welche den Verfasser vom Werke nicht unterscheiden und ihm in sehr alberner Weise die irrigen Gefühle zuschreiben, welche er seinem Hauptcharakter gegeben — eine Art Kritik, welche alle epischen und tragischen Dichter der Welt ebenso treffen würde«. In der That ist es auffallend, dass der Selbstmord in Addison's Cato eine Handlung heroischer Tugend, im Werther aber ein feiges Verbrechen sein sollte: ahnten etwa die Splitterrichter im letzteren den Vorboten des Sturmes und Dranges, der Auflehnung des Individuums gegen die conventionelle Sittlichkeit, welche Cato noch bereitwillig anerkennt? Jedenfalls wurden sie sich dessen erst nach dem Ausbruche der französischen Revolution klar bewusst; für jetzt eiferten sie in England wie anderswo nur in allgemeinen Ausdrücken gegen die »verderbliche Tendenz« des Romans und läugneten in der Hitze auch alle seine künstlerischen Schönheiten (vgl. z. B. Monthly Rev. 1785 p. 468). Selbst dass in der genannten Übersetzung die Anspielungen auf Bibel und Gott weggeblieben waren, konnte die zarten Gewissen vieler Engländer nicht beschwichtigen. Von den heftigen Angriffen, welchen Werther öffentlich und im Privatleben begegnete, zeugen am beredtesten die ängst-

lichen Apologien seiner Bewunderer. Aber die Argumente pro und contra scheinen, wie es in Sachen des Gefühls gewöhnlich geht, ihrem wahren Zwecke gleich wenig genützt zu haben; die heftige Polemik erhöhte nur den Ruf des Werkes, jede zarte Seele, vor allem unter den Frauen, schwärmte für Werther, den revolutionären Kern sahen sie noch nicht, nur seiner Sentimentalität galten Anfangs die Nachahmungen.

An der Spitze der Nachahmungen in England steht ein Gedicht »Werter to Charlotte« 1784 von *Edward Taylor;* vgl. die kurze, kühle Notiz in The Monthly Rev. 1785 p. 468. Im nächsten Jahre aber folgte ein fruchtbarer Dramatiker, *Frederick Reynolds* (1764—1841). 17 Jahre alt hatte er eine Reise an den Rhein unternommen und dabei wahrscheinlich deutsch gelernt. Im Frühling 1785 verliebte er sich dann in Miss Eliza Proctor, die jüngste Tochter der Gräfin von Effingham, deren Schönheit, Reichthum und Anbeterschaar ihn zu einem verzweifelten Versuche, eine entsprechend hohe Lebensstellung zu erringen, anspornten: er wollte ein grosser Tragöde werden. Wie er dies ins Werk zu setzen suchte, hat er mit launiger Selbstironie in seiner Autobiographie (1826) beschrieben, und ich gehe auf diesen interessanten Bericht um so lieber ein, weil er trotz einiger handgreiflichen Übertreibungen die Aufnahme Werthers in der feinen Gesellschaft Londons am besten illustrirt. Reynolds formte den Roman Goethes um in eine pathetische Tragödie mit Blankversen nach dem Vorbilde Otways, um das Herz der Geliebten zu schmelzen, und eilte, das fertige Produkt im Familienkreise Effingham vorzulesen. Charlotte ist darin schon vom ersten Akte, ja vom ersten Augenblicke an, da sie Werther sieht, an ihn verloren; sie ermahnt ihn, mit Rücksicht auf ihren Bräutigam zu entsagen; gegenseitige Trennung, Klage und Ohnmacht; Vorhang fällt: Werther aber kehrt immer

wieder. So geht es durch drei Akte. Als Reynolds deklamirte, wie Werther seine Charlotte bittet, an ihn zu denken, wenn er, der ja nur in ihrem Anblick Freude und Leben finde, im Grabe liege, erwartete er von den Damen Seufzen, wo nicht gar Schluchzen; aber die stolzen Britinnen waren noch nicht erweicht, und zu seiner herben Enttäuschung erntete er nur ein Niessen. Bei der Stelle, wo Albert im Dienste des Kaisers abreist und Werther mit freiem Zutritt bei seiner Frau zurücklässt, rief Lord Effingham mit kaustischem Humor dazwischen: »dann kann er nicht mehr erwarten als einen Schilling Schadenersatz«. Die Ossian'schen Fragmente aber wirkten, und bei der Bühnenanweisung »Werther wirft das Buch nieder, ergreift Charlottens Hand und weint darüber, bis sie endlich ausruft: Gehe!«, da glänzten Thränen in Elizas schönen blauen Augen. Wohlgemuth las nun Reynolds weiter: »Er fasst sie in seine Arme, er drückt sie an die Brust, und —« doch jetzt riss der gesunden Nüchternheit und dem Schicklichkeitsgefühl des Engländers die Geduld: »Halt, halt, Master Fred«, fuhr Lord Effingham mit Donnerstimme dazwischen, »Eliza, Fred ist ein Narr, ein deutscher Narr, der unbewusst Anstand und Sittsamkeit verletzt; statt so da zu sitzen, mit starren Augen, seufzend und nach Athem ringend, thätest du wohl besser, das Zimmer zu verlassen. Fürwahr, ich dächte, wir hätten von diesem schluchzenden, weinenden, deutschen Werther für immer genug, seit vor zwei Monaten unsere Freundin und Nachbarin Miss G. von eigner Hand getödtet in ihrem Bette gefunden wurde mit diesem kläglichen Romane unter dem Kopfkissen!« — Glücklicherweise trat ein Hausfreund ein und hob die Gesellschaft über die Verlegenheit, indem er Werther für einen prächtigen Stoff zu einer Farce erklärte. Der Dichter aber benützte die Gelegenheit, um sich beschämt und still aus dem Hause zu schleichen. Am nächsten

Morgen jedoch regte sich in dem Lord der Geist des literarischen Protektors, er versicherte Reynolds, dass die Tragödie ihm und seinen Damen doch sehr gefallen habe und wollte das Manuscript nach Entfernung der indecenten Stellen an den Regisseur des Covent Garden Theaters empfehlen. Aber alle drei Haupttheater Londons wiesen das Stück zurück, und so gelangte es erst am 25. Nov. 1785 in Bath zur Aufführung, unter vielen Thränen, Ohnmachten, Bravos und anderen Beifallsbezeigungen. Es war das reinste sentimentale Rührstück. Im nächsten Jahre wurde es auch in Covent Garden gegeben und gleichzeitig gedruckt, und Reynolds fühlte sich zum dramatischen Dichter berufen. In seinen zahlreichen folgenden Dramen zeigt er zwar wenig oder nichts von der feinen Technik Goethes, seine Effekte sind durchaus stofflicher Art, doch lässt sich gerade, was die Wahl der Stoffe anbelangt nicht läugnen, dass er half, die beengende Athmosphäre der bürgerlichen Criminaltragödie à la Lillo energisch zu durchbrechen und von edler Leidenschaft bewegte Herzensgeschichten vorzuführen. Über die Unbezwingbarkeit der schönen Eliza scheint er sich mit einigen Theaterschönheiten getröstet zu haben, was ihm das interessante Epitheton »adonizing Werther« eintrug[1].

[1] Zwischen 1785 und 1792, also in einem verhältnissmässig kurzen Zeitraum, wurden noch sieben Umdichtungen und Fortsetzungen in London veröffentlicht, grösstentheils von Damen, bei welchen ich mich mit der Anführung der Titel begnügen kann (vgl. Watt und Appell):

Eleanora: from the Sorrows of Werter: St. Tale. 1785.

Letters of Charlotte during her connection with Werter. 1786.

Werther. Traduit de L'Anglais par Mr. D(avis) d(e) S(aint) G(eorges). Avec un extrait d'Eléonore, autre ouvrage Anglais, contenant les premières aventures de Werther. A Londres 1787.

Lady Wallace, Letter to a Friend with a Poem called the Ghost of Werter. 1787.

Anne Francis, Charlotte to Werter. 1787.

Amelia Pickering, The Sorrows of Werter, a Poem. 1788.

Mrs. Farrel, Charlotte or the Sequel to the Sorrows of Werter, and Other Poems. 1792.

Aber auch in Schottland fand Werther warme Bewunderer. Dort gab eben *Burns* seine erste Gedichtsammlung heraus (1786) und eröffnete mit seiner individuellen Leidenschaft und volksthümlichen Frische eine neue Ära der englischen Poesie. Zugleich lebte noch stark die alte Schule fort und ein entschiedener Anhänger derselben war, wenigstens bei seinem Auftreten, *Alexander Thomson.* Die Literaturgeschichte hat ihn vergessen, selbst Allibone weiss von seinen Lebensverhältnissen nur, dass er 1803 zu Edinburgh im Alter von 41 Jahren plötzlich starb. Seine dichterische Thätigkeit scheint er 1781 mit einer Ode auf Pindar begonnen zu haben (gedr. in seinen »Sonnets«, Edinburg 1801). Dass er von Haus aus der Pope'schen Richtung huldigte, verräth namentlich sein Lehrgedicht »Whist« (Edinburg 1792). Aber daneben finden wir ihn auch mit Studien deutscher und italienischer Dichter beschäftigt. Im Mai 1786 begann er einzelne Partien des Werther in Elegien und Sonette umzugiessen, hatte es 1790 bereits auf ein Dutzend solcher Gedichte gebracht und trug sich sogar mit dem Plane, alle schönen Stellen des Romans in Sonette zu übertragen, glaubte aber schliesslich doch, das dürfte selbst für einen Dante zu schwer sein. An und für sich werthlos erklären diese Werthernachahmungen doch die Wendung, welche in der nächsten Zeit er und gewiss viele seiner Zeitgenossen mit ihm in ähnlicher Weise durchmachten. In der Vorrede zu der poetischen Epistel »Essay on Novels« 1793 ist nämlich sein Eifer für die Klassicitätsschule schon stark erkaltet. Er polemisirt schüchtern gegen »die extravagante Verehrung der Schriftsteller des Alterthums« und rühmt dafür die Romane von Richardson, Smollet, Burney, Smith, Mackenzie, Fielding, Rousseau und vor allem »des unerreichbaren Goethe starke, pathetische Gewalt«. Der Abschied Hektors von seiner weinenden Gemahlin ist ihm

die glänzendste Kundgebung von Homers Kraft; aber »mit doppelter Gluth des Entzückens hob sich meine Brust«, als er zum ersten Male die Scene las, wo Charlotte an der Seite Alberts im Mondenscheine ihrem geliebten Werther begegnet. Und wenn die Dichterwerke aller Zeiten und Völker, fährt er fort, zu Grunde gingen, und ich nur ein einziges retten dürfte, »dann würd' ich Werthers holdes Buch ergreifen und von dem Rest wegraffen liebevoll«. In einer Anmerkung nennt er selbst diese Empfehlung des Werther »unqualified« und hofft, seine Leser werden ihn desshalb nicht für einen Anhänger der angeblich unmoralischen Tendenzen Goethes halten.

Offen erklärte er dann seinen Abfall vom Pseudoklassicismus in seiner nächsten Dichtung »The Paradise of Taste« (London 1796). Auf Regeln und Kritik, selbst auf Aristoteles will er nicht mehr hören. Drydens und Popes Kunst ist ihm nicht mehr identisch mit Poesie, anderen Dichtern gilt seine höchste Bewunderung: in der »Gruft des Wehes« beim Schimmer einer erlöschenden Lampe sieht er den Dichter der »Clarissa«, den »Priester der Tugend«, an einem Sarge lehnen; zu seinen Füssen sitzen zwei denkende Schüler, welche »süsse Bilder des Familienlebens entwerfen und die Gestalten von Woldemars und Alberts Frau kunstreich in das zarteste Gewand der Tugend kleiden«. Hier erreicht die »schmerzliche Leidenschaft«, die poetische Erschütterung ihren höchsten Grad. — So hat bereits ein zeitgenössischer Autor die enge Abhängigkeit Rousseaus und Goethes von Richardson erkannt und ausgesprochen.

Noch ein schottischer Nachahmer des Werther ist flüchtig zu erwähnen: *John Armstrong* aus Leith (1771—97), Hörer der Theologie an der Universität Edinburg, schrieb 1790 »Confidential Letters from the Sorrows of Werter« unter dem Pseudonym Albert.

Durch den Umstand, dass fast alle genannten Übersetzer, Bearbeiter und Fortsetzer des Werther obscure Leute sind, darf man sich nicht verleiten lassen, die Wichtigkeit der Bewegung zu unterschätzen. Sie war eben, obwohl durch die schöne Literatur getragen, mehr eine sociale als eine literarische, mehr eine Übertragung eines specifisch deutschen Gefühls, nämlich des idealen leidenschaftlichen Langens nach dem unmöglichen, als deutscher Kunst, und ergriff daher zunächst das Volk in seiner ganzen Breite. Den besten Beweis für letzteres liefert das Erscheinen des Volksbuches »Werter and Charlotte, a German Story, containing many wonderful and pathetic incidents. From Love what pleasure springs In lowly Cots, or Palaces and Kings« (London, ohne Datum, nach dem Kataloge des Brit. Mus. 1800). Das Hauptinteresse ruht darin nicht auf Werther, sondern auf Charlotte. Ihr Vorleben wird ausführlich, ihre Liebesgeschichte aber nur auf zehn Seiten erzählt. Auch hier gesteht sie von vornherein ihre Neigung für Werther zu warm und offen; ihr Schicksal wird dadurch wohl rührender, aber sie verliert an sittlicher Höhe, und Albert sinkt vollends zum albernen Glücksstörer herab. Den Schluss bildet ihre Totenklage um den Geliebten: jeden Morgen und Abend besuchte sie Werthers Grab, streute die schönsten Blumen darauf und freute sich auf das Wiedersehen im Jenseits. »So fuhr sie fort zu trauern und ihr Körper zu schwinden, bis sie endlich in die Arme des Todes sank, und bis zum Ende rief sie nach Werther, an dessen Seite sie begraben wurde auf das Verlangen seines Freundes, welcher das Geheimniss ihrer Liebe aus einigen seiner hinterlassenen Papiere erfahren hatte«.

II. GOETHES DRAMEN (1788—98).

Werther, mit seinem Anhauche selbsterlebter Leidenschaft, weckte, kaum erschienen, im Publikum die Neugierde

nach der Persönlichkeit des Dichters. Der erste Übersetzer hatte nur in einer Anmerkung kurz erwähnt, der Roman sei von »Mr. Goethe, Doktor des bürgerlichen Rechtes und Verfasser mehrerer hochgeschätzter Dramen«. Die Dürftigkeit der Notiz erregte Misstrauen, um so mehr, als die Fälschungen von Macpherson und Chatterton eben das Tagesgespräch bildeten; manche Engländer begannen ihre Forschungen über Goethe damit, dass sie seine Existenz leugneten und behaupteten, nur *Wieland,* welcher damals für den grössten Dichter Deutschlands galt, könne den Werther geschrieben haben. Diese Ansicht trug The Monthly Rev. 1785 p. 468 allen Ernstes vor. In Schottland, wo man alles Ossian'sche mit patriotischer Empfindlichkeit in Anspruch nahm, konnte man sogar häufig hören, Werther sei nur eine neue Fabrikation von *Macpherson.* Wahrscheinlich verführten dazu die aus Ossian eingelegten Partieen und einige Übereinstimmungen im Stile des übrigen. Alexander Thomson musste seine Landsleute auf das eindringlichste versichern, dass alle Schriftsteller Deutschlands diese »wundervolle Leistung« Goethe zuschreiben (Essay on Novels 1793 p. 3). Wer aber noch an Goethe glaubte, identificirte ihn vollständig mit seinem Romanhelden, hielt ihn für einen kummerbeladenen Hypochonder, dessen Augen stets von Thränen überfliessen, der sein Leben lang bei dem Anblicke von Wasserfällen und Wolken in Ekstase hinschmilzt und in Wehklagen aufgeht über unglückliche Liebesgeschichten und das Elend des Menschenlebens. Bis zu einem gewissen Grade stimmte dazu auch die Silhouette, welche Baron *G. Riesbeck* in seinem Briefe eines reisenden Franzosen in Deutschland von Goethes äusserer Erscheinung entwarf: einen kurzen Hut auf dem Kopfe, das Haar um die Ohren hängend, der Anzug ungeniert, graziöse Nachlässigkeit im Benehmen, affektirte Sonderlichkeit in jedem Stücke, kurz, die Carricatur eines deutschen Genies (über-

setzt im Edinburgh Mag. 1787 V. 258). Zwar kamen manche englische Literaten nach Weimar und wurden bei Goethe eingeführt, z. B. W. Taylor von Norwich 1782, M. G. Lewis 1792; aber sie scheinen sich in keiner Weise bemüht zu haben, ihren Landsleuten richtigere Vorstellungen beizubringen. So ging der gemessene Staatsminister und gereifte Dichter der Iphigenie jenseits des Canals noch Jahrzehnte lang als jugendlicher Stürmer und Dränger, als »eine Art poetischer Heraklitus« um, wie sich Carlyle in der Vorrede zu seiner Übersetzung von »Wilhelm Meisters Lehrjahren« 1824 ausdrückt, und erst als seine Autobiographie erschien, zerrann allmählig das alte schattenhafte Zerrbild.

Von diesem Interesse für die Person des Dichters waren die Leser des Werther so absorbirt, dass sie die Frage nach seinen übrigen Werken fast vergassen. Ausdrücklich sagt The Speculator 1790 I. Nr. 5: »Die Leiden des Werther . . . . haben als eine Dichtung lange unsere Bewunderung erregt, obwohl augenscheinlich ohne viel Neugier nach den andern Produkten von Goethes kühnem und lebhaftem Griffel zu erwecken«. Die Vorurtheile gegen die gesammte deutsche Literatur waren eben noch viel zu gross, als dass sie ein solcher Einzelerfolg hätte durchbrechen können. Zuerst mussten Schillers Jugenddramen mit Gewalt den Engländern sich aufdrängen und eine geistige Revolution hervorrufen; in ihrem Gefolge erst traten Goethes dramatische Jugendwerke in den Lichtkreis der öffentlichen Aufmerksamkeit, und jetzt, als sie schon da waren, erinnerte man sich allerdings: Aha, dies und jenes Stück ist von dem berühmten Verfasser des Werther! Sein stehendes Epitheton nämlich war und blieb »the author of Werter« oder »the famous author of Werter«.

Bei den Dramen spielten wieder, wie vorher bei dem Erstlingsroman Goethes, die Franzosen die Vermittler,

und zwar die Prosaübersetzungen *A. C. Friedels* (1782 f. mit *Bonneville,* 12 Bände) und *G. A. Junkers* 1785 im Verein mit *Liebault* in 4 Bänden herausgegebenes »Théâtre Allemand ou Recueil des meilleures pieces dramatiques, tant anciennes que modernes, qui ont paru en langue Allemande«. Diese Sammlungen fielen dem schottischen Essayisten und Verfasser des Wertherartig sentimentalen Romans »The Man of Feeling«, *Henry Mackenzie,* in die Hände, und am 1. April 1788 hielt er darüber in der Royal Society zu Edinburg einen zündenden Vortrag, von welchem W. Scott (Essay on Imitations of the Ancient Ballad) mit Recht die Einbürgerung des deutschen Sturm- und Drangdramas datirt; denn bis dahin hatten von deutschen Theaterdichtern nur Lessing und Brandes in London einige Erfolge errungen. Zwei Jahre darauf brachte eine englische Zeitschrift, *N. Drakes* »Speculator«, nicht minder eingehende Essays über die Dramen der Friedel'schen Sammlung, wahrscheinlich von *E. Ash* (1770—1829), und that dasselbe für England, was Mackenzie vorher für Schottland geleistet hatte. Ash arbeitete unabhängig von seinem Vorgänger; einige auffallende Übereinstimmungen in ihrer Kritik erklären sich daraus, dass sich beide von Friedels Einleitung anregen liessen.

Was Friedel, Mackenzie und Ash, vorbereitet durch den feurigen Enthusiasmus des Werther, als den Hauptvorzug des deutschen Dramas hervorhoben, war der Ton wahrer, das Herz ergreifender Leidenschaft in Charakteren, Situationen und Sprache. Seine Entfernung von der künstlichen Deklamation und detailloseren Leidenschaftsbeschreibung der französischen Tragiker, seine Neigung zu der männlichen Energie der altenglischen Bühne wird sogar von Friedel und Junker, in viel stärkeren Ausdrücken aber natürlich von den Engländern hervorgehoben, welche in dieser Zeit und unter diesen Eindrücken anfingen, ihrer

germanischen Herkunft sich wieder bewusst zu werden. An die Spitze der deutschen Dramatiker stellen Friedel und Mackenzie, welche die Regeln und Einheiten der alten Schule noch nicht vergessen hatten, Lessing; doch bezeichnet Mackenzie als das merkwürdigste und erschütternste Stück Schillers »Räuber«, von welchem er auch eine Inhaltsangabe und theilweise Übersetzung bietet, und der junge Ash besinnt sich nicht, Schiller als den deutschen Äschylos und die originellste Erscheinung von allen zu feiern.

Neben Schiller nehmen selbst Goethes Dramen blos eine zweite Rolle ein und auch von ihnen nur die grösseren Jugendschriften »Götz«, »Clavigo«, »Stella«. Mackenzie rangirt Goethe einfach hinter Lessing, ohne seine Sonderstellung zu charakterisiren. Ash würdigt seine Bedeutung eingehender; er erkennt in ihm »den Gründer der Schule, welche sich durch grösste Excentricität des Denkens und Singularität des Dichtens auszeichnete«. Er fühlt, dass sich seine Dramen von allen andern unterscheiden »durch eine Weichheit und Zartheit der ungekünsteltsten und ergreifendsten Art, welche ihm specifisch eigen ist«, während seinem Genie doch andererseits auch die Befähigung nicht abgeht, »in die höheren Regionen dramatischen Effektes« sich emporzuschwingen. Die Auszeichnung, mit welcher Friedel die Frauencharaktere Goethes bedenkt, scheint Ash zu der Bemerkung angeregt zu haben: »Namentlich seine weiblichen Gestalten besitzen eine Mannigfaltigkeit der Züge, welche die Hand des Meisters verräth, und sind mit feineren Strichen gezeichnet, als gegenwärtig in den meisten anderen Dramen seines Landes«. Als schlagende Beispiele erwähnt er »die auserlesenen weiblichen Züge seiner Stella und die kunstlose jugendliche Einfachheit in der unglücklichen Heldin von Clavigo«.

Bei der Einzelbesprechung von Goethes Dramen steht Götz im Vordergrund des Interesses, behauptet

jedoch von vornherein eine gewisse Sonderstellung. Friedel, Mackenzie und Ash rühmen die Kraft und historische Treue des romantischen Zeitbildes; die beiden ersteren, wahrscheinlich beeinflusst von Baron Riesbecks absprechendem Urtheile, finden die Unregelmässigkeiten so gross, dass sie es eher ein dialogisirtes Leben als ein Drama nennen, und selbst Ash bezeichnet es aus demselben Grunde als »schwerlich aufführbar«. Auch später wich Götz von den Wegen seiner Brüder ab, so dass wir seine Schicksale in einem eigenen Kapitel zu verfolgen haben werden. — An Clavigo hält Mackenzie weder die Charakterzeichnung, noch die Behandlung der Fabel im 1. und 2. Akte für sehr löblich; aber der letzte ist »mit ungewöhnlicher Kraft gearbeitet und muss auf der Bühne die grösste Wirkung hervorbringen«. Ash hingegen spricht, ohne ausdrücklich gegen seinen Vorgänger zu polemisiren, auch der ersteren Hälfte »grosses Verdienst« zu, entwickelt den Inhalt des ganzen Dramas und fügt eine freie Übersetzung der letzten Scene (J. G. II 431—435) ein. — Stella mit seinem bigamischen Ausgange war das heikelste Stück. Es erinnerte jeden an den verrufenen und doch allgemein gelesenen Werther; es gefiel Mackenzie durch ebenso »enthusiastisches Gefühl und feine Empfindsamkeit« und schien ihm »ebenso tadelnswerth wegen seiner unmoralischen Wirkung«. Ähnlich meint Ash, »Stella besitze am meisten die eigenthümlichen Schönheiten und Fehler Goethes«; von den letzteren fand er es für gerathen, nur die »Unregelmässigkeit« zu spezifiziren; dagegen lobt er »das gewaltige Pathos« und verweist wie zur Entlastung auf die Geschichte des Grafen von Gleichen.

Die Aufsätze von Mackenzie (gedruckt 1790 in den Transactions of the Royal Society, Edinburg) und Ash erlangten rasch grosse Verbreitung und literarischen Einfluss. »The Edinburgh Magazine« z. B. druckte schon 1790

ab, was Mackenzie über die »Räuber« und Ash über das deutsche Drama im allgemeinen gesagt hatte (XI 379, XII 193), und als im folgenden Jahre Friedrichs II. Brief über die deutsche Literatur zur Besprechung kam, wehrte der Herausgeber den königlichen Angriff auf Götz von Berlichingen in einer Anmerkung entschieden ab: »Götz de Berlichingen ist das Hauptwerk des berühmten Goethe. Dieser Schriftsteller wird der Shakspere Deutschlands genannt, nicht weil er in seinen Stücken die dramatischen Einheiten zu nichte setzt, sondern weil er sich gleich Shakspere durch seine genaue Bekanntschaft mit den menschlichen Leidenschaften, durch Kraft und natürlichen Ausdruck derselben auszeichnet«. — Mannigfache Studien, Nachahmungen und Übersetzungen deutscher Dramen traten in Folge dessen in den neunziger Jahren ans Licht; von Goethes Dramen 1798 eine anonyme Übertragung von Clavigo und gleichzeitig eine ebenfalls anonyme von Stella, welche wegen ihrer apologetischen Tendenz interessant ist. Schon das Motto lautet »Absolvent amantes«. Um von vornherein kein Suchen nach Unwahrscheinlichkeiten und bösen Tendenzen im Stücke aufkommen zu lassen, bemerkt die Vorrede, dass »die Fabel im ganzen auf ein kürzlich vorgefallenes Ereigniss im Privatleben basirt ist«. Trotzdem kann sich der Übersetzer nicht verhehlen, dass »die Peripetie und Katastrophe zu grossen Ausstellungen Anlass geben, und dass ein englisches Publikum vielleicht wünschen möchte, Graf Ferdinand hätte seinen Vorsatz (zum Selbstmord) ausführen dürfen«. Aber ein Autor wie Goethe, hofft er, ist über Angriff und Vertheidigung erhaben, und die Schönheiten von Leidenschaft und Gefüh in diesem Drama, »machen die Leser blind gegen seine Fehler«. Freilich hat ihn diese angebliche Achtung vor Goethe nicht abgehalten, den Stil durchgehends zu verwässern und sich mit dem Texte auch manche grössere

Änderung zu erlauben. So ist die Stelle fortgelassen, wo sich Luzie mit dem Schwager Postillon ziemlich vertraulich unterhält (J. G. II. 617 f.), offenbar, weil dies nach englischen Sitten nicht ladylike schien; desgleichen die Anspielung der Postmeisterin auf Predigttext und Sterbelied (II. 622), um dem Vorwurfe der Profanation zu entgehen. »Eierkuchen« und »abgesottene Kartoffeln« (II. 620) schienen zu prosaisch und mussten einem »homely meal« Platz machen. Die Schlussworte »Wir sind beide dein« sollten durch die Anmerkung erträglicher werden, dass wenigstens die Deutschen bei ihren Fürsten an die Ehen linker Hand gewöhnt seien, dass sogar Luther dem Markgrafen von Hessen ähnliches erlaubte, und dass kürzlich erst Mirabeau in seinen »Memoires Secretes de la Cour de Berlin« ein gleiches Beispiel von dem verstorbenen Könige von Preussen und Fräulein von Hesse erzählte. Alle diese Vorsichtsmassregeln beweisen nur, wie ablehnend sich von Anfang an die Privatmeinung des grossen Publikums gegen Stella verhielt; sie waren wohlgemeint, aber vollständig nutzlos, denn selbst ein der deutschen Literatur so geneigtes Blatt wie The Monthly Mirror (1798, V. 355) fand den Kern des Dramas verwerflich: »Fabel, Charaktere und Gefühl sind von der monströsesten und unmoralischsten Art, die man sich vorstellen kann . . . Die Deutschen haben die eigenthümlichsten und unverantwortlichsten Ansichten von moralischen Verpflichtungen: alles wird der Leidenschaft und dem Gefühle geopfert«. Recensent ist nicht blind gegen die künstlerischen Schönheiten des Stückes; die Sprache scheint ihm »manchmal wunderbar poetisch und im Besitze all der glühenden und verführerischen Reize des Werther«; allein »lebhafte Phantasie und eine warme Einbildung sind armselige Entschuldigungen für Verbrechen«.

Man sollte erwarten, diese vielgepriesenen deutschen

Dramen wären nun auch in London fleissig aufgeführt worden; in Wirklichkeit aber kamen Goethes Stücke nie, Lessings und Schillers selten und nur Kotzebues häufig zur Darstellung. Scheu vor ausländisch fremdartigem Wesen und revolutionären Tendenzen konnte also nicht der Grund sein, welcher das Drama des Sturmes und Dranges von dem Repertoire ausschloss, sondern nur der fehlerhafte Geschmack des Publikums. Dieser war, seitdem die Tragöden nach pseudo-klassischen, gelehrten Recepten arbeiteten, unaufhörlich gesunken, und keine materiell unabhängige Musterbühne gab es, welche ihn hätte veredeln können; jeder Theaterdirektor suchte vielmehr ausschliesslich der Masse zu schmeicheln, um möglichst grosse Einnahmen und gute Geschäfte zu machen. An Schiller und Goethe, welche von dem Publikum verlangten, dass es sich zu ihrer Höhe reiner Kunst erhebe, konnte eine solche theaterbesuchende Plebs und ihre Diener natürlich kein Gefallen finden: ihr Mann war Kotzebue, welcher mit seiner effektvollen Sentimentalität zu ihrem Niveau herabstieg. Sein Sieg war rasch und glänzend, aber, wie sich sofort zeigen wird, verderblich für ihn und in gewisser Hinsicht für das deutsche Drama in England überhaupt.

III. BALLADEN (1796—1798).

Lange nach dem Bekanntwerden von Goethes grösseren Jugendwerken, als sich bereits die epochemachende Reaktion gegen sie vorbereitete, schlichen sich einige von seinen Balladen in England ein, und als der erste, welcher ihre Aufnahme vermittelte, muss *M. G. Lewis* genannt werden. 17 Jahre alt kam er am 27. Juli 1792 nach Weimar, wurde bei Goethe eingeführt und schrieb an seine Mutter, welch grosses Interesse und Vergnügen er daran hatte; »er bewahrte immer gerechte und tiefe Achtung für die ausser-

ordentlichen Kräfte dieses berühmten Mannes«, sagt sein Biograph (Life and Correspondence I. 73). Diese persönliche Begegnung musste ihm auch das tiefere Verständnis der Goethe'schen Poesie, welche so sehr den Charakter des selbsterlebten trägt, wesentlich erleichtern. Dennoch blieb seine Empfänglichkeit dafür quantitativ beschränkt: als einer der ausgesprochensten Anhänger des romantisch-schauerlichen, wie er uns in seinem berühmten Romane »The Monk« 1795 entgegentritt, beschäftigte er sich nur mit jenen Balladen Goethes, welchen das dämonische Walten einer personificirten Elementarmacht einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Obwohl eine höchst gutmüthige Natur that er es nicht leicht ohne einen bösen Geist; und da zudem gespenstische Ritte durch Nacht und Graus damals ein beliebtes poetisches Motiv bildeten (ich brauche nur an Burns' Tam o' Shanter und an die fünf Übersetzungen der »Lenore« 1796 zu erinnern), ist es begreiflich, dass seine Wahl zuerst auf den »Erlkönig« fiel. Seine Übersetzung desselben erschien 1796 im Monthly Mirror II. 371 und ist für uns um so wichtiger, als sie den ersten grossen Dichter, welchen wir unter den britischen Schülern Goethes zu nennen haben, auf seine Balladen hinlenken half: *Walter Scott.*

In Edinburg hatte zwar schon lange vorher Mackenzies Vortrag »ein allgemeines Interesse für die erdichteten Erzählungen, die Balladenpoesie und andere Zweige der deutschen Literatur« geweckt (Lockhart, Elze), und Scott, welcher auch von dieser Strömung ergriffen wurde, that sich im Winter 1792/93 mit fünf oder sechs Freunden zu einem Verein zusammen, um deutsch zu lernen. Aber der ungeduldige Eifer der Schüler erstickte bald unter der übergrossen Genauigkeit des Lehrers Dr. Willich, welcher ihnen mit wohlgemeinter Pedanterie alle Grammatikalien von Gessners »Tod Abels« beibringen wollte; der Verein löste sich auf, und in Scotts Studien des Deutschen scheint

eine Pause eingetreten zu sein, bis ihn W. Taylors Uebersetzung von Bürgers Lenore 1795 neu anspornte. Sie erinnerte ihn an seine alte Fähigkeit der leichten Versification und an seine Kenntnisse des Deutschen; eine Freundin musste ihm die Werke Bürgers, Goethes, Schillers u. a. verschaffen, und Übertragungen von Bürgers »Lenore« und »Wildem Jäger« bildeten 1796 seine erste Publikation. Im nächsten Jahre muss Scott die Übersetzung des »Erlkönig« von Lewis gelesen haben, wie aus der Zuschrift seiner Übersetzung (Oktober 1797) an Miss Christian Rutherford hervorgeht. Die folgende Vergleichung der beiden Versionen mit dem Original soll nun zeigen, welchen Standpunkt Scott gegenüber Goethe und Lewis einnahm.

Goethe dachte sich eine ziemlich offene Landschaft, auf welcher man in einiger Entfernung die Nachtnebel ziehen und die Weiden am Strande eines Gewässers scheinen sieht. Lewis und Scott wollten die Unheimlichkeit des Rittes erhöhen und versetzten ihn in einen Wald. Bei Goethe sind die Blätter dürr und die Nacht trocken, obwohl der Wind einen Nebelstreif über das Land zerrt. Lewis zog eine feuchte Nacht vor, »dürr« liess er weg, Scott lässt es vollends regnen; wahrscheinlich glaubten die Engländer das Wolkenphantom des Erlkönigs physikalisch besser motiviren zu müssen. Dazu stimmt eine andere Änderung: wo Goethe die Erscheinung der tanzenden Erlkönigstöchter an die alten Weiden knüpft, sagt er von ihnen einfach, dass »sie so grau scheinen«. Lewis und Scott hoben die tanzende Bewegung der Weiden selbst hervor.

Zugleich sollte bei den Engländern die Sage mehr innere Consequenz erhalten. Goethe kennt mehrere Erlkönigstöchter, Lewis und Scott nur eine. Der Grund ist evident: Lewis hatte gleichzeitig mit dem »Erlkönig« auch die dänische Ballade »Erlkönigs Tochter« aus Herders »Stimmen der Völker« übersetzt und liess sie auch daneben

im Monthly Mirror erscheinen. Darin ist nur von *einer* Tochter die Rede, und da er in der Vorbemerkung dem Erlkönig ebenfalls dänischen Ursprung beimass, sah er die Vermehrung der Töchter für eine verwerfliche Neuerung an. Scott folgte ihm hierin, obwohl er in der Vorbemerkung den Erlkönig für einen Elf erklärt, »that haunts the Black Forest in Thuringia«. (!)

Endlich haben Lewis und Scott das Drängen und Zugreifen des Erlkönigs stürmischer gestaltet und Goethes viersilbige Verse mit wechselnder Zahl der Senkungen in gewöhnliche daktylische Vierfüssler verwandelt, in Folge dessen sie manches überflüssige Füllwort einschalten mussten. Im wesentlichen hat also die Ballade bei den Engländern eine *wildere* und doch eine *rationalistischere,* weniger naive Haltung bekommen, wie es dem Geschmacke ihrer Umgebung entsprach, und in dieser Richtung zeigt sich Scott deutlich von Lewis beeinflusst.

In vielen anderen Punkten wich Lewis von dem Orignal ab, ohne dass sich ihm Scott anschloss, und hier zeigt sich ersterer von seiner schwächsten Seite. Die Ausdrücke sind oft aus Reimnoth gezerrt und verwässert, überflüssige Adjektive und volksthümlich sein sollende Wiederholungen eingeschaltet, schlichte sachgemässe Züge, z. B. »Es ist der Vater mit seinem Kind« durch äusserliche Dekorationsmalerei verdrängt. An die Stelle des elementaren und naiven treten manchmal arge Gemeinplätze; der Schweif des Erlkönigs z. B. ist in einen langen weissen Bart verwandelt, und statt »Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind« sagt der Vater: »Now hush the, my darling, thy horrors appease«. In der letzten Strophe lautet die Zeile »Er hält in den Armen das ächzende Kind« bei Lewis ganz ritterdramenmässig: »O'er hills and through forests he spurr'd his black steed«. Eine fast affektirte Feinheit, welche Lewis im Wechsel der Anrede einführte, indem er

den Vater zuerst mit he, dann mit you, dann noch eindringlicher mit thou sprechen lässt, während das Kind immer thou, der Erlkönig aber beim Schmeicheln you, beim Drohen thou gebraucht, entschädigt für so viel Verlust an innerlichem Gehalte nicht. Lewis repräsentirt eben die roheste Phase der englischen Romantik in Versen, und der Contrast mit der feinen Technik Goethes musste den künstlerischer angelegten Scott um so mehr darauf aufmerksam machen und davor warnen.

Wo Scott selbstständig und allein vom Originale abwich, geschah es der *Direktheit des Ausdrucks* und der *Klarheit der Situation* zu lieb, also aus künstlerischen Motiven. Während Goethe z. B. in der 3. Strophe nur lockende Andeutungen gibt (Manch' bunte Blumen sind an dem Strand, Meine Mutter hat manch' gülden Gewand), sagt bei Scott der Erlkönig direkt: »My mother keeps for thee full many a fair toy And many a fine flower shall she pluck for my boy«, mit einer Umstellung, welche die Einführung des Subjekts mother im zweiten Verse erleichterte. Ähnlich verräth Scott in der 6. Strophe ein Streben nach möglichst unumwundenem Heraussagen dessen, was er sich vorstellt. Bei Goethe sieht nämlich der Knabe »Erlkönigs Töchter am düstern Ort«, bei Scott aber »The Erl-Kings pale daughter glide past thro' the rain«. Goethe dachte gewiss so ziemlich dasselbe, hüllte es aber absichtlich in geisterhaftes Dunkel, während dem schottischen Dichter nichts so fremd war als alles hineingeheimnissen. — In der vorletzten Zeile endlich hat Scott die identischen Ausdrücke »mit Mühe und Noth« durch die differencirten »in doubt and in dread« ersetzt und dadurch das Gedicht um eine glückliche Steigerung der unheimlichen Grundstimmung sogar bereichert.

Im nächsten Jahre 1798 erfahren wir schon von einer zweiten Ballade Goethes, welche Scott übertrug oder

vielmehr bearbeitete. Damals nämlich stellte er in einem Briefe den »Untreuen Knaben« Lewis für seine Sammlung »Tales of Wonder« zur Verfügung, worin in der That das Gedicht 1801 mit mehreren reimglättenden Correkturen von Lewis erschien.

Bei diesem Gedichte ging Scott wesentlich anders zu Werke als bei dem vorbesprochenen: er liess, da ihn kein Vorgänger beschränkte, seiner Phantasie freien Lauf und lieferte eine Bearbeitung mit so vielen Änderungen und Zuthaten, dass das Ganze, wie er selbst in der Vorbemerkung sagt, fast ein Original heissen kann. Vor allem liebte er es, einen knappen Wink Goethes zu einer mehrzeiligen Beschreibung zu erweitern, so dass er z. B. das Goethe'sche »Vergingen ihr die Sinnen«, durch eine ganze Strophe umschrieb.

Andere Motive hat er romantisch grossartiger oder gespenstischer gefärbt; so wenn er den »frechen Buhlen« zu einem schwertfrohen, thatendurstigen und hoffnunggeschwellten Krieger aus Frankreich macht und darüber sogar das wichtige Moment vergisst, dass er mit seinem Mädchen nach frivol französischer Weise »als Bräutigam herumgescherzt«, oder wenn er zudichtet, dass die Braut gerade vier Uhr Morgens starb, dass mit demselben Glockenschlage das Grauen auf den Verführer fiel, und dass er am nächsten Morgen zur selben Stunde in das Grabgewölbe gerieth, nur um die mathematische Pünktlichkeit des Schicksals schreckhafter zu schildern. Hatte sich Scott insoweit als Anhänger der Lewis'schen Richtung gezeigt, so verräth er in anderen Dingen direkten Einfluss von Bürger: das unheimliche Schnauben und Wittern des Pferdes und namentlich der Geisterchor, mit welchem der Buhle in den angehängten Schlussversen begrüsst wird, erinnern lebhaft an »Lenore«, das Prototyp der Goethe'schen Dichtung selbst. So hat der Einfluss Bürgers nicht blos

geholfen, Scott auf Goethes Balladen zu führen, sondern sich auch daneben noch wirksam erhalten.

Diese beiden Übersetzungen nebst einer Übertragung von Goethes »Klagegesang der edlen Frauen des Asan Aga« liess Scott zuerst 1799 unter dem Titel »Apology for Tales of Wonder« drucken und vertheilte die 12 Abzüge unter seine Freunde.

Einen merklichen Einfluss scheinen Goethes Balladen auf Scotts Weiterentwicklung nur insofern geübt zu haben, als sie seine Übersetzung des Götz vorbereiteten. Vielfacher, aber desto oberflächlicher wurde von ihnen der phantastisch hin und her flatternde Lewis angeregt. Ausser dem bereits besprochenen »Erlkönig« übersetzte er für seine »Tales of Wonder« auch den »Fischer«, und zwar mit ähnlichen willkürlichen oder äusserlich verschönernden Abweichungen, lieferte eine carricaturartige Fortsetzung und schliesslich eine Parodie dieses ganzen Balladencyclus.

IV. DIE SATIRE IM »ANTI-JACOBIN« (1798) UND DIE REAKTION.

Das Jahr 1797 war bedeutungsvoll für die politische Geschichte Englands. Der Krieg, welchen die conservative Regierung seit 1793 gegen die französische Republik führte, hatte eine immer ungünstigere Wendung genommen, die Bundesgenossen waren allmählich sämmtlich abgefallen, die Finanzen an dem Rande des Ruins, die Sympathie für den Frieden und die Liberalen im Wachsen. Jetzt aber entfachte die Furcht vor der angedrohten Invasion auf einmal wieder die patriotische Opferwilligkeit und Kriegslust des britischen Volkes; eine freiwillige Subscription von zwei Millionen Pfund stellte den öffentlichen Credit her, und äussere Erfolge gegen die Alliirten der Franzosen gereichten der conservativen Partei auch nach innen zur Kräftigung. Da

sie in ihren Reihen manche geistige Capacität zählte, zog sie auch die schöne Literatur in das Gebiet des Kampfes herein: sie gründete im November 1797 die Wochenschrift »The Anti-Jacobin or Weekly Examiner« (20. Nov. 1797 bis 9. Juli 1798) mit dem ausgesprochenen Zweck, alle bestehenden Einrichtungen gegen politische und religiöse Neuerungen, gegen Republikanismus und Atheismus, gegen falschen Idealismus und schöne Phrasen zu vertheidigen.

Zu den Angriffsobjecten dieses Blattes gehörten auch jene grösseren Jugendwerke Goethes, welche in England Eingang gefunden hatten, sowie die Dramen des Sturmes und Dranges überhaupt; denn sie predigten ja, wenigstens gelegentlich, alle den Hass gegen das conventionelle Wesen, die Berechtigung individueller Freiheit und Gleichheit und die anderen Ideen, welche der französischen Revolution zu Grunde lagen. Bisher hatten sie von dieser Tendenz nur Vortheil gehabt; sie waren in den Organen der Liberalen besprochen und nicht blos aus künstlerischen sondern auch aus politischen Gründen gelobt worden, während sich die Tories passiv verhielten. Erst in dem Anti-Jacobin erwuchs ihnen ein politischer Gegner und zwar ein um so furchtbarerer, da er nicht mit ästhetischen Argumenten, sondern mit subjectiven Verdächtigungen und beissender Ironie kämpfte. Die Parodie »The Rovers or the Double Entertainment« (die Schwärmer oder die doppelte Unterhaltung), welche zu Anfang 1798 darin erschien, war »das infamste Pasquil, das je auf Deutschland geschrieben wurde« und, wie Niebuhr (Geschichte des Zeitalters der Revolution II. 243) hätte hinzusetzen können, theilweise auch eine gelungene. Als Verfasser werden genannt *Hookham Frere,* welcher später durch sein komisches Heldengedicht »Prospectus and Specimen of an intended National Work« 1817 auf Byrons Beppo grossen Einfluss üben sollte, und *Canning,* ein noch gewandterer Witzkopf, aber arm an Charakter und Ernst und, wie

Niebuhr II. 242 sich ausdrückt, »ein politischer Kosak«. Ausserdem sollen *G. Ellis*, der Freund W. Scotts und berühmte Antiquar, und sogar *Pitt*, der Premierminister, Beiträge geliefert haben. Dass sie es von vornherein auf die Verspottung der »Räuber« (englisch Robbers) und des bigamischen Ausgangs von »Stella« abgesehen hatten, verräth schon der Titel; ferner ergibt sich aus der Vorrede, dass dies Spottdrama auch auf »Cabale und Liebe«, Kotzebues »Menschenhass und Reue« und »Graf Benjowsky« gemünzt war. Ich gebe den Inhalt desselben nur, soweit er sich direkt auf Goethe bezieht; dabei geht allerdings mit dem witzigen Datail auch der poetische Reiz verloren, so dass man auf Grund dieses dürftigen Auszuges schwerlich die Kraft und Wirkung des Ganzen begreift.

1. Akt. Gasthauszimmer in Weimar, lächerlich genau beschrieben. Mathilde im Reitanzug fragt die Wirthin, ob das Essen bald fertig sei, und knüpft daran Betrachtungen über Liebe und wandernden Appetit. Posthorn bläst, die Wirthin meldet Cäciliens Ankunft, und Mathilde ladet die Unbekannte sofort zu Tische (vgl. Eingang der Stella).

Kaum haben Mathilde und Cäcilie einige Bemerkungen über die staubige Reise gewechselt, fallen sie sich enthusiastisch in die Arme; die Herzen thun sich auf; Liebesgeständnisse; beide seufzen: o diese Männer, diese Männer! Die Wirthin bringt Hammelbraten, Sauerkraut und Pflaumensauce, findet aber trotz dieses schönen Menüs keine Beachtung. Der Name Casimir zieht Cäcilien Migraine zu, sie zieht sich zurück, Mathilde mit ihr (vgl. Stella 2. Akt).

Abermals Posthorn: Casimir tritt auf in übermässig genau beschriebenem Reiseanzug; befiehlt Pantoffel, Wasser und Seife; fragt beiläufig, welche Damen im Hause wohnen; zieht die Stiefel aus, wäscht sich und hört inzwischen mit wechselnden Gefühlen von Ärger und Entzücken, dass seine

Mathilde da ist, worauf er sie zu Tische laden lässt (vgl. Ferdinands Auftreten in Stella 1. Akt).

Casimirs Vorgeschichte: Als polnischer Offizier besuchte er eine Dame in der Wetterau und sah dort ihre Nichte Mathilde »bei einem Wohlthätigkeitsbesuche, wie sie eben in einem lichtblauen Reitanzuge den Kindern Butterbrot austheilte. Die Einfachheit ihrer Erscheinung, das schöne Wetter, alles vereinte sich, mich zu fesseln; mein Herz strebte nach dem ihrigen wie mit magnetischer Sympathie. Wir weinten, umarmten uns und gingen zusammen nach Hause: sie wurde die Mutter meines Pantalowsky« (vgl. Werther's erste Begegnung mit Lotte).

Als Casimir dann aus Mathildens Nähe in andere Quartiere versetzt wurde, verliebte er sich in Cäcilie, heirathete sie und bekam von ihr Kinder; nach einigen Jahren aber entzog er sich auch dieser unter dem Vorwande, dass ihn ein Geschäft nach Kamtschatka rufe. Inzwischen verliess Mathilde ihre Tante, um Casimir aufzusuchen, und da Cäcilie durch einen anonymen Brief die Erlogenheit seiner Kamtschatkareise erfuhr, zog sie in einem Postwagen zu gleichem Zwecke aus (vgl. Stella).

Der 3. Akt enthällt die Enthüllungen und das schliessliche Übereinkommen zwischen Casimir, Mathilde und Cäcilie, welches dem Schlussakte der Stella so sehr gleicht, dass wir unterlassen, ihn unsern Lesern vorzuführen.

Offenbar bestand der komische Effekt des ganzen hauptsächlich darin, dass der ohnehin outrirte Enthusiasmus für freie natürliche Liebe und der Reichthum an realistischer Detailmalerei, mit welchem Goethe den erstern öfters zu paralysiren suchte, drastisch übertrieben und möglichst contrastirend zusammengestellt wurden. Dabei liefen allerdings einige Ungerechtigkeiten mit unter, z. B. dass Goethe, welcher einfach eine Herzensgeschichte seines Freundes Jacobi dramatisirt und die bestehende sociale Ordnung mit

keinem Worte angetastet hatte, stracks die bestimmte Absicht untergeschoben wurde, alle Gesetze und alle Sittlichkeit der Willkür des einzelnen zu opfern, dass die Spötter auf Grund von einem Romane und fünf Dramen, welche sie noch dazu nur aus Übersetzungen kannten, in der Vorrede das ganze deutsche Theater als ehebrecherisch, unsinnig und staatsgefährlich brandmarkten u. dgl. Aber Frere und Canning waren nicht die Leute, sich daraus ein Gewissen zu machen; wenn sie nur die Lacher auf ihrer Seite hatten! Sie erreichten ihr Ziel: ihr Spottdrama wurde über Nacht populär und selbst von einem bisher deutschfreundlichen Blatte wie The Monthly Mirror 1799 p. 169 gelobt. 1799 erschien es bereits in 4. Auflage. Auch an Nachahmern fehlte es nicht: »The Meteors«, ein entschiedenes Toryblatt, brachte 1800 eine ähnliche Parodie, »The Benevolent Cutthroat« (Der menschenfreundliche Kopfabschneider), welche vorzugsweise gegen Schillers Erstlingsdramen gerichtet ist. So wurde es in kurzer Zeit Mode, Goethes Jugendwerke und die gesammte deutsche Literatur des Sturmes und Dranges zu verlachen.

Aber bei der lachenden Reaktion sollte es nicht bleiben; das wäre nur halbe Arbeit gewesen: Kotzebue und die Conservativen sorgten mit edlem Wetteifer, dass die ernsthafte Hälfte nachfolgte. Ersterer nahm fast mit jedem Drama zu an Sentimentalität, Absurdität und schalem Jakobinismus; je mehr von seinen Stücken gespielt wurden und der Reiz der Neuheit schwand, desto nackter trat seine theatralische Effekthascherei und Charlatanerie zu Tage; und mehr als Canning und Frere hat *er* zur Diskreditirung der deutschen Literatur in England beigetragen. Die Conservativen aber ersetzten noch im Juli 1798 den eingehenden Anti-Jacobin durch »The Anti-Jacobin Review«, welche dieselben Tendenzen, theilweise sogar mit denselben Mitarbeitern verfolgte, nur in grösserem Stile. Sie erschien nämlich nicht

mehr wöchentlich, sondern monatlich, und an die Stelle der witzigen Satiren traten deklamatorische Recensionen. Die Tories fürchteten die neuere deutsche Literatur, weil sie auf demokratischem Boden erwachsen und voll freiheitlicher Ideen war; sie wollten sie daher mit Stumpf und Stil ausrotten. Nichts erwünschteres konnte ihnen dabei begegnen als Kotzebue mit seinen zahlreichen Blössen. Mit ihm eröffneten sie den Kampf. Sie benützten ihn als Mauerbrecher, um die Sympathien des Publikums für die deutschen Dichter zu erschüttern; dann folgten Angriffe auf die Gesammtheit der deutschen Schriftsteller, welche absurde Pedanten, Vergifter des öffentlichen Geistes, Feinde der religiösen Prinzipien und gesellschaftlichen Ordnung genannt werden (I. 731); gegen die deutschen Universitäten als die Brutstätten des Atheismus und Jakobinismus; gegen das Privatleben Goethes und Schillers; gegen die deutschen Frauen wegen ihrer romanhaften Verliebtheit; gegen die ganze Nation wegen ihrer Verstiegenheit und häufigen Ehebrüche. Ich hebe daraus hervor, was sich die Review im April 1800 (V. 571 f.) in einem Briefe aus Obersachsen über Goethe schreiben liess:

»Der ebenso (wie Wieland) berühmte Verfasser des Werther ist eingestandenermassen ein Lebemann und besitzt nicht ein Korn von Sittlichkeit in seiner Poesie. Das einzige System der Sittlichkeit, zu welchem er sich bekennt, ist Privatanstand, und er verwirft mit Verachtung den wohlbekannten Vers Popes »Ein braver Mann ist Gottes höchstes Werk« und alle Anschauungen, welche daraus resultiren. Er hält öffentlich eine Maitresse, welche (wie einer meiner Freunde, welcher sie oft gesehen, mich versichert) der Schönheit, Zartheit und Treue in gleicher Weise bar ist Von ihr hat er einen reizenden kleinen Knaben, welcher, wie ich aus derselben Quelle erfahre, von jeder gefühlvollen Person, welche ihn sieht, bemitleidet wird, da er

in der Gesellschaft einer solchen Mutter und bei der Sorglosigkeit eines solchen Vaters im späteren Leben ein höchst unglückliches Geschöpf werden muss, wie es sein Vater selbst bei all' seinem Ruhme und Talente wenigstens die eine Hälfte seiner Zeit schon ist«.

Die Klatschsucht der Review wird nur von ihrer Unwissenheit übertroffen. Als Beispiel diene eine Stelle aus der Vorrede zum 4. Bande (Ende 1799): »Goethe, der Verfasser der Leiden des Werther, ist einer von jenen Literaten, welche durch ihre Schriften beitragen, den Geist ihrer Landsleute zu verderben. Er residirt in Weimar und zeigt durch seine Handlungsweise, wie aufrichtig er den Prinzipien ergeben ist, welche er verbreitet. An demselben Orte lebt ein Bruder von Werther (sic), ein Mann vorgerückt an Jahren, aber noch mehr an Verworfenheit, gegen die Furcht vor der Zukunft ohne Zweifel gestählt durch die bequeme Lehre von Furchte (constant statt Fichte), welche die Verwandten der Natur von allem befreit, was möglicherweise dahin zielen könnte, ihre Anhänger von der ungezügelten Befriedigung der natürlichen Leidenschaften abzuschrecken«.

Diese Kritiken fielen um so schwerer in das Gewicht, je mehr die conservative Regierung unter dem Eindrucke ihrer neuen Siege in den Kolonien und am Nil erstarkte. Zwar liess sich da und dort eine Stimme der Abwehr hören; so warf »The Monthly Mirror« im Juni 1799 (VIII. 39) der Anti-Jacobin Review Parteilichkeit vor, und »The German Museum«, ein Organ zur ausschliesslichen Pflege der deutschen Literatur, spöttelte im Januar 1801 (III. 133) über Abbé Barruel, weil er »bei der allgemeinen Allarmglocke beschäftigt war, welche Messrs. Gisborne, Robinson, der kleine schwarze Kaplan Mathias, Verfasser der Pursuits of Literature, und alle die Helden des Anti-Jacobin Magazin und des British Critic zu läuten begannen«. Aber The

German Museum ging in demselben Jahre plötzlich ein, und The Monthly Mirror fand es gleichzeitig für gerathen, das deutsche Drama mit dem Mantel des Schweigens zu bedecken. Eine neue Übersetzung der Stella in B. Thomsons German Theatre Bd. VI. gab nur Anlass zu einer kurzen, vernichtenden Kritik in Bakers »Biographia Dramatica« (fortgesetzt von St. Jones bis 1812): »Der Held dieses Stückes verlässt seine Frau, um eine andere zu heirathen, verlässt dann auch die zweite und findet nach einer Abwesenheit von mehreren Jahren bei seiner Rückkehr beide Frauen zugleich, wobei sie in der entgegenkommendsten Weise einig werden, mit einander zu leben und den müssigen Gemahl unter sich zu theilen. Danach ist es unnöthig, über den Sinn und die Sittlichkeit von Stella etwas zu sagen. Der Dialog hat manche glänzende Stellen, ist aber im ganzen abgeschmackt«, ein Urtheil, welches wohl vornehmlich der wässerige, kahle Stil des Übersetzers verschuldet hat.

Die letzte Stütze endlich verlor das deutsche Drama in England, als die französische Republik ihre Befreiungsmaske abwarf, die freie Schweiz vergewaltigte und der Eroberungslust und Despotie Napoleons willig sich unterordnete; denn jetzt wurden viele der eifrigsten Liberalen in England und Schottland misstrauisch gegen die alten Phrasen von allgemeiner Menschenliebe und Volksbeglückung, fürchteten in jeder demokratischen Idee eine Gefährdung der Gesellschaft und neigten sich den Anschauungen der Tories zu. Bei einer Nation, welche politische Tendenzen auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens so energisch bethätigt, musste sich die Rückwirkung auch in der Literatur, in der Stellung zum deutschen Drama des Sturmes und Dranges geltend machen, und ein charakteristisches Beispiel dafür bildet das Vorgehen des presbyterianischen, daher von Haus aus liberalen »Edinburgh Magazine«. Noch

1801 wollte es »lieber mit Goethe oder Kotzebue weinen als mit Thomson durch die Natur schweifen«; aber schon im nächsten Jahre brachte es einen Aufsatz von *William Preston,* »Reflections on the Peculiarities of Style and Manners in the late German Writers«, worin es mit ästhetischen Gründen dasselbe leisten wollte, was The Anti-Jacobin Review mit politischen angestrebt hatte.

Preston war ein Irländer und Anhänger der pseudoklassischen Schule; in ihrem Stile hatte er 1793 ein Bändchen satirischer und erotischer Gedichte geschrieben und, während er sie noch in Dublin herausgab, sofort auch seiner Reue über diese »närrischen Jugendprodukte« Ausdruck geliehen. »Die Artikel des poetischen Glaubens« hatte er von Aristoteles und seinen Anhängern genommen, und die griechische Tragödie schien ihm »das vollkommenste Muster der dramatischen Composition«. Von diesem einseitigen Standpunkte musste es ihm natürlich leicht werden, in den deutschen Dramen Fehler zu finden, zumal da ihm nur wenige davon und auch diese, wie er selbst gesteht, nur in Übersetzungen bekannt waren. Riesbecks Reisebriefe und die bereits vorliegenden Kritiken der Anti-Jacobiner halfen ihm offenbar, die mangelhafte Sachkenntnis zu verbergen; daher wollte er auch nicht ins Detail eingehen, sondern sich gnädig »mit allgemeinen Bemerkungen begnügen«. Der Aufsatz dieses Mannes bedeutet, was man nach den obigen Daten erwarten wird: eine leidenschaftliche Reaktion der romanischen Classicitätsschule gegen die germanische Romantik. Gleich zu Anfang wird »die gegenwärtige Wuth für die exotischen Neuheiten der deutschen Muse« als ein »Hereinbrechen gothischer Barbarei und Wildheit« bezeichnet. An Goethe speciell, den er doch neben Wieland für den besten Dichter Deutschlands hält, tadelt er die »Affectation von übertriebenem Gefühl und die Wuth, sehr natürlich zu sein, selbst bis zu einem

Grade von Künstelei, welcher abstösst« (XX. 360). Ebenso wenig wie die Form gefallen ihm Goethes Stoffe: »Aristoteles verlangt, dass die Sitten in der Tragödie gut sein sollen; und die deutschen Dramen wirken gerade durch Verbrechen und Greuel! Mit welchen Gefühlen würde Rousseau die Stücke von Goethe oder Schiller gelesen haben!« (XXI. 13). Preston geht soweit, Goethe in erster Linie für alle Verderbtheiten der deutschen Dramatiker verantwortlich zu machen: »Die Eigenthümlichkeiten, welche Goethe mit seinem hohen Namen und poetischen Range vereinte, haben dem deutschen Geschmack grossen Schaden gethan. Goethe kann insbesondere der dramatische Vater von Schiller und der grosse Patriarch der Schreckens- und Wildheitsschule genannt werden. Man kann sagen, dass der Kannibalismus des Theaters, die Herrschaft des Schreckens und Blutes im Drama, durch seinen Goss (sic) mit der eisernen Hand begründet wurde«.

Die tiefste Begründung für derlei Auslassungen bietet ein Ausspruch desselben Magazins 1803 (Bd. XXI): »wir laufen jetzt Gefahr zu philantropisch zu werden, während wir es früher zu wenig waren«. Allgemein empfand man es in England als eine politische Nothwendigkeit, die kosmopolitischen Bestrebungen für eine Weile zurück und die insular-patriotischen wieder in den Vordergrund treten zu lassen. Naturgemäss wandte man sich daher auch in der Literatur von den fremden Einflüssen ab. Von jetzt an war es dort für Decennien aus mit allen Versuchen, deutsche Dramen und somit auch die des jungen Goethe einzubürgern.

V. GÖTZ UND WALTER SCOTT (1798—1808).

Es ist ein merkwürdiges Phänomen, dass trotz aller anti-jacobinischen Reaktion gerade ein geborener Hochtory und heftiger Gegner der französischen Revolutionsideen

die Hauptbrücke bildete, auf welcher sich in England der Einfluss der deutschen Literatur in das 19. Jahrhundert hinüberrettete. Walter Scott, der romantischste unter den Dichtern Europas, besass eben eine seltene Fähigkeit, in die Schöpfungsweise eines ausländischen Dichters sich hineinzuleben, und zugleich war er conservativ-patriotisch genug, das Fremde zu nationalisiren und es, ohne in die Extravaganzen eines Reynolds oder Lewis zu verfallen, mit den reichen Traditionen seiner Heimath zu einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen. Auch die Wahl des Werkes, welchem er sich dabei vorzugsweise anschloss, gibt zu denken: die eine grosse Jugendproduktion Goethes, »Werther«, hatte zuerst dem Einfluss spezifisch-deutschen Wesens in England Bahn gebrochen, und die andere, »Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand«, sollte ihn jetzt wieder zu neuem Leben wecken und veredeln.

Soweit die Versuche, Götz einzubürgern, nicht von Scott ausgingen, waren sie nur mit halbem Herzen unternommen und kaum mit halbem Erfolge gekrönt worden. Selbst Mackenzie und Ash hatten ihn wegen seiner Ungebundenheit nicht als völlig ebenbürtig mit den übrigen dramatischen Arbeiten Goethes behandelt; der erstere hielt sogar die nationale Eigenart des Stückes für den einzigen Grund seiner grossen Berühmtheit in Deutschland, auf welchen es sonst keinen vollkommen gerechten Anspruch hätte. Danach ist es begreiflich, dass sich Scott trotz seiner hohen Achtung für die deutsche Literatur im allgemeinen nicht beeilte, die intime Bekanntschaft des Ritters mit der eisernen Hand zu machen.

Eine Dame, Miss *Rosa Lawrence*, war die erste, welche sich mit einer Uebersetzung hervorwagte. 1799 erschien ihr »Gortz (sic) of Berlingen with the Iron Hand, translated from the German of Goethe, the Author of Werther« in Liverpool. Die Übersetzerin war mit der deutschen Literatur

offenbar nur unvollkommen vertraut; denn sie setzte die Veröffentlichung des Originals »um das Jahr 1771«. Desto genauer kannte sie die moralischen und politischen Sünden, welche man Goethe in anti-jacobinischen Kreisen vorzurücken pflegte, und suchte sie vorsichtig zu umsteuern. Sie versichert in der Vorrede, er habe sich in diesem Werke von der Immoralität des Werther vollständig frei gehalten; auf »die traurige Krisis, in welcher Europa gegenwärtig liegt«, habe er gar nicht anspielen können, weil er das Drama schon lange vor Ausbruch der Revolution gedichtet habe; und einige Stellen, welche dennoch zu Schrecken oder ungehöriger Ausdeutung Anlass geben könnten, seien gemildert oder getilgt. In künstlerischer Hinsicht betont sie die Shakespeare'artige Behandlung eines historischen Stoffes, die raschen Übergänge der Stimmungen, die reiche Mannigfaltigkeit der Charaktere und constatirt geradezu eine Verschwendung von Genie. Die Übersetzung selbst leidet an einer weibischen Abschwächung des Stils, für welche die eigenen Zuthaten der Verfasserin in keiner Weise Ersatz bieten. Georg z. B. unterbricht sein Lied von dem gefangenen Vöglein, indem er dem Pferde, welches er eben sattelt, nach dem ersten Verse die geistreiche Phrase zuruft: »Stand still, I say«, und nach dem zweiten: »Come up (rubbing down the horse)«. Häufig sind die Bühnenanweisungen vermehrt, namentlich die schauerlich romantische Beschreibung der Kapelle, in welcher das Vehmgericht zusammenkommt. Das ganze ist eine Dilettantenarbeit, mit deren Zahmheit die Anti-Jacobiner hätten vollauf zufrieden sein können; dennoch recensirten sie es im »Ladys Monthly Museum« 1799 (III. 71) unbarmherzig, fanden nur die Charakterzeichnung rühmlich, tadelten dagegen die vielen Unwahrscheinlichkeiten und den Mangel an poetischer Gerechtigkeit und schlossen diktatorisch: »The composition discloses some glimmer-

ings of genius, but it has little interest, no morality and no use«.

Diesem schwächlichen Experimente setzte Scott, ohne es zu kennen, gleichzeitig eine energische Leistung an die Seite. Der Weg freilich, auf welchem er, der geborene Epiker, zum Götz kam, ist uns nur durch wenige Marksteine angedeutet. Noch in demselben Jahre, in welchem seine Übersetzungen Bürger'scher Balladen erschienen, hatte er sich zum Drama gewandt; sein Gedächtniss war förmlich geladen mit einer Unzahl mittelalterlicher Lebenszüge aus Liedern und Chroniken, und wie das Talent stets nach organischem Zusammenordnen strebt, dachte auch Scott an ein einheitliches feudales Lebensbild im grossen Stile, wozu er in den gepriesenen deutschen Dramen die besten Vorlagen zu finden glaubte. So dürfte es sich erklären, dass er 1796 und 1797 *Iffl ands* »Mündel«, *Babos* »Otto von Wittelsbach« und *Meiers* »Fust von Stromberg« übersetzte oder wenigstens zu übersetzen begann. Erst 1798 scheinen ihn Goethes Balladen dazu geführt zu haben, auch in dessen anderen Werken zu blättern und den vergessenen oder missachteten Götz zu entdecken; der romantische Stoff, die vielen epischen Momente der Form konnten nicht verfehlen, ihn anzuziehen, und wie hoch er ihn sofort über die vorgenannten Ritterdramen stellte, geht schon daraus hervor, dass er ihn nicht blos übersetzte, sondern ihn allein der Veröffentlichung werth hielt. Lewis bot das Manuscript im Januar 1799 einem Londoner Verleger an, und bereits im folgenden Februar kam das Buch auf den Markt.

Aus der Einleitung, welche Scott voranschickte, ergibt sich, dass sein Interesse hauptsächlich den Schilderungen chevaleresker Sitte galt, also antiquarisch-romantischer Natur war. Über den Kunstwerth des Dramas wagt er sich nur kurz und unentschieden zu äussern: er hält es

für eine Nachahmung der Shakespeare'schen Manier nicht in Bezug auf den Stil, sondern auf die Zeichnung der Charaktere und die Führung der Motive. Die Behauptung, dass seine grosse Beliebtheit in Deutschland zum Theile aus nationaler Parteilichkeit entspringe, hat er fast wörtlich aus Mackenzies Essay entlehnt.

Vergleicht man Scotts Übersetzung mit dem Original, so muss man sich vor allem seine Gewohnheit gegenwärtig halten, unbekannte Wörter nicht mit Hilfe eines Lexikons sondern seiner Kenntnisse vom angelsächsischen und schottischen zu entziffern, um sich die seltsamen Missverständnisse, welche ihm dabei passirten, erklären zu können. Bruder Martin z. B. sagt vom Garten seines Klosters: »das ist nun ihr Bienenkorb«; Scott identificirte »Bienen« mit beans und schrieb: »where they have raised beans« (Bohnen). Bald darauf bemerkt derselbe Bruder: »mein Kloster ist Erfurt in Sachsen«. Scott dachte bei »Erfurt« an »führen«, bei »Sachsen« an »Sachen« und übersetzte: »the convent is involved in business« u. dgl. Abgesehen von solchen unwillkürlichen Abweichungen zeichnet sich Scott durch grosse Treue gegenüber dem kräftigen Stile des »Götz« aus; er und sein Freund Lord Tytler, in seiner Übersetzung von Schillers Räubern 1790, haben am meisten dazu beigetragen, den Stil des Sturmes und Dranges in England bekannt zu machen. Nur wenige derbe Ausdrücke, Liebetrauts zweideutiges Liebeslied, die Küsse zwischen Adelheid und Franz, sowie die Bibelcitate hat Scott mit Rücksicht auf sein prüderes Publikum beseitigt. Dieselbe Rücksicht auf seine Leser bewog ihn auch, fremde Begriffe, z. B. Schöffe, Urfehde, zu umschreiben, und Anspielungen, welche nur für einen Deutschen verständlich und interessant sein konnten, z. B. auf Köln, Teuerdank und Rübezahl, zu streichen.

Von den Charakteren hat er das, was ihm selbst aus

den heimischen Border Ballads geläufig war, mit der grössten Liebe bewahrt: die rohe Kraft und eiserne Nervigkeit im Kampfe, die gesunde Erholung bei Festlichkeiten und vollen Humpen. Aber mancher feine und wohlberechnete Zug, welcher diesen reckenhaften Grundton anmuthig unterbricht und uns die Personen menschlich näher bringt, ist ihm entgangen: die Äbtissin hat ihr »Herz voll Empfindung« verloren, Maria hat an Liebesinnigkeit, Weislingen an Gutmüthigkeit eingebüsst, und Götz darf als eiserner Ritter nicht mehr klagen, dass ihm das Leben sauer gemacht werde. Die vorhergehende sentimentale Literaturperiode hätte sich gerade an diesen naiven, gemüthsvollen Zügen geweidet; Scott aber wandte sich von ihr entschieden, vielleicht zu sehr ab. Die rauhe Luft aus dem schottischen Hochland und Alterthum hatte ihn abgehärtet. Dafür machte sich seine alte Sucht nach dem Schrecklichen gelegentlich geltend, z. B. wenn er einen der Zigeuner *blutig* vom Streifzuge zurückkehren lässt.

Wichtig ferner ist, dass Scott von den socialen und politischen Tendenzen des Sturmes und Dranges im »Götz« keine aufnahm; er war und fühlte durchaus aristokratisch-conservativ. Goethe hatte Liebetraut und den Bauern bei der Hochzeit einige volksthümliche Ausfälle gegen die Juristen in den Mund gelegt: Scott strich sie. Bei Goethe gibt Elisabeth wie eine deutsche Bürgersfrau dem gefangenen Weislingen selbst zu essen, bei Scott ist sie vornehmer geworden und darf es blos anordnen. Der Dialog zwischen Adelheid und Liebetraut über das Schachspiel zu Anfang des 2. Aktes ist bis zu den Worten des Bischofs »Er will nicht kommen« ganz weggelassen wegen seiner königsfeindlichen Tendenz.

Fassen wir zusammen: das Drama hat unter Scotts Händen in seinen *allgemein menschlichen Motiven gelitten* und dafür einen *mehr romantischen Charakter* (im englischen

Sinne des Wortes) *angenommen*. In letzterer Hinsicht war eben Scott bereits Meister, in ersterer hatte er von Goethe zu lernen, und wie er dies that, zeigt uns zunächst sein erstes Originaldrama »The House of Aspen« (Frühjahr 1799).

Es ist eine Prosatragödie voll rauher, leidenschaftlicher Ritter und gespenstischer Erscheinungen, geheimnisvoller Unthaten und blutiger Bestrafung, Überraschung und Schauder, Gesänge und melodramatischer Effekte, welche sich literarhistorisch eng an Lewis' Castle-Spectre anreiht. Aber Scott übertraf seinen phantastisch-romantischen Vorgänger an Streben nach historischer Wahrheit und ansprechender Charakterschilderung und zwar unter dem deutlich nachweisbaren Einfluss des Götz.

Charakteristisch dafür ist vor allem die Gewinnung der Fabel. Lewis hatte sie fetzenweise aus deutschen und englischen Quellen modernen Datums zusammengelesen und nach eigener Erfindung zu einem Ganzen verquickt; Scott aber wusste, dass Goethe einfach Götzens Autobiographie dramatisirt hatte, und wollte daher ebenfalls eine historische Aufzeichnung zu Grunde legen. Freilich gerieth er dabei nur an die pseudo-historischen »Sagen der Vorzeit« von Veit Weber (Pseudonym für Leonhard Wächter). Ferner sehen wir die alten Ritter nicht blos tändeln und kämpfen, Schrecken einjagen und äussern, wie in den vorausgehenden englischen Rittergeschichten, sondern wir beobachten auch das realistische Detail ihres Lebens, ihr wirthschaften und kranksein, wie es uns im Götz vor Augen geführt wird. Von den Charakteren zeigt der Baron Rüdiger von Aspen, welchem bei Veit Weber ein tyrannischer, wollüstiger Herzog entspricht, die grösste Ähnlichkeit mit dem alten Götz selbst: er heisst »old Rudiger with the iron arm«, dürstet nach Kampf und nach Kampfesehre, ist aber zu seinem grössten Leidwesen durch eine Verwundung genöthigt, auf seinem Schlosse in der

Pflege seiner Frauen zu bleiben, während seine beiden Söhne gegen den Erbfeind des Hauses zu Felde ziehen. Seine altdeutsche Biederkeit und hausväterliche Gutmüthigkeit zeichnen ihn vor allen Rittergestalten in Scotts Epen aus und sind zugleich der Haupteinwand, der gegen die poetische Gerechtigkeit des Stückes erhoben werden kann; denn ganz unverdienter Weise fällt ihm das Unglück zu, den Tod seiner Frau und eines Sohnes beklagen zu müssen. Sein Weib Isabella erinnert durch häusliche Fürsorge und aufopfernde Liebe an Götzens Frau, gleicht aber im allgemeinen mehr der bigotten Adelheid im »Fust von Stromberg«. Dafür ist Gertrud, die Nichte der Baronin und Braut von Rüdigers zweitem Sohne, welche bei Veit Weber keine Entsprechung hat, durchaus ein Abbild der »sanften Maria«: sie bebt vor allem Blutvergiessen zurück, bewahrt ihrem Bräutigam eine naive Treue und wohnt auch in seinem Schloss: eine ungewöhnliche Situation, auf welche Scott schwerlich verfallen wäre, wenn ihm nicht das Verhältniss Marias zu Weislingen, der freilich als Gefangener auf ihrer Burg zu leben gezwungen ist, vorgeschwebt hätte. Die Krieger schlagen sich tapfer, mit wechselndem Vordrängen und Zurückweichen; ihre Sprache wimmelt von Kraftausdrücken und Flüchen, fast wie im Götz. Die engste Ähnlichkeit aber bietet die Vehmescene am Schluss, wo die Baronin wie bei Veit Weber wegen der Vergiftung ihres ersten aufgedrängten Gemahls verurtheilt wird; Scott hielt offenbar die einleitenden Formeln und Fragen der Richter im Götz für authentisch und nahm sie im Interesse der historischen Wahrheit theilweise wörtlich herüber.

All das half, die Tragödie wenn nicht zu einem richtigen, so doch zu einem lebensvollen und vielfach sogar ansprechenden Gemälde der Ritterzeit zu machen, und das bedeutete im Vergleiche mit den einheimischen Vorgängern Scotts

nicht wenig. Die englische Romantik hatte sich bisher auf eine rohe und oberflächliche Nachbildung mittelalterlichen Treibens beschränkt und war über Burgverliesse, Hellebarden, Aberglauben und ähnliche Äusserlichkeiten kaum je hinausgekommen. Scott suchte sie zu vertiefen, die Burgen und Rüstungen nicht blos mit modernen Sentimentalisten und Schönrednern, Carricaturen und Gespenstern auszufüllen, wie Lewis und Southey, sondern mit wirklichen Menschen des Mittelalters. Im kleinen konnten ihn dies freilich schon lange vorher die Balladen lehren, im grossen Stile aber wurde sein eigentliches Vorbild erst der Götz, eine Wahl, welche für ihn noch charakteristischer wird durch die Erwägung, dass die übrigen grösseren Jugenddramen Goethes, Clavigo und Stella, deutsch und englisch in seiner Bibliothek standen, ohne auf seine Produktion einen merklichen Einfluss zu üben.

Der Erfolg, welchen diese ersten grösseren Werke von Scott, die Götzübersetzung und »The House of Aspen« damals erfuhren, war so gut wie keiner. Aus der allgemeinen Begeisterung für deutsche Poesie waren sie hervorgegangen, und mit ihr fielen sie. Während Scott in Edinburg unbefangen arbeitete, hatten in London die Anti-Jacobiner ihre literarische Diktatur bereits aufgerichtet und befestigt. In ihrem tendenziösen Hasse gegen alles Deutsche verfolgten sie selbst eine Dichtung, welcher sie keine politische Gefährlichkeit nachsagen konnten, wie den Scott'schen Götz; The Anti-Jacobin Review III. 210 fand in ihm 1799 kaum eine sehr schwache Ähnlichkeit mit Shakespeare und wenig von der Natürlichkeit des Werther und tadelte den Verfasser als zu ungebunden und revolutionär in Bezug auf die Einheit des Ortes. Unter solchen Umständen dachten natürlich wenige an das Kaufen und niemand an eine Aufführung, und als Scott sein House of Aspen 1799 an das Drury Lane Theater in London einsandte, antwortete der

berühmte John Kemble höflich ablehnend: es enthalte zu viel Vehme und Blut, Grausamkeit und Feierlichkeit, was auf deutsch beiläufig hiesse: es sei zu sehr im verrufenen Geschmack des deutschen Schauderdramas gearbeitet.

Die Enttäuschung musste den angehenden Dichter für den Augenblick entmuthigen, gereichte ihm aber dennoch zum Glück; denn sie bewog ihn, dem deutschen Drama für immer, der dramatischen Gattung überhaupt aber für das nächste Dutzend Jahre zu entsagen (The House of Aspen liess er sogar bis 1829 ungedruckt im Pulte liegen) und sich auf ein Schaffensgebiet zu werfen, welches für sein Talent und für die Zeichnung romantischer Zeitbilder das einzig passende war: auf das Epos.

Seine erste Schöpfung dieser Art war »The Lay of the Last Minstrel«, begonnen 1802, veröffentlicht 1805. Trotz der metrischen und stilistischen Anlehnung an Coleridges »Christabel«, trotz des engen Anschlusses an alte Traditionen und historische Details, welche die zahlreichen Anmerkungen dokumentiren sollen, zeigen die Grundzüge der Fabel und der Charaktere unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Götz. Das Ganze dreht sich um die Belagerung eines Schlosses durch Übermacht. Ritter Deloraine, der Hauptvertheidiger, hat zwar nicht die gemüthsvollen Seiten des Götz, aber er hat sich ebenso Gewaltthätigkeit und Selbsthilfe zu Schulden kommen lassen, und ebenso muss er trotz seiner Streitlust thatenlos unter Frauenpflege liegen, während draussen die Feinde die Mauern umschliessen. Die übrigen Vertheidiger sind tapfere Freiheitskämpfer und wollen von Übergabe Anfangs nichts wissen. An ihrer Spitze steht die Schlossbesitzerin, an Unerschrockenheit und weiblicher Hoheit ein Abbild der Elisabeth. Ihr Sohn, der einzige Knabe im Epos, erinnert an den Knappen Georg; denn trotz seiner Jugend beschäftigt er sich am liebsten mit Speeren und Rossen, so dass ihm ergraute Soldaten grossen Kriegsruhm

prophezeihen. Aber trotz aller Kühnheit muss sich die Besatzung allmählich zu einem Vertrage bequemen, welcher allerdings nicht, wie im Götz, auf Urfehde hinausläuft, sondern auf ein Turnier. Kaum ist er geschlossen, so erscheint ungeahnter Ersatz: vielleicht ein Anklang an die zeitgemässe Hilfeleistung des treuen Sickingen. — Neben diesen kriegerischen Ereignissen spielt auch eine Liebesepisode: das sanfte Schlossfräulein ist in einen Feind des Hauses verliebt und erklärt sich, gleich der Maria im Goethe'schen Drama, in einer zärtlichen Scene bereit, ihm die Hand zu reichen, um dadurch die Zwietracht der Familien in Freundschaft zu verwandeln. Allein da sich hier der Liebende nicht flatterhaft, sondern ritterlich ehrenhaft bewährt, also kein Contrast zwischen einem biederen Götz und einem wortbrüchigen Weislingen zu zeichnen war, steht diese Episode mit der Haupthandlung in keinem inneren Zusammenhange und verräth sich dadurch um so gewisser als geborgt. So hat Scott den allgemeinen menschlichen Rahmen für seine glänzenden romantischen Detailschilderungen im wesentlichen dem Götz entlehnt, und selbst die Compositionsweise erinnert an den letzteren; denn die Handlung entwickelt sich nicht in ruhigem epischem Fluss, sondern ruckweise, in scenenartigen Situationsbildern.

Ähnlich wirkte der Götz auch noch auf Scotts zweites Epos »Marmion«, veröffentlicht 1808. Die Hauptperson gleichen Namens ist eine Art Weislingen, nur energischer und grossartiger, wie denn Scott überhaupt die seltenen Beispiele menschlicher Niedrigkeit, welche er der Aufnahme in seine Epen würdigte, mit dem idealen Schleier chevaleresker Verklärtheit zu überkleiden pflegt und dadurch Goethe gegenüber an realer Wahrheit verliert. Marmion hat seine ihm innig ergebene Geliebte treulos im Stiche gelassen und stellte dafür einer andern, Clare, nach, welche ihn verschmäht. Die erste stirbt durch ein heimliches Gericht

wie Adelheid im Götz; die letztere ist einem andern Ritter verlobt, muss ihn aber nach einem hastigen Segen in der Burgkapelle sofort in den Kampf entlassen, wie Maria ihren Sickingen. Diese Schlacht findet statt bei Flodden Field (1513); Marmion streitet tapfer, sein Helm schwankt im dichtesten Gedränge auf und nieder, und einige seiner Begleiter schauen ihm von einer Erhöhung aus angsterfüllt zu, wie Selbitz mit seinen Knechten dem Götz. Schliesslich wird Marmion verwundet und muss sterben, halb in Weislingens, halb in Götzens Art. Einerseits nämlich taucht in ihm der quälende Gedanke an seine verlassene Geliebte auf, er glaubt sie zu sehen wie Weislingen den Geist Marias; alle haben ihn verlassen, nur seine zweite Geliebte, die schwer beleidigte Clare, ist in den letzten Augenblicken bei ihm, sie klärt ihn über die Folgen seiner Untreue auf, sie bittet er, für ihn zu beten. Andererseits ist auch der unerschütterte Kampfesmuth des Götz in ihm, und schon ausathmend reckt er sich noch einmal auf und ruft »victory, victory!« Man sieht, wie sich die Nachklänge des Goethe'schen Dramas in Scotts Gedächtnis verwirrten und verdunkelten.

Hatten sich bereits diese beiden Epen vom House of Aspen dadurch unterschieden, dass sie nicht mehr von altbairischen Schlössern, Rittern und Sitten handelten, sondern von altschottischen, so stellte sich Scott im dritten vollends auf nationalen Boden. The Lady of the Lake (1810) weist weder in der Fabel, noch in den Charakteren, noch im Detail einen direkten Einfluss des Götz auf. Auch wenn man in seinen späteren Werken auf den ersten Blick da und dort Anklänge zu finden glaubt, z. B. in der Belagerungsscene im »Ivanhoe« (Lockhart), zeigen sie sich bei näherem Zusehen so umgeformt, dass man sie eher auf verwandte Scenen im Lay of the Last Minstrel und Marmion als auf den Götz zurückführen muss. Der Grund dafür ist aber

nicht etwa in einer geringeren Werthschätzung Goethes zu suchen; denn immer und immer, selbst noch in seinem Todesjahre, sprach Scott von Goethe mit hoher Achtung und dem Gefühle der Verpflichtung und gab dieser Überzeugung in einem Briefe an Goethe 1827 (bei Lockhart) auch schriftlichen Ausdruck. Scott war einfach mit den Jahren reifer und selbstständiger geworden; wer den Geist, die Schaffensmethode eines Dichters erfasst hat, braucht nicht mehr seine Schöpfungen nachzuahmen.

VI. DAS ERSTE VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS.

Die Angriffe der Anti-Jacobiner hatten die erste Periode des Deutschstudiums in England abgeschlossen. Sie verminderten wohl die Anzahl der englischen Goetheverehrer; aber eine so naturnothwendige Culturbewegung wie die Aufnahme der deutschen Literatur und ihres Altmeisters konnten derartige Hindernisse nicht abdämmen, sondern nur läutern. Sie drängten das Goethestudium auf einen engen, aber solideren Weg. Das 19. Jahrhundert zeigte sich ärmer an Enthusiasmus, aber auch vorsichtiger im Absprechen; es ahmte seltener nach, aber dann desto innerlicher. Ein deutliches Beispiel dafür hat uns bereits Schottland geboten: unter dem Eindrucke dieser Verhältnisse war Scott zu einer freieren, originelleren Nachbildung des »Götz« übergegangen. In England äusserte sich diese Wendung zunächst durch eine geänderte Übersetzungstechnik. Rev. *J. Beresford,* Englischlehrer der jungen Königin von Preussen, übertrug kurz vor 1800 die Balladen »König von Thule«, »Fischer«, »Sänger«, »Veilchen« u. a.[1] mit einer Schlichtheit und Treue, welche sie im Vergleich mit Lewis' Paraphrasen zu wahren Aneignungen stempelt. Werther

[1] Gesammelt herausgegeben 1821 als Specimens of German Lyrics.

erfuhr innerhalb zweier Jahre drei neue Übersetzungen (von *W. Render,* 1801, *Dr. Pratt,* 1801 oder 1802, *F. Gotzberg,* 1802), welche im Unterschiede von den früheren nach dem deutschen Original (in zweiter Fassung), und, wie sie wenigstens behaupten, mit möglichst engem Anschluss an dasselbe gearbeitet sind. Auch die Nachahmungen des Werther verrathen ein tieferes Erfassen seines Gehaltes. Er wird nicht mehr blos als ein sentimentales Produkt geschätzt, sondern als ein revolutionäres. Vor allem ist hierbei eine irische Romanschriftstellerin zu nennen, Miss *Sidney Owenson,* später *Lady Morgan.* Wie *Hazlitt, Coleridge*[1] und *Southey*[2] verehrte sie Werther und Rousseau auf *einem* Altar. »Keinen Autor«, sagt sie in ihren Memoiren, »lese ich mit mehr Vergnügen als Goethe und Rousseau; sie sprechen zu meinem Herzen, sie erweitern meine Ideen, sie befreien meinen Geist und kräftigen jene Bande der Menschenliebe, welche mich an meine Mitgeschöpfe knüpfen«. Sie stellte die beiden hoch über Richardson und trieb die Schwärmerei für Werther so weit, dass sie ihn ihrer Freundin nicht durch den Dienstboten senden wollte: »das wäre Profanation«. Aber während in den Gedichten der oben erwähnten Lakisten kein Detaileinfluss des Werther wahrzunehmen ist, zeichnete sie schon in ihrem ersten Romane (1803) in der Hauptperson einen Charakter, welchen man mit Recht einen weiblichen Werther genannt hat; dieselbe erzählt nämlich, natürlich in Briefform, wie sie am Tage, bevor sie mit dem ihr bestimmten Manne vermählt werden sollte, ihrem Geliebten eine Privataudienz gab, und beschreibt sich selbst mit grösster Aufrichtigkeit als ein Weib, welches unter der Maske des Gefühls eine verbrecherische Leidenschaft nährt und nähren

[1] W. Hazlitt, Memoirs (ad 1798).
[2] Life and Correspondence, Brief vom 12. März 1799.

muss. Auch in ihren folgenden Romanen handelt es sich gewöhnlich um emancipirte Frauenzimmer und jacobinischen Aristokratenhass, um abenteuerliche verbotene Liebe und Unbezähmbarkeit der Natur. Aber dabei blieb sie stehen. Sie ist mehr raisonnirend als gedankenhaft; sie eifert nur mit Rousseau gegen die conventionellen Schranken, welche in der civilisirten Welt bestehen, statt sich mit Werther gegen die angeborne Beschränktheit der Menschennatur aufzulehnen. Daher kam sie über den noch halb Rousseau'schen Werther nie hinaus zu den Werken, in welchen Goethe diese Grundidee des Sturmes und Dranges klarer und ausschliesslicher entwickelt hat, und die ganze Seeschule theilte Lady Morgans Schicksal. Coleridge, Hazlitt und selbst die liberale Edinburgh Review (von 1816) hielten alle folgenden Dichtungen Goethes, auch den Faust, für schwächer als den Werther, Southey und Wordsworth lasen sie nicht einmal mehr. Während also Goethe immer tiefer aus der Fülle klassischer Schönheit und physikalischer Erkenntniss schöpfte und schliesslich zu den Müttern hinabstieg, sassen die Vertreter des conservativen Liberalismus, wie Brandes die Lakisten treffend nennt, noch immer auf Lottens Sopha; kaum mahnt je einer ihrer Verse an das titanische Sehnen und Ringen nach dem Übermenschlichen, welches bereits die Anti-Jacobiner in den Dramen des Sturmes und Dranges gefunden hatten (Vorrede zu The Rovers), und welches bereits im Werther, vor allem aber im Faust pulsirt.

Diesem Gefühle Ausdruck zu geben war unter den englischen Dichtern erst *Byron* und *Shelley* vorbehalten. Obwohl beide auf entgegengesetzte Extreme hinausliefen, jener auf einen trostlosen Pessimismus, dieser auf einen Traum von der Wiederkehr eines goldenen Zeitalters, begegneten sie sich doch in der idealen Geringschätzung der bestehenden Verhältnisse, in dem wilden Streben nach dem unendlichen

und grenzenlosen, nach »things beyond mortality«, wie es im »Manfred« heisst, und der allbekannte Werther kann auf sie nicht hierin ohne Einfluss geblieben sein. Wir haben sogar direkte Zeugnisse für ihre Bekanntschaft mit Goethes Erstlingsroman. Der junge Shelley trug sich, wahrscheinlich 1811 oder 1812, mit dem Plane, ihn fortzusetzen oder viel mehr umzugestalten, wobei Albert aus seiner philiströsen Ruhe endlich auffahren und »das rechte Ding in der rechten Weise thun sollte« (Hogg, Life of Shelley p. 488). Also gerade das, was bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts an Werther ausschliesslich gefallen hatte, das passiv sentimentale, wollte er mit drastischem Spotte abschneiden; desto mehr Sinn hatte er für die himmelsstürmerische Idee des Sturmes und Dranges, durch welche der junge Goethe über Rousseau hinausging und bezeichnender Weise sagt er einmal in seinen Essays, Rousseau gehöre bereits der Literaturgeschichte, Goethe aber noch ganz der Gegenwart an. Byron ging noch weiter: er brachte seinen Pessimismus mit dem Werther in unmittelbaren Zusammenhang; als sich nämlich Goethe in »Kunst und Alterthum« über die Selbstquälerei und hypochondrische Stimmung des Manfred aufhielt, entgegnete Byron bedeutsam, dass Goethe selbst »durch ein einziges Prosawerk grössere Lebensverachtung erweckt habe als alle englischen Bände von Poesie, die je geschrieben wurden« (Widmung des Marino Faliero). Auch Shelley's Gemahlin hatte sich tief in Werthers Selbstmordargumente hineingelebt und versuchte in ihrem Romane »Frankenstein or the Modern Prometheus« (1816) nach ihrem eigenen Geständnisse einen ähnlichen Geist zu zeichnen.

Inzwischen waren politische Ereignisse eingetreten, welche die Haltung des englischen Publikums gegenüber der deutschen Literatur wieder stark veränderten. Der Kampf gegen Napoleon hatte Deutschland zum Bundesgenossen der Britten und, wie die Edinburgh Review sich

ausdrückt, zum ersten Reiche des Continents gemacht; in diesem befreundeten, angesehenen Lande aber galt Goethe unbestritten für den grössten lebenden Dichter. Der allgemeine Friede, beförderte ferner den literarischen Verkehr der europäischen Völker; »Dichtung und Wahrheit«, Schlegels »Vorlesungen«, Staëls »Allemagne«, verkündeten jenseits des Kanals Goethes Ruhm. Nicht ohne Rückwirkung blieb es auch, dass jene englischen Dichter, welche von dem Geiste des Götz und Werther zumeist getrunken hatten, die gefeiertsten des Tages wurden; nur aus Scotts Einflusse erklärt es sich z. B., dass zuerst die Edinburgh Review von dem üblichen geringschätzigen Urtheile über den Götz abwich und 1816 in einer Recension über Goethes Autobiographie (XXVI. 310) dies romantische Drama für sein bestes Werk erklärte: in der Burg zu Jaxthausen sei er besser daheim, als in einem modernen Schlosse, und die Schmauserei an der Tafel des Bischofs von Bamberg bereite ihm ein herzlicheres Wohlgefallen als ein klassisches Symposion. Am meisten endlich zur Steigerung der Goethebewunderung hat vielleicht Byron beigetragen, welcher in künstlerischem Enthusiasmus der nationalen Vorurtheile sich entschlug und ihn allein von allen lebenden Dichtern als seinen Meister anerkannte.

Aber die Goethestudien, welche unter diesen günstigen Umständen wieder üppig aufblühten, verfolgten wesentlich andere Ziele als vor der anti-jacobinischen Reaktion. Damals, zur Zeit der französischen Revolution, hatten besonders die Natürlichkeit und Leidenschaft seiner Jugendwerke gefallen; jetzt hingegen, in den Tagen des Friedens, fing man an, sich mehr an dem abgeklärten Gedankengehalt und der vollendeten Form seiner späteren Schöpfungen zu ergötzen. So wird es begreiflich, warum die Motive des Werther in Byrons und Shelleys Dichtungen keinerlei Detaileinwirkung hinterliessen: er bereitete sie nur auf ihre Faststudien vor. Goethes Jugenddramen erweckten in England

vollends nur mehr ein literarhistorisches Interesse, und neben der traurigen Vergessenheit, in welche besonders Clavigo und Stella verfielen, nimmt es sich fast wie Spott aus, dass eines der kleinsten und harmlosesten darunter, das »Fastnachtsspiel von Pater Brey«, Byron in seiner besten Zeit als Muster zu einem satirischen Gedichte auf einen fanatischen Prediger vorschwebte (Trelawny, Records 2. Aufl. 1878 I. 231). Nach dem Bilde des *reifen Mannes* Goethe verlangte die reifer gewordene Nation, und der Mann, welcher ihren Wünschen entgegenkam, war *Thomas Carlyle.* Im Todesjahre Byrons 1824 trat er mit seiner Übersetzung von »Wilhelm Meisters Lehrjahren« hervor und sprach in der Vorrede dazu die Möglichkeit und die Absicht aus, die Wertherartigen Vorstellungen von Goethe, welche in England noch immer vorherrschten, zu beseitigen und seine Persönlichkeit, sein künstlerisches Wesen unverfälscht und aus dem vollen zu zeichnen. Ein entschieden kosmopolitischer Zug lenkte ihn dabei; denn »Geister wie Goethe«, sagt er in der citirten Vorrede, »sind Gemeingut aller Nationen, und aus vielen Gründen sollte jedermann richtige Eindrücke von ihnen haben«. In diesem Sinne wirkte er durch Übersetzungen und kritische Essays; er lehrte seine Landsleute einerseits die Jugendwerke Goethes richtiger würdigen, indem er Scott als die Vollendung des Götzismus, Byron als die gewaltigste Erscheinungsform des Wertherismus hinstellte; und andererseits führte er sie zuerst zu einem eindringenden Verständnisse seiner klassischen Dichtungen »Iphigenie«, »Wilhelm Meister« und »Faust«. Von Carlyles Auftreten an haben wir in England nicht mehr von einem Cultus des jungen, sondern des ganzen Goethe zu sprechen.