

Werk

Titel: Goethes Ansicht über das Wesen der Tragödie

Autor: Düntzer, Heinrich

Ort: Frankfurt a. M.

Jahr: 1882

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0003|log12

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de



4. GOETHES ANSICHT ÜBER DAS WESEN DER TRAGÖDIE.

VON

HEINRICH DÜNTZER.

Alle theoretischen Ansichten Goethes haben in der Anschauung ihren Grund und Boden; Erfahrung und Idee, Beobachtung und Theorie waren so nothwendig bei ihm verbunden wie Empfindung und Dichtung; alles, was er schuf und ersann, gelang ihm nur durch inneres gegenständliches Erfassen; das war für ihn der Archimedische Punkt. »Wenn Sie anfangen zu reflektiren«, schrieb ihm Schiller, »so tritt das innere Licht von Ihnen heraus und bestrahlt den Gegenstand Ihnen und andern«. Zum selbständigen Nachdenken über die seine Seele erfüllende Dichtkunst, ihr Wesen, ihre Arten und alles, was zu ihrer Theorie gehört, konnte er nur durch den Drang nach neuen Schöpfungen oder das Verlangen, bedeutende Dichtwerke sich zum klaren Bewusstsein zu bringen, sich getrieben fühlen, und dass dies verhältnissmässig spät geschah, erst zur Zeit seiner Verbindung mit Schiller lebhafter hervortrat, lag im Gange seiner Entwicklung.

Freilich finden wir schon den Knaben mit der Theorie des Dramas beschäftigt, aber dazu hatte ihn sein junger französischer Freund veranlasst, der ihm so viel von den drei Einheiten seines heimischen klassischen Dramas vorgeschwatzt, dass er sich einen ausreichenden Begriff davon verschaffen musste. Doch nachdem er mit den Vorreden von Corneille und Racine, des erstern Abhandlung über die drei Einheiten und dem Streite über den »Cid« sich einige Zeit gequält, warf er den ganzen »Plunder« zur Seite, hielt sich an die Dramen selbst, ja er versuchte die Dichtung einer Tragödie in französischer Sprache, wobei er aber bald seine Unzulänglichkeit empfand. Ein paar Jahre später trieb ihn seine grenzenlose Wissbegierde zu der Abhandlung über das Trauerspiel, die Nicolai vor längerer Zeit in der »Bibliothek der schönen Wissenschaften« veröffentlicht hatte. Aber diese, welche den Zweck der Tragödie in die Erregung der Leidenschaften setzte und nach ihnen die verschiedenen Arten derselben bestimmte, unterhielt ihn mehr als dass sie wesentlichen Einfluss auf seine Auffassung geübt hätte; wirksamer war Klopstocks biblisches Drama »Salomo«, das ihn sogar zu einem Trauerspiel »Belsazar« reizte. Wol erst als Leipziger Student las er des Aristoteles »Poetik« in der Übersetzung von Curtius. »Ich erinnere mich recht gut«, schrieb er den 6. Mai 1797 an Schiller, »dass ich vor dreissig Jahren diese gelesen, und doch auch von dem Sinne des Werks gar nichts begriffen habe«. Curtius hatte seine Übersetzung nicht bloß mit weitläufigen sachlichen Anmerkungen, sondern auch mit Abhandlungen von dem Wesen und wahren Begriffe der Dichtkunst, von den Personen eines Heldengedichts, von der Absicht des Trauerspiels, von den Personen und den Vorwürfen der Komödie und von der Wahrscheinlichkeit ausgestattet. Das Trauerspiel sollte nach Curtius die Triebe der Menschlichkeit pflegen, erwecken und unterhalten, Liebe zur Tugend,

Hass des Lasters bewirken und die Leidenschaften verbessern. Das war jene sittliche Richtung, die Goethe als Knabe dem Vater gegenüber vertheidigt hatte, als es galt, den Nutzen seines Theaterbesuches hervorzukehren, die auch Lessing längere Zeit verfocht. Aber weder diese noch andere theoretische Schriften, die er in dem gelehrten Leipzig las, übten eine nachhaltige Wirkung auf ihn, dagegen ergriff ihn Lessings »Minna«, die auch auf seine eigenen Versuche Einfluss gewann. Alle Stücke beurtheilte er rein nach dem Eindrücke, den sie auf ihn machten. So verspottete er den aufgeblasenen Tugendübermuth des gespreizten »Medon« seines Lehrers Clodius; vor Gerstenbergs »Ugolino« hatte er alle Achtung, aber seine Grässlichkeit stiess ihn ab. In Lessings »Dramaturgie« begeisterte ihn die Verwerfung der beschränkenden, von den Franzosen aufgezwungenen drei Einheiten, da sie seinem eigenen Freiheitsdrang entsprach, wie die bewundernde Hinweisung auf Shakespeares Riesengeist zu der staunenden Verehrung des britischen Meisters stimmte, die ihn in Strassburg mächtig hinriss; aber von der Theorie und den Regeln des Dramas konnte jetzt bei ihm um so weniger die Rede sein, als er sich durch Shakespeare über jede Beschränkung hinweggerückt fühlte. Alles schien ihm jetzt einzig auf dem Geist des Dichters zu beruhen, der, Natur und Geschichte durchdringend, aus lebendigem Gefühle heraus dichte. Herders warme Anregung trug über Lessings verständig geistreiche Entwicklung den Sieg davon: was sollte ihm eine trockene, vom dichterischen Geist, der allein das Echte und Rechte fühle, verlassene Theorie, was abgezogene Regeln des nüchtern beobachtenden Kunstrichters! Sulzers Artikel über das Drama in dessen damals gepriesener »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« hielt er für die schwächsten von allen. Als er dessen Schrift: »Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur

und besten Anwendung« in den »Frankfurter gelehrten Anzeigen« besprach, schien ihm der als grosser Philosoph gerühmte Verfasser in seiner Theorie das arme Publikum nach Art der Alten mit einer exotischen Lehre abzuspeisen; diese Bogen seien nur für den Schüler, der Elemente suche, und für den ganz leichten Dilettanten nach der Mode. Solle irgend eine spekulative Bemühung den Künsten nützen, so müsse sie gerade den Künstler angehen, seinem natürlichen Feuer Luft machen; um diesen allein sei es zu thun, dieser dürfe keine Seligkeit des Lebens fühlen als in seiner Kunst, müsse da, in sein Instrument versunken, mit allen seinen Empfindungen und Kräften leben. »Gott erhalte unsere Sinnen und bewahre uns vor der Theorie der Sinnlichkeit, und gebe jedem Anfänger einen rechten Meister!« rief er aus. Da ein solcher aber nicht immer und überall zu haben, so wünschte er von einem Künstler und Liebhaber eine Schilderung seiner Bemühungen, der Schwierigkeiten, die ihn am meisten aufgehalten, der Kräfte, mit denen er überwunden, des Zufalls, der ihm geholfen, des Geistes, der in gewissen Augenblicken über ihn gekommen und ihm auch sein Leben erleuchtet, bis er zuletzt, immer zunehmend, sich zum mächtigen Besitz hinaufgeschwungen.

Um alle Regeln dramatischer Dichtung und insonderheit die Tragödie unbekümmert, wollte er nur den Gegenstand, der ihn ergriffen hatte, mit allen Kräften packen und ihn zu hinreissender Darstellung bringen. So hatte er, ohne nach der Theorie zu fragen, mit leidenschaftlicher Lust und aller Stärke, die er in sich fühlte, die freie Dramatisirung der Geschichte des Götz unternommen, um das Bild dieses letzten Ritters, der im Kampf mit der entarteten Zeit seinen Untergang gefunden, der Nachwelt in anschaulicher Gestalt vorzustellen, ohne an die Bühne zu denken. Mit gleicher Begeisterung wollte er das Leben

und den Tod des Sokrates dramatisiren, damit dieser philosophische Heldengeist, welcher der Nichtswürdigkeit zum Opfer gefallen, in seinem vollen Licht erscheine. Mit künstlerischer Meisterschaft sollte das innere Leben seines Gegenstandes frisch empfunden vor die Seele des Lesers treten. Der erste Entwurf seines »Götz« schien ihm zu seinem Ärger nur *gedacht*, und denselben Vorwurf machte er der bald darauf erscheinenden »Emilia Galotti«, wie hoch dieses Trauerspiel auch sonst stehen möge; denn man könne das Warum von jeder Scene, ja fast von jedem Worte auffinden. Vom Drama wandte er sich bald ab, die griechischen Lyriker erfüllten seine Seele, besonders Pindar, und schon begann er zu ahnen, »Schönheit und Grösse würden sich mehr in sein Gefühl weben«, so dass er »Gutes und Schönes thun, reden und schreiben werde, ohne dass er es wisse«. Mit innigstem Genusse las er in Herders »Fragmenten« dessen Äusserungen über die Art, wie bei den Griechen Gedanke und Empfindung den Ausdruck gebildet, wie alles Leben der Dichtkunst ausgestorben, seit der Ausdruck nichts als Kunst geworden, da man ihn von dem, was er ausdrücken solle, abgetrennt, seit man die Dichtung der Mutter Natur entführt, in das Land der Kunst gebracht und als eine Tochter der Künstelei angesehen. Das »Gewäsche« der Theoretiker, das auch in einer »Menge dramatischer Blätter« sich ergoss, war ihm gründlich verhasst, die Bühne zuwider geworden, da sie »dem Eigensinne eines tausendköpfigen und ungebildeten Publikums und dem Muthwillen der Schreiber- und Übersetzerzunft ausgesetzt bleibe«. Wie sehr er aber trotz seines genialen Dranges, ja gerade durch diesen zur künstlerischen Ausbildung, besonders zur zusammenstimmenden Einheit strebte, zeigt seine Bearbeitung des Entwurfes des »Götz«. »Meine Ideale wachsen täglich aus an *Schönheit* und *Grösse*«, durfte er wenige Monate später einem Freunde vertrauen.

Schwebten ihm aber auch die höchsten idealen Forderungen vor der Seele, so drängte es ihn doch in den gangbaren Formen seine dramatische Kraft zu versuchen, »damit die Kerls sehen«, schrieb er, »dass nur an mir liegt Regeln zu beobachten und Sittlichkeit, Empfindsamkeit darzustellen«. Der Zufall führte ihm die Geschichte Clavigos zu, die er »mit möglichster Simplicität und Herzenswahrheit« dramatisirte, doch übte er daran nicht allein seine dramatische Feder, sondern schuf ein in sich vollendetes, die Seele hinreissendes bürgerliches Trauerspiel. Daneben sann er auf »grosse« Dramen, wozu er, wie er einem Freunde verrieth, das interessante Detail in der Natur und in seinem Herzen fand.

An Merciers »Du Théâtre« (1773) nahm er fast nur insofern Theil, als dieser sich gegen manche gangbare Vorurtheile richtete, seine Prüfung der Ansichten der bisherigen Poetiken über das Theater berührte ihn kaum; wie er selbst über die dramatische Form dachte, sprach er in der Einleitung eines auf bildende Kunst bezüglichen Anhangs aus, den er dem Übersetzer H. L. Wagner lieferte. »Es ist endlich einmal Zeit, dass man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hiess. Auch geht unser Verfasser ziemlich stracks auf den Inhalt los, der sich sonst so von selbst zu geben schien. Deswegen gibts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äussern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will. Unser Kopf muss übersehen, was ein anderer Kopf fassen kann, unser Herz muss empfinden, was ein anderes füllen mag. Das Zusammenwerfen der Regeln gibt keine Ungebundenheit, und wenn ja das Beispiel gefährlich sein sollte, so ists doch im Grunde besser, ein verworrenes Stück machen als ein kaltes. Freilich

wenn mehrere das Gefühl dieser innern Form hätten, die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobne Geburten des Geists anekeln. Man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken wie jeden Roman zum Schauspiel zerstückeln! . . . Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein- für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wems nicht gegeben wird, wirds nicht erjagen; es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchymisten, Gefäss und Materie, Feuer und Kühlbad. So einfach, dass es vor allen Thüren liegt, und so ein wunderbar Ding, dass just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen«. Dem wahren dramatischen Dichter stellt er darauf denjenigen entgegen, der für das Theater arbeiten will; dieser müsse freilich die Natur auf sich beruhen lassen, dagegen die Bühne studiren, was er mit launiger Geringschätzung ausführt.

Dieselbe Stellung zur Theorie behauptete Goethe während der elf ersten Weimarischen Jahre, wenn auch seine Anschauung zu grösserer Reinheit gelangte, der stürmische Drang sich beruhigte und das Lesen der alten Tragiker seinen Einfluss übte. Der Plan der »Iphigenie«, in welcher er den Kampf mit Euripides wagte und dem antiken Drama ein von christlicher Humanität erfülltes entgegensustellen gedachte, führte ihn auch zu dem Fabelbuche des Hyginus, aus welchem er die Sagen vom Geschlechte des Tantalus sich lebhaft einprägte. Dass er ihn nicht, um Stoffe zu finden, aufgeschlagen, er noch weniger sich bewusst war, dass Hyginus bei vielen Geschichten den Inhalt griechischer Tragödien wiedergebe, zeigt die Äusserung an Schiller vom 29. August 1798: »Hygin hat mir auch, so oft ich ihn aufgeschlagen, Freude gemacht; es wird mir sehr lieb sein, ihn einmal im ganzen mit Ihnen durchzugehen«. Von

einer damaligen Beschäftigung mit der »Poetik« des Aristoteles zeigt sich keine Spur, ja die oben angeführte Äusserung an Schiller von 1797 beweist, dass er diese seit den sechziger Jahren nicht mehr gelesen. So scheint denn Vahlen's Annahme in der Abhandlung »Aristoteles und Goethe« (1874), dem Dichter habe, als er in Italien von dem Plane einer »Iphigenie in Delphi« überrascht wurde, die Äusserung des Aristoteles von der tragischsten Art der Handlung vorgeschwebt, schon hiernach kaum annehmbar. Wenn Goethe erzählt, er habe das Glück gehabt, als er in aller Frühe von Cento wegfuhr, zwischen Schlaf und Wachen den Plan zu dieser zweiten »Iphigenie« rein zu finden¹, worin es einen fünften Akt und eine Wiedererkennung gebe, deren nicht viele aufzuweisen sein sollten, er selbst habe darüber wie ein Kind geweint, so stimmt er hierin nach Vahlen ganz mit Aristoteles überein, der als beste Art der Lösung die bezeichnet, wenn der, welcher eine Schreckensthat ausführen will, in diesem Augenblick durch die Wiedererkennung davon abgehalten wird. Auf diese bei Hygin gefundene Wendung sei Goethe bei Umbildung seiner »Iphigenie auf Tauris« gekommen, und sie habe ihn wegen ihrer hohen Rührung ausserordentlich angesprochen, wobei wir denn auch hören, Goethe habe keine andere Wirkung der Tragödie gekannt, als die mächtige Erregung des Mitleides. Dass Goethe wie ein Kind weinte, geht nicht auf die stoffliche Wirkung, die künstlerische Freude war es, die ihm die Thränen entlockte. Er selbst äusserte gegen Schiller, eigentlich sei es das Schöne, das Wahre, was ihn, oft bis zu Thränen, rühren könne. Auch sein Souffleur in den »Lehrjahren« weint nicht bei den sogenannten rührenden Stellen, sondern bei den schönen,

¹ Vgl. meine Ausführung im »Literaturblatt für Germanische und Romanische Philologie« 1881, 239 f.

»aus welchen der reine Geist des Dichters gleichsam aus hellen, offenen Augen hervorsieht«. Riemer berichtet, er habe gesehen, wie bei grossen, edlen, rührenden Zügen und Motiven aus der Geschichte, der Kunst, dem Leben der Menschen Goethe Thränen in die Augen gekommen, habe er selbst sie erzählt oder sie von andern vortragen hören. So rührte den Dichter auch die einzige Schönheit des tragischen Motivs, dass die leidenschaftliche Verzweiflung der Elektra diese fast getrieben den Tod des Orest an der eigenen Schwester zu rächen, deren hohe sittliche Reinheit den Bruder gerettet und die Unbändigkeit des Geschlechts des Tantalus gesühnt hatte. Goethe selbst sagt dreissig Jahre später, wenn diese Scene gelungen, so wäre nicht leicht etwas Grösseres und Rührenderes auf dem Theater gesehen worden. Das Grosse lag eben in dem durchgeführten Kontraste der von gleich inniger Liebe getriebenen Schwestern, das Rührende in der glücklichen Abwendung der grausen That, der aus dem schaurigsten Unglück in die wonnigste Freude versetzten Elektra und der nach so fürchterlicher Noth erfolgten Wiedervereinigung der drei Geschwister. Wir wissen gar nicht, dass Goethe die von Aristoteles erörterte Frage besonders erwogen hat, wie er ja auch manches andere, was in der »Poetik« behandelt wird, nicht weiter verfolgt.

Führte ihn auch das italienische Theater zu manchen Betrachtungen über das, was auf das Volk besonders wirke und was den Italienern als Südländern eigen sei, suchte er auch besonders über den Charakter ihres Singspiels ins Klare zu kommen, zu theoretischen Betrachtungen über die Tragödie gelangte er nicht. Von Rom schreibt er am 6. Juli 1787, er habe in Italien so viele Gelegenheit, über allerlei Kunst zu denken, dass sein »Wilhelm Meister« recht anschwelle, aber diese Gedanken dürften sich mehr auf die bildende Kunst bezogen haben, die Dichtung nur zur Vergleichung

herangezogen worden sein. Freilich sollte schon nach dem Plane des Romans auf Veranlassung des »Hamlet« über Shakespeare gehandelt werden, und auch die Vergleichung des Dramas mit dem Roman, die wir jetzt V, 7 finden, dürfte im Entwurf ausgeführt gewesen sein, aber jedenfalls erhielt diese erst später ihre jetzige knappe Darstellung. Schiller schrieb im Jahre 1795 an Körner, Goethe sei bei der Revision des Romans auf eine interessante Materie über den Unterschied des Romans und des Dramas gekommen, und wir wissen, dass er im fünften Buche auf Schillers Erinnerung wegen des »theoretisch-praktischen Gewäses« über die Schauspielkunst »die Schere wirken liess«.

Als Goethe 1791 die Leitung des herzoglichen Theaters übernahm, fand er die deutsche Bühne äusserst verwildert; von Originalität, Erfindung, Charakter, Einheit und Ausführung eines Kunstwerks habe niemand den mindesten Begriff, schrieb er damals an Reichardt. Dem Geschmack des Publikums musste er, besonders da nur ein mässiger Zuschuss vom Herzog gegeben wurde, zunächst Rechnung tragen, blos dadurch suchte er die Bühne etwas aus dem Schlendrian zu bringen, dass er auf lebendiges Zusammenspiel wirkte und von Zeit zu Zeit ein bedeutendes Stück brachte. So gelang es ihm mit Shakespeares »König Johann«, auch mit seinem eigenen »Grosskophta«, wogegen sein »Egmont«, auf dessen Wirkung er zuversichtlich gerechnet hatte, misslang. Leider hatte letzterer auch durch Schiller in der »Literaturzeitung« eine Beurtheilung erfahren, mit deren künstlerischer Würdigung Goethe nichts weniger als einverstanden sein konnte. Dieser, der sich viel mit der Theorie des Dramas beschäftigt, hatte das Stück zu der dritten Gattung der Tragödie gerechnet, deren Stoff Charaktere seien, wobei er die Frage unerörtert liess, ob diese von Shakespeare aufgebrachte Gattung mit dem letzten Zweck der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, sich vertrage.

Gleich am Anfange von Goethes Verbindung mit Schiller kam es zu manchen Verhandlungen über die Kunst, und es ward der Wirkung des Dramas gedacht, besonders in Bezug auf die vom Freunde beabsichtigten »Malteser«, zu deren Vollendung Goethe drängte; aber auf die eigentliche Theorie der Tragödie ging man nicht ein. Im Mai 1795 kam Goethe an die letzte Durchsicht des fünften Buches der »Lehrjahre«, worin er den Unterschied zwischen Roman und Drama bezeichnete, ohne des Epos, von dem jener eine Abart ist, (er nennt seinen Roman ein »Pseudoepos«), irgend zu gedenken. Diese Dichtarten, heisst es hier, seien nicht allein durch ihre äussere Form verschieden, dadurch, dass in dem einen die Personen reden, in dem andern von ihnen erzählt werde, sondern auch durch ihren Inhalt. Der Roman stelle vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten, das Drama Charaktere und Handlungen dar, woraus mehrere Eigenthümlichkeiten beider gefolgert werden. Weiter ist hervorgehoben, dass im Roman der Zufall sein Spiel haben dürfe, aber immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkt werden müsse, er wohl pathetische, aber nie tragische Situationen hervorbringen dürfe, wogegen im Drama das Schicksal walte, das die Menschen ohne ihr Zuthun durch unzusammenhängende äussere Umstände zu einer unvorhergesehenen Katastrophe hindränge; dieses müsse immer fürchterlich sein, im höchsten Sinne tragisch werde es, wenn es schuldige und unschuldige Thaten in eine unglückliche Verknüpfung bringe. Schiller war mit diesen Bestimmungen, über die Goethe ausführlicher mit ihm sprach, ganz einverstanden, besonders zog ihn der Gegensatz des Zufalls und des Schicksals an, den Goethe zuerst entschieden betonte. Bei seinem Plane des »Wallenstein« bedauerte er, dass das eigentliche Schicksal in demselben noch zu wenig, der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück thue, doch tröstete er sich einiger-

massen mit dem Beispiele des »Macbeth«, wo auch das Schicksal viel weniger Schuld habe als der Mensch selbst. In der Verspottung der neuen Tragiker, welche die »Xenien« brachten, liess er den Schatten Shakespeares fragen, woher diese denn das grosse gigantische Schicksal nähmen, »welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt«. In denselben »Xenien« spottet Schiller auch über die Behauptung des an Gräcomanie leidenden Fr. Schlegel, das endliche Resultat der griechischen Tragödie sei »die höchste Harmonie im allergewaltigsten, aber dennoch schönen Schmerz«, wogegen das der neuern »die höchste Disharmonie der zerrütteten Natur im dissonirenden Weltall, dessen tragische Verworrenheiten sie im getreuen Bilde schrecklich abspiegle«.

Zu theoretischen Betrachtungen über das Drama wurde Goethe erst im März 1797 geführt, als er zu Jena mit der Vollendung von »Hermann und Dorothea« beschäftigt war, in welche schon der Plan eines zweiten Epos hereinspielte. Seine damaligen Gespräche mit Schiller »brachten alle Ideen über epische und dramatische Kunst in Bewegung« und liessen diesen, der unterdessen Shakespeare und Sophokles las, »tiefere Blicke in das Wesen der Kunst thun«. Nach Goethes Abreise bildeten das epische und das dramatische Gedicht den fortlaufenden Gegenstand der brieflichen Verbindung, da der Plan des »Wallenstein« Schiller in steter Bewegung hielt, Goethe sich mit dem seines zweiten Epos trug. In der Tragödie beruhe der Hauptpunkt auf Erfindung einer poetischen Fabel, bemerkte Schiller; die Charaktere seien bei den Griechen nicht Individuen, wie bei Shakespeare und Goethe, sondern mehr oder weniger idealische Masken, doch leide die Wahrheit dabei nichts, da sie blos logischen Wesen ebenso entgegengesetzt seien wie Individuen. Goethe fügte den Vergleich mit der bildenden Kunst hinzu, wo die Gestalten gleichfalls Abstrakte seien, die ihre Höhe

durch den Stil erhielten, über den er gleich nach seiner Rückkehr aus Italien sich in einem besonderen Aufsätze ausgesprochen hatte. Der Jenaische Freund meinte, den Künstlern und Dichtern geschehe schon dadurch ein grosser Dienst, wenn man sie belehre, was man von der Wirklichkeit fallen lassen müsse. Goethe gestand, wie viele Vortheile er bei seinem epischen Gedicht von der bildenden Kunst gehabt, da bei einem gleichzeitigen, sinnlich vor Augen stehenden Werke das Überflüssige weit mehr auffalle, als bei einem, das in der Succession vor den Augen des Geistes vorübergehe; im ganzen und einzelnen, meinte er, komme alles darauf an, dass in der Handlung kein Moment dem andern gleich sei, die Charaktere zwar bedeutend von einander abständen, aber doch unter *ein* Geschlecht gehörten.

Zunächst wurde Goethe durch eine »kritisch-historisch-poetische Arbeit« über die patriarchalische Überlieferung des Zuges der Kinder Israel in der Wüste von diesen theoretischen Gedanken abgebracht; er las aber neben dem alten Testament und Eichhorns Einleitung in dasselbe eifrig den Homer und vertiefte sich in Wolfs »Prolegomena«, wobei ihm die »wunderlichsten Lichter« aufgingen. Einige durch Homer angeregte Gedanken über das epische Gedicht theilte er dem Freunde mit. Der Verstand, bemerkte er, mache an dieses, da es mit der grössten Ruhe und Behaglichkeit angehört werden solle, vielleicht mehr Anforderungen als an andere Dichtarten. Eine Haupteigenschaft desselben schien ihm, dass es immer vor- und zurückgehe, wonach alle retardirenden Motive episch seien, doch dürften es keine eigentlichen Hindernisse sein; diese gehörten ins Drama. Sollte das Erforderniss des Retardirens, welches durch die beiden Homerischen Gedichte so überschwenglich erfüllt werde, wesentlich und unerlässlich sein, so würden alle geradehin nach dem Ende zu schreitenden Plane völlig zu

verwerfen sein oder als eine subordinirte historische Art angesehen werden müssen. Umgekehrt sei es mit dem Drama. Diese Idee leuchtete Schiller ganz ein, doch glaubte er nach Goethes Äusserung über die Ruhe und Behaglichkeit, mit welcher das epische Gedicht angehört werden solle, einen andern Hauptcharakter desselben zu erkennen, dessen gerades Gegentheil sich im Drama finde, die Selbständigkeit seiner Theile. Der Zweck des epischen Dichters sei die aus dem Innersten herausgeholte Wahrheit; er schildere uns bloß das ruhige Dasein und Wirken der Dinge nach ihren Naturen; sein Zweck liege schon in jedem Punkte seiner Bewegung. Da er uns die höchste Freiheit des Gemüthes erhalte, so erzeuge er alle Anforderungen, die in der Integrität und in der allseitigen vereinigten Thätigkeit unserer Kraft gegründet seien. Ganz im Gegentheil raube uns der tragische Dichter unsere Gemüthsfreiheit, und indem er unsere Thätigkeit nach einer Seite richte und concentriere, vereinfache er sich sein Geschäft um vieles. Schiller ging hier von dem leidenschaftlichen Gange des Dramas aus, während Goethe seine Beobachtung an den Homerischen Gedichten gemacht hatte, und so setzte er an die Stelle des Verstandes im Gegensatze zu der leidenschaftlichen Aufregung des Dramas die Integrität aller Theile. Goethe¹ dankte Schiller für die fortgesetzten Betrachtungen über das epische Gedicht und sprach die Hoffnung aus, dieser werde bald nach seiner Art in einer schönen Folge die Natur und das Wesen desselben entwickeln. Er selbst habe unterdessen das Gesetz der Retardation einem höhern unterzuordnen gesucht, und es scheine

¹ Dieser Brief findet sich vollständig zuerst in der vierten Ausgabe des Briefwechsels (Nro. 301), die Vollmer nach den Handschriften mit grösster Sorgfalt gegeben und dadurch zuerst eine sichere Grundlage geschaffen hat. Auch Schillers Antwort, die früher in zwei Briefen in umgekehrter Folge gegeben war, ist hier zuerst richtig gestellt.

ihm unter demjenigen zu stehen, welches gebiete, dass man von einem guten Gedichte den Ausgang wissen könne, ja müsse, und eigentlich das *Wie* bloß das Interesse machen dürfe; dadurch erhalte die Neugierde gar keinen Antheil, und so könne, wie Schiller sage, sein Zweck in jedem Punkte seiner Bewegung liegen. Auch habe das epische Gedicht den grossen Vortheil, dass seine Exposition, möge sie noch so lang sein, den Dichter gar nicht genire, ja, dass er sie, wie in der Odyssee sehr künstlich geschehen sei, in die Mitte des Werkes legen könne. »Denn auch diese retrograde Bewegung ist wohlthätig; aber eben deshalb, dünkt mich, macht die Exposition dem Dramatiker viel zu schaffen, weil man von ihm ein ewiges Fortschreiten fordert und ich würde das den besten dramatischen Stoff nennen, wo die Exposition schon ein Theil der Entwicklung ist«. Sein neuer epischer Plan habe keinen einzigen retardirenden Moment, sondern alles schreite von Anfang bis zu Ende in einer geraden Reihe fort. Nun frage es sich, ob sich ein solcher Plan auch für einen epischen ausgeben könne, da er unter dem allgemeinen Gesetz begriffen sei, dass das eigentliche *Wie* und nicht das *Was* das Interesse mache, oder ob ein solches Gedicht zu einer subordinirten Klasse historischer Gedichte gehöre. Schiller möge sehen, wie sich diese zerstreuten und flüchtigen Gedanken etwa besser ausarbeiten und verknüpfen liessen. Er selbst habe bis jetzt keine interessantere Betrachtung als über die Eigenschaften der Stoffe, inwiefern sie diese oder jene Behandlung forderten. Der Freund meinte, die Forderung des Retardirens folge unzweifelhaft aus einem höhern epischen Gesetze, dem auch wol auf einem andern Wege Genüge geschehen könne. Es gebe zwei Arten des Retardirens: die eine liege in der Art des Weges, die andere in der Art des Gehens, und die letztere könne, wie ihm scheine, auch bei dem geradesten Wege sehr gut stattfinden.

Goethes Formel, dass eigentlich nur das *Wie*, nicht das *Was* beim epischen Gedichte in Betrachtung komme, schien ihm zu allgemein und auf alle pragmatischen Dichtarten anwendbar. Schiller fand den Unterschied zwischen dem Epiker und dem Dramatiker darin, dass die Handlung beim letztern der Zweck, beim erstern nur Mittel zu einem absoluten ästhetischen Zwecke sei, woraus er sich vollständig erklären könne, weshalb dieser rascher und direkter fortschreiten müsse, jener bei einem zögernden Gange besser seine Rechnung finde. Auch scheine ihm daraus zu folgen, dass der Epiker wol thue, sich solcher Stoffe zu enthalten, die den Affekt der Neugierde oder der Theilnahme schon für sich selbst stark erregten, wobei also die Handlung zu sehr als Zweck interessire, um sich in den Grenzen eines bloßen Mittels zu halten. Dieses fürchte er einigermaßen von Goethes neuem Plane, doch dürfe er seiner poetischen Übermacht über den Stoff das Mögliche zutrauen. In einer Nachschrift ging er auf das von Goethe über die Exposition Bemerkte ein. Es gebe dramatische Stoffe, wo die Exposition nicht bloß ein Theil der Entwicklung, sondern gleich Fortschritt der Handlung sei. Dem Epiker möchte er eine Exposition gar nicht zugestehen, wenigstens nicht in dem Sinne, wie sie der Dramatiker gebrauche. Bei jenem seien Anfang und Ende beinahe von gleicher Bedeutung, und es müsse deshalb die Exposition nicht, weil sie zu etwas führe, sondern weil sie selbst etwas sei, uns interessiren, wogegen der Dramatiker, weil er seinen Zweck in die Folge und an das Ende setze, den Anfang mehr als Mittel behandeln dürfe. Letzterer stehe unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der Substantialität; bei jenem dürfe etwas als Ursache von etwas anderem dasein, bei diesem müsse sich alles um seiner selbst willen geltend machen. Wenn Goethe sich in seiner Antwort mit dem vom Freunde über Drama und

Epos Gesagten sehr einverstanden erklärte, so bezog sich dies mehr auf die Gründe, die Schiller gegen seine Bemerkungen angeführt hatte, als auf dessen eigene Aufstellungen, die er nicht bestreiten mochte, doch konnte er sich nicht enthalten, in einer Nachschrift noch einige Sätze in Bezug auf ihre »dramatisch-epische Angelegenheit« aufzustellen, bei denen er die Zustimmung des Freundes voraussetzen zu dürfen glaubte. Im Einklang mit dem, was er unter Schillers Beistimmung früher über den Unterschied des Romans und des Dramas bemerkt hatte, äusserte er: »Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal oder, welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da- oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muss ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entriren als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden u. s. w. Im Epos ist es gerade umgekehrt: blos der Verstand, wie in der Odyssee, oder eine zweckmässige Leidenschaft, wie in der Ilias, sind epische Agentien«.

Goethe las darauf wieder einmal die alte Übersetzung der »Poetik« des Aristoteles. Er fand, dieser halte sich ganz an die Erfahrung, und er trete, wenn er dadurch etwas zu materiell werden sollte, dafür auch meistens desto solider auf. Wenn er dessen ganze Ansicht der Dichtkunst sehr belebend fand, so musste ihm dagegen die Aufstellung von A. W. Schlegel in der Beurtheilung von »Hermann und Dorothea«, wonach das Epos gar keine Einheit habe, es keine einfache untheilbare Handlung sei, äusserst haltlos scheinen, da es danach aufhören würde, ein Gedicht zu sein. »Ich habe indessen über unsere bisherigen Verhandlungen einen Auszug aus Ihren Briefen gemacht«, meldet er Schiller, den er zur weiteren Ausarbeitung der Sache aufforderte. Dieser Aufsatz »Ueber epische und dramatische Dichtung

von Goethe und Schiller«¹ enthält gar nichts von Schiller, sondern nur Goethes eigene Ansicht. Wie er die Unterscheidung von Roman und Drama damit begonnen hatte, dass wir in beiden menschliche Natur und Handlung sehen, so geht er auch hier von dem beiden Dichtarten Gemeinsamen aus, dass sie den Gesetzen der Einheit und der Entfaltung unterworfen seien, woran sich die Ähnlichkeit der Gegenstände und die Verwendung aller Arten der Motive schliessen. Der grosse wesentliche Unterschied beruhe darin, dass der Epiker die Begebenheit als vollkommen *vergangen vortrage*, der Dramatiker als vollkommen *gegenwärtig darstelle*. In dem Gegensatze des *Vortrages* und der *Darstellung* folgt er dem Aristoteles. Freilich hatte die Übersetzung in der Begriffsbestimmung der Tragödie den wichtigen Punkt, dass sie von *Spielenden* dargestellt werde, ganz verwischt, aber in der weiteren Erörterung las er doch auch hier: »Die Nachahmung geschieht durch handelnde Personen«. Den Unterschied des *Vergangenen* und *Gegenwärtigen* führte er nicht weiter aus, sondern bemerkte, die Gesetze beider Dichtarten könne man am besten aus der Art des Vortrages herleiten, wenn man sich den *Rhapsoden* mit seinem *ruhig horchenden*, den *Mimen* mit seinem *ungeduldig schauenden und hörenden* Kreise denke; daraus müsse sich ergeben, was jeder dieser Dichtarten am meisten fromme, welche Gegenstände und Motive sie vorzüglich wählen werde. Bei den Gegenständen hebt er wieder zunächst das Gemeinsame hervor; sie sollen rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein: dann erst geht er auf den Gegensatz ein, dass das Epos vorzüglich persönlich beschränkte Thätigkeit, die Tragödie persönlich beschränktes Leiden vorstelle. So konnte er die Bestimmung

¹ Er befindet sich nicht mehr beim Briefwechsel; dass er die Überschrift ursprünglich gehabt, kann man bezweifeln. Vgl. Vollmer I, 370.

umgehen, dass die Tragödie durch Furcht und Mitleid wirke, die eben durch die anschauliche Darstellung des Leidens erregt werden. Schiller hatte in einem frühern Aufsätze als Zweck der Tragödie Rührung, als ihre Form Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung bezeichnet. Weiter wird hervorgehoben, dass das epische Gedicht den ausser sich wirkenden, die Tragödie den nach innen geführten Menschen vorstelle, wonach sich für das erstere die Forderung einer gewissen sinnlichen Breite ergebe, während die Handlungen der echten Tragödie nur wenigen Raumes bedürfen. Sodann geht er auf die Motive über, von denen das Drama sich vorzüglich der vorwärtsschreitenden bediene, das epische Gedicht fast ausschliesslich der rückwärtsschreitenden, die retardirenden in beiden Dichtarten von grösstem Vortheil seien, die zurückgreifenden und vorgeifenden in beiden zur Vervollständigung dienten. Auch wie die ihnen gemeinsamen drei Welten zum Anschauen gebracht werden, ist erörtert: bei der nächsten physischen Welt stehe der Dramatiker meist auf *einem* Punkte fest, während der Epiker sich freier in einem grössern Lokal bewege; die entferntere physische Welt, die Natur, bringe der Epiker durch Gleichnisse näher, deren sich der Dramatiker sparsamer bediene. Endlich wird die verschiedene Art der Behandlung aus dem Gegensatze des Rhapsoden und Mimen hergeleitet. Der erstere werde die Zuhörer zu beruhigen suchen, nach Belieben rück- und vorwärts greifen, da er es nur mit der Einbildungskraft zu thun habe, dagegen wolle der Mime, dass man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten theile und sich selbst über ihn vergesse. »Der zuschauende Hörer muss von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muss leidenschaftlich folgen; seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie

machen, und selbst was erzählt wird, muss gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden«. Von der sittlichen Forderung, die man in den Aristoteles hineinrug, war hier keine Rede; das Drama soll nur die der Kunstform eigene Wirkung auf die Zuschauer üben, diese sollen durch die persönliche Darstellung ergriffen, hingerissen werden.

Hiermit waren die theoretischen Verhandlungen über Epos und Drama zwischen den Freunden abgebrochen; erst nach der Rückkehr aus der Schweiz, wo ein epischer »Tell« Goethe aufgegangen war, als Schiller schon an der Ausführung seines »Wallenstein« mit voller Seele arbeitete, aber auch zuweilen dem einfachern Plane seiner »Malteser« nachhing, wurden sie wieder aufgenommen. Als Goethe am 23. December den im April entworfenen, jetzt vielleicht neu durchgesehenen Aufsatz über beide Dichtarten an Schiller sandte, schrieb er, seit einigen Tagen habe er sich dieser Kriterien beim Lesen der Ilias und des Sophokles und bei der Motivierung einiger epischen und tragischen Gegenstände bedient und sie sehr brauchbar, ja entscheidend gefunden, obgleich danach sein »Hermann« sich dem Drama näherte. Schiller freute sich besonders der Herleitung des Unterschiedes aus der Gegeneinanderstellung des Rhapsoden und des Mimen sammt ihren Auditorien. Nichts könne einen bei einer dramatischen Ausarbeitung so streng in den Grenzen der Dichtart halten, als eine möglichst lebhaftere Vorstellung der wirklichen Repräsentation auf der Bühne, eines angefüllten und bunt gemischten Hauses, wodurch die affektvolle, unruhige Erwartung, mithin das Gesetz des intensiven und rastlosen Fortschreitens und Bewegens, einem so nahe gebracht werde. Doch schlägt er noch ein anderes Hilfsmittel zur Veranschaulichung dieses Unterschiedes vor. Da die dramatische Handlung sich vor dem Dichter bewege, so sei er streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, seine

Phantasie verliere alle Freiheit, dagegen könne er beim Epos, wo er sich um die Begebenheit bewege, einen ungleichen Schritt halten. Dies stimme auch sehr gut mit dem Begriff des Vergangenseins, welches als stillestehend gedacht werden könne, und dem Begriffe des Erzählens, da der Erzähler schon am Anfange und in der Mitte das Ende wisse, ihm folglich jeder Moment der Handlung gleichgeltend sei, und er so durchaus eine ruhige Freiheit behalte. Goethe hatte diesen Gegensatz sich doch anders gedacht. Endlich fügte Schiller noch hinzu, in beiden finde ein reizender Widerstreit der Dichtung als Gattung mit der einzelnen Dichtart statt; denn die Dichtung als solche mache alles Sinnliche gegenwärtig, wie sie das Gegenwärtige vergangen mache, alles Nahe durch Idealität entferne, und so werde die Tragödie in ihrem höchsten Begriff immer zum epischen Charakter hinauf-, das epische Gedicht zum Drama herunterstreben. Goethe, der gerade die scharfe Trennung der Arten forderte, konnte darauf so wenig eingehen, als auf die von Schiller in Aussicht genommene Reform des Dramas, die von der Oper ausgehen solle; es war ihm eine zu luftige Spekulation des Augenblicks.

Sonderbar wurden beide Freunde fast ein halbes Jahr später durch W. von Humboldts ausführliches Werk über »Hermann und Dorothea« überrascht, welches eine neue, von der ihrigen weit abgehende Theorie der Dichtkunst aufstellte. Humboldt unterschied zwei Dichtarten nach den beiden Zuständen der allgemeinen Beschauung und der bestimmten Empfindung; auf der Wechselwirkung der dichterischen Einbildungskraft mit der erstern beruhe das Epos, auf der mit der andern die lyrische Poesie, zu der im weitesten Sinne auch das Drama gehöre. Die beiden verbündeten Dichter mussten dieser ganz neuen Eintheilung gegenüber auf ihrer Unterscheidung des Epos und des

Dramas bestehen, ja Schiller bekannte dem alten Freunde, dass er in seiner neuen Theorie die Folge seiner verfehlten ästhetischen Richtung sehe, auf die er selbst nicht ohne Einfluss gewesen, da sie sich gemeinschaftlich gewöhnt hätten, die Metaphysik der Kunst unmittelbar auf die Gegenstände anzuwenden. Goethe und er hätten epische und dramatische Dichtung auf einfachere Weise unterschieden. Sie könnten die Tragödie sich nicht so weit ins Lyrische verlieren lassen; diese sei absolut plastisch wie das Epos, ja Goethe meine sogar, sie verhalte sich zur Epopöe wie die Skulptur zur Malerei. Nur insofern grenze die Tragödie an das Lyrische, als sie das Gemüth in sich selbst hineinführe. »Uns scheint, dass Epos und Tragödie durch nichts als durch die vergangene und gegenwärtige Zeit sich unterscheiden. Jene erlaubt Freiheit, Klarheit, Gleichgiltigkeit, diese bringt Erwartung, Ungeduld, pathologisches Interesse. Auch meint Goethe mit Grunde, dünkt mir, dass man die Natur des Epos vollständig aus dem Begriff der Circumstantien des Rhapsoden und seines Publikums deduciren könne, und dass sogar die Rohheit und die gemeine, ungebildete Natur des ihn umgebenden Auditoriums auf die epische Form einen entschiedenen Einfluss habe, wenigstens auf das Homerische gehabt habe, das der Kanon für alle Epopöe ist«. Das war freilich eine sehr ungenaue, fast roh umrissene Darstellung der von Goethe gegebenen Gegenüberstellung des Epos und des Dramas, aber wir sehen daraus doch, dass Schiller wesentlich an dessen Scheidepunkt beider Dichtarten festhielt. Wenn Goethe kurz darauf an Schiller schrieb, er habe wieder neue »Grillen« über das Tragische und Epische, so konnten diese durch seine Motivirung der ersten Gesänge seines »Tell« und die ersten Akte von Schillers »Piccolomini« veranlassten Gedanken unmöglich mit dem ihm feststehenden Grundunterschiede beider Dichtarten im Widerspruch

sein. Auf die Theorie von der Furcht, dem Mitleid und der tragischen Rührung liess sich Goethe nicht näher ein, aber er und Schiller setzten letztere nicht bloss in persönliches Mitleid, in eine weiche Seelenstimmung, beschränkten ebensowenig die durch die Tragödie anzuregende Wirkung auf Furcht und Mitleid. Über den Schluss des »Wallenstein« äusserte Goethe, der Fall sei wol einzig, dass, nachdem alles, was Furcht und Mitleid zu erregen fähig sei, erschöpft gewesen, mit Schrecken geendet werde. Bei Gelegenheit seiner »Iphigenie in Delphi« hörten wir ihn äussern, dass, wäre der Schluss derselben gelungen, nicht leicht etwas *Grösseres* und Rührenderes auf dem Theater gesehen worden wäre. Schiller bemerkte, der Fabel seiner »Maria Stuart« fehle es an der tragischen Qualität, besonders daran nicht, dass man die Katastrophe gleich in der ersten Scene sehe und die Handlung, indem sie sich davon wegzubegeben scheine, ihr immer näher geführt werde, so dass es an der Furcht des Aristoteles nicht fehle, und das Mitleid werde sich auch schon finden, aber das Pathetische müsse hier mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönliches individuelles Mitleid sein. Schiller löste die weitem Fragen über die Gestaltung der Tragödie thatsächlich. Wie sehr er auch mit Goethe auf strenges Reinhalten jeder Dichtart hielt und deshalb dem Dilettantismus scharf entgegentrat, so wurde es ihm doch immer klarer, dass man sich den Gattungsbegriff der Tragödie stets beweglich halten müsse, dass jeder Stoff seine eigene Form fordere.

Er hatte eben seine drei ersten grossen Kunstdramen vollendet, als sich Herder im zweiten Stücke der »Adrastea« mit scharfer Bitterkeit wider diese neue grossartige Tragödie ausliess, indem er mit Verleugnung alles dessen, was er vor fast dreissig Jahren begeistert verkündet hatte, läuternde Wirkung forderte, wie sie die Griechen von der

Tragödie verlangt und in ihr erreicht hätten. »Ihr tragischen Ärzte, die ihr uns statt dieser ausführenden und stillenden Tropfen Tollwurz oder Ipecacuanha reicht«, rief er aus, »was denkt ihr zu Aristoteles? „Er hat uns kein Recept zu geben!“ Ich noch minder«. Er stützt sich auf seine sehr fehlerhafte Übersetzung der Aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie: »Nachahmung einer emsig betriebenen (?), vollständigen, Grösse habenden Handlung in einer anmuthig-gebildeten Rede, deren jede Form für sich in abgetheilten Schranken wirkt (?), und zwar (?) nicht durch Verkündigung oder Erzählung, sondern durch Erbarmen (?) und Furcht die Läuterung solcherlei Leidenschaften (?) vollendend«. An einer andern Stelle sagt er gar, das Trauerspiel solle die Reinigung der Leidenschaften *beenden*, doch wünschte er später, er hätte *vollziehend* statt *vollendend* gesetzt. »Rühren und nichts als rühren ist der schlechteste oder vielmehr kein letzter Zweck des Trauerspiels«, liess er sich vernehmen. »Muss man denn nicht wissen, wofür, wodurch, wozu man gerührt werde?« Die dramatische Poesie solle »durch Furcht für uns, durch Theilnehmung an unseres Gleichen zu Ordnung und Läuterung unserer Leidenschaften von allerlei Art leiten«; sie läutere und ordne Leidenschaften, die zur Erhaltung unserer selbst gehören; »Ehrgeiz, Neugierde, Übermuth, kränklichen Gram, Misstrauen, Unzufriedenheit, Kleinmuth u. s. w. reinige sie, alle durchs rechte Mass der Furcht«. Die verbündeten Dichter liessen sich durch Herders Bitterkeit in ihrer feststehenden Ansicht nicht irren, dass die Kunst ihren Zweck in sich habe, die Tragödie das Leiden der Menschen und das Walten des Schicksals zur Darstellung zu bringen habe. Schiller schritt siegreich auf seiner Bahn voran, er wagte sogar den Kampf mit der antiken Bühne und liess in seiner »Braut«, wie er sagt, Furcht und Schrecken in ihrer ganzen Kraft wirken, aber auch die sanftere Rührung

zu ihrem Rechte kommen, und obgleich er früher gemeint, ihm sei nur eine rein poetische Wirkung möglich, räumte er doch, wie er selbst gegen Humboldt gesteht, den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit etwas ein. Goethe, der längst der Tragödie entsagt, ja vor dem Unternehmen einer solchen wahren Schrecken empfunden hatte, trat mit dem ersten Stücke einer Trilogie auf, die er aber nicht zu Ende führte. In ihren Unterhaltungen spielte auch die Theorie des Dramas eine Rolle und sie versuchten darin mancherlei. So wollte Schiller Goethes Behauptung, es gebe nur sechsunddreissig tragische Situationen, nicht gelten lassen, aber es gelang ihm nicht einmal so viele aufzufinden. Ein einaktiges grausames und erschütterndes Trauerspiel, in welchem zuletzt nur zwei Leichen auf der Bühne blieben, wurde gemeinsam eingehend motivirt. Mit Schillers Tode hörten zunächst Goethes theoretische Betrachtungen über Epos und Drama auf, doch an seiner Grundansicht hielt er unerschüttert fest.

Als er im Sommer 1813 veranlasst war den Gegensatz zwischen Shakespeare, den Alten und den Neuesten auszusprechen, streifte er kaum die Theorie, wenn er in den alten Dichtungen das Unverhältniss zwischen Sollen und Vollbringen, in den neueren das zwischen Wollen und Vollbringen als vorherrschend bezeichnete. Sieben Jahre später ging er auf den in Italien ausgebrochenen Streit zwischen Klassikern und Romantikern ein und nahm an Manzoni lebhaften Antheil, aber auch diesmal berührte er das Wesen der Tragödie nicht. Im November 1825 veranlasste ihn Griepenkerls »Lehrbuch der Ästhetik« sich gegen die seit Batteux allgemein gangbare Viertheilung der Dichtkunst auszusprechen. »Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich«, schrieb er damals; »sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren werth wäre; er muss die Lehre selbst daraus ziehen, wie

aus dem Leben«. Im nächsten Jahre liess er aus dem Briefwechsel mit Schiller den Aufsatz »über epische und dramatische Dichtkunst« am Anfange des sechsten Bandes von »Kunst und Alterthum« abdrucken. In demselben Hefte sah er sich veranlasst, den Nachweis zu liefern, dass Aristoteles der Tragödie keinen sittlichen Zweck zuweise. Der grosse Mann scheine in seiner Begriffsbestimmung zu verlangen, bemerkt er, dass die Tragödie durch Darstellung Mitleid und Furcht erregender Handlungen und Ereignisse von den genannten Leidenschaften das Gemüth des Zuschauers reinigen solle. Zur Widerlegung dieser Ansicht gibt er eine Übersetzung jener berühmten Stelle, die aber den Worten Zwang anthut, ja der unmittelbar folgenden Erörterung widerspricht. Uns geht nur der Schluss an. Dieser lautet: »nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung der Leidenschaften ihr Geschäft abschliesst«. Unter *Katharsis* verstehe Aristoteles »die ausöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja von allen poetischen Werken gefordert werde«. Aber es ist doch von der »Katharsis solcher Empfindungen« (nicht *Leidenschaften*) die Rede, und wollte man auch die Fassung der Katharsis als *Ausgleichung*, *Versöhnung* gelten lassen, so bezieht sie sich doch keineswegs auf die poetische Fabel, keineswegs auf die Sühnung, Lösung, wie Goethe später sagt, der Handlung. Über den eigentlichen Sinn des Ausdrucks verweisen wir auf Baumgart »Aristoteles, Lessing und Goethe« (1877). Dass Aristoteles an keinen sittlichen Zweck gedacht haben könne, hat Goethe richtig gefühlt und am Schlusse jenes Aufsatzes, wie auch im Briefe an Zelter vom 29. März 1827, scharf ausgesprochen. Lässlicher that er dies in einem Gespräche, das er, nachdem der Aufsatz abgedruckt war, mit Eckermann über die in Hegelscher Überspannung abgefasste Schrift von Hinrichs »Das Wesen der antiken Tragödie« hielt. »Ich habe nichts

dawider«, so lässt Eckermann Goethe sprechen, »dass ein dramatischer Dichter eine sittliche Wirkung vor Augen habe; allein wenn es sich darum handelt, seinen Gegenstand klar und wirksam vor den Augen des Zuschauers vorüberzuführen, so können ihm dabei seine sittlichen Endzwecke wenig helfen, und er muss vielmehr ein grosses Vermögen der Darstellung und Kenntniss der Bretter besitzen, um zu wissen, was zu thun und zu lassen. Liegt im Gegenstande eine sittliche Wirkung, so wird sie auch hervorgehen, und hätte der Dichter weiter nichts im Auge als seines Gegenstandes wirksame und kunstgemässe Behandlung. Hat ein Poet den hohen Gehalt der Seele wie Sophokles, so wird seine Wirkung immer sittlich sein, er mag sich stellen wie er wolle«. Wenige Tage später äusserte er gegen denselben: »Ein grosser dramatischer Dichter, wenn er zugleich produktiv ist und ihm eine mächtige, edle Gesinnung beiwohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann erreichen, dass die Seele seiner Stücke zur Seele seines Volkes wird . . . Ein dramatischer Dichter, der seine Bestimmung kennt, soll daher unablässig an seiner höhern Entwicklung arbeiten, damit die Wirkung, die von ihm auf das Volk ausgeht, eine wohlthätige und edle sei«. Mit Aristoteles hielt er darauf, dass jede Dichtart die ihr eigene Wirkung übe, und er war lebhaft bestrebt, die bei jeder dazu gehörenden Mittel sich klar zu machen und zu benutzen, die Hauptsache aber lag seiner Überzeugung nach darin, dass der Dichter selbst etwas sei, etwas fühle, denke und wolle, das auszusprechen der Mühe lohne, die sittliche Wirkung werde dann von selbst sich einstellen.

