

Werk

Titel: I. Abhandlungen und Forschungen

Ort: Frankfurt a. M.

Jahr: 1882

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0003|log6

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

I. ABHANDLUNGEN
UND
FORSCHUNGEN.



I. GOETHE UND DIE ANTIKE.

VON

LUDWIG VON URLICHS.

Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
Öl gemalt, in Thon hab' ich auch manches gedruckt,
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet.



So klagt der Dichter 1790, ein Vierziger, auf der
Hälfte seines Weges; am Ende seines Lebens
hätte er einen Vers hinzufügen dürfen:

Aber das Wesen der Kunst habe ich ernstlich erforscht.

Eine merkwürdige Erscheinung in der reichen Entwicklung des vielseitigen, rastlos strebenden Geistes, diese Umwandlung von dilettantischen Versuchen zu einem gründlichen Nachdenken, diese Schwankungen des Kunsturtheils von einer lyrischen Schwärmerei für die mittelalterliche Baukunst zu einer grimmigen Verachtung, bis endlich der milder gewordene Greis wenigstens Einiges gelten lässt, was sich ihm als bedeutend erweist. Nur erklärlich, wenn man die beiden Seiten in Goethes Charakter im Zusammenhang betrachtet: die angeborene Originalität des Dichters, der seine Wege selbst sucht, die ungebahnten am liebsten, und die angelernete Bescheidenheit, womit er Alles, was

in seiner Art tüchtig ist, anerkennt und als Autorität sich bei- oder überordnet. Daher der verschiedenste Eindruck auf den kundigen Leser. Einmal überrascht und belehrt ihn der offene Blick, das treffende Urtheil des Dichters; daneben gewahrt man eine selbständige Einseitigkeit, nicht selten vernimmt man fremde Stimmen. So enthalten denn seine Äusserungen über die bildenden Künste einen Schatz für Theorie und Praxis, aber bedingt und getrübt durch den Geschmack seiner Freunde. Eine erschöpfende Darstellung dieses Unterschiedes würde die tiefe Auffassung des klassischen Alterthums, insbesondere auch der Mythologie, einzuschliessen haben: ich begnüge mich vorerst mit einigen Bemerkungen über das Verhältniss des Dichters zur Kunst, namentlich der antiken, und über den objectiven Werth seiner Leistungen auf dem archäologischen Felde.

Von der Mutter hat Goethe die Lust zum Fabuliren, vom Vater die Liebe zur Kunst und die Sehnsucht nach Italien geerbt, zu denjenigen Künsten, welche der Vater schätzte, der Architektur und der niederländischen Malerei. Was sich derartiges in Frankfurt vorfand, was die mittelmässigen Künstler für den Königslieutenant arbeiteten, betrachtete der Knabe mit gierigen Augen, und das Urtheil des fähigsten Meisters Seekatz, er sei zum Maler geboren, schmeichelte gleichmässig dem Vater wie dem Sohne. In dieser Selbsttäuschung ist auch der reife Mann lange befangen gewesen: Kraus und Kaaz halfen ihm nach; unsere Sammlung bewahrt ein sogenanntes enkaustisches Bildchen, eine flotte Landschaft, die, ich weiss nicht mit welchem Rechte, für ein gemeinschaftliches Werk von Goethe und Kraus gehalten wird.

Der siebzehnjährige Jüngling begab sich im Herbst 1766, im zweiten Jahre seines Aufenthalts in Leipzig, in Oesers Lehre und zeichnete unter dessen Leitung zwei Jahre lang nicht allzufeissig und ohne erheblichen praktischen Nutzen.

Desto grösser war die theoretische Einwirkung des allgemein verehrten Mannes. Winckelmann war sein Freund und Hausgenosse in Dresden gewesen, und beide hatten in ihrem Verkehr die Theorie von der edeln Einfalt und stillen Grösse der Schönheit ausgebildet, welche Goethe nie ganz verlassen hat, und deren Muster in der Antike gefunden. Aber Oesers Praxis war in Leipzig eine andere: da ihm sichere Technik und bestimmte Zeichnung mangelte, wurde er ein geistreicher Nebulist, und er ist es bis an sein Ende geblieben. Sonach nahmen auch Goethes Zeichnungen einen unbestimmten Charakter, eine gewisse Formlosigkeit an, die sich mit dem von demselben Lehrer übernommenen Rembrandtisiren vertragen musste. Mit welcher Verehrung er Oesers Werke begrüsst, zeigt das Gedicht (1774) auf Gellerts Monument, womit man die Abbildung bei Dürr, Oeser S. 194, vergleichen wolle. Und dennoch bewunderte der junge Dichter in Dresden die späteren Italiener und die seinem Naturell entsprechenden Niederländer; die Antiken hat er nicht aufgesucht, er begnügte sich mit dem Kopfe des Laokoon und dem tanzenden Satyr aus Florenz, den einzigen Abgüssen der churfürstlich sächsischen Zeichenakademie.

Nach dem öden Frankfurter Jahr sehen wir in Strassburg die Umwandlung des von Lebenslust und Schöpferkraft sprudelnden Jünglings; mit trunkener Begeisterung preist er 1771 den Dom und seinen Meister, und noch 1775 streut er Blumen auf sein Grab. Mit diesem lebhaften Gefühl verbindet sich ernstliches Nachdenken, und noch der Greis erfreut sich an der Erinnerung seiner ergiebigen Forschungen über den Abschluss der Thürme. Die Baukunst betreibt er überhaupt mit besonderem Fleisse; er durchstreift die Länder, betrachtet Klöster und Glasgemälde, schwelgt in Natur und Kunst, so wie Herder sie ihn verstehen lehrte, und seine Gedichte reden wie beseelte Stimmen der Natur.

Dieser vollendete Realist kehrt auf der Rückreise in Mannheim ein, und hier dringt die Antike zum erstenmale mächtig in seine Brust; ein Meer, wie er es selbst nennt, von ungeahnter Herrlichkeit umfängt ihn, er schwimmt rüstig ans Ziel. Dort war es, wo er zuerst mit scharfen Blicken den Grundgedanken der Laokoongruppe erfasst; seine Sehnsucht nach der antiken Kunst erwacht, und mit innigem Vergnügen betrachtet er die paar Köpfe auf seinem Brett, die er einem italienischen Gypshändler abgekauft hat (Laokoon, die Töchter der Niobe). In seiner grossen Seele haben die gewaltigen Titanen des Alterthums neben Shakespeare und Faust Platz; Homer und Pindar singt er nach, Prometheus wächst neben Mahomet empor und in der Deutlichkeit einer Vision schildert »der Wanderer« die unteritalischen Ruinen. Aber in der Malerei bleibt er den alten Eindrücken treu; er zeichnet nach Rembrandt, porträtiert, skizzirt Landschaften mit eiligen, unsicheren Strichen, und in den zerstreuten Blättern über Falconet geht er bei der Bildhauerkunst kühl vorüber zur Natur und zur Malerei.

Auch in Weimar wird es nicht anders. Den Dichter erfüllen die schönsten Stoffe der alten Sage; grossartig gestaltet sich die vereinsamte Proserpina; sein unruhiges Wesen glättet sich in Iphigenia, und freie Erfindung legt den Grund zu einer antiken Tragödie Elpenor. In der Kunst bleibt er niederländischer Realist, das Landschaftliche überwiegt, nach Everdingen, Elzheimer, auch Rembrandt verlangt es ihn und den Herzog; für die Architektur schwindet allmähig die frühere Stimmung; einen Nachklang seines Geschmacks bietet die Entschuldigung an Oeser, der Entwurf zu einem Tische sehe immer noch etwas gothisch aus. Denn Oeser blieb das Orakel für Weimar; ihn fragte man um Rath, besuchte man in Leipzig, und seine Reisen an den Hof waren für die Herzogin

Amalie und ihre Freunde Feste. Abhängig konnte der junge Dichter nicht bleiben. Frei bewegte er sich in seinen Bauten. Die Erfindungen ländlicher Feste, die Decorationen der Bühne, die Anlage des Parks und des Hauses stützen sich auf sorgfältige Erwägungen. Auch für die Malerei will er schaffend thätig sein; die Stiftung der Zeichenschule 1782 beweist den hohen Werth, den er auf künstlerische Ausbildung legt. Aber an ihm zehrt das Bewusstsein, dass ihm selbst der feste Grund noch fehlt; es treibt ihn unwiderstehlich dem Lande zu, welches seinen nüchternen Vater erwärmt hatte, fort aus den verwirrenden Geschäften, aus einer grossentheils abgeneigten Gesellschaft, in der er unterzugehen fürchtet. Die Reise nach Italien nennt er selbst eine Hegira. Wir fassen den Umfang seines Geistes nicht. Der Meister der Dichtkunst vollendet die rhythmische Iphigenia, Egmont, schreibt an Faust und dem Tasso, entwirft eine tragische Iphigenia in Delphi, die sicilischen Wellen bringen ihm das liebliche Bild der Nausikaa; wissenschaftlich vertieft er sich in das Geheimniss der Pflanze, in das Gefüge der Steine — und dieser vollendete Dichter, dieser tiefe Denker, der geadelte Kammerpräsident, der fast vierzigjährige Mann sitzt geduldig unter mittelmässigen Malern, hört den mitleidigen Trost eines Hackert, binnen achtzehn Monaten könne er etwas Tüchtiges bei ihm lernen, mit Ergebung, setzt sich in Frascati unter die Künstler, welchen der pedantische Reiffenstein Sulzers Theorie der Künste erklärt.

Nur wenn wir ihn schrittweise begleiten, werden wir die Umgestaltung seiner Anschauungen begreifen. Gleich in Verona fühlt er sich von den Resten des Alterthums wunderbar angehaucht: den Niobiden, der jetzt in München steht, findet er köstlich, die Sarkophage machen den Eindruck frischen Lebens, das Amphitheater weiss er zu schätzen, den Gemälden gegenüber beklagt er seine Un-

kenntniss des Handwerks. In Vicenza zeigt er sein sicheres Urtheil über Baukunst. So hoch er Palladio stellt, bemerkt er doch treffend: »Säulen und Mauern bleibt doch immer ein Widerspruch«, die alte Architektur steigt ihm wie aus dem Grabe empor, mit Anstrengung vertieft er sich in Vitruv. In Venedig sagt er sich entschieden von der Gothik los: »diese bin ich nun, Gott sei dank, auf ewig los.« War er doch schon in Regensburg bei dem Dom vorbei gegangen. Der Bildhauerkunst tritt er näher: die Löwen am Arsenal, die ehernen Pferde würdigt er nach Verdienst, den Agrippa bewundert er, auch die Abgüsse vermehren seine Kenntniss: überall wo er allein urtheilt, trifft er den Nagel auf den Kopf. Die Malerei fasst er noch ganz von dem Standpunkt seiner Zeit und seiner Bildung auf. Zwar den strengen Mantegna gewinnt er in Padua lieb; er ist ihm treu geblieben, eben weil er die Antike in ihm wieder-aufleben sieht, auch Raphaels Cäcilia bewundert er in Bologna, aber vorzugsweise ziehen ihn neben Tizian die Caracci, Guercino, Guido Reni, Domenichino an: sie lebten in einer glücklichen Zeit. Darüber hinaus geht er nicht gern: Francia ist ihm ein gar respectabler Künstler, Perugino fast eine ehrliche deutsche Haut. Bitter hat ihn darüber Niebuhr gescholten, der unter ganz anderen Umgebungen, deren er freilich mit Ausnahme von Cornelius überdrüssig wurde, und in einer ganz andern Stimmung die italienische Reise ebenso verwarf, wie Zelter, Wolf, Boisserée sie bewunderten. Ein neuer Gedanke taucht in Goethe auf, die Bedeutung der Gegenstände: er eifert gegen die Märtyrer, gegen Johannes in der Wüste, gegen Sebastian. Auch ihn hat er selbständig gefasst, lange festgehalten, um ihn später aufzugeben. 1813 meint er, jeder Stoff sei brauchbar (an Zelter 4, 66), 1815, wo der Kunst der Gegenstand gleichgültig werde, sei die höchste Höhe (Boisserée 1, S. 278).

Recht auffallend wird sein Widerwille gegen das Mittelalter in Assisi. Den wohlerhaltenen Tempel würdigt er einsichtig nach Gebühr, die ungeheuern Substructionen der babylonisch übereinander getürmten Kirchen lässt er »mit Abneigung« links liegen. Florenz hatte er vorher durchflogen. »Hier thut sich wieder eine ganz neue mir unbekannte Welt auf, an der ich nicht verweilen will«. Je näher an Rom, desto mehr wächst seine Bewunderung, bei der Wasserleitung in Spoleto zieht er die Summe aus drei Werken der Römer: »eine zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt, das ist ihre Baukunst«. So vorbereitet erreicht er das Ziel seiner Wünsche. Nie ist Rom beredter geschildert, nie der Zauber des Südens in Neapel und Sicilien anschaulicher gemalt worden. Zelters Wort ist wahr: Die italienische Reise, d. h. der an Ort und Stelle verfasste Theil ist mit Luft geschrieben worden, die spätere Redaktion freilich mit dicken Erdfarben. Welches waren die Früchte seines Aufenthalts? Ein gründliches Verständniss der antiken Baukunst. Was er über Pästum, Agrigent, Egesta sagt, ist tief empfunden und wohl durchdacht: wenn er noch spät in prachtvollen Versen die Triglyphen singen lässt, so klingen die Gebäude Hesperiens in ihm nach. Aber sein Verstand zieht die römische Baukunst vor. »Alles Römisches«, sagt er Boisserée (I, 269), »ziehe ihn unwillkürlich an. Dieser grosse Verstand, diese Ordnung in allen Dingen sage ihm zu, das griechische nicht so«. Für diese höhere Kunst hatte ihn, wie es scheint, die Achtung vor Vitruv und die Liebe zu Palladio die Augen nicht ganz öffnen lassen; sonst würde er schwerlich die Metopen und Triglyphen der dorischen Ordnung zurückgesetzt, in der ionischen einen Fortschritt gesehen haben. Mit sicherem Takt verwirft er das Rococo, die Peterskirche bewundert er mehr, als er sie liebt. Aber was zwischen der Renaissance und dem Alterthum lag, widerstrebt ihm gänzlich: die schönen

Säulen, der majestätische Raum der Paulskirche sprechen ihn an, das Ganze macht einen scheunenartigen Eindruck. Die herrlichen Monumente des Mittelalters in Italien lassen ihn kalt, der Gothik schwört er unerbittlichen Hass. Noch im Jahr 1830 freut er sich darüber, dass sein Sohn den Mailänder Dom nicht erwähnt: »ich nenne ihn nur eine Marmorhechel. Ich lasse nichts von der Art mehr gelten als den Chor zu Köln; selbst den Münster nicht« (Müller, Mittheil. S. 141). Es ist ergötzlich zu lesen, wie er sich 1811 auch gegen den Kölner Dom sträubt, dann aber in seiner Anerkennung rührend aufrichtig wird und Boisserée in sein Herz schliesst, der ihm diese Erkenntniss eröffnet. Zuletzt wird er in seinen Urtheilen über Baukunst vorsichtig, aber die Stimmung bleibt stets dieselbe.

Mit der Bildhauerkunst hat er wahrhaft gerungen; aus ihren Werken entwickelt sich der Gedanke: das Höchste in der Kunst ist die menschliche Gestalt; um ihr Verständnis lebendig sich anzueignen, zeichnet er nicht allein fleissig, sondern versucht selbst einen Fuss zu modelliren. Wo er mit eigenen Augen sieht, ist sein Urtheil durchaus richtig. Seine erste Liebschaft war die Juno Ludovisi; einen Abguss, den ihm der Staatsrath Schultz schenkte, hat er in seinem Hause bewahrt, und wenn er einem jungen Manne das höchste Ziel und die Richtung weisen wollte, gab er, der sich selbst einen Plastiker nannte, vor diesem Werke ihm gleichsam die Weihe. Die Kolosse von Monte Cavallo zogen ihn mächtig an; im Jahr 1817 reiste er eigens nach Rudolstadt zum grossen Erstaunen der Chère mère (Schillers Schwiegermutter), um die Abgüsse der Köpfe zu betrachten. Den Pferdekopf in Neapel preist er in begeisterten Worten, ebenso die Widder in Palermo, die Medusa Rondinini, und es macht seinem Geschmack Ehre, wenn er den Torso des farnesischen Bacchus selbst dem Apollo von Belvedere vorzieht. Freilich ist er wohl über die Minerva Giustiniani im Irrthum.

Er meint, dass sie wie eine Knospe den Übergang vom hohen zum gefälligen Stil bildete. Aber man darf nicht vergessen, dass der Masstab damals noch fehlte. Wie empfänglich Goethe dafür gewesen wäre, beweist das Interesse, womit er die Zeichnungen der Reliefs des Parthenon bei dem Ritter Worsley betrachtete, beweist vor allem die Begier, womit er im Alter den Zeichnungen der Ägineten, der phigalischen Reliefs entgegenschah, und das freudige Erstaunen über die Elginschen Statuen. Einen Verein von Bildhauern will er 1817 gründen; nach London sollen sie wallfahren, wo die Reste der höchsten Vorzeit, Phidias Arbeiten, sie vor den Verirrungen schützen werden, welchen die Künstler in Italien ausgesetzt sind. Von antiken Münzen hebt er nur eine hervor, aber eine der allerschönsten, die syrakusische Medaille mit dem Kopfe einer jungen Göttin (Arethusa-Kore), die man ihm in S. Martino zeigte; Abdrücke schöner Gemmen sammelte er sorgfältig — kurz, was er über die alte Sculptur äussert, auch die Einsicht in die nothwendige Unterscheidung der Epochen, zeugt von der reinen Empfänglichkeit, welche mit der Geistesverwandtschaft, die ihn mit der griechischen Welt verbindet, enge zusammenhängt.

Von antiker Malerei hat er nicht viel gesehen; das bedeutendste Stück, die Aldobrandinische Hochzeit, hoch geschätzt und sich über die Copien des Bildes, »das von einem geschickten Meister zu Titus Zeiten mit Leichtigkeit und Leichtsinn auf die Wand gemalt war«, die ihm später Meyer und noch später Raabe mitbrachten, höchlich gefreut. Was er über Pompeji sagt, ist zwar nicht erschöpfend, aber geistreich und fein. Erst in seinem hohen Alter gelangte er zu einer vollständigen Würdigung dieser Reste, durch Ternites und Zahns Nachbildungen. Die Alexanderschlacht war eine der letzten Freuden seines Lebens. Aber schon in der Farbenlehre spricht er zuver-

sichtlich den alten Malern dieselbe Vortrefflichkeit zu, welche die Bildhauer auszeichnete. Auch die gemalten Vasen, soweit er sie kannte, nehmen seine Theilnahme in Anspruch. Die neuere Malerei aber beurtheilt er seinem früheren Standpunkte gemäss. Leidenschaftlich stritten die Künstler über den Vorzug von Raphael und Michel Angelo. Goethe neigt sich zu der letztern Partei. Nachdem er die sixtinische Kapelle gesehen hat, machen die Logen keinen Eindruck auf ihn, die Stanzen werden flüchtig erwähnt. Später nahm er eine mittlere Stellung ein, indem er verständigerweise sich auf den unmittelbaren Genuss alles Würdigen beschränkte. Aber von Raphael bewunderte er die spätesten Werke ausschliesslich, die Teppiche, die Sibyllen, die Transfiguration, und ärgerte sich, wenn es schon damals Künstler gab, welche die Disputa vorzogen, »ein Symptom halber und unfreier (unreifer?) Talente«. Lionardo da Vinci zählt er zu den Älteren; sein hochgeschätztes Bild, Christus unter den Pharisäern, besucht er, aber sein eigenes Urtheil theilt er nicht mit. Später in Deutschland weiss er das Abendmahl mit einsichtiger Bewunderung zu preisen. Vorerst bleiben die Venetianer und die Caracci seine Lieblinge.

Der zweite Aufenthalt in Rom brachte diese Eindrücke zu einer Summe, seine Ansichten zu einem System. Fast möchte man wünschen, der Reisende wäre früher zurückgekehrt, indessen mag die blasse Redaktion dieses Theils seiner Reise, welche in seinem Alter die ursprüngliche Frische des Tagebuchs verwischt, etwas zu der geringeren Wirkung beitragen. In einem Punkte gelangte der Dichter zur Selbsterkenntnis und einer schmerzlichen Entsagung: er sah ein, dass er sich über sein productives Talent getäuscht hatte. Ganz konnte er die Liebhaberei nicht los werden. Er componirte Bilder, die Bury ausführte, entwarf Zeichnungen, welche Dies colorirte, versuchte sich in der Wachsmalerei, im Abdruck in Thon u. dgl.

Aber ernsthaft trachtete er nicht mehr nach künstlerischer Meisterschaft. Sein Urtheil wurde um so mehr durch die Achtung der künstlerischen Technik bedingt, und sein Geschmack durch die Anschauungen seiner Freunde beeinflusst. So lange er mit Tischbein vertraut war, stimmte seine Auffassung mit diesem relativ bedeutenden Künstler überein, und wie richtig dieser die Antike beurteilte, zeigt die Wertschätzung des Apollo Giustiniani. So lange Goethe sich selbst überlassen war und Kniep ihm nur die Hand lieh, um seine Eindrücke zu fixiren, irrte er nie, und die sanfte Angelika hat ihn weniger geleitet als begleitet. Auch Trippel, ein tüchtiger Bildhauer, konnte ihn nicht irre führen. Aber schon Hackerts etwas steife Manier verbarg ihm vorerst die herrlichsten Landschaftsmaler, und sein Schicksal hiess Meyer. Als er in der ersten Zeit seines Aufenthalts vor einem schönen Bilde des heiligen Georg im Quirinal stand (es ist noch dort) und Niemand aus seiner Umgebung den Meister zu nennen wusste, trat ein bescheidener Schweizer hervor und erfreute den Reisenden durch den Namen Pordenone. Goethe hatte einen Venetianer erkannt, also in Venedig etwas gelernt. Als er aus Neapel zurückgekehrt den Winter 1788 in Rom zuzubringen beschloss und nun eine planmässige Wanderung durch die Stadt unternahm, wurde sein Umgang mit dem wohlunterrichteten Manne ein vertrauter. Den eifrigen Cicerone Hirt, der sein Evangelium vom Charakteristischen predigte, ertrug der Dichter mehr als er ihn liebte, in Meyer schätzte er seinen Lehrer. Dieser blieb zeitlebens praktisch ein mittelmässiger Künstler, kein ungeschickter Lehrer, dessen Unterweisung Preller alle Ehre machte, aber er hatte eine sehr bedeutende Kenntnis der Gemälde und damals schon eine hinlängliche Kenntnis der alten Denkmäler, die er nachher in Dresden und während eines zweiten Aufenthalts in Italien durch fleissige Beobachtung

erweiterte. Dem eifrigen Reisenden imponirte er durch die Sicherheit, womit er das Machwerk der Gemälde und den Stil der Bildwerke beurtheilte. Als 1788 die Versuchung an Goethe herantrat, die Statue einer Tänzerin, welche er in Neapel lieb gewonnen hatte, zu kaufen — sie war für 300 Zechinen zu haben — rieth Meyer zu: »er überzeugte sich, dass das Bildwerk nach seinen Gesamtzeichen wohl als griechische Arbeit anzuerkennen sey und zwar geraume Zeit vor Augustus hinauf, vielleicht bis an Hiero II. geordnet werden könne«. Schade, dass aus dem Handel nichts geworden ist. Das anmuthige Werk steht jetzt im Vatican, aber woher nimmt der Kunstkenner seine Zeitbestimmung? Aus Winckelmann, der auch den Namen der Tänzerin gegeben hat. Er preist »die hohe Schönheit« des Kopfes; folglich schliesst Meyer auf einen hohen Stil und ein höheres Alter. Mehr und mehr schloss der bescheidene Dichter den wohlbewanderten Kritiker in sein Herz. Seine ersten Briefe nach der Rückkehr athmen die innigste Zuneigung; mit seiner unerschöpflichen Herzensgüte bemüht er sich, etwas für ihn zu thun, sorgt für ein Stipendium; er zieht ihn nach Weimar und reist ihm 1790 nach Venedig entgegen, wo er unter seiner Leitung die dortigen Meister studirt, leitet die Anfänge seiner Schriftstellerei, wirkt eine Reise nach Italien aus, um bedeutende Kunstwerke zu copiren, nimmt ihn in sein Haus, gestattet ihm den Umgang auch mit seinen Gegnern, reist ihm in die Schweiz entgegen, giebt mit ihm die Propyläen heraus und bleibt bis zu seinem Tode, 1832, mit ihm im vertrautesten Verkehr. Gegen Eckermann (I, 340) spricht er das grosse Wort gelassen aus: »Meyer ist nun weiter (als Winckelmann) geschritten und hat die Kenntnis der Kunst auf ihren Gipfel gebracht. Seine Kunstgeschichte ist ein ewiges Werk.« Denn: »In Meyer liegt eine Kunst-Einsicht von ganzen Jahrtausenden«. Es ist sonderbar, wie unsicher Goethe sein eigenes Urtheil

dem verehrten Kenner gegenüber fühlt. 1796 beschreibt er auf mehreren Seiten eine kleine Bronze, die er gekauft hat, eine weibliche geflügelte Figur steht auf einer Kugel mit einem Fusse u. s. w. »Soll ich meine Vermutung angeben«, schliesst die Beschreibung, »so könnte es eine Victoria sein«. »Mit den etruskischen Gefässen«, heisst es, »ist es doch eine gar sonderbare Sache; Sie werden aber gewiss . . . auf den Grund dieses Phänomens kommen«. Über die Ägineten äussert er sich 1818 ziemlich wegwerfend. »Es sind zusammengestoppelte Tempelbilder von ganz verschiedenem Kunstwerth«. Die phigalischen Reliefs beurtheilt er sehr günstig, macht aber auf Grund einer Zeichnung allerlei bedenkliche Ausstellungen und schliesst: »dies Alles wünscht' ich freilich von Ihnen beurtheilt«. (Br. von u. an Goethe, S. 34, 42, 123). Allmählig wuchsen die beiden alten Herren ganz zusammen. Wenn Goethe ein Kunstwerk erhält, verbirgt er es zuerst seinem Freunde, um sich selbst ein Urtheil zu bilden; dann ärgert er sich wieder über Meyer, dass dieser ihm nicht widerspricht und ihn noch für ein schwaches Licht hält. Aber wie sollte er ihm widersprechen? Sie sasssen einander stundenlang gegenüber, ohne dass einer mehr als abgebrochene Worte vorbrachte; sie waren so durchaus einverstanden, dass es ihnen schwer wurde, zu einer Unterhaltung oder Discussion zu kommen (Müller S. 115, 125). Mit dieser Eintracht hing die Zwietracht zusammen, welche den Dichter von den Romantikern mehr und mehr entfernte. Sie hatte ihren Grund in den römischen Eindrücken, wie sie ihm von den dortigen Künstlern zurecht gelegt wurden. Denn freilich bietet Rom jeder Richtung diejenige Nahrung, die sie verlangt. Aber erhalten wurde die Feindseligkeit von dem eigensinnigen Freunde. Die Gegner vergalten ihm seinen Hass. Tieck ahmte sein Murmeln, das auch Boisserée lächerlich vorkam, spottend nach, Dorothea und Caroline Schlegel nennen ihn geradezu

Goethes Mephistopheles, und A. W. Schlegel widmet ihm im Schweizer Dialekt, den auch Boisseree wiedergiebt, ein ungezogenes Epigramm, nicht etwa einen muthwilligen Einfall, sondern als die Quintessenz der Polemik gegen einen übellaunischen Ausfall von Meyer, den auch der gutmüthige Boisseree tadelt, eine Fortsetzung der geschmackvollen Urtheile, die Schlegels Sendschreiben aus Rom (1805) enthielt. Wer hat Recht, Schlegel, der dem Schweizer zuruft: »lass die Schnuuz von der Kunscht«, oder Goethe, der ihn für den Vollender von Winckelmanns Bemühungen hält? Seine beiden bedeutendsten Arbeiten sind die Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts in Goethes Buch: Winckelmann und sein Jahrhundert, und die Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (1824 u. 36). In jener ordnet er Reinhard unter Hackert und erkennt Koch ein wildes und ungerichtetes Talent zu; in dieser hat er von dem Unterschiede der archaischen und archaistischen Kunst keinen Begriff und rechnet die Basis in Dresden und die dortige Pallas unter die ältesten Denkmäler; den borghesischen Fechter rückt er nahe an Myron und Pythagoras hinan; die Venus auf Münzen von Knidos, meint er, könne nicht das Original von Praxiteles nachbilden, denn sie sei bei weitem nicht so glücklich, nicht so poetisch wie die mediceische. Als Beschreiber von Kunstwerken, namentlich als sorgfältiger Beobachter der stilistischen Unterschiede hat sich Meyer eine wohlverdiente Anerkennung verschafft, auch die Münzen fleissig herangezogen; aber als Kenner und Kritiker hängt der Zopf ihm hinten.

Diesem Künstler verdankte der Dichter die Analyse derjenigen Werke, welche er bei seinem zweiten Aufenthalte in Rom musterte. Es konnte nicht fehlen, dass er sich nicht bei der Betrachtung des Einzelnen beruhigte; er musste über die Principien der Kunst nachdenken. Die einfache Formel von Mengs und Winckelmann, Schönheit, unbe-

zeichnende Schönheit sei das Ziel der Kunst, genügte ihm nicht; zu lebendig war er für den Naturalismus der Niederländer eingenommen gewesen. In Rom lehrte Hirt leidenschaftlich, das Charakteristische enthalte das Wesen der Kunst. Noch im Jahr 1796 nennt Goethe diese Ansichten fixe Ideen, aber sie hatten doch den Keim zu einer Umgestaltung seiner Theorie gelegt, der schliesslich mit in sein System aufgenommen wurde. Einstweilen fand er in Moritz' Gesprächen die Gelegenheit, seine Ideen auszubilden. Wie er in der italienischen Reise die Bildungskraft aus dem Ganzen der Natur, das sich in dem Genie spiegele und von diesem neu erschaffen werde, so wie die Empfindungskraft im Verhältniss dazu darstellt, lässt er diese Seelenvermögen auch in den Propyläen hervortreten.

So vielfach zur Bewunderung und zur Missachtung angeregt, kehrte der Dichter in das Vaterland zurück. Wenige Blätter befestigen die in Rom gewonnenen Anschauungen; in der Gothik tadelt er die multiplicierte Kleinheit; in markigen Zügen entwirft er ein Bild der einfachen Nachahmung der Natur, der Manier und des Stils, worin neben dem Gegenständlichen das Charakteristische seinen Platz findet — und wendet der Kunst den Rücken. Mit der wunderbaren Beweglichkeit seines Geistes kehrt er in die Betrachtung der Natur ein; die Metamorphose der Pflanzen hatte er schon in Italien entworfen, die Farbenlehre bereitet sich, sowie die Metamorphose des Thierreichs, vor. Die französische Revolution, dann der Krieg beschäftigen ihn, nicht zum Vortheil der reinen Poesie. Nur die Reise nach Venedig 1790, wo er seine alten Lieblinge, die griechischen Löwen, in einem Epigramm begrüsst, lenkt im Verkehr mit Meyer seine Blicke wieder auf die früh geschätzte Kunst und deren Stufen. Kaum aber tritt ihm 1792 in Trier und der Umgegend das römische Alterthum entgegen, so erwacht die alte Liebe. Die wenigen Zeilen,

welche er dem Denkmal in Igel in seinem Tagebuche widmete, sowie die erneute Betrachtung auf der Rückkehr, zeigen aufs neue, wie rein und richtig der unbefangene Sinn des Dichters die Kunstwerke auffasst. Er verzichtet auf eine Einzeldeutung und beschreibt anspruchslos den Charakter des Denkmals. Als er im Jahr 1829 auf dasselbe zurückkam, brachte er unter Meyers Beistand eine gelehrte Erklärung zu Stande, geistreich wie die erste Beschreibung, aber lückenhaft und von Unrichtigkeiten nicht frei¹. Ebenso unbefangen und warm würdigt der Reisende die jetzt im Haag befindlichen geschnittenen Steine, deren Studium ihn noch lange in Weimar erfreuen sollte. Endlich findet der Dichter sich wieder, und in dem schönen Wettstreit mit Schiller entfaltet sich die volle Reife seines Genies. Zur alten Kunst kehrt er auf dem Umwege über Benvenuto Cellini zurück. Der Versicherung an Meyer (1797): »Für uns Andere, die wir doch eigentlich zu Künstlern geboren sind, bleiben doch immer die Speculation sowie das Studium der elementaren Naturlehre falsche Tendenzen«, treu, lässt er sich durch einen Aufsatz von Hirt zu einer Abhandlung über Laokoon anregen, der ersten der Art, die wir zu verzeichnen haben, einer Ausführung des glücklichen Gedankens, den er als Jüngling in Mannheim gefasst hatte. Mit Recht bewundert Schiller das kleine Meisterwerk. Die Abstufung des Interesses an dem wehrhaften schwer Verwundeten, dem hilflos umschlungenen Kinde, dem leicht umstrickten Sohne, für den neben der Furcht noch einige Hoffnung bleibt, wird treffend charakterisirt. Wie schön, wenn der Verfasser seine Absicht ausgeführt, Niobe und den farnesischen Stier in gleicher Weise behandelt hätte.

Aber ihn trieb es seinem Meyer und dessen Kunstschätzen entgegen. In der Schweiz trafen sich beide Freunde,

¹ S. F. Hettner, das römische Trier, S. 26 ff.

im Gespräch wurde ein Doppeltes ausgemacht. Einmal vollendete sich Goethes ästhetisches System. Das Charakteristische Hirts gestaltet sich zum Bedeutenden um. »Der höchste Grundsatz der Alten«, so heisst die Formel, und die Alten sind die kanonischen Muster geblieben, »war das Bedeutende; das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne«. Dieses selbst zu definiren lehnt der Denker später ab, es ist ihm ein Urphänomen. Mit diesem Begriff des Bedeutenden aber hängt der Werth der Gegenstände zusammen; denn je mehr der Gegenstand bedeutet, desto mehr erleichtert er eine glückliche Behandlung. Vermöge seiner regen Empfänglichkeit für alles Bedeutende ging Goethe nicht selten über diese Bestimmungen hinaus; wie hätte er sonst Diderots Ansichten aufnehmen, wie die Landschaft lieb gewinnen können in ihrem vollen Umfange, während Meyer sich Ideale oder vollkommene Begriffe von der Form landschaftlicher Gegenstände construirte! In seiner sorgfältig ausgeführten Abhandlung: »Der Sammler und die Seinigen« hat Goethe jene Theorie am lebendigsten, wissenschaftlich zusammenhängend in der Einleitung der Propyläen dargestellt. Die zweite Folge jener Unterredungen war praktisch. Man einigte sich über eine Reihe von Gegenständen, die man schriftlich empfehlen und künstlerisch dargestellt wissen wollte. Die Horen waren todt, die Propyläen wurden erbaut, die Kunstausstellungen gaben ein Beispiel von der Wahl geeigneter Gegenstände, mythologischer und zuletzt ganz allgemeiner, die doch wieder auf die Bibel zurückführten. Denn was ist die Menschheit »vom Elemente des Wassers bedrängt« anders als die Sündflut? Die Firma W. K. F. trat ins Leben, die Propyläen sollten das Publikum anregen und belehren, die Ausstellungen durch Anschauung aufklären. Aber das Publikum liess sich nicht belehren und anregen, der stolze Bau fiel zusammen. Auch

die Ausstellungen gingen 1805 zu Ende, man flüchtete sich in die neue Jenaer Literaturzeitung, aber es liess sich nicht verkennen: die Romantik hatte mit ihren Kunstansichten gesiegt; der Alte zog sich grollend in seine Zelte zurück. Noch einmal flammte er auf, Reisen an den Rhein von 1814 an liessen ihn die römischen Alterthümer von neuem betrachten und würdigen; Boissérées Freundschaft erquickte sein Gemüth, und mit seinem grossen und freien Blick, ungetrübt durch die Umgebung in Weimar, überschaute er die Entwicklung der neuern Kunst und ihren Zusammenhang mit der alten, wobei das Mittelglied der Byzantiner eine vielleicht zu grosse Rolle spielte. In Kunst und Alterthum theilte er die empfangenen Eindrücke mit. Aber jenen Schlag hat der Schriftsteller nie verwunden. »Wenn man in und für die Zeit schreibt«, sagt er 1829 dem Kanzler Müller, »ist es gar zu unangenehm, dass man nicht auf sie wirkt«. Er wurde nicht müde auf »die verruchte Manier der Nazarener« zu schelten. »Sie sehen endlich doch ihre Lehre in Caffarelli begraben«, ruft er nach der römischen Ausstellung, die auch Thorwaldsen als misslungen schilderte, triumphirend aus. Es war nicht so sehr die Romantik, die er hasste, als die rohe Mantik, deren Ausartungen ihn abstiessen, wozu die persönliche Antipathie gegen Friedrich Schlegel hinzugekommen war.

Entschädigung bot ihm der Kunstgenuss in seinem Hause. Er brachte eine sehr schätzbare Sammlung von Medaillen, eine hübsche Menge antiker Bronzen und Terracotten zusammen; die Pasten von Mionnet, Gemmen im Original und in Abdrücken, auserlesene Handzeichnungen und Kupferstiche erheiterten sein Auge; die Gespräche und der Briefwechsel mit Freunden zeigen, wie die Betrachtung der Kunstwerke ihn jung erhielt, und es ist beinahe komisch, wenn Niebuhr, dessen historisch-politischer Sinn mit dem ganzen Feuer seines Charakters die Anfänge der grossen

Italiener wie den aufstrebenden Genius der in Rom versammelten Deutschen erfasste, dem hochverehrten, geliebten Freunde den Kunstsinn absprach. War es ja eine der letzten Freuden des Alters, welche dem Greise Durchzeichnungen der pompejanischen Wandgemälde bereiteten. Er breitete sie auf dem Fussboden aus »und erbaute sich, indem er zu dem, was er für das Rechte hielt, die Bestätigung und die Belege fand«.

Aber ein Goethe konnte es nicht bei dem Geniessen bewenden lassen. Er musste sich und Anderen von dem Genossen Rechenschaft geben. Die Art, wie er sich dies Bedürfniss zurecht legt, klingt eigenthümlich. »Ich habe,« meint er am Ende seines Lebens 1830, »Natur und Kunst eigentlich immer egoistisch studiert, nämlich um mich zu unterrichten. Ich schrieb auch nur darüber, um mich immer weiter zu bilden. Was die Leute daraus machen, ist mir einerlei.« Aber es ist nicht so böse gemeint; über Kunst schrieb er, wie er dichtete, aus dem Innern heraus, und seine reiche Erfahrung wie sein reifer Verstand mussten mit der Phantasie des Dichters sich vertragen, selbst auf die Gefahr, dass der Stoff darunter litt; und auch wenn dieser widerstrebt, wird der kundige Leser die geistreiche Auffassung bewundern. Aus diesem Gesichtspunkte sind die Aufsätze zur Erklärung der Denkmäler zu beurtheilen; seine historischen Übersichten, die ohne Einschränkung gepriesen werden dürfen, lassen es bedauern, dass Goethes grosse Begabung zum Geschichtschreiber hinter der von Meyer unterstützten Behandlung einzelner Aufgaben zurücktrat, und auch bei dieser der praktische Zweck so wie äussere Anstösse sich geltend machten.

So zuerst 1803 die Abhandlung über Polygnots Gemälde in Delphi, hervorgerufen durch den Versuch einer Herstellung, welchen die Gebrüder Riepenhausen machten. Der Aufsatz hat die Bestimmung solche Arbeiten zu em-

pfehlen. »Denn die Künstler werden auf die einfach hohen und profund-naiven Gegenstände aufmerksam und fühlen sich gedrungen, Bedeutung und Form im höchsten Sinne zu cultivieren«. Also wieder die Gegenstände und die Bedeutung. Auch der theoretische Werth ist nicht gering anzuschlagen. Die Disposition der Gruppen ist glücklich getroffen, und wenn sich über die Richtigkeit der Anordnung über einander stehender Reihen streiten lässt, so haben doch mehrere Gelehrte im Wesentlichen denselben Weg eingeschlagen. Aber in einem wichtigen Punkte hat der Dichter den Kunstkenner irre geführt. Seinem Schosskinde Helena will er eine abgesonderte Geltung verschaffen, und deshalb teilt er das Bild der Zerstörung von Troja in zwei selbständige Gemälde, die Verherrlichung der Helena und die Kampfszenen. Auch hier verhalte die Stimme des Predigers in der Wüste; es fanden sich keine Nachfolger der Riepenhausen, und sie selbst gingen in das feindliche Lager der Romantiker über.

Ein zweiter äusserer Anlass führte 1804 zu einem bedeutenden Unternehmen. Zur Herausgabe der ihm mitgetheilten Briefe Winckelmanns traf Goethe grosse Vorbereitungen; er setzte Fernow, Meyer, Wolf in Bewegung. Seine Darstellung des grossen Mannes zeigt, wie allerdings der Gegenstand hebt und begeistert. Die Charakteristik ist vortrefflich, die Sprache hat etwas prophetisch Erhabenes; es gehörte die ganze Voreingenommenheit der Romantiker dazu, wenn Dorothea Schlegel sie pretiös und gespreizt findet. Nach längerer Pause regt 1812 die Entdeckung eines cumanischen Wandgemäldes den Dichter zu einer anmuthigen Phantasie »Der Tänzerin Grab« an, welche er selbst »als ein Gedicht zu einem Gedicht« zu betrachten bittet, wenn man seine Erklärung nicht gelten lassen wolle. Über die Zeit der Verfertigung spricht er oder wohl Meyer vorsichtig; er neigt zu der Annahme der Zeit der Philostrate

hin, meint aber auch, wenn das Werk von alten griechischen Cumanern herrühre, müsse es älter sein als Alexander, »wo die Kunst noch nicht zu dieser Leichtigkeit und Geschmeidigkeit ausgebildet war«. Eine Meyer'sche Ansicht.

Sehr erfreulich begegnet sich der Dichter und der Archäolog in der sogenannten Apotheose Homers. Das Relief wird sehr geistreich und einsichtig charakterisirt; was er aber über die schwierige Figur eines Mannes, der unter einem Dreifuss in der Nähe des apollinischen Heiligtums am Parnass auf einer Basis steht, vermuthet, ist mit gutem Grunde von allen Gelehrten, die über das merkwürdige Relief gehandelt haben, unberücksichtigt geblieben. Er meint, es werde ein Dichter dargestellt, der sich »einen Dreifuss durch ein Werk, wahrscheinlich zu Ehren Homers, gewonnen und zum Andenken . . . sich hier als den Widmenden vorstellen lasse«. Die Figur ist aber ohne Zweifel eine Statue auf einer Basis: wie hätte ein lebender Dichter sich so abbilden lassen, und an einer so anspruchsvollen Stelle? und wie hätte er, gegen den antiken Gebrauch, seine Person in eine Götterversammlung gemischt? Mag es Orpheus, Olen oder, wie ich mit den Meisten glaube, Hesiod sein: ein lebender Dichter ist es nicht; Goethe hat die Analogie mittelalterlicher Gemälde falsch angewandt. Meyer hält das Relief sogar für die Nachahmung eines Gemäldes aus der Zeit Polygnots.

Nicht glücklicher ist 1812 eine Vermuthung ausgefallen, auf die sich ihr Urheber etwas zu gute thut (an Zelter 2, 68), und die Meyer ohne weiteres als sicher betrachtet, Myrons berühmte Kuh habe ein Kalb gesäugt. So kommt sie freilich auf Münzen von Dyrrachium (Epidamnus) vor, aber auf keinem der sechs und dreissig Epigramme, welche das Kunstwerk preisen; viel mehr führen einige unter den Täuschungen des scheinbar lebendigen Thiers auch ein lebendes Kalb an, das sich der vermeintlichen Mutter nähert.

Das Erzwerk stand in Athen, später in Rom; also haben jene Münzen gar keine Beziehung zu ihm. Recht bezeichnend ist Goethes Äusserung 1829: »Dass ich Myrons Kuh auf den Münzen von Dyrrachium zu entdecken glaubte, hat mich besonders gefreut und nützt mir noch. Leipziger und Göttinger wollten nichts davon wissen, das thut mir nichts, denn ich habe meinen Vortheil davon«. Er hält den Gedanken für wahr, der für ihn fruchtbar ist, erstrebt also keine objective Wahrheit, sondern verfolgt subjective Zwecke — ein stärkerer Gegensatz gegen Lessing lässt sich nicht denken (an Zelter 5, 359). Höchlich erfreute ihn das Modell dieser Gruppe, welches ihm ein junger Bildhauer gesandt hatte (Eckermann 2, 348).

Wenn sich aber des Dichters Beobachtung vorhandenen Kunstwerken zuwendet, welche er mit seinem Naturell und seiner Stimmung verwandt findet, vereinigt sich das Object mit der subjectiven Auffassung in glücklicher Weise. Dies ist ihm in den letzten Lebensjahren zu Theil geworden. Die pompejanischen und herculanischen Gemälde hat er lange geliebt, zu der Restauration der von Philostratus beschriebenen Gallerie benutzt, und in der Beurtheilung der Zahn'schen Ornamente 1830 beinahe sein letztes Wort gesprochen. Mit genialer Sorglosigkeit hatte er schon lange vor 1815 die schwierige Frage nach der Glaubwürdigkeit jenes alten Sophisten übergangen, aber die campanischen Bilder sehr umsichtig zum Entwurf darstellbarer Kunstwerke benutzt; den Stil und Geist der ihm neu bekannt gewordenen Denkmäler stellt er zuletzt mit anschaulicher Lebendigkeit, mit feinem Urtheil, mit jugendlicher Begeisterung dar.

Wir übergehen die zahlreichen treffenden Bemerkungen über die Pferdeköpfe des Parthenon, die Medusa Rondinini, den Antinous, Gemmen, Medaillen, Bronzen, sowie die unschätzbaren theoretischen Äusserungen in Xenien und

Aphorismen, letztere um so mehr, als Goethes Kunsttheorie Danzel vortrefflich gewürdigt hat, und ziehen aus dem Gesagten den Schluss: Wenn er den künstlerischen Gehalt eines bekannten Werks unbefangen würdigt, trifft er den Nagel auf den Kopf; für archäologische Entdeckungen im Einzelnen war der Dichter nicht recht geeignet, er verliess sich auf Meyers Kenntnisse und liess sich durch die starke Subjectivität, womit er aus dem Stoffe entnahm, was ihm homogen war, bestimmen. Aber homogen war ihm das Alterthum in einem Grade, wie kaum einem Neuern; er dachte nicht allein antik, er fühlte auch so. Daher seine Vorliebe für die griechische und besonders die römische Baukunst, seine Abneigung gegen die Gothik, die er mit tüchtigen Künstlern, z. B. Wagner, theilte. In den beiden Schwesterkünsten der Alten legt er zuerst auf den Gegenstand einen hohen Werth (Eckermann 1, 78). Die gewöhnlichen Stoffe der neuern Plastik und Historienmalerei schienen ihm abtossend oder erschöpft; hat er ja doch einmal den Bildhauern eine bunte Gruppe statt der Apostel vorgeschlagen, worin auch der Hauptmann von Capernaum nicht vergessen wird — wie würden ihn Thorwaldsens Apostel eines Bessern belehrt haben! Recht charakteristisch für die Malerei ist das 1804 Zelter angegebene Schema (1, 151):

Judas Ischarioth.	Romantik	Zeus	Meles und Kriheis
	Madonna	Hellenik	

Also die beiden Pole bilden Judas Höllenfahrt und ein sentimentales Bild aus Philostratus, dessen Text theilweise missverstanden wird.

An den neudeutschen Künstlern war ihm im Vergleich zum Alterthum die schwächliche und incorrecte Ausführung

zuwider, deren Gegentheil er in den Alten fand. Aber diese nicht vorurtheilsfreie Anschauung wurde durch einen hohen Vorzug wesentlich verbessert, die ausgezeichnete Gabe einer echthistorischen Würdigung. Sobald Boisserée seinen Sinn für die altdeutsche Kunst wieder erweckt hatte, gewann er einen Standpunkt, von dem aus er die ganze Kunstgeschichte überblickte und deren verschiedene Epochen gerecht und einsichtig würdigte, auch eines Cornelius Grösse auf sich wirken liess. Auf dieser Höhe sprach er 1828 die Quintessenz eines langen Lebens in den goldenen Worten aus (Eckermann 2, 40): »Man muss etwas *seyn*, um etwas zu machen. . . Wer aber etwas Grosses machen will, muss seine Bildung so gesteigert haben, dass er gleich den Griechen im Stande sey, die geringere reale Natur zu der Höhe seines Geistes heranzuheben, und dasjenige wirklich zu machen, was in natürlichen Erscheinungen, aus innerer Schwäche oder aus äusserem Hinderniss, nur Intention geblieben ist«.





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 geläht 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 Verenglichung in zahlreichen Auflagen verbreitet und allgemein gelesen. Eine

zweite erschien erst 1786 (vgl. Appell 315), 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 bloß 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 »Werther 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 illustriert. 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 deklamierte, 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 ertete 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 eigener 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 Beifallsbezeugungen. 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 Atmosphäre 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« eintrug¹.

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«, Edinburgh 1801). Dass er von Haus aus der Pope'schen Richtung huldigte, verräth namentlich sein Lehrgedicht »Whist« (Edinburgh 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 umzugliessen, 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 polemisiert 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 deshalb 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 Werther« 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 Glückstörer 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 Partien 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 Carriçatur 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 absorbiert, 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 Werther« oder »the famous author of Werther«.

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

und zwar die Prosäübersetzungen *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 meilleurs 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 anfangen, 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 erschütterteste 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 bloß 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 andern 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 polemisieren, 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 spezifizieren; 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, Edinburgh*) 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 Shakspeare Deutschlands genannt, nicht weil er in seinen Stücken die dramatischen Einheiten zu nichte setzt, sondern weil er sich gleich Shakspeare 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 Gefühl 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 »lebhaftes 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 Erbkönig 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 Erbkönig für einen Elf erklärt, »that haunts the Black Forest in Thuringia«. (!)

Endlich haben Lewis und Scott das Drängen und Zugreifen des Erbkönigs 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 Original ab, ohne dass sich ihm Scott anschloss, und hier zeigt sich ersterer von seiner schwächsten Seite. Die Ausdrücke sind oft aus Reimnoth gezerzt 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 Erbkönigs 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 fall 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 vorherbesprochenen: 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 hoffnungsgeschwellten 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 Götze 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 caricaturartige 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 Allirten 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 bloß 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 furchtbarer, 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, verrieth 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 Cäcilien's 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 Pflaumen-sauce, findet aber trotz dieses schönen Menüs keine Beachtung. Der Name Casimir zieht Cäcilien's 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 enthält 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 Herzengeschichte 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 freier 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 ungezügelter 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 pseudo-klassischen 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 »nährischen 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 philanthropisch 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 hineinzu leben, und zugleich war er konservativ-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 vorzürücken 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 *Ifflands* »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 Räufern 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 Liebessinnigkeit, 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 Schauer, Gesänge und melodramatischer Effekte, welche sich literarhistorisch eng an Lewis' *Castle-Spectre* anreihet. 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 bloß 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 Burgverliese, 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 Götze, 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 Götzeübersetzung 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 unbeeinträchtigt arbeitete, hatten in London die Anti-Jacobiner ihre literarische Diktatur bereits aufgerichtet und befestigt. In ihrem tendenziösen Hass gegen alles Deutsche verfolgten sie selbst eine Dichtung, welcher sie keine politische Gefährlichkeit nachsagen konnten, wie den Scott'schen Götze; 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 biederem *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 Götze; 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 Götze. 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 Götze 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 verwirren 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 Götze 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 Götze 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 Gothestudium 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 Eindrücke 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 bloß 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 Diensthofen 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 angeborene 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 üblichengeringschätzigen 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 Gothestudien, 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 Detailwirkung hinterliessen: er bereitete sie nur auf ihre Fauststudien 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.





3. ZUR VORGESCHICHTE DES GOETHE'SCHEN FAUST.

VON

ERICH SCHMIDT.

2. FAUST UND DAS SECHZEHNTE JAHRHUNDERT¹.

Für die Faustsage und Faustdichtung ergeben sich der historischen Prüfung drei grosse Momente: Ansätze in den Simon-Magusmären des Urchristenthums, neue schöpferische Ausbildung mit Übertragung auf eine geschichtliche Figur in den Tagen des Humanismus und der Reformation, höchste poetische Verklärung durch Goethe im Zeitalter der Humanität. Die Gebundenheit des Mittelalters hat es zu keinem Faust gebracht; wol ziehen in langer Reihe die Theophilus und Militarius, die Heliodorus, Virgilius, Klinsor, die Tannhäuser, die Roger Baco, die² Gerbert und andere mit der Tiara gekrönte Pactirer an uns vorüber, noch aber war der Satan keine unentrinnbare Grossmacht, noch genügte ein erlösendes Wort der jungfräulichen Fürsprecherin vor dem himmlischen

¹ 1. Lessings Faust: Goethe-Jahrbuch II. 1881.

² Vgl. Döllinger, Die Papstfabeln des Mittelalters. München 1863.

Richterstuhl, noch wurde das Problem nicht tief und allumfassend genug durchgedacht, sondern mit einem leidigen Entweder-Oder ausgetragen: entweder winkt höheres Wissen oder schrankenloser Genuss und andere Güter dieser Welt als Lohn für den Vertrag mit der Hölle.

Faust gehört der modernen Zeit. Erst im sechzehnten Jahrhundert schlug seine Stunde und es lockt die culturhistorischen Bedingungen zu erfassen, unter denen damals ein Mensch alles, was an Titanismus und sinnlicher Lust, an ernstem Wissen und gaukelnder Wahnweisheit, an Grossthaten, Zaubermärchen und Possen aufgespeichert vorlag, als Träger auf die Schulter nehmen musste. Nach vieljährigem Kreissen trat eine neue Bildung und ein neues Leben an das morgenröthliche Licht, das sich immer heller und weiter ergoss. In schaffender Werdelust streifte der Mensch die mittelalterlichen Fesseln ab und entlief aus der Schule der Scholastik und Möncherei. Den Wissenschaften gedieh an den vieler Orten begründeten Universitäten eine fruchtverheissende Blüthe. Während durch das mathematische Studium Scharfsinn, Kritik und Combination genährt und das Gefühl heiterer Sicherheit gesteigert wurde, liess die Astronomie, der freilich ihre unechte Schwester Astrologia hart auf dem Fusse folgte, den Menscheng Geist zum Firmament schweifen und Gottes Wohnsitz, den Himmel, mit gestärktem Auge durchforschen. Stossen wir auch fürs erste auf keinen so faustischen Sternseher wie Keppler, so musste doch unläugbar dieses Erkennen der fernsten Ferne, dieses grenzenlose Ausbreiten durch den ganzen Weltraum dem Geist eine stolze fliegende Überzeugung seines Vermögens geben: der Gottheit näher, meinte er Blicke hinter den Vorhang zu werfen, der das Endliche von dem Unendlichen scheidet.

Mancher physikalische Fund wurde praktisch verwertet, stehen wir doch im Zeitalter der Entdeckungen.

Kühne Seefahrer fanden in Amerika die neue Welt, die geographischen Kenntnisse erweiterten sich plötzlich, immer mehr ward der Horizont hinausgeschoben und diesem ungestümen Wachstum waren die mittelalterlichen Kleider bald zu eng. Ptolemäus wurde verabschiedet, Galen abgethan, allen Naturwissenschaften im sechzehnten Jahrhundert ein neues luftigeres und sonnigeres Arbeitshaus aufgebaut. Es konnte nicht ausbleiben, dass das Selbstgefühl täglich anschwell, und man hätte sich mit Fug jenes sophokleische Wort aneignen dürfen: »Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch«.

Weil dieses neue Leben zum guten Theil nur ein Wiederaufleben des alten ist, ersteht nicht zufällig zuerst in der Heimat der Renaissance, Italien, der moderne Mensch. Ich berufe mich dafür auf das klassische Buch »Die Cultur der Renaissance« (I, 161) von Jacob Burckhardt, dessen Darlegungen ich auch weiterhin meinem besonderen Zweck dienstbar machen werde: »Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewusstseins — nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst — wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Race, Volk, Partei, Corporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine objective Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämmtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das Subjective, der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches.

Überall fallen Schranken, denn das neue — wir dürfen hinzufügen: faustische — Bildungsideal heisst Universalis-

mus. Der uomo universale strebt alle Wissenschaften und Künste in einem Brennpunkt zusammenzufassen und wirklich bekunden Männer wie Lionardo da Vinci oder Michel Angelo eine grossartige Verneinung der Arbeitstheilung. Voll mächtigen Kraftgefühls sagt in Italien Alberti: »Die Menschen können von sich aus alles, sobald sie wollen«, in Deutschland Dürer: »Die Begierde viel zu wissen, die da Jeglichem von Natur eingepflanzt ist, die ist gegen solche Ersättigung gefeit und aller Verdriesslichkeit ganz und gar nicht unterworfen«. Aber man will nicht nur in Kunst und Wissenschaft, sondern vor allem als Mensch sich auszeichnen und wer sich als geistiges Individuum erkannte, nahm auch seinen Nächsten dafür. Das Studium des Menschen vertiefte die Charakteristik und brach das Starrtypische der älteren Kunst, so zwar, dass die Malerei — es sei beispielsweise an Holbeins Portraits erinnert — der zu regem Aufschwung gelangten Biographie und der im Wechselverkehr der Gebildeten kunst- und liebevoll betriebenen Epistolographie um viele Ellen voraus eilte. Denn im geschriebenen und gesprochenen Wort herrschte vorerst ein begeistertes, verschwommenes Rühmen grosser Eigenschaften, das uns ähnlicher Prozesse im Individuumscult des 18. Jahrhunderts mit seiner Physiognomik, seinem panegyrischen Anjauchzen und seiner Wollust einen grossen Mann zu sehen gedenken lässt, wie es auch beiderseits nicht an haltlosen oder schwindelhaften Sendboten des neuen Evangeliums fehlt. Erhob man die ehemals als gottlos verpönte Superbia und die ehemals eitel gescholtene Gloria zu Idealen, so wurde manchem die Freude an sich selbst und an der Welt gefährlich, ja verderblich. Demüthige Selbsterniedrigung verwerfend, schritt der Gelehrte mit gehobenem Haupt aus der engen Zelle auf den weiten Markt des Lebens, um so gut wie der Staatsmann, der Dichter, der bildende Künstler ehrgeizig an der Verewigung seines

Namens zu schaffen, nicht immer aus edler Ruhmbegier, auch aus kecker Überhebung und Grossmannsucht.

Im Zeitalter der Borgia wurde das Dämonische der Menschenbrust entfesselt und breitete sich mit elementarer, rücksichtslos selbstischer Wucht aus. Jede Leidenschaft that sich genug. Alle menschlichen Kräfte, alles was an den Gott, alles was an den Teufel in uns mahnt, kamen zu potenziertes Äusserung. Die Schandthaten der Machthaber zeigen einen so dämonisch-heroischen Anstrich, dass wir jene Verbrecher, die sich nie mit Kleinigkeiten abgeben und schönen Raubthieren gleichen, schauernd bewundern. In dieser Epoche erblickten Doctor Luther, der Gottesknecht, und¹ Doctor Faust, der Empörer, das Licht.

Was der mittelalterliche Klerus grimmig verdammt hatte, breitete die Renaissance weithin aus: Cultus der Welt Schönheit. Ein herrliches Gebild der Antike nach dem andern stieg aus seinem umschattenden Grab empor. Es ist ein echthumanistisches Verlangen, dass Faust die gepriesenste Schönheit der griechischen Sagenwelt, jene sogar von den troischen Graubärten bewunderte Helena schauen und geniessen möchte. Mythologische Prunkspiele zauberten auch in Deutschland die Antike täuschend vor Augen und Faust ergötzt Kaiser und Adel durch lebende Bilder, wie er ein ander Mal hohe Herrschaften durch ausgesuchte Leckereien in seinem magischen Wintergarten erquickt. Unser beschränkter Volksbuchschreiber meint mit übel angebrachter Schulweisheit, der Geist Mephistopheles habe

¹ Man vgl. die Gerüchte beim Tod Alexanders VI. — 18. August 1503 — in Schreiben der Zeitgenossen, Gregorovius »Lucrezia Borgia« S. 262 f. Er habe die Tiara durch einen Pact mit dem Teufel, dem er seine Seele verschrieb, gewonnen und sich zwölf Jahre auf dem heiligen Stuhl bedungen. Ein schwarzer Hund hauste bei ihm. Sieben Teufel umstanden sein Sterbelager. Der Satan holte ihn. Der aufgeschwollene Körper verweste schleunigst. Ein Lastträger schleifte den von allen geflohenen Leichnam an einem Strick zum Grab.

die¹ Trauben von den Antipoden geholt: er deutet damit in aller Unschuld wenigstens eine Wirkung des überseeischen Handels an, der neuerdings die Tafeln der Reichen mit den erlesensten Gerichten belastete. Wir denken aber weiter an die Gartenkunst Italiens, an Ariosts farbenprächtige Schilderungen, an das feine Sybaritenthum, das den Gourmand zum Gourmet und den Universalmenschen zum Virtuosen auch des sinnlichen Genusses machte. Wissen und Bildung paarten sich mit Schwelgerei und Leichtfertigkeit und nicht alles Erbgut der Antike war rein. Deutschland hatte keinen Poggio, doch der rastlose Conrad Celtis lebte und dichtete bald hier, bald dort die ovidischen Amores nach. Derlei blieb nicht ungeahndet. Hatte einst die strenge Dominikanerkunst auf dem Trionfo della morte des Friedhofs zu Pisa die Weltlust mit dem Todesgemetzel contrastirt und die Herrscher dieser Erde plötzlich vor ein offenes, widrigen Verwesungsgeruch ausathmendes Grab gestellt, so verwandelte sich jetzt dem Faust die lüstern umarmte gleissende Helena in einen eklen Leichnam. Geistliche Sittenrichter schalten die weltfreudigen Humanisten Epicureer und das tendenziöse Volksbuch lässt den Doctor Faust nach seinem verhängnisvollen Abfall von der Theologie ein² »Säuwisch vnnnd Epicurisch leben« führen.

¹ Anders H. C. Agrippa De vanitate scientiarum cap. XLII (Opp., Lugduni s. a., 2, 71) unter besonderer Erwähnung Roger Bacos: quae vulgus putat miracula, cum tamen naturalia sint interveniente sola temporis praeventione ut si quis in mense Martio rosas producat, et *maturas uvas*, aut satas fabas.

² Echtlutherisch, 1, 389¹ (2. Wittenberger Ausg.) »der ander rohe Hauff, der da heist Meister Epicurus« glaube an kein Jenseits. »Epicurer, Lucianer« 3, 432² Tischreden 1. Ausg. S. 82. 1, 299¹ über das »sewische Wesen« der Materialisten, die er öfters »Epicurische schlemmer« oder »Epicurische sew« nennt (sues isti Epicurei, Zarncke »Die deutschen Universitäten im Mittelalter« S. 124). So grimmig klingt jetzt ein harmloses Scherzwort des Horaz.

Diesen Modernen war die Erde kein Jammerthal mehr, sondern als glücklicher Gebieter schweifte der befreite, von unwiderstehlicher Wanderlust ergriffene Mensch durch die Schöpfung. »Du bist durch keine Schranken eingeengt; mitten hinein habe ich dich gestellt, auf dass du Umschau haltest über alles, was da ist auf Erden« sagt Picos Gottvater zu dem Vater der Menschen. Alle Anschauungen erscheinen von Grund aus umgeformt. Die religiösen zeigen ein wogendes Pandämonium von ernstem und frivolom Unglauben, Mystik, antikisirendem Aberglauben, Geister- und Beschwörungswahn, wie solcher sich ja zu allen Zeiten starker Aufgeklärtheit Raum erobert, Spott, äusserlichem Festhalten an den kirchlichen Gebräuchen und eindringlicher wissenschaftlicher Kritik.

Den Deutschen eignete das harmonische Wolgefühl des Italieners, welches inneren Zwiespalt leicht und ohne ärztlichen Beistand schlichtete, nicht. Deutschland hatte kein mediceisches Florenz, keine aristokratische Academie, kein so künstlerisch durchgebildetes Leben, kein so glanzvolles Virtuosenenthum; es hatte wol vielseitige und weltgewandte Gelehrte, doch nicht diese grossartigen uomini universali, zu denen wir neidisch emporblicken: Deutschland hatte vor allem die Aufgabe, im ringenden Erlösungs- und Gnadenbedürfnis religiöse Auseinandersetzungen durchzukämpfen. Deshalb das Übergewicht des theologischen Interesses, das selbst humanistisch gebildete Männer, im Elsass namentlich, zu ungestümen Gegnern der »heidnischen« Dichter und ihrer neuesten Nachahmer machte; und doch war Celtis ein harmloser Libertin.

Wir begegnen aber auch in Deutschland modernen Menschen, geistigen Aristokraten, klugen ironischen Aufklärern wie Erasmus, der, in einen Salon des achtzehnten Jahrhunderts versetzt, sich wahrlich nicht verlegen gefühlt hätte. Ihm verursachte der Vollbesitz der neuen Bildung

weder Kampf noch Druck. Eher steckt ein faustischer Zug in Reuchlin, dem erstaunliches Wissen ungeheuren Ruhm eintrug, (»Reuchlin, wer will sich ihm vergleichen, in seiner Zeit ein Wunderzeichen«, ruft Goethe), und den der Kölner Handel über die jüdischen Bücher in vieler Augen mit einem geheimnisvollen Zwielficht umgab. Mystisch-kabbalistische Elemente gohren in ihm wie in Pico von Mirandola. Er gab sich einer verzückten Andacht zum Kreuz hin und feierte das *verbum mirificum*, den wunderthätigen Jesunamen, als Inbegriff aller Mirakel, »dem die höllischen Geister, memphitischen Geheimnisse, thessalischen Tränklein, chaldäischen Runen, zoroastischen Lehren unterworfen sind«. So baute er eine christliche Magie als himmelhohe Burg aus und der heiter aufklärende Verlacher des Reliquien-schwindels verehrte seinerseits das Diadem der Dreieinigkeit als stärkstes magisches Beschwörungsmittel. Tauchte er solcher Art in die verborgenen Tiefen der Natur, so vermochte er auch in die dunklen Schachte der Menschenseele einzufahren und das peinvolle Nagen des Gewissenswurmes zu versinnlichen.

Ein streitbarer, nimmermüder Titanismus trieb in der ritterlichen Gestalt Ulrichs von Hutten. Da war kein stumpfes, dumpfes Ergeben, sondern ein schneidiges, stürmisches Wagen und ein trutziges Kämpfen gemäss der Losung »durchbrechen, durchbrechen werd ich oder selbst zu Grunde gehn«. »Nicht lieg ich . . . unbesiegt stand ich auch bei deinem Streich« lässt Eoban den verstorbenen Freund zum Tod sagen. Humanistische und protestantische Bildung erhoben den *eques germanus* über die standesgenössischen Scharrhansen zum Ritter vom Geist. Wie klaffend damals die Bildungsunterschiede waren, zeigt unter anderm vortrefflich ein Meisterstück Huttens im zweiten Theil der *Dunkelmännerbriefe*, des *Magister Schlauraff Carmen rhithmicale*, welches Deutschland gleichsam in helle

und finstere Bezirke zertheilt. Wer nun von den neuen Leuchten beschienen die laünische Fortuna bei Unwürdigen einkehren sah, mochte wohl öfters grimmig aufspringen im stolzen Bewusstsein, mehr zu wissen »als alle die Laffen, Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen«, bisweilen aber regte sich auch das Vollgefühl der Freude, einer grossen Gründungszeit geistigen Lebens anzugehören und wie froher Siegesruf ertönte das Bekenntnis, es sei eine Wonne, in solchen Tagen zu leben. Konnten die deutschen Barbaren jetzt nicht sogar die Alten beschämen, wenn Frischlin den Meisterfeldherrn Julius Caesar unter die Geschütze eines Arsenal's oder den Meisterrhetor Cicero durch den munteren Poeten Eobanus Hessus in eine Strassburger Druckerei geleiten liess? Hoher Aufschwung, aber auch ein flügel-lahmes Sinken im Schmerz, dass der Adlerflug des Geistes seine Grenzen und des Sokrates heiteres Nichtwissen seine elegische, ja tragische Seite hat. Des P. Valeriano Dialog *De infelicitate litteratorum* stellt zusammen, was einem Gelehrten unseliges widerfahren kann, bietet dem aber alsbald ein Paroli durch das Gegenbild des Gelehrten-glückes. Leihe uns denn die deutsche Malerei, der Poesie damals an Tiefe und Reichthum der Empfindung und Charakteristik unendlich überlegen, ein Zeugniß dafür, dass man faustische Pein fühlte. In Italien schuf Michel Angelo die übermenschlichen Gestalten seiner einsam brütenden, in geheimnisvolles Gedankenweben versunkenen Propheten und Sibyllen — der Schauer orphischer Weisheit umweht uns, faustische Tragik bleibt fern. Doch¹ Albrecht Dürer

¹ Die folgende Stelle war aufgezeichnet, bevor ich mich an Thausing's Dürer S. 450 ff. erfreut hatte. Auch Thausing, dessen Beschreibung ich gern an die Stelle der meinigen setzen würde, deutet das »faustische Element« aus, und er citirt denselben Goethe'schen Vers. Er betrachtet den Kupferstich *Melencolia I.* als erstes Blatt eines *Cyclus* der vier Temperamente; Hieronymus wäre dann der studirende Phleg-

zeichnete ein hohes geflügeltes Weib, das strenge Antlitz auf die linke Hand gestützt, mannigfaches Arbeitsgeräth auf dem Boden verstreut, ein Buch auf ihrem Schoos, die Rechte einen Zirkel mechanisch spannend, aber die Gedanken der Frau schweifen unsted umher, die grossen schwarzen Augen starren unter gramvoll zusammengezogenen Brauen hinaus, wo über der öden Wasserfläche ein blutiger Komet und ein greller Regenbogen spukhaft leuchten und eine hässliche Fledermaus flattert mit der Aufschrift *Melencolia*. Was will der zierende Kranz auf den Locken einer, die, ein verzweifelndes Opfer der Melancholie, nur einen dunklen Gedanken zu hegen scheint: ich »seh, dass wir nichts wissen können«.

Von dem Platzregen der stärksten Anregungen, Offenbarungen und Forderungen wurde nicht nur manche Pflanze im raschen Grünen und Wachsen gefördert, sondern auch mehr als eine Blüthe zerschlagen; ein Verhängnis, das keiner grossen Zeit des Werdens und Wendens erlassen bleibt. Oder der Mensch verzichtet auf ein bescheidenes häusliches Glück und verzehrt athemlos kämpfend seine Kräfte. Wer will die Tragik verkennen, die in dem unruhigen Wanderleben Huttens liegt? Von einer tückischen Krankheit gemartert, wie ein Edewild gehetzt, ist er einsam

maticus im höheren »geistesaristokratischen« erasmischen Sinn, der »Reiter« der *Sanguinicus* (ich möchte an Männer wie Hutten erinnern). »Wir . . . erkennen in jenen Kupferstichen eine Illustration zu den geistigen Strömungen der Reformationsepoche«. — Herman Grimm, *Preuss. Jahrbücher* 47, 320 »Überzeugend ist bei seiner Melancholie die fruchtlos trübe Gedankenarbeit ausgedrückt, die ihr Antlitz überschattet und wie einen Schleier über die ganze Darstellung legt. Redeten wir sie an, sie würde uns tiefsinnige Antwort geben«. — Vgl. auch die *Melancholia* in Jost Ammans *Wappen- und Stammbuch* 1589 (zweimal). — Die Bilder von Feti und Vien beschreibt Diderot im Artikel *Mélancolie* der *Encyclopédie* (*Assezat* 16, 115); auch bei Feti Bücher, *Globus, mathematische Instrumente*.

gestorben. Diese aufgeregte Zeit sah viele unstete Gäste, leichtfertige geniale Gesellen vom Schlage des Crotus Rubianus, catilinarische Existenzen, halbgelehrte Schwindler, bedeutend angelegte Vaganten. Kein Zufall, dass in diesem Jahrhundert der ewige Jude aufs neue den Wanderstab ergriff, der Repräsentant seines zerstreuten heimatlosen Stammes, im Zeitalter der Reformation aber auch der sündigen, irrenden, suchenden Seele; und kein Zufall, dass dieser Weltfahrer zugleich mit Faust, dem »unbehausten«, den »Wanderer« Goethe anzog.

Humanismus und Reformation entliessen den deutschen Geist zu einer Weltreise. Er drang rückwärts zu den ungeübten Quellen der Antike und des Christenthums, um vorwärts eilen zu können. »Freiheit erwacht in jeder Brust, wir protestiren all mit Lust«, sagt Goethe von Luthers That, und ohne den Hintergrund des Protestantismus ist der Faust des sechzehnten Jahrhunderts nicht zu verstehen. Aus der Befreiung des Forscherdrangs durch die geistigen Grossmächte der Zeit ging gesteigert die symbolische Gestalt des Forschertitanen Faust hervor, wie der neuen Kirche allerhand unbotmässige Schwärm- oder Rottengeister entliefen. Luther selbst vereinigte in sich dämonische Kräfte mit drastischer Volksthümlichkeit und dem Grobianismus des Jahrhunderts. Er übernahm als ein Mittler, wie deren jede geistige Umwälzung bedarf, die erschütternde Auseinandersetzung des mittelalterlichen und des modernen Menschen. Diese urkräftige Bauernnatur konnte wol einmal grollend ihrem Gott den Sack vor die Füsse werfen, aber an Leidenschaft und thätiger Entschlossenheit Faust gleich, ward er der apostolische Krieger seines Herrn und ergriff im drückenden Bewusstsein seiner Sündhaftigkeit und im inbrünstigen Verlangen nach Gnade den Glauben. Der Teufel existirte für ihn so leibhaftig wie für Faust. Auch Luther hatte ein persönliches Verhältnis zu ihm, nur schrieb

er ihm keinen Vertrag mit seinem Blut, sondern schleuderte das Tintenfass gegen ihn, schalt ihn mit launigem Grimm einen Junker Bombart und gab ihm im Stil des Götz von Berlichingen den Abschied. Es ist echt lutherisch, wenn im 53. Capitel unserer Historie der gute alte Mann, Fausts Warner, den grunzenden Teufel durch Gespött vertreibt. Aber kam statt eines gemeinen Teufels der verschlagene, schriftkundige Höllenfürst selbst, so kostete die Abwehr unsägliche Anstrengung. Wie der Lieblingsapostel des Protestantismus, Paulus, von Faustschlägen des Satans berichtet, so fasste Luther seine inneren Kämpfe als ein Ringen mit dem Teufel. Um sich von dem völligen Widerspiel zu überzeugen, vergleiche man eine dialogische Flugschrift von 1523 mit Fausts Pact: ein als Dominicaner verkleideter Abgesandter der Hölle besucht den Gottesstreiter (wie Mephistopheles dem Faust zuerst in der¹ Franciscaner Kutte erscheint), um ihn vom antipapistischen Kampf abzubringen, und weiterhin in seiner wahren Gestalt Luther zur Einstellung der siegreichen Fehde gegen die Hölle zu bewegen; aber keine Versuchung, auch das Angebot des rothen Hutes nicht, verfängt, Luther schlägt ihn durch Gebet in die Flucht. Über Faust triumphirt die Hölle, Luther triumphirt über den alten bösen Feind unter den Posaunenklängen des Schlacht- und Siegeslieds »und wenn die Welt voll Teufel wär und wollt uns gar bezwingen«. Dem

¹ Mit Glöckchen, die man vielleicht doch mit E. Sommer auf die Schellen der Hausgeister zurückführen könnte. Man vergleiche mit der Hist. etwa die Spukgeschichten in Luthers Tischr. S. 298, wo bei dem Teufel in der Mönchskappe mit einer »Schelle oder Glöcklin« als Kennzeichen des Hausdieners dran an die Wichtel erinnert wird, freilich abwehrend. An die Messglöckchen möchte ich nicht denken. — Allgemein: Münche des Teuffels Pfaffen (Luther Predigt über Matth. 7). Der Teufel erscheint in mönchischer Kleidung als der unverdächtigsten. Das ist unstreitig die älteste Auffassung; vgl. Vitae patrum ed. Rosweyde 1615 p. 46^a, 507^b, 892^a, 755^b; gar in Christi Gestalt 135^a.

reuigen Faust hilft keine wortreiche Klage, Luther fürchtet sich nicht in der Zuversicht »ein Wörtlein kann ihn fällen«. Solche Vergleiche grosser Zeitkräfte werden nur den Epigonen Widmans und Pfitzers, den frommen Brüdern vom »Kloster«, zu weit hergeholt scheinen, welche die Faustforschung wundersam und erschöpfend zu fördern glauben, wenn sie nachweisen, wie viele Zauberer vor und nach Faust Schweine oder Pferde in Strohwinde verwandelt haben.

Wir aber verweilen noch bei Luther, um uns in der Überzeugung von den lutherischen Tendenzen des Faustbuchs möglichst zu bestärken und Luther und Faust als zwei grosse entgegengesetzte Vertreter ihres Jahrhunderts scharf im Auge zu behalten. Der spätere Luther nennt die selbtherrliche Vernunft, deren Bande er selbst hatte lockern helfen: »Bestia«, »Fraw klüglin«, »Meister klügel«, »die kluge Hur, die natürliche Vernunft« und warnt vor »fliegenden Gedancken«, vor dem »rauschen und fladdern«, »in die hohen gedancken faren«, »mit der vernunft klettern und klügeln in den hohen Gedancken«, »ins Schlauraffenland faren«. Er kennt kein verbreiteteres und verderblicheres Laster als den Ehrgeiz. Die Rotten macht Ehrgeiz stärker und kühner als Hector und Achill; die Klüglinge und Sudler darin haben den Schulsack gefressen, sind »leichtfertige, satsame, vberdrüssige Geister«, die auf Gottes Wort kaum einmal hören »vnd gaffen auff etwas newes, als kündten sie alles und alles, was sie gehört haben« (3,543² f., vgl. die Predigt 4,316²). Über die Melancholie wusste der Kämpfer, der sich selbst ihrer oft mühselig erwehrt hatte, als über ein recht teuflisches Übel launig und erschütternd zu sprechen; die Gewissenspein hat er, der nach mönchischen Qualen endlich den frohen Gottesfrieden gefunden, aber die ernste Kenntnis seelischer Krankheit mitgenommen und noch manchen Strauss durch zu kämpfen hatte, im Wittenberger Colleg geschildert

(11,274, zu Gen. 42): »So ein böse Bestia vnd böser Teuffel ist die Conscientia. Denn alle Scribenten, beide so die heilige Schrift, vnd auch heidnische Historien beschreiben, haben dis Monstrum (dis gewliche Thier) erschrecklich abgemalet, wie das an Oreste vnd andern Vbelthetern zu sehen ist. Vnd die Poeten haben darumb die gewlichen Personen in den Tragedien erticht, von den Erynnijs oder Furijs, das ist Hellischen Teuffelin, welche alle Vbelthat rechen, sagen alle von demselben vnglück and hertzleid, das da heist, Mens vibi male conscia«. Und vorher wurden die jungen Studenten vor geistiger Hoffahrt gewarnt, die zum Teufel führe (11, 129). »Also auch die etwas verstand für andern haben, gelehret sein, Theologen, Juristen, Poeten, die jnen selbs etwa mit jren Schrifften einen Namen gemacht, lassen sich bedüncken, sie sein so gros, das sie auch weit vber den Himel reichen können.«

Der Ausprägung der Faustsage kam der überaus verbreitete Teufelswahn des Zeitalters zu Hilfe. Nachdem Luther¹ selbst an zahllosen Stellen seiner Schriften vorausgegangen war, personificirten lutherische Pastoren jedes Laster als besonderen Teufel, wobei natürlich ein Zauberteufel nicht fehlte. Das *Theatrum diabolorum* ist die grosse Urkunde. In der heftig entbrannten confessionellen Polemik spielte der Teufel eine Hauptrolle. Der Papst galt als Höllendiener und Antichrist. (Blättern wir in den Flugschriften der Zeit, so bestellt Lucifer durch seine Getreuen Pluto und Belial »Huld und hellischen Gruss« an den allen Lutheranern verhassten Braunschweiger, die Furien ergreifen Lycaon im unterweltlichen Abgrund, Lycaon ruft wie Faust zu spät »O we mir gar vordampften Man«, der Fürst der Finsternis und der Fürst zu Rom führen einen eifrigen

¹ Luther über Zauberei — ausser in den Tischreden — besonders 1, 104 ff.

Briefwechsel, von der Pforte des Himmels aus lässt ein Engel den Warnruf ertönen. Auf katholischer Seite griff der bissige Murner virtuos ein, indem er den grossen lutherischen Narren als rebellischen Anführer einer Freischaar wider die Burg des wahren Glaubens carrikierte. Längst ferner waren Teufelszenen im Drama beliebt, groteske und ernste, sei es, dass die von Satan¹ aufgerufenen Knechte sich ihrer Thaten und Anschläge berühmten, sei es, dass im Weihnachtspiel die Wuth der Hölle den Herodes zum Werkzeug erkor.) Und den grossen Handel zwischen Himmel und Hölle zum Austrag zu bringen, war ein Hauptvorwurf des deutschen Dramas auch im sechzehnten Jahrhundert.

Ein Stück möchte ich wenigstens streifen, des Protestanten Thomas Naogeorg dramatisches Pamphlet Pammachius, wol das massloseste, was je ausser von Luther gegen das Papstthum geschrieben, und in der gehäuften Schilderung der höllischen Ränke höchstens von Fischarts »Jesuitenhütlein« übertroffen. Der freche herrschsüchtige Empörer Pammachius wird der Bundesgenosse des Satans. Mit ungeheurer Wucht spricht er sofort sein grenzenloses Verlangen nach Geld und nach Gewalt, auch über den Kaiser, aus. Fort mit der heiligen Schrift! Er glaubt weder an Gott, noch an Unsterblichkeit und lästert, Christi Lehre sei für die Dummen. So wird er der Herzog des Teufels, der ihm die dreifache Krone schenkt, worauf seine Anmassung immer wahnwitziger ausartet, bis er dereinst — Naogeorg prophezeit die Lösung nur — dem Gottesmann Theophilus (Luther) an der Elbe erliegen wird. Es verdient Beachtung für die Faustsage, dass die

¹ Als vorläufige, anderswo auszuführende Ergänzung zu meinem Aufsatz »Lessings Faust« (Goethe-Jahrbuch II, 82): Lessings Vorspiel vgl. das consistorium daemonum in den Vitae patrum ed. Rosweyde 1615 p. 580^a (auch 556^a).

Deutschen vor der literarischen Bearbeitung derselben sich in der Darstellung schrankenloser Gier, gottloser Verruchtheit, frevelster Ueberhebung (*ὑβρις*) versucht hatten, ohne jede Sympathie, wie es wichtig für Marlowe ist, dass er vor der Eroberung des Faust für die Bühne an den masslosesten aller Eroberer, der sich Zeus zum Vorbild des Praetendententhums wählt und vermessen in einem kühlen Nebensätzchen hinwirft »wenns einen Gott giebt«, an Tamerlan den Grossen herangetreten war, und zwar mit vollster Sympathie. Wollte doch auch Lessing seinem Faust Züge und Grossreden Tamerlans zueignen.

Las jedoch der gute Deutsche damals von so gefährlichen Dingen, wie Teufelsbündnissen und dergleichen, so überlief ihn ein Gruseln. Sein Aberglaube war grausam und finster, jeder romantischen Färbung bar, höchstens mit einigen Tropfen groben Humors versetzt. Den Bodinus, Gast und anderen Mehrern der Zaubervliteratur standen allerdings aufgeklärtere und duldsamere Männer gegenüber, die es aber zu keiner Entschiedenheit brachten, so dass sich in einer wichtigen Quelle der Faustgeschichte, Augustin Lercheimers »Christlich bedencken und erinnerung von zauberey«, der Aberglaube und das Streben nach rationalistischer Deutung mischen. Dieser freidenkende Calvinist müsste, um Zauberei und Teufelsbündnisse gänzlich zu streichen, nicht im sechzehnten Jahrhundert leben; immerhin liegt über seinen Erörterungen nicht ein undurchsichtiger Schleier stumpfer Beschränktheit, sondern er trachtet nach einer gewissen psychologischen Begründung. Zum Beispiel (Kloster 5, 270): »Vnd lassen sich damit allermeist einnehmen die man Melancholicos nennt, das ist, die mit tieffen schweren gedanken vmmgehen (vgl. Luther Tischr. S. 319), mit ihrem stand, habe, vermögen, gelegenheit nicht vergnüget, auf alle wege hefftig trachten nach eim höhern und bessern«. Dürerisch gedacht, ob-

gleich nicht dürerisch ausgedrückt. Oder er nennt unter denen, die am leichtesten »den teuffel in ihres beruffs geschefften und sonsten zu hülff nemmen« auch die Gelehrten, »die alle andere wollen vbertreffen« und deshalb vom Teufel verborgene Weisheit lernen. Bezeichnend für Lercheimer, dass er den satanischen Helfer bald unbekannte Schriften auswendig wissen lässt, bald — und genau so verfährt das Volksbuch (Cap. 16) — als schlecht unterrichtet blosstellt (Kloster 5, 273): »Gott allein weiss gewiss und vnfehlbar was geschehen wird Denn es kan der teuffel von künfftigen dingen nichts gewisses sagen, schlegt darnach, wie der blinde nach der saw: trifft bey der weile fehlet zum offtermal« (vgl. auch *Vitae patrum* ed. Rosweyd 1615 p. 135^b). Sehr ehrenwerth ist es, dass Lercheimer in Tagen, da der Hexenwahn criminalistische Orgien feierte, die »armen müheseligen weiber« als ein Spe oder Thomasius des sechzehnten Jahrhunderts vertheidigt, den Widersinn manches Prozesses nachweist, »Glimpfius« als höchste Weisheit des Richters empfiehlt; vortrefflich, wie er die Fahrten auf den Hexentanzplatz ablehnt: »denn wie ists doch glaublich und möglich, dass sie so fahren und tantzen? Kein besem, keine gabel fliegt durch die luft, sie sein geschmiert, wie sie wollen. Wo man sie hinstellet, da bleiben sie, regen sich nicht« oder wie er eine Hallucination annimmt: »Ist eine fantasey und einbildung gewesen«. Aber er glaubt doch an ein Pactiren mit dem Teufel und bethätigt eben darum eine rege Theilnahme am Doctor Faust.

Wie einst dem scholastischen Meister¹ Albertus Magnus oder dem Johannes Teutonicus oder dem Roger Baco

¹ Wie dieser in den Ruf der Zauberei gekommen ist, zeigt vortrefflich W. Krafft »Briefe und Documente aus der Zeit des Humanismus und der Reformation im 16. Jahrhundert von . . . Karl Krafft und Wilhelm Krafft«, Elberfeld 1875, S. 105 ff.

traute man immer noch hervorragenden Männern wie Trithemius oder Agrippa von Nettesheim wunderbare Künste zu und betrachtet höhere Weisheit leicht als etwas übermenschliches und unheimliches. Zudem stand der echten Wissenschaft der Schwindel in der Wissenschaft selbstbewusst gegenüber. Die Alchemie, die uns Kopp kennen gelehrt hat, blühte. Freilich gab sie sich gern frommchristlich und wurde demgemäss von der geistlichen Obrigkeit kaum beanstandet; dennoch rief der Adept in Stunden der Bedrängnis dunkle Mächte um Hilfe an (und Bragadino führte zwei Dämonen in Gestalt schwarzer Bullenbeisser, obligate Hausthiere für den Zauberer seit Simon Magus bis Faust, mit sich.) Uns fesselt keiner mehr als der Hauptvertreter der medicinischen Chemie Philippus Theophrastus Paracelsus Aureolus Bombastus von Hohenheim, aus dessen Leben und Schriften Goethe bekanntermassen einiges für seinen Faust gewonnen hat. (Uns kümmert hier nicht, wie die neuere¹ Forschung bis zu dem geistvollen, mystisch angehauchten Hugo Delff das Bild des Reformators der Medicin von allerhand angespritzten Makeln befreit hat, sondern hier kommt es gerade auf das schillernde Bild an, welches den misgünstigen Zeitgenossen und nach-

¹ Delff Allg. deutsche Biographie 12, 675 ff. »Die Ärzte schalten ihn einen Prahlhans, Trunkenbold, Ignoranten — die Priester einen Heiden und Unchristen«. Lustiger Spott über den »vbercelsisch Theophrastus« in Fischarts Gargantua Cap. 6, 1582 M. 3². Ich verweise noch auf das misgünstige Gefasel in »Die lustige Schau-Bühne allerhand Curiositäten« Nürnberg 1702 von E. L. S. 650 ff., das vornehm verachtende Urtheil Girtanners »Abhandlung über die venerische Krankheit«, Göttingen 1788 f 2, 79 ff. Tiefer ist allerdings der Artikel über ihn in der Encyclopédie (Diderot 17, 244 ff.). Bayle. Rettend sprang endlich auch hier die Romantik ein und noch heute sehr lesenswerth ist der Aufsatz des Heidelberger Loos »Über Theophrastus Paracelsus« in den »Studien« von Daub und Creuzer, Heidelberg 1805 I, 228—291.

folgenden Geschlechtern vorschwebte. Stolz sprach er die Losung aus: *alterius non sit qui sui esse potest*. Oder: »Es ist nicht meine Meinung, mit freundlichem Liebkosen mich zu ernähren. Darum so kann ich das nicht brauchen, was sich mir nicht fügt, und ich nicht gelernt habe«. Er gefiel sich in neckischer Ironie, obgleich Delff in der Betonung derselben wol zu sehr den Vertheidiger spielt, und entfaltete eine beredte schonungslose Polemik. Vielseitig und tief beanlagt, brachte er es zu keiner festen, würdigen Lebensführung und erschien als eine faustische Gestalt: Genie und Schelm, Gelehrter und Prahlhans, Entdecker und Lügner, Aufklärer und Geisterbeschwörer, Wohlthäter, Trunkenbold, der christlichen Lehre durch selbstherrliche Speculation entfremdet, gepriesen und gebrandmarkt, bald hier, bald da, im unsteten Vagantenleben verdorben und gestorben, wie Agrippa früh Gegenstand der Sage, die vielleicht sein Ende durch jähen Sturz nach einem Gelage und die Überbringung des Sterbenden in ein Gasthaus, vielleicht auch seine Kneipereien in Salzburg frei ändernd auf Faust¹ übertrug, wie Salomo und Virgil ein Überlister des Teufels, wie Baco und Faust ein siegreicher Nebenbuhler anderer Zauberer.

Tief unter dem Mann der gesagt hat »Anderst sind die *codices scribentium*, anderst *lumen naturae*« steht der historische Faust. Lassen wir uns einmal die schaalste Nachahmung der »Schule von Athen«, Kaulbachs »Zeitalter der Reformation« gefallen, so dürfen wir unter die Menge der daselbst zusammengebetenen Theologen, Philologen, Geographen, Astronomen, Künstler, Fürsten

¹ Auch wenn Widman den Faust durch »Zigeunen oder vmb-lauffende Tatarn« übles lernen lässt, darf man an Th. Paracelsus denken, der sagte, nicht alles könne der Medicus auf der Universität gewinnen, er müsse bisweilen auch zu alten Weibern, Bauern, Zigeunern, Schwarzkünstlern in die Schule gehen.

u. s. w. den Doctor Faustus versetzen. Er hat mit jeder Gruppe eine Berührung und wird bald bei Melanchthon, bald bei Mutianus Rufus, bald bei Sickingen gesehen, ohne irgendwo ernstlich strebend zu verweilen, denn haltlose Windbeutelei ist sein Verhängnis. Aber wie die Kaufmann, Gassner, Cagliostro, Mesmer im achtzehnten Jahrhundert, der heutigen Spiritisten zu geschweigen, verstand auch dieser falsche Prophet sogar bedeutenden Geistern zu imponiren. Von neueren Dichtern hat es, so viel ich sehe, einzig Achim von Arnim gewagt den Doctor Faust in seinem durch eine unendlich lebensvolle Vergegenwärtigung deutscher Vergangenheit ausgezeichneten Roman »Die Kronenwächter« bei freier Annäherung an die historische Wahrheit mit »lärmenden Farben . . . übrigens sehr gut, wo sich der Dichter nicht dann und wann zu viel Spass mit ihm gemacht« (W. Grimm Kl. Schr. I, 303) zu malen; auch führt in der Novelle »Martin Martir« ein dunkler ärztlicher Ehrenmann den Namen Faust. Die bildende Kunst aber hat vor Cornelius den Faust keineswegs als eine hohe Gestalt, vollbärtig, mit ernsten durchgearbeiteten Gesichtszügen dargestellt. Wir besitzen zwei erfundene Portraits des Faust von Rembrandt. Eines wurde 1790 dem Goethe'schen Fragment beigegeben. Eine Studirstube, Bücher, Messgeräth, am Fenster glüht, echte Rembrandtbeleuchtung ausstrahlend, das Zeichen des Makrokosmos, doch Faust ist mehr ein gemüthlicher Herr, der, mit Talar und Mütze angethan, es beschaut, wie etwa ein behaglicher Dilettant in Schlafrock und Zipfelkappe Nachts nach einem Sternbild auslugt. Anders gibt sich das zweite Blatt und so mag der historische Faust (der nach Widmans Schlusscapitel dem Famulus Waiger als ein »hochruckerigs Männlein, eine dürre Person, habend ein kleines grawes Bärtlein« erschien) wol ungefähr ausgesehen haben: eine derbe untersetzte Figur, deren Kopf in den Schultern

steckt, denn der kurze Hals wird ganz von dem Spitzenkragen verdeckt, mit spärlichem geringelten Haar, Schnurr- und Knebelbart und einem confiscirten Gesicht, aus welchem ein paar schelmische Augen gar durchtrieben in die Welt gucken.

Ich wiederhole nicht alle oft citirten Zeugnisse über diesen¹ historischen Faust, der etwa von 1480 bis 1540 lebte und höchst wahrscheinlich aus Württemberg stammte. An zwei Fauste glaube ich nicht. Warum soll auch der Faust des Trithemius nicht identisch sein mit dem Wiers und Manlius-Melanchthons? Auf die abweichende Benennung ist geringes Gewicht zu legen und man betrachte doch die Visitenkarte, die Faust, bevor er schmählich Reissaus nahm, in Gelnhausen abgab: Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, magus secundus, chiromanticus, aëromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus, ein ander Mal heisst er der Chiromant Georgius Faustus Hemitheus Hedelbergensis (nach Düntzers Besserung), ein drittes der Philosophus Philosophorum. Also gleich sein Name ist eine grossmäulige Jahrmarktsreclame, wie solche noch heute von »Professoren« der höheren Magie auf Messbuden gekleckst werden. Man muss solchen Keckheiten gegenüber auch eine gewisse Kühnheit der Deutung gestatten und vor allem an die willkürliche graecisirende und latinisirende Namensänderung der Humanistenzeit (Helius Eobanus Hessus, Crotus Rubianus u. s. w.) denken. Über den oder die Vornamen unten mehr. Sabellicus kann sabellisch, sabinisch heissen und, wie ja die Renaissance manchen antiken Wahn weckte, an die Zauberei der alten Sabiner mahnen. Ein sabellisch Weib ist eine Wahrsagerin, sabellische Sprüche sind Weissagungen; steht derlei bei Horaz zu lesen, so konnte es im sechzehnten

¹ W. Creizenach in der »Allg. deutschen Biographie«.
GOETHE-JAHRBUCH III.

Jahrhundert jeder leidlich gebildete wissen. Danach ist Sabellicus ein ganz treffender Name für einen Horoskopsteller und Lügenpropheten. Aber Sabellicus ist ferner der Name eines antiken Arztes — und Faust trieb Wundercuren. Endlich war der venezianische Geschichtschreiber und Dichter M. A. Sabellico den Deutschen wolbekannt; auch bei Luther (Tischr. S. 585²) und Widman (Kloster 2, 267) begegnen wir Hinweisen auf diesen Sabellicus. Lessing citirt ihn in seinen Faustnotizen (19, 338). Der Familienname Faust wurde beibehalten, denn ihn empfahl ausser dem willkommenen Anklang an des Erfinders der Buchdruckerkunst Johann Fust Namen die Bedeutung im Lateinischen »der glückliche« und besonders die Erinnerung an die nicht nur zur Zeit¹ Dantes (Inf. 19, 1 ff O Simon mago, o miseri seguaci) oder der deutschen Kaiserchronik, sondern auch im sechzehnten Jahrhundert überall verbreitete und gerade in Faustbüchern oft verglichene Sage von Simon Magus (»Simon der Zeuberer« Luther 4, 188²), der einen Schüler Faustus hatte. Unser Faust prahlt nun, er sei ein jüngerer, ein neuer Faust, ja der zweite Magus, der zweite Chiromant, Aëromant. Wir müssen überhaupt jeden Namensvetter ins Gebet nehmen, ob er der Sage etwas mitgetheilt hat; (für den Humanisten Faustus Andrelinus solche Erwägungen anzustellen bin ich leider nicht im Stande.) Ich erinnere auch an den Manichäer Faust. Auch der »Halbgott« könnte auf die alte Simonsage in ihrer gnostischen Fassung deuten. Hiess Faust Georg oder Johann oder Johann Georg? Die Frage ist schwerlich zu entscheiden. Jedenfalls hat er sich eher ein fremdes Johann, von Johann

¹ Wie populär Simon Magus bis zur neuesten Zeit in Italien geblieben, zeigt u. a. die bei Fürst »Henriette Herz« S. 235 mitgetheilte Anekdote, eine römische Amme habe (1818) vor dem grossen, langhaarigen F. Rückert mit dem Angstruf Simone mago, oimè, Simone mago die Flucht ergriffen.

Fust nämlich, angeeignet, als ein fremdes Georg. Hatte er sich aber diesen ellenlangen Namen zusammengeklaut, so war derselbe gleich dem vollen des Theophrastus Paracelsus nicht zum alltäglichen Gebrauch geeignet, weshalb sich Faust Georg Sabellicus, mitunter Georg Faust, meistens Johann Faust nannte. Weil »Johann« ein wenig heruntergekommen war, taufte Goethe, selbst ein Namensvetter, seinen Helden Heinrich. Und wer könnte sich wol auch den ersten Theil der Goethe'schen Dichtung mit dem Rufe »Johann! Johann!« abschliessend denken? Würde es nicht wie eine Aufforderung an die Kutscher und Bedienten draussen klingen, sie möchten sich zum Geleit ihrer Herrschaft rüsten?

Die ersten Urtheile über Johann Faust lauten so ungünstig als nur möglich. Man schilt ihn einen verruchten Windbeutel, einen Zungendrescher und Landstörzer, der die Staupe verdiene, einen ungelehrten anmassenden Narren, einen gottlosen Charlatan, der die Dummen um ihr Geld bringe, ja eine Bestie und Cloake vieler Teufel. Mögen sie auch zu hart über ihn absprechen, die ehrsamten, wohllebenden und weisen Domherren, Äbte und Professoren, so viel ist sicher: Faust war ein halbgebildeter kecker Vagant und Schwindler, der gelegentlich selbst einsichtige Männer berückte, aber hauptsächlich mit dreister Prahlerei auf die Leichtgläubigkeit der unschwer zu blendenden Menge speculirte. Manche seiner Rodomontaden erinnern auffällig an¹ Simon Magus, rühmte er sich doch, alle Wunder Christi wiederholen zu können und vergleicht doch schon Meiger seinen Flugversuch zu Venedig mit der Himmelfahrtsposse, die Simon auf dem römischen

¹ Die Legende von diesem versuchte schon Diderot kritisch darzustellen im Artikel Juifs der Encyclopédie (Anézat 15, 324 ff.). Derselbe über Paracelsus a. a. Orte: »er galt für einen Zauberer, was heute so viel bedeutet, dass seine Zeitgenossen Dummköpfe waren«.

Marsfelde zu seinem Schaden unternahm. Die Legende von diesem Flugversuch gehört aber schon dem zweiten Act der grossen Krystallisation an, wo man ihm ausser handgreiflichen Prellereien und¹ Prahlerereien wirklich heitere und ernste Probstücklein der schwarzen Kunst zutraute und von seinem unseligen Ende grausiges zu berichten wusste.

So konnte Doctor Faust allgemach zum typischen Vertreter nicht nur alles erdenklichen Fatzwerks, sondern auch jeder geheimen Kunst, aus dem Windbeutel zum hochfliegenden und tieffallenden Forscher, aus dem Prahlhans zum wundersamen Meister der Magie und Teufelsgenossen, gehoben durch den geistigen Drang der Zeit

¹ Seine Wittenberger Prahlererei von zauberhaften Siegen in Italien erinnert mich an einen brieflichen Bericht H. C. Agrippas aus Paris, 23. Febr. 1528 (2, 913 f. irrthümlich Amicus ad Agrippam, statt Agrippa ad amicum überschrieben): so thöricht, wie Eulen nach Athen zu tragen und gottlos dazu sei es, Dämonen in die Hölle zu rufen, in die Schule der Verbrechen: an den Hof. »Aus Deutschland ist mit grossem Aufwand irgend ein daemoniacus, ein Magus also, dem Gewalt über Geister innewohnt, berufen worden, um dem Kaiser Widerpart zu halten, wie Jamnes und Mambres dem Moses. Denn der Vater der Lüge hat ihnen eingegeben, er wisse alles künftige im voraus, sei eingeweiht in alle geheimen Anschläge und ein Dolmetsch der Gedanken und Überlegungen, auch mit solcher Kraft ausgerüstet, dass er die königlichen Knaben durch die Luft befördern könne — wie man von Habakuk liest . . . und wie Elisa . . . Berge voller Rosse und feuriger Wagen und die stärkste Kriegsmacht vor Augen stellen, ferner unterirdische Schätze heben und rücken; Ehen oder Liebschaften beliebig einen oder trennen, verzweifelte Krankheiten durch ein stygisches Heilmittel curiren« . . . Und Agrippa, der seiner Jugendschrift *De occulta philosophia*, die geistreiche, mehr blasirte als fromme Palinodie *De vanitate scientiarum* entgegengesetzt, dem die Magie mit universaler Naturphilosophie zusammenfällt, kann sich nicht genug thun, die Kunst des »deutschen Magiers« verrucht und gottlos zu schelten, wie er ein ander Mal nachdrücklich erklärt, ein Magier im Sinne der Gebildeten sei kein abergläubischer besessener Verbrecher, sondern ein Weiser, ein Priester, ein Prophet (vgl. auch über Trithemius 2, 995).

zum unwürdigen Gefäss des Titanismus werden. Er, der in Wittenberg wenig Ehre eingelegt hatte, musste nun zeigen, wie frevel der Menschenwitz sich versteigen könne, wenn der freien Forschung des Protestantismus und Humanismus nicht ein frommbescheidener Glaube zügelnd zu Seite stehe.

II.

Anfang September 1587 erschien in Goethes Vaterstadt die erste »Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler« die uns Braunes und Zarnckes Sorgfalt in einem sauberen Neudruck vorgelegt hat. Die Widmung des Druckers Johann Spies lehrt, dass es sich darum handelte, einem längst gefühlten Bedürfnisse abzuhelpen, wie ein Verleger der Gegenwart sagen würde. »Ein grosse und gemeyne Sag« ging »allenthalben« im Schwange und »bei den gastungen und gesellschafften«, wo man sich gern mit Anekdoten ergötzte, herrschte »eine grosse Nachfrage«, doch war man noch nicht über Erwähnungen Fausts bei »etlichen neuwen Geschichtschreibern« (Manlius, Wier, Lercheimer) hinaus zu einer zusammenfassenden Lebensbeschreibung gelangt, wie sie Spies endlich aus Speier zum Druck erhalten. Der Verfasser oder besser Redactor ist nicht genannt, aber die faustdicke Moralisation gleich im Titel, die gehäuften biblischen Beispiele, die Berufungen auf Paulus und Luther, das nie erfüllte Versprechen in Bälde das »lateinische Exemplar« nachzuliefern, vor allem der Geist der Historia selbst sprechen für einen lutherischen Pastor strengster Richtung. (Freunde haben ihn unterstützt, als er aus dem vorliegenden weitschichtigen Stoff eine mehr vorsichtige als umsichtige und einsichtige Auslese vollzog. Niemand zur Nachfolge anzureizen »sind mit fleiss vmbgangen vnnd aussgelaassen worden die for-

mae conjurationum vñnd was sonst darin ärgerlich seyn möchte«. Sein Verfahren ist schwer festzustellen. Die gedruckte Überlieferung bot wenig, vielmehr floss als Hauptquelle die von Jahr zu Jahr mehr Stoff mit sich fortschwemmende mündliche Tradition. Dieselben Geschichten liefen mehr oder weniger abweichend umher und unser Gewährsmann entfaltet ein rührendes schriftstellerisches Ungeschick, indem er mehrmals schon da gewesenes in einem besonderen Capitel wieder aufischt. Im Eingang des dritten Theiles berichtet er über Wagner wie über eine zum ersten Mal auftretende Person, da dieser doch schon im neunten Capitel eingeführt worden ist. So ist Cap. 16 eine öde Verbreiterung des zwölften und dreizehnten, 56 zweifellos nur eine ausgeführte Variante von 35. Wie ungewandt, mit einer Abschwächung noch dazu statt einer Steigerung, lässt der Erzähler den Faust in Cap. 36 ein Fuder Heu sammt Wagen und Pferden und in 40 ein Fuder Heu verschlingen. Das vertrug schon der nächste Redacteur nicht, der ein ander Mal zwei wesentlich identische Stücke wenigstens neben einander rückt. Vergleichen wir die Klagemonologe 63 und 64, »Ach Fauste« und »Ach, ach, ach, ich arbeitseliger Mensch«, so haben wir klärlich zwei Fassungen einer und derselben Rede vor uns und die zweite ist ungleich besser und wirksamer. Überhaupt beruhen gerade die Capp. 60—62, 64—66 auf einer vortrefflichen Vorlage, denn packend vergleicht sich der verzweifelnde Faust einem »gefangnen Morder oder Räuber«, Mephisto, endlich einmal der freche Teufel, wirft (65) dem armen Sünder ein paar Dutzend höhnischer Sprichwörter entgegen, in dem von Marlowe grossartig verwertheten 66. Capitel wird trotz abgeschmackten Wendungen etwas von lutherischer Sprachgewalt laut: »wo ist mein zuflucht? wo ist mein Schutz, Hülff vñnd Auffenthalt? Wo ist mein feste Burg«? Um so elender ist die

letzte »Oratio«, worin Faust die studentischen Frager bescheidet: »Was aber die Abentheuer belanget, so ich in solchen 24. Jahren getrieben habe, das werdt jhr alles nach mir auffgeschrieben findèn«. Aber vorher (61) hat Faust den Famulus Wagner aufgefordert seine Kunst und Thaten zu buchen und mit Auerhans Hilfe »in eine Historiam zu transferiren«, »denn man wirdt solche meine Geschichte von dir haben wöllen«, ihm aber kein Wort von seiner Autobiographie gesagt, die man doch auffindet; ja, man findet auch was Wagner zu Papier gebracht, dem ausdrücklich von Faust verboten war vor seinem Tod ans Werk zu gehen. Derlei Unebenheiten sind zahlreich. Die leicht erkennbaren Nähte erlauben uns für etliche Partien eine bloße Buchbinderarbeit des Redactors anzunehmen. Also eine vielstimmige mündliche und eine mannigfache handschriftliche Überlieferung, an welcher letzteren der Held selbst betheiligt sein soll. »Mehrertheils aus seinen eygenen hinderlassenen Schrifften . . . zusammengezogen« verkündigt gleich der Titel. Gewiss gab es keinen handschriftlichen¹ Nachlass Fausts, den ein D. des sechzehnten Jahrhunderts hätte herausgeben können, möglich aber, dass dem Redactor einzelne Blätter als faustische Urschrift oder treue Abschrift derselben zuzugingen. Die Verpflichtung (6), die Höllenfahrt (24), der astronomische Brief an Jonas Victor (25, »mit seiner eygen Handt concipiert und aufgezeichnet«), eine Klage (64, »seiner geschriebenen klag eine«), werden ausdrücklich für Autographa ausgegeben. Gewiss nahm der Redactor selbst neue Übertragungen auf den »weitbeschreyten« Mann vor.

Kein Meister des Stils, vermochte er jedoch das eilig zusammengelesene nicht zu einem künstlerischen und ein-

¹ Nach der Zimmerischen Chronik 3, 604, fielen Fausts Bücher dem Herrn von Staufen anheim, in dessen Gebiet der alte Nekromant gestorben sei.

heitlichen Ganzen zu gestalten. Starke Accente fehlen. Oft wird das Hauptsächliche beiher abgethan, das Nebensächliche wolgefällig in die Länge gezogen. Weitschweifige Wiederholungen, unnütze Betrachtungen und Sittenpredigten, die freilich ebenso in der Zeit liegen, wie das jede Spannung vernichtende Vordeuten, belasten die Darstellung. Kraft erhält die Sprache nur gelegentlich durch derblutherische Bemerkungen (Braune S. 14), eine volksthümliche Färbung durch zahlreiche eingestreute Sprichwörter, an denen das sechzehnte Jahrhundert vor anderen seine Freude hatte. Um so störender sind die schulmässigen Häufungen ohne rhetorische Absicht und Wirkung wie S. 12 oder S. 35: »Die Hell wirdt auch genannt Petra, ein Felss, vnnnd der ist auch etlicher massen gestalt, als ein Saxum, Scopulus, Rupes vnd Cautes, also ist er«. Was schiert uns hier die lateinische Synonymik? Dazu kommt die pedantische Lust an schönen Fremdwörtern, wie ad propositum, Opinion, Gestibus, inforiert, inflammiert, colloquium, die Anknüpfung mit einem item und das langathmige Auskramen culinari-scher Weisheit (Cap. 44) oder antiquarischer Kenntnisse (Cap. 49), wenn etwa Faust den Studenten antwortet: »dieweil jhr dann so begirig seidt, die schöne gestalt der Königin Helenae, Menelai Haussfraw, oder Tochter Tyn-dari vnd Laedae, Castoris und Pollucis Schwester (welche die Schönste in Graecia gewesen seyn solle) zu sehen, will ich euch dieselbige fürstellen«. So ist es in der That oft, als habe der Famulus Wagner, aber nicht der »böse ver-loffene Bube« oder »verwegne Lecker« des Volksbuchs, sondern Goethes trockener Schleicher an der Fausthistoria mitgearbeitet, und wir möchten auf den braven, doch bil-dungsarmen und beschränkten Berichterstatter anwenden, was Lambinus mit einem hübschen Philologenwitz von dem Compilerator Suidas gesagt hat: pecus est, sed pecus aurei velleris.

Die Historie ist dreitheilig; der letzte Theil zerfällt in zwei contrastirende Abschnitte, scharf bezeichnet durch den Übergang »folget nu was« vor der Erzählung von Fausts letzten Tagen. Erstens Fausts Jugend, sein Pact mit dem Teufel, dämonologische Gespräche, zweitens Erd- und Gestirnkunde, drittens Abenteuer und Lebensende.

Bedeutsam lässt man Faust statt aus dem schwäbischen Knittlingen aus Roda im Weimarischen stammen; so ist er in das Herz des Protestantismus versetzt und kann leichter an den Herd der Reformation, Wittenberg, geführt werden. Gleich anfangs bekundet die Schilderung seiner Jugend und die Vertheidigung seiner Eltern den Einfluss des pädagogischen Jahrhunderts. Der geschwinde Kopf wird mit Glanz Doctor der Theologie, aber unsinnige Hoffahrt verschafft ihm den Beinamen des »Speculierers«. Offenbar liebt der Erzähler die gefährliche, in die Tiefe tauchende Speculation nicht. Streng theologisch beleuchtet er die Peripetie: Faust hängt die Gottesgelahrtheit an den Nagel — »ward ein Weltmensch«, der schlechte Gesellschaft sucht und Lehrbücher der Magie studirt. Der geistliche¹ Redactor, ohne ein Äderchen von Sympathie, ohne einen Tropfen faustischen Blutes im Leibe, ist unfähig nachzuempfinden und in der Art des ersten Marlowe'schen Monologs auszuführen, wie Faust angeekelt von dem eingeschränkten Fachstudium und nach grenzenloser Weisheit

¹ Der Anonymus ist ein glaubensstarker Protestant, Widman ein fanatischer Lutheraner und zugleich ein wüster Commentator, der die Historia im Fett seiner Anmerkungen und Excurse erstickt, sein Nachfolger Pfitzer vertritt sprachlich und inhaltlich das Lohensteinsche Saeculum der curiosen Realia, 1728 streicht der christlich Meinende für die »galante Welt« des achtzehnten Jahrhunderts alles gelehrte Beiwerk und liefert einen knappen Auszug mit der zweifelnden Miene einer aberweisen, unnaiven Periode und im politen Magisterstil, mit geschmacklosen französischen Wendungen, gegen die wir die oben

lechzend sich ganz dem Forschertitanismus in die Arme wirft. Trotzdem ist er billig genug, das freiheitlich revolutionäre und gigantische in Fausts Abfall von der alten Einfalt zu streifen mit den berühmten Worten: er »name an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründ am Himmel vnd Erden erforschen, dann sein Fürwitz, Freyheit vnd Leichtfertigkeit stache vnnnd reizte ihn also«; und so sehr die gewaltigen, einen genialen Bildner herbeisehnenden Motive der Vertragsszene bei ihm ein todttes Material bleiben, so mürrisch er den »gottlosen Faustus« anschaut, er stellt doch neben den grämlichen Philistergedanken, wer hoch steige, falle tief, den von einem starken Pathos empörten Grausens vor jenem der gottesfürchtigen Mittelmässigkeit so zuwiderlaufenden Ideal getragenen Satz, »vnnnd ist diser Abfall nichts anders, dann sein stolzter Hochmuht, Verzweiffung, Verwegung vnd Vermessenheit, wie den¹ Riesen war, darvon die Poeten dichten, dass sie die Berg zusammen tragen, vnd wider Gott kriegen wolten, ja wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte, darumb er wegen seiner Hoffahrt vnnnd Übermuht von GOtt verstossen wurde«. Aber wie mussten solche dramatische Stellen den leidenschaftlichen Engländer herausfordern, der selbst ingrimmig »fahr wohl, Theologie« gerufen, wie später im Sturm und Drang trotz aller Verballhornung den Dichter, welchen

vermerkten Schulfuchserieien des alten Anonymus bevorzugen. »Er changirte auch das Studium theologicum mit dem Studio medico« und wusste den durch die »Umsattelung« verstimmtten Verwandten bald »ein gutes Sentiment« vom Nutzen der Heilkunst beizubringen. Er bittet den schrecklichen Geist »die Retirade wiederum hinter den Ofen zu nehmen«. Er vernichtet den »maitre« der vier Gaukler. Er »melirt« sich in alles. Er bekommt »einen Appetit nach Weiberfleische« und erhält »aus sonderbarer Gnade Lucifers Helena zur »Beyschläferin«

¹ Luther bezieht sich öfters auf die »poetische Fabel von den Gyganten«.

W. Heinse einen »Geist voll Feuer mit Adlerflügeln« genannt hat.

Nun soll der Darsteller zeigen, wie Faust mit Hilfe des Teufels aus seiner bisherigen Kümmerlichkeit in die höchsten Regionen der Erkenntnis und des Genusses emporfliegt. Wir denken an die Ausbreitung des Goethe'schen Helden von dem Monolog im dumpfen Mauerloch an bis zu der wundervollen Rede »Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles, warum ich bat«; wir bemerken, wie überlegen Calderon seinen Dämon ausstattet und über Cyprians magisches Studium im einsamen Gebirgsthal so geheimnis- und ahnungsvoll einen Schleier wirft; wir erinnern uns an Marlowes Titan, dem Orpheus aufspielt und der blinde Homer singt und der sich grossartig verwegen auf ein Gespräch mit den alten Weisen in der Hölle freut — unser Autor scheitert gleich an der Küste. Fausts Wolleben! Bettelhaft kleidet er sich mit gestohlenen Stoffen und nährt sich vom Raub aus herzoglichen und bischöflichen Küchen und Kellern oder zieht, die Hand zum Fenster hinausstreckend, ein leckeres Geflügel herein, ohne damit erheblich über gänsestehlende Bacchanten oder harmlose Schlauraffen hinauszuragen. Sein Wochengeld beträgt nur fünf und zwanzig Kronen; »thut das Jahr 1300 Kronen, das ward sein Jars Bestallung«. Niemand wird Virtuosität in diesem Epikuräerleben entdecken. Wie soll Faust, Tag und Nacht von der »Aphrodisia« gestochen, jetzt auf Heiratsgedanken verfallen? »Ward je in solcher Laun' ein Weib gefreit?« Faust muss es, damit der Lutheraner die Feindschaft des Teufels gegen den von Gott eingesetzten Ehestand ins Feld führen kann; wie ja damalige Dramen einen besonderen Ehetöfel als Ränkeschmied auftreten lassen. Durch die Anordnung des Cölibats gewann einst Grégor VII. nach der protestantischen Sagenbildung (z. B. bei Widman) den Beistand der Hölle, Luther brach den Cölibat und sein

Parteilänger unterlässt nicht hier¹ tendenziös die Ekelosigkeit der Nonnen und Mönche («also auch Dr. Fausti Münch») zu berühren, und Fausts Heiratslust zur Cardinalfrage aufzubauschen, denn erst schickt Lucifer einen feurigen Mann, dann erscheint der Höllenfürst selbst in so schrecklicher Gestalt, dass Faust den Anblick nicht erträgt und demüthig Abbitte leistet². Succubae halten ihn schadlos. Wenn schon Mephistopheles den Faust an seine »zusag« erinnert, so musste offenbar im Pact das Meiden des Ehestands ausdrücklich bedungen sein, was Widman richtig ergänzt.

Dem allgemeinen Interesse der Zeit am Geisterwesen Rechnung zu tragen, und im Anschluss an die beliebte Gattung des polemisch-didactischen Dialogs oder der Disputatz lässt die Historie den Faust mit Mephistopheles weitläufige dämonologische Gespräche über das Regiment in Himmel und Hölle führen. Bezeichnender Weise ist das Capitel über die Beschaffenheit der Hölle das längste im Volksbuch. Ich will nicht den antiken³ Aberglauben oder die Visionen des Tundalus, Patrick, Walahfrid Strabo, geschweige denn Dante, herbeiziehen, sondern nochmals

¹ Vgl. von Luther besonders die Auslegung von 1 Cor. 7, ferner Gal. 2 (1, 76^t) »bis so lang es mit solcher Heiligkeit so weit kommen, dass jnen auch der Ehestand verboten, vnd sie zu dem wilden, vnflätigem vnd Viehischem, ja Sodomitischen vnd Teuffischem ehelosen leben gezwungen worden sind« u. s. w.; zu Gal. 4 (1, 237²) von dem »bösen, Epikurischen, bübischen vnd Sodomitischen leben« der Mönche und Nonnen.

² Über Incubus und Succubus vgl. Luther zur Genesis (10, 150); er glaubte an solche Beiwohnung, aber mit Einschränkung (zweifelnd Augustin; vgl. Agrippa 1, 609). Dazu Tischreden 1. Ausg. 299² f.

³ Ich untersuche jetzt nicht die etwaigen Quellen dieser Faustcapitel. Eine gute Zusammenstellung der Höllenfahrten im Alterthum und frühen Mittelalter liefert mit Litteraturangaben E. Rohde, Der griech. Roman S. 260 f. Zu Walahfried Strabo De visionibus Wettini vgl. A. Ebert 2, 149 ff. — Vitae patrum ed Rosweyd p. 226, 316.

an die ungemeine Ueberlegenheit der deutschen Malerei erinnern. Welche Phantasie und hinreissende Gewalt in Dürers apokalyptischen Darstellungen! Und wie fällt der Prosaiker gegen den Maler ab, wenn der Teufel kaum einmal als Vater der Lüge spricht, kaum einmal den verzagten Abbadonaton des Marlowe'schen Geistes, nur selten den niederschmetternden des »alt bösen Feinds« anschlägt, vielmehr gemeiniglich recht den dummen Teufel herauskehrt. Erfährt Faust, der doch das theologische Studium mit Erfolg beendet hat, von der Hölle, an deren Thor er wissensdurstig klopft, nicht mehr, so hätte er ruhig bei der Theologie bleiben und seine Seele retten sollen. Jeder Schulknabe kann ihn ebenso trefflich belehren. Immerhin lassen diese Abschnitte durch den blosen Stoff das dämonisch-phantastische Übermenschliche nicht ganz vermissen. Schlimmer steht es um die folgenden. Der Autor hat den riesigen Fortschritt der Naturwissenschaften nicht mitgemacht und so geschieht es, dass der Titan Faust, der seltsamerweise trotz Jahresgehalt und höllischer Kunst genöthigt ist, in einer Zeit spöttischer Lasstafeln und Prognostica sein Leben als Horoskopsteller zu fristen, und sein Berather in naturwissenschaftlichen Dingen greulich verwarlost sind, dass über die Bedeutung des Sonnenstands für Sommerwärme und Winterkälte ein Capitelchen von belustigender Albernheit vorgetragen und alles Astronomische ohne eine Ahnung der copernikanischen Revolution vom Standpunkt vorsintflutlicher Anschauung aus abgehandelt wird. Eindruck machen in den ersten Theilen die Anwendungen von Reue, die leider nicht von Dauer und darum nicht von rettendem Erfolg sind und welche dann dem Ende zu heftiger, wortreicher, ja entschieden dramatischer verlauten. Wir denken einmal an Luthers, dem Doctor Faust später von dem alten Mann in's Herz gepredigte Gnadenehre: der Mensch wird selig allein

durch den Glauben. Hätte Faust den rechten festen Glauben und die rechte feste Reue, so könnte er noch zu Gott kommen; dies Erfordernis fehlt ihm und so wandert er in die Hölle mit gebundener Marschroute. Wir denken also ferner an Luthers Lehre von der Unfreiheit des Willens, ohne welche jeder Tragödiendichter seinen Bankerott erklären müsste. Diese Lehre ist — und zwar durch die monologische, stellenweise auch dialogische Vortragsform doppelt lockend für den Dramatiker — auch in dem einfältigen Volksbuch versinnlicht, so dass der Leser den willenlosen Faust vor sich sieht, wie Macbeth, so tief hineingewatet in die Sünde, dass er nicht mehr an's Ufer zurückweichen kann.

Gern würden wir dem Erzähler seine rationalistischen Anwandlungen erlassen, in denen er Fausts Höllenfahrt für »eine lauter Phantasei oder traum« erklärt. Auf der Fahrt zu den Gestirnen hinauf überschaut Faust alle »Königreich, Fürstenthumb vnnnd Wasser, also dass ich die gantze Welt, Asiam, Aphricam vnnnd Europam, genugsam sehen kondte«. So wird auch die kosmographische Neugier des sechzehnten Jahrhunderts befriedigt und, wie oben der erweiterten geographischen Kenntnisse und der frischen Reiselust der Zeit Erwähnung geschah, sehen wir Faust im sechzehnten Jahr seines Bündnisses, acht Jahre nach der Höllenfahrt, also zu Ende des zweiten Drittels seiner streng bemessenen Vertragszeit auf dem geflügelten Höllenross eine grosse »Reyss oder Pilgramfahrt« unternehmen. Faust als Weltfahrer interessant zu machen, müsste sein Biograph Beobachtungen sammelnd und überall zu Hause, wie Fischart, selbst Länder und Menschen kennen gelernt haben und eine ariostische Phantasie besitzen. Beides geht ihm völlig ab und so führt er den Helden eiligst von Stadt zu Stadt, im trockensten Bäderton, kaum dass bei Köln flüchtig der schönen Weiber gedacht wird und bei

Strassburg die weise Bemerkung fällt, der Ort habe seinen Namen von den vielen Strassen erhalten. Aber bedeutsam zeichnet er zwei Hauptstationen aus, Rom, um der anti-papistischen Gesinnung, Konstantinopel, um dem Türkenhass des sechzehnten Jahrhunderts Luft zu machen. Nicht in eine Betrachtung der grossen Trümmerwelt, wie Grabbes Faust in dem barocken Doppelheldenspiel, versenkt sich unser alter deutscher Faust, sondern er treibt Possen, die dadurch ernste Wucht gewinnen, dass ihre Zielscheibe kein geringerer als der heilige Vater ist. Marlowe folgt. Wir denken an Luthers wachsende Empörung auf der italienischen Reise, seine zahl- und masslosen Variationen des Sprichworts »je näher Rom, je böser Christ«, seine Auffassung Roms als »grundsuppe aller laster« oder »des Teuffels heimlich gemach«, und begreifen, wie hier der stramme Lutheraner den protestantischen Character des Faustbuches in anderer Richtung bewusst hervorkehrt und den Teuffelsgenossen selbst wie einen ungeschlachten Eiferer der neuen Lehre das römische Leben verdammen lässt. Wenn in einem derben Spiel des Niclaus Manuel beim Anblick priesterlichen Pomps, eines Passionals Antichristi in Kranachs Sinn, ein armer Bauer zum andern sagt: »Wie sind die Keyben glat vnd feyss«, so murrte hier Faust über den »Bapst vnd sein Geschmeiss«: »Diese Schwein zu Rom sind gemästet« und Widman nennt später den Campeggio »des Teuffels Mastschwein«. Das heisst gut lutherisch geschimpft, denn Luther poltert: »des Teuffels Saw, der Bapst« (7, 283³), oder gegen die »bapstischen Geistlichen« (zu Psalm 42, 2): »In Summa Mastschwein sind sie . . . sie liegen im vnflat wie ein Schwein auff dem sewkober«, »sie sind Beuche und Mastsew« (7, 207²). Von dem Herd des Katholicismus gelangt allmählich Faust in die Hauptstadt des Muhamedanismus, um im Serail des steif gezauberten Sultans, dem

er als »Mahomet« erscheint, sein Mütchen zu kühlen und endlich — eine Parodie der Entzückungen Muhameds? — »im Ornat vnd Zierde eines Bapsts« zu entfliegen. So vereinigt sich antikatholische und antimuhamedanische Satire; auch dies im Geist Luthers, der gegen »beide Bapst und Mahomet, sampt jren Teuffeln« eifert und in der Vermahnung zum Gebet wider den Türken das päpstliche und das türkische Reich die »letzten zween gewel« nennt.

Noch verdient ein herrliches Motiv Hervorhebung, obgleich es hier nichts weniger als ausgemünzt wird: Faust wirft von dem »Gipfel der¹ Insel Caucasi« aus einen Blick in das Paradies und sein Geist schliesst die Antwort »aber weder du, noch ich, noch kein Mensch kan dazu kommen.« Wiederum todt Material, aber wie ergreifend könnte nicht ein grosser Dichter den tiefen Gedanken ausführen, dass der unselige, auf ewig verlorene Mensch, den Teufel zur Seite, auf höchster einsamer Bergeshöhe sehnsüchtig und verzweifelnd nach den Gefilden der Seligen ausschaut, wo die Menschheit zuerst genossen und zuerst gesündigt hat!

Im dritten Theil schwindet der Titanismus, Genussucht und Grobianismus bemächtigen sich des Plans, denn das sechzehnte Jahrhundert ist nicht nur eine Zeit des höchsten geistigen Strebens, der grossartigsten Offenbarungen, der ernstesten Kämpfe und stetig zunehmender Volksbildung, sondern auch eine Zeit, wo in das feierlich lockende Getön der Kirchenglocken hinein Sanct Grobianus das Sauglöcklein läutete und derbe Männer in Gartengesellschaften, Rollwagen und Kneipen bei unge-

¹ Wirken Vorstellungen der mosaischen Erzählung von der Sintflut ein, vielleicht Luthers Auslegung von Genesis 8, wie mir das 21. Volksbuchcapitel mit Luthers Auslegung von Gen. 1, das elfte mit Luthers Auslegung von Gen. 3 in engerem Zusammenhang zu stehen scheint?

zählten Kannen und unter dröhnendem Gelächter Anecdoten und Schwänke oft von bedenklichem Kaliber zum besten gaben, denen auch die »ehrbaren Frauen und Jungfrauen« wolgemuth lauschten. In den hohen Kreisen Lust am Prunk, bei den Reichen eine verfeinerte materialistische Genusssucht, im¹ Volk behagliche, rohe Freude an massenhafter Speise, überreichlichem Trunk und saftiger Unterhaltung. Gotteshaus und Schenke waren benachbart, neben den religiösen Festen ward auch der ausgelassenen Fastnacht ihr Recht. Das Faustbuch würde ein einseitiges Abbild des deutschen Lebens im sechzehnten Jahrhundert sein, wenn es uns nicht aus dem schwindelnden Aether des Forschertitanismus und den dichten Nebeln der Hölle zum feineren und gemeineren Genuss, aus fernen Landen in das Wolleben deutscher Städte führte. Darum sehen wir Faust als Hofspiritist vor Karl V. die »Lucern vnd zierd aller Kayser«² Alexander Magnus (»ein wolgesetztes dickes Männlein«!) und seine Gemahlin beschwören; bekanntlich eine³ Übertragung von Trithemius her, welcher

¹ Sogar der Lüdrian M. Lindener moralisirt einmal im Katziporj »Ein altes beschaben Bockfel«: »das weyb wär gut dem König Sardanapolo gewesen, der gern frässen und sauffen gesehen hat. Der Gotlosen Leut man yetziger zeyt vil findt, die da vermeinen, dz sie allein leben, das sie schlemmen vnd demmen, fressen, vnnnd sauffen müssen, vnd nicht zymlich Essen vnd Trincken, das die Natur erhalten vnnnd das Leben gefristet werde«.

² Von Erscheinungen des todtten Alexander, wie dass er allen kenntlich mit vierhundert Bacchanten von der Donau zum Bosphorus zog, fabulirte schon das Alterthum; Cassius Dio 79, 18 (vgl. Friedländer, Sittengeschichte Roms 3, 644. Ebenda S. 645 über Tottenbeschwörungen am römischen Kaiserhof). Alexandersage: Pseudocallisthenes (Zacher; dazu E. Rohde, Der griechische Roman S. 184 ff.) Aus jüdischer Quelle sein Zug zum Paradies, s. o. Faust.

³ Die erste einfache Überlieferung wurde erweitert, dann wieder zusammengezogen. So erzählt Luther Tischr. S. 301² »ein Zeuberer und Schwartzkünstiger, der Abt von Spanheim« habe vor Kaiser Max alle

dem letzten Ritter seine verstorbene Gattin so treulich vorgeführt hatte, dass Maximilian sogar die Warze auf dem Nacken wiederfand, was bei Karl V. und Alexanders

früheren Kaiser und grossen Helden getreu erscheinen lassen, unter ihnen seien auch gewesen »der grosse Alexander, Julius Caesar, Item des Kaisers Maximiliani Braut«. Sind Luthers Tischreden geradezu als eine directe Quelle für den Volksbuchsreiber anzusehn? S. 308: Dem Vater Maximilians wird von einem Schwarzkünstler ein Hirschgeweih angezaubert, nachdem der Kaiser dem Gaukler Ochsenfüsse und Klauen angehext — Faust rächt sich an einem spöttischen Ritter durch Anzaubern eines Hirschgeweihs. S. 307 Anekdoten von Wildfeuer, der einen Bauer sammt Wagen und Pferden, und einem Mönch, der fast ein ganzes Fuder Heu gefressen — daher die ungeschickte oben erwähnte Version im Volksbuch? Cap. 40 stimmt zum Theil wörtlich mit Luthers Anekdote überein. Ferner S. 307, ein Schuldner lässt sich von dem Juden ein Bein ausreissen, der Jude flieht entsetzt — Volksb. Cap. 38. (Ähnliche faustische Anekdoten von verschiedenen älteren Erzählern sind in bequemer Auslese zu finden bei Goedeke »Schwänke des 16. Jahrhunderts« S. 142 ff.). Zu Cap. 39 ist vielleicht M. Lindeners Katziporj »Ein unerhörter Stumpf von einem zauberer einem bawren gerissen« direct benutzt worden. Unläugbar ist die Abhängigkeit des zweiten Abschnitts Cap. 53 von Tischreden 285². Luther erzählt nach den Vitis patrum, wie der Teufel einen betenden Altvater durch solches »gerümpel« gestört, dass dieser vermeint habe, »er hörete einen gantzen hauffen sawen girren und gruntzen« — ebenso foppt der Teufel den alten Beter durch »gerömpel«, »kürrerte wie ein Saw«. Fausts Warner vertreibt ihn durch Gespött: »O wohl ein Bäurisch Musica ist das, Ey wol ein schön Gesang von einem Engel, der nit zwen Tag im Paradeys hat können bleiben« u. s. w. — ebenso der Altvater: »Ey Teufel, wie ist dir so recht geschehen, du solt sein ein schöner Engel, so bistu zu einer Saw worden«. Den säuischen Musicus aber vertreibe gute heitere Musik, sagt der Musikfreund Luther, Tischreden S. 305². Zu Cap. 52 f. vgl. noch Kloster 5, 315, 326, 327. — Durchaus lutherisch gedacht ist die Trostrede Cap. 52. Ferner lehrt Luther, Christus sei ein Tröster, kein Stockmeister der Seele, hoffnungslose Verzweiflung komme von dem listigen Teufel her; dieser sei »warlich ein wunder meister der es kann die Sünde sehr gros und schwer zu machen« und sogar mit künstlich gewandten Bibelstellen das Gewissen zu ängstigen. Vgl. z. B. zu den letzten Faustcapp. Luthers Auslegung 1. Cor. 15 (1, 366²).

»Gemahlin« den Sinn verloren hat. Faust hofirt den Grossen, indem er die Herzogin von Anhalt bewirthe, Schlösser baut und mit jungen Grafen eine Luftreise zu einer Hochzeit thut oder gar einem zu Wittenberg studirenden Edelmann durch paracelsische Verjüngungskünste als Kuppler beispringt. Aber der Titan sinkt tiefer, wenn er einen Rosstäuscher foppt, einen jüdischen Wucherer oder einen »Säwtreiber« betrügt, in einer grausigeren und nicht ungeschickt vorgetragenen Scene neidisch, weil er »allein dess Teuffels Han im Korb« sein möchte, einen Zauberer ums Leben bringt, besonders aber, wenn er den Bauertölpeln auf der Landstrasse und in der Kneipe allerlei Possen spielt. Dergleichen weiss Hans Sachs und mit verlottertem academischen Anstrich Lindener ungleich drastischer zu berichten. Eine dritte Gruppe führt uns ganz in studentisches Fahrwasser. Da wird »gefressen und gesoffen« und während Goethes Faust sich angeekelt von dem Fratzenwesen der Hexenküche und dem lärmenden »Schlampamp« der platten Burschen in Auerbachs Keller abkehrt, fühlt sich der Faust des Volksbuchs, der Faust des genussüchtigen grobianischen Jahrhunderts nie woler, als wenn er mit seinen academischen Katzporj fremde Weine probirt, im Schlitten ohne Pferde dahinfährt und als ein rechter Speivogel einen gebratenen Kalbskopf »mordio Helffio« schreien lässt oder Geisterconcerte und Affenballets zum besten gibt. Als gewöhnliche Fastnachtbutzen durchstreifen sie die Stadt, Vertreter des allen Sittenpredigern verhassten carnevalistischen Geistes jener »aristophanischen« Epoche.

Dann aber ein glanzvolleres Motiv: Faust beschwört am weissen Sonntag seinen jungen Freunden die schöne Helena, Faust gewinnt später selbst die schöne Helena zum »Schlaffweib«. Sehr artig wird (Cap. 49) Helena als Schönheitsideal beschrieben: »Diese Helena erschiene in einem köstlichen schwarzen Purpurkleid, jr Haar hat sie

herab hängen, das schön, herrlich als Goldfarb schiene, auch so lang, dass es jr biss in die Kniebiegen hinab gienge, mit schönen Kollschwartzten Augen, ein lieblich Angesicht, mit einem runden Köpfflein, jre Lefftzen rot wie Kirschen, mit einem kleinen Mündlein, einen Halss wie ein weisser Schwan, rote Bäcklin wie ein Rösslin, ein vberaus schön gleissend Angesicht, eine länglichte auffgerichte gerade Person. In summa, es war an jr kein vntädlin zufinden«; nicht anders, als wenn Hans Sachs sein hübsches Weib oder der bürgerliche Romandichter Wickram ein Edel-fräulein oder eine junge Wittwe schildert. Man bemerke aber die sinnliche Kunst, mit der in einem von Wattenbach nach Südfrankreich verwiesenen trivolen lateinischen Streitgedicht des zwölften Jahrhunderts¹ »Ganymed und Helena« (Zs. f. deutsches Alterthum 18, 124 ff.) die Reize des Weibes denen des Knaben entgegengehalten werden:

24. Lockend blickt das Augenpaar unter stolzen Brauen;
Blüh'nde Wangen; welche Lust: dieses Näslein schauen!
Venusnectar scheint den Kuss würzig zu bethauen
Und es glättete das Kinn Götterhand der Frauen.
25. Dass die Lockenpracht der Zier berge nichts, die dichte,
Streicht zum Ohr sie hier und dort her sie vom Gesichte.
Dann erstrahlt ihr Antlitz hell gleich dem Morgenlichte,
Nahend, dass es aus der Nacht Rosenglanz errichte.
26. Dann erfasst die Götter all des Verlangens Regung,
Phöbus glüht, den Kriegsgott treibt lüsterne Bewegung,
Venus schäkert wie im Arm des Genusses

Aber auch die Studenten Fausts geriethen in heftige Aufregung und konnten Nachts keinen Schlummer finden,

¹ Frühere und spätere Beschreibungen von Helenas Schönheit, bei Bayle im Dictionnaire hist. et critique Artikel Helene. S. u. H. Sachs.

nachdem Helena sie »mit gar frechem vnd bübischem Gesicht« angeschaut hatte. Faust liess ein »Conterfey« von ihr anfertigen, welches die Studenten abrissen »vnd die Maler hernacher weit hin vnd wider schickten, dann es war ein sehr herrlich gestalt eines Weibsbilds. Wer aber solches Gemäld dem Fausto abgerissen, hat man nicht erfahren können.« Auch wir nicht, aber wir wissen, wie reizvoll Holbein die korinthische Lais nachgeschaffen hat. Mochten andere vielleicht die anrühige Schöne Dorothea Offenburg frech und bübisch schelten, der unbefangene Künstler malte sie als Venus. Helena wird also Fausts »Concubina«, nachdem Faust mit sieben »Teuffelischen Weibern« verschiedener Nationalität — wie man wol in Schlemperliedeln die besonderen Vorzüge der Frauen hier und dort rühmte und zu einem Idealgebild vereinigte — gebuhlt hat. Helena macht den Schluss nicht nur dieses »Säuwischen vnd Epicurischen lebens«, sondern sie krönt das ganze gottlose Treiben des Helden. Kurz und ohne Schönheitscultus auszubreiten wird ihre Beiwohnung vermerkt; unmittelbar darauf folgt die Erzählung von Faust greulichem¹ Untergang.

Man hat des öfteren die Frage aufgeworfen, ob die Helena des Faustbuchs etwas gemein habe mit der Helena des Simon Magus. Dieser zog mit einem Weib durch die Lande, das er für die Sophia Achamoth und einer bekannten gnostischen Vermengung zufolge auch für die troische Königin Helena ausgab, die er zu Tyrus aus tiefer Erniedrigung (aus einem Bordell, polterten die Kirchenväter) befreit habe. Leicht möglich, dass aus der bekannten Sage dieser Bund auf Faust übertragen wurde oder der historische

¹ Vgl. dazu *Vitae patrum* p. 868^a: Der gottlose Thalleläus wird vom Teufel auf dem Abtritt umgebracht; man findet ihn, den Kopf nach unten, die Beine nach oben gekehrt.

Faust selbst wie andere Suiten des alten Gauklers so auch diese einmal für sich prahlerisch beansprucht hat. Ich sehe keinen Grund jeden¹ Zusammenhang kurzweg abzuschneiden; ihn fester zu knüpfen aber mögen Kundigere unternehmen. Das Hauptgewicht fällt für uns auf den weltfreudigen humanistischen und den weltfeindlichen antihumanistischen Geist, der uns aus diesen Abschnitten schmeichelnd und rauh, belebend und vernichtend anweht. Ganz absehend von der griechischen Sage, die den Schatten der Helena auf den seligen Inseln mit Achill vereinigte und den geflügelten Euphorion zum Sprössling dieses idealen Bundes macht, sowie von ihrer klassisch-romantischen Verherrlichung in Goethes zweitem Theil, möchte ich nur darauf hindeuten, dass lang bevor Goethe (II. 1) ein Schattenspiel von Paris und Helena vorführte, nämlich in der Renaissancezeit und recht eigentlich wiedererweckend die schönste Griechin spielweise einem der Antike liebevoll und sehnsüchtig zugewandten Geschlecht vorgestellt wurde. So 1468 in Lille Karl dem Kühnen. 1502 brachte Locher sein *Judicium Paridis*. Wo immer Moralisten der Zeit die »Hauptlaster« abhandeln oder das Hofgesinde der Venus auf einer Gauchmatt versammeln, darf das verführerische Weib nicht fehlen, das in grauer Zeit zwei Völker in zehnjährigen Krieg gestürzt hat.

Der Spies'sche Anonymus behandelt die Helena mit leidlicher Billigkeit. »Ebenmässiger Gestalt«, »mit lieblichem vnd holdseligem Anblicken« »hat sie ihm sein Hertz dermassen gefangen, . . . dass er schier kein Augen-

¹ Den schon S. Boisserée vermuthet, an Goethe 15. Dec. 1831 (2, 585 f.): »Es scheint mir hier der Ursprung zu dem Märchen bei Faust. Ist Ihnen etwas davon bekannt? Wo nicht, so lassen Sie, wenn es Sie unterhalten kann, nähern Bescheid zu haben, Origenes in *Celsum lib. V.*, Irenaeus l. c. 20 und Justinus 2. apolog. nachschlagen.« Goethe geht nicht darauf ein.

blick von jr seyn konnte«. Nach Fausts Tod verschwinden Mutter und Kind, wie etwa eine Nixe dem sterblichen Gatten geheimnisvoll¹ entschwebt. Schade nur, dass der Erzähler die lateinische Frage am Rand nicht unterdrücken kann, ob Justus wohl getauft worden sei; ein Problem, das nach den spitzfindigen theologischen Untersuchungen über Adams Nabel schmeckt. Dem wüsten Widman war es vorbehalten, die erste Beschwörung in die kahlen Worte zusammenzufassen »in dieser Mahlzeit hat er auch die Helenam auss Griechenland seinen gesten fürgestellt«, weiter (3, 20) nur beider Verschwinden ausführlicher im Text mitzutheilen, Fausts Geisterserail jedoch und die Ehe mit der Succuba »auss hochbedencklichen Christlichen vrsachen« als beleidigend für »züchtige ohren vnd hertzen« ganz aus dem Text zu entfernen und blos in der »Erinnerung« so dürr als hässlich anzuführen, wie der Teufel den Faust »in sein hellisch vnd abscheuliche Hurennetz gejagt, jm auch die Helenam aus der hellen zur beyschläfferin zugeordnet«. Widmans ekelhafte Zuthat, dass Helena vor dem Justus »ein erschrecklich monstrum« zur Welt bringt, hat Pfitzer tactvoll gestrichen.

Was Widman mit grober Offenheit sagt, indem er die Helena aus Graecia zur Helena aus der Hölle macht, liegt doch schon im ersten Volksbuch vorgebildet. Helena schliesst Fausts Sündenregister ab und die unselige Lust ihrer Umarmung befördert den Helden mit Extrapost zur Hölle. So ist Helena die personificirte sündige Weltlust theologischer Auffassung gemäss, deren sich Dichtung und

¹ Luther Tischreden 299² f. »wie denn die Melusina zu Lucelburg auch ein solcher Succubus oder Teufel gewesen ist . . . vnd war das weib verschwunden, vnd sidder der zeit nicht gesehen worden. Das thut der Teufel, er kan sich in einer Frawen oder Mannes gestalt verkeren.« Es sind nach Luthers Meinung nicht rechte Weiber noch rechte Kinder, sondern Teufel.

bildende Kunst in strafenden Allegorien so häufig bemächtigt haben. In Konrads von Würzburg »Der Welt Lohn« besucht eine gleissende Frau, schöner als Venus und Pallas, prächtig gekleidet, den Dichter Wirnt von Grafenberg, einen Liebhaber der Welt, und grüsst ihn als ihren Dienstmann; er fragt erstaunt nach ihrem Namen, sie antwortet: »die Welt bin geheissen ich.« Darauf kehrt sie ihm den Rücken zu und zeigt sich ihm so, wie die bildende Kunst in Basel und Worms den Tod darstellte: zerschlingen, voller Schlangen und Kröten, Ameisen und Maden, Blattern und Eiter, unrein und stinkend. Wirnt aber rettet als Kreuzfahrer seine Seele. Unermüdlich stellten die Prediger und Dichter von der asketischen Gesinnung Heinrichs von Melk die ewigen Himmelsfreuden und die verwesenden irdischen Güter, die Seele und den körperlichen »Madensack« einander scharf gegenüber. Hier ein munterer Reigen, ein Springen, Scherzen und Kosen — dort die schauerliche danse macabre, der Todtentanz, dem niemand entfliehen kann. Mitten im Buhlen packt der grause Vortänzer die Kinder der Welt, wie Hans Baldung Griens Tod die Weiber, welche sonst auch einem weiblichen Tod so verfault und zerschlingen wie Frau Welt anheim fallen, er umfasst bei Holbein und Manuel die schöne Dirne und schnellt bei Meyer seinen Pfeil auf das Fräulein, das dem Amor gehuldigt hat. Allüberall der »Triumph des Todes«, der dem Besucher Pisas noch heute das Herz erzittern macht. Und so rauschen auch über Faust und seiner der Hölle entstiegene Buhle die Fledermausflügel des Unentrinnbaren, wie über Dürers Forscherin der Vogel der Nacht als Sinnbild des Todes fliegt. Wir aber dürfen um so eher für die Fausthistorie an das Zeitalter der¹ Todten-

¹ Wackernagel »Der Todtentanz« zuerst in der Zs. für deutsches Alterthum, 9, 302 ff. u. s. w. Am besten mit genauer Litteraturübersicht Woltmann »Holbein«² S. 240 ff. Dazu Hettner »Italienische

tänze mahnen, als in späteren Faustspielen der geistige Zusammenhang dadurch ein viel auffälligerer und innigerer wird, dass die Teufelin üppig und lockend erscheint, aber im Augenblick des Umfängens sich entsetzenerregend in ein verpestetes Scheusal verwandelt. Ganz volksthümlich führt Satan in¹ Wolfhart Spangenberg's »Mammons Sold« dem Landsknecht, dem Wucherer und dem Bauer, die soeben die Wittwe Frau Armuth barsch abgewiesen haben, die Frau Reichthum zu. Sie sind bereit, sich der »edlen Keyserin« mit Leib und Leben hinzugeben — nun ein Raimund'scher Wechsel: »Hie fällt der Fraw Reichthumb alle Hauptzier vom Kopff, die Ermel von Armen, die Jungfraw Schonbart [Schembart, die Jungfrauenmaske] vom Gesicht, die Kleider vom Leib vnd erscheint sie in Gestalt des Todes mit Pfeil und Bogen«.

Schon die² altenglische Poesie kennt, freilich in abweichender Form, die Verwandlung einer Fee, deren Minne der Mensch trotz ihrer ernstesten Warnung genossen hat, in eine Unholdin:

Ihre Haare die standen ihr zu Berge,
Ihr' Augen traten heraus, vordem so hell.

Und hingeschwunden war all ihr Kleid,
Das vordem dagewesen zur Schau,
Bleifarben war ihr ganzer Leib,
Ein Schenkel schwarz, der andre grau.

Studien« S. 123 ff. und Dobbert »Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa«, Repertorium für Kunstwissenschaft 4, 1 ff. — Wackernagel »Der Welt Lohn« Zs. 6, 151 ff. mannichfache Parallelstellen, besonders aus Walther. Vgl. noch Ottokars Reimchronik cap. 164 Pez.

¹ Der in dem verlorenen Stück Die Singschul (Gottsched Nöth. Vorrath 1, 86) die allegorische Figur des Übermuths Faustus nennt.

² Thomas von Erceldoune, herausgeg. v. A. Brandl, Berlin 1880, v. 131 ff., vgl. Einleitung S. 20 ff.

Herr Thomas sagte da: »ach, ach!
 Ein schmerzvoll Schauspiel ist das, fürwahr!
 Was hat dein Gesicht so welk gemacht,
 Das früher glänzte so sonnenklar?«

Calderons Cyprianus ruft, nachdem der Dämon in einer wundervollen sinnlich schwülen Scene vergebens die Geister brünstigen Verlangens zu Justina gesandt hat, die Geliebte herbei. Er will sie im Dickicht an sich pressen, entschleiert sie und — wie den Gil Mescuas grinst ihn ein ekler Leichnam an, ein Phantom, das die strengen Worte spricht: »also, Cyprianus, geht aller Glanz der Welt zu Grunde«. In äusserlicher Nachahmung des Faust schreibt Cosmophilus (Weltlieb) in Beckhs »Schauplatz des Gewissens« dem Lucifer einen Blutvertrag, um mit Helena ein üppiges Wollleben zu führen, bis ihm die Succuba den leidigen Pact vorhält. In Nachahmung spanischer Helden ruft er den Namen Jesu und das¹ Phantom verschwindet, in Nachahmung der Theophiluslegende, des spanischen Dramas und des Jesuitenstücks vollendet der heilige Michael die Befreiung. Ganz analog dem Faust wird endlich der armselige Schwächling, genannt »Verkehrter Bekehrter und wieder bethörter Ophiletes« (von der Frau Pastor Sibylla Schuster, 1685), durch die Wollust dem Teufel zum zweiten Mal und endgiltig gefangen gegeben. Der »Erbfeind« entsendet sie:

»Geh du schöne Buhlerin! geh du Reitzerin zur Sünden!
 Leg ihm deine glatte Hände, deinen Arm um seinen Hals,
 Fähr ihn durch bequeme Mittel auf das Eiss zu Fall nochmals.«

¹ Ähnliches mehrfach in der Vitae patrum. Vgl. auch p. 742^b: bei der Umarmung entschwindet der Succubus wie ein Rauch und der Betrogene hört das Hohngelächter der Hölle.

Auch an Motive von »Cardenio und Celinde«, romanischen Ursprungs, darf man erinnern¹.

Die Idee des Volksbuchs aber, ein Edelstein in bleierner Fassung, lautet: Der Forschertitanismus der Renaissance vermählt sich mit der Formschönheit der Antike; ihrem Bund entspriesst ein allwissender Sohn!

Diese echthumanistische Tendenz, welche die Schönheit und Weisheit des Alterthums leibhaft ans Licht beschwor, wurde 1590 in einer Erweiterung des Spies'schen Buches (B¹ nach Zarncke) aufs erfreulichste verstärkt. Ich meine nicht Fausts Fassritt zu Leipzig, sondern die fünf folgenden Erfurter Geschichten, die einen idealeren academischen Anstrich zur Schau tragen. In Erfurt hatte der stattliche weinfröhliche »König« der Humanisten, Helius Eobanus Hessus, nachmals eifriger Übersetzer der Ilias, vor vielen

¹ Gerade das siebzehnte Jahrhundert liebt, wofür auch Pfitzers Faustbearbeitung zeugt, das Gemisch des Sinnlichen und des Spukhaften. So war verbreitet (Zeiler »traurige Schauplätze« u. s. w. Happel, »Die lustige Schaubühne« Nürnberg 1702, S. 925 ff.) die Geschichte des Lieutenants la Jaquiere zu Lyon, der »nach Art der unverschämten stinckenden Huren-Böcke« gegen seine Kameraden prahlte, was ihm jetzt begegne, sei es auch der Teufel, müsse ihm zu Willen sein. Eine maskirte Dame kommt, er und zwei Genossen folgen ihr und büssen ihre schnöde Lust. »Ihr Haar bedunckten sie das schönste Gold, die Augen helle Deamanten, die Stirn Alabastersteyn.« Aber die Dame sagt: »Ihr bildet euch ein ein gewaltiges Wildpret gefangen zu haben . . . Ich will euch zeigen, wer ich sey. Damit hub sie den Rock auf, und gab ihnen unter den Kleidern, ein stinckendes gantz abscheuliches Aass zu schauen, und verschwand zu samt dem Hause« u. s. w. Die »drey Mist-hämel« nahmen alsbald ein jähes Ende. 1621 lebten noch zwei aus der Gesellschaft, von der la Jaquiere und Genossen sich auf der Strasse getrennt hatten um der Dame zu folgen. Diese aber sei ein Sinnbild der nächtlichen Lüste »als welche ein Engel-schönes Angesicht; und hingegen einen Teuffel oder stinckendes Aas, auf dem Rücken haben«. Vgl. auch W. Menzel »Die deutsche Dichtung« 2, 155. Das Motiv bewahrt noch in Form eines Gesichts »Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Cavalier«.

hundert Wissbegierigen (Kampschulte 1, 249) gelehrt, auf der hohen Schule zu Erfurt, der eigentlichen Poetenuniversität liest nun Doctor Faust ein Colleg über »den Griechischen fürtrefflichen Poeten Homerum« und weiss die tapferen Helden so lebendig zu schildern, dass die Studenten den unwiderstehlichen Wunsch äussern, sie von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Faust beschwört in der nächsten Stunde unter »grossem concursch vnd zulauff« die Kriegsfürsten, die sich »gleich als wenn sie ergrimmet weren« in dem fremden Kreise der kecken¹ Nekromanten umsehen. Aber die jungen Philologen können den Anblick der wahren Griechen so wenig vertragen, als Hofrath Wieland bei Goethe. Köstlich wird beschrieben, dass zuletzt erschien »der greuliche Riese Polyphemus, so nur ein Aug im Kopffe mitten in der Stirn gehabt hat, vnd einen langen zottlichten fewrrohten Bart, hat ein Kerln, den er gefressen, mit den Schenckeln noch zum Maul heraus zottend gehabt, vnd so gresslich ausgesehen, dass jhnen alle Haar gen Berg gestanden, vnd sie vor schrecken vnnnd zittern schier nicht gewust haben, wo sie naus solten«. Faust heisst nach einer Weile die Helden abtreten, »welches sie auch gethan, alleine der eineugige Cyclops oder Poliphemus hat sich gestalt, als wolte er nicht weichen, sondern noch ein oder zween fressen, Darüber sich dann die Studenten noch mehr entsatzt, sonderlich weil er mit seinen grossen dicken Spiesse, der lauter Eisen, vnd eim Weberbaum gleich war, wider den Erdboden stiess, dass sich das ganze Collegium bewegte vnd erschutterte«².

¹ Genauer Skiomanten, denn folgender Unterschied steht nicht nur bei Agrippa (1, 437) fest: sunt autem duae necromantiae species, una necyomantia, erigens cadaver, quae non fit absque sanguine: altera scyomantia, in qua sola sufficit umbrae evocatio.

² Vgl. Hans Sachs »Historia. Ein wunderbarlich Gesicht Keyser Maximiliani löblicher gedechtnuss, von einem Nigromanten« (verfasst

Nicht minder stimmt es zu der humanistischen Sehnsucht, das Erbgut der Antike durch einen neuen Fund nach dem andern zu mehren, wenn Faust (der zu Erfurt in dieser Richtung geprahlt hatte), als bei einer Promotion »die Philosophen«, also die Mitglieder der siegreichen Erfurter Poetenfacultät den Verlust so vieler durch Sprachfeinheit, Sentenzenreichthum und wahre Characteristik ausgezeichneten Komödien des Terenz und Plautus beklagen, sogleich aus diesen verschwundenen Stücken etliche schöne Sprüche hersagt und sich anheischig macht, die sämtlichen Werke beider Dichter auf einige Stunden herbeizuzaubern, damit »viel studenten, Notarien und schreiber . . . in einem huy dieselben alle abschreiben« möchten. Aber die »Herrn Theologen und fürnehmsten des rahts« erheben aus frommen Bedenken Einsprache und so bleibt es bei den bekannten Lustspielen. Dies Kapitel athmet denselben humanistischen Geist, wie wenn in dem schon einmal citirten Julius redivivus von N. Frischlin der Philolog und Poet des sechzehnten Jahrhunderts den Cicero bittet, doch rasch in der Druckerei ausbessernd einen fehlerlosen Text seiner gesammten Werke herzustellen, was Cicero,

12. Oct. 1564, Fol. V. (1579) 332² ff.), auf die schon zweimal zu verweisen war; denn der »Schwartzkünstner« beschwört auf des Kaisers Verlangen »Helena, die schön Königein«, deren ideale Reize naiv in's Detail geschildert werden, und zuletzt Maria von Burgund. Nichts von der Warze; sie kommt in ihrem blauen Kleid; der Kaiser überwältigt, will sie umfangen und bricht mit dem Schrei »das ist die recht« das Schweigen, worauf der Geist unter schrecklichem Lärm verschwindet. Zuerst aber kam »Hector von Troia, der Held allein, Gantz ernstlich vnd trutziger Gestalt« . . . in voller Rüstung, mit einer Mordaxt reich an Spitzen »welche all noch tropfften von Blut« . . . »Vnd als samm mit frech künem mut In dem kreis vor dem Keyser stahn, Der wurd zum teil entsetzt daruon« und klopft ab: »Zu hand der Geist wich auss dem Saal Mit dapffern schritten ab zu thal«.

Zum Verbot der Ergänzung antiker Schriftwerke vgl. Boccalinis 82. Relation aus dem Parnasso (gegen Tacitus).

der aus der Lethe getrunken, leider nicht vermag. Unser Erzähler aber gehört offenbar nicht zu den ängstlichen Herren Theologen, sondern denkt wie die alten Erfurter Academiker vor dem Verfall der Universität, als etwa Joh. Sömmering so beredt wie fleissig den Terenz interpretirte (Terentium in schola philosophorum enarrabat, Kampschulte 1, 35), man so fröhlich plautinische Komödien aufführte, (Krause, Eur. Cordus S. 50) und Petrejus oder wer es sonst war die Obscuri eine mehr als obscure Angabe vom Inhalt der Ilias liefern liess (Epp. obsc. vir. II. Nr. 44). Unser Erzähler ist an Bildung und Darstellungsgabe dem Spies'schen Anonymus offenbar weit voraus und man kann das Bedauern kaum unterdrücken, dass uns nicht dieser Erfurter, wenn ich ihn so nennen darf, als erster und massgebender Erzähler alle Fata des Faust vorgetragen hat. Ihm verdanken wir ausser jenen Abspiegelungen der Renaissance und dem von Goethe aufgegriffenen Streich, dass Faust mancherlei Weine aus dem Tisch zapft — wären doch der durstige Eoban und die anderen Erfurter Kneipvirtuosen dieser Kunst mächtig gewesen! — das im Volksschauspiel und darüber hinaus ungemein wirksam verwerthete Motiv der Frage nach der Schnelligkeit der einzelnen Teufel. Hat dasselbe hier seine richtige Stelle oder stand es vielleicht schon ursprünglich so effectvoll im Anfang der Beschwörung? Wir verdanken unserm Erfurter ferner die beredte Scene zwischen dem Franciscaner Konrad Kling und Faust, der seinen Mahner endlich mit trotzigem Muth bescheidet, es sei ihm nicht rühmlich noch ehrlich, dem Teufel das Wort zu brechen; worauf der Mönch zornig ruft: »So fahr jmer hin, du verfluchtes Teuffelskindt!«

Was aber in der Fausthistorie hat das grosse Publikum des sechzehnten Jahrhunderts besonders angesprochen? Der Titanismus? O nein, denn die ersten Theile blieben im wesentlichen unberührt, aber die Schwänke des dritten

wurden rasch neu geordnet und vermehrt. Dann kam Widman um den Helden mit Commentationen zu schinden und in seiner entsetzlich geschmacklosen und weit-schweifigen »Erinnerung« einen Triumph wüster Belesenheit und confessioneller Wuth zu feiern. So zeugt es für den Aufschwung und für die Vertiefung des deutschen geistigen Lebens im sechzehnten Jahrhundert, dass die Idee des Forschertitanismus *gedacht* werden konnte, und es zeugt für unsere damalige poetische Ohnmacht, dass kein Deutscher fähig war diesen Gedanken künstlerisch zu *gestalten*.

Ein Engländer vermochte es. 1587 war das deutsche Volksbuch erschienen. Es fiel dem bedeutendsten Vor-shakespearianer, Christopher Marlowe, in die Hände, der, selbst eine ungestüme, in Wissensdurst wie Genussucht faustisch masslose Natur und als Fausts mitfühlender Liebhaber von dem Spies'schen Anonymus, Fausts strengem Zuchtmeister, durch eine breite Kluft geschieden, 1588 schon den germanischen Helden für die germanische Bühne gewann.

Im ersten Monolog mustert Faust die Facultäten, aber weder die Redekunst der Logik, noch die Recepte der Medicin, noch die Erbschaftshändel der Institutionen, noch die Sündenlehre der Bibel können ihn fesseln, verächtlich schiebt er ein Buch nach dem andern bei Seite, bis er bei den Zauberlehren der Magie verharrt:

O welche Welt von Lust und von Gewinn,
Von Kraft und Ehren und von Allgewalt
Wird hier dem Lernbegiergen verheissen!
Was zwischen beiden Polen sich bewegt,
Soll mir gehorchen. Kaiser, Könige
Gebieten nur in etlichen Provinzen;

Doch wer in diesen Künsten Meister ward,
 Dem dient was nur des Menschen Geist erfliegt.
 Ein weiser Magus ist ein Gott an Macht.
 Üb' hier dich, Faust, der Lohn heisst: Göttlichkeit.

Das ist Titanismus.

Von Faust zum Leidvertreib erbeten, erscheint die
 »himmlische Helena« und der glutvolle¹ Jünger des Ovid
 legt seinem Faust eine hinreissende Anrede in den Mund:

War dies das Auge, tausend Schiffe treibend,
 Der Feuerbrand für Troias hohe Zinnen?
²Küss' mich unsterblich, süsse Helena —
 Ihr Mund saugt meine Seel' aus; sieh, da fliegt sie,
 Komm, Helena, gieb sie mir wieder, komm!
 Hier bleib ich: Himmelsthron sind diese Lippen
 Und ekel alles, was nicht Helena!
 Ich will dein Paris sein und dir zu Lieb
 Sei Wittenberg an Troias Statt verheert.
 Den schwachen Menelaus ruf' ich auf
 Zum Kampf, und deine Farben trägt mein Helm,
 Ja, in die Ferse stech ich den Achill —
 Dann heim zu Helena um einen Kuss!
 O, du bist schöner als der Abendhimmel,
 Dess Prunkgewand von tausend Sternen glänzt;
 Und strahlender als Zeus in Blitzesflammen,
 Da er der armen Semele erschien;
 Reizvoller als der Herrscher des Olymps
 Im Azurarm der üpp'gen Arethusa;
 Niemand als du soll meine Buhle sein!

¹ Marlowe hatte auch des Koluthus ödes Gedicht vom »Raub der Helena« ins Englische übertragen (lateinisch Eoban 1534). — Peeles »Paris« 1584 u. s. w.

² So wage ich, auf engen Anschluss an das Original bedacht, Marlowes »Sweet Helen, make me immortal with a kiss« wiederzugeben.

Das ist Cultus der Schönheit.

Und endlich: es hat elf Uhr geschlagen, um Mitternacht muss Faust hinab zur Hölle; das im deutschen Volksschauspiel so genial ausgeführte Motiv des Stundenzählens:

Ach, Faustus!

Ein kurzes Stündlein hast du noch zu leben
Und dann bist du in Ewigkeit verdammt.
Steht still, ihr immer regen Himmelssphären,
Die Zeit halt' an, nie komme Mitternacht.
Steig', steige wieder, schönes Weltenauge,
Mach ew'gen Tag, deh'n diese Stunde nur
Zum Jahr, zum Mond, zur Woche, nur zum Tag,
Dass Faust bereuend seine Seele rette!

¹ O lente, lente currite, noctis equi!

[Langsam, langsam, ach! laufet, ihr Rosse der Nacht]
Die Sterne geh'n, es rinnt die Zeit, bald tönt
Die Glocke.

Er will zu Gott empor, der Teufel zieht ihn nieder.
Er lechzt nach Christi Gnadenblut, für ihn ist es nicht
geflossen. Er möchte seinen Leib preisgeben und die
Seele der Hölle entreissen. Gäbe es wenigstens ein Ziel
für die Pein, die seiner wartet! Wenn er tausend, ja
hunderttausend Jahre in der Hölle schmachten müsste, aber
dann erlöst würde! Wenn er doch ein blödes Thier wäre,
dessen Seele in Atome zerstiebt —

¹ Ovid Am. I. 13, 40 lente currite noctis equi. Die Elegie hat
aber stärkeren Einfluss geübt. Ihr ganzer Inhalt ist die Bitte um den
Stillstand der Zeit. Aurora wird angerufen: Quo properas, Aurora?
mane oder Optavi quoties, ne nox tibi cedere vellet neu fugerent vul-
tus sidera mota [ever-moving spheres] tuos . . . invida, quo properas?

Doch meine lebt noch für die Höllenpein.
 Fluch sei den Eltern, dass sie mich erzeugten!
 Nein Faust, dir fluche, fluche Lucifer,
 Der dir des Himmels Freuden hat geraubt.
 (Die Uhr schlägt zwölf.)

Es schlägt, es schlägt! Nun, Körper, werde Luft,
 Sonst wird dich Satan flugs zur Hölle schleppen!
 O Seele, wandle dich in Wassertröpflein,
 Zerrinn ins Weltmeer, dass man dich nicht finde!

Das ist das Angstgeschrei des Verworfenen.

So hatte denn noch im sechzehnten Jahrhundert das dürre Holz unserer deutschen Historia unter dem Frühlingssturme der Marlowe'schen Dichtung Knospen und Blüten getrieben. Pfropfreiser kamen nach Deutschland, die Frucht brach Goethe.

Nachschrift. Dieser Aufsatz war auf Grund älterer Skizzen schon zu Ostern 1881 fertig gestellt. Durch die Güte des Verfassers erhalte ich jetzt (im Mai) Herman Grimms Abhandlung aus den »Preussischen Jahrbüchern« 47, 445 ff. »Die Entstehung des Volksbuchs vom Dr. Faust«. Sie regt an, auch da, wo man andere Meinung festhält, und bringt reichen Gewinn im Allgemeinen und Einzelnen. Ich deute einiges vom Inhalt an: Grimm zeigt unwiderleglich, dass Augustins Confessiones auf das Volksbuch gewirkt haben; der Abschnitt von dem alten warnenden Mann, einem Arzt, geht anfangs wörtlich auf jene berühmte Quelle (4, 3) zurück, was meine Hervorhebung des protestantischen Characters natürlich nicht ausschliesst. Grimm sucht von Augustin und dem Manichäer Faust her Licht in den dämonologischen Wirrwarr zu bringen. Es sind in den Confessionen Stellen genug, die uns faustisch und anti-faustisch anmuthen (z. B. 4, 28; 5, 3; 5, 12 f.; 6, 25 f.;

10, 65 u. s. w.). Engeren Zusammenhang habe ich bei allerdings sehr rascher Nachprüfung nicht weiter entdeckt. Des Erasmus Briefwechsel mit dem humanistischen Lebemann Faustus Andrelinus wird glücklich für das Erotische verwerthet. Grimm scheidet einen Italiener Johannes und einen Deutschen Georg Faust. Der dramatische Zug grosser Partien der Historia, deren Redaction Grimm im Einklang mit meinen obigen Ausführungen kennzeichnet, führt ihn dazu, ein mögliches Faustdrama vor dem Volksbuch zu skizziren. Ich glaube weder an die Existenz eines solchen Schauspiels noch an die Vermuthung, unsere späteren deutschen Stücke seien unabhängig von Marlowe. Möge uns Grimms grössere Arbeit nicht vorenthalten bleiben, wie die Schlussworte befürchten lassen. —

2. W. Scherer »Geschichte der deutschen Litteratur« (Heft 4) S. 302: »Mit Einem Wort: der Faust der Sage ist das Gegenbild Luthers. Luther glaubt: Faust zweifelt. Luther verehrt die heilige Schrift: Faust schiebt sie bei Seite. Luther misstraut der Vernunft: Faust ist ein Forscher auf eigene Hand. Luther kämpft siegreich mit dem Teufel: Faust unterliegt ihm«. —





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 Eindrucke, 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 ist 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 geheimnissvolle 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 Vahdens 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 anschwellen, 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 Gewäsch« 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 abspiegele«.

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 überschwänglich erfüllt werde, wesentlich und unerlässlich sein, so würden alle geradehin nach dem Ende zu schreitenden Plane völlig zu

verworfen 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 blos 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 errege 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 concentrirte, 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 blos 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 tatsächlich. 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 Tollwurzeln 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 schein 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.





5. ÜBER DIE ANORDNUNG GOETHESCHER SCHRIFTEN.

VON

WILHELM SCHERER.

I.

Goethe ist auch in der Anordnung seiner Werke immer Künstler. Er lässt nicht pedantischen Zwang, sondern künstlerische Freiheit walten. Verwandtschaft des Motives, der Form, des Stiles hält benachbarte Stücke zusammen. Allmähliche Übergänge vom Nahen zum Fernen, vom Bekannten zum Geheimnissvollen führen bedeutende Gedanken mit sich. Zuweilen aber merkt man, dass äusserliche, fast geschäftliche Rücksichten ihr Recht verlangten, dass der Umfang der Bände zu Trennungen und Vereinigungen zwang, die in der Sache nicht begründet waren, dass kleinere und dem allgemeinen Antheil ferner liegende Stücke nebenbei untergesteckt wurden, dass im einzelnen Bande das Wichtige für das weniger Wichtige entschädigen sollte und dgl.

Für die »Schriften« von 1787 bis 1790 war ein Band Singspiele beabsichtigt, der fünfte. Als aber Goethe wider Erwarten den Egmont und Tasso, welche unvollendet

herauskommen sollten, fertig geben konnte; da wurden die Operetten vertheilt: Claudine und Erwin erschienen hinter dem Egmont im fünften Bande; Lila hinter dem Tasso im sechsten; Jery und Scherz, List und Rache hinter dem Faust im siebenten.

Von den Jugendwerken, dem Werther, Götz und den Mitschuldigen geht diese erste Sammlung aus. Der Roman macht den Anfang; Dramen bilden die Mitte; Gedichte stehen am Schluss: das Ganze ist umrahmt von der Zueignung und den Geheimnissen, die, wie man weiss, zusammengehören. Aber pedantisch wird auch dieser Plan nicht festgehalten, wie der siebente und achte Band zeigen.

Für den siebenten ist der Faust wesentlich. Nach dem ursprünglichen Plane sollte sich daran unmittelbar das moralisch-politische Puppenspiel anschliessen. Das folgt jetzt, weil der Faust-Band auch Operetten aufnehmen musste, erst im achten: Prolog, Jahrmarktsfest, Pater Brey, Dr. Bahrdt. Hierauf »Vermischte Gedichte«, welche in eine Gruppe von Liedern und Sprüchen auslaufen, deren Gegenstand der Künstler und die Kunst ist. Wie passend schliesst sich daran Hans Sachsens poetische Sendung und »Auf Miedings Tod«. Jedes dieser Gedichte hat ein besonderes Titelblatt, aber die Columnenüberschrift »Vermischte Gedichte« wird bei ihnen fortgeführt. Es folgen Künstlers Erdenwallen und Apotheose, jedes durch besonderes Titelblatt und Columnenüberschrift als ein besonderes Stück bezeichnet. Noch einmal also lenkt Goethe aus den Gedichten ins Dramatische ein. Aber es wäre schwer, die tiefe Absicht zu verkennen, die ihn dabei leitete. In Kunstgedichte und in Verherrlichung des Künstlers klingt die ganze Sammlung seiner Schriften aus; und das Fragment der Geheimnisse fügt dann noch einen letzten Accord hinzu.

In der ersten Cottaschen Ausgabe sind die Gedichte hier herausgenommen und an die Spitze des Ganzen ge-

stellt. Der Übelstand ward vermieden, dass die Gedichte hinter dem Dr. Bahrdt eintraten, ohne dass ein Übergang vorhanden war. Fehlen die Kunstgedichte an der alten Stelle, so ergibt sich dafür ein anderer um so schönerer Zusammenhang. Der achte Band von 1808 bringt, um das Inhaltsverzeichnis wörtlich wiederzugeben: »Faust. Puppenspiel. Fastnachtsspiel. Bahrdt. Parabeln. Legende. Hans Sachs. Mieding. Künstlers Erdenwallen. Künstlers Apotheose. Epilog zu Schillers Glocke. Die Geheimnisse«. Man erkennt die frühere Folge und ihre Veränderungen. Faust ist der jetzige erste Theil; das Puppenspiel ist natürlich das Jahrmarktsfest mit seinem Prolog. Das Fastnachtsspiel ist der Pater Brey, der schon in den Schriften nur die Columnenüberschrift »Ein Fastnachtsspiel« führte. Die Parabeln tragen folgenden Specialtitel, dem die Vorderseite eines neuen Blattes (S. 297) eingeräumt ist:

P a r a b e l n. | werden fortgesetzt | bis zum Dutzend |
 wodurch man | den hier angedeuteten | C h a r a c t e r |
 völlig zu umzeichnen hofft | und zugleich | unserer Zeit |
 welche das Characteristische | in der Kunst | so sehr zu
 schätzen weiss | einigen Dienst zu leisten | glaubt.

Auf der Rückseite (S. 298) beginnt dann unter I. das Gedicht »Ein Meister einer ländlichen Schule«; S. 300 unter II. »Da er nun seine Strasse ging«. Daran schliesst sich mit besonderem Titelblatt S. 301 »Legende«: (S. 303) »Als noch, verkannt und sehr gering« — die Legende vom Hufeisen.

Man sieht, worauf es abgesehen war, was diese Dinge mit Faust gemein haben: sie stehen wie die Anfänge des Faust unter Hans-Sachsischem Einflusse; der Stil des sechzehnten Jahrhunderts, Lieblingsstoffe des sechzehnten Jahrhunderts feiern in ihnen ihre Wiedergeburt.

So folgt denn mit Recht Hans Sachsens poetische Sendung. Dieses Gedicht aber macht den Übergang zur

Verherrlichung des Künstlers. Und unter der hierzu bestimmten Gruppe hat sich der Epilog zu Schillers Glocke eingefunden. Wo stünde er schöner als hinter Künstlers Erdenwallen und Apotheose, in denen des Künstlers irdisches Leid tröstend durch seinen Nachruhm aufgewogen erscheint.

Ein eigenthümliches Band schlingt sich um verschiedene Personen, wenn man sich den Inhalt der Gruppe näher vergegenwärtigt: Hans Sachs; die Theilnehmer der alten Weimarer Bühne: Corona Schröter, Mieding; Schiller; der Humanus der Geheimnisse: Herder. Und in dem Künstler des Erdenwallens ein Stück von dem jungen Goethe selbst, der nicht nur bildende Kunst übt, sondern sie als ein Symbol künstlerischer Thätigkeit überhaupt erfasst und mit Wendungen aus Rousseaus Pygmalion die Göttin, die er malt, die Gestalt, die er schafft, als einen Theil seines Selbst begrüsst: »Du bist ich, bist mehr als ich, ich bin dein«. Aber auch wo er andere feierte und ihr Wirken für die Kunst verherrlichte, hatte er an seine eigenen Ideale gedacht. Hans Sachs und Mieding sollten ursprünglich den achten Band und so seine »Schriften« überhaupt »für diesmal« schliessen. Er meldet es aus Rom 23. Februar 1788 und setzt hinzu: »Wenn sie mich indessen bei der Pyramide zur Ruhe bringen, so können diese beiden Gedichte statt Personalien und Parentation gelten«.

Und noch mehr! Die Zueignung steht jetzt ohne besondere Überschrift an der Spitze der Geheimnisse, wo sie ursprünglich hingehörte. Und so reiht sich nicht nur ein hoher Begriff von Poesie hier ein, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit, worin Goethes Jünglings-erkenntniss, die Schönheit als Dämmerung, neuen Ausdruck gewinnt, sondern es gesellt sich auch in der Figur der Wahrheit Frau von Stein den anderen verbundenen Gestalten bei, welche hier den Dichter umgeben.

In dem neunten Theile der zweiten Cottaschen Ausgabe von 1817 ist der eben geschilderte Band beisammen geblieben. Nur hat die Zueignung wieder ihren alten Platz an der Spitze des Ganzen einnehmen müssen; und der wiederaufgefundene Satyros ist hinzu gekommen sowie das Neueste von Plundersweilern. Beide im »Inhalt« so verzeichnet:

Faust.

Puppenspiel.

Jahrmarktsfest zu Plundersweilern.

Das Neueste von Plundersweilern.

Fastnachtsspiel.

Pater Brey.

Satyros.

Babrdt.

Parabeln. U. s. w.

In der Überschrift der Parabeln heisst es nun: »Sie | werden fortgesetzt | « u. s. w.

Auch die dritte Cottasche Ausgabe hält an der Gruppierung fest, nur muss sie zwei Bände dafür einräumen: den zwölften und dreizehnten (beide von 1828). Jenen für den Faust, den ersten Theil und ein Stück des zweiten. Diesen für das Puppenspiel und alles folgende. Hinter den Geheimnissen werden untergebracht: »Maskenzüge. Carlsbader Gedichte. Des Epimenides Erwachen«. Wofür sich eine Art Rechtfertigung immerhin finden liesse: man wird aber doch bedauern, dass der alte schöne Abschluss verloren ging.

Jedenfalls hat Goethe an der früh geplanten Zusammenordnung des Faust mit dem Puppenspiel und anderen Hans-Sachs-artigen Gedichten und an dem weiteren Gedanken, die Verherrlichung des alten Meistersängers zugleich symbolisch für den Künstler überhaupt zu nehmen und daraufhin mit sonstigen Ehrengedichten zu verbinden — er hat daran bis zuletzt festgehalten; so dass ich schon hier die Frage

nicht unterdrücken kann: was gab späteren Herausgebern das Recht, von Goethes klar vorliegendem Plane abzuweichen, die von ihm gegründete Gruppe auseinanderzunehmen, den von ihm gewollten Zusammenhang zu zerstören?

Die drei Cottaschen Ausgaben werden im folgenden durch A, B und C bezeichnet. A ist also die zwölbändige von 1806 bis 1808; B die zwanzigbändige von 1815 bis 1819; C die vierzigbändige, erst durch die nachgelassenen Werke auf 55 und später 60 Bände gebrachte, von 1827 bis 1830, die »Vollständige Ausgabe letzter Hand«. Die beigetzten Ziffern bezeichnen die Nummer des Bandes.

A B C werden durch die Gedichte eröffnet, während diese nicht bloß in den »Schriften«, sondern auch in den »neuen Schriften« von 1792 bis 1800 den Schluss gebildet hatten.

A scheint unter dem Gesichtspunkte der Confession angelegt, wie denn der Plan zu Dichtung und Wahrheit um jene Zeit gefasst und bald darnach ausgeführt wurde. Die Gedichte sind Bekenntnisse, wie das Einleitungsgedicht ausdrücklich sagt. Der Wilhelm Meister, der sich anschliesst (A 2. 3), enthält auch Bekenntnisse. Die Dramen, welche wieder die Mitte füllen (A 4—9), beginnen mit den ältesten: Laune des Verliebten, Mitschuldigen; dazu als ein sonst schwer unterzubringendes Stück die Geschwister. Alle drei übrigens verbunden durch biographischen Gehalt; alle drei auch ihrerseits Bekenntnisse. Mahomet und Tancred mochten sich anreihen, weil auch in jenen Jugendarbeiten französische Technik herrschte. Dazu kam noch das Fragment Elpenor, das schon für den sechsten Band der »Schriften« bestimmt gewesen war, aber dann zurückgelegt wurde. Die richtige Stelle dafür war schwer zu finden; am besten doch stand es in B hinter den klassischen Dramen, denen es auch in C folgte, nur allerdings im nächsten Bande.

A 5 enthält dann Götz, Egmont, Stella, Clavigo — die Dramen des Sturmes und Dranges, 1771 bis 1775 erschienen oder entworfen; Prosadramen.

A 6: Iphigenie, Tasso, natürliche Tochter; Dramen klassischen Stiles in fünffüssigen Jamben.

A 7 vereinigt Opern und Operetten. A 8 ist uns bereits bekannt: Faust und was dazu gehört. Am Schluss die Geheimnisse, in denen ein Geheimbund vorschwebt, wie im Wilhelm Meister. Es mag Zufall sein, aber wenn es ein Zufall war, so war es ein geistreicher Zufall, dass der folgende Band A 9 durch den Grosscophtha eröffnet wird: neben Humanus-Herder pflanzt sich Cagliostro! Gegen den Zufall und für eine tiefere Absicht spricht die übrige Anordnung des Bandes: Grosscophtha; Triumph der Empfindsamkeit; Vögel; Bürgergeneral; Gelegenheitsgedichte (Was wir bringen, Maskenzüge, Paläophron und Neoterpe, Theaterreden). Auch die vier ersten Stücke können Gelegenheitsdichtungen genannt werden. Aber der Grosscophtha stünde gewiss neben dem Bürgergeneral, hätten ihn nicht die Geheimnisse in ihre Nähe gezogen.

A 10 bringt: Reineke, Hermann und Dorothea, Achilleis — Epen in Hexametern. Reineke und Hermann halten die Beziehung auf die Zeit, speciell auf die französische Revolution fest. Satirische Neigungen tauchen im achten, neunten und zehnten Bande auf. Der Typus der Gelegenheitsdichtung beginnt auch schon im achten Bande. Der Zusammenhang des Ganzen aber möchte sich etwa so darstellen.

In Wilhelm Meister lernen wir einen ästhetisch strebenden Menschen kennen, den jedoch das praktische Leben in seinen Dienst nimmt, an dem die Zeit ihre Rechte geltend macht. Sein ästhetisches Streben gibt ihm ein Verhältniss zum Theater: Wilhelm Meisters theatralische Sendung sollte der Roman zuerst mit absichtlichem Doppelsinne

heissen. Was Goethe selbst in seinem Wirken für das Theater geleistet, das finden wir zunächst im vierten bis siebenten Bande nach der Folge der Stile, nach dem Unterschiede der Gattungen beisammen. Der achte Band zeigt uns von neuem den Menschen, der strebend sich bemüht: wieder ein Bekenntniss. Der Strebende tritt als Gelehrter, er tritt in verschiedenen Gestalten als Künstler, er tritt als Humanus vor uns hin. Zugleich wird die Reihe der Dramen fortgesetzt; und ein Stil herrscht darin, der zwar aus Goethes Jugend stammt, den er aber für die Fortsetzung des Faust wieder aufnahm und in dem das altdeutsche Wesen sich erneuerte, wie die jüngste Strömung der deutschen Bildung es wollte. Mit dem Faust kam Goethe der patriotischen Romantik entgegen, und es gilt für den Faust, wie für die wiederkehrende Freude an der Gothik: »Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle«.

So ist der achte Band gewissermassen der Höhepunkt der Gesamtausgabe, ihre Pointe. Lenkt er in die Tendenzen der Gegenwart ein, erinnert er an die Kämpfe und Neckereien von Goethes Jugend, so mochte die weitere Folge den Dichter im Conflict mit seiner Zeit, im Kampfe gegen die Revolution und als einen Lehrer seines Volkes zeigen, dem er tüchtiges Wirken im eigenen Kreise zur heiligen Pflicht macht. Wilhelm Meister soll sich einer Societät anschliessen, welche ihre Besitzthümer gegen Revolutionen sicher zu stellen sucht; er will ein bürgerliches Gewerbe ergreifen. Goethe verherrlicht das deutsche Bürgerthum. In dieser Gruppe der Werke ruht auf Hermann und Dorothea der Accent.

Der elfte und zwölfte Band lenken in das Bekenntniss, ja in die Biographie wieder ein.

A 11 enthält: Werther; Briefe aus der Schweiz, erste und zweite Abtheilung — Wertherstimmung und ihre Reinigung.

A 12 enthält: das römische Carneval; über Italien, Fragmente eines Reisejournals; Cagliostros Stammbaum; Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Cagliostro, in den »Neuen Schriften« (1792) dicht hinter dem Grosscophtha, steht hier im Zusammenhange der italienischen Reise — und wieder möge man bedenken, dass Wilhelm Meister am Schlusse der Lehrjahre, zu Ende des dritten Bandes (A 3) nach Italien aufbricht: Werther, die Schweizerreise von 1779 und die italienische Reise bilden wichtige Merkpunkte in Goethes Entwicklung. Aber Cagliostro weist zugleich auch wieder auf die französische Revolution hin: so konnten sich die »Unterhaltungen« anschliessen und das Märchen von der Lilie kam an den Schluss des Ganzen zu stehen — ein schönes, aber räthselhaftes Gebilde, »an nichts und an alles erinnernd«, so dass die »Werke« wie einst die »Schriften« geheimnissvoll-prächtigt verklingen.

Die Wahlverwandschaften wurden 1810 als dreizehnter Band der Werke bezeichnet, offenbar aus geschäftlichen Gründen. Denn sie haben keinen inneren Zusammenhang mit dem Plane der ganzen Ausgabe.

A bildet ganz wesentlich die Grundlage für B. Sogar die äusserlich angefügten Wahlverwandschaften behaupten ihre Stelle. Die Gedichte füllen zwei Bände B 1. 2; an der Spitze die Zueignung aus A 8. Hierauf B 3. 4 Wilhelm Meister, gleich A 2. 3. Dann B 5 gleich A 4 ohne Elpenor, dafür aus A 9 Paläophron, Was wir bringen, Theaterreden; neu das Vorspiel von 1807. B 6 gleich A 5. B 7 gleich A 6 nebst Elpenor. B 8 gleich A 7, nur dass sich Maskenzüge, Carlsbader Gedichte, Epimenides anschliessen und dadurch der frühere einheitliche Charakter des Bandes zerstört wird. B 9 gleich A 8 mit dem Neuesten von Plundersweilern und dem Satyros, ohne die Zueignung. B 10 gleich A 9, passend vermehrt durch die Aufgeregten, vermindert um die »Gelegenheitsgedichte« (s. B 5. 8). B 11 gleich

A 10, aber hinter der Achilleis die Pandora beigefügt. B 12 gleich A 11. B 13 gleich A 12, nur dass vor den »Unterhaltungen« »die guten Weiber« eingeschaltet sind, eine Novelle gleich dem Hauptinhalt der Unterhaltungen. B 14 gleich A 13. So weit ist im Wesentlichen A wiederholt (vgl. Hempel 29, 321 f.); die Nummern der Bände sind jedesmal um eins gestiegen, weil die Gedichte hier nicht einen, sondern zwei Bände füllen.

Ganz neu für die Gesamtausgabe sind B 15—20. Wir finden in B 15. 16 den Benvenuto Cellini, in B 17—19 die drei ersten Bände und fünfzehn ersten Bücher von Dichtung und Wahrheit; in B 20 Rameaus Neffe, Diderots Versuch über die Malerei, das Gespräch über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, den Sammler und die Seinigen: lauter Kunstlitteratur, welche besser neben dem Cellini gestanden hätte: wie sie denn wirklich in C zusammengeordnet erscheinen.

In B hat, wie man sieht, keine besondere Sorgfalt gewaltet. C ist wieder mehr mit Bedacht geordnet, aber im einzelnen oft durch die äusserliche Rücksicht bestimmt, dass die Bände magerer werden sollten. Im ganzen und grossen erkennt man noch immer die Grundlage von A. Plan und Ausführung unterlasse ich zu vergleichen: an die letztere halte ich mich; den ersteren findet man bei Hempel 29, 350 und wird ihn mit Nutzen herbeiziehen.

Gedichte füllen die sechs ersten Bände; der fünfte und sechste gehören dem westöstlichen Divan; im vierten findet sich recht sonderbar »Dramatisches« untergesteckt, unter andern Nausikaa und Helena, zwei Gestalten der griechischen Heldensage, aber nicht in griechischer Umgebung.

Der Wilhelm Meister, der in A B auf die Gedichte folgte, hat jetzt den Platz gewechselt. C 7 enthält A 4 ohne den Elpenor, also die Stücke französischen Stils oder Ur-

sprungs; C 8 den Götz und Egmont, die so entschieden zusammengehören und in A 5, B 6 doch weniger gut mit Stella und Clavigo verbunden waren. C 9 ist gleich A 6: Iphigenie, Tasso, natürliche Tochter. Dazu in C 10 der Elpenor; hierauf Clavigo, Stella, Claudine, Erwin, eine wohlbegründete Gruppe; moderne Gegenstände, modernes Costüm, ungefähr zur selben Zeit entstanden. Claudine und Erwin eröffnen zugleich die Reihe der Opern und Operetten, die in C 11 fortgesetzt wird (vgl. A 7), dort aber auch mit Gelegenheitsgedichten zusammenstehen muss, die sich anschliessen: Paläophron, Vorspiel von 1807, Was wir bringen, Theaterreden (vgl. A 9, B 5).

Hiernach die Hans-Sachs-Gruppe: C 12 Faust; C 13 der übrige Inhalt von B 9 nebst den Zuthaten, von denen wir bereits wissen.

Dann der Inhalt von B 10 auf zwei Bände vertheilt und durch die Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten vermehrt, welche als Novellensammlung wie schon früher »Die guten Weiber« so jetzt auch die »Novelle« anzogen: C 14 Triumph der Empfindsamkeit, Vögel, Grosscophta, Bürgergeneral; C 15 Aufgeregten, Unterhaltungen der Ausgewanderten, die guten Weiber, Novelle. Man sieht, die guten Weiber haben den Platz gewechselt: in B 13 standen sie vor den Unterhaltungen, jetzt stehen sie nach den Unterhaltungen. Warum? Dort galt es, mit dem »Märchen« die Unterhaltungen abzuschliessen; hier gilt es, einige auf Anregung der französischen Revolution entstandene oder aus ihr und ihren Zuständen das Motiv schöpfende Sachen beisammen zu halten. Die Reihe beginnt mit dem Grosscophta und endigt mit den Unterhaltungen.

Im fünfzehnten Bande und innerhalb dieser Reihe erfolgt der Übergang vom Drama zur Erzählung. Die Aufgeregten schliessen die dramatische Gruppe ab; die Unterhaltungen beginnen die epische.

Denn dies war der vornehmste Gesichtspunkt der Ausgabe: dass die grossen Gattungen sich von einander sondern sollten. Lyrik zuerst; hierauf Drama; dann Erzählung, welche die litterarischen und Kunstinteressen in sich aufnimmt. Aber nur im Ganzen wird die Trennung festgehalten, im Einzelnen überall durchbrochen. Dass gerade dort, wo die Scheidewände errichtet sein müssten, andere Verbindungen ins Auge fallen und so den Übergang verhüllen, ist recht eigentlich in Goethes Sinne.

Von der Novelle erheben wir uns zum Roman: C 16 bringt den Werther und, was schon in A 11 dazu geordnet war, ins Autobiographische vorgehend, die Briefe aus der Schweiz. An den Werther reihen sich die Wahlverwandtschaften (C 17), die man immer und mit Recht zu vergleichen pflegt. Wilhelm Meisters Lehrjahre (C 18—20) und Wanderjahre (C 21—23) machen den Übergang zu den autobiographischen Schriften. Auf Dichtung und Wahrheit (C 24—26, die ersten drei Bücher) folgen Italienische Reise, Zweiter Aufenthalt in Rom (C 28—29), Campagne in Frankreich (C 30); dann in C 31 Tag- und Jahreshefte von 1749 bis 1806; in C 32 Tag- und Jahreshefte von 1807 bis 1822 nebst den Aufsätzen zum Andenken an Anna Amalia und Wieland. Die Aufsätze sind innerhalb des betreffenden Zeitraumes (1807 bis 1822) verfasst und folgen gleichsam als Belege für biographische Momente. Im selben Sinne bringt C 33 Recensionen aus den Frankfurter Gelehrten Anzeigen und der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung, das dramatische Fragment Prometheus und Götter, Helden und Wieland. Der Prometheus war verloren gewesen, übrigens durch den Monolog ersetzt; die Farce gegen Wieland war früher nicht abgedruckt worden, um den alten Freund nicht zu kränken: jetzt durften beide wieder auftreten als biographische Denkmale, als Quellenmaterial, wenn man so will, zu Dichtung und Wahrheit.

Die in C 33 mitgetheilten Recensionen hatten den Weg zu wissenschaftlichen Schriften gebahnt. Kunst und Kunstgeschichte ist das vorwaltende Interesse der folgenden sechs Bände: Benvenuto Cellini (C 34. 35), Rameaus Neffe, Diderots Versuch über Malerei (C 36) — in diesen drei Bänden stehen zugleich Übersetzungen beisammen; Winckelmann, Hackert (C 37); endlich Einzelheiten über Kunst und italienische Erinnerungen, welche zum autobiographischen Element zurückleiten (C 38. 39).

Der letzte Band hierauf (C 40) wiederholt den elften der vorigen Ausgabe (B 11): Reineke, Hermann, Achilleis, Pandora. Die erzählende Gruppe geht von der Prosa zu Versen über. Sie hat mit Novellen und Romanen begonnen und läuft in Epen aus. Die ganze Sammlung kehrt zu ihrem Ausgangspunkt, zu Gedichten zurück; und zu allerletzt tritt auch dramatische Form nochmals ein.

Man könnte denken, so wichtige Werke wie Reineke und Hermann seien zum Schluss aufgespart worden, damit nicht Abonnenten absprängen, denen manche Prosaschriften minder interessant sein mochten. Aber wenn dies ein Motiv war, so war es eins neben andern, ein secundäres äusseres neben wichtigen inneren. Fand der Buchhändler dabei seine Rechnung, so fand sie der Künstler noch mehr. Nach trockneren Bänden, worin theoretische Interessen überwogen, noch einmal eine Erhebung zur höchsten ästhetischen Leistung. Der Gelehrte hat das Wort gehabt; zum Schluss ergreift es wieder der Dichter. Der Gelehrte hat im Namen der classischen Kunst geredet; der Dichter trägt altdeutsche Satire, er trägt Bilder aus erlebten Schreckenszeiten in classischen Rhythmen vor. Er kehrt zu den classischen Stoffen selbst zurück: das herrliche, langverkannte Fragment der Achilleis eröffnet die homerische Welt; und Pandora zaubert Urdasein herauf — eine Sage, so eng mit Goethes eigenem Wesen verschmolzen wie

Faust und hier tief symbolisch ausgestaltet, ein erschöpfendes Bild der sittlichen Welt; an Form und Rhythmus so reich, bald classisch, bald romantisch, dass es auch hierin bindet, vereinigt und an viele alte Klänge erinnert, die wir im Eingange der Sammlung vernommen.

Pandora aber und mithin die gesammte Ausgabe letzter Hand schliesst mit den bedeutungsvollen Worten, welche Eos an Prometheus richtet:

Merke:

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissens droben.
Gross beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen
Ist der Götter Werk; die lasst gewähren.

Es kann nicht fehlen, dass Betrachtungen wie die vorstehenden zuweilen über das Ziel hinausschiessen, d. h. dass sie Absichten vermuthen, welche Goethe nicht wirklich gehabt hat. Aber man darf behaupten, dass sie schwerlich etwas enthalten, was sich nicht Goethe gerne gefallen lassen würde. In der Kunst werden mit den Hauptzwecken oft Nebenzwecke erreicht, an welche der Künstler selbst von vornherein nicht dachte, die ihm nachträglich zum Theil auffallen, zum Theil aber auch nicht zum Bewusstsein kommen mögen. Die Betrachtung des späteren Liebhabers wird dann immer im Sinne des Künstlers handeln, wenn sie alle Vortheile seines Verfahrens aufdeckt; aber sie kann sich nicht anmassen, Haupt- und Nebenzwecke, bewusstes Streben und zufälliges Erreichen überall zu scheiden. Die Mannigfaltigkeit möglicher Beziehungen schmückt alle Kunstwerke. Auch in der Poesie folgt man der Führung der Linien mit Entzücken; sie laufen hinüber und herüber; sie durchkreuzen sich; und wer will sagen, welche Schönheiten, die wir entdecken,

der Künstler selbst gesehen und gewollt hat. Wir dürfen ihm darin jedoch eher mehr, als weniger zutrauen. Denn mühelos wird in der Kunst selten etwas erlangt, und hinter jeder Schönheit des Kunstwerkes darf man in der Regel einen Gedanken des Künstlers vermuthen.

Diese Betrachtungen lassen sich fortsetzen und erst recht fruchtbar machen, wenn man die Grundsätze aufsucht, welche Goethe bei der Anordnung seiner Gedichte befolgt haben mag. Es ist meine Absicht, eine solche Fortsetzung später zu liefern und auch praktische Folgerungen für den Herausgeber daran zu knüpfen.





6. GOETHE UND SCHILLER.

VON

DANIEL JACOBY.

I.

Wie Goethe in seinem Götz in stürmischem Kraft- und Freiheitsgefühl gegen Unnatur und Verkünstelung sich auflehnte, während in dem bald darauf folgenden Werther die weicheren Gefühle vorwiegen, welche sich bis zum Weltschmerz steigern, so enthüllt Schiller in den Räubern der Welt sein von revolutionärer Glut erfülltes Wesen, während in den kurz nach dem Trauerspiel erschienenen Gedichten der Anthologie vorwiegend die elegische Weichheit und die düstere Schwermuth einer hochgespannten Jünglingsseele nach dem ergreifendsten Ausdruck ringen. Was Goethe mit starkem Gemüth empfunden, das machte Schiller in seiner Art noch einmal durch. In seinen Jugendwerken wiederholt sich der Sturm und Drang der Goethe'schen in verschiedener Weise, mit nicht weniger intensiver Kraft. Wie der Götz werden die Räuber immer ein gewaltiges Denkmal in der Geschichte unserer Dichtung bleiben. Im Werther freilich, mit welcher Kunstvollendung tritt Goethe uns entgegen;

wie viel Schwulst dagegen und Unreife zeigen noch Schillers Jugendgedichte. — Ohne denen vorzugreifen, welche den Einfluss des Götz und Werther auf Schiller umfassend darzustellen die Aufgabe haben werden, will ich hier betonen, dass auf Schillers Lyrik in der Jugend der Werther eingewirkt hat. Nicht blos die überschwengliche Stimmung, die in den Laura-Gedichten herrscht, nährte sich an dem Romane Goethes. In dem Gedichte »Freundschaft« vom Jahr 1781 drückt Schiller den Gedanken, dass die Natur das Abbild der Gottheit ist, mit dem grossartigen Bilde aus:

Fand das höchste Wesen schon kein gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches
Schäumt ihm — die Unendlichkeit.

Gott und Natur heisst es in den »philosophischen Briefen«, die schon 1782 geplant waren und in denen das Gedicht mit einigen Abweichungen sich befindet, Gott und Natur sind zwei Grössen, die sich vollkommen gleich sind. Die ganze Summe von harmonischer Thätigkeit, die in der göttlichen Substanz beisammen existirt, ist in der Natur, dem Abbilde dieser Substanz, zu unzähligen Graden und Massen . . . vereinzelt. Der Grundgedanke in Schillers Gedicht rührt von Leibniz her und kehrt in der Zeit der Aufklärung mehrfach wieder¹. Bei dem schönen Bilde am Schlusse des Gedichts schwebte ihm die Stelle aus dem Briefe Werthers vom 18. August vor, der zur aufmerksamen Vergleichung mit dem ganzen Gedichte einladet: »Ach damals, wie oft habe ich mich mit Fittigen eines Kranichs, der über mich hinflog, zu dem Ufer des ungemessenen Meeres gesehnt, aus dem *schäumenden Becher*

¹ Kuno Fischer, Schiller als Philosoph, 1868, S. 24; Gesch. d. neu. Philos. II, 625 f. 1855; vgl. R. Boxberger »Schillers Theodicee« im Archiv f. Litgesch. VIII, 120 f.

des Unendlichen jene schwellende Lebenswonne zu trinken und nur einen Augenblick in der eingeschränkten Kraft meines Busens einen Tropfen der Seligkeit des Wesens zu fühlen, das Alles in sich und durch sich hervorbringt«. Dazu vergleiche man die Verse im Faust 741 (von Loepers Anmerkung daselbst I²).

Weil diese Stelle im Werther als Vorbild Schillers nicht beachtet wurde, erschien das Bild des Kelches in anderen Gedichten seltsam. Schillers Gedankenkreis war, wie er selbst einmal gesteht, kleiner als der Goethes; die Welt seiner Ideen aber durchläuft er mit wunderbarer Schnelligkeit, und die ihm lieb gewordenen weiss er immer wieder in neuer Form und gereifter auszusprechen¹. So wiederholt er auch ein lieb gewordenes Bild gern in der verschiedensten Anwendung; ich brauche nur an das vom Regenbogen zu erinnern. In der »Elegie auf den Tod eines Jünglings« heisst es in der 8. Strophe:

. . Wahrheit schlürft dein hochentzückter Geist,
Wahrheit, die in tausendfachem Strahle
Von des grossen Vaters Kelche fleusst.

Noch mehr verflüchtigt sich die ursprüngliche Anschauung des Bildes im Gedichte »Melancholie an Laura« in der 10. Strophe:

Dieser Kelch, woraus mir Gottheit düftet,
Laura -- ist vergiftet!

Nicht dasselbe Bild, aber eine ähnliche Anschauung wie am Schlusse des Gedichtes »Freundschaft« schwebt dem Dichter vor, wenn er in der »Totenfeier am Grabe

¹ Wie die Gedanken in seiner frühesten Abhandlung in den verschiedensten Formen später wiederkehren, versuchte der Vf. zu zeigen in dem Aufsatz »Schiller und Garve«, Archiv f. Litgesch. VII, 104 f.

des Herrn Friedrich von Rieger«¹ aus dem Jahre 1782 am Schlusse sagt:

(Dort, wo Rieger unter Edens Wonne
Dieses Lebens Folterbank verträumt,
Und die Wahrheit leuchtend wie die Sonne
Ihm aus tausend Röhren schäumt, . . .

Schiller selbst aber hat bezeugt, wie gewaltig auch auf ihn der Roman gewirkt, in den Goethe — hier ist das Wort keine Phrase — sein bestes Herzblut verströmt hat. In einem Briefe vom Jahre 1785 an Huber findet sich diese bedeutungsvolle Stelle, die zur Erklärung eines bekannten Gedichtes von Schiller noch nicht mit vollem Nachdruck benutzt worden ist². »Enthusiasmus und Ideale, mein Theuerster, sind unglaublich tief in meinen Augen gesunken«. Die Zukunft, so führt Schiller aus, berechnen wir nach einem augenblicklich höhern Kraftgefühl, ohne die widerstehende Materie zu beachten. Wie die Kugel, in die Luft geworfen, nicht in der gewollten Richtung verbleibt, sondern einen Bogen macht, so geht es mit menschlichen Plänen. Er tröstet sich »über das menschliche Schicksal seiner übermenschlichen Erwartungen« und fährt fort: »Hier fällt mir eine Periode³ aus dem Werther bei, den meine Phantasie — durch welche leise Ahndung? weiss ich nicht — aus meinen Kinderjahren aufbehalten

¹ Ausg. von Hempel I, 2, 79; Gödeke krit. Ausg. I, 357; nach dem Originaldrucke jetzt im Archiv f. Litgesch. X, 394 f.

² Wie ich nachträglich gefunden, hat nur R. Boxberger (Schillers Werke I, 90, Grote), ohne weiteren Zusatz, einen Theil der Briefstelle angeführt.

³ So bei K. Gödeke, Briefwechsel Schillers mit Körner I², 38 f. Es muss aber offenbar *ein Periode* heissen. Noch im Xenion »Zum Geburtstag«, das Schiller zugeschrieben wird, heisst es: »wie in der Prosa dein Periode, bei dem leider die Lachesis schläft«.

hat. Es ist ein Orakel, das über mein ganzes Leben scheint ausgesprochen zu sein: »Es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft. Ein grosses dämmerndes Ganze liegt vor unserer Seele, unsere Empfindung schwimmt sich darin, und wenn das Dort nun Hier wird, ist alles nach wie vor, und unser Herz lechzt nach entschlüpftem Labsal«. Schiller citirt in abgekürzter und nicht wörtlicher Fassung, ein Zeichen, dass er die Stelle auswendig wusste. Im Briefe Werthers vom 21. Junius steht: »O! es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft. Ein grosses dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung schwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, grossen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen — und ach! wenn wir hinzu eilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist Alles vor wie nach und wir stehen in unserer Armuth, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpftem Labsale«.

Den Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit hat Schiller oft dargestellt: aus der späteren Zeit erinnere ich nur an das Gedicht »Sehnsucht« (1801) »Ach! aus dieses Thales Gründen . . .« — Aber es gibt eines, bei welchem ihm jene Stelle im Werther lebhaft vorschwebte. Durch die Hinweisung auf jenes »über sein Leben ausgesprochene Orakel« erhält das Gedicht eine neue Beleuchtung. Ich meine den »Pilgrim« vom Jahre 1803; in der Form der Romanze spricht Schiller die Geschichte seines Lebens aus. Auch dem Pilgrim liegt ein »grosses, dämmerndes Ganze« vor der Seele; trotz nimmermüden Strebens und Wanderns erreicht er sein Ziel nicht. Der Strom führt ihn zu einem grossen Meer, aber er ist dem Ziele nicht näher, der Himmel will die Erde nicht berühren

»Und das Dort ist niemals Hier!« —

Wie das Gedicht aufzufassen ist, ergibt sich aus dem Gesagten von selbst. H. Düntzers Erklärung:¹ »Eine Allegorie, dass auf Erden nichts besteht, sondern alles in ewigem Wechsel begriffen, das Irdische nirgends himmlisch, unvergänglich ist« — wird kaum jemand folgen wollen. Zu erwähnen aber ist seine Bemerkung, die sich auf äussere Angaben stützt, dass Schiller im Jahre 1803 vielleicht nur einen früheren Entwurf überarbeitet hat².

II.

Wie sehr Goethes Freundschaft Schiller in der Festigung seines Kunstgefühls, der Einsicht in das Wesen wahrer Dichtung gefördert hat, ist bekannt. Aber Schiller hat auch durch Goethe, was nicht genug beachtet ist, Anregung in bestimmten Fällen erhalten. Sein Geist bahnte sich selber den Weg; auch wo er Fremdes aufnahm, drückte er ihm den Stempel seiner eigenen grossartigen Persönlichkeit überall auf. Allein im Bewusstsein eines Mangels, der ihm die ungetrübte Freude an seinen eigenen Schöpfungen neidisch entzog, rang er nach der Vollen- dung, die er in Goethes Dichtungen bewunderte. Jenes

¹ Schillers lyr. Ged. erl., 1877, II², 34.

² Im Übrigen erinnert Schillers Brief an Huber, seinem Inhalte nach, merkwürdig an den Brief Werthers vom 9. Mai im II. Buch. Darauf macht mich Dr. Friedrich Sehrwald in Eisenach brieflich aufmerksam; ebenso dass Schiller im Jahre 1787 eine Geschichte aus dem Sanskrit »Dya-Na-Sore oder die Wanderer« angezeigt hat (Hempel 14, 507). Vier Söhne verlassen die Heimat, um das Land der Wahrheit zu suchen. Der Weg führt durch Wüsten, Abgründe, über reissende Ströme. Schiller tadelt die »schlecht gehaltene Fabel« und vor allem die »barbarische« Vermengung »des Abstracten mit dem Symbolischen«. Möglich, dass Schiller durch jene indische Geschichte zu der balladenartigen Fassung seines Gedichts angeregt wurde, aber wie auch Friedrich Sehrwald zugibt: »Das dem Pilgrim zu Grunde liegende Gefühl wohnte Schiller von seiner Kindheit an inne; der ideelle Gehalt seines Gedichts zog seine Nahrung aus den Stellen im Werther«. —

Epigramm in den Votivtafeln kann nur an Goethe gerichtet sein:

Dich erwähl' ich zum Lehrer, zum Freund. Dein lebendiges
Bilden
Lehrt mich, dein lehrendes Wort rühret lebendig mein Herz.

Goethes Schöpfungen in den neunziger Jahren, den Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea, die Elegien, die Balladen, den Faust — sie hat von den Mitlebenden niemand mit so reiner Neigung empfunden, mit so eingehendem und allseitigem Verständniss zu würdigen vermocht wie Schiller. Tief ergriff ihn der Roman; er hat Schillers dichterische Stimmung beständig rege erhalten; er musste, das empfand Schiller¹, eine wichtige Krise seines Geistes hervorrufen. Jene gewaltige, unruhige Bewegung erfasste ihn, welche bei schöpferischen Geistern die Vorboten grosser Thaten ist. Schillers Ausführungen über das Werk Goethes in Briefen an ihn spiegeln sein innerstes Wesen ab; zuweilen decken sie sich ganz mit den in poetischer Form ausgesprochenen Gedanken. So sagt er, Wilhelm Meister mit Therese vergleichend, von ihm: sein Werth liegt in seinem Gemüth, nicht in seinen Wirkungen, in seinem Streben, nicht in seinem Handeln; . . . dagegen kann eine Therese — der er übrigens nicht den Sinn für eine höhere Natur abspricht — und ähnliche Charaktere ihren Werth immer in barer Münze aufzählen. Ebenso im Epigramm »Unterschied der Stände« in den zuerst 1797 veröffentlichten Votivtafeln:

Adel ist auch in der sittlichen Welt. Gemeine Naturen
Zahlen mit dem, was sie thun, edle mit dem, was sie sind.

¹ S. den denkwürdigen Brief vom 2. Juli 1796, und Goethes Bekenntniss, was er Schiller verdanke, vom 7. Juli.

Und wenn er von dem Gesamteindruck des Werkes redend ihm eine unendliche Tiefe bei einer ruhigen Fläche nachrühmt und diese Goethe selbst als eigenthümlich zuschreibt, so schildert er dessen Genius wie in dem Epigramm »Genialität«. — Die Geständnisse besonders in den Briefen an Körner bezeugen, wie die Lieder im Wilhelm Meister ihn begeisterten, sich in der Gattung zu versuchen, die ihm sonst ferner gelegen, des rein lyrischen Gedichtes. Von dem kleinen Liede Mignons im achten Buche des Romans »So lasst mich scheinen, bis ich werde«, schreibt Schiller den 27. Juni 1796 an Körner: »es ist himmlisch, es geht nichts darüber«. Gerade in den Gedichten Schillers aus diesem Jahre zeigt sich das Streben nach einfacher Schönheit und Anschaulichkeit. Er geht von einem bestimmten Gegenstand, einer bestimmten Situation oder Empfindung aus und lässt der Phantasie mehr Freiheit. Schon das Gedicht »Die Theilung der Erde« vom Jahre vorher zeigte eine entschiedene Annäherung an Goethes Art. Da es anonym erschienen war, wäre selbst Körner »nach dem Anfang eher auf Goethe als Verfasser gefallen«. Vom »Mädchen aus der Fremde« aus dem Jahre 1796 bemerkt Körner: »Das Bild steht noch in der Gestalt vor uns, in der es empfangen wurde«. Und Schiller in seiner Antwort, da er zugleich von »Pompeji und Herculenum« redet, dem Gedichte desselben Jahres, äussert, in beiden Gedichten habe er seine Manier zu verlassen gesucht, und es sei eine gewisse Erweiterung seiner Natur, wenn ihm diese neue Art nicht misslungen sei. Im einfachen Liebesliede gelang sie nicht immer ganz. Über das Gedicht »An Emma« aus demselben Jahre urtheilt der Freund, ehe er Schiller als den Verfasser wusste, in den beiden ersten Strophen finde er Sprache der Empfindung und Wohlklang, allein in der dritten sei der Gedanke alltäglich, der Ausdruck matt und

die Verse steif¹. »Das Geheimniss« dagegen und »die Begegnung« vom folgenden Jahre, wie die Erwartung, welche 1796 entworfen, aber erst 1800 veröffentlicht wurde, fanden mit Recht Körners begeisterten Beifall². Und ebenso die demselben Jahre 1796 angehörende »Dithyrambe«, ursprünglich der Besuch genannt, ein Gedicht, in welchem Schiller die siebente römische Elegie Goethes vorschwebte. Wie in der Elegie sich der selige Dichter in den Olymp versetzt glaubt und Zeus anfleht, ihn nicht zu verstossen, so gesellen sich bei Schiller zu dem beglückten Sänger Bacchus, Amor, Phöbus, und er bittet die Götter, ihn zum Olymp empor zu heben. Während Schillers »Nadowessische Todtenklage« vom Jahre 1797 Wilhelm v. Humboldt abstiess, war Goethe das Gedicht wegen des »ächten, realistisch-humoristischen Charakters« lieb. Die »Worte des Glaubens« aus demselben Jahre, in welchem Gedichte die Verschiedenheit beider Dichter wieder hervortritt, veranlassen Körner zu der bedeutungsvollen Bemerkung: »Selten steht Deine und Goethes Eigenthümlichkeit einander jetzt noch so

¹ Im Musenalmanach von 1798 hatten freilich die beiden letzten Verse eine ungelinkere Form:

Ob der Liebe Lust auch flieht,
Ihre Pein doch nie verglüht.

Jetzt: Ihrer Flamme Himmelsglut
Stirbt sie wie ein irdisch Gut?

² Wenn Gödekes Vermutung richtig ist (Briefw. mit Körner II², 193 und 275), und sie hat viel für sich, dass die Gedichte »Erwartung« und »Begegnung« Bruchstücke eines grösseren romantischen Gedichtes seien, welches Schiller geplant, so erklärt sich, warum in der »Begegnung« die ausgesprochene Empfindung dem Charakter des Dichters selbst weniger gemäss ist. Schon Hoffmeister fand, dass in der Schlussstrophe sich eine gewisse Ueberlegenheit ausdrückt, »und der Mann, es ist nicht zu läugnen, steht hier vor dem Weibe zurück«. S. Viehoff, Schillers lyr. Ged. II⁴, 35.

unvermischt gegenüber: Die meisten eurer neuen Producte tragen das Gepräge einer gegenseitigen Annäherung». — Einen Nachklang des tiefen Eindruckes der Lieder aus Wilhelm Meister finde ich noch in der 1801 zu Ende geführten »Jungfrau von Orleans« am Schlusse der ersten Scene des vierten Aufzuges. Wie der Harfenspieler im Romane singt:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden —

So klagt Johanna:

Doch du rissest mich ins Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahin zu geben,
Ach! es war nicht meine Wahl!

III.

Im Jahre 1790 war Goethes Faust-Fragment erschienen, das mit der Scene im Dom abschloss. Schiller hatte die Grösse und Kühnheit des Werkes von Anfang an erkannt; er war voll Verlangen, die Bruchstücke zu lesen, die noch nicht gedruckt waren (an Goethe, 29. November 1794). Ich gestehe Ihnen, schreibt er, dass mir das, was ich von diesen Stücken gelesen, der Torso des Herkules ist. Es herrscht in diesen Scenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den ersten Meister unverkennbar zeigt. In der »Jungfrau von Orleans« weist ein Auftritt ganz bestimmt auf den letzten im Faust-Fragment hin. In der neunten Scene des vierten Aufzuges stürzt Johanna, das Innere tief zerstört, aus der Kirche mit den Worten:

Ich kann nicht bleiben — Geister jagen mich,
Wie Donner schallen mir der Orgel Töne,
Des Doms Gewölbe stürzen auf mich ein,
Des freien Himmels Weite muss ich suchen!

Es ist kein Zweifel, dass Schiller die Klageworte Gretchens vorgeschwebt haben, nachdem sie kurz vorher von der Anklage des bösen Geistes geängstigt worden:

. . . Wär' ich hier weg!
Mir ist, als ob die Orgel mir
Den Athem versetzte,
Gesang mein Herz
Im Tiefsten löste.
Mir wird so eng!
Die Mauernpfeiler
Befangen mich!
Das Gewölbe
Drängt mich! — Luft!

Die Einwirkung des Faust auf die »Jungfrau von Orleans« ist auch sonst höchst beachtenswerth, abgesehen davon, dass durch Goethes Vorlesung des Monologs der Helena im II. Theil des Werkes Schiller auf die Trimeter aufmerksam gemacht wurde, die er in drei Szenen des zweiten Aufzuges des Trauerspiels anwendet¹. Auf eine gewisse Verwandtschaft im Schluss der Jungfrau mit dem Schluss der Fausttragödie hat W. Fielitz² schon hingewiesen. In der That, wie Faust in den Himmel vor unsern Augen aufgenommen wird, so stellt Schiller dar, wie Johanna sich sterbend von der Erde emporgehoben fühlt und die Himmelskönigin die Arme ihr entgegen-

¹ Brief an Goethe 26. Sept. 1800.

² Studien zu Schillers Dramen, 1876, p. 82.

breiten sieht. Wenigstens sehr wahrscheinlich ist, dass Goethe, als er 1797 den Prolog zum Faust dichtete, diesen Abschluss seiner Tragödie schon geplant hatte. Von besonderer Wichtigkeit erscheint mir aber noch die Stelle in Schillers Antwort auf den Brief Goethes, in welchem dieser erklärt, er sei in Betreff der Ausführung des Planes mit sich ziemlich einig. Denn Schillers Worte: Die Duplicität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen — sie berühren zugleich das innerste Geäder seines eigenen Werkes. Bedeutsam ist ferner, wenn man den Blick auf die äussere Form gerichtet hält, wie Schiller bei Besprechung des Goetheschen Planes zu einem epischen Gedicht (die Jagd) im folgenden Briefe ausführt, dass ein zur modernen Dichtkunst geeigneter Gedanke die gereimte Strophenform begünstige; die neue metrische Form gebe dem Leser ebensowohl als dem Dichter eine ganz andere Stimmung, »es ist ein Concert auf einem ganz andern Instrument«. Und weiter, es ist, als ob wir schon im voraus eine Rechtfertigung gewisser Scenen in seiner »romantischen Tragoedie« hörten, wenn er dem romantischen Gedichte das Recht zuspricht, sich wo nicht des Wunderbaren, doch des Seltsamen und Überraschenden zu bedienen. Auch hier hat die uneigennützigste Theilnahme Schillers für Goethes Unternehmen befruchtend auf sein eigenes Schaffen eingewirkt.

Aber auch für den Schluss der Maria Stuart, die ein Jahr vor der Jungfrau von Orleans gedichtet wurde, ist eine Scene des Faust von höchster Bedeutung. Um das zu zeigen, muss ich etwas weiter ausholen. Die Kerker-scene am Schluss des ersten Theiles, die erst 1808 gedruckt wurde, gehört zu den wunderbarsten Leistungen in der Geschichte des Dramas überhaupt. Wohl nie hat ein Dichter

eine so furchtbare Situation so ergreifend und doch so künstlerisch massvoll behandelt, nie den Zuschauer so heftig erschüttert und doch so versöhnt entlassen. Es kann nur diese ursprünglich in Prosa geschriebene Scene gemeint sein, wenn Goethe am 5. Mai 1798 an Schiller schreibt: Einige tragische Scenen waren in Prosa geschrieben; sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke im Verhältniss gegen das andere ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint und die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes gedämpft wird. Schiller erinnert in seiner Antwort daran, wie Goethe auch bei der Marianne im Meister die Erfahrung gemacht, dass die Ausführung solcher Scenen in Prosa so gewaltsam angreifend ausfalle; auch da habe der pure Realismus in einer pathetischen Situation so heftig gewirkt und einen nicht poetischen Ernst hervorgebracht. Schiller freut sich auf Goethes Ercheinen in Jena, wo vieles zur Sprache kommen und sich weiter entwickeln solle. Im Hinblick auf den zehnten Auftritt des letzten Aufzuges der Maria Stuart erfreuen wir uns des Gewinns, welchen Schiller aus so bedeutsamen schriftlichen wie mündlichen Besprechungen für seine eigene Production gezogen.

Gretchen im Faust wie Maria Stuart haben aus Liebesleidenschaft ein schweres Verbrechen begangen. Goethe musste zeigen, dass Gretchen sich der Strafe freiwillig unterwirft, um sich dadurch zur himmlischen Reinheit erheben zu können. Wenn Goethe auch nicht die Schrecknisse der Hinrichtung auf die Bühne bringen konnte, so empfindet sie der Zuschauer dennoch mit Gretchen, da diese durch die wunderbar ergreifenden Worte: »Tag! Ja es wird Tag!« bis zu dem Verse: »Stumm liegt die Welt wie das Grab« die Handlung, die sich morgen vollziehen wird, mit grausiger, bis zur Vision sich steigernden Klar-

heit vorwegnimmt. — Auch Maria Stuart macht ihr Leiden dadurch zu einem Akte freiwilliger Entschliessung, dass sie es abbüsst nicht wegen der ihr zur Last gelegten, sondern zur Sühne ihrer wirklichen früheren Schuld. Auch Maria schreitet geläutert und mit sich versöhnt zum Schaffot, so dass Lester mit Recht sagt:

Sie geht dahin, ein schon verklärter Geist,
Und mir bleibt die Verzweiflung der Verdammten.

Die furchtbare Katastrophe entzog auch Schiller den Augen der Zuschauer. Was Shakespeare einmal im Lear sich gestattet hat, dagegen musste Goethes wie Schillers Gefühl sich sträuben¹. Durch das Mittel aber, dessen sich die antiken Dichter bedienten, die Berichte der Boten, konnte dem Zuschauer nicht mit der nothwendigen Stärke das Ereigniss zum Bewusstsein gebracht werden. Schiller schlägt einen eigenthümlichen Weg ein, indem er Lester nach dem Abschiede von Maria allein zurückbleiben lässt, und indem wir vor uns sehen, wie dieser den unter seinen Füßen sich abspielenden schrecklichen Vorgang mit durchlebt. Das Mittel, uns nicht diesen selbst, sondern nur seine Spiegelung in der erschütterten Seele der handelnden Person zu zeigen, ist ihm mit Goethe gemeinsam. Wir kosten das Fürchterliche durch, aber ohne die Freiheit des Gemüthes zu verlieren, welche jedes Kunstwerk verlangt. In jenem Briefe vom 8. Mai 1798 hatte Schiller mit den

¹ In dem ersten Entwurf des Götz vom Jahre 1771, da Goethe noch ganz im Geistesbanne Shakespeares lag, hat er freilich in der Scene »Adelheids Schlafzimmer« es gewagt, Adelheid vor unseren Augen durch den Mörder erdrosseln zu lassen. In der Bearbeitung aber vom Jahre 1773, da er sein Werk »umgegossen«, begnügt er sich, den Beschluss der Vehme uns so vorzuführen, dass die Vollstreckung desselben für uns gewiss ist. Vgl. J. Minor und A. Sauer Studien zur Goethe-Philologie, 1880. S. 134 und 175.

Worten geschlossen: Nach meinen Begriffen gehört es zum Wesen der Poesie, dass in ihr Ernst und Spiel immer verbunden seien. Bei der Arbeit an Maria Stuart hatte Schiller die Bedürfnisse der Bühne, freilich ohne ängstliche Rücksicht auf falsche Begriffe und Armseligkeiten, beständig und überall vor Augen. In einem Briefe an Goethe vom 16. August 1799 spricht er seine Hoffnung aus, in seiner Tragödie werde alles theatralisch sein, und weiter, er habe bei der Arbeit selbst schon auf alles gerechnet, was für den theatralischen Gebrauch wegbleibe, »und es ist durchaus keine eigne Mühe dazu nöthig, wie beim Wallenstein«. Nicht wie Goethe wurde er durch die Mittheilung und Besprechung seiner poetischen Absichten gestört. Hätten wir einen genauen Bericht über die Berathungen, die zwischen ihm und Goethe so häufig gerade über gewisse Situationen in der Maria Stuart stattfanden, wie sehr würde unsere Einsicht gefördert werden in die Geheimnisse dichterischer Meisterschaft

